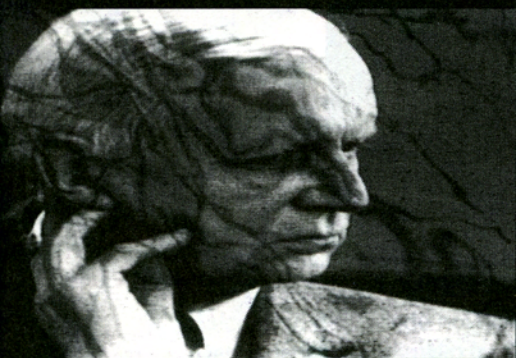
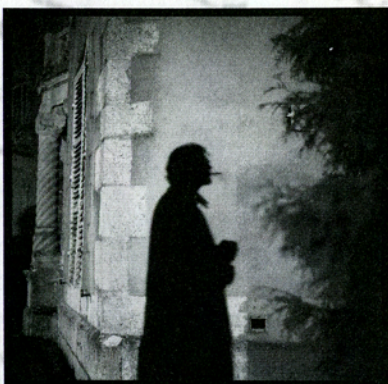


CARL · TH · DREYER



MIN · METIER

E N F I L M A F T O R B E N S K J Ø D T J E N S E N



*Carl Th. Dreyer - Min Metier* havde verdenspremiere på filmfestivalen i Venedig i september 1995 og Danmarkspremiere på Dagmar Teatret den 28. december, på Filmens officielle 100 års fødselsdag. Filmen har været verden rundt på festivaler, den var i 1996 nomineret til en Bodilpris som Årets Bedste Film og modtog samme år en Robert som Årets Bedste Dokumentarfilm.

SFC

Udgivet af  
Statens Filmcentral 1997  
Redaktør: Ulrich Breuning  
Lay-out: Caroline Seehusen  
Fotos: Anders Askegård  
Tryk: ABC tryk

ISBN 87-87195-25-9

## Synopsis

Filmen arbejder i tre æstetiske spor, der smyger sig om hinanden.

Den dokumentariske fortælling er filmens mest fyldige og optaget på 35 mm s/h. Medvirkende i disse afsnit er skuespillere, filmarbejder og kolleger, der har arbejdet sammen med Dreyer: Birgitte Federspiel, Preben Lerdorff-Rye, Lisbeth Movin, Axel Strøbye, Baard Owe, Henning Bendtsen og Jørgen Roos. Desuden medvirker Héléne Falconetti, datteren til den berømte Falconetti, der spillede hovedrollen i *Jeanne d'Arc*.

Det andet spor er filmklip fra Dreyers film, der er med til at tydeliggøre og eksemplificere de dokumentariske beretninger.

Det tredje spor vil jeg kalde den ekspressive fortælling. Som en rød tråd gennem filmen sammenføres Dreyers egne udsagn om sin metier som filmskaber – passionen, æstetiken, sproget - med min egen personlige billedadaptation; ekspressive, symbolske billedeksplorationer og manipulationer. Hypnose, gentagelse, abstraktion. Min indlevelse i den konkrete arv fra Dreyer; stills, skitser, breve, manuskripter, udklip osv, primært fra Det Danske Filmmuseums samlinger.

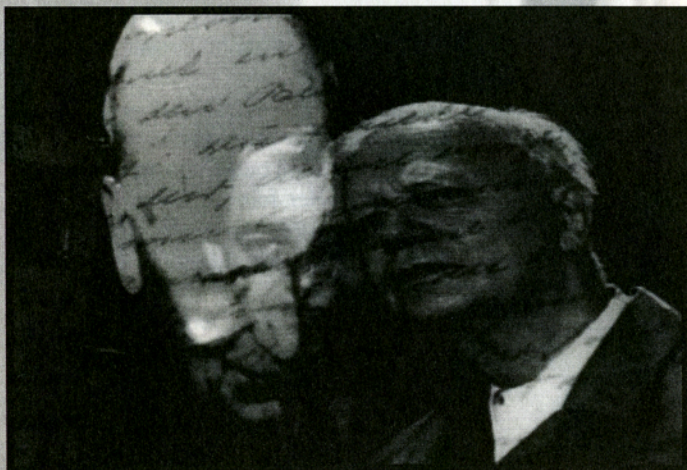
Her glider jeg ud af historiebøgerne og forener myten med nuet. Her ligger filmens henvendelse til både et indlevende publikum og til nutidens kunstnere. Her forenes arven fra Dreyer med vores tid og verden.

Den røde tråd kan ses som mit "filmpolitiske manifest".

*Torben Skjødt Jensen*

Der er den lighed mellem et kunstværk og et menneske, at ligesom man taler om et menneskes sjæl, kan man også tale om et kunstværks sjæl, dets personlighed. Sjælen kommer frem i stilen, som er kunstnerens udtryk for sin måde at opfatte stoffet på. Stilen er nødvendig for at fæstne inspiration i en kunstnerisk form. Men den er usynlig og upåviselig.

Carl Th. Dreyer



## Erobberne

af Ulrich Breuning

Jeg har kendt Torben Skjødt Jensen siden 1983, hvor jeg under en filmuge i Silkeborg fik præsenteret debutvideoen *Englefjæs*, som jeg fandt meget "færdig". Et debutværk, ja, men sikkert og modent leveret af en selvsikker, autodidakt billedskaber.

Siden har jeg fulgt hans videospor fra sidelinien eller noget tættere på som statslig smagsdommer på Statens Filmcentral. Hans særegne stil med flere billedlag og flydende overgange er blevet udviklet til en personlig signatur. Man er aldrig i tvivl om, at man skuer et billedværk af Torben Skjødt Jensen, men at denne formsøgende avantgardist skulle interessere sig for fortidens støv i en sansespejling af det danske filmklenodie over alle – selve Carl Th. Dreyer – forekom mig besynderligt. Det tonede næsten blasfemisk, da man konstaterede, at der i filmens hundrede jubilæumsår ville være premiere på en dokumentarfilm om Carl Th. Dreyer, instrueret af Torben Skjødt Jensen. Nu foreligger filmen, og både den og nærværende skrift er en hyldest til dansk films stejle granitklippe, Carl Th. Dreyer, og en bekræftelse af, at Torben Skjødt Jensen har gjort eventuelle indvendiger og tarvelige tvivlere til skamme.

Men ikke desto mindre lå spørgsmålet stadig på mine læber, da jeg i november 1995 havde sat Torben Skjødt Jensen stævne for at tale om den nye film og hans syn på filmkunsten her og nu: Hvorfor vender

en videokunstner med blikket fremad pludselig rundt og skuer bagud på gode, gamle Dreyer?

*Jeg har jo gjort det før med film om Méliès og mine to Flaneur-film. Men jeg bryder mig slet ikke om alle disse båse. Jeg ved godt, at mange tænker på mig som en videokunstner, men det er for enkelt og værdiløst. I dag kan man ikke mere skelne mellem film og video på den måde. Vi blander det hele, materialet er ligegyldigt, det er udtrykket, det gælder.*

*Og Dreyer er ikke en ny lidenskab, men tværtimod en livslang passion. Der har for mig og mit filmprojekt været primært to veje til Dreyer: Den første vil jeg kalde Den kunstneriske vej. Jeg har altid været dybt fascineret af, hvad han har præsteret og hvad han har stået for. Han er en stor æstetiker, og mit eget arbejde har også altid været æstetisk. Senere blev jeg også klar over, hvor velformuleret han var, hvor mange interessante ting han har sagt om sig selv, sin egen kunst og filmkunsten generelt. Han er nok fortolket, men fortæller også selv helt fantastisk. Min anden vej til Dreyer var Filmens 100 år; her må han da blive fejret. Man var jo lige ved at glemme hans egen 100-årsdag i 1989.*

*Der har været en tendens til at fortolke Dreyer ret håndfast freudiansk. Han var ulykkelig og derfor kunstner. Men min film viser, at han har humor, og det overrasker folk, der bare troede, at han var sådan en forpint sjæl.*

Jeg er gået tilbage til Dreyers egne ord og med hans og de interviewedes udsagn har jeg skabt en strengt kronologisk film. Jeg kan lide den kronologiske løsning. Den viser udviklingen i en mands livsværk, fra den unge, iltre mand til den tænkssomme, indelukkede misantrop. Det er en rejse i et menneskes liv. Selvfølgelig har jeg redigeret og forkortet og udvalgt de citerede tekster, så selv om det er Dreyers egne ord, er det selvfølgelig min fortælling om Dreyer. Jeg fortæller om hans sprog, men digter selv videre på, hvad æstetik er. Jeg både genopdager Dreyer og finder nye veje.

Jeg har også en filmpolitisk motivation til min Dreyer-film. Han var æstetiker, og i dag er der en fnysende foragt for den eksperimenterende film og for auteurbegrebet. Vi vil i Europa tilsyneladende adoptere Hollywood. Vi laver tonsvis af kurser i amerikansk fortællingsteknik og tror fejlagtigt, at så kan vi konkurrere med USA og få publikum tilbage i biografene. Men vi kan kun klare os og overleve som filmnation ved at rette blikket mod de store enere hos os selv. Vi skal være stolte af disse erobrere, som Dreyer kaldte dem, og jeg står helt bag ham i det udsagn om erobrerne, der er medtaget i filmen:

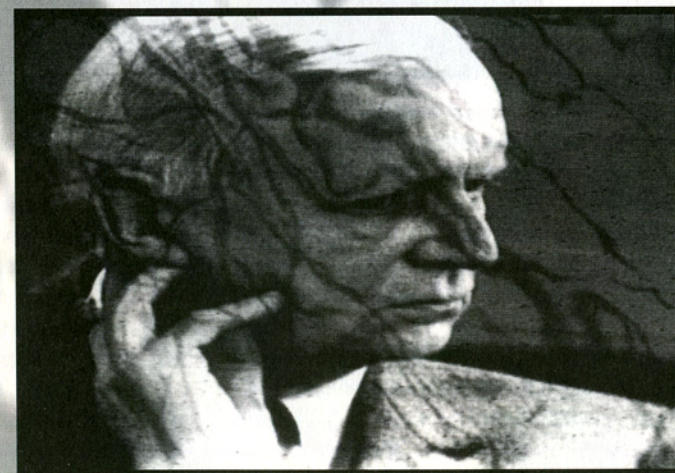
Jeg kan ikke føle noget harmeligt i at se de "de største filmiske begavelser" gøre kunstneriske erobringer, som siden kommer mindre geniale instruktører til gode. Tænk, jeg synes det er storartet, at der findes erobrere. Er det mon ikke problemet for filmen, at den har for få individualister – for få hele personligheder? Det er også mit filmpolitiske syn. Jeg bruger Dreyer i en insisteren på, at det er de personlige historier, der er interessante, og for netop at vise en kompromisløs linie hos en filmskaber. Han arbejdede med abstraktioner og ville vise det indre liv. Heri ligger der en nøgle til fornyelse af filmkunsten. Kameraet som pen er et godt begreb, og begrebet gør jeg næsten konkret ved at have Dreyers signatur med på lærredet. Her er breve og dokumenter og

mandens egne ord og ting. Den ægte vare.

Jeg har altid været meget interesseret i mennesker, som har kunnet udtrykke sig, men som har haft problemer med at fungere som mennesker – Lerfeldt, Baudelaire og Dreyer er alle utilpassede mennesker. Jeg er god til at fortælle om tragedier. Det er ikke så lidt af mig selv. Man kan tale om to spor, jeg følger i mine film: En dokumentarisk stil og et personorienteret indhold. I det første arbejder man med stil og form og i det andet med at afsøge et menneskes indre motivation og sjæl. Dreyer – min metier forener for mig de to spor.

## Skjødt Jensen Filmografi

- 1990 It's a Blue World, 66 min. Dramadok.
- 1993 Flâneur, 8 min. Essay.  
Som et strejf..., 87 min. Dokumentar.  
Le veritable homme dans la lune, 4min. Fiktion.  
Wayfarer - 8900 Randers, 9 min. Essay.
- 1995 Flâneur II: Dandy, 27 min. Essay.  
Carl Th. Dreyer - Min Metier, 96 min. Dok.
- 1996 Freelancer, 5 min. Fiktion  
Hvileløse hjerte, 30 min. Fiktion.  
To Be Or Nothing To Eat, 5 min. Fiktion.
- 1997 Gensidig berøring, 18 min. Fiktion  
Flâneur III: Benjaminiana, 30 min. Essay.





## Filminstruktøren Dreyer

Af Edvin Kau

“Jeg vil sætte det som mit Maal at fremstille et filmsværk, som kan blive nævnt som et Standardværk.” Sådan skrev Carl Th. Dreyer (3.2.1889-20.3. 1968) allerede d. 23. marts 1919 under forberedelserne til sin anden spillefilm, **Blade af Satans Bog** (1920) til en direktør i Nordisk Films Kompagni. Men hverken dengang eller senere skulle det blive særligt let for ham at nå sine mål. I løbet af de omtrent 50 år han levede og åndede for arbejdet som filminstruktør, lavede han kun 14 spillefilm. Ikke desto mindre er flere af dem centrale værker i filmens nu 100-årige historie.

Jeg vil i denne artikel holde mig til tre sigtepunkter: 1) hvad Dreyer selv har sagt om filmmédiet, 2) hans arbejde og produktionsbetingelser, og 3) det vigtigste – hans film. Det er historien om en vision af filmen som dette århundredes teknologiske kunststart, om energi og passion i kamp med købmænd og charlataner, der sad på pengene, og om værkerne som stilkunst og visualisering af bud på tolkninger af tilværelsens store og små spørgsmål.

### Pengene eller filmen

Dreyers ideer blev faktisk kun realiseret, når selskaber eller enkeltpersoner rundt om i Europa så deres fordel i at satse på den underlige dansker og hans maniske optagethed af at løse gåder og opfinde nyt i sit livslange projekt med at vise fortælling i filmbilleder. Senere hen kan man nu ikke sige, at de efterhånden etablerede statsinstitutioner var stort mere tilbøjelige end private producenter til at støtte Dreyers filmkunstneriske ambitioner og sætte hans film ind i større kulturpolitiske perspektiver. Gang på gang tvivlede diverse filmråds-, udvalgs- og fondsmedlemmer på hans ideer og manuskripter. Da han forberedte **Ordet** (1955), bevilgede et ministerielt udvalg i 1950 15.000 kr. i manuskriptstøtte. Ebbe Neergaard (hans mangeårige støt-

te og en af dem, der har skrevet bedst om hans arbejde), som var medlem, fandt 20.000 kr. passende, men gik dog med til at anbefale de 17.000 kr., Dreyer havde søgt. Han fik 15.000 kr. Men så skulle de også gives ratevis, efterhånden som arbejdet skred frem. Man skulle jo vide, hvad pengene gik til, så alt ikke var tabt, hvis resultatet af f. eks. de første 5000 kr. ikke duede.

Også sammenstødet om **Blade af Satans bog** drejede sig om økonomi. Dreyer holdt på, at filmen ikke kunne laves for mindre end 230.000 kr., mens selskabet og Generaldirektør Ole Olsen kun ville spendere 150.000 kr. Efter en hektisk korrespondance, hvor Generaldirektøren himself til slut blandede sig og med henvisning til kontraktlige forpligtelser truede den selvbevist instruktørspire med at fjerne ham fra produktionen – krøb Dreyer til korset og gik ind på selskabets betingelser. Men bataljen betød, at det ud over debutfilmen **Præsidenten** (1918) blev hans sidste job for Nordisk. Først 45 år senere kom han igen til at lave spillefilm på Mosedalvej i Valby. Nærlig dele af hans sidste film **Gertrud** (1964), som ganske vist var en Palladium-produktion, men hvortil man lejede studier hos Nordisk til nogle af optagelserne.

### Den flyvende journalist

Dreyer satsede tidligt på at klare sig selv. Som 17-årig flyttede han fra sine adoptivforældre. (Født uden for ægteskab med dansk far og svensk mor, som straks efter fødslen satte ham i fremmed pleje i København. Som ca. 2-årig blev han i 1891 adopteret af et ægtepar, der gav ham navn efter hans nye far). Efter jobs som kontorist arbejdede han 1909-13 som journalist på Berlingske Tidende, Riget og Ekstrabladet. Især kastede han sig med ildhu over reportager om flyvning, både i maskiner og balloner. Han fik sågar i 1911 certifikat til at

føre ballon. Hans entusiasme for flyvesporten førte samme år til, at han siddende i et lille, åbent sæde under den franske flyver Poulains monoplan, mellem landingshjulene, gjorde turen over Sundet fra Malmø til København.

Det imponerede alligevel kolleger og chefer på Riget, som tit nok havde ironiseret over det unge menneskes opslugthed af de flyvende maskiner. Som der 5. juni 1911, dagen efter bedriften, stod i avisens portræt af "Dagens Yngling":

"Der har været Dage, hvor vi sagde: "Nej, hør nu, lille Dreyer, nu maa De tage Pennen i en anden Haand." (...) Det var, naar Dreyer hæsblesende og glødende af Energi bragte os hele Afhandlinger om Baron Cederström eller Robert Svendsen. (...) Intet, der havde den fjerneste Skygge af Forbindelse med en Flyver eller en Flyvemaskine, undgik Dreyers Blik. (...) Flyvemaskiner, Avtomobiler, Gummiringe, Benzin, Smøreolie, avtomatisk Tænding, Propeller – alt dette var Dreyer helligt. Han taalte ingen Spøg med det. Med Foragt tilbageviste han ethvert Forsøg fra vor Side paa Ironi overfor hans Guder. (...) Men idag er vi lidt beskæmmede. Dreyer har fløjet. Oven i Købet paa en herhjemme hidtil ukendt Maade. Det var modigt. Det var lidt af en Bedrift. I Fremtiden vil vi modtage ethvert Manuskript fra Flyveren Carl Th. Dreyers Pen med Hatten i Haanden."

Den unge Dreyer var om sig, til lands og i luften, og jeg tror, han et eller andet sted bevarede denne energi hele livet. Måske stillede han den ikke så meget til skue som i disse ungdomsår, men ilden gik aldrig ud.

## Den rejsende instruktør

I 1912-13 kom han via manuskriptskriveri i kontakt med Nordisk, hvor han blev ansat i sommeren 1913. De følgende 6 år skrev han selv og bearbejdede andres manuskripter, var med til at indkøbe rettigheder til

forlæg med henblik på filmatisering. Han klippede film, forfattede og indsatte de mellemtekster, der skulle til i datidens stumfilm. Han gik kort sagt i en god, praktisk skole, som lærte ham meget om at skrive film sammen, både fortælmæssigt og håndværksmæssigt. I 1918 fik han så chancen; og på de 8 år, der gik frem til starten på arbejdet med hovedværket **Jeanne d'Arc's Lidelse og Død** (1926-27, prem. 1928), instruerede han hele 8 film. Efter skærmydslerne omkring **Blade af Satans bog** var Nordisk, som han sagde et par år senere, "en lukket Edens Have" for ham, og i mange år rejste han Europa rundt for at få realiseret sine filmprojekter.

Til hans tredje film blev han hyret af Svensk Filmindustri. For svenske penge rejste han til Norge og optog **Præsteenken** (1921), som handler om en ung præstekandidat, Søfren, og hans kæreste, Mari, som ikke kan få hinanden, da enken i det præstekald, hvor Søfren søger job, har ret til at blive boende, så den nye præst er tvunget til at gifte sig med hende. Da de unge har ventet en rum tid på, at den gamle skal krads af, og oven i købet prøvet at skaffe hende af vejen, afslører de, at de ikke, som de har bildt hende ind, er bror og søster. Hun på sin side fortæller også, at hun og hendes mand i sin tid har været igennem det samme som dem. Hun beslutter sig bogstavelig talt til at dø for deres skyld, hvorefter de kan indtage pladsen som præst og præstekone på gården, gå på kirkegården og andagtsfuldt stå ved enkens grav og takke hende for deres lykke.

Dreyer lukker billedet sammen om dem med en irislukning, som man kender fra så mange andre film. Men han gør det ved til slut at lade rammen danne et kors om de to. De er det næste par i rækken. Hun er klædt nøjagtig som sin forgængerske, allerede på vej til at indtage hendes plads? Han ligeså? Det vil i så fald sige som død! Hyg-

gelig happy ending, må man sige. Med blot et enkelt stiltræk vender han vrangen ud på, hvad der ellers i andre henseender er en eventyrtfortælling efter stort set velkendt mønster. Parrets forening og det sluttelige bryllups umiddelbare lykke undergraver instruktøren med enkle, præcise stilistiske greb, så man næsten allerede ser pladsen stå tom efter vores unge præst og hans unge hustru indtage den gamle enkes plads.

Dreyer fortæller nok et eventyr, men skærer samtidig ind til benet og demonstrerer allerede i denne film sit blik for de forskellige former for pres, begrænsninger eller åben vold, hans personer bliver udsat for. Enten de inkarneres af lovbestemmelser om tvunget giftermål som her; zarregimets terror som i **Elsker hverandre** (1922); eller militær, politisk og kirkelig magt som i **Jeanne d'Arc's Lidelse og Død**.

Aldrig bliver hans film udtryk for en tro på, at en evig og uforanderlig Skæbne styrer menneskers liv, men derimod altid tolkninger af fortællingernes stof og analyserende fremstillinger, som rummer en protest mod de begrænsninger og de fysiske og psykologiske overgreb, de forskellige personer udsættes for. Og konflikterne, de stilles i, er altid af højst konkret art.

Frem til 1924 lavede han **Elsker hverandre** (i Tyskland, om jødeprogromer i Rusland 1905), **Der var engang** – (1922; i Danmark, produceret af Sophus Madsen, filmudlejer og direktør på Paladsteatret i København,) og **Michael** (1924; i Tyskland igen, efter Herman Bangs roman "Mikael"). Atter tilbage i København instruerede han den nok allerbedste blandt disse tidlige film, nemlig **Du skal ære din hustru** (1925, for Palladium). I en lille, tilsyneladende beskeden film om en fattig småborgerfamilie i en trang toværelses lejlighed (bygget op i studiet med el, gas, vand, kakkellovn og det hele) farer Dreyers kamera, via en meget

spændstig klipning, rundt og beretter med sprudlende fortælleglæde. Fra alle mulige vinkler i en overlegent klippet billedstrøm får vi historien om den stressede og degraderede mand og hustru, der genopdrages til at blive en god far og mand, til at tage sin del af arbejdet i hjemmet og – til at ære sin hustru. Uden at sætte humoren over styr gør han filmen til et kritisk-solidarisk billede og piller samtidig den konventionelt komiske fjogethed ud af den "duarder-komedie", der danner forlæg. Det er stilen, der giver filmen dens sus og skildringen dens holdning.

## Martyren og myterne

Efter både kunstnerisk og økonomisk succes for **Du skal ære din hustru** – ikke mindst i Paris – blev Dreyer hyret af et fransk selskab til at lave en historisk baseret film. Resultatet blev hans absolutte hovedværk, **Jeanne d'Arc's Lidelse og Død**, som havde premiere i Paladsteatret 21. april 1928. Hele 2 år efter, at han ankom til Paris for at starte forberedelserne. Med heldig blanding af erfaring og nyskabende ideer holdt han trådene samlet i den lange produktionsproces og skabte et unikt værk i filmens og kunstens historie i det hele taget.

Samtidig med, at han fortæller historien om den unge pige, der bliver brændt på bålet som kætter, gør han det på en måde, som rendyrker filmmediet som kunstsprog. Han opløser rummet – i den forstand, at han giver afkald på ethvert forsøg på med filmens illusionsnumre at skabe et tilsyneladende realistisk rum. Som han senere har skrevet:

**Vi må bruge kameraet til at fortrænge kameraet. Vi må arbejde os henimod ikke længer at være slaver af fotografiet, men gøre os til herrer over det. Fotografiet må fra at være rent refererende forvandles til at være et redskab for kunstnerisk inspiration, og den direkte iagttagelse**

må overlades til filmjournalisternes sight-seeing. (...) Vi må slå fast for os selv, at det er bare spild af tid at kopiere virkeligheden. Vi må med kameraets hjælp give filmen ny kunstnerisk form og skabe et nyt filmsprog.

(*Fantasi og farve*, i *Om filmen*, s. 86-87).

Egentlig en karakteristik af bestræbelserne i hver eneste af hans film.

I **Jeanne d'Arc's Lidelse og Død** praktiserer Dreyer ren film, som fortælling i rum og tid. I billedkompositioner og beskæring-er af den yderste strengthed. I klip og montage, hvor kameraet skifter fuldstændig frit i hinanden følgende placeringer i rummet. Filmens stil var nyskabende i samtiden. Det er stadig i dybeste forstand ny, frisk, karsk film, hver gang man ser den. Kun sjældent ser man filmens abstrakt-sproglige grundelementer og mekanik i så rensat – og så udtryksfuld – form. I hans brug af billedbeskæring, synsvinkler, klipning.

Dreyer har faktisk selv kaldt begrebet stil for **kunstnerens udtryk for sin maade at opfatte stoffet på**. Og han fortsætter: **Stilen er nødvendig for at fæstne inspirationen i en kunstnerisk form. Gennem stilen støber kunstneren de mange enkeltheder til en helhed. Gennem stilen faar han andre til at se paa stoffet med sine øjne.**

**Stil er ikke noget, der kan udskilles fra det færdige kunstværk. Den gennemsyrrer og gennemtrænger det, men er dog usynlig og upaaviselig**

(*Lidt om filmstil*, i *Om filmen*, s. 62).

Stilen er altså den platform, hvor instruktøren spiller sin holdning og tolkning af stoffet ud overfor publikum. Dreyer kalder den nok både usynlig og upaaviselig, men det er jo ikke forbudt at se ordentligt efter, og faktisk er det dér – i stilen – man kan få

finslebet og nuanceret sin filmoplevelse og -forståelse.

I bogen *Dreyers filmkunst* har jeg således for en stor del gået stilanalytisk til værks og har f. eks. i min analyse af **Jeanne d'Arc's Lidelse og Død** vist, hvordan konfrontationen mellem Jeanne og hendes fjender på et tidspunkt resulterer i en slags fortælle-mæssig og stilistisk fastlåsning:

*Den yderste rumlige og kompositoriske konsekvens af den fastlåste situation viser sig i det størknede, ritualiserede rum i kirkegårdsscenen. Det der alligevel sker på lærredet, sker udelukkende i og med, at det bliver set, og i og med, at der dannes billeder af det (f. eks.: Cauchon, der ser det lille sammenstød mellem Warwick og Loyseleur); det vil sige billeder dels af personer i fiktionen, dels af kamera- og klippearbejdet: Filmens liv er det eneste, der holder det størknede univers igang. Dreyers film, hans visuelle sprog, lever her på den yderste rand af mening, hvor det selv er garant for betydningens og fortællingens liv. Dette sprogs ophør, en opgivelse af det som selvopholdende struktur, er bortfald af betydning og tolkning, det er død.*

*Kronragningen af Jeanne i cellen ses da også konsekvent og udelukkende i detaljer (håret på gulvet, dele af hendes hoved, fangevogterens hånd med saksen etc.), og kun sammenføjningen af de sete dele giver dem et indhold og fortællingen liv. Højdepunktet af denne sammensmeltning af blik og film nås, da Jeannes selverkendelse og definitive beslutning tænkes i et blik: Synet af stråkronen, der fejes op som affald sammen med hendes afklippede hår. Hun ser kronen, Jesu skæbne og sin egen mission. Og hun ser dermed sit eget valg. Filmfortællingens betydning fremsstår her som en rent visuel størrelse. Det er film som rent blik. Dreyer destillerer den ned til billedfortælling i sin reneste form."*

(*Dreyers filmkunst*, s. 196).

Det er i øvrigt værd at lægge mærke til, hvor konkret Dreyer taler om psykologi i

film, om skildring – visualisering – af følelser; ja, selv mystik. Han fór konsekvent ud med protester, når nogen kaldte ham mystiker. Og hvis han selv bruger ordet, er det netop bundet til det håndgribelige, som når han taler om billedvirkninger og fotografen Rudolf Matés indsats:

**Jeg ville tyde en hymne til sjælens triumf over livet. Det, der strømmer ud til den maaske grebne tilskuer i forunderlige nærbilleder, er ikke tilfældigt valgt. Alle disse billeder udtrykker karakteren hos den person, de viser, og tidens aand. (...) Rudolf Maté, der stod ved kameraet, forstod kravene til den dramatiske psykologi i nærbillederne, og han gav mig det, der var min vilje og min tanke: Realiseret mystik.**

(*Realiseret mystik*, i *Om filmen*, s. 26-27).

Filmene blev ikke nogen øjeblikkelig succes, men alle blev og bliver, ud over det formelt nye, ramt af den skæbne, Dreyer fortæller om, og den tolkning, han har valgt at give den. Han fastholder bevidst Jeanne som den almindelige unge kvinde, der kæmper mod militære, politiske og kirkelige magthavere. Og som på den ene side taber og ender på bælet, men på den anden vinder. I de første mellemtekster hedder det:

**... ved Læsningen [af retsprotokollen] ser vi Jeanne saaledes som hun virkelig var – ikke i Hjelm og Rustning men enkel og menneskelig ... en ung Kvinde, som døde for sit land...**

**... og vi er Vidner til et gribende Drama – en ung troende Kvinde ene kæmpende mod en Skare forblindede Teologer og skolede Jurister.**

I manuskriptet trækker Dreyer sin indstilling til **de forblindede Teologer og skolede Jurister** endnu skarpere op:

**På den ene side en ganske menneskelig, jævn og purung pige fra landet. på den anden side blomsten af dette århundre-**

**des største begavelser, lærde doktorer, universitetets prægtige frugter, alle kristendommens vidundere ... redskaber for forstanden og for døden.** (mine fremhævelser, EK).

Hun fik lagt grunden til Frankrigs samling, fik kronet sin konge i Reims. Og da hun trækker sin tilståelse tilbage og dermed vælger sin egen død, bliver hun med hendes egne ord befriet gennem døden – og sejrer gennem martyriet. Hun insisterer på sin mission, også ved til det sidste at forblive den bondepige, som stadig er bange for ild. Hun vinder ved beslutningen, men må kæmpe helt til døden. Det urokkeligt almindelige gør hende ualmindelig. Som martyrbli- ver hun en uovervindelig myte, et symbol for det franske folk og landets samling. Hverken engelske troppers eller andre våben bider på myter.

Omkring filmene i sig selv har der også dannet sig lidt af en myte. Nemlig den, at den skulle bestå næsten udelukkende af nærbilleder. Det er ganske vist sandt, at den har flere af dem end de fleste andre film, men en stor del af det der er med til at give det indtryk, er i virkeligheden en lang række "mellemløstater", dvs. indstillinger i kontinuum'et mellem nærbillede og halvtotal. Det karakteristiske for disse mere eller mindre halvnære billeder er så, at de ofte gennem specielle beskæring isolerer enkelte ting, personer, eller dele af kroppe og rum, så det får en særegen effekt som udsnit, sådan at opmærksomheden rettes mod netop delelementer, der måske får publikum til at huske dem som noget, de har set i nærbilleder. Men det specielle, hvad billedformater angår, er altså snarere end nærbilledernes totale dominans, at der blot ikke over for det nære eller forskellige grader af "delbilleder" med deres hidsige beskæring placeres ret mange totalbilleder. Og dét (dvs. evindeligt orienterende

totalindstillinger; tænk blot på tv-seriers uendelige rækker af overbliksbilleder) er man jo ellers vant til, og altså uvant med fraværet af. Dreyer fortæller om Jeanne i et filmsprog med total rumlig frihed. Det er en opløsning af traditionel rumorientering, men ikke af rumlig logik, tværtimod. Utallige gennemsyn og min granskning af den sekund for sekund har vist, at alt uden undtagelse passer præcist sammen.

## I de udødes verden

**Vampyr** (1932) er Dreyers første tonefilm (lavet i både tysk, engelsk og fransk version). Den blev produceret af et til lejligheden oprettet selskab i Dreyers navn. Pengene kom fra en rig filmentusiast, Baron Nicolas de Gunzberg, der til gengæld fik lov til at spille hovedrollen, som han udfylder fint. Han skal faktisk blot vandre gennem filmen som en søvngænger. Bortset fra et stræk, man næsten kan tælle i sekunder, foregår denne psykologiske thriller i en drømmeverden, eller som det hedder i kredsen omkring Grev Dracula & co., i de udødes verden. En ung mand, David Gray, ankommer til en kro, og da han falder i søvn, træder vi med filmen uigenkaldeligt ind i hans drømmeverden.

Men allerede forud for det har hans vildtvoksende fantasi og dagdrømmeri bragt ham og os til kanten af verden, grænsen mellem liv og død: Floden er blevet til Styx, en bonde på vej hjem fra marken til Manden med leen og færgemanden til Karon. Med drømmen går der, som i alle rigtige gysere, hul på den tilsyneladende realistiske verden. I drømme får han af en gammel mand til opgave at redde to unge kvinder, hvoraf den ene allerede er blevet angrebet – bidt – af den stedlige vampyr. Mareridtet fortsætter, og Gray bliver nærmest passivt ført til løsningen af sin opgave. Vampyren uskadelliggøres – med en stage gennem det udøde ligshjerte, som det sig

hør og bør. Men først efter, at Gray selv delvis har givet sig vampyren i vold, da han for at redde den ene kvinde lader en af vampyrens hjælpere (en læge!) tappe blod af sig for at give det til hende. (Hvorfor skulle vampyrene ikke også udvikle deres metoder i takt med videnskabens fremskridt?).

Gray drømmer sig ikke blot til dele af mysteriets løsning, men ser også sig selv som død. Ja, vi ser i de berømte optagelser med subjektivt kamera med hans egne øjne op gennem ruden i kistelåget, mens han bliver båret mod kirkegården! Han drømmer, at han drømmer, at han ser sig selv i kisten. Først derefter kan en sidste udgave af Gray tage den ene kvinde i hånden og gå ud i morgenlyset. Men i en drøm eller i virkeligheden? Vi ser ham aldrig vågne op.

Under færdiggørelsen af **Vampyr** (dvs. o. 1931-32) fortalte Dreyer engang Ebbe Neergaard om den virkning, han ønskede at opnå:

**Tænk dem, at vi sidder i et almindeligt Værelse. Pludselig faar vi at vide, at der bag Døren staar et Lig. I samme Øjeblik er den Stue, vi sidder i, forandret – hver eneste ganske dagligdags Ting i den ser anderledes ud, Lyset og Atmosfæren har forandret sig uden at ha forandret sig fysisk. For vi er blevet anderledes, og Genstandene er som vi opfatter dem. Den Virkning vil jeg ha frem i min film.** (Ebbe Neergaard: *En filminstruktørs arbejde*. Carl Th. Dreyer, s. 52)

Overvejelser af instruktørens spil med tilskuerens viden og ikke-viden, som er helt Hitchcock'ske, når man tænker på, hvad han fortæller i Truffauts berømte interview-bog.

Dreyer bevæger sig med **Vampyr** ind i et labyrintisk, sjæleligt landskab, hvor alt forskyder sig, og intet kan fastholdes som håndfast virkelighed. Og han tager i Grays dødsoplevelse og optræden som bloddon-

or på de udødes knivsæg mellem seng og grav en eksistentiel problemkerne med fra filmen om bondepigen Jeanne, nemlig spørgsmålet om at have magt over liv og død. Om at vælge sin egen død og dermed få magt ikke alene over den, men også over eget liv. Jeanne gjorde det på sin specielle måde og fik magt langt ud over sin død. Vampyrene lokker til selvmord (fordi det hedder sig, at de får selvmordere helt i deres vold): "Du lider...du er træt...kom med mig...vi skal blive ét...legeme, sjæl, blod...der findes kun én udvej ud af lidelsen og til freden...følg mig — du vil ikke blive befriet, før du tager dit eget liv...kom...jeg venter på dig —."

Selv om genren kan tages let, som det søde gys, og skønt Dreyer selv har talt om den i et let tonefald, er der understrømme af farlige, ømtålelige sager mellem filmene om martyren på bålet og vampyren i nat-ten.

## Dreyers blik

Efter **Vampyr** og en meget produktiv periode på ca. 15 år (10 spillefilm) lavede Dreyer kun yderligere 4 spillefilm: **Vredens dag** (1943), **Ordet** (1954) og **Gertrud** (1964), alle produceret af Palladium, samt **To mennesker** (1944, Svensk Filmindustri; mislykket i en grad, så han helst undgik at tale om den). Trods de lange pauser og den så at sige løbende, årelange skuffelse med den aldrig realiserede **Jesus af Nazaret** fastholdt han i de tre sidste storværker sit mesterskab. Med fuld kontrol både over stil og tolkninger af stoffet videreudviklede han blandt andet et bestemt træk, som allerede var på vej i hans tidlige produktion, evnen til både at skildre personer og problemer med engagement og medfølelse – og samtidig bevare en vis distanceret gennemlysning af dem, en kritik om man vil.

Sagt meget kort handler filmene ud over det psykologiske filigran, han er eks-

pert i at fremstille med sin strenge, visuelle stilisering, også om undertrykkelsesmekanismer og magtrelationer. I **Vredens dag** går det så vidt, at en ung kvinde, Anne, der er gift med en langt ældre præst, men forelsker sig i hans søn, ender i vanvid og overbevisning om, at hun er besat af djævelen. Kirken som magtapparat i hekseforfølgelserne lader datidens tro på ond magi gennemtrænge selv familielivet, kærlighedsoplevelsen og den enkeltes sind.

Det blev om **Vredens dag** påstået, at "fotograferingen var for stillestående". Og dét i en film, hvor kammeret uophørligt kører, panorerer, tilter og ustandseligt bliver flyttet for så at sige hver eneste ny indstilling. Har man nogensinde talt om et langsomt maleri? Et langsomt fotografi eller digt? Et langsomt kunstværk i det hele taget? Det er ganske vist muligt, at noget kan virke langsomt, kedeligt etc., men det kan aldrig være kvalitetskriterier, kunstnerisk bedømmelsesgrundlag. Det er en myte, at Dreyer med **Vredens dag** skulle have lavet en specielt langsom film. Således er klipningen netop ofte hurtig, ligefrem adræt. For eksempel når han klipper midt i personernes bevægelser, enten de går, rejser sig, sætter sig, eller når han fanger et blik, en drejning af hovedet, et skift i mimik. Kameraet er nok iagttagende, men ikke kun det. Det er konstant aktivt, medfortællende og medskabende. Det er stilskabende og dermed fortællende, altså i virkeligheden indholdsformulerende. Med dets bevægelighed har han opdyrket et vildt kamera. Man møder et højspændt kamera, og følger man det i dets nuancer, i detaljer, får det én til at sidde på nåle. Det er et kameræje, der er besat af at se, af selve det at se relationer, mellem mennesker, deres situation og tilstand. Dreyer er besat af at se det, og af at vise det.

Artiklen *Lidt om filmstil* blev bragt som kronik i Politiken 2.12.1943 og indgik i en



tale, Dreyer havde holdt aftenen før i Studenterforeningen. Disse overvejelser af filmmediets æstetik, som også citeres i filmen *Carl Th. Dreyer – Min metier*, og som jeg også her knytter an til, gjorde Dreyer sig som svar på reaktioner efter premieren på **Vredens dag**. Et par af kritikpunkterne var, at nogle fandt filmen for langsom og for lidt realistisk. Man ville – og vil? – hellere have mere action. Men Dreyer var netop ikke interesseret i noget voldsommere, ydre handlingsforløb. Han stiller modspørgsmålet:

**Og er sandheden ikke, at de store dram-  
aer udspilles i det stille? Menneskene  
skjuler deres følelser og undgår at vise  
paa deres ansigter de storme, der raser i  
deres indre. (...) Det er denne latente  
spænding, denne ulmende uhygge bag  
præstefamiliens hverdag, det har været  
mig magtpaaliggende at faa frem.**

(*Lidt om filmstil, i Om filmen, s. 65*).

Stillet over for Dreyers stilisering af film-  
billeder og handlingsgang ønskede – og  
ønsker? – mange mere såkaldt realisme.  
Dreyers svar var naturligvis i forlængelse af  
det foregående, at hans interesse ikke var  
ydre virkelighedsillusion, men psykologisk  
realisme:

**Men realisme er i sig selv ikke kunst, det  
er kun psykologisk realisme, der er det.  
Det, der har værd, er den kunstneriske  
sandhed, d.v.s. sandheden grebet ud af  
det levende liv, men befriet for alle  
unødvendige enkeltheder – sandheden  
filtreret gennem en kunstners sind. Det,  
der sker paa lærredet, er jo ikke virkelig-  
hed og skal ikke være det, for var det  
det, ville det jo ikke være kunst.**

(*Lidt om filmstil, i Om filmen, s. 65*).

Disse formuleringer er tæt på at være en  
definition af, hvad Dreyer andre steder  
mener med, at kernen i kunstneriske frem-

bringelser er abstraktionen. Det betyder  
netop ikke noget, der langt fra virkelighe-  
dens verden svæver frit i luften, men at en  
meget koncentreret og præcis iagttagelse  
af virkeligheden udestillerer helt centrale  
træk, som i en stiliseret fremstilling tolken-  
de nærmer sig kernen i et oplevet forløb.  
Som når han "ude i det virkelige liv" har  
iagttaget sammenhænge mellem menne-  
skers kropssprog og deres tale:

**– mellem et menneskes gang og dets tale  
er (der) en vis overensstemmelse. Se bare  
paa Lisbeth Movin. Der er det fineste  
sammenspil mellem rytmen i hendes  
gang og rytmen i hendes stemme.**

(*Lidt om filmstil, i Om filmen, s. 67-68*).

Man skal i en Dreyer-film ikke bare følge  
handlingen, som man siger, og sådan for  
oplysningernes skyld høre efter, hvad der  
bliver sagt. Man skal se ordentligt efter på  
lærredet. Hvordan er billedopbygning,  
bevægelsesrytmer, klip osv. skruet sam-  
men? Og hvordan siges replikkerne i for-  
hold til den visuelle rytme? Jo flere nuancer  
i alle disse sammenspil, man bliver  
opmærksom på, jo mere får man ud af hans  
skildringer som helhed.

I **Ordet** gælder den kritiske gennemlys-  
ning både de indremissionske, grundtvi-  
gianerne og folkekirken i den lokale religi-  
onskrig i et lille samfund ved Vestkysten.  
Endelig står samlivs- og kærlighedsopfattel-  
ser for skud i **Gertrud**. Dreyer diskuterer  
Gertruds forhold til fire mænd, og ingen af  
dem lades uden for det kritiske spotlight.  
Heller ikke **Gertrud**. Hendes på én gang  
fordringsfulde og naive insisteren på kærlig-  
heden som én, entydig og altomfattende  
størrelse bliver også en slags tyranni. Som  
også rammer hende selv. Den ensomhed,  
hun vælger, da intet og ingen kan leve op  
til idealet, er også en levende død.

Men ingen lades hos Dreyer uden forklar-  
ningsforsøg. Og ingen ses som udelukkende

ofre for en blind skæbne. Han prædiker  
aldrig en rent ud pessimistisk verdensopfat-  
telse, hvor folk dør, eller deres verden går  
under, fordi det nu engang ikke kan være  
anderledes. Direkte og indirekte rummer  
også de sidste, store film en protest mod de  
magtforhold, fordomme eller ideer, der stil-  
ler sig i vejen for bedre liv for personerne.  
Hvad enten det er institutioner, for eksem-  
pel Kirken, sekter, eller enkeltpersoner der  
tror at sidde inde med endegyldige svar og  
prøver at stoppe dem i halsen på andre, bli-  
ver de mødt med protest hos Dreyer. Han  
pretenderer ikke selv at have enkle sandhe-  
der, han vil overbevise verden om. Han har  
ingen evangelier at prædike, ingen syste-  
mer at promovere i sin kunst. Han har blik  
for spillet mellem mennesker – på person-  
lige modsætningers baggrund og under  
diverse magtforholds og ideologiers terror.  
Han har sans for sine personers lidenskaber  
og lidelser under omstændighedernes pres  
– og for at fortælle om det med underdre-  
jet, dansk ironi og lune.

Han opnår afstanden til de spil, filmene  
viser, ved på sin egen særegne måde at  
lade filmen selv optræde på lærredets sce-  
ne. Hele hans meget selvbevidste stilistiske  
strategi skaber en slags spændingsfyldt for-  
hold til fortællingen og dens figurer. Han  
udleverer aldrig personerne som rent ud  
onde eller rene skvat, ser dem snarere som  
ofre. Men det er gennem stiliseringens  
spændvidde mellem involvering og distan-  
ce, han gør plads for sin bevidste,  
indbyggede tolkning af det stof, han frem-  
stiller. Jeg har skrevet det om specielt **Jean-  
ne d'Arc's Lidelse og Død**, men det gæl-  
der også mere generelt for hans produkti-  
on, at i de visuelle skildringer er hans kame-  
ra alt andet end låst fast. Rummet er ikke  
"engøjet" skildret, ikke begrænset til i prin-  
cippet ét synspunkt. Det og for-  
tællerautoriteten er ikke opbygget så at sige  
koncentrisk i forhold til kameraet som "blik

på verden". Hans kamera er ikke synonymt  
med én bestemt rum- eller verdenslogik.  
Tværtimod er rummet fuldt af mulige syns-  
punkter, mulige "blikke". Snarere end et  
koncentrisk er det et ex-centrisk rum. Ingen  
position er privilegeret. Man kan nærmest  
tale om et centrifugalt rum og kameraarbej-  
de. Dette er et afgørende træk ved Dreyers  
arbejde med filmisk fortælling, som det  
fremtræder i film efter film. En Dreyer-film  
fortæller altid mere end blot sin historie, og  
stilen, billedet, får altid det sidste ord. Som  
udfordring til publikum, som tilskyndelse til  
dialog.

Med det faktum in mente, at *Lidt om  
filmstil* er skrevet i 1943, vil jeg citere Drey-  
er en sidste gang:

**Tonefilmen har haft en tilbøjelighed til at  
skubbe billedet til side til fordel for talen.  
I mange tonefilm tales der, nej snakkes  
der alt for meget, mens øjet sjældent  
faar lov til at hvile i en god billedvirk-  
ning. Det er undertiden, som om filmens  
folk har glemt, at filmen først og fre-  
memst er en visuel kunst, først og frem-  
mest henvender sig til øjet, og at billedet  
langt, langt lettere end talen trænger  
ind til tilskuerens bevidsthed.**

(*Lidt om filmstil, i Om filmen, s. 62-63*).

## Diskussionen på lærredet

Da Ebbe Neergaard i 1940 skulle udgive sin  
bog *En filminstruktørs arbejde. Carl Th. Drey-  
er og hans ti film*, bad han Dreyer om at  
foreslå en titel. Dreyer foreslog i et brev tit-  
len "Hvidt lærred", og at et motto foran i  
bogen skulle forklare titlen. Desuden men-  
te han, det ville være fuldentd, hvis bogens  
omslag blev snehvidt lærred. Hans udkast  
til motto var:

**Jeg sidder i et teater. På væggen imod  
mig lyser et stykke hvidt lærred. Lyset  
slukkes, og på det hvide lærred springer  
en fortælling frem. Måske bringer denne**

fortælling mig til at le, måske til at græde. Måske ler jeg med tårer i øjnene, måske græder jeg med et smil på læben. Måske fører handlingen mig bort til fjerne egne eller tilbage til svundne dage. Jeg løftes ud over tid og rum og glemmer hverdagen, indtil fortryllesen hæves. Lyset tændes påny, og på væggen imod mig er der nu igen kun et stykke hvidt lærred.

(Brev til Neergaard, 26.1.1940)

Sådan er Dreyers egne filmfortællinger på det hvide lærred. Flimrende lys ordnet til fortælling, scener og liv sat i kamera. Et skær, som pludselig er der – og så er det væk igen. Da jeg skulle udgive *Dreyers filmkunst* tænkte jeg selvfølgelig på dette brev. Dog, den er ikke blevet hvid, dén smukke tanke er en sag mellem Dreyer og Neergaard, Men omslagets bundfarve er hvid, som et lærred. Og billederne af Jeanne, Inger og Mikkel står derpå, i deres rigtige formater. Og indholdets sider forsøger, ligesom denne korte artikel, at fastholde skæret af Dreyers films betydning.

Nogle kunstopfattelser ser kunstværket som et spændingsfelt mellem harmoni og modsætninger. Forstået på den måde, at værkerne rummer konflikter og modsigelser, som de i sidste instans søger at løse og harmonisere. Som det fremgår, finder jeg det mere frugtbart at se på dem og deres genrer som rammer, der stilles til publikums rådighed, og som giver rum for de indbyrdes stridende og mere eller mindre uafklarede elementer, der driver værket. Sådan også med Dreyer: Hans film er ikke forsøg på at forsonne diverse konfliktfyldte emner og fiktionsuniverser. Tværtimod: Tilsyneladende kan de være færdige og ret entydige i deres "budskaber", f. eks. også med det "overordnede" tema om tolerance, som han endog selv har fremhævet. Men det er ikke så uskyldigt og mo-

ralsk letfordøjeligt et tema. Det skiller sig ud i ubehageligt strittende, stikkende konsekvenser; bl. a. kærlighedsovervurderingens destruktivitet, magtstrukturers labyrinter, forblindet dogmatisme, ideologi, ærekærlighed ... Jeg ser ikke filmene som bestræbelser på harmoniseringer eller forsoninger af modsætninger, men som problemaflysninger inden for nogle rammer, som selve de afsøgte problemer endog kan true med at sprænge. Eller i det mindste udpege som rene påskud.

Modsætningsfuldheden, der stritter til alle sider i værket, er vigtigere end den helhed, værket som ramme for diskussionsbe- stræbelserne skaber – eller stiller til rådighed for kunstnerens og publikums bearbejdning. Når filmen selv, stilen – stilhandlingen – som det specielt er tilfældet i **Gertrud**, ligesom i andre moderne kunstværker, tager over som centralt udsagn, så er det, fordi det er tolkningen af personerne på et niveau over deres skæbner og det plot, de bliver kørt igennem, i stedet for gennem dem – trænger sig på, idet man ikke mere naivt kan læne sig op ad helte og lade dem være eksempler til efterfølgelse. Det er den moderne position (altså også Dreyers) uden hierarkiske værdisystemer, som helte og heltinder kan inkarnere. I denne position bliver fortælleren tvunget til at "gå på scenen", sit eget værks scene, tolke sit stof og sine figurer ikke som ideale påstande eller modeller til efterfølgelse, men til diskussion. Det gør Dreyer 1) efter den gryende erkendelse i Michael og filmene fra midten af 20'erne og 2) i de direkte problematiserende gennembrudsfilm (for begyndende afklaring af denne problematik og dens dødsens alvor for hans kunst) som **Jeanne d'Arc's Lidelse og Død** og **Vampyr**, samt 3) endelig afklaret i **Vredens dag**, **Ordet** og **Gertrud**. (To mennesker er måske nok mislykket, men "metoden" kan man godt skelne deri: Personernes "over-

ladthed" til sig selv, deres egne tolkninger af situationen – og så filmens vilje til at gennemlyse og tolke dem og deres situation).

I den forstand falder en Dreyer-film aldrig til ro, men taler videre uden at sætte et konkluderende punktum. Hans film er som sagt ikke prædikener. De fremlægger ikke nogen specielt nordisk, asketisk, syndstyngnet, bodspræget protestantisme, som det undertiden fremføres, Hvor den findes i hans film, er det ikke hans, men tilhører de miljøer, han er kritisk over for. Han har ingen enkle sandheder eller systemer at hylde. Ej heller rummer filmene de mystiske, ir-reelle, hjernesvundne fantasiverdener, fostret i lyse sommernætters dæmoniske halvllys, isnende rimtåger eller mosekonernes bryggen over heksehjemsøgte mosedrag. Alt dette er resultat af myte-forestillinger, som specielt nogle af hans udenlandske fortolkere opfatter det, om det lavbakkede, skovklædte og mosefyldte Danmark. Den kolde, tågehyldede og regnfulde nordvestlige udkant af Europa; nærmest at opfatte som Europas grænse til arktisk og permafrossen tundra. Et barsk land, hvor religiøse sekter lover bål og brand over en kuet befolkning, der lever i evig syndsbevidsthed og opfatter livet som én lang bodsvandring. Denne myte eller eksotiske fantasi blander man så undertiden med Dreyers film, lader den farve opfattelsen af deres temaer, og læser således egne fordomme ud af film, hvor de reelt ikke findes.

Hvad der findes i disse film, når Dreyer fortæller om mennesker og deres livsbetingelser og skæbner i danske, nordiske, nordeuropæiske, endog mellemeuropæiske landskaber og miljøer, om religion, magt – eller om sine tolkninger af disse folks historie, deres forfædres liv og tro – det er: Et følsomt og skeptisk, analytisk gemyts forsøg på at afdække disse fænomeners anatomi og mekanismer og deres indflydelse på menneskers tilværelse, lykke eller ulykke.

På deres kærlighed, deres sind, deres liv – og død. Så langt fra at bringe specielle religions-, kærligheds- eller samfundsopfattelsers budskab er hans filmfortællinger kritiske og illusionsløse analyser af magten, religionens, de familiemæssige og ægteskabelige normers mere eller mindre livstruende mekanismer. Men altså altid med en tolkende, undertiden ironisk – ind imellem guddommeligt komisk – afstand. Således at den diskussion, værkerne fører, formuleres på ofrenes side. Denne ikke-identificerende afstand mellem instruktør og materiale er præcis et bidrag til, at filmene konstant er en løbende diskussion med publikum, og at de ikke er færdige, selv om de slutter.

## Filmens vidner

Af Edvin Kau

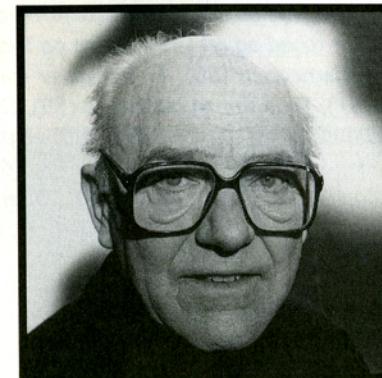


### **Henning Bendtsen** (f. 6.3.1925).

Fotograf. Uddannet som reklamefotograf. Arbejdede først ved selskaberne Minerva (1946-51) og Palladium (1951-58), derefter som freelance. Efter i en periode primært at have lavet virksomheds- og nyhedsfilm, har han været fotograf på en lang række spillefilm. Også fotograf for Lars von Trier på *Epidemic* (1987) og *Europa* (1991).

Dreyer-film: *Ordet* (1955) og *Gertrud* (1964). Samarbejdet med Henning Bendtsen havde stor betydning for udviklingen af kameraarbejdet og realiseringen af Dreyers vision af disse films visuelle stil.

Udvalgte film i øvrigt: *Kærlighedsdoktoren* (52), *Avismanden* (52), *Hejrenæs* (53), *Gengæld* (55), *Tre finder en kro* (55), *Vi som går stjernevejen* (56), *Natlogi betalt* (57), *Paw* (59), *Sorte Sahra* (61), *Komtessen* (61), *Det tossede paradys* (62), *Gudrun* (63), *Don Olsen kommer til byen* (64), *Flådens friske fyre* (65), *Naboerne* (66), *Nu stiger den* (66), *Den røde kappe* (67), *Ulvetid* (81).





### **Birgitte Federspiel** (f. 6.9.1925).

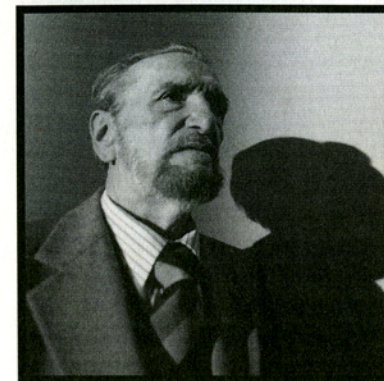
Dreyer-film: *Ordet* (1955). Spillede med fremragende og stille autoritet Inger, så man tror på, at hun ikke blot som den døde og genopstandne, men også i dagligdag og kriser er det egentlige centrum i livet på Borgensgaard i denne film. Datter af Ejnar Federspiel, der spillede Peter Skrædder i samme film.

Udvalgte film i øvrigt: *Jens Langkniv* (40), *Ta' Brillen paa* (42), *I de lyse nætter* (48), *For frihed og ret* (49), *Adam og Eva* (53), *Kispus* (56), *Vi som går stjernevejen* (56), *En kvinde er overflødig* (57), *Amor i telefonen* (57), *En fremmed banker på* (59), *Den sidste vinter* (60), *Gøngehøvdingen* (61), *Dronningens vagtmester* (63), *Gudrun* (63), *Døden kommer til middag* (64), *Tine* (64), *Søskende* (66), *Sult* (66), *- og så er der bal bagefter* (70), *Olsen-banden går amok* (73), *Sidste akt* (87), *Babettes gæstebud* (87), *Carlo & Ester* (94).

### **Preben Lerdorff Rye** (23.5.1917-15.6.1995).

Dreyer-film: *Vredens dag* (1943) og *Ordet* (1955). Med de rette roller en af de bedste danske karakterskuespillere, med et helt særegent og fascinerende talent. Har som en af de få medvirket i mere end en af Dreyers film. I *Vredens dag* som den unge Martin, der tvivlende forelsker sig i faderens nye, unge hustru, Anne, for senere at påvirkes til at svinge over og udlevere hende til kirken som hekse. Som den sindssyge Johannes, der i *Ordet* ved barnets hjælp vækker Inger af døden, leverede han en af dansk films mest særprægede præstationer. Den mærkelige udtale i rollen blev udviklet i nært samarbejde med Dreyer.

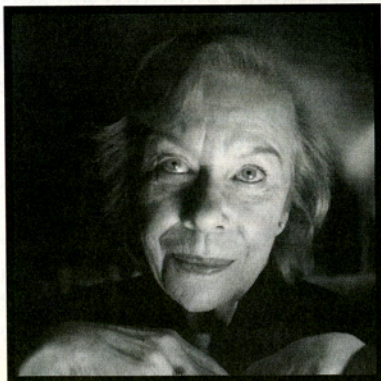
Udvalgte film i øvrigt: *Tante Cramers testamente* (41), *Afsporet* (42), *De røde Enge* (45), *Diskret Ophold* (46), *Brevet fra Afdøde* (46), *Støt står den danske sømand* (48), *Hr. Petit* (48), *Mens porten var lukket* (48), *Det gælder os alle* (49), *Vi vil ha' et barn* (49), *Bag de røde porte* (51), *Kriminal sagen Tove Andersen* (53), *Gengæld* (55), *Ingen tid til kærtegn* (57), *Lyssky transport gennem Danmark* (58), *Vagabonderne på Bakkegaarden* (58), *En fremmed banker på* (59), *Frihedens pris* (60), *Premiere i helvede* (64), *Paradis retur* (64), *Søskende* (66), *Hosekræmmeren* (71), *Rend mig i traditionerne* (79), *Næste stop - Paradis* (80), *Babettes gæstebud* (87), *Hip, Hip, Hurra* (87), *Christian* (89).



**Lisbeth Movin** (f. 25.8.1917).

Dreyer-film: *Vredens dag* (1943). Gav som den unge Anne, gift med den langt ældre præst Absalon og forelsket i sin stedsøn Martin, rollen den farlige blanding af uskyldig livfuldhed, selvbevidst seksualitet og oprørstrang. Har instrueret enkelte film, bl. a. tre sammen med sin mand Lau Lauritzen jr.

Udvalgte film i øvrigt: *Et skud før Midnat* (42), *Naar man kun er ung* (43), *Jeg mødte en Morder* (43), *De røde Enge* (45), *Støt står den danske sømand* (48), *Det gælder livet* (53), *Taxa K 1640 efterlyses* (56), *Sønnen fra Amerika* (57), *Det skete på Møllegården* (60), *Den røde kappe* (67), *Øjeblikket* (80), *Sidste akt* (87).



**Baard Owe** (f. 3.7.1936).

Dreyer-film: *Gertrud* (1964), hvor han spillede elskeren Erland Jansson. Senere flere gode karakterroller.

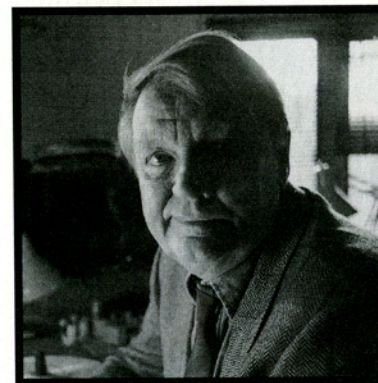
Udvalgte film i øvrigt: *Den hvide hingst* (61), *Jetpiloter* (61), *Gøngehøvdingen* (61), *Hvis lille pige er du?* (63), *Krypskytterne på Næsbygård* (66), *Søskende* (66), *Smukke-Arne og Rosa* (67), *Smuglere* (68), *Violer er blå* (75), *Strømer* (76), *Forræderne* (83), *Europa* (91), *Drengene fra Sankt Petri* (91), *Riget* (94).

## Clara Pontoppidan (Wieth)

(23.4.1883-22.1.1975).

Dreyer-film: *Blade af Satans Bog* (1920) og *Der var engang* (1922). Blev en af dansk films første virkelige stjerner, da hun medvirkede i en lang række stumfilm fra 1902 til frem i 20'erne. Siden aktiv til en meget høj alder. I den første af de to film for Dreyer spillede hun kontrolleret og smukt selvmordsscenen i den danske stumfilmsperiodes vel nok mest berømte nærbilledoptagelser. I *Der var engang* var hun god som både smuk prinsesse og fattig kone til den forklædte prins.

Udvalgte film i øvrigt: "*Pas de deux*" (02), *Elskovsleg* (10), *Dorian Grays Portræt* (10), *Nøddebo Præstegaard* (11), *Den hvide Slavehandel 2* (11), *Ved Fængslets Port* (11), *Kærlighed og Venskab* (12), *Vampyrdanserinden* (12), *Elskovs Magt* (13), *Smuglerne* (13), *Rask Pige hjælper sig selv* (14), *En Kærlighedsprøve* (16), *Kærligheds Almagt* (19), *Stodderprinsessen* (20), *Heksen* (1922), *Hadda Padda* (24), *Kirke og Orgel* (32), *Kongen bød* (38), *Mens porten var lukket* (48), *Bruden fra Dragstrup* (55), *En kvinde er overflødig* (57), *De sjove år* (59), *Støvsugerbanden* (63), *Slap af, Frede* (66), *Ta' lidt solskin* (69), *Takt og tone i himmelsengen* (72).



## Jørgen Roos (f. 14.8.1922).

Har som instruktør og fotograf med en meget stor og varieret produktion placeret sig som en central skikkelse i dansk kort- og dokumentarfilm. Lavede i 1966 den første film om Dreyer; den blev dog af forskellige årsager først fædiggjort til premiere v. Dreyers 100-årsdag i 1989.

Dreyer-film: Fotograf på *De nåede færgen* (1948) og *Et slot i et slot* (1954). Desuden samarbejde med Dreyer (som skrev manus) på *Shakespeare og kronborg* (1950).

Udvalgte film i øvrigt: *Flugten* (42), *Hjertetyven* (43), *Her er banerne* (48), *Isen brydes* (48), *Det definitive afslag på anmodningen om et kys* (49), *Jean Cocteau* (49), *Mit livs eventyr* (55), *Ellehammer* (57), *Seksdagesløbet* (58, spillefilm), *Vi hænger i en tråd* (62), *Knud* (66), *Ultima Thule* (68), *Kaláliuvit? (Er du grønlander?)* (70), *I den store pyramide* (74), *Carl Nielsen* (78), *Slædepatruljen Sirius* (80), *Grønland* (81), *De unge gamle* (84), *Den levende virkelighed* (Dansk dokumentarfilms historie 1-3; 89), *Asta Nielsen - og filmen* (92), *Theodor Christensen* (94).



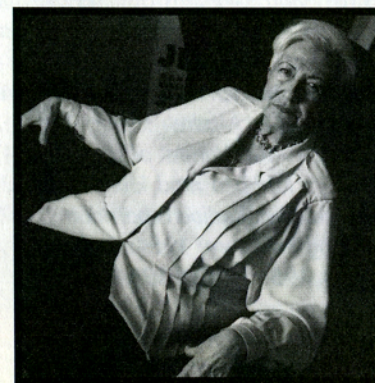
**Axel Strøbye** (f. 22.2.1928).

Dreyer-film: *Gertrud* (1995). Spillede afmålt den mindre rolle som Gertruds ungdomsven, psykiateren Axel Nygren. Mange folkekomedieroller; heriblandt mest kendt som kriminalassistent Jensen i Olsen- banden filmene fra og med *Olsen.banden går amok!* (1973). I tv-føljetonen *Matador* (1978-82) udviklede han advokat Skjold Hansen til et mere og mere nuanceret portræt, specielt i Besættelses-afsnittene.

Udvalgte film i øvrigt: *Nålen* (51), *I kongens klæ'r* (54), *Kristine af Marstal* (56), *Styrmand Karlsen* (58), *Poeten og Lillemor* (59), *Den sidste vinter* (60), *Den grønne elevator* (61), *Duellen* (62), *Han, hun, Dirch og Dario* (62), *Det tossede paradys* (62), *Bussen* (63), *Et døgn uden løgn* (63), *Sekstet* (63), *Syd for Tana River* (63), *Premiere i Helvede* (64), *Selv mordsskolen* (64), *Tine* (64), *Pigen og millionæren* (65), *Flåden friske fyre* (65), *Dyden går amok* (66), *Min søsters børn* (66), *Nu stiger den* (66), *Min søsters børn på bryllupsrejse* (67), *Helle for Lykke* (69), *Mazurka på sengekanten* (70), *Takt of tone i himmelsengen* (72), *Familien Gyldenkal* (75), *Kassen stemmer* (76), *Hærværk* (77), *Rend mig i traditionerne* (79); *Jeppe på bjerget* (81), *Otto er et næsehorn* (83), *De uanstændige* (83), *Den kroniske uskyld* (85), *Pelle Erobreren* (87), *Babettes gæstebud* (87), *Høfeber* (91), *Frække Frida og de frygtløse spioner* (94).

**Hélène Falconetti**, (f. 1915 i Paris).

Datter af Renée Jeanne Falconettii og Henri Goldstuck. Hun er uddannet jurist og forfatter til bogen *Falconetti*, der på én gang er et portræt af og et opgør med hendes mor, der især er berømt for sin præstation som Jeanne i Dreyers film *Jeanne d'Arc*.



## Dreyer Filmografi

**1913:** *Ballonekspllosionen, Krigskorrespondenter, Hans og Grethe, Det gamle Chatol.* **1915:** *Ned med Vaabnene, Juvelerernes Skræk, Penge.* **1916:** *Den hvide Djævel, Den skønne Evelyn, Roveddekopen, En Forbryders Liv og Levned, Guldets Gift, Pavillionens Hemmelighed.* **1917:** *Den mystiske Selskabsdame, Hans rigtige Kone, Hotel Paradis.* **1918:** *Lydia, Glædens Dag.* **1919:** *Gillekop, Grevindens Ære, Præsidenten.* **1920:** *Præsteenken, Blade af Satans Bog.* **1922:** *Der var engang.* **1924:** *Mikaël.* **1925:** *Du skal ære din Hustru.* **1926:** *Glomdalsbruden.* **1928:** *Jeanne d'Arcs lidelse og død.* **1932:** *Vampyr.* **1942:** *Mødrehjælpen.* **1943:** *Vredens Dag.* **1945:** *Två människor.* **1946:** *Vandet på landet.* **1947:** *The Seventh Age, Landsbykirken, Kampen mod kræften.* **1948:** *De naæde Færgen.* **1949:** *Thorvaldsen, Radioens barndom.* **1950:** *Storstrømsbroen, Shakespeare og Kronborg.* **1954:** *Et slot i et slot, Rønne og Nexø genopbygning.* **1955:** *Ordet.* **1964:** *Gertrud.*

Kilde: *Filmleksikon*, Peter Schepelern, Munksgaard / Rosinante, København 1995

## Litteratur

Carl Th. Dreyer: *Om filmen. Artikler og interviews.* Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1959.

Martin Drouzy: *Carl Th. Dreyer født Nelsson.* Gyldendal, 1982

Edvin Kau: *Dreyers filmkunst,* Akademisk Forlag, 1989.

Kosmorama nr. 187, 1989: Tema om Dreyer i anledning af 100-året for hans fødsel. Artikler af Gunnar Iversen, Lisbeth N. Jørgensen, Edvin Kau, Maria Machetti, James Schamus, Christian Braad Thomsen, Lars von Trier.

Ebbe Neergaard: *En Filminstrutørs Arbejde. Carl Th. Dreyer og hans ti film.* Atheneum Dansk Forlag, 1940.

Revideret og udvidet udgave: Ebbe Neergaards bog om Dreyer. Dansk Videnskabs Forlag, 1963 (v. Beate Neergaard og Vibeke Steintal)



# Credits

*Manuskript* Torben Skjødt Jensen  
*Drejebog* Torben Skjødt Jensen  
*Instruktion* Torben Skjødt Jensen  
*Instruktørasistent - drejebog* Prami Larsen  
*Idé* Lars Bo Kimergård  
*Dreyers stemme* Henning Jensen  
*Kommentar* Harald Paalgaard  
*Fotografassistent* Birger Bohm, DFF  
*Videofotografer* Torben Skjødt Jensen  
Prami Larsen  
*Scripter* Camilla Bondesen  
Oppenheim  
*Belysningsmester* Aslak Lyttthans  
*Grip* Jakob Bonfils  
Alain Benoist  
*Tonemester* Jens Bangsholt  
*Sminkør* Helle Birk Møller  
*Produktionsleder* Christine Thårup  
*Produktionsleder, Frankrig* Marianne Slot  
/ Slot Machine  
*Runner* Jeppe Wahlstrøm  
Thomas Trane Petersen  
*Produktionssekretær* Helle Winther  
*Filmklipper* Ghita Beckendorff  
*B-klipper* Jens Tang  
*Video Postproduktion* Torben Skjødt Jensen  
*Stillfotografer* Anders Askegård  
Didier Loire  
*Grafiker* Per Henriksen  
*Fransk oversættelse* Christine Bojlén  
Frans Iver Gundelach  
*Konsulent* Jette Linde  
*Komponist* Anders Koppel  
*Violoncel* Emilie Eskjær  
*Filmtype* Kodak XX  
*Laboratorie* Atlantik Film Kopierwerk  
*Lydefterarbejde* Film & Lyd,  
Jan Hemmingsen  
*Lydmix* Sun Studio,  
Brian Christiansen  
*Producer* Michael Brask  
*Producent* Steen Herdel & Co. A/S  
*Co-producent* Unni Straume  
*i co-produktion med* Statens Filmcentral  
Det Danske Filminstitut  
Nordisk Film- og TV-fond  
Danmarks Radio  
Filminstitutionernes  
100-års udvalg  
Det Norske Filminstitut

*Klip fra*  
**Blade af Satans Bog**  
af Carl Th. Dreyer.  
Nordisk Film, 1919. Foto: George Schneevoigt

**La Passion de Jeanne D'Arc**  
af Carl Th. Dreyer.  
Gaumont, 1927. Foto: Rudolph Maté

**Vampyr**  
af Carl Th. Dreyer.  
Carl Th. Dreyer Prod., 1931. Foto: Rudolph Maté

**Vredens Dag**  
af Carl Th. Dreyer.  
Palladium, 1943. Foto: Karl Andersson

**De nåede Færgen**  
af Carl Th. Dreyer.  
Ministeriernes Filmudvalg, 1947. Foto: Jørgen Roos

**Ordet**  
af Carl Th. Dreyer.  
Palladium, 1956. Foto: Henning Bendtsen

**Gertrud**  
af Carl Th. Dreyer.  
Palladium, 1964. Foto: Henning Bendtsen

*Arkivmateriale fra* Danmarks Radio  
Jørgen Roos,  
Dansk Kulturfilm / SFC  
Det Danske Filmmuseum

*Med støtte fra* RUV  
SVT  
Documentary Media  
MAP-TV

95 min. Danmark, 1995.