



Tu Ehren von Asta Nielsen

AF LOTTE H. EISNER

„Sænk fanerne for hende“, således skrev engang *Bela Balazs*, da han så *Asta Nielsen* som den døende Hamlet, „sænk fanerne for hende; thi hun er aldrig overgået“.

Generationen af i dag vil næppe ane, hvad *Asta Nielsens* blege maske med de kæmpestore, brændende øjne har betydet over hele verden i årene mellem 1910 og 1930. Transparent som en hvid nattens blomst var hendes åsyn, kranset af hendes glat klippede hårs sorte frynse. Andre bar denne karakteristiske frisure fra tiden, andre, blandt hvilke måske kun *Louise Brooks*, som hun synes at være uadskillelig fra hende stilerede frisure.

En overkultiveret, nervøs epoke med forkærlighed for det ornamentale fandt i *Asta Nielsen* sit ideal: Hemmelighedsfuld som en orkide var den intellektuelle kvinde, så fuld af raffi-

„Beardsley-generationens arabesker . . .“
Asta Nielsen i „Die Suffragette“ (1913).

nement, med en *piérot lunaires* lidende ansigt, med de tunge øjenlåg, med hænder, der som *Eleonora Duses* forekom at bære usynlige sår.

Hvem kunne bedre end hun spille *Ibsens* Hedda Gabler, halvt passivt frigid, halvt lidenskabeligt opflammet?

Men *Asta Nielsen* var mere, end denne generation, der var så optaget af liniespil og arabesker, forestillede sig. Man kunne ikke katalogisere hende, hun var hverken „modernistisk“ i samme betydning som stilen hos *Worswede*, *Poirret*, *Lepape* og *Iribe*, eller „ekspressionistisk“ fordrejet; det abstrakte og abrupte i den ekspressionistiske skuespilkunst var i strid med hendes varme, åndende menneskelighed.

Hun kunne i „Den lille Engel“ eller i „Kærlighedens ABC“ spille den skælmske unge pige, og de store tragedienne-øjne funkledede af overmod og blev til tindrende lys. Aldrig kom hun til at virke for yndig, aldrig blev det til pinlig travesti. Og hun kunne spille i mandfolkebukser uden mindste tvetydighed.

Thi *Asta Nielsens* erotik ligger fjernt fra alt ekvokt, fordi det for hende altid drejede sig om virkelig ægte lidenskab.

Hendes frynsefrisure førte hende, som tilfældet også var med hendes kolleger, ofte over i *vamp*-faget, men aldrig er hun kold og beregnende; man aner den indre fortærende ild, der ikke blot vil ødelægge mændene, men også hende selv.

Man kan derfor ikke anbringe *Asta Nielsen* i et skema, som det er muligt med *Garbo*, hvem man har påklippet etiketten „hemmelighedsfuld guddommeligt“. Og det er karakteristisk, at *Asta Nielsen*, netop fordi hun vogter på sit eget ansigt, sin egenart, aldrig er blevet engageret og omformet i Hollywood.

Hun er typisk nordisk, legendarisk nordisk som skikkelserne i *Edda*, og skønt hun kun har filmet forsvindende lidt i sit eget land, Danmark, er hun i de tyske film forblevet skandinaven, ikke blot fordi danske instruktører som *Urban Gad* og *Svend Gade* har skabt disse film; den samme køligtglødende aura omgiver hende også, når tyske instruktører som *Pabst* og *Bruno Rahn* søgte at influere på hende.

Og dog optræder denne kvinde, der for os

er blevet et billede på sin tid, fra film til film stadig fornyet, stadig varieret: som Hamlet er hun spændstig som en damascenerklinge, Jeanne d'Arc af Danmark. Hvem vil lade sig distrahere af, at Hamlet bliver legemliggjort af en kvinde? Her finder vi ikke *Sarah Bernhardt's* fanfarer og de pinligt yppige kurver. Det sjælfulde blik, den slanke skikkelse, hendes kultiverede bleghed gjorde Asta Nielsen til Shakespeares danske prins, således som vi ville se ham. Hun blev til en dæmonisk Lulu, til Lilith i *Jessners* film efter *Wedekinds* „Erdgeist“: en smygende sort pailletbesat kjole med langt slæb gør hende til et spillende reptil. Det legemlige udtryk og dragten bliver til ét.

Hun får den ynkelige, svindsottige proletærs slæbende, næsten stive gang i Pabsts „Bag Glæderens Maske“. Vidunderligt er det, hvorledes hun her bevidst bliver til krigsprofitmagerens tøjdukke, behængt med juveler, hvorledes hendes væsen ikke er engageret i pragten, som hun omgives med. Ved indgangen til fru Greiners Rendez-vous-hotel står hun stivnet, skinnende som et eksotisk afgudsbillede. Da hun derefter for dommeren beretter om det mord, hun har begået, flagrer kun hendes sorgfulde hænder som forvildede fugle over lærredet. Hvem gør hende dette efter, og med hvilke andre hænder havde Pabst kunnet skabe et så stærkt, vedvarende indtryk?

Tungt går hun som den aldrende prostituerede bort langs de grå mure, efter at den unge gadepige i „Dirnentragödie“ har taget den elskede fra hende. Langsomt, uendelig træt sminker hun sig af, stryger alle lidenskaber af sig, synker tilbage i Intet. I disse øjeblikke står tilskuernes hjerte stille – man er ikke engang længere i stand til at analysere intelligensen i denne store skuespilkunst, hvor enhver gestus, ethvert minespil og enhver bevægelse af kroppen synes at være de eneste naturlige, absolut instinktive elementer.

Hvad er vel mere *Stendhal* end hendes Vanna, som forgæves har kæmpet for at åbne den port, bag hvilken hendes elskede pines. Hun er sunket sammen, nu end ikke i stand til at knuge hænderne, og helt fri for det krampagtige taler ud af alle linier i hendes krop en usigelig smerte.

Er det den langsomme modning af en kunst, hvori rytme og harmoni er de to poler? Men måske er hendes smukkeste film hendes første,

„Afgrunden“, hvor hun synes at være en levende gjort figur fra et daguréotypi, med flagrende skorter og gammeldags kjole, der bliver til selvfølgelige rekvisitter i hendes stormfulde lidelseshistorie.

Hun kommer til filmen med al sin erfaring fra scenen, det må vi ikke glemme. Det facetterede i hendes kunst bliver til et hele; i en egenartet sjælfuld form lykkes syntesen for hende. At spille på teater eller film er ikke mere skilt af en kløft – den store scenekuespillerinde er uendelig „filmisk“. Hendes udtryk, hendes kunst, der fuldstændigt grunder sig på nuancerne, kan ud af et melodrama skabe noget, der bevæger os. Hendes film virker derfor aldrig forældede, hun er evig. Og derfor kan hun også ældes i sine sidste roller; der er noget vemodigt over hende, som et døende efterår, hun griber os med sit ansigts og sit slanke legemes molltoner.

Ligesom Asta Nielsen stadig vidste at klæde sig tidløst, således vidste hun også nøje, at hun ikke havde brug for den nye amerikanske filmstils korte montage. Hendes instruktører indfangede hende i lange, uforandrede indstillinger, for at lade hendes tragiske spil udfolde sig og gå i dybden, for ikke ved klipning og en ny indstilling at forstyrre de sjælelige reaktioner, der efterhånden vokser frem.

I det første årti overlod man jo endog til hendes store begavelse enhver skuespillermæssig udvikling og pointering, når det f. eks. i en sceneanvisning hedder: „Astas barn dør . . . Nu begynder hendes store scene . . .“

Også i tyverne, da manuskriptet gav hende forskrifter for holdningen, forbliver Asta Nielsen suveræn, udfylder rollen, skaber et menneske i alle dets afskygninger, i fuldt relief. Hun er den skikkelse, som hun alene kan legemliggøre, kan besjæle.

Og vi opdager, at hun ikke blot som *Gabriele d'Annunzios* heltinder er udtryk for en epoke med alle dens komplicerede sjælelige udsving, at hun ikke blot, når vi i dag ser disse film, genopliver den arabskenske generation, der stadig var præget af *Beardsley*, at hun er mere end blot en henvejret reminiscens, og derfor bliver til den største af alle filmtragediener. Antigone og Elektra, Salome og Jeanne d'Arc, Hedda Gabler og andre problemfyldte Ibsenskikkelser – hun er dem alle. Og det er for altid hendes storhed.