Walter Slezak (t.v.) og Benjamin Christensen som Michael og Mesteren i Dreyers *Michael* (1924)

# Sandhedens masker

## Herman Bang, Stiller, Dreyer

*Af Casper Tybjerg*

Skulle man være ondskabsfuld, kunne man hævde, at mange biografier helt basalt handler om, hvorledes deres hovedpersoner med Kierkegaards ord "blev Geni, blev Helt, blev Digter ved den Piges Hjælp, de ikke fik". Nøglen til værk og bedrifter skal søges i privatlivet, og kunstens hemmeligheder kan blotlægges af dyneløfteri. En sådan opfattelse virker nemt temmelig firkantet og har været med til at skabe en udbredt mistillid til den biografiske metode. Den har dog haft en række fremstående fortalere; en af dem var Herman Bang, som i indledningen til *Realisme og Realister* fra 1879 skrev: "Derfor maa enhver Bog blive en Bekendelse om Digteren selv og om den han elsker; og der er aldrig skrevet nogen

Digtning, hvori dette ikke var Indholdet" (citeret i Heede 2003a, s. 11). Dette synspunkt, fremsat i et af Bangs tidligste skrifter, gentog han i højteknologisk form hen mod slutningen af sit forfatterskab, i 1907: "Et virkeligt Digterværk er Digteren selv – sét under Røntgenstraaler" (citeret i Jacobsen 1966, s. 120)

Netop Bang er i denne sammenhæng særligt interessant, fordi han har skrevet en roman, der er blevet filmatiseret af to af Nordens største filmkunstnere, og som efter manges opfattelse grundlæggende handler om homoseksualitet, et emne, der i særlig grad synes at indbyde til biografiske forklaringer: romanen er *Mikaël* fra 1904, som blev filmatiseret af Mauritz Stiller som *Vingarne* (1916) i Sverige og af Carl Th. Dreyer som *Michael* (1924) i Tyskland. Handlingen drejer sig om en berømt, aldrende kunstner, Claude Zoret, kaldet Mesteren, der svigtes af sin plejesøn og faste model, Mikaël(1). Mikaël forlader Mesteren til fordel for en egennyttig adelsdame, fyrstinde Lucia de Zamikof, og sælger et mesterligt kunstværk, som Zoret har skænket ham, for at skaffe penge til hende. Til sidst dør Mesteren af sorg. I det følgende vil jeg give en fremstilling af, hvordan disse personers lidenskaber fremstilles i de tre værker – *Mikaël*, *Vingarne* og *Michael* – og hvordan de er blevet sat i forhold til deres ophavsmænds biografier.

**Bang og den 'anderledes' kærlighed.** Det var ret velkendt, at Herman Bang var homoseksuel. Faktisk var han den mest fremstående, måske den eneste halvoffentlige homoseksuelle skikkelse i datiden, berygtet i Danmark på en måde, der kan sammenlignes med Oscar Wilde i England (hans rolle som offentlig person er blevet grundigt analyseret af Vilhelm von Rosen i *Månens Kulør: Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*). Og allerede i samtiden var der skribenter (mest fjendtligtsindede), der så *Mikaël* som en roman om homoseksuel kærlighed. I en artikel i *Ekstrabladet* i 1906 med overskriften "Herman Bang" blev Claude Zoret, Mesteren, beskrevet som "en utilsløret Homoseksualist", og videre hed det:

> Skildringen af Forholdet mellem den gamle Mester og den unge Mand har et saadant Skønhedspræg, at Bogen har virket demoraliserende paa adskillige purunge Studenter og Handelsmedhjælpere. Og jeg kender personlig et Par unge Mennesker, som kun frelstes ved trohjertet Bistand af sunde, livsfrodige Kvinder. (10.12.1906)

Denne artikel blev skrevet under den såkaldte "Store Sædelighedsaffære" i slutningen af 1906. Under Den Store Sædelighedsaffære efterforskede politiet homoseksuel prostitution i København, en efterforskning, der førte til arrestationen af en kendt tandlæge, Emil Aae. I et forsøg på at beskytte sig selv angav han en lang række fremstående københavnere som aktive "Homoseksualister"; Aae regnede med, at myndighederne ville foretrække at dysse hele sagen ned snarere end at fremprovokere en omfattende skandale. Ganske rigtigt undlod myndighederne at agere over for langt størstedelen af de angivne, men det reddede ikke Aae fra en hård fængselsdom. Samleje mellem mænd var på det tidspunkt en forbrydelse i dansk straffelov; ifølge §177 kunne "Omgængelse mod Naturen" (som også omfattede sex med dyr) straffes med fængsel, og i perioden 1897-1912 blev ikke færre end 278 mænd dømt efter denne paragraf (Rosen 1993, s. 705, 783).

Sædelighedsaffæren dækkedes intensivt i smudspressen, som i årene lige efter århundredeskiftet lå på et slibrigt lavmål, der nok er enestående i dansk pressehisto-

rie. Her viderebragtes rygter om, at Bang var blevet afhørt af politiet som konsekvens af Aaes afsløringer. Ifølge Vilhelm von Rosens undersøgelser synes dette at være forkert; derimod var Bang tilsyneladende blevet afhørt af politiet i forbindelse med en anden sag om "erhvervsmæssig Utugt" tidligere i 1906 (Rosen 1993, s. 650). Ikke desto mindre blev sagen signalet til en skånselsløs forfølgelse af Bang i smudspressen. *Middagsposten*, det skrappeste af bladene, skrev bl.a.:

> Herman Bangs Tilbøjeligheder er jo velkendte. [...] Han – denne vor hjemlige Oscar *Wilde* – er et af de styggeste eksempler paa, hvad der af en overbærende Offentlighed kan tilgives en Mand, blot fordi han er en talentfuld Skønaand. Denne typiske Udartethed, denne sygelige og næsten vanskabte "Nevrose" – som *Georg Brandes* en Gang kaldte ham – har i Virkeligheden fordrejet og besmittet store Dele af Ungdommen. (22.11.1906; original kursivering)

Og bladet fortsatte angrebene i et stadigt mere skingert tonefald.

> Blandt alle de uappetitlige Herrer, der staar for Retten i denne Tid, ja, selv over dem, der sidder og driver Selvbesmittelse i Cellerne, staar Forfatteren *Herman Bang* som den modbydeligste og farligste Homoseksualist. [...] Et urent Pust, som Herman Bang, maa slaas ned, thi han er den værste af dem alle. (1.12.1906; original kursivering)

To dage inden havde Johannes V. Jensen leveret sit berygtede kølleslag mod Bang i en kronik i *Politiken* med titlen "Samfundet og Sædelighedsforbryderen", hvor han hånede Bang så skånselsløst, at det litterære miljø vendte sig mod Jensen, der nær var blevet ekskluderet af Dansk Forfatterforening.

Hetzen tog ikke desto mindre meget hårdt på Bang, og i 1907 forlod han Danmark og rejste til Berlin, hvor han boede de næste par år. Her skrev han til sin ven, lægen Max Wazbutski, et lille skrift om homoseksualiteten, "Gedanken zum Sexualitätsproblem", men han betingede sig, at det ikke måtte udgives, så længe han levede. Wazbutski forsøgte at offentliggøre det i 1913, året efter Bangs død, men det blev forhindret takket være ihærdig modstand fra Peter Nansen, der ønskede at bevare et vist mål af diskretion omkring Bangs kønsliv (Bang havde jo netop ikke ønsket at stå åbent frem, mens han levede). Avisskriverierne omkring sagen lod dog ikke nogen i tvivl om, at skriftet bekræftede Bangs homoseksualitet, men gav ikke noget nærmere indtryk af dets øvrige indhold.

"Gedanken"-skriftet blev først offentliggjort i 1922, efter Første Verdenskrig, hvor det indgik i en sexologisk skriftrække, udgivet af psykiateren Dr. Siegfried Placzek, der også forsynede det med en længere indledning. Bang beskriver her den homoseksuelles smertelige eksistens, nødvendigheden af et uophørligt maskespil, hvor ens sande ansigt altid må forblive skjult. Hvis man på den anden side, som litteraturforskeren Dag Heede siger, "skal gå ud fra, at Herman Bang ønskede at hemmeligholde sin homoseksualitet, må man samtidig fastslå, at han gjorde det på en særdeles demonstrativ måde. Han fremhæver igen og igen gennem sin retorik, at der er noget hemmeligt, at der ligger en skjult, forbudt nøgle bag såvel litteratur som kritik" (Heede 2003a, s. 13). Heede mener derfor, at det i høj grad er "i tråd med i hvert fald dele af forfatterskabets intentioner" (s. 14), når Harry Jacobsen lod Bangs kærlighedsliv danne den overordnede ramme for sin store firebinds Bang-biografi (Jacobsen 1954, 1957, 1961, 1966).

Harry Jacobsen henviser i sin omtale af *Mikaël* til tre breve, som Bang skrev til sin

forlægger og ven Peter Nansen. Under udarbejdelsen skrev Bang: "Jeg tror, 'Mikaël' bliver god, et graat Hus, der lever. I hvert Fald en stor Bog, hvori *jeg er*" (8.8.1903, i Jacobsen 1966, s. 111); videre, at bogen rummede "saa meget af mig selv og min bitre Viden" (30.11.1903, i Jacobsen 1966, s. 125); og da den var ved at være færdig: "Det er en underlig Følelse i en stor Bog at nedskrive de Ting, der i mange Aar har hvilet i ens Hjerne og Hjerte" (17.12.1903, i Jacobsen 1966, s. 112). Jacobsen tøver ikke med at kalde Zoret for "et forædlet Selvportræt" og Mikaël "en Stilisering af Fritz Boesen", den unge skuespilleraspirant, som den ældre Bang havde et langvarigt og intenst forhold til (Jacobsen 1966, s. 115). Netop i sommeren 1903, hvor Bang begyndte at skrive bogen, havde Boesen mødt skuespillerinden Anna Svierkier (som mange år senere spillede den gamle heks Herlofs Marte i Dreyers *Vredens Dag*), som han i 1905 blev forlovet og i 1909 gift med; ægteskabet blev opløst i 1916 (Bang 1951, s. 222-23, 252).

Homoseksualitetens tilstedeværelse i *Mikaël* er så tilpas tydelig, at der er meget få litteraturhistorikere, der søger at benægte eller modbevise den. Derimod er der en tendens til at betragte homoseksualitetens fremskudte placering i *Mikaël* som en kunstnerisk defekt. I det nye standardopslagsværk, *Dansk forfatterleksikon* fra 2001, kan man således i Bang-artiklen (signeret af Jørgen Bonde Jensen) læse følgende passus: "Det ny århundredes to store kunstnerromaner *Mikaël* og *De uden Fædreland* formår ikke at holde distance til den bagvedliggende personlige seksuelle problematik" (Jørgensen 2001, s. 22). Dermed siges der også, at jo mere Bangs opfattelse af værket som "Bekendelse om Digteren selv" holder stik, jo svagere står værket kunstnerisk – og at det omvendt vinder i kunstnerisk værdi i det omfang kunstneren er i stand til at "holde distance" til sig selv.

Denne kritik kan genfindes i den tyske litteraturhistoriker Heinrich Deterings bog *Das offene Geheimnis* om homoseksualiteten i litteraturen; ud over Bang skriver han om Winckelmann, August von Platen, Kleist, Chamisso, H. C. Andersen og Thomas Mann. Detering skriver om sin bog, at den ikke handler om homoseksualitet, men om hvordan homoseksualitet camoufleres – om de kunstneriske konsekvenser af, at den for de behandlede forfattere var et emne, som ikke måtte omtales åbent. Denne camouflage kunne tjene til at skærme forfatteren mod forfølgelse, men maskespillets nødvendighed kunne også virke kunstnerisk stimulerende. Ingen af delene lykkes imidlertid i *Mikaël:*

> Bangs forehavende, at overføre sin egen kærlighed til skuespilleren Fritz Boesen (dokumenteret i *Breve til Fritz*) på en aldrende malers kærlighed til sin unge model Mikael, som imidlertid søger sammen med en kvinde og derved driver kunstneren til kvalfuld forsagelse og samtidig til frembringelsen af smerteligt fuldendte kunstværker, hvori hans egen lidelse ophøjes religiøst: dette forehavende førte på den ene side til en æstetisk fiasko for en tekst, der som kunstnerroman, det vil sige på camouflagens *produktive* side, er sentimentalt mislykket, og hvis gennemskuelighed omvendt også ødelagde dens *defensive* funktion. Halvvejs stadigvæk anlagt på maskerende selvbeskyttelse, halvvejs allerede drevet af det i seksualitetsskriftet artikulerede ønske om endelig at måtte skrive åbent, frembragte Bang kun en æstetisk tvetulle. (Detering 1994, s. 269-70, original kursivering)

I Deterings øjne er *Mikaëls* eneste kvalitet, at den har leveret forlægget til den første homoseksuelle film, Stillers *Vingarne* (han kalder den dog *Wings* og tror, at Dreyer har skrevet manuskriptet!).

**Kanin og virkelighed.** I indledningen til sin bog gør Detering et forsøg på at imødegå en potentiel indvending mod hans afdækninger af "camouflerede" homoseksuelle lag i værkerne: hvordan kan han vide, at de er der, når de netop er skjult? Denne problemstilling er også blevet berørt af den danske sociolog Henning Bech i bogen *Når mænd mødes*, hvor han netop i forbindelse med sin behandling af Bangs *Mikaël* spørger: "Hvis man kan forestille sig en læser der ved et sært tilfælde skulle have undgået at lære at Herman Bang var homoseksuel, ville han eller hun så kunne registrere homoseksualitet i bogen?" (Bech 1988, s. 68). Bechs svar er ja: bogen indeholder en række fingerpeg, der gør homoseskualitetens tilstedeværelse tydelig selv for en læser uden kendskab til forfatteren (mere herom senere).

Derimod støtter Detering sig i høj grad til andre kilder end værkerne – f.eks. breve, udkast, og forskellige selvbiografiske skrifter – når han vil godtgøre, at dette eller hint værk har en dobbelt bund. Han forsvarer denne fremgangsmåde ved at sige, at også disse andre skrifter hører med til forfatterskabet, og at han ikke kommer med nogen udsagn om virkeligheden, men kun om skrifterne:

> Det kommer altså ikke til her at dreje sig om forholdet mellem den litterære tekst og en "livsvirkelighed", som er indgået i den, om modsætningen mellem digtning og biografisk virkelighed, men derimod om forholdet mellem *tekster* af forskellige grader af fiktionalitet og offentlighed. Jeg vil ikke rekonstruere, "hvordan det egentlig var", men hvordan det blev fortalt. (Detering 1994, s. 29, original kursivering)

Det forekommer mig imidlertid at være en helt uholdbar påstand. Detering definerer selv litterær camouflage som "*intentionel forskel* mellem en (uanstødelig) *overfladetekst* og en (her: homoerotisk) *subtekst*" (Detering 1994, s. 30, original kursivering); men selve den omstændighed, at forskellige skrifter tilskrives samme ophavsmand og hævdes at være et produkt af et sammenhængende sæt af intentioner, skaber uundgåeligt et indtryk af en bagvedliggende "biografisk virkelighed". Bare det at identificere hvilken grad af "fiktionalitet og offentlighed" en given tekst har, placerer i sig selv teksten i et forhold til virkeligheden. Man kan ikke bruge "Gedanken zum Sexualitätsproblem" og *Breve til Fritz* til at afdække camouflerede lag i Herman Bangs romaner uden dermed at komme med påstande om Bangs livsvirkelighed.

I forhold til det enkelte forfatterskab peger Detering selv på et yderligere problem, når han spørger, om ikke hans fremgangsmåde risikerer at føre til, at "den samme lille homoerotiske kanin stadigt bliver trukket op af stadig nye tekst cylinderhatte?" (Detering 1994, s. 29-30). Han synes selv, at han undgår det ved at pege på camouflagens konstruktive aspekt: når Bang i *Mikaël* camouflerer Mesterens homoseksuelle længsler som en stræben efter æstetisk fuldkommenhed, kunne det have sagt noget om kunstnerisk skaben, som ellers ikke ville kunne være udtrykt (jeg skriver kunne, fordi Detering mener, at det mislykkes for Bang, hvorimod han i *De uden Fædreland,* ved at camouflere den seksuelle outsider som national outsider, får sagt noget væsentligt ikke bare om homoseksualitet, men også om nationalfølelser). I princippet lyder det plausibelt, men de konkrete analyser har stadig et ret ensartet præg.

Kaninproblemet går igen i Dag Heedes bog *Herman Bang: Mærkværdige læsninger* (titlen spiller på det engelske 'queer readings') fra 2003. Han er dog meget

omhyggelig med at tage afstand fra den type "konkretiserende og tendentielt reduktionistiske læsning, som symptomallæser de litterære tekster ud fra Herman Bangs homoseksualitet"; i stedet for at "reducere de bangske teksters betydningspotentialer ved hjælp af hans homoseksualitet" har hans mål tværtimod været at "forøge læsemulighederne" (Heede 2003a, s. 58 n. 45). Han har valgt at gøre Bangs bekendelsestanke til krumtap for hele sin analyse. Hvad nu, hvis vi tager bekendelsestanken for pålydende, spørger han; hvis vi antager, at alle Bangs værker er ham selv set under røntgenstråler – hvilket billede tegner der sig så? Heede understreger omhyggeligt, at han ikke påstår, at Bang nødvendigvis har ret, og at han ikke ønsker at påstå, at hans "læsninger" er endegyldige eller udtømmende. Ved at præsentere sin tilgang på denne måde behøver Heede ikke kaste sig ud i samme sofistiske krumspring som Detering for at bruge "Gedanken"-skriftet som nøgle, eller, med Heedes egne ord, "som en prisme til at afdække tematiske strukturer i Bangs forfatterskab" (Heede 2003b, s. 35).

Heede tager udgangspunkt i "Gedanken"-essayets betragtninger om homoseksualiteten som "en fejl fra naturens eller fra skaberens egen side" ["einen Irrtum der Natur oder des Erschaffers selber"] (Bang 1922, s. 16). Den homoseksuelle er for Bang en slags misfoster, fordi han står uden for den kosmiske forplantningstrang, som han betragter som den grundlæggende mening med alt liv. Heede citerer en passage fra bogen *Aus der Mappe*, som ud over tyske oversættelser af en række af Bangs fortællinger også indeholder nogle korte forbindende afsnit, som Bang skrev specielt til denne udgivelse; her skriver Bang om Mikaël (som staves på tysk):

> Eugène Michael er ikke kun stærk som livet og driften. Han er mangfoldig som ungdommen ... *eller han skal i hvert fald være det* og han forbliver sejrrig som ungdommen. [...]
> *Thi således vil Livet det.*
> Det grusomme og jublende liv, det ubarmhjertige og øde, det kvalfulde og kærlighedsundfangende. Det sejrrige liv, der vil fremad. (citeret i Heede 2003a, s. 232, orignal fremhævning)

Men denne livshyldest er, fortsætter Heede, "ekstremt ambivalent". Bang skriver selv i "Gedanken"-essayet, at hans analyse af homoseksualiteten skal hjælpe lægevidenskaben til at rette naturens fejlgreb: "Staten har en interesse i, at homoseksualiteten bliver udforsket videnskabeligt, således at man kan finde veje ad hvilke den kan indskrænkes eller udslettes ['getilgt werden kann']; thi forplantningen alene fordrer indtrængende en sådan indskrænkning" (Bang 1922, s. 24). På den anden side synes Bang stadigvæk, at der skal være plads til sådan nogle som ham; de homoseksuelle gør ingen skade (tilbøjeligheden er medfødt og smitter ikke), og de er mere omsorgsfulde end de fleste andre:

> Den homoseksuelle bliver for det meste elsket højt af sin moder, sine søstre og sine brødre, fordi han i det daglige liv ofte beherskes af en hemmelige trang til at gøre bod, som om han hele tiden vil have sin skyldkonto til at balancere. De allerfleste homoseksuelle – jeg taler selvfølgelig ikke om den mandlige prostitution – er af de samme grunde yderst korrekte og anstændige i deres borgerlige tilværelse; jeg tror, at de på grund af deres skyldbevidsthed gør sig uhyre anstrengelser i denne retning. (Bang 1922, s. 19)

Hertil kommer, at de fortjener beundring for deres sensibilitet og kunstneriske begavelse. Heede peger i sin tolkning af *Mikaël* på, hvordan hele denne ambivalens kommer tydeligt til udtryk i bogen:

> Romanen rummer et skrigende misforhold mellem udpenslingen af den ædle mesters opofrelse og den stadige fokusering på det heteroseksuelle pars egoisme og forbryderiskhed. Teksten fremstår på den ene side som en grandios hyldest til livet, ungdommen, sundheden, kærligheden og heteroseksualitet, og samtidig – på skizofren, fikserbilledeagtig vis – som en sviende anklage mod netop disse fænomener, en anklage, der dog næsten aldrig kommer eksplicit til udtryk, men som oftest kun skitseres ufuldstændigt som vage gester, stumme skrig, og ultrakorte aggressionsudladninger. (Heede 2003a, s. 232-33)

Heede peger på Zorets sidste mesterværk, det tredobbelte billede, han maler, efter at Mikaël har forladt ham, som en slående visualisering af denne ambivalens, en "allegori for hele Herman Bangs forfatterskab" (Heede 2003a, s. 231). De tre billeder viser Job (den lidende Mester selv), profeten Esaias, der forbander den syndige hob, og "Sandheden":

> Høj og sejrrig førte en Yngling, hvis mørke Haar knejste paa hans Hoved, med en lysende Kvinde uskilleligt lænet til sin Side, Tøjlerne for en gylden Triumfvogn, der drog frem over Skyer - Skyer, der lignede Slør, som var svøbt om mægtige Kroppe af lænkebundne Giganter, mørke Skyer og omrandede med Blod. (Bang 1912, s. 170)

Det er tydeligt, at dette sejrende par forestiller Mikaël og Lucia, der ruller skånselsløst frem uden at ænse den lidelse, de forvolder.

Flere anmeldere af Heedes *Mærkværdige Læsninger* har anket over kaninproblemet, over Heedes "tendens til at reducere de mange betydningslag i Herman Bangs forfatterskab til en bastant og monoton bekendelse af det homoseksuelle begær" (Norup 2003, s. 37; jf. Skyum-Nielsen 2003; Winge 2003). Hvis vi nøjes med at se på Heedes tolkning af *Mikaël*, er det dog værd at lægge mærke til, at den faktisk går godt i spænd med den måde, som dagbladsanmelderne modtog romanen på for 100 år siden. Således skrev Gustav Esmann i *København*:

> Det er Historien om Ungdommen og Alderdommen fortalt paany, set paany. Livets Ret og Alt, Dødens Ensomhed og Udødelighedens Intet. Den hungrige Ungdom med stærke, graadige Tænder og den mætte Alderdom, der glad giver hen af sin Rigdom og som Tak bliver ædt op tilsidst. Drengen, der i Andersens Eventyr, vaad og forfrossen, kommer til den gamle Digter, og da han er blevet varmet og styrket, skyder ham Pilen i Hjærtet. (13.4.1904)

Den anonyme anmelder i *Vort Land* skriver tilsvarende:

> Modellen til den gamle Mester findes overalt. Det er selve Alderdommen, som Ungdommen ubesindigt ser over Hovedet, uden at tænke paa, at den Tid kommer, da de Unge ældes og trænger til den næste Generations Kærlighed og Overbærenhed. Og dobbelt grelt og vemodigt staar dette Billede af Alderdommen, fordi Bang her stiller en Mand, der har udrettet et stort Livsværk, i Modsætning til en Ungdom, der kun pukker paa sin Forret til Livet som Eneindehaver af den store Lidenskab, Verdens store Drivkraft og store Ulykke. (10.4.1904)

De fleste andre anmeldere skriver også om konflikten mellem ungdom og alderdom og understreger dens tragiske og tvetydige karakter. Når Heede så, med støtte i "Gedanken"-essayet, beskriver den som homoseksuelt ladet, forekommer det ikke urimeligt.

En af grundene til, at flere anmeldere oplever Heedes bog som monoton, er nok også, at den alene præsenterer en tematisk fortolkning og kun i meget begrænset omfang analyserer det æstetiske udtryk i Bangs værker. Det lægger Heede ikke skjul på; samtidig har han dog opfordret andre til at skrive "en konsekvent seksualiseret litteraturhistorie, hvor Bangs særlige seksuelle position og forudsætninger systematisk og udfoldet kan kobles til udvik-

lingen af den impressionistiske skrivestil" (Heede 2003b, s. 35). Her tager Heede imidlertid konklusionen på forskud. Ser man på anmeldelserne fra 1904, kommer den, der er tættest på at antyde noget om Bangs private investering i *Mikaël*, faktisk til den modsatte konklusion. Sven Lange skrev i *Politiken*:

> Det er umuligt ikke at beundre den Styrke, hvormed han i denne Bog har tøjlet sin Uro overfor Emnet. Det laa ham nærmere end noget andet tidligere, det gjaldt for ham ikke at forraade sig. Og med en imponerende Viljeanspændelse har han netop ud af dette skabt sit mest objektive Værk i en Form, hvis klare, langeligt svungne Streger kun det skarpeste Øje formaar at adskille i de tusinde Enkeltheder, hvori hans Temperament deler dem, og som hans Kunst har svejset sammen til ét. Disse Figurer, disse Interiører er som Kinematografiens: tilsyneladende ubrudte, i Virkeligheden sammensatte af en ustandselig Række lynsnare Indtryk paa den modtagelige fotografiske Plade. Derfra deres dybe, sagte Flimren. (Lange 1929, s. 31)

Jeg vil ikke her gå nærmere ind på en diskussion af Bangs æstetik, men kun i forbifarten gøre opmærksom på, at Langes sammenligning med kinematografien ikke ganske svarer til senere kritikeres karakteristik af Bangs skrivestil som "filmisk". At denne karakteristik i mange henseender er misvisende, har Stephan Schröder ganske overbevisende argumenteret for:

> I hans senere poetologiske skrifter lægger Bang mere og mere vægt på, at hans måde at se på netop ikke er kameraets måde. [...] Bang har ingen plads for 'the adventitious detail' – enhver detalje har sin nøjagtige narrative, mestendels indeksikalske funktion. I "Impressionisme" skriver han, at impressionisten ganske vist *synes* at medtage alt, men at hans arbejde i virkeligheden består i "at udskille væsentligt fra uvæsentligt" (Schröder 1999, s. 11, original kursivering; citat fra Bang 1890, s. 693)

Når Lange sammenligner med kinematografien, er det imidlertid heller ikke så meget kameraet, han tænker på, som det er bevægelsesillusionen – at det, der *synes* at være en sammenhængende bevægelse, i virkeligheden består af enkeltbilleder; og det stemmer udmærket overens med Schröders beskrivelse af Bangs teknik. Samtidig har Lange givetvis ønsket at understrege det moderne i Bangs stil. *Vort Lands* anmeldelse af *Mikaël* henviser tilsvarende til et moderne fremføringsmiddel, som nogle kulturhistorikere også har sammenlignet med filmen:

> I en spændende Ramme af kondenseret Handling tegner Bang med moden Livserfaring sit aandrige Billede af livets rullende Fortorv. Vi befinder os paa Sjælelivets Asfalt, hvor der lyves hundrede Gange, for hver Gang der tales sandt. Men det er Bangs store Fortjeneste, at Livets Løgn af ham fremstilles i hele sin usminkede Sandhed. (10.4.1904)

I et interview i forbindelse med premieren på filmen *Michael* gav Dreyer udtryk for, at Bang med sin præcise observationsevne ville have haft talent for filmkunsten:

> Herman Bang var en glimrende Instruktør. Havde han levet, var han sikkert endt i Filmen. Ja, det lyder som en Vittighed, jeg véd godt, at han afskyede Film; men alligevel er jeg ikke i Tvivl om, at hvis han havde set Filmens Udvikling, vilde netop han have forstaaet, at der her var skabt et Udtryk for Tidens kunstneriske Stræben, en splinterny Kunstart paa mimisk Grundlag, der mere indtrængende end nogen tidligere taler til den store Masse. (Dreyer 1924)

Spørgsmålet er så, om Dreyer og før ham Stiller greb fat i Bangs bog på grund af dens æstetiske kvaliteter, eller om den havde en særlig personlig relevans for dem.

**Den maskerede ørn.** I mange år ansås Mauritz Stillers *Vingarne* fra 1916 for at være gået tabt for stedse. Gösta Werner, svensk filmhistories grand old man, forsøgte i to omgange at rekonstruere filmens

Stiller instruerer; fra rammehistorien i filmen *Vingarne*

indhold. I bogen *Mauritz Stiller och hans filmer, 1912-1916* fra 1969 beskrev Werner Stillers første 33 film, alle forsvundne, på grundlag af bevarede stillfotos, tekstlister, handlingsreferater og manuskripter. Senere blev han opmærksom på, at Library of Congress i Washington lå inde med materiale, som han kaldte "copyright frame prints": for at få copyright i USA skulle filmselskaberne aflevere kopier på fotopapir af et enkelt billede fra hver scene i filmen. *Vingarne* var én af i alt 16 ellers forsvundne svenske stumfilm, hvortil disse billeder fandtes, og i bogen *Svensk filmforskning* fra 1982 publicerede Werner en ny, langt mere detaljeret rekonstruktion af netop denne film.

Kort tid efter fandt man lykkeligvis en kopi af *Vingarne*, som imidlertid var ukomplet. Stillers oprindelige film var udstyret med en humoristisk rammefortælling, hvor Stiller spiller sig selv, og hvor man følger optagelsen af filmen. Man ser den unge skuespiller Nils Asther få stillet rollen som Mikael i udsigt, men Stiller ender med at foretrække Lars Hanson. Stiller, Asther, Hanson og de andre medvirkende går til premieren i Röda Kvarn-biografen, og her begynder *Mikaël*-historien så. Efter en indledende scene, der viser det første møde mellem Mesteren og Mikael, klippes der tilbage til Röda Kvarn, hvor Lars Hanson rejser sig fra sin plads og går med ordene: "Usch, jag är geno-

musel i rollen – jag vill inte se på eländet längre" (Werner 1982, s. 135). Efter afslutningen på Herman Bang-historien vender Stiller tilbage til rammefortællingen, hvor Asther erklærer Lili Bech (der spiller fyrstinden) sin lidenskabelige kærlighed. Da hun leende afviser ham, vil han begå selvmord, men hun tager revolveren fra ham, og efter nogle alfaderlige ord fra Egil Eide, der spiller Mesteren, besinder han sig.

Hele denne kuriøse rammehistorie blev stærkt kritiseret af de svenske anmeldere, som karakteriserede den som "unødig", "smagløs", og "uværdigt gøgl" (Werner 1982, s. 173). I mange lande (bl.a. i Danmark) blev den simpelthen fjernet fra filmen. Den genfundne kopi var en sådan eksportudgave uden rammehistorie. Det svenske filminstitut har genetableret rammehistorien med faste billeder og tekster på grundlag af Werners rekonstruktion, og i denne restaurerede skikkelse blev filmen så vist offentligt første gang i 1987.

Gösta Werner havde i en analyse af filmen (ud fra copyright frame rekonstruktionen fra 1982) på det bestemteste afvist, at der skulle være noget som helst homoseksuelt indhold i Stillers film eller for den sags skyld i Bangs roman:

> I Herman Bangs roman findes ingen antydning af nogen erotisk tilbøjelighed hos Zoret rettet mod Mikael. Uanset hvordan Bang personligt var i denne henseende, findes der ingen homoseksuelle motiver i romanen, ikke engang meget vel camouflerede. Det samme er tilfældet i Stillers film. Uanset hvordan også han personligt var i nævnte henseende . . . (Werner 1982, s. 175-76)

Denne afvisning blev efter visningen af filmen i 1987 angrebet af Frederik Silverstolpe, en af pionererne i svensk bøssehistorie, i en stærkt polemisk artikel i *Chaplin*, det svenske filminstituts tidsskrift:

> *Vingarne* er den første svenske film, ja, formodentlig den første film i verden overhovedet, som behandler et homoseksuelt eller homoerotisk tema. De "koder" og kulturelle omveje, som Mauritz Stiller i 1916 var tvunget til at benytte sig af, udgør i sig selv et stykke kulturhistorie, som en filmforsker med mindre skyklapper på end Gösta Werner kunne få meget ud af.
>
> Men Gösta Werner har i stedet med malplaceret iver forfægtet tesen om, at *Vingarne* er et strikt heteroseksuelt generationsdrama, en film om en aldrende kunster og hans mere vitale elev. En sådan udglattet mistydning gør filmens disposition ubegribelig og er i bund og grund en fornærmelse mod begge filmens to ophavsmænd. (Silverstolpe 1988, s. 32-33)

Når Silverstolpe taler om to ophavsmænd, sigter han ud over Mauritz Stiller til manuskriptforfatteren Axel Esbensen. Esbensen var dansker og homoseksuel; under et politiforhør i 1917 oplyste han, at han "siden ynglingeårene har haft tilbøjelighed for utugt med mænd" (retsprotokol citeret af Söderström 1999, s. 328). Ifølge et stockholmsk smudsblad, der i 1919 fremsatte en række insinuerende "afsløringer" om byens homoseksuelle miljøer, havde Esbensen været nødt til at forlade Danmark i foråret 1907 i kølvandet på Den Store Sædelighedsaffære. Herefter arbejdede han i stormagasinet NK indtil udgangen af 1915. Den 1. februar 1916 blev Esbensen ansat som scenograf ved filmproduktionsselskabet Svenska Biografteatern, hvor Stiller var den førende instruktør (Esbensens baggrund er beskrevet på grundlag af Söderström 1999). Samtidig solgte han også et filmmanuskript (kontrakten er bevaret) med titlen "Målaren", baseret på Herman Bangs *Mikaël* (Werner 1969, s. 322).

Titlen på manuskriptet tyder på, at det først er på et senere tidspunkt, at filmens hovedmotiv er blevet føjet til: skulpturen "Vingerne". I Stillers færdige film er Mesteren blevet billedhugger, og hans

mesterværk, der i romanen hedder "Sejren", er erstattet med skulpturen. "Vingerne" var et i samtiden ganske kendt værk, udført af Carl Milles, en af datidens førende billedhuggere, hvis atelier lå på Lidingö, lige i nærheden af Svenska Bios studier. Rammehistorien starter med, at Stiller ser skulpturen på sin knejsende piedestal på et torv i Stockholm – og bliver inspireret til at lave filmen. Stiller løser derved et problem, som plager mange film om fiktive kunstnere, nemlig at deres værker (som jo normalt kreeres til filmen) ikke er af overbevisende kvalitet.

Netop skulpturen "Vingerne" står i centrum for Silverstolpes forklaring af filmen. Milles' skulptur viser en knælende, nøgen yngling, der med armene griber om en vældig ørn, der sidder på hans skuldre. Med et vist kendskab til den klassiske mytologi vil man uden vanskelighed kunne identificere motivet som Ganymedes og Ørnen: ligesom sagnene om Leda og Svanen og om Europa og Tyren er det en historie om en vidundersmuk dødelig, hvis skønhed fangede Zeus' øje, og som han besøgte i dyreskikkelse. Zeus besvangrede både Europa og Leda; med Europa fik han kong Minos, med Leda halvguderne Castor og Polydeuces og den skønne Helene. Ganymedes, derimod, blev båret op til Olympen, hvor han blev mundskænk for guderne. Denne forskel til trods er det svært at se bort fra Ganymedes-mytens homoerotiske præg.

Carl Milles' skulptur "Vingarne"

Hovedhistoriens første scene genkalder myten visuelt: den viser Mesteren, der på en klippetop ser en ørn sprede vingerne og lette; Mesteren, der er iført en lang kappeagtig overfrakke, breder armene ud, så han selv ligner en aparte kæmpefugl. Der følger en ny mellemtekst: "Mästeren kommer att tänka på den antika sagan och får idéen till skulpturen 'Vingarne'" (Werner 1982, s. 133). Straks derefter møder han Mikael i skoven; ved synet hæver han atter armen, så det er vanskeligt at overse den visuelle analogi med ørnen, der griber den smukke yngling for at bære ham med sig.

Filmen hævder imidlertid, at den tager udgangspunkt i et helt andet, bedre kendt græsk sagn. Hovedhistorien indledes af en mellemtekst med følgende ordlyd:

"Dramat är i moderniserad form antikens saga om ynglingen Icarus, åt vilken hans fader, den store mästaren Daedalus gjorde vingar. De buro honom i djärv flykt mot höjden, men glömsk av faderns varning kom han för nära solen och störtade med förbrända vingar ned till jorden"; og da han første gang ser Mikael, udbryder han: "Det är ju min Icarus livs levande..." (Werner 1982, s. 131, 133). I Tyskland blev filmen sågar distribueret under titlen *Ikaros*.

Det passer bare slet ikke med skulpturen: Ikaros har vinger, og der optræder ingen ørne i hans historie. Silverstolpe argumenterer for, at når filmen således beskriver sit centrale motiv som noget, som det ret evident ikke er, er pointen netop, at Ikaros-teksten "ikke narrede de indviede, samtidig med at den lagde tilstrækkeligt røgslør ud til at beskytte filmens ophavsmænd mod homofobiske angreb" (Silverstolpe 1999, s. 324). At det virkelig skulle være grunden, kan man have sine tvivl om. Et fjendtligtsindet blik ville have let ved at gennemskue maskeraden. Det er tænkeligt, at man har ønsket at vildlede filmcensuren, der både i Sverige og flere andre steder ofte var betydeligt mere opmærksom på, hvad der stod i mellemteksterne, end hvad billederne viste. Mere generelt fungerer Ikaros-referencen som en slags finte, der gør det muligt at lukke øjnene for et homoerotisk indhold, der ellers er mere åbenbart, end det er hos Herman Bang.

Spørgsmålet om Ikaros-motivet bliver taget op i det nye indledningskapitel om *Vingarne*, "Sweden 1916: Taking Off", som er blevet tilføjet i den ny 2003 udgave af Richard Dyers klassiske homofilmbog *Now You See It* (opr. 1990). Dyer viser, hvordan en række fremstillinger, hvor en smuk yngling og vinger indgår – såvel Ganymedes-skikkelser som bevingede ynglinge (hvad enten de identificeres som Ikaros, engle eller noget tredje) – har haft en vigtig plads i homoerotisk ikonografi. Mange af de kunstværker, som han omtaler, har været afbildet i *Der Eigene*, det første tyske homofile tidsskrift; det havde undertitlen "Tidskrift for mandlig kultur, kunst og litteratur" og udkom fra 1896 til 1929. Dyer henviser også til den russiske forfatter Mihail Kuzmin, hvis roman *Vinger* (føljeton 1906, bogudgave 1907) er en helt åbenlys homoerotisk fortælling, hvis hovedperson ved at erkende sin homoseksualitet og springe ud får "vinger af fryd". Dyer citerer en passage fra romanens slutning, hvor hovedpersonen, en komponist, beskriver sit næste værk:

> Ikaros falder, og Phaeton efter ham; Ganymedes taler: "Mine arme brødre, af alle de, der har søgt at flyve op i himlen, er kun jeg tilbage, for det var hovmod og barnlig nysgerrighed, der lokkede jer mod solen, mens jeg blev løftet op ved de brusende vinger af en kærlighed hinsides dødelig forstand." (citeret i Dyer 2003, s. 21-22)

Kuzmins bog vakte skandale; den blev betegnet som en "provokation mod sædeligheden", hvor digteren "udstillede sit fordærvede kønsliv" og "idealiserede det rene svineri" (citeret i Dalsgaard 2002, s. 251). Der er ingen tegn på, at hverken Milles eller Stiller skulle have kendt Kuzmins bog, men den viser tydeligt, hvordan vinge-motivet bar en homoerotisk symbolik.

Den ældre litteratur om Milles har dog været mere tilbøjelig til at betragte hans brug af motivet anderledes. Hans første biograf, Conrad Köper, ser "Vingerne" som et udtryk for "kunstnerens længsel efter at sprede sin fantasis vinger" (citeret i Näslund 1991, s. 84), og hans nære ven, forfatterinden Astrid Setterwald Ångstrøm, skriver tilsvarende: "Vinger kom-

mer ofte igen i hans produktion. Bevingede engle, det bevingede geni, den bevingede hest, som flyver gennem rummet med mennesket på sin ene vinge er udtryk for hans skabende fantasis stræben efter at frigøre sig fra det, som er bundet til jorden" (Setterwald Ångström 1956, s. 9). Gösta Werners analyse af Stillers *Vingarne*, som ikke stiller spørgsmålstegn ved filmens identifikation af skulpturen som et Ikaros-billede, tilslutter sig denne opfattelse af dens symbolik. Derimod har Milles' seneste biograf, Erik Näslund, tilsluttet sig Frederik Silverstolpes opfattelse af skulpturen som homoerotisk ladet.

**Den flamboyante Stiller.** Gösta Werner har, dels i et svar til Silverstolpes indlæg i *Chaplin*, dels i sin Stiller-biografi, argumenteret imod den homoerotiske fortolkning af *Vingarne* med henvisning til, at den er fortænkt, og det fortænkte var Stiller fremmed:

> Stiller var ingen spekulativ natur, han var realist både privat og i sit arbejde, en konkret, håndfast, nærmest robust fortæller. (Werner 1988, s. 35)

> [...] alle intellektuelle krumspring eller spekulative illusionsnumre stod ham fjernt. Alle hans øvrige film, både tidligere og senere, har han lavet helt ligefremt, en realistisk filmfortæller uden skjulte bibetydninger eller sidehensigter. Derfor har man svært ved at tro, at han denne ene gang skulle have skjult sine virkelige hensigter bag flerdobbelte sværtgennemtrængelige slør af udspekulerede billed- og filmeffekter. At han, denne robuste realist, pludselig skulle have trukket kappen op for ansigtet være trådt ind i et fantasirige af antydninger og subtile nuancer. (Werner 1991, s. 97)

Werners karakteristik af Stiller er rigtig og præcis. På den anden side har få filmskabere vist et så sikkert greb om antydningens kunst som det Stiller demonstrerede med det elegante erotiske lystspil *Erotikon* (1920), hvis raffinement gjorde den til et mønstereksempel på genren og en afgørende inspirationskilde for dens ubestridte mester, Ernst Lubitsch.

Desuden er *Vingarne* jo udstyret med en metafilmisk rammefortælling, som det er svært ikke at karakterisere som udspekuleret, og som er enestående i Stillers egen produktion. Selv om andre ambitiøse og selvbevidste filmskabere på nogenlunde samme tidspunkt eksperimenterede med beslægtede auteur-effekter (Benjamin Christensen indleder således *Hævnens Nat* (1917) med en metafilmisk prolog, hvor han optræder som sig selv og taler med sin hovedrolleindehaverske om filmen), er rammehistorien i *Vingarne* i en klasse for sig. Den er lang, omfattende og selvbevidst dristig – ikke mindst i kraft af klippet tilbage til Röda Kvarn efter at hovedhistorien er gået i gang, hvor hovedrolleindehaveren Lars Hanson siger, at han ikke gider se filmen! Det er måske også værd at bemærke, at denne exit kommer umiddelbart før den scene i filmen, der tydeligest erotiserer Hansons krop: den viser Mesteren i færd med at skabe sin store skulptur; bag ham sidder Hanson model, knælende på et podie, kun iført et lændeklæde og med kroppen skinnende i lyset fra atelierets store vinduer.

Man fristes faktisk til at sige, at filmen er påfaldende ligefrem i sin fremstilling af den homoerotiske ladning i forholdet mellem Mesteren og Mikael. Slutningen er oven i købet ændret i forhold til Bangs roman. Her bliver Mikaël borte fra Mesterens dødsleje, trods flere opfordringer, og da han til sidst får besked om Zorets død, bliver han i Lucias arme:

> Mikaël havde rejst sig op i sin Seng. Hele hans Legeme skælvede.
> Men Lucia slog sine Arme op om hans

Skuldre:
– Vær rolig, hviskede hun og førte hans
Hoved ned imod Puden:
– Vær stille. Jeg er hos Dig. (Bang 1912, s. 220)

Bangs Mikaël frigør sig fra det pæderastiske forhold til Mesteren og modnes til heteroseksuel manddom, en modningsproces, der også er fysisk, som det fremgår af Mesterens betragtning af Mikaël lige i starten af bogen: "Saa stærk af Lemmer han var blevet. Hans Legeme fik Muskulatur. Det voksede sig færdigt. De Linjer dér – og uvilkaarligt førte Claude Zoret Skitserullen gennem Luften – var andre, da han malede ham, som Alkibiades eller som 'Sejren'" (Bang 1912, s. 9).

I *Vingarne*, derimod, modtager Mikael ikke beskeden om Mesterens sygdom, før det er for sent, og efter hans død støder han fortvivlet Lucia fra sig. Første gang, vi og Mesteren så Mikael i starten af historien, var han småflirtende i færd med at tegne skitser af en køn bondepige, så man får nærmest på fornemmelsen, at hans udvikling er gået lige modsat Bangs figur. Silverstolpe mener endda, at formålet med rammehistorien er at indkapsle en hovedhistorie med en slutning, som Stiller kan have bedømt "som alt for provokerende, det grænsede jo til 'homoerotikens posthume sejr over heteroseksualiteten'" (Silverstolpe 1999, s. 325). Det er imidlertid kun en gisning, og den omstændighed, at filmen mange steder blev vist uden rammehistorien, viser i hvert fald, at der var grænser for, hvor synlig provokationen var.

Egil Eide, der spiller Mesteren, er sminket, så han umiskendeligt ligner August Strindberg. Som eksempel på det fortænkte i Silverstolpes tolkning hæfter Werner sig ved hans idé om, at Strindberg-masken skulle have skabt en "associationsbane" til Strindbergs "ganske velvillige behandling af homoseksualiteten i *Giftas*" (Silverstolpe 1999, s. 324), hvilket ganske rigtigt virker vel spidsfindigt. Silverstolpe føjer imidlertid til, at han mener, at det primære formål med Strindberg-masken var at undgå, at tilskuerne skulle tro, at Mesteren var den virkelige kunstner (Carl Milles) bag det virkelige kunstværk, som spiller så stor en rolle i filmen. Man kunne tilføje, at Strindberg også er en skikkelse, som de færreste nok vil have tænkt på som homoseksuel.

Det svageste punkt i Werners argumentation er hans henvisninger til Bangs roman. Som vi har set, hævdede Werner i sin analyse fra 1982, at der ikke er nogen homoseksuelle motiver i *Mikaël*, "ikke engang meget vel camouflerede"; men det turde på nuværende tidspunkt være klart, at hverken sam- eller eftertid har haft svært ved at finde dem. Retfærdigvis skal det siges, at Werner i sin Stiller-biografi fra 1991 skriver om romanen, at den "dengang i vide kredse" blev læst og opfattet som "en vel kamoufleret skildring af et homoseksuelt forhold" (Werner 1991, s. 95). Påfaldende er det, at Werner i begge fremstillinger fastholder, at Ikaros-motivet er hentet fra romanforlægget: "Det maleri han [Mesteren] med Mikaël som model maler af Ikaros, ynglingen som efter sin flugt mod solen styrter tilbage mod jorden med forbrændte vinger, giver han det ironiske navn 'Sejren'"; "Hos Bang sysler den ældre kunstner med et maleri, som han kalder "Sejren" og som forestiller Ikaros' flugt mod solen" (Werner 1982, s. 178; 1991, s. 95).

Går man imidlertid til Bangs tekst, finder man denne beskrivelse af billedet "Sejren":

> Men idet Mikaël, der stod hende ganske nær, vilde flytte Lampen, faldt dens Skær pludselig hen over "Sejren", der hang paa Væggens Midte, saa Straalerne lyste over Athenerens palmebærende Legeme.
> – Det er Dem, sagde Prinsessen, og hun vendte sig brat mod Mikaël.
> Mikaëls Haand slap Lampen. Det var, som alt hans Blod pludselig farvede hans hvide Ansigt, hans, hvis Nøgenhed dog var kendt af de Titusinder.
> – Ja, det er Atheneren, sagde Mesteren.
> Mens Mikaël i sin Forvirring stadig ikke flyttede Lampen, der lyste mod Sejrsbringerens skinnende Legeme, betragtede Fru de Zamikof Atheneren, og der viste sig paa én Gang to Smilehuller i hendes Kinder.
> (Bang 1912, s. 49)

Billedet viser en oldgræsk yngling (mere herom senere). Han er nøgen, og efter personernes reaktioner at dømme er denne nøgenhed til en vis grad erotiseret. Ikaros er der imidlertid ikke skyggen af, og en ironisk distance fornemmer man heller ikke.

Werners ihærdige argumentation mod en homoerotisk fortolkning af *Vingarne* skal ses i sammenhæng med hans tilbageholdenhed over for spørgsmålet om Stillers homo- eller biseksualitet, et spørgsmål, som han siger "ikke kan besvares entydigt" (Werner 1991, s. 238). En skribent som Richard Dyer tager det uden videre som et faktum at Stiller var "ikke bare bøsse, men en flamboyant bonvivant" (Dyer 2003, s. 11). Werner går derimod grundigt og kildekritisk til værks, og i sagens natur er det svært at finde utvetydig dokumentation. Godt nok skrev Nils Asther i sine erindringer, at det var Stiller, som "indviede" ham "i kunsten at nyde sit eget køn" (citeret i Werner 1991, s. 240), men Werner bemærker, at erindringerne er skrevet på 60 års afstand og i mange andre henseender er upålidelige. Et samlet blik på det materiale, som Werner gennemgår, sammen med nogle yderligere

Mauritz Stiller

kilder, som gennemgås i en artikel af Göran Söderström i det meget omfattende bøssehistoriske værk *Sympatiens hemlighetsfulla makt* (som også indeholder en revideret version af Silverstolpes *Chaplin*-artikel), gør det imidlertid vanskeligt at tro, at Stiller ikke skulle have været homoseksuel.

Når Werner er mere tøvende med at drage denne konklusion, skyldes det nok først og fremmest en bekymring for, at Stillers seksualitet i så fald ville komme til at skygge for alle mulige andre aspekter af hans liv og indsats som filmskaber. I biografien fra 1991 isolerer Werner diskussionen af Stillers seksualitet fra den kronolo-

giske skildring af hans livsbane og placerer den i et afsluttende kapitel med titlen "Stiller og kvinderne"; på den måde understreger han også, at han mener, at hvordan det end måtte have forholdt sig med Stillers privatliv, så har det ikke nogen større relevans for forståelsen af filmmanden Stiller. Det, som Werner søger at undgå, er den type reduktive, "begærshermeneutiske" fortolkninger, som Dag Heede advarer mod i sin Herman Bang-bog, når han med henvisning til Michel Foucault taler om "vores mani med at tillægge seksualiteten en altomfattende forklaringspotens, betydning og kausalitet" (Heede 2003a, s. 58).

Risikoen ved at omtale Stiller som homoseksuel er, at de maniske sexforklarere så straks vil gøre alle hans film til homofilm. Det ville let kunne ende med en ret firkantet og enøjet opfattelse af Stiller og hans film, og jeg forstår udmærket, hvis Werner har villet undgå det.

Den seksualitetsfikserede tolkningspraksis vil også opstille ligningen den modsatte vej: hvis værket har et homoerotisk indhold, må ophavsmanden være homoseksuel. Det er nok på grund af denne falske logik (der, som vi skal se, også har betydning for tolkningen af Dreyers film), at Werner er så uvillig til at acceptere Silverstolpes tolkning af *Vingarne*. Jeg mener imidlertid ikke, at det nødvendigvis vil reducere Stillers statur eller tvinge os til en bestemt opfattelse af hans øvrige produktion, hvis vi anerkender, at *Vingarne* er en homoerotisk ladet film.

På den anden side har en yngre forsker, Anna Sofia Rossholm, for nylig peget på en svaghed ved både Werners og Silverstolpes fremstillinger, nemlig at deres forklaringer på rammehistorien (henholdsvis at den er enten en verfremdungseffekt eller en vits, eller at den skal camouflere hovedhistoriens homoerotiske indhold) er utilfredsstillende: "det må have større betydning end som så, at Stiller sætter Bangs fortælling i relation til sig selv og det samtidige filmklima. Rammen er der ikke bare for at skjule, men også for at løfte frem" (Rossholm 2001, s. 16). Rossholm betoner den måde, hvorpå rammehistorien understreger filmens ligeværdighed med de etablerede kunstarter. Stiller inspireres af synet af skulpturen på samme måde som Mesteren inspireres af synet af ørnen; skuespillerne udvælges med stor omhu; filmen får premiere i prestigebiografen Röda Kvarn, og bagefter anmeldes den helt ligesom en "rigtig" teaterforestilling. I rammehistorien trækker Stiller Bangs roman ned fra boghylden og siger, at filmens manuskript nøje følger romanen, og Rossholm ser det som et knæfald for de traditionelle kunstarter, en fornægtelse af filmens selvstændige kreative potentiale. Men selve rammehistorien er selvfølgelig ikke hentet fra Bang, og Stillers ironiske distance understreger netop filmmediets selvstændighed.

Man kan desuden overveje, om rammehistoriens ironiske distance til Bang også implicerer forskellige opfattelser af (homo)seksualiteten. Både i sine værker og i sin personlige fremtræden betonede Bang det kvalfulde og livsuduelige ved den. Selv om Stiller var lige så meget en dandy som Bang, er det hans selvsikre fremtoning, der springer i øjnene, når man ser portrætter af ham. Han virker fuldstændig afklaret om sig selv, og der er ingen vidnesbyrd, der tyder på det modsatte. Måske er den kølige, verdensmandsagtige overbærenhed, hvormed Nils Asthers lidenskabelige betagelse af Lili Bech bliver skildret, Stillers diskrete måde at markere en vis afstand til Bangs melodramatiske selvfremstilling.

**I Mesterens hus.** Hvor Richard Dyer vier *Vingarne* et helt kapitel, er omtalen af Dreyers filmatisering af den samme historie anderledes kortfattet. Også andre fremstillinger af homofilmens historie behandler den overraskende kortfattet. I Robert J. Kiss' oversigtskapitel om "Queer Traditions" i den nyligt udkomne *The German Cinema Book* bliver Dreyers *Michael* end ikke nævnt, og i Alice Kuzniars bog *The Queer German Cinema* fra 2000 omtales den kun bisætningsvis. En lidt mere detaljeret, men stadigvæk ret kortfattet beskrivelse kan man finde i Anne Jespersens artikel om Weimartidens tyske film om "de anderledes" i Gay & Lesbian Filmnummeret af *Kosmorama* (nr. 230).

Dyer har foretaget en bevidst afgrænsning i bogen *Now You See It*, som måske kan forklare ikke bare hans, men også en række andre forfatteres kursoriske behandling af *Michael*: det, som Dyer beskæftiger sig med i sin bog, er film "af, for og om lesbiske og bøsser" (Dyer 2003, s. 6). Den underliggende antagelse er her ikke helt, at et homoerotisk værk *nødvendigvis* må være skabt af en homoseksuel kunstner, men nok, at et sådant værk besidder en autencitet, der er fraværende i værker af ikke-homoseksuelle kunstnere. Eftersom Dreyer antages at have været heteroseksuel, bliver *Michael* derfor mindre interessant for homofilmhistorikerne at beskæftige sig med.

Nogle af dem har endda været tilbøjelige til at afvise, at der i det hele taget er et homoerotisk indhold i historien. At finde et sådant, skriver Manfred Herzer i det bøssehistoriske værk *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung* (1997), ville kræve "meget voldsomme fortolkningsmetoder" (citeret i Kuzniar 2000, s. 273). Denne tilbageholdenhed går igen i meget af Dreyer-litteraturen. Et udmærket eksempel af Dale og Jean Drums bog *My Only Great Passion*:

> Den mest almindelige forklaring på begivenhederne i [*Michael*] er baseret på ideen om en latent homoseksuel tiltrækning mellem mester og elev. Det er en meget vanskelig sag at håndtere, eftersom filmen ikke på nogen måde direkte udtrykker noget som helst homoseksuelt, selv om det næppe er overraskende, når man tænker på hvornår den blev lavet. [...] Filmen tillader en homoseksuel fortolkning, men den behøver den ikke. Det kunne faktisk virke som om dette simpelt hen er et flertydigt element i en film af et flertydigt menneske. (Drum og Drum 2000, s. 107)

Netop det uudtalte er i centrum for Henning Bechs tidligere nævnte analyse af Bangs *Mikaël*. Tilsyneladende, skriver Bech, står der overhovedet ikke noget om homoseksualitet i romanen:

> *Ordet* nævnes ikke, heller ikke andre tilsvarende ord, der er ingen diskussion af det *problematiske* i at være homoseksuel, ingen beskrivelse af homoseksuel subkultur, dens steder, dens gøren og laden, ingen pyntede poseurer, ingen kropslig – seksuel – intimitet, der *røres* ingen forbudte steder. (Bech 1988, s. 68, original kursivering)

Som omtalt ovenfor konkluderer Bech imidlertid, at skønt uudtalt er homoseksualiteten så tydeligt til stede i *Mikaël*, at selv en læser uden kendskab til Bang ville kunne opfatte den:

> Først er der *lidenskabeligheden*. Mesteren *overreagerer* på Mikaëls udbryden, hele vejen igennem og lige til det sidste: man *dør* ikke af at éns plejesøn forlader én for en kvindes skyld, selv om man ikke kan lide hende. Det er i det mindste *unormalt* at gøre det. (Bech 1988, s. 69-70, original kursivering)

Bech peger også på romanens parallelhandling, som handler om en anden kunstner, Adelskjold, hvis meget yngre hustru bedrager ham med en ung adelsmand, Hertugen af Monthieu: "Mesterens

De algieriske skitser i Dreyers film

og Adelskjolds længsler, lidelser, jalousi flyder sammen" (Bech 1988, s. 70).

Begge disse aspekter er tydeligt til stede i Dreyers film, hvor Benjamin Christensen fremstiller Mesterens lidelse med dyb og intens patos. Dreyer har også (i modsætning til Stiller) bevaret Adelskjold-historien, og parallelliteten mellem de to bedragne kunstnere understreges af Dreyer i en scene, hvor Adelskjold kommer på visit hos den ensomme Mester. Mens de langsomt skræller hver sin frugt, spørger Adelskjold: "Hvor er Michael?" Og Mesteren svarer efter en pause: "Han er på landet at male." Lidt efter spørger Mesteren: "Og Alice? Hvordan har hun det?" Ny pause. Adelskjold svarer: "Hun har det fint, tak." Så sidder de begge tavse og ser sorgfuldt og eftertænksomt frem for sig.

Blandt de andre homoerotisk ladede elementer, som Henning Bech nævner, er Mesterens billeder af den nøgne Mikaël, som vi kommer tilbage til lidt længere fremme, og forskellige ladede replikker, som ikke er med i filmen. Hertil kommer rækken af henvisninger til eksotiske nordafrikanske lande, selv om der nok er nogen, der vil stille spørgsmålstegn ved, at Middelhavslandene og især Nordafrika i sig selv skulle signalere homoseksualitet. Bech henviser til André Gide og T. E. Lawrence, men et klarere vidnesbyrd om, at koblingen var forståelig nok for samtiden, kan man finde i en af de antihomoseksuelle hetz-artikler, som *Middagsposten* publicerede dagligt under den Store Sædelighedsaffære. Selv om den ikke nævner Bangs navn og staver hans hovedpersons navn forkert, er der ikke noget at misforstå:

> Det er kun i orientalske, lavt staaende Befolkninger, at det aabenbare Fordærv af den her omtalte Retning nu tildags faar Lov at vise sig saa nogenlunde utilsløret. I Smyrna, i Neapel og lignende Sumpe kan denne Slags Herrer finde deres Paradis, og *Mesteren* sin følgagtige Elev, sin *Mikhael*! (20.11.1906; original kursivering)

I Dreyers film tildeles "de algieriske skitser" en mindst lige så fremtrædende plads som i romanen (hvor de kaldes "Studierne fra Algier"). De omtales flere gange i filmens løb, de bliver brugt som en del af Mesterens sidste storværk, og til sidst stjæler Michael dem som det endegyldige forræderi mod Mesteren. Desuden får vi i filmens allerførste scene et godt blik på dem. Disse skitser er imidlertid ret upersonlige at se på, som den tyske filmforsker Knut Hickethier har gjort opmærksom på i en indsigtsfuld artikel om *Michael* som kunstnerfilm. Mesteren vil ikke sælge dem, fordi "Vi sælger ikke vore dyrebareste erindringer", som han siger til Michael. Men hvad disse dyrebare erindringer end måtte være, kan man ikke se dem i tegningnerne.

Hickethier skriver: "Thi når vi som tilskuere spørger os selv om hvilke erindringer der er indeholdt i landskabsskitserne

med de høje himle og ikke finder nogen antydninger i dem, véd vi, at det der menes her, er noget uudsagt og ikke mindst umuligt at vise – noget som man netop ikke kan tale højt om, men i stedet gennem en stille gensidig forståelse simpelthen *véd*" (Hickethier 2000, s. 27). Her taler han selvfølgelig om det homoerotiske forhold mellem Michael og Mesteren.

I Dreyers film ser vi selvfølgelig også Mesterens store billede "Sejren"; det viser en nøgen yngling (med kønsdelene dækket af en strategisk placeret plante), der kommer løbende frem mellem nogle træer. Hvorfor billedet hedder "Sejren", er vanskeligt at se. Hvis vi imidlertid griber tilbage til Bangs beskrivelse af billedet, har vi tidligere set, at det viser en nøgen, palmebærende athener, der også kaldes "Sejrbringeren"; men hvordan skal vi forstå denne beskrivelse? Det kan ikke være en sejrbringende guddom, for vi ved, at det er en athener; det kan heller ikke være en sejrende idrætsmand, for han vinder sejren, han bringer den ikke.

Øverst. "Sejren": Maleriet i dreyers film

Til venstre. Max Kruses skulptur "Sejrsbudbringeren fra Maraton

Frederik Silverstolpe har i sin Chaplin-artikel givet, hvad jeg tror er den rigtige forklaring: han mener, at Bang kunne have været inspireret af den tyske billedhugger Max Kruses statue "Sejrsbudbringeren fra Maraton" fra 1881, en skulptur, der står opstillet i Tiergarten i Berlin, og som blev fremstillet i et stort antal eksemplarer som statuette. (I den reviderede udgave af artiklen i *Sympatiens hemlighetsfulla makt* er denne henvisning helt uforståeligt erstattet med en henvisning til Michelangelos skulptur "Sejren" og en fejlagtig påstand om, at billedet hos Dreyer viser "den sejrende 'Siegfried'" (Silverstolpe 1999, s. 326).) Max Kruses skulptur viser en nøgen mand, der løber afsted, hans arm højt hævet med en løvgren i hånden. Han tager sig til siden og hans ansigt er fortrukket. På soklen står der "Vi har sejret" på græsk. Motivet er legenden om, at efter athenerne i 490 f.v.t. havde besejret perserkongens hær i slaget ved Maraton, blev en hurtigløber sendt til Athen med bud om sejren. Han løb ind på torvet og råbte "Vi har sejret!" – og sank død om.

Skulpturen viser således en nøgen athener med en palmegren, der bringer bud om sejr. Det passer fuldstændigt med Bangs beskrivelse, og det var typisk for hans arbejdsmetode at tage mange detaljer direkte fra virkeligheden (det er ikke kun navnet Claude Zoret, som Mesteren har fået fra Claude Monet; også hans skæg, hans opvækst, og hans had til amerikanere er taget fra den franske maler, som Bang

lærte at kende i Norge i 1892). Hvad mere er: ynglingens positur i maleriet i Dreyers film minder påfaldende om Kruse-skulpturen.

Man kan yderligere føje til, at Mesteren har en skulptur af en vinget yngling stående i sit hjem, som netop i den scene, hvor Mesteren skænker "Sejren" til Michael, i et nærbillede kan ses lige mellem dem. Endelig har Mesteren også en lille reproduktion af den græske statue "Apollon Sauroktonos" ("øgledræberen") stående på et bord, en statue, som synes at have været særligt populær i homoseksuelle miljøer, ligesom Kruses "Sejrsbudbringer" i øvrigt var det (Söderström 1999, s. 271-72). I en scene tidligt i filmen sidder Michael på bordet i en stilling, der meget ligner den lille Apollon-statuette ved siden af ham.

På en række punkter gengiver Dreyers film således nøje de elementer i romanen, som i Henning Bechs analyse tydeligst afslører den uddtalte homoseksualitet. Det er således ikke rigtigt, når den tyske filmhistoriker Reinholdt Keiner skriver, at romanens homoseksuelle elementer blev svækket af hensyn til censuren (Keiner 1984, s. 139).

Spørgsmålet melder sig selvfølgelig, i hvilket omfang alt dette har været synligt for tilskuerne i samtiden. Det har naturligvis været nødvendigt at omgås emnet med en vis diskretion, eftersom homoseksualitet var strafbart i henhold til den tyske straffelovs berygtede §175, der svarede ret nøje til den danske §177. Ikke desto mindre var der en blomstrende homoseksuel subkultur i Weimarrepublikken, der bl.a. kom til udtryk gennem en hel række tidsskrifter. Et af dem, *Die Freundschaft*, anmeldte *Michael* under overskriften "En ny film med homoseksuelt indhold". Anmelderen skrev, at selv om det homoseksuelle indhold ikke var åbenbart, var der mange vink til dem, der vidste, hvad de skulle se efter:

> Således fremstår et kunstværk, der nok vil forblive uklart for mange stumpe blikke, men med desto større nydelse kan den vidende genkende og leve med i skæbnetildragelserne. (citeret i Theis 1984, s. 103)

En præsentationsartikel om filmen i branchebladet *Film-Kurier* beskrev *Michael* som "en pionerdåd på et felt, som – noget mere humanitært kan man ikke tænke sig – støtter sig til de første forkæmpere for frihed og menneskerettigheders devise: 'at forstå alt er at tilgive alt'" (*Film-Kurier* 25.9.1924). Disse formuleringer kan virke mærkværdige, men tale om menneskerettigheder og det humanitære var ofte en slags kode for homoseksuel aktivisme. En af de vigtigste grupper, der kæmpede for homoseksuelle rettigheder i Weimartyskland, kaldte sig den "Videnskabeligt-humanitære komité". Den blev ledet af den fremtrædende sexolog Magnus Hirschfeld. I en kort periode efter Første Verdenskrig

Michael og Apollonstatuetten

var filmcensuren helt afskaffet i Tyskland, og Hirschfeld var her involveret i produktionen af Richard Oswalds film *Anders als die Anderen* (1919), der propaganderede for afskaffelsen af §175. I filmens oprindelige udgave indgik der en forelæsning af Hirschfeld, hvor han omtaler de love, som forbyder homoseksualitet, som "en overtrædelse af individets grundlæggende rettigheder" (citeret i Steakley 1999, s. 183).

I USA, hvor *Michael* fik premiere i slutningen af 1926, var det tilsyneladende meningen, at den skulle have haft titlen *The Invert* ("inversion" var dengang en hyppigt anvendt medicinsk betegnelse for homoseksualitet), men den kom i stedet til at hedde *Chained*. En anmelder i avisen *New York Evening World* skrev: "Carl Theodore [*sic*] Dreyers iscenesættelse udmærker sig ved den smagfuldhed, hvormed det langt fra tiltalende emne fremstilles" (citeret i Drum og Drum 2000, s. 112). I *New York Times* skrev Mordaunt Hall:

> Hvis producenterne var forhippede på at sætte et sådant emne på lærredet, havde det været langt mere fordelagtigt for dem at billedsætte Oscar Wildes historie "Dorian Grays billede" eller Robert Hitchens' roman "The Green Carnation", to værker, der – hvor usmagelige de end er – i det mindste besidder virkelige dramatiske værdier. (15.12.1926)

Det har sikkert heller ikke været uden betydning for den måde, hvorpå filmen blev modtaget i Tyskland, at Herman Bangs skrift "Gedanken zum Sexualitätsproblem" var blevet publiceret i 1922, året før optagelserne til filmen begyndte.

Dreyer har også selv udtalt sig om sagen. *Michael* blev i mange år anset for tabt, men en kopi dukkede op i 1958, og i forbindelse med visningen af den på Det Danske Filmmuseum interviewede Erik Ulrichsen Dreyer om filmen. Ulrichsen skrev interviewet om til en sammenhængende tekst, og her hedder det:

> 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 plat ved at gøre homoseksualiteten alt for evident. (Ulrichsen 1959, s. 102)

Det er åbenbart, at Dreyer udmærket var klar over den homoerotiske ladning i historien og ikke gjorde noget forsøg på at bortforklare den.

**Elsklingsbarnet.** Med såvel Bang som Stiller har vi set på, hvordan værkerne kunne sættes i forbindelse med kunstnerens private lidenskaber, og det kan man også forsøge at gøre med Dreyer. *Michael* var ikke i sit udspring et personligt projekt for Dreyer, fremgår det af et interview fra nogle dage før den danske premiere på filmen:

> – Det er, siger Dreyer, allerede tre Aar siden, jeg talte med Pommer, Generaldirektøren for Ufa, om at benytte en eller anden kendt dansk Forfatters Værk som Grundlag for en Film. Vi diskuterede Johannes V. Jensens Madame d'Ora og Hjulet, J. P. Jacobsens Maria Grubbe [sic] og Bangs Mikaël, men Pommer foretrak den sidste. (Politiken, 15.11.1924, original kursivering)

Af Dreyers essay "Nye Ideer i Filmen", trykt i *Politiken* 1.1.1922, kan man se, at han på det tidspunkt netop har tumlet med idéen om at filmatisere de to førstnævnte forfattere: han citerer en passage fra *Fru Marie Grubbe* som eksempler på en litterær tekst, der egner sig godt til filmatisering, og han fortæller om, hvordan han har overtalt Johannes V. Jensen til at gå i biografen (Dreyer 1964, s. 23-24). Det

forekommer derfor plausibelt, at Bang skulle have været Pommers valg.

Alligevel satte Dreyer selv *Michael* meget højt i sin produktion. Den svenske filmjournalist Ture Dahlin interviewede Dreyer i Paris i foråret 1926 i anledning af den store succes, som *Du skal ære din Hustru* fik i Frankrig, og som var den vigtigste årsag til, at filmselskabet Société générale de films senere engagerede ham til at instruere *La Passion de Jeanne d'Arc*. Dahlin spurgte Dreyer, om *Du skal ære din Hustru* var hans mest vellykkede film:

> "Anser ni denna er film vara er bästa, den som mest ansluter sig till ert ideal?"
> "Nej, mitt älsklingsbarn är Mikaël, vilken jag för ett par år sedan gjorde för UFAs räkning i Berlin." (Dreyer 1926b)

I en anden version af interviewet, trykt i et fransk filmbrancheblad, forklarer Dreyer videre, at *Michael* ikke har haft premiere i Frankrig; et distributionsselskab mente ikke, at den ville falde i franskmændenes smag:

> "Men nu, hvor Deres Du skal ære din Hustru er blevet så stor en succes, vil man måske vove at udsende den?"
> "Det ville glæde mig. Michael er mit barn mere end de andre." (Dreyer 1926a)

Hvis man anvender en biografisk tilgang, kunne man tro, at en sådan tilkendegivelse ville friste til en nærmere undersøgelse.

Den mest gennemførte biografiske tolkning af Dreyers film er naturligvis Martin Drouzys *Carl Th. Dreyer, født Nilsson* (1982). Men Drouzy har svært ved at indpasse netop *Michael* i sin overordnede fortolkningsramme. Som det vil være mange bekendt, mener Drouzy, at Dreyers samlede produktion kan ses som et "monument" over den moder, som han aldrig kendte – den svenske tjenestepige Josefina Nilsson, der bortadopterede drengen som spæd. For Drouzy blev Dreyer så at sige "geni ved den moder, han ikke fik". Hende genfinder Drouzy i de mange lidende kvindeskikkelser i Dreyers film. *Michael* er imidlertid vanskelig at indpasse i modellen, fordi den så åbenbart handler om mænd. Drouzy hævder, at filmen handler om Dreyers forhold til hans adoptivfader: den var et udtryk for anger over den mangel på sønlig hengivenhed, som han havde vist adoptivfaderen, mens han endnu levede. Dreyer, påstår han, identificerede sig selv med Michael og adoptivfaderen med Mesteren.

Derfor, skriver Drouzy, var Dreyer i *Michael* "meget diskret med hensyn til den homoseksualitet, som i bogen karakteriserer forholdet mellem maleren og hans model. Når Dreyer går let hen over dette forhold, skyldes det ikke bornerthed, men at det er ham uvedkommende, fordi han projicerer sig selv ind i personen Mikaël" (Drouzy 1982, bd. 2, s. 97). Som vi har set, er Dreyer imidlertid ikke mere diskret end Herman Bang er i sit romanforlæg, og det er svært at acceptere påstanden om, at Dreyer skulle have ønsket at betone Michaels explicitte rolle som plejesøn snarere end hans underforståede rolle som genstand for Mesterens begær. Og derudover må man sige, at problemet med adoptivfaderhistorien er, at der ikke er skyggen af belæg for den. Det er en spekulativ konstruktion, der er blevet til ved at lede efter en relation i Dreyers privatliv, der minder om den, man finder i filmen, og så postulere en sammenhæng.

Flere anmeldere ankede over Drouzys tolkning af *Michael*, da bogen udkom, bl.a. Morten Piil:

> Det er ikke i alle Dreyer-film lige let at tolke moderfiguren ind. I [...] Mikael lader det sig ganske enkelt ikke gøre. Denne smukke

> Herman Bang-filmatisering ser Drouzy – helt uoverbevisende – som "en posthum æresoprejsning" for stedfaderen. Lidt senere kan Drouzy oplyse, at Dreyer i årene efter Mikael oplevede en "homoseksuel periode" i sit liv. Den nærliggende forbindelse til de underliggende homoseksuelle motiver i Mikael fremdrages imidlertid ikke. (Information, 23.3.1982)

Man kan godt forstå Piils undren. Her har man en forsker, som anlægger en ganske håndfast biografisk tilgang; han angiver, at ophavsmanden til en af de forholdsvis få ældre film, der (diskret, men synligt) beskæftiger sig direkte med kærligheden mellem mænd, selv har haft homoseksuelle tilbøjeligheder – og siger derefter, at det er irrelevant for forståelsen af filmen. Drouzys beskrivelse af Dreyers angivelige homoseksuelle periode ser således ud (tidspunktet er ca. 1930):

> Desuden havde Dreyer også problemer i sit privatliv, og det hjalp ham heller ikke til at genfinde sin indre ro. Den opdagelse, han havde gjort nogle år tidligere (sikkert dengang han indspillede Jeanne d'Arc), og som han var blevet nødt til at indrømme over for sig selv, da han indspillede Vampyr, nemlig at han var forelsket i sin egen moder, havde fremkaldt visse ændringer i hans driftsliv. Visse homoseksuelle tilbøjeligheder var ved at træde tydeligt frem. Under optagelserne til Jeanne d'Arc var det ikke, som man ellers kunne have troet, skuespillerinden Falconetti, han var interesseret i, men derimod filmens fotograf, Rudolph Maté, og efter ham en ung elektriker ved navn Louis Née. To år senere, da han indspillede Vampyr, var det ingen hemmelighed for nogen af de medvirkende, at han nærede en udtalt forkærlighed for den unge tekniker. Der var intet forbavsende ved en sådan udvikling. Det var faktisk den eneste mulige, sålænge Carl Theodor, ubevidst eller bevidst, ønskede at forblive Josefina tro. (Drouzy 1982, bd. 2, s. 145)

Der er ingen dokumentation for disse påstande i bogen, og de har ikke hos senere forskere givet anledning til nærmere overvejelser. Drouzy har imidlertid selv i en senere artikel, "Les années noires de Dreyer", søgt at give en mere detaljeret beskrivelse af den personlige krise, som Dreyer gennemgik i årene efter 1928.

Drouzy skriver her, at "Dreyers forhold til sine medarbejdere [under optagelserne af *Vampyr*] var præget af en dunkel atmosfære af homoseksualitet" (Drouzy 1993, s. 77). Til denne artikel har Drouzy ganske grundige kildehenvisninger, og han henviser her til et interview med Eliane Tayar, instruktørassistent på *Vampyr*, som han gennemførte i 1984. Han citerer hende som følger:

> "Det er sikkert, at i tiden omkring Vampyr havde Dreyer uendelige kvaler, næsten lidenskaber, som var helt uventede. Han var stærkt tiltrukket af kamera-assistenten [Louis Née], en charmerende fyr som var en meget smuk mand, en arbejder, den typiske franskmand. [...] På samme tid satte Dreyer ham i et rivaliseringsforhold til Rudolph Maté, som han holdt i hånden under optagelsesarbejdet, men som også fascinerede ham som mand." (Drouzy 1993, s. 77)

Lige ved siden af denne udtalelse gengiver Drouzy et fotografi, taget under optagelserne til *Vampyr*, der viser Dreyer og Louis Née: Née står i ærmeløs undertrøje, så man ser hans muskuløse arme, og er ved at lægge et reb sammen; Dreyer står ved siden af, hans øjne skjult under den brede stråhat, let sammensunken, med ansigtet rettet mod Née. Det er ingen sag at læse begær og ulykkelig forelskelse ind i dette billede; spørgsmålet er, om en sådan tolkning har basis i virkeligheden. I hvert fald var det et billede, som Dreyer fandt det uproblematisk at vise frem. I en artikel i billedbladet *Uge-Journalen*, som blev trykt i anledning af Dreyers 50-års fødselsdag i 1939, optræder det blandt illustrationerne, og eftersom der er tale om et privatbillede, må bladet have fået det fra Dreyer selv, og han havde næppe

Michael i Lucias favn. Slutbillede i Dreyers film

givet det fra sig, hvis det havde kunnet afsløre dunkle hemmeligheder.

At Dreyer havde kone og to børn, beviser ikke noget i sig selv (det havde Oscar Wilde også). Men Dreyers dedikationer i de mange bøger, som han forærede sin hustru Ebba, tyder på et ganske hengivent forhold (bogsamlingen blev spredt for alle vinde efter Dreyers datters død, men i kataloget til samlingen fra Nansensgades Antikvariat er dedikationerne noteret). Han gav hende mange bøger med kærlighedsdigte, lige fra deres forlovelsestid, hvor han forærede hende en hel række af Gyldendals "Smaa Digtsamlinger", små fine digtbøger i røde bind, bl.a. Drachmanns og Aarestrups kærlighedsdigte; i 1935 forærede han hende Paul Geraldys *Toi et Moi,* en meget populær samling elskovsdigte, som han dedikerede med hendes faste kælenavn: "Til min kære Gøg"; og på deres 51 års bryllupsdag forærede han hende en antologi med *Danske Kærlighedsdigte* (1952) redigeret af Regin Dahl og Ole Wivel: "Til det kæreste menneske jeg ved – på vores fælles bryllupsdag. 19. november 1962. Carl Th."

Selv om Eliane Tayars erindring om en tiltrækning mellem Dreyer og nogle af hans medarbejdere på *Vampyr* skulle være rigtig, er den "nærliggende forbindelse" med *Michael*, som Morten Piil taler om, svær at se i anden forstand, end at hvis Dreyer selv i et eller andet omfang har oplevet at føle sig tiltrukket af sit eget køn, kan det meget vel have hjulpet ham i at gøre, hvad han indiskutabelt har haft held til: at skabe en film, hvor et homoseksuelt forhold bliver skildret med psykologisk indsigt og forståelse. Jeg mener derimod, at hvis man prøver at se *Michael* som en bekendelse om Dreyer selv, går man lige lukt i den begærshermeneutiske fælde.

Sammenligner vi filmen med romanforlægget, er det påfaldende, at netop de aspekter af historien, som Heede lægger mest vægt på i sin bekendelsestolkning, de intenst ambivalente skildringer af heteroseksualitetens nådesløse triumf, er underspillet i Dreyers film. Det tredobbelte billede findes også i filmen, men Dreyer viser os kun Job-delen – man aner, at de to andre billeder også er der, men man får dem ikke at se, og slet ikke med det eftertryk, som ikke mindst "Sandheden" med den heteroseksuelle triumfvogn får hos Bang. Og hvor Bangs roman slutter med, at kvinden trækker Mikaël ned til sig, og den brutale forplantningsdrift vinder en nedslående sejr, rummer Dreyers tilsyneladende meget trofaste filmatisering en lille, men væsentlig forskel. Også i filmen siger Lucia: "Vær rolig ... vær stille ... jeg er jo hos dig!", men Dreyer placerer Michael i hendes skød, mens hun holder om ham i en klassisk moder-og-barn opstilling. Bangs Mikaël modnes til heteroseksuel manddom, mens Dreyers Michael synker tilbage i barnlig afhængighed.

Derved bliver *Michael* først og fremmest

en historie om svigt og menneskelig svaghed. Dybden og karakteren af Michaels forræderi og Mesterens smerte kan ikke forstås fuldt ud uden henvisning til deres forholds egentlige væsen, men Dreyer rykker opmærksomheden fra seksualiteten til følelserne. Og det kan meget vel være det, som har gjort Dreyer så tilfreds med filmen: at det er lykkedes ham at lave en kærlighedshistorie, der ikke handler om mænd og kvinder eller om mænd og mænd, men om mennesker.

En del af denne artikel indgår i mit kommentarlydspor til dvd-udgaven af Dreyers Michael (amerikansk udgave: Image/David Shepard; engelsk udgave: Eureka/Masters of Cinema) Alle billeder fra filmen i denne artikel er frame grabs fra dvd'en.

**Note**

1. Navnet staves forskelligt i de forskellige værkers originalversioner, og disse stavemåder er fulgt i det følgende: hos Bang hedder personen Mikaël, hos Stiller Mikael, og hos Dreyer Michael. Tilsvarende benævnes Bangs roman *Mikaël* og Dreyers film *Michael*. Den danske titel på Dreyers film følger Bangs stavemåde med k og ë, men jeg har fastholdt den tyske originaltitel på filmen, så man lettere kan se, om jeg taler om romanen eller om filmen.

**Litteratur**

Hvor intet andet er angivet, er alle citater oversat af mig selv.


Bang, Herman. (1890). "'Impressionisme'. En lille Replik". *Tilskueren* 7.

– (1912). *Mikaël*. Vol. 5, *Værker i Mindeudgave*. København: Gyldendal. Opr. udg. 1904.

– (1922). *Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Redigeret af M. Wasbutzki. Bonn: A. Marcus & E. Webers Verlag.

– (1951). *Breve til Fritz*. Redigeret af U. Albeck og E. Timmermann. København: Westermann.

Bech, Henning. (1988). *Når mænd mødes: Homoseksualiteten og de homoseksuelle*. København: Gyldendal.

Dalsgaard, Mette. (2002). *Lad os blive som solen: Den russiske sølvalder 1890-1917: En litteraturhistorisk fremstilling*. København: Gyldendal.

Detering, Heinrich. (1994). *Das offene Geheimnis: Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein.

Dreyer, Carl Th. (1924). "Mikael-Filmen".

– (1926a). "Carl Th. Dreyer à Paris: Un entretien avec l'Eminent Createur du '*Maitre du logis*'". Interview af T. Dahlin. *La cinématographie française* (386): 5-7.

– (1926b). "En nordisk framgång i Paris: Regissør Carl Dreyer engagerad vid ett franskt filmbolag". Interview af T. Dahlin. *Filmjournalen* 8 (7): 185, 196.

– (1964). *Om filmen. Artikler og interviews*. Redigeret af E. Ulrichsen. København: Gyldendal (Gyldendals Uglebøger). Opr. udg. 1959.

Drouzy, Martin (1982). *Carl Th. Dreyer, født Nilsson*. Oversat af L. Backe & B. J. Jensen. 2 bd. København: Gyldendal.

– (1993). "Les Années noires de Dreyer". *Cinémathèque* (4): 68-83.

Drum, Dale D. og Jean Drum. (2000). *My Only Great Passion: The Life and Films of Carl Th. Dreyer, Scarecrow filmmakers series; no. 68*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Dyer, Richard. (2003). *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. 2nd ed. London: Routledge.

– *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung* (1997). Berlin: Rosa Winkel.

Heede, Dag. (2003a). *Herman Bang: Mærkværdige læsninger. Toogfirs tableauer*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

– (2003b). "Herman Bang og seksualiseringen af litteraturhistorien. Eller: er impressionismen en homoseksuel fortælleteknik?". *Litteraturmagasinet Standart* 17 (4): 33-35.

Hickethier, Knut. (2000). "Maler und Modell: Der verschwiegene Diskurs in Carl Theodor Dreyers *Michael*". In *Genie und Leidenschaft: Künstlerleben im Film*, redigeret af J. Felix, s. 19-34. St. Augustin: Gardez! Verlag.

Jacobsen, Harry. (1954). *Den unge Herman Bang*. København: Hagerup.

– (1957). *Herman Bang: Resignationens Digter*. København: Hagerup.

– (1961). *Den miskendte Herman Bang: Aarene der gik tabt*. København: Hagerup.

– (1966). *Den tragiske Herman Bang*. København: Hagerup.

Jørgensen, John Chr., red. 2001. *Dansk forfatterleksikon: Biografier*. København: Gyldendal.

Keiner, Reinhold. 1984. *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*. Hildesheim: Georg Olms.

Kiss, Robert J. (2002). "Queer Traditions in German Cinema". In *The German Cinema Book*, redigeret af T. Bergfelder, E. Carter og D. Göktürk, s. 48-56. London: BFI.

Kuzniar, Alice A. (2000). *The Queer German Cinema*. Stanford, Ca.: Stanford University Press.

Lange, Sven. (1929). "Herman Bang: *Mikaël*". In *Meninger om Litteratur*, s. 30-35. København: Gyldendal. Opr.udg. *Politiken*, 21. april 1904.

Norup, Lis. (2003). "'Hvad er det Herman Bang har skrevet?'". Anmeldelse af Dag Heede: *Herman Bang: Mærkværdige læsninger*. *Litteraturmagasinet Standart* 17 (4): 36-37.

Näslund, Erik. (1991). *Carl Milles – en biografi*. Höganäs: Wiken.

Rosen, Vilhelm von. (1993). *Månens Kulør: Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*. 2 bd. København: Rhodos.

Rossholm, Anna Sofia. (2001). "Ikaros fall – tre facetter av modernitet". In *Moderna motiv – Mauritz Stiller i retrospektiv*, redigeret af B. Florin. Stockholm: Cinemateket/Svenska Filminstitutet.

Schröder, Stephan Michael. (1999). "Herman Bangs poetik i 'filmisk' belysning". *Tidskrift för litteraturvetenskap* (3-4): 180-197.

Setterwald Ångström, Astrid. (1956). *Carl Milles*. Stockholm: Forum.

Silverstolpe, Frederik. (1988). "*Vingarne*: Ikaros' eller Ganymedes'?". *Chaplin* (214): 32-35.

– (1999). "Mauritz Stiller och den första homosexuella spelfilmen". In *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860-1960*, redigeret af G. Söderström, s. 322-326. Stockholm: Stockholmia förlag.

Skyum-Nielsen, Erik. (2003). "Det lige erkender det lige". Anmeldelse af Dag Heede, *Herman Bang: Mærkværdige læsninger*. *Information*, 30. September, 6.

Steakley, James D. (1999). "Cinema and Censorship in the Weimar Republic: The Case of Anders als die Andern". *Film History* 11 (2): 181-203.

Söderström, Göran. (1999). "Homoerotiken i konsten – konst och konstnärer". In *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860-1960*, redigeret af G. Söderström, s. 268 308. Stockholm: Stockholmia förlag.

– (1999). "Privatpersonen Stiller och hans krets". In *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860-1960*, redigeret af G. Söderström, s. 327-331. Stockholm: Stockholmia förlag.

Theis, Wolfgang. (1984). "Verdrängung und Travestie: Das vage Bild der Homosexualität im deutschen Film (1917-1957)". In *Eldorado: Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950: Geschichte, Alltag und Kultur*, redigeret af M. Bollé, s. 102-113. Berlin: Frölich & Kaufmann.

Ulrichsen, Erik. (1959). "Dreyer og *Mikaël*". *Kosmorama* (41): 102-105.

Werner, Gösta. (1969). *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-1916*. Stockholm: Norstedts.

– (1982). "Sexton återuppståndna svenska stumfilmer"; "*Vingarne*: Rekonstruktion på grundval av bildmaterialet från Library of Congress, Washington, D.C."; "*Vingarne*: En analys". In *Svensk filmforskning*, redigeret af G. Werner, s. 81-180. Stockholm: Norstedts.

– (1988). "Replik från Werner: 'Stiller ej beräknande'". *Chaplin* (214): 35.

– (1991). *Mauritz Stiller: Ett livsöde*. Stockholm: Prisma.

Winge, Mette. (2003). "Queer-læsning: Gang-Bang". Anmeldelse af Dag Heede, *Herman Bang: Mærkværdige læsninger*. *Politiken*, 1. november, 4.