

# Vampyr

## Analyse af en Rædselsfilm.

Lektor ved Berlins Universitet Ebbe Neergaard giver en Analyse af Carl Th. Dreyers nyeste Film „Vampyr“, der i Dag har Uppremière i Berlin.

Horror-Film er Øjeblikkets store Mode. Publikum er ved at blive træt af de alt for åbenlyst idylliske Happy-end-film, hvor Bankassistenten bliver Millionær, og Fyrsten gifter sig med den fattige Ekspeditrice, og hvor en Krisetids Trøste-Moral „Man braucht kein Geld“ prækes alt for tydeligt. Publikum forlanger krassere Kost, og straks er Amerikanerne der da ogsaa ved Disken og tilbyder en Værelse, der saa til Gengæld er lige saa overdreven i den modsatte Retning: Horror-Filmen, Rædselsdramaet. For det gælder først og fremmest om én Ting: undgaa at vise den triste Virkelighed! Alternativerne bliver: Bolsjoesø Dørmneidyl — og paprikaskarp Rædselsdrøm. Altsaa serverer man „Dr. Jekyll og Mr. Hyde“, „Dracula“, „Frankenstein“ og Edgar Allan Poe i den groveste Tilberedning.

Paa Forhaand er man da forberedt paa at blive forstødt, naar nu ogsaa Carl Th. Dreyer, „Jeanne d'Arc's“ og „Mikael's“ Skaber, møder frem med en Rædselsfilm, „Vampyr — Allan Grays sælsomme Hændelser“ — man mærker „Absicht“!

Forstemtheden er dog ikke berettiget. Dels begyndte Dreyer at arbejde paa denne Film for tre Aar siden, altsaa før Rædslen kom paa Mode — dels, og navnlig, er Dreyers Udnyttelse og Behandling af Rædselsstoffet saa intens, indvendig og diskret, at Filmen hæves op blandt Filmens første Kunstværker. En Analyse af dette enestaaende Værk vil maaske være i Stand til at vise det.

### Forudsætningerne.

Da Dreyer havde faldendt „Jeanne d'Arc“ (1928), kom han i Strid med sit Firma Société-Générale des Films i Paris, som brød sin Kontrakt med ham; i Efteraaret 1931 vandt Dreyer sin Proces mod Selskabet. Denne langvarige Strid fik Dreyer til at trække sig ængstelig tilbage fra Industrien. Desuden var han blevet træt af de besværlige Arbejdsbetingelser i et stort Filmselskab, hvor den udviklede Organisation ofte komplicerede og forsinkede Arbejdet, og hvor samtidig den

enorme Atelier-Leje, der beløber sig til mange Tusind Mark om Dagen, lægger et Pres paa Instruktøren: hvert Minut er bogstavelig talt kostbart, han tvinges ofte til at sjuske og jaska.

For at blive uafhængig skabte Dreyer nu, støttet af en ung, filmsinteresseret fransk Rigmand, sin egen Organisation. Dreyer så, at de to Poster, der tynger mest paa en Films Budget, er *Atelier-Leje* og *Stjerne-Gager*. Han bestemte sig til udelukkende at optage Filmen i „rigtige“ Omgivelser. I en landlig Egn nord for Paris lejede han et gammelt Slot, der ogsaa var Bolig under Indspilningen for de i alt 35 medvirkende Skuespillere og Teknikere; det kostede 3000 Frcs. pr. Uge og afgav 9 Dekorationer, der i et Atelier med Opbygning og Leje vilde have kostet mindst 20 Gange saa meget. Desuden lejede han for 50 Frcs. om Dagen en gammel Vandmølle, der afgav 5 Dekorationer, et nedlagt Iværk til samme Pris, det leverede 7 Dekorationer, en Præstegaard for 500 Frcs. pr. Uge — 6 Dekorationer og en Landsbykro for 500 Frcs. for 14 Dage — 4 Dekorationer. — I Tilgift hertil fik Dreyer sin aarelange Drøm opfyldt: at komme til at optage en Film i ægte Interiører, hvis realistiske Stemning aldrig kan reproducere i et Atelier.

— som Skuespillere engagerede han dels unge talentfulde Folk som Reinhardt-Skuespillerinden Sybille Schmitz, dels Amatører med naturlig Optræden og levende, karakteristisk Ydre — saaledes er den diaboliske Landsbydoktor i Filmen en polsk Journalist, der bor i Paris, og selve Vampyren er en elakelig gammel Dame, der til daglig lever tilbagetrukket som Enke efter en fransk Fabrikant. Bortset fra at disse Kræfter var billige i Forhold til de forkølede Stars med deres Million- og Hundredtusind-Gager, saa var de et interesseret, uforventet og villigt Materiale i Instruktørens Haand.

### Manuskript.

I sin Egenskab af *økonomisk Leder* var Dreyer interesseret i at lave en Film, der kunde sælges. Dreyer og hans Medarbejder, Forfatteren Christen Jul, valgte et *uhygge*ligt Tema, vist nærmest med Henblik paa et angelsæksisk Publikum. Efter at have vraget et Detektivtema slog han ned paa den gamle Overtro om Vampyrerne, de Døde, der for at opretholde ogsaa et *legemligt Liv* efter Døden maa udsuge unge uskyldige Menneskers Blod og er i Stand til at smitte en hel Egn med deres Lidenskab, saa der opstaar en

formelig vampyriske Epidemi — kanibalsk i Aarsag og pernicious anæmiisk i sin Virkning. Et rigtigt Mareridt-Tema!

En stor Del af Hemmeligheden ved Dreyers Evne som *Kunstner* ligger i, at han tager *ethvert* Stof alvorligt og vampyragtigt udsuger det for alt filmatisk set fordejeligt Blod. Dreyer er irreligiøs, men mens han drejer „Jeanne d'Arc“, tror han i hvert Fald, at Jeanne er en Helgen — Dreyer er ikke overtroisk, men mens han udarbejder Manuskriptet til „Vampyr“, suggererer han sig til at tro paa dette i Virkeligheden taabelige Mareridt, som kun faar Mening, naar det tjener som Udtryk for en fortrængt Tanke; at en saadan Fortrængning har været til Stede i Dreyers Sind er sandynligt, og det er sikkert den, der forlener Filmen med en saa enestaaende uhyggelig og fantastisk Realisme.

Trangen til den yderste Realisme har ejendommelig nok bevirket, at Dreyer instinktivt overholder det klassisk-realistiske Krav om Tidens, Stedets og Handlingens Enhed. Dette var allerede Tilfældet i „Jeanne d'Arc“. I „Vampyr“ er *Tiden*: fra ca. Kl. 23 en Sommeraften til Solopgang næste Morgen. — *Stedet*: en Kro, en nedlagt Fabrik, en Landsby-

doktors Bolig (eller rettere Rædselskabinet), et Slot med Park, en Flod og en ved denne beliggende Vandmølle samt en Kirkegaard, der alle synes at ligge inden for en Cirkel med mindre end 500 Meters Diameter. — *Handlingen* koncentrerer sig om en gammel kvindelig Vampyr Hærgen paa Slottet og om, hvordan den tilfældigt tilrejsende Allan Gray først hjælper den forfulgte Familie og derpaa bistaar den gamle Tjener paa Slottet med at uskadeliggøre Vampyren og hendes Hjælper, Landsbydoktoren.

Ogsaa selve Idéen i Filmen stemmer mærkeligt overens med det klassiske Drama: ganske simpelt Kampen mellem det gode og det onde „Princip“. Og Person-Grupperingen svarer fuldstændig hertil, med værdige Typer, Skurkefigurer, Elskerpar og „Fortrolige“: i det gode Princip Lejr: Faderen (Slotsherren), hans Døtre: den syge, vampyrbidte, ældste Datter Leone, som Kampen drejer sig om, og som er ved at komme i den diaboliske Magts Vold — og hendes unge, rene, uskyldige Søster Gisele — deres Fortrolige, den gamle Slottetjener og hans Kone — og endelig „Helten“, Allan Gray, som Gisele slutter et fint og blufærdigt Kærlighedsforhold med; i det onde Princip Lejr: Vampyren, der repræ-

sonterer Ærverdigheden i denne Gruppe — hendes ærbødige, krybende og brutale Hjælper Landsbydoktoren, der er Stykkets egentlige, aktive Skurk — den enbenede Soldat, der er Lægens Fortrolige — og disse tre omgivet af et Kor af uhyggelige, stumme, glidende Skygger, Genfærd af de mange, der blev raamt af det onde Princip.

Ogsaa i Udførelsen af Enkelthederne, altsaa i *Stilen*, er Anlægget klassisk fra Begyndelsen af, d. v. s. i Manuskriptet. Maaden at skildre de voldsomme Begivenheder paa er uvidsom, er diskret og „poetisk“, svarende til, at Dødsfald og Mord i det klassiske Drama aldrig ses paa Scenen, men meldes af en Budbringer; i Dreyers Film forekommer der 5 Mord, men de skildres i Virkeligheden allesammen indirekte, nemlig psykologisk: man ser Virkningen og aner Aarsagen, Vidnerne Ansigtstudier er her Budbringerne. Karakteristisk er Skildringen af Vampyrens Uskadeliggørelse: Slots-tjeneren og Allan Gray ses i Færd med at aabne en Grav paa Kirkegaarden — til sidst ses Vampyren ligge i Kisten, ligesom blot sovende — Tjeneren tager en Jernpæl og stiller lodret ned i Graven — man ser hans Hænder holde om Jernstangen og en Kælle falde i regelmæssige Slag ned paa Jernstangens Knap foroven, saa den synker et

Stykke hver Gang — saa ses Grays Ansigt fortrukket i Væmmelse, mens hans Hænder lader Kællen falde: klik — klik — klik — klik — klik, klik, klik, klik klik klik, hurtigere og hurtigere, ligesom for at faa dette økle Arbejde overstaet i en fart — nu forvandler Liget i Kisten sig fra en levende Kvinde til en hvid Benrad — endelig ser man, hvordan den vampyrbidte unge Datter paa Slottet langsomt rejser sig op i den hvide Seng med forklaret Ansigt: Fortryllesen er hævet, Mareridtet forbi!

Nu maa det imidlertid tilføjes, at Diskretionen i denne indirekte Skildring virker helt forskelligt fra det klassiske Dramas indirekte Beskrivelser; samtidig med at disse forøddler den voldsomme Handling, tjener de ogsaa til at *afsvække* Indtrykket af det rædselsfulde — hos Dreyer virker derimod den indirekte *Antydning*, der er visuel og psykologisk, suggererende, fantasivækkende; der er noget diabolisk over Dreyers varsomme Diskretion.

#### Spil og Milieu.

Til Anlægget i Manuskriptet, Arbejdsplanen, svarer Udførelsen. *Skuespillerne spiller ikke*. For de er ikke Skuespillere, men Hverdagsmennesker; Hverdagsmennesker spiller ikke Komædie, naar Bødsalen er

over dem, eller naar de er dødsensalene — Hverdagsmennesker er.

„Helten“, Allan Gray, er ganske passiv, modtager blot Indtrykkene og tjener faktisk kun til at føre Traaden, ligesom Skyttelen af Vævens Maskineri stødes og kastes passivt frem og tilbage, men til sidst faar Traadene slængt sammen til et fast og fintmønstrat Spind. Gray er saa at sige Tilskuernes Repræsentant i Filmen, et ganske almindeligt (om end særlig følsomt) Hverdagsmenneske, og Tilskueren identificerer sig med ham paa en anderledes sund og realistisk Maade end med Gennemsnitfilmernes heroisk opstabile Helte.

Heller ingen af de andre Figurer i Filmen „agerer“ — ligesom i „Jeanne d'Arc“ er alle Skuespillerne usminkede, saa den mindste Stemningsforandring (knap nok Muskelbevægelse) i deres Ansigtstudier registreres umærkeligt, næsten aandigt, i Nærbillederne. Overhovedet er det i Virkeligheden alt for groft at tale om „Spil“ — Personerne virker næsten livløse, søvngængeragtige — de glider langsomt gennem Billedfeltet, som man kunde tænke sig endnu levende Drukne paa Havets Bund. I Virkeligheden er det realistisk Gengivelse af dagligdags Mennesker, der netop fødes saa udramatisk og uigenkæmpe-

ligt, selv om deres Sind arbejder paa Højtryk; kun paa de yderste emotionelle Højdepunkter naar Sindets Bevægelse frem og afspejler sig i det ydre.

#### Teknik.

Naar Gennemsnitinstruktøren skal lave en uhyggelig Film, gør han den sort. Dreyer er som psykologisk Realist gaaet den modsatte Vej: kun i Forhold til Dagen er Natten sort, men i selve Natten er Forholdet mellem Lys og Skygge *omtrent* som om Dagen, og naar Øjet har vænnet sig til Mørket, er Natten blot dæmpet, vandigt uklar, man kan blot ikke se saa langt som om Dagen.

I Virkeligheden er Filmen optaget om Dagen, endda i fuldt Sollys. Men ved Hjælp af en sort Net-Forsats og ved at belyse dette Net med Refleksspejle, saa det blev graat, har Dreyers Fotograf Maté opnaaet et meget virkningsfuldt apredt, hvidligt og sløret *clair-obscur* over Billederne, navnlig Eksteriorerne. Natvirkningen ligger ikke i Lyset eller Manglen paa Lyskilder, men i Spredningen; Dreyer har herigennem opnaaet en (i hvert Fald paa Film) helt ny Effekt: *Artd* Uhygge!

Men Mesterstykket i teknisk Henseende og selve Kamerabehandlingen,

navnlig Panoreringen („fast“, horisontal Bevægelse af Kameraet, som naar Hovedet drejer sig paa Halsen). Det er allerede omtalt, at Filmens Personer bevæger sig stille glidende, langsomt søvngængeragtigt. Det tekniske Spørgsmaal maatte nu blive: hvordan undgaar vi, at denne Langsomhed virker monotont, og hvordan sørger vi samtidig for, at denne blide (for ikke at sige smigende) Rytme ikke modvirkes, men tvært imod yderligere understreges.

Løsningen ligger i de meget lange, kombinerede Panoramaer og „Kørsler“, d. v. s. 50 à 100 Meter lange *ubrudte* Scener,\* hvor Kameraet glider fra den ene Person til den anden og følger deres Færden, kommer dem nærmere eller viger bort fra dem og saaledes ikke blot gør Skildringen langt mere indtrængende end i de korte, afbrudte, hurtigt skiftende Scener, der ellers er typiske for Film, men ogsaa skaber Afveksling paa en lige saa righoldig, men langt mindre brutal Maade end de hastige Skiftninger.

Hemmeligheden ved, at de lange Panoreringer og „Kørsler“ paa én Gang skaber den stærkt vekslende Ryt-

\* Sædvanligvis er ubrudte Scener ikke længere end højst 15—20 Meter!

me og samtidig ikke mærkes bevidst, er vel den, at dette „svævende Kamera“ aldrig benyttes blot æstetisk, men altid udnyttes psykologisk: et Panorama er altid psykologisk forberedt, ganske umærkeligt, saa at Tilskueren allerede ubevidst har haft et lumskt Ønske om at se lidt derhen. Og her har Dreyer overordentlig omhyggeligt kombineret Glidningerne med Lydvirkningerne. Et ganske elementært Eksempel: man ser Allan Gray i et stille Værelse — pludselig høres en Stemme — Kameraet (altsaa lig med: Tilskuerens Øje) drejer 90 Grader (Panorama), glider hurtigt fremad (Kørsel), og ser nu som Nærbillede Landsbydoktoren staa i en Dør. I Gennemsnitfilmen vilde de to Billeder være afbrudt af et pludseligt Spring — hos Dreyer bevares Kontinuiteten og man faar en tydelig Rumfølelse i Tilgift, hvad der er en Fordel, hvor Milieuet, som her, er saa omhyggeligt og ægte.

Som Helhed er Lydillustrationen holdt helt i denne psykologiske Realismes Stil: Musiken (af Wolfgang Zeller) er saa diskret, at den netop „farver“, men aldrig trænger sig paa, og Replikkerne netop aldrig oplysende, men stemningsantydende — en lille, ubetydelig Bemærkning: „Hørte De noget!“ — et sagte, halvkvalt Udbrud,

der ligesom animalsk, ubevidst er vokset frem af den spændte Stemning. Og i Slutningen arbejder alle Virkemidler: Belysning, Kamera og Lyd, sikkert og velmonteret sammen i en klar Antitese, der endnu engang minder om Filmens Idé: Billederne veksler stadig mellem to Scener — paa den ene Side de to Unge, Allan Gray og Gisèle, der glider i stadig Bevægelse gennem den tætte, hvide Taage ned ad Floden, og man hører kun deres sagte, lange Raaben, der besvares fra Bredden, som de til sidst finder frem til — paa den anden Side Landsbydoktoren, der efter Vampyrrens Uskadeliggørelse er flygtet ned i Vandmøllen, hvor Slots-tjeneren „af Vanvare“ sætter Maskineriet i Gang: Melet drysser og drysser i store Bølger ned over Doktoren, der er indspærret i det lille Gitterbur, hvor Sækkene ellers stilles ind til Fyldning. I Modsetning til Stilheden paa Floden hører man her Maskineriets rasende Brummen, i Modsetning til den stadig glidende Bevægelse i Flodbillederne er Billedet her koncentreret fast om den ubjælpeligt fangne Skurk, men i begge Verden, det onde Principle og det gode Principle, er *Hvid-Aeden* fremherskende og ligesom samler Billedet af denne søre Films særlige Stemning endnu engang.

### Montagen Tendens.

Hvad Dreyer bevidst har villet opnaa i kunstnerisk-psykologisk Henseende forklares bedst gennem en Bemærkning, han selv kom med engang: „Tænk Dem at vi sidder i et Værelse — et ganske almindeligt Værelse uden noget som helst ejendommeligt ved sig. Pludselig faar vi at vide, at der lige bag Døren til Stuen ved Siden af staar et Lig: i samme Øjeblik er den Stue, vi sidder i, forandret — Luften, Atmosfæren, Tingenes Stemning og Lys er blevet helt anderledes. Den Virkning vil jeg have frem i min Film!“

Det er Sindets, ikke Tingenes Realisme — en *psykologisk Realisme* — Dreyer vil give. Det vigtigste, ja eneste Middel hertil, er Montagen. I sit Billedvalg gaar han næsten hele Tiden „uden om Sagens Kerne“, og samtidig *peger* han netop paa dette kun for *Fantasien* synlige Centrum. Gennem Montagen faar han netop de væsentlig stemningsgivende Ting til at røre ved hinanden, saa Uhyggefølelsen, der jo i *dette* Tilfælde er Maalet, opstaar „af sig selv“, indefra. God Montage er ikke andet end den konkrete Form for Evne til at skabe Associationer — trykke paa de rigtige Knapper uden at trykke selve Felesenscentralen flad. Netop alle de fineste, mest diskrete og mindst paa-

gaaende Filmkunstnere, som Danskeren Dreyer, Russeren Dovsjenko, („Jord“), Hollenderen Joris Ivens, Belgieren Feydér, Franskmanden René Clair og Ungareren Paul Fejos („Det sidste Øjeblik“) arbejder langt mere med Montagen end med de „i sig selv“ effektfulde højdramatiske Scener og Masker. Gennem Montagen, ved at kombinere og derved komponere, skabes og opstaar Filmens Dialektik, d. v. s. dens Tendens.

Den der opmærksomt har studeret ikke blot Dreyers Film „Vampyr“, men ogsaa de Forhold, hvorunder den blev skabt, kan næppe undgaa at blive slaaet af den mærkelige Parallel mellem Filmens Stof og Dreyers Situation paa den Tid, han udarbejdede Manuskriptet. Dreyer laa i Proces med sit gamle Firma, og han havde nu endelig gjort sig fri for en Tilværelse, der havde generet ham: Arbejdet inden for en stor Organisation, der til sidst i kunstnerisk Henseende blev til en Kamp mod et anonymt, skjult Væsen, Organisationen, der ikke er til at konstatere og gribe, men hvis Virkninger mærkes alle Vegne. Det er jo netop parallelt med Filmens Indhold: Kampen mod det ufatbare, glidende, altid undvigende og undslippende. Dreyer har ubevidst identificeret sig med Gray, lagt en underbevidst, subjektiv Ten-

dens ind i sin Film — det har bidraget til at skabe den Spændthed, der fylder det overtroiske Stof og gør det levende, menneskeligt.

Den almindelige Tilskuer, der ser „Vampyr“, kender jo imidlertid ikke noget til Dreyers private, subjektive Tendens. Hvordan vil Filmen virke paa den almindelige Tilskuer? Det vilde være naivt at paastaa, at den objektive Tendens i Dreyers Film er den, at man somme Tider skal banke Jernstænger gennem Læg. Ingen af dem, der faar denne Film at se, tror bogstaveligt paa Vampyrer. Enhver normal Tilskuer vil forstaa, at der her er Tale om et Eventyr, en Myte, en Lignelse. Men Eventyrets Opgave er jo netop at udløse visse slæne, unuancerede Sindstilstande, og hos mange en Tilskuer vil denne Film sikkert udløse og klarne Sjælskomplekser, der ligner dem, Dreyer var fyldt af. For Dreyers Kamp mod den overvældende Organisations Vampyr er *ikke* noget enestaaende, den er tidstypisk, og mange Sind har lidt og lider under det samme Tryk som Dreyers. Mange er bidt og udsuget — mange trænger til at slaa en Pæl gennem Hjertet paa den anonyme Organisations Vampyr.

Ebbe Neergaard.