

ET DRØMMESPIL OG DETS REQVIEM

Irmelin Thulstrup anmelder Carl Th. Dreyers nye filmværk,

»Gertrude«, mestersens Pathétique

Som Tschickowsky gjorde det med sin sjette symfoni, kaldet »Pathétique«, har også Dreyer ladet sit sjette (regnet fra »Du skal være din hustru«) billedsymfoniske filmværk bygget over grundtemat kvinden-kærligheden-lidelsen's treklang, tone ud i et requiem – i en udløsnings hvile og stille fred efter menneske-

– Gertrud'«, der, tre gange gentaget, fortøner sig gennem et perspektiv af søde værelser. Sammensætningen af lyd- og synsindtryk er på filmårer det i en uforlommelig øde-kvinding – som om det uigenkaldeligg efterlade stihed og tomhed kastede lyden tilbage. Så skubnævnsgrende led det, da porten faldt i efter Dukkehjemets Nora.



Gertrud i Nina Pens Rode's skikkelse

sjæls til kødet bundne, vilde og vinderfulde stormen.

Sådan ender Carl Th. Dreyers »Gertrud«-version af Hjalmar Söderbergs skuespil fra 1906 – med epilogens forklarede lys over den fine, ranke, gamle hvidskårede kvinde – som i sin livsfærdighed omsluttet tager afskedsbesøg af den ungdoms-ven, hvis trofasthed ingen bitterhed aflejrte, fordi han og hun aldrig blev andet end venner – og kun det.

Det lysende blegår sluttelude af den gamle Gertrud i døren, med hånden, der som en letende fugl løfter sig til en temmelig vinkens søgte, tøvende vingeslag, er i sin affærdede mildhed og vidløse så påfættisk enkelt og smukt, at man for dets skyld nødvendig havde undværet denne frie til digtning (historisk legitiem).

Strengt formelt ville filmen »Gertrud«, der igår – Nylårsdag – omsider fik sin danmarkspremiere i bevilningshaven Dreyers eget Dagmar, måske have vundet ved at ende som hos Söderberg: med den nydudnævnte minister, Gustav Kannings forpinte kalden på den bortglede hustru; med det »Gertrud! – Gertrud!

Da Gertrud hos digteren Gabriel Lidman, den eneste mand, hun virkelig har elsket, på skrivebordet finder en lap papir med de nedrandede ord: »Kvindens kærlighed og mandens arbejde – de to er fjender lige fra begyndelsen«, går hun fra ham, fordi hun heltere vil tabe end gå på akkord. Og smittet af Lidmans bekendelse af sin tro på »kødet lys og sjæls uholdelige uvisethed« gifter hun sig med Gustav Kannings, advokaten, hvis juridiske og politiske karriere går forud for hende og deres samliv i hjemmet. Sin husvilde kærlighed (til kærligheden) overfører hun på en ganske ung musiker, der i den nøgle og tredveårige overklasserue kun ser en »episode«, ligesom han tror, hun slet og ret er ude på et »eventyr«. End ikke hendes kærlighedsdækkende kibe kan skjule hans vulgaritet, og da hun hører, at hun selskabeligt praler af sin nye erobring, giver hun ham løbespas – i en af filmens billedkonstruerede scener med »figurer i landskab«, hvor hun sidder på en bank i parken, som er deres udfordrede mødested, men han fjerner sig ad stien, fortøner sig i det dybe billedperspektiv, mens hun i fortønelse ser ham – igen det uigenkaldelige – forsvinde ud af sit liv, og filmåret ender under en frysende bønstøtning af udsigelses forladdhed og melankoli: – Hvordan Nina Pens Rode og Owe Baard »spiller« denne scene, ved (eller husker) jeg ikke. Det er underordnet; de er blot »figurer«, og det er i landskabets og grupperingens vidunderlige stemning, skabt af instruktøren og indfanget af hans fotograf (ikke for intet Henning Bendtsen), det hele med mesterskab – ligger.

Men at Dreyer har valgt at føje den ontalte epilog til sin film, skyldes ikke kunstnerisk savaghed, men et fundamentalt træk i hans personlighed: en riddelig smhed instinktive

trang til at ære og værne kvinden, der kvindeligt helhelst leder for sin kærlighed – ordet taler i sig selv forstand, så frygtløst »uanset« er »Gertrud« instruktør, at sex overhovedet ikke indgår i filmen. Dreyer nævner ikke, som Söderberg, at lade sin hovedperson i stilken, hun må se hende sikkert i haven.

Gertrud er Noras åndelige halvsøster – isvrigt så forskellig fra hende, som selv helsestærke kan være det indvinder. Begge ventner de på »det vidunderlige«. Men hvor lærkfulgen Nora vågner op til erkendelse af sit ansvar over for livet, stirrer Gertrud sig blind på sin ideale fordring, som livet ikke kan honorere. For kærlighed er ikke at dominere, men at domineres. I Gertruds tilfælde ikke at være allfortrængende enehersker i den ekskluderede verden, men at smelte ind i hende verden, tesorbere den og selv lade sig opsluge af den.

Da Gertrud hos digteren Gabriel Lidman, den eneste mand, hun virkelig har elsket, på skrivebordet finder en lap papir med de nedrandede ord: »Kvindens kærlighed og mandens arbejde – de to er fjender lige fra begyndelsen«, går hun fra ham, fordi hun heltere vil tabe end gå på akkord. Og smittet af Lidmans bekendelse af sin tro på »kødet lys og sjæls uholdelige uvisethed« gifter hun sig med Gustav Kannings, advokaten, hvis juridiske og politiske karriere går forud for hende og deres samliv i hjemmet. Sin husvilde kærlighed (til kærligheden) overfører hun på en ganske ung musiker, der i den nøgle og tredveårige overklasserue kun ser en »episode«, ligesom han tror, hun slet og ret er ude på et »eventyr«. End ikke hendes kærlighedsdækkende kibe kan skjule hans vulgaritet, og da hun hører, at hun selskabeligt praler af sin nye erobring, giver hun ham løbespas – i en af filmens billedkonstruerede scener med »figurer i landskab«, hvor hun sidder på en bank i parken, som er deres udfordrede mødested, men han fjerner sig ad stien, fortøner sig i det dybe billedperspektiv, mens hun i fortønelse ser ham – igen det uigenkaldelige – forsvinde ud af sit liv, og filmåret ender under en frysende bønstøtning af udsigelses forladdhed og melankoli: – Hvordan Nina Pens Rode og Owe Baard »spiller« denne scene, ved (eller husker) jeg ikke. Det er underordnet; de er blot »figurer«, og det er i landskabets og grupperingens vidunderlige stemning, skabt af instruktøren og indfanget af hans fotograf (ikke for intet Henning Bendtsen), det hele med mesterskab – ligger.

Om de tre opgør mellem Gertrud og mændene, hun har mødt i sit liv,

hænder filmen, der med loyaliteten fra »Ordet« nøje følger den Söderbergske scenegang og replik – dog eksperimentalt, under et forvordningsforsøg på at finde en ny mellemform mellem film og teater.

Alligevel er det Dreyers egen oprindelige indsats: det stumme uforligneligt talende filmbillede – her ofte af en næsten overjordisk gennemgængelig skønhed, f.eks. erindringscenes lysende hvide, krydstalrene toner, sådan som man nepot ser det fortidige i mindets forhøjede glans – der giver »Gertrud« karakter af et mesterværk. Festen for den midlertidig hjemvendte Gabriel Lidman er ganske vist glimrende i sin iscenesættelse, som fører til de tre opgør og leder frem til samtalen mellem Gertrud og Lidman, der er Söderberg-stykkets kunstneriske og menneskelige højdepunkt og rummer alle stykkets bedste og bemærkelsesværdigste replikker.

Men personerne virker ikke (skal måske ikke virke, det er halvsgerning at anmelde »Gertrud« på en enkelt konfronterings) som selvstændige skuespilpræstationer, knapt nok umiddelbart som mennesker. I hvert fald kun som menneskelige skikkelser i en drøm – som i Alain Resnais' »J'fior i Marienbad«: udsælgende bestandele af selve billedet.

Måske er det sådan, personerne til at være symboler på eller ekspanter for tanker, længsler, følelser, drømme, replikker i »Mit liv var så fortærende ensomt og tonst

– »Ingenting bliver, som har tænkt« – »Det, man har vundet, er ingenting. Det, man har mistet, er alt. Sådan er det altid, altid. Måske må vælge. Ved ethvert valg vinder man noget og mister noget. Og altid viser det sig, at det, man mistede, var det eneste, som var noget værd. Altid... Altid...«... for alt det, mesteren og individualisten Dreyer uden for og bag om Nina Pens, Ebbe Rode, Bendt Rothe, Owe Baard, Axel Strøbye har vævet til et ubændigt, ligeligt spind af hjemvælt emigrantlængsel efter det, som var og aldrig kommer igen, eller det, som aldrig har været og aldrig kan blive, i grålys og melankoli, som er filmens dybe vibrerende grundstemning.

Jeg ville tro, man skulle føle Gertrud for at opleve dens Dreyerske skønhed og renhed; fornemme sig ind til den, som man måtte med »Marienbad« – med den forstået, at hvor Resnais er dunkt til det ufafeliggende, er Dreyer enkel og klar.

Både de og føle kan man, på Nina Pens Rodes Gertrud i sin lysende bløndhed og sjældne »spille« – trods det manglende »spille« – om Dreyer-drømmen om »Gertrud« – om linen, trukket ned til hende fra hustruyrannens forkluede kone over korsdragen Jeanne d'Arch for domstolen og Anne Absalons, på vredens dag udlagt som hekse – i alle tilfælde af dette enestående, danske filmskaberværk: kvinden (som begeh), der med ret uret uretificerer det at elske med at lide.

Irmelin Thulstrup