

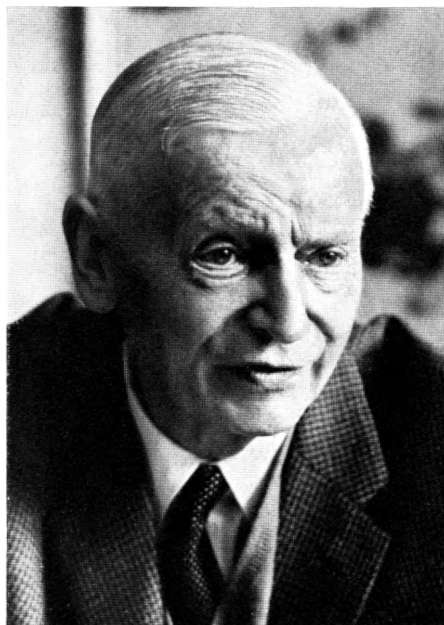
Portræt af Carl Th. Dreyer i alderdommen.

Elsa Gress

Dreyer er sine film, og de er ham, også nu – især nu – efter hans død i dette forår, og det i en mere specifik betydning, end den almene, at manden er stilen og omvendt. Dreyer identificerede sig med sine film på en ganske særlig, på engang klinisk upersonlig og dybt personlig måde og ønskede aldrig at blive betragtet eller vurderet på anden måde end i forbindelse med dem, han havde skabt, og som *potentiel skaber af andre*, mere eller mindre udformede film. Det sidste er vigtigt, for Dreyer levede de sidste mange år, med undtagelse af de to gange siden krigen, hvor han optog film, i en indre verden befolket med skikkelser, der ofte havde mere liv for ham end de levende, der færdedes omkring ham – skikkelser, han så klart for sig, eller skimtede i glimt, eller som først var ved at tage form, skikkelser, han håbede en dag skulle få liv i film, og hvis udseende, tanker, følelser, motiver og selvillusioner optog ham intenst. Vi kommer aldrig til at kende dem og deres verden, men de var der, og det var dem, der holdt åndeligt liv i Dreyer, og dem, han så gerne talte om og samlede kundskab om fra de forskellige kilder. Og det var *ikke* kun skikkelser, der skulle leve i Kristusfilmen – måske mindst af alt skikkelser fra *den*, der var færdigkonciperet for to årtier siden, og skulle have været lavet forlængst.

Det var Medea og Jason og deres børn, Joe Christmas fra »Mørk August«, pastor Brand og hans kone, gammeltestamentlige jøder og syttende århundredes franskmænd og moderne amerikanere...

Dette skal siges for at undlive myten om, at Dreyer »i virkeligheden« ikke ønskede at lave flere film, end han gjorde, og at han »i virkeligheden« nød at sidde ledig og bare være biografdirektør og iøvrigt kaste sin lange skygge over de yngre, hindre deres udfoldelse og indirekte udøve lammende magt som en korsedderkop i sit spind. Så utroligt det lyder, har denne myte eksisteret og eksisterer formentlig stadig, også hos folk, der burde vide bedre, sammen med myten om hans religiøst-reaktionære holdning og hans »livsfjendtlighed« – ja, de to myter er dele af hinanden. De har intet med kunstner-mennesket Carl Th. Dreyer eller hans arbejder at skaffe. Ikke en, men mange gange har jeg hørt Dreyer sige: »Måske ikke *helt* hvert år, men i alt fald hvert andet år kunne jeg have lavet en smuk film.« Og han sagde aldrig mere, end der var dækning for. Godt en snes Dreyer film fra de fyrrer år siden *Jeanne d'Arc*, imod de fire, der blev lavet med trisser og hejseværk i



den tid – og af snesen nogle i farver af den eneste instruktør, der fra begyndelsen havde originale ideer om farvernes anvendelse i film! Det er bedst for blodtrykket ikke at dvæle ved, hvad der allsammen blev begravet med Dreyer den dag i marts, og især ikke tænke på, hvad der *blev* lavet, og var råd til at lave, mens han sad ledig. Men glemmes skal det ikke, det ville være endnu grusommere.

Den anden del af dobbeltmyten – den om Dreyers reaktionære livsfjendtlighed som kunstner og menneske – kan kun de tro på, der intet kendte til ham og ikke *ville* eller ikke *kunne* se hans film, når de stirrede på dem. Men da det er de mange, der ikke kendte ham personligt, mens mange kendte myten Dreyer, og også de mange, der ikke så de film, Dreyer havde lavet, men kun hvad myten Dreyer formodedes at have lavet, er det på sin plads at give et korrigerende portræt af ham, som han var indtil sin død, og dermed af manden bag filmene, de skabte som de uskabte.

De officielle nekrologer, som var af den totalt forudsigelige art, bestyrkede kun indtrykket af Dreyer som et historisk monument for, hvad englænderne kalder *unpleasant excellence*. Endelig havde han været så taktfuld at dø, så han ikke længere sidder og generer den kulturelle samvittighed, når man kommer til at tænke på ham, og endelig kunne man bryde ud i de ventede veråb over den for store mand på de for små øer, som vi ikke vil have hørt for

sidste gang fra dem, der gør øerne for små. Men sandheden er, at Dreyer ikke gik rundt og betragtede sig som geni med specielle privilegier, ja, ikke engang nærrede de på officielle steder vanlige romantiske forestillinger om kunstneren som særphænom og særling. Når det gik højt, kunne han sige, at han nok syntes, han var en filmand, der havde vist, at han kunne sit fag og fortjente at komme til at arbejde. Geni skulle man såmænd ikke komme og kalde ham, så trak han sig helt ind i sneglehuset og udsendte bare formel og konventionel mumlen derindefra, at fortolke efter interviewerens behag og begavelse. Ligesom Karen Blixen havde han det med at fortælle anekdoter om næsehorn eller sære folk, når ihærdige beundrere i uægte spørgeform præsenterede ham for hvad de syntes hans films drejede sig om eller teknisk foregreb. Det gjorde han ikke af uvilje mod menneskeheden eller for at genere de spørgende *besserwissere*, men fordi han mente, hans arbejde måtte kunne tale for sig selv, og det ikke var hans sag at korrigere, hvad andre fik ud af dem, når bare han havde gjort sit til at være klar og forståelig.

De to ord er nøgleord for Dreyer, hvad ingen skulle tro efter de mange ord, der er skrevet og sagt, henholdsvis i forsvar for og angreb på hans formodede uklarhed og ubegribelighed, hans »mysticisme«, for ikke at sige obskurantisme, hans livsfjernhed, hans dødsdysterhed. Dreyer blev åndeligt og kunstnerisk moden i en radikal, rationalistisk anti-romantisk tradition, der over Brandes førte tilbage til oplysningstiden, og selv om han siden hen beskæftigede sig med en-sonne mystikere, hekseri og mirakler, fornægtede han ikke sine radikale og realistiske »rødder«, og det var til det sidste hans kamp mod intolerancen og hans instinktive sympati for outsidersen, for den mærkelige og misforståede, den enlige ulv mod flokken, der dikterede hans valg af emner og personer, snarere end noget ønske om at fremme obskurantistiske tendenser eller retfærdiggøre Guds veje for menneskene – en opgave, han ville have fundet både anmassende og overflødig, hvorimod han aldrig fandt det overflødigt at analysere intolerancen og forsvare den forfulgte. Dreyer var ikke mørkemand, men humanist, bare på et dybere plan end »normalt«. Mennesket var for ham altid centrum, og mennesket var for ham mest menneskeligt i krisens og prøvelsens øjeblik. Det var det sidste, der gav anledning til de mange beskyldninger om »morbid« lidelseskult – og det ikke bare fra overfladiske anmeldere, men også fra yngre kolleger, mod hvem man med rette kunne fremsætte samme beskyldninger, især Bergman og Bresson, der ikke på anden vis har kunnet komme deres *for* store forgængere til livs. Det bliver anklagen ikke rigtigere eller mere undskyldelig af.

Når det er understreget, at Dreyer levede intenst i sin indre verden, hvad der simpelt hen reddede ham fra goldhed og bitterhed, og at det ikke var tomme drømme, men *kunstneriske planer*, denne indre verden bestod af, skal det samtidig kraftigt fremhæves, at Dreyer var alt andet end verdensfjern i den populære forstand, som distræte professorer og gale kunstnere formodedes at være det. Han var og havde altid været den tilbagetrukne, tilsyneladende sky, men langt fra usikre, *iagttagere*, manden, der ikke bare så, men indsamlede »data« til sine indre ar-

kiver – ting, situationer, småtræk, fysiognomier. Det betyder ikke at han forholdt sig kun iagttagende til omverdenen, og kun var køligt iagttagende i egen kunstnerisk interesse. Tværtimod. Dreyers menneskelige, kunstneriske og almentkulturelle interesser var umådeligt vidtspændende og dybtgående, og han gik aldrig i stå, men holdt til det sidste sind og sanser åbne, blev ved at »samle ind«, drage slutninger, tænke og føle. Han var *sophisticated* trods den »afskyelige naivitet« yngre kritikere i deres selvsikre naivitet tilskrev ham, for Dreyers naivitet er hvad en ældre generation kaldte »hjerterets renhed, som er at ville et«, mens hans kritikeres er en blanding af provinsialisme i tid og modvilje mod at lade sig overrumple. Hvor *sophisticated* han var i både ånd og adfærd, lige til det sidste, fremgik af hans optræden, da han syg og svag, men parat til at være »game«, få uger før sin død lod sig udspejle af »filminteresserede« i filmskolens biograf. Han var, som altid, den høflige, beskedne, tålmodige – her overfor en flok unge blærer uden for fem øre begreb om mennesker, kunst, film eller Carl Dreyer. Samme *sophistication* kom tydeligt frem i hans brev til Philippe Parraïn, som ved talløse andre lejligheder.

Når man kendte Dreyer så godt, det nu lod sig gøre at kende ham – og det lod sig gøre meget godt for dem, han stolede på, men slet ikke for dem, han ikke havde fidus til, hvor meget de så prøvede at komme ham ind på livet – når man kendte ham, vidste man, at hans beskedenhed ikke var udtryk for nogen selvunderkendelse eller overvurdering af andre, men for en indre sikkerhed og en af al mod- og medgang urokket tro på sit eget kunstneriske og menneskelige instinkt. Det var netop denne tro og den dybtstikkende humanisme, der gang på gang var den primære uerkendte grund til at kritikere gik i vandet på Dreyers film, som de simpelthen ikke kunne ta', uden at gøre sig klart hvorfor: Dreyer havde altid alt for travlt med væsentligheder til at interessere sig bare lidt for moder og manerer, og kritikere er altid bundet til moder og manerer, og føler sig dybt krænket af den kunstner, der ignorerer de ting. I stedet for at gribe i egen barm, beskylder de så kunstneren for at være forældet, verdensfjern, senil og hvad man nu kan hitte på i overensstemmelse med øjeblikkets krav. Dreyer kendte turen. Det betyder ikke, at han vænnede sig til kritikeroverfaldene, eller at de ikke generede ham – det er en myte, at store kunstnere er »hævet over« omverdenens uforståenhed og onde vilje, og navnlig i sidste omgang, efter Gertrud-filmen, gik overfaldene ham på. Men han kunne ikke ændre sin kurs, om han også havde villet, og han vænnede sig til at lade uberørt.

Han havde for længst også vænnet sig til at blive ved at vente og håbe alt, hvad der for ham ville sige chancen for at lave flere film, og samtidig være engletålmodig, trods et utålmodigt gemyt, og forberedt på intet. Det kunne han kun gøre i kraft af sin ironi, derunder selvironi, og den stilsfærdige humor, der ofte var så upåfaldende, at mindre sensitive sjæle slet ikke opfattede den, men som på det sidste tog til og tit fandt højst personlige, sjove og bizarre udtryk. Da det blev tydeligt, at ingen var interesseret i det Medea-manuskript, han gjorde færdig straks efter *Gertrud*, fordi han dengang mente, at

nu måtte man dog lade ham blive ved, skrev han galgenhumoristisk til mig (der havde oversat skriptet til engelsk): »Skidt, vi kan jo altid lave Kristus-filmen i Deres baghave med Deres mand som den gode hyrde og Alfred (min skt. bernhardshund) som Skt. Peter.« Og da han et par måneder før sin død skulle have taget nogle portrætfotos (af Lilian Bolvinkel), sagde han: »Kan vi ikke ta' Ole Sarvig i stedet for mig til omslaget? Han ligner da meget mere en højtidelig, fanatisk filminstruktør end jeg gør.« En humorforladt, dødsdyrkende gammel mand uden virkelighedskontakt? Kun for de virkelig humorforladte, dødsdyrkende og virkelighedsfjerne.

Men bag det var trætheden til døden og kulden i hjertet, for han var syg og vidste, at fremtiden, som han havde levet i lige til det sidste års tid, ikke længere gav ham frist, og at dumheden og uviljen havde sejret, og der kun var tilbage at holde ud, at fortsætte uden klage, stædigt. Og sejheden, stædigheden havde han altid haft, nu blev den sat på prøve. Han ville ikke give sig, ikke lægge sig ned, før han blev slået omkuld, ikke klynke og klage og bede om sympati. Og sådan døde han – »med støvlerne på« – uden at have givet sig, meget gammel og meget ung på samme tid, i besiddelse af den goetheske evige ungdom i en spinkel og skrøbelig krop.

Også hans stædighed, uden hvilken han ikke havde overlevet som kunstner, er – naturligvis – blevet brugt flittigt imod ham, fortolket som særhed, vanskelighed, uomgængelighed og – de sidste mange år – senilitet. Fortolkningerne falder tilbage på dem, der flittigt har brugt dem, i bedste fald i uvidenhed, i værste fald mod bedre vidende. For det er ikke bare muligt, men indlysende rigtigt for enhver med ringeste kendskab til Dreyer, at stædigheden i hans tilfælde skal udlægges positivt, som loyalitet, mod andre og mod sig selv, som ubestikkelig og livsensikkert kunstnerisk og menneskeligt instinkt. I den forstand var Dreyer stædig fra begyndelsen, og med hans alder havde det ingenting at gøre. De rygter om Dreyers »senilitet«, der i årtier fik lov at svirre, var simpelthen en lidet pyntelig, fladtrådt dansk version af de internationale rygter om det »dæmoni«, hvormed Dreyer formodedes at drive sine medarbejdere til at makke ret – og sommetider til vanvidets rand.

Begge former for rygter, den fantasifulde danske, som den mere spændende internationale, er latterlige for den, der har haft den sjældne glæde og berigelse at arbejde sammen med Dreyer – i mit tilfælde at arbejde sammen med ham, både som manuskript-»konsulent« og -oversætter og i betydningen at drøfte hans arbejde, det gjorde og det påtænkte med ham. For en filmskribent af det kun altfor gængse stof, hvoraf fremtidens kedsommelige pedanter laves, ville det have været et mareridt at arbejde med Dreyer om Dreyer: han ville simpelthen ikke passe ind i de givne kategorier og forudfattede meninger og lod sig ikke uden vold føje ind i »fikserede kultursituationer« eller kritiske hierarkier.

For en »medkunstner«, uanset medium, var det en svir at have med ham at gøre. I sin høje alder havde han en formidabel hukommelse for alt, hvad han havde været passioneret optaget af i relation til sit arbejde, og det var ikke småting. Og denne hukommelse indskrænkede sig ikke til fakti-

ske detaljer, men var *total recall* af menneskelige situationer og indtryk.

Et job som at vælge stills fra hans films sammen med ham udløste således uopfordret en strøm af småtræk om alle mulige og umulige mennesker, derunder statisten, hyppigt småtræk, der viste menneskenes pudseløjerlighed og rørende sider, men aldrig, aldrig deres fladhed eller kedsommelighed. Det var altid personligt iagttagne træk, der viste, at Dreyer aldrig havde anskuet noget menneske, han havde at gøre med, eller bare kunne tænke sig at kontakte, todimensionelt. Og denne altid levende iagttagelse, denne indsamling af træk, standsede aldrig – den fungerede til hans dødsdag, og var uden persons eller værdis anseelse rettet simpelt hen mod alt, hvad der havde liv. Ingen kunne være mindre snobbet og mere åben end Dreyer.

Og ingen kunne være elskeligere og mere fintfølede og taktfuld. Ingen kunne heller være mere forstående og opmuntrende overfor kunstnerkolleger, uanset hvad de »gjorde det i«. Han var den ideelle moralske og kunstneriske støtte, for han gav sin ros fuldt og helt, men altid nuanceret, med en personlig drejning, der gjorde den dobbelt værdifuld. Dreyer tog de arbejder af andre, det være sig bøger, billeder, musik eller films, som han følte noget ved, helt på deres egne betingelser og kommenterede medskabende, med analysen indbygget i kommentaren. Hvad han ikke kunne »se«, kommenterede han ikke, og han brugte aldrig en kunstner til at »slå« en anden i hovedet med. Havde han ikke været så sky for enhver form for offentlighed og så helhjertet engageret i sin egen aldrig standsede udvikling, ville han have været den ideelle lærer. Og dog – han troede ikke på akademiske genveje til liv eller kunst.

Dreyer talte aldrig *shop* – man kunne også sige, at han talte altid *shop*, begge udsagn udtrykker det samme: at han ikke skelnede mellem »kunst« og »liv« som skarpt adskilte områder, og at den æstetiske oplevelse for ham simpelthen var den rigeste menneskelige oplevelse, ikke noget særphænomen udenfor naturens orden og virkelighedens krav. Han var gennemciviliseret og gennemkultiveret og alene derved en ener, okapien i den internationale filmfauna, den stille blandt de højroste, den tilbagetrukne blandt de ammassende. At netop han, for hvem magt var irrelevant, skulle blive anset for magtsyg, er en af de mange uretfærdigheder, man kunne have brugt megen energi til at klage over, hvis han havde været halvt så smålig som sine angribere.

Men smålig var han aldrig. Det ligner til forveksling et mirakel, at Dreyer med den behandling, der blev ham til del årene igennem, særlig her i landet, ikke blev et gennemforbitret menneske, ude af stand til at bevare sin indre ligevægt og ude af stand til at være generøs og åben. Men givet hans personlighed, hans inderte urørlighed og den »naivitet«, der førte ham gennem livet og kunsten med barnets modtagelighed i behold, den modne kunstners håb og drømme ubeskadigede og medmenneskeligheden levende, var det naturligt og venteligt. Og denne integritet, der både beskyttede og udleverede ham, som var ham, var så ubeskåret til det sidste, som da han valgte sit medium og sit liv samtidig. Det sidste eksempel på den var hans omgående protest mod afskedigelsen af Henri Langlois.