

EN MESTER LADER SIG IKKE PÅVIRKE AF SINE BEUNDRERE



Reception i anledning af premieren på Dreyers *Gertrud* i Paris 1964. Fra venstre: Henri-Georges Clouzot, René Clément, Jean-Luc Godard, François Truffaut og Carl Th. Dreyer.

Om Carl Th. Dreyer og den ny bølge

Af Morten Egholm

Verdenspremieren i Paris i 1964 på Carl Th. Dreyers sidste film, *Gertrud*, fremstår stadig i dag som en af filmhistoriens største skandaler. I et samarbejde mellem *La Cinémathèque française* og diverse instanser i det danske diplomati var alt ellers kørt i stilling for at fejre den store mester og hans første film i næsten ti år. Selve premieren fandt sted den 18. december i en helt ny kunstbiograf i Latinerkvarteret, og i seks dage forinden var der diverse receptioner og hyldestarrangementer. Bl.a. en æresmiddag, hvor ingen ringere end hovedskikkelsen i den franske 1920'er-film, Abel Gance, holdt tale for Dreyer (*Berlingske Tidende* 12.12.1964). Det var således først ved de to forevisninger på selve premieredagen (én for pressen om eftermiddagen og en mere officiel om aftenen), at det gik galt. Ud over, at teknikken i den nye biograf flere gange svigtede¹, udtrykte

størstedelen af de tilstedeværende ved begge forevisninger både skuffelse over og afstandtagen til Dreyers stilistiske eksperiment. Man fandt, at filmen var et stykke stillestående filmet teater, et ufrivilligt komisk fortidslevn, der med opstyltet patos hyldede en svunden tids aristokratiske overklasse. Selv den danske ambassadør, Eyvind Bartels, som ellers havde spillet en hovedrolle i promoveringen af filmen, glemte alt om diplomatiske hensyn og rettede dagen efter i *Kristeligt Dagblad* et ualmindeligt hårdt angreb på især filmens dialog: "Gud være lovet findes de danske mænd, der ikke som filmens mænd endeløst kvalmer deres nonsens. For vor fremtid som folk er det denne falske vemod, vi må kvæle" (*Kristeligt Dagblad* 19.12.1964).

De franske kritikere var ikke mildere stemt. I *Politiken* citerede Harald Engberg en af dem for umiddelbart efter forevisningen at have udtalt, at "Dreyer havde forsøgt at restaurere et stykke arbejde, der havde ligget i køleskabet i 40 år" (*Politiken* 19.12.1964), og i *Le Nouvel Observateur* skrev journalisten Michel Cournot nogle dage efter et opdigtet interview med en senil Dreyer, der sad lænket til en rullestol og kun på grund af styrkende indsprøjtninger fra en sygeplejerske var i stand til sporadisk at vågne af sin slummer. Også i de danske anmelderes rapporter fra premiereaftenen var den primære reaktion skuffelse. Anders Bodelsens anmeldelse i *Information* – med den sigende titel "Dreyer har valgt forkert" – rummede dog en interessant pointe:

... det skulle ikke undre mig, om et par af *nouvelle vague's* kritikere senere overvurderer "Gertrud". Der var i hvert fald ved receptionen efter premieren folk, som tog den helhjetet i forsvar og lod den faa fuld fordel af den usikkerhed, som saa radikale eksperimenter som Dreyers værker altid vækker. (*Information* 19.12.1964).

Nybølgeinstruktørernes redningsaktion

Om de unge franskmænd ligefrem skulle overvurdere *Gertrud*, kan diskuteres, men Anders Bodelsen fik i alt fald ret i, at de – og ikke kun et par stykker af dem – skulle prise den i høje toner. Allerede inden Dreyers ankomst til Paris i 1964 havde han i en årrække været en af de *auteurs*, som de toneangivende nybølge-instruktører dyrkede allermest, og *Cahiers du cinéma* havde siden tidsskriftets start i 1951 bragt ikke færre end fjorten artikler om eller af Dreyer. Der gik da heller ikke lang tid, før man i tidsskriftets spalter havde forsvaret *Gertrud* i en sådan grad, at filmen på mange måder blev rehabiliteret og med en smule forsinkelse indtog en – ganske vist for mange stadig diskutabel – plads i den kanoniserede moderne filmhistorie.

Rehabiliteringen skete først og fremmest i februarnummeret af *Cahiers du cinéma* fra 1965, hvor 47 nybølgekritikere blev bedt om at udpege de ti vigtigste film i 1964 (det skal kort bemærkes, at Truffaut ikke var blandt kritikerne). *Gertrud* var repræsenteret på ikke færre end 26 af listerne og fik i tretten tilfælde tildelt en førsteplads. Blandt dem, der lod filmen toppe listen, var Claude Chabrol og André Téchiné. Godard var blandt de fire, der havde den på andenpladsen, mens Eric Rohmer, Jacques Rivette og Georges Sadoul udgjorde tre af de fire, der lod den figurere på en uprioriteret, alfabetisk liste. Og i anledning af premieren på *Pierrot le Fou* (1965, *Manden i månen*) havde oktobernummeret af *Cahiers du cinéma* et interview med Godard, hvor han sammenlignede *Gertrud* med "de sidste strygekvartetter af Beethoven" (s. 33). Dertil kom, at Eric Rohmer i et tv-portræt, han lavede af Dreyer samme år, forklarede det franske publikums afvisning af filmen med henvisning til den almindelige franskmands manglende evne til "at indoptage kulturer og tankemåder, som er fremmede for ham".

I Danmark medførte rehabiliteringen, at de danske anmeldere – i modstrid med deres parisiske førstehåndsindtryk – kårede *Gertrud* til årets film ved Bodil-prisuddelingen i 1965. Det er desuden værd at nævne, at den danske ambassadør i Paris i december offentligt valgte at trække sin hårde kritik af filmen tilbage. Lige lidt hjalp det dog: hans senere forflyttelse til en mindre betydningsfuld post i New York blev anset for i alt fald til dels at være et resultat af hans uheldige *Gertrud*-optræden.²

Stilisten og den passionerede filmelsker

Det, der især vakte de unge franske kritiker-instruktørers beundring for Dreyer, var hans unikke filmstilistiske sans, hans betingelsesløse kærlighed til filmmediet og hans kompromisløshed med hensyn til udelukkende at realisere egne visioner. Lad os i den forbindelse se mere specifikt på, hvordan tre af den ny bølges største navne – Truffaut, Godard og Rohmer – forholdt sig til hans film.

Fra receptionen i *La Cinémathèque française* seks dage før premieren på *Gertrud* er der bevaret nogle korte tv-interviews med såvel Truffaut som Cinematekets leder, Henri Langlois, og thrillerinstruktøren Henri-Georges Clouzot. Dreyer får her mange rosende ord med på vejen, ikke mindst fra Truffaut, der med få sætninger formår at karakterisere ham som den type kompromisløse kunstner, der var de unge instruktørers absolutte ideal:

Dreyer mødte store vanskeligheder i sin karriere. Der var elleve år mellem *Vampyr* og *Vredens Dag*. Det viste sig, at han med fuld ret gennemførte sine egne ideer. Han har kun lavet få film, men hver af

dem har en vigtig plads i filmhistorien. (Jørgen Roos' dokumentarfilm *Carl Th. Dreyer*, 1966).

Det er også dette syn på Dreyer, der er Truffauts udgangspunkt i artiklen "Dreyers hvidhed", som han skrev i 1969, blot et år efter mesterens død. Her siger han om Dreyer bl.a.:

Ikke én indstilling undgår hans bevågenhed. Han er den mest krævende af alle instruktører siden Eisenstein, og hans film er ved deres færdiggørelse et præcist udtryk for, hvordan de tog sig ud i hans hoved, da ideen til dem blev undfanget. (Truffaut 1994: 49).

Ellers fremhæver Truffaut, som artiklens titel antyder, den mælkeagtige hvidhed, som han mener stråler én i møde især i *Vampyr* (1932) og *Ordet* (1955). Som et lille kuriosum nævner han desuden, at han sidder og skriver artiklen i Dreyers gamle læderstol, som han fik foræret umiddelbart efter mesterens død.

Truffaut skriver i artiklen ikke noget om, i hvilket omfang han og hans kolleger i deres film har været inspireret af Dreyer. Til gengæld lod han sig i forbindelse med Dreyers død interviewe af Ole Michelsen til *Kosmorama*, og her forholder han sig respektfuldt afvisende med hensyn til direkte inspiration:

Jeg kan ikke sige, at han har påvirket mig meget som cinéast, han arbejdede med et stof, der ligger mig temmelig fjernt, ligeså fjernt som det stof Bergman arbejder med, men han hørte til de cinéaster, som der måske findes ti af i verden, folk som Buñuel, Rossellini, Bergman, Orson Welles, om hvem man tænker, at de er nået til en fuldstændig beherskelse af filmkunsten" (Michelsen 1968: 172).

Truffaut nævner desuden i interviewet, at det altid har været vanskeligt for ham at tale om Dreyer, og at det er den instruktør, han altid har haft sværest ved at anmelde. Det er tydeligt, at Dreyer for en mere traditionelt funderet naturalist som Truffaut fremstår som lidt af en gåde, hvis fortællinger det er svært for alvor at trænge ind i. Således nævner han, at han ved andet gennemsyn af *Ordet* først og fremmest bemærkede, at ...

... fra det øjeblik, hvor filmens hovedperson er død, har de øvrige familiemedlemmer søndagssko på, mens man i hele den foregående del af filmen har hørt sko knirke, sko, man normalt ikke går med. Det var den slags ting, der næsten fik mig til at græde – i højere grad end selve emnet, som ligger mig temmelig fjernt. (Ibid.).

Den instruktør, som Truffaut – og mange både før og efter ham – ser flest lighedspunkter med i forhold til Dreyer, er den introverte enegænger Robert Bresson. I septembernummeret af *Cahiers du cinéma* i 1965 oplyser Dreyer imidlertid i et interview, at han ikke kender til Bressons film, heller ikke hans *Procès de Jeanne d'Arc* (1962, *Processen mod Jeanne d'Arc*), der ellers på mange måder synes at stå i gæld til Dreyers Jeanne d'Arc-film.

Bliver der aldrig tale om stilistisk eller tematisk inspiration, er Dreyer dog ikke helt fraværende i Truffauts film. I *La Nuit américaine* (1973, *Den amerikanske nat*), en på én gang kompleks og dybtfølt hyldelse til den filmiske skabelsesproces' fascinerende kaos, møder vi instruktøren Ferrand, spillet af Truffaut selv. Ferrand karakteriseres ikke så meget gennem relationer til sine medmennesker, men snarere i kraft af sin relation til film, filminstruktører og filmhistorie. Navne som Welles, Vigo og Cocteau dukker op adskillige gange undervejs, ligesom adskillige scener fungerer som allusioner til nogle af Truffauts egne film. På et tidspunkt modtager Ferrand en pakke med filmbøger og -tidsskrifter. Da pakken bliver åbnet, vælter det ud med publikationer om alle de største *auteurs* – blandt dem naturligvis Dreyer.



Truffauts *La Nuit américaine* (1973, *Den amerikanske nat*).

Dreyer på besøg hos Godard

Godard, derimod, inddrager Dreyer mere direkte i to af sine film. Mest berømt er hyldesten til mesteren i *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*), hvor Anna Karina i rollen som Nana går i biografen og med

stor emotionel indlevelse følger Maria Falconettis lidelser i titelrollen i Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928, *Jeanne d'Arcs lidelse og død*).³ Her vælger Godard på interessant vis at lade en dansk skuespillerinde i en franskinstrueret film spejle sig i en fransk skuespillerinde i en danskinstrueret film. I det omfang, det overhovedet lader sig gøre at tale om et *point of no return* i en Godard-film, må Nanas møde med Dreyers film siges at fungere som et sådant. Det er nemlig umiddelbart efter biografturen, at hun – af årsager, der må siges at stå åbne for fortolkning – langsomt glider ind i prostitution og dermed bliver en moderne udgave af titelfiguren i Émile Zolas roman *Nana* (1880). Jeannes lidelser og stolthed synes at have forplantet sig i hende, og selv om hun går sin egen undergang i møde i en verden præget af kvindeundertrykkelse, bevarer hun – som sit dreyerske forbillede – hele vejen igennem sin værdighed.

I den sekvens fra *La Passion de Jeanne d'Arc*, Godard præsenterer os for, er nogle af mellemteksterne blevet indprentet som undertekster i selve handlingsforløbet. Det skyldes, at den kopi, der benyttes, er Lo Ducas 1952-udgave af filmen, hvor der desuden var tilføjet ekstra replikker og musik af Bach, Vivaldi og Albinoni. Disse tiltag ærgrede i høj grad Dreyer, men af rettighedsmæssige årsager kunne han intet gøre, og det var derfor denne kopi, der i mange år var i omløb. Den helt originale version blev i 1960'erne anset for tabt – først i 1981 fandt man ved et tilfælde en komplet nitratkopi på et sindssygehospital i Oslo. Godard har valgt i sin brug af filmen at fjerne musikken, hvilket er en klar imødekommelse af, hvad Dreyer foretrak. Men underteksterne er der stadig, og de ender faktisk med at spille en både stilistisk og tematisk pointe i *Vivre sa vie*. I filmens næstsidste scene er Nana således sammen med en ung mand, hun har forelsket sig i, og som en spejling af det bånd og den lidelsesfulde, non-verbale kommunikation, hun følte med biograflærredets Jeanne d'Arc, lader Godard i denne scene de elskende tale sammen udelukkende via undertekster. Et smukt stilistisk tiltag, der var ment som en hyldest til Dreyer, men som altså ikke kan siges at være helt i Dreyers ånd.

Dreyers navn dukker op igen i den essayistiske *Le Gai savoir* (1968), hvor Godard som led i et formalistisk-maoistisk opgør med størstedelen af sine tidligere film har foretaget en stilistisk nulstilling. Således udspiller hele filmen – med undtagelse af en række indklippede stillbilleder – sig i et nøgent, sort rum, hvor en mand (Jean-Pierre Léaud) og en kvinde (Juliet Berto) diskuterer filosofi og æstetisk teori. Med udgangspunkt i Jacques Derrida dekonstruerer de i filmens anden del sandhedsautoriteten i al billedlig og auditiv fremstilling, og i den forbindelse tager Godard også et delvist opgør med sine egne tidligere helte. Han lader således Léaud sige: "... pas

på ikke at blive offer for en ideologi om "det sande liv", en fælde, som ikke engang så vigtige filmskabere som Dreyer, Bresson, Antonioni, Bergman altid kunne undgå at falde i".

Dreyer fik ikke mulighed for at tage stilling til opgøret i *Le Gai savoir*, eftersom han døde et par måneder inden det nærmest symbolske tidspunkt for filmens færdiggørelse, nemlig umiddelbart efter den nedbrydning af etablerede værdiopfattelser, der fandt sted i Paris i maj 1968.

Eric Rohmers Dreyer-portræt

Knap så samfundsomstyrtende er Eric Rohmers allerede nævnte tv-portræt (1965), der ingår i serien *Cinéastes de notre temps* (1964-72). I programmet er Rohmer draget til København for at tegne et portræt af sit store danske forbillede. Selv om han som udgangspunkt må erkende, at det ikke er meget af "Københavns ansigt", der er at finde i Dreyers film, mener han alligevel – i pagt med nybølgens ideal om at filme i gaderne – at kunne spore den dreyerske ånd i det københavnske bybillede: "Der er den samme transparens i lydene som den, vi finder i *Vampyr*, i *Ordet*, i *Gertrud* (...) Hvor diskret dette værk end er, hvor diskret dets *auteur* end er, så er værket rundet af denne jord, på samme måde som før han Kierkegaard, Andersen og deres bøger". Selv i Rundetårns struktur kan Rohmer spore en afspejling af stemningen i Dreyers film.

I programmet har Rohmer talt med en række filmfolk, der kender eller har arbejdet sammen med Dreyer, og i en række korte klip læser Anna Karina uddrag af Dreyers filmartikler op. Hovedvægten er dog lagt på et længere interview (på fransk) med Dreyer selv – et interview, der i første omgang har svært ved at komme i gang, fordi Dreyer fremstår så tilbageholdende. For at få ham blødt op er interviewererne nødt til først at tage en længere snak med ham om, hvad det er for træer, der vokser langs Lindevangsparken over for hans lille lejlighed på Dalgas Boulevard.

I sand nybølge-ånd ser Rohmer det først og fremmest som sin opgave at fremstille Dreyer som uhyre stilbevidst og som en instruktør, der lever og ånder for sin kunst. Hvad det stilistiske angår, er Rohmer meget interesseret i, hvad Dreyers intention med de lange indstillinger er. Dreyer slår her på, at de har at gøre med øjets naturlige bevægelse i det filmiske rum, og med tilskuerens mulighed for at fordøje de mange ord, der bliver sagt. Rohmer forsøger at grave i, om de lange indstillinger på den måde har til hensigt at skabe *suspense*, fordi rummet kun gradvis afdækkes for tilskueren, men da Dreyer ikke rigtigt forstår, hvad der menes med *suspense*, fastholder han sit fokus på *ordenes* funktion. Endelig afviser han, at

han som Eisenstein skulle have sin egen filmteori. For ham er drejer det sig om at arbejde intuitivt og ubevidst. Man mærker altså, at Dreyer ikke altid er i stand til at leve op til det konsekvente nybølgesyn, Rohmer repræsenterer. Det kan dog også skyldes det simple faktum, at Dreyer synes at have glemt noget af sit franske, eftersom han flere gange i løbet af interviewet er nødt til at gribe til engelske gloser.

Rohmer lægger også vægt på Dreyers kompromisløse kærlighed til filmkunsten – som et modbillede til den foragtede franske *cinéma de papa*, hvis instruktører primært så deres gerning som et ni til fire-job. Rohmer fremhæver således, hvordan Dreyer, når han laver film, lukker alt andet ude; hvordan han i optagelsesperioderne flytter væk fra familien, og hvordan han kan finde på at ringe sine skuespillere op midt om natten for at spørge dem om en mindre detalje i forbindelse med manuskriptudarbejdelsen. Endnu et eksempel på, at Dreyer på mange måder lever i sin egen filmverden er en historie om, hvordan han knap nok er i stand til at genkende sin hovedrolleskuespiller Preben Lerdorff-Rye, da de to tilfældigt møder hinanden på gaden.

Alt i alt må man sige, at Rohmer med sit tv-program formår at skabe et portræt af Dreyer som en sand *auteur*.

Astruc og Robbe-Grillet

Fra den ny bølges udkant skal tillige nævnes kritikeren og instruktøren Alexandre Astruc – hvis essay "En ny avant-gardes fødsel: Kameraet som pen" (1948) på mange måder kom til at danne idégrundlaget for auteurpolitikken – samt forfatteren og instruktøren Alain Robbe-Grillet, der begge har lagt vægt på en mere direkte inspiration fra Dreyer.

Astruc var en inkarneret Dreyer-fan, ikke mindst på grund af *Ordet*, som han kort introducerede, første gang den blev vist på fransk tv. Astruc var faktisk så begejstret for sit forbillede i nord, at han havde ret fremskredne planer om at lave en film i Danmark over Prosper Mérimées skuespil *Spanierne i Danmark*. Han foreslog endda på et tidspunkt at lave filmen gratis, hvis blot han kunne få lov at lave den i samme tone som Dreyers film. Fra dansk side valgte man dog i det lange løb at forholde sig afvisende.⁴

Ej heller Alain Robbe-Grillet lagde skjul på sin begejstring for Dreyer. Således udtalte han til *Berlingske Tidende* i 1964:

Mange af Dreyers film har begejstret mig. Den, som har grebet mig mest, den som jeg erindrer klarest, og som utvivlsomt har præget mig ved sin indflydelse, er en kort film, optaget til brug for

færdselspropaganda, [...] *De nåede Færgen*. Jeg ved ikke om Dreyer selv anser dette korte mesterværk for betydningsfuldt. For mig var det måske dengang en åbenbaring af, hvad en imaginær realisme kunne være i filmen (og i romanen). (*Berlingske Tidende*, 12.1.1964).

I den forbindelse er det værd at nævne, at *Gertrud* af enkelte filmkritikere ved sin premiere blev sammenlignet med nogle af de tidlige 1960'eres mest markante modernistiske film (Stangerup 1968a: 163), heriblandt Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *I fjor i Marienbad*), som Robbe-Grillet skrev manuskript til. Dreyer så dog ikke selv en sådan forbindelse til de samtidige film. Tværtimod understregede han, at *Gertrud* på ingen måde rummede noget "tilstræbt modernistisk syn" (Trolle 1965: 99).



Dreyer og Anna Karina til middag i anledning af premieren på *Gertrud* i Paris 1964.

Dreyers syn på bølgen

Men hvad var i grunden Dreyers holdning til nybølgefilmene? Var kærligheden gengældt?

Generelt var Dreyer i den sidste del af sit liv forbeholden med at udtale sig om kollegers film. En smule lykkedes det dog nogle journalister at få ud af ham, primært i de interviews, der blev lavet i forbindelse med hans 75-års fødselsdag. Her slår Dreyer først og fremmest på, at han ikke ser så mange nye film, fordi han simpelthen

er bange for at blive påvirket for meget. Til Emil Rolsted på *Århus Stiftstidende* siger han:

Mine film skal skabes indefra. De maa ikke være inspireret af, at jeg har modtaget stærke indtryk fra, eller været imponeret af en andens film. Jeg har set andre instruktører blive forfladigede af for megen paavirkning. Man maa tvinge sig selv til at skabe indefra, hvis der skal blive noget godt ud af det. (*Århus Stiftstidende* 2.2.1964).

I samme interview er han ikke bleg for på humoristisk vis at inddrage privatlivet, når hans biografvaner skal beskrives:

Det er yderst sjældent, en film bevæger mig, mens en teaterforestilling kan gøre meget stærkt indtryk. Min kone maatte trække mig ved haaret hen til "Hiroshima". Faar hun mig med, er jeg som regel en plagsom ledsager, der ødelægger fornøjelsen for hende ved overkritisk indstilling. Men der er vel ikke noget at sige til, at en mand, der selv er instruktør, uvilkaarligt opløser en andens værk i dets bestanddele i stedet for at leve med. (Ibid.).

Senere i interviewet lykkes det Rolsted at få Dreyer til at udtale sig i generelle vendinger om nye filmbølger, og igen er det Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*), han inddrager som eksempel:

Vi har brug for nye bølger i filmkunsten. En dag vil en bølge vælte alt omkuld og bringe noget helt andet i stedet, men om det bliver den franske, som faar styrke til det, ved jeg ikke. Det nye vil ikke bare være af teknisk art. Nye emner og stemninger gennemspilles. I (...) *Hiroshima mon Amour* var der tegn på fornyelse og en ny form for opbygning af manuskriptet. (Ibid.).

Dreyer udtaler sig altså kun med en vis forsigtighed om den ny bølge. Resnais' film synes dog i høj grad at have tiltalt ham, eftersom han fremhæver den i adskillige interviews. Det samme gør han med Truffauts *Jules et Jim* (1962, *Jules og Jim*), som han anser for at være en smuk film, "hvor der [som i *Hiroshima mon amour*] virkelig var noget nyt, som der kan bygges videre på" (*Ekstra Bladet* 1.2.1964). Nogen direkte ros af Godard finder man ikke hos Dreyer, men da Knud Schønberg i *Ekstra Bladet* spørger til Godards brug af *La Passion de Jeanne d'Arc* i *Vivre sa vie*, er han imødekommende. Dog vælger han primært at fokusere på Anna Karinas præstation:

Hun stod sig jo ved sammenligningen, Anna Karina. Det var meget morsomt gjort, og hun er efter min mening aldeles henrivende. Husker De dansescenen, hvor hun begynder at danse med ganske

små skridt og efterhånden danser sig op? Jeg tror ikke, det lå i instruktionen. Jeg tror, det er noget, hun har i sig selv. (Ibid.).

I interviewet i *Cahiers du cinéma* fra september 1965 opremser Dreyer de nybølgeinstruktører, der har vakt hans begejstring, og ud over Truffaut, Godard og Rohmer nævner han også bl.a. Chabrol (Delahaye 1965: 35). Umiddelbart kunne det dog godt virke som om, at Godards stil alt i alt har været *for* avant garde til Dreyers smag. Han ønsker blot ikke at sige det direkte, når nu han er blevet beæret med en hommage i *Vivre sa vie*. I hvert fald fremhæver han i interviewet i *Århus Stiftstidende*, at film efter hans mening bør tilstræbe handlingsmæssig klarhed. Derfor udtrykker han sig forbeholdent over for en film som Fellinis *8½* (1963) og tilføjer: "Det skal være ture gennem det dunkle, saa det staar krystalklart. Vi laver ogsaa film for helt almindelige mennesker og maa passe paa ikke at blive for *highbrow*" (*Århus Stiftstidende* 2.2.1964).

I den forbindelse forsvarer han samtidig det brede publikums begejstring for folkeligt anlagte film:

Morten Korch-film har ogsaa deres berettigelse. Mange mennesker finder i dem noget, de forstaar og genkender, og som de derfor umiddelbart kan leve med i. Det er der ikke noget at sige til. (Ibid.).

Adskillige af Dreyers 1920'er-film var da på mange måder også netop folkeligt anlagt. Det gælder både *Prästänkan* (1920), *Der var engang* (1922), *Du skal ære din Hustru* (1925) og *Glomdalsbruden* (1926). Den aldrende Dreyer var dog ikke mindre highbrow end, at han i adskillige interviews i 1964-65 fremhæver Bergmans *Tystnaden* (1963, *Stilheden*) som en af sine største nyere filmoplevelser.

Konkluderende må man sige, at Dreyer på den ene side byder nybølgeinstruktørernes insisteren på stilistisk opfindsomhed velkommen, men på den anden side forsigtigt advarer dem imod at skabe film, der lukker sig for meget om sig selv og skubber det brede publikum fra sig.



Carl Th. Dreyers *Gertrud* (1964). (Framegrab)

***Gertrud* – en nybølgefilm?**

Eftersom *Gertrud* er den eneste af Dreyers film, der er lavet efter den ny bølges gennembrud, kunne det være interessant kort at vende tilbage til den for at diskutere, om den reelt lever op til de unge kritikere og instruktørers idealer.

Det gør den selvfølgelig i kraft af sin stilistiske originalitet, og fordi den endelige film fremstår stort set som udtryk for Dreyers personlige vision – også selv om han oprindeligt havde ønsket at lave filmen i farver, hvilket Palladium afslog af økonomiske årsager.

På den anden side er det ikke ligefrem dynamisk klippede udendørsoptagelser, der præger filmen, snarere statiske sofasamtaler. Desuden er man nødt til at tage den enorme betydning, Dreyer tillagde Hjalmar Söderbergs forlæg fra 1906, i betragtning. Således er filmen ekstremt loyal over for stykkets tekst, og i de tilfælde, hvor den ikke er det, skyldes det, at Dreyer har gjort brug af replikker fra andre Söderberg-værker og fra et privat brev fra Söderbergs elskerinde, Maria von Platen, der var model for stykkets Gertrud. Dertil kommer, at mange af filmens originale stilistiske tiltag ifølge Dreyer selv har til formål at imødekomme Söderbergs stykke. F.eks. siger han i et interview med Børge Trolle til *Kosmorama* om det markante stiltræk, at personerne i filmen ikke ser på hinanden, når de taler: "(...) jeg er blevet inspireret til det af Söderberg selv. Han skriver nemlig gang på gang i sine romaner og skuespil: "De talte forbi hinanden"" (Trolle 1965: 101).

Ganske vist gav Truffaut i essayet "En vis tendens i fransk film" (1954) udtryk for, at man sagtens kunne lave filmatiseringer, så længe de var udtryk for instruktørens personlige fortolkning af forlægget, men spørgsmålet er, om de fleste nybølgeinstruktører alligevel ikke ville mene, at Dreyers ærbødighed over for Söderberg satte filminstruktøren vel meget i skyggen af en anden kunstner. Måske de i deres ivrige forsvar for filmen ville have taget blot et par forbehold, hvis de havde kendt til motiverne bag Dreyers stilistiske valg.

Gensidig respekt og beundring

Alt i alt må man sige, at forholdet mellem Dreyer og de mest fremtrædende af den ny bølges instruktører var præget af både beundring og stor respekt. Først og fremmest var de enige om at tillægge det personlige stilistiske udtryk afgørende betydning, og på et mere overordnet niveau kunne de mødes om en betingelsesløs kærlighed til filmen som kunstart.

Men når det gælder spørgsmålet om direkte inspiration, var begge parter forbeholdne. Ikke mindst Dreyer, der insisterede på at indtage pladsen som den aldrende ener, der ikke lod sig kategorisere. En mester lader sig ikke påvirke af sine beundrere.

Noter

1. En mere udførlig beskrivelse af de tekniske detaljer findes i Kau, 1989, s. 345.
2. DFI's Dreyersamling, I, A: Gertrud, 76-79, diverse artikler.
3. Anna Karina har over for Casper Tybjerg oplyst, at hun faktisk ikke så Jeanne d'Arcs lidelse og død under optagelserne. Godard klippede Dreyer-sekvensen ind senere, og tårerne måtte derfor improviseres frem. (Samtale mellem Anna Karina og Casper Tybjerg i Udine d. 23. januar 2003 i forbindelse med konferencen 'Carl Theodor Dreyer: l'unica grande passione' (Lo sguardo dei maestri 5)).
4. DFI's Dreyer-samling, I, A: Gertrud, diverse artikler.

Litteratur

- Delahaye, Michel (1965). "Entre ciel et terre". In: Cahiers du Cinema nr. 170, september 1965. Dreyersamlingen, Det danske Filminstitut, København, diverse artikler.
- Drouzy, Martin (1982). Carl Th. Dreyer – født Nilsson, bind I-II. København, Gyldendal.
- Kau, Edvin (1989). Dreyers Filmkunst. København, Akademisk Forlag.
- Michelsen, Ole (1968). "Interview med François Truffaut ved Carl Th. Dreyers død". In: Kosmorama nr. 85, april 1965.
- Roos, Jørgen (1966). Carl Th. Dreyer. Dokumentarprogram udgivet på vhs af DFI.
- Stangerup, Henrik (1968a). "Alexandre Astruc". In: Kosmorama nr. 85, april 1965.
- Stangerup, Henrik (1968b). "Til verdenspremiere på Gertrud". In: Kosmorama nr. 85, april 1965.
- Söderberg, Hjalmar (1977 (1906)). Gertrud. Stockholm, Liber Förlag Stockholm.
- Trolle, Børge (1965). "Dreyer om Gertrud". In: Kosmorama nr. 69, februar 1965.
- Truffaut, François (1954). "Une certaine tendance du cinéma français". In: Cahiers du cinéma nr. 31, januar 1954.
- Truffaut, François (1994 (1969)). "The Whiteness of Carl Dreyer". In: The Films of my life. New York, Da Capo Press, Inc.