



UHYGGEN I OS SELV

»Med Vampyr ville jeg skabe dagdrømmen på film og ville vise, at uhyggen ikke ligger i tingene omkring os, men i vor egen underbevidsthed. Er vi gennem en eller anden tildragelse bragt i en tilstand af ophidselse, er der ingen grænser for, hvor vor fantasi kan føre os hen, eller eller hvilke mærkelige betydninger, vi kan tillægge de reale ting, som omgiver os.«

(Dreyer i et notat til Ebbe Neergaard)

Det hævdes, at profeter kun sjældent anerkendes i deres fædreland. Hos os gælder det både profeter og seere. Gennem århundreder har vor afhængighed af jorden og vor påtvungne – og senere formulerede – »hvad udad tabes skal indad vindes«-filosofi præget vor livsindstilling på en sådan måde og i en sådan grad, at Danmark er blevet til en nation af skeptikere og tvivlere. Gad vide om andre nationer er i stand til at fremvise verselinier

Af Poul Malmkjær

som »Vi er ikke skabte til storhed og blæst, ved jorden at blive det tjener os bedst« eller »På det jævne, på det jævne, ikke i det himmelblå«; vel, verselinierne er én ting, en anden at tage dem 100% til indtægt og gøre dem til slagord for en ideal-tilværelse værd at stræbe efter – længe efter at tiden er løbet fra husmandsbevægelsen. I vor tid dyrker man ellers kun sådanne og lignende idealer i isolerede, tilbagestående og stærkt religiøse samfund.

Vi, der lider af det, plejer at kalde det ydmyghed og beskedenhed; meget af det er sikkert selvoptagethed og mistro, og selv om denne falske ydmyghed i flere forhold har gavnet nationen som helhed, så har den det med at lade det gå ud over afvigerne, profeterne, kunstnerne. Der er

ikke rigtig plads til »højhed og blæst« og langt mindre til det »himmelblå«, der hyppigst vil blive mødt med feltråbet »Kejserens nye klæder«! Danskeren tillader sig hermed en nem lille fejltolkning af den visionære Andersens fabel (han er altid god, når man mangler lidt moralsk støtte), og eventyret om den grimme ælling huskes aldrig i sådanne forbindelser.

Det er da klart, at afvigerne, profeterne og kunstnerne, under sådanne vilkår må finde sig i en kummerlig tilværelse eller rejse.

Carl Th. Dreyer rejste meget.

Tanken om hans trængsler kan godt gøre én temmelig uhyggelig til mode, men det er naturligvis ikke den uhygge, overskriften hentyder til.

»Vampyr«, der nu har haft repremiere efter 38 års tilværelse som *minor classic* i museer og filmklubber, foreligger i en version, der må tages med visse forbehold.

Den er Dreyers første tonefilm, og vi ved, at den blev indspillet i Frankrig med de samme skuespillere tre gange af hensyn til mundbevægelserne i de endelige, tre versioner: tysk, fransk og engelsk. Komponisten Wolfgang Zeller forestod eftersynkroniseringen. Den foreliggende kopi er Henrik V. Ringstedts danske version af den tyske udgave, men i sekvensen omkring David Grays oplevelse af sin egen død kommanderer doktoren på fransk (»Un, deux, trois, marche«), ligesom teksten »Af jord er du kommet –« etc. på kistelåget er på fransk. Og mens vi er ved den mystik, der har med kopiens originalitet at gøre, må man notere den besynderlige anvendelse af seks scener fra ovennævnte afsnit i den senere sekvens omkring Marguerite Chopins endelige død, hvor D.G. kommer Gisèle til undsætning. Den spaltede D.G.s gennemsigtige ego optræder her pludselig som stand-in for en ellers meget materialiserede redningsmand. Man kan tvivle på den foreliggende kopis autenticitet, så meget mere som den også i andre scener afviger fra den franske version, der ligger til grund for A. Buzzi og B. Latuadas »Vampyr«, der er en scenisk gennemgang af filmen (Milano 1948).

»... Til forskel fra »Blade af Satans Bog« (...) som allerede prægedes af en forkærlighed for det fantastiske, frembyder »Vampyr« (...) en blanding af lyrik, magi og mysticisme, som efterlader en mental fornemmelse af ubehag. Den er som en besættende trylledrik. Alene lokaliteternes særhed (slottet, møllen) er knugende (...) Dreyer er ikke så langt fra de engelske historier om vampyrer og spøgelser, der er de religiøse værdier så fremmede.«

(Agel & Ayfre: *Le Cinéma et le sacré*)

»Vampyr« afviger en del fra Dreyers produktion som helhed; mest iøjnefaldende er vel den omstændighed, at den ikke handler om en kvindes fornægtelse under intolerancen, men om en drøm. Oven i købet en drøm, der drømmes af én, man kun med megen velvilje kan kalde en helt og hovedperson, og som med rette er blevet karakteriseret som dobbelttydig, al den stund han jo spiller rollen som både tilskuer og medvirkende.

Den litterære del af »Vampyr«, der bygger meget frit på Sheridan le Fanus novellesamling »In a Glass Darkly« (som jeg ikke har læst, og som ifølge læsere af forlægget næppe har interesse i forbindelse med filmen), afviger også en del fra Dreyers vaner. Den er ringere end normalt. Dreyers film er velsignet vanskelige at genfortælle i en form, der får dem til at lyde plausible; »Vampyr« er i den retning helt håbløs. David Grays spage indsats i bekæmpelsen af vampyren Marguerite Chopin og hendes tjenende ånder i landsbyen Courtempierre, og den redning han og slotsherrens datter, Gisèle, finder i

*For nylig var der
repremiere på
Carl Th. Dreyers
»Vampyr«.
I den forbindelse
skriver Poul Malmkjær
om denne så ofte
omtalte, men i virkeligheden meget lidt kendte
film fra 1932.
Det er vor fantasi
og underbevidsthed,
filmen til
syvende og sidst
handler om.*

slutningen – hun fra vampyrerne, han fra tilværelsen som »drømmer og fantast for hvem grænsen mellem det virkelige og det uvirkelige er blevet flydende«, som det hedder i filmens allerførste tekst, hele dette væv af mere eller mindre forklarlige og mere eller mindre følgerigtige visioner, lever kun i kraft af iscenesættelsens konsekvens.

Enkelte vil måske undre sig over, at jeg tolker slutningen som også David Grays redning – der er i øvrigt fortolkningsstof i denne slutscene, med parret der i tågen stager sig over floden, ledes i land af en gammel mand med en lygte, og som sammen går ud gennem tre rækker høje træer mod det åbne, lyset – men jeg skal nøjes med at pege på træerne, der jo ifølge Jungs tydninger af drømme repræsenterer det ubevidste. D.G. går bogstavelligt talt fra tågen, drømmen og det ubevidste ud i lyset, erkendelsen. Det kan næppe være anderledes. Det eneste, der bekymrer mig er, at han har damen med på slæb. Men hun er nok en reminiscens fra Dreyers oprindelige manuskript, der lod de to finde en anderledes himmelsk vej over floden, ledet af et flammende bål og en flok klare barnestemmer, der sang »Lysets engel går med glans...«!

Der er intet religiøst i »Vampyr«. Også herved adskiller den sig fra Dreyers øvrige produktion. Det hævdes, at Christen Jul var skyld i denne afvigelse, og at det var ham der fik ændret temaer som den nævn-

te slutscene. At meget er ændret, kan man forvisse sig om ved at gennemgå det oprindelige manuskript, der findes i Carl Th. Dreyer: *Fire Film* (Gyldendal 1964); men selv ikke ved læsning af dette kommer man meget nærmere en forklaring på filmens handlingsforløb – der naturligvis er en drøm og derfor som sådanne er uden klar og rationel udvikling. Hvorfor, f. eks., benytter slotsherren sig ikke af den viden, han har kunnet hente i Paul Bonnards bog »Vampyrernes Historie«; hvorfor overlader han bogen til D.G., oven i købet med klausulen: »At aabne efter min Død«. Der kunne jo gå år! Der er ingen grund til at gå videre i optrævelingen af story'ens urimeligheder og mangel på logik, for det er alligevel et vildspor. Intuitionen og drømmen skaber sine egne love, og hysterikeren er ikke af denne verden. Desuden kan man ikke adskille den ydre story fra den indre uden at ødelægge »Vampyr«.

Bonden med leen i begyndelsen har kun betydning for filmen i forbindelse med vor viden om D.G.s nervøse tilstand (og vor egen, der ikke mindst er opstået af forventningen om, at noget uhyggeligt vil vise sig). Det er en almindelig mand, der ringer på færgemanden for at komme over floden, men det er jo ikke tilfældigt, at han præsenteres, som han gør, med leen over skulderen stående under færgesklokkens galgelignende stabel, set i en halvtotal med vandet som en neutral, lidt uvirkelig baggrund, og det er ikke tilfældigt, at han får lov at ringe tolv slag med klokken (skønt uret i kroen lidt senere viser ca. 10.30 og kirkeuret (?) senere i D.G.s værelse slår 11 slag).

D.G. ser manden med leen og opfatter ham som et uhyggeligt væsel om døden. Det samme gør vi, og det er nok os, tilskuerne, der er de egentlige hovedpersoner i filmen. Det er vores fantasi og underbevidsthed, det drejer sig om, det er os, der ved hjælp af D.G. skal lægge uhyggelige motiver ind i hverdagsagtige ting. Det er i høj grad vores »dagdrøm«, Dreyer henvender sig til. Vi får jo lov at se og fortolke ting, som D.G. ellers holdes ude fra i den korte nat, hvor drømmen drømmes – helt konkret fra sen aften til tidlig morgen (kirkeuret slår tilsyneladende 5 dobbeltslag umiddelbart før den gamle tjener og D.G. myrder Marguerite Chopin). Det skal indrømmes, at D.G. ellers får lov at se meget – endog sin egen begravelse oplever han i den med rette berømmede sekvens, der blander objektivt og subjektivt kamera til et mareridt af rædsel for levende begravelse. Samtidig er sekvensen naturligvis D.G.s forudsætning for at vide, hvor doktoren gemmer nøglen til det værelse, der senere skal blive Gisèles fængsel. Man kan undre sig over denne pludselige logik i handlingsforløbet, men mon ikke man snarere skal tage det som en bekræftelse på den gamle tese, der hævder, at drømme ikke fortæller dig hvad der skal ske, men hvad du vil gøre.

»... Det er en gennem erfaringen fastslået ting, at der kræves noget for at kunne opleve og opsuge Dreyers kunst. Dette noget er både af filmisk og almenmenneskelig art. Filmisk forlanges der mere end gennemsnitlig modtagelighed, fordi Dreyer ikke bevæger sig ad kendte baner, men mest slår ind på sidespor (...) Emnernes ensidighed, behandlingens meget snævre afgrænsning, denne vægring ved at benytte andre og flere end nogle ganske få af filmens midler – alt i alt kan det meget let bidrage til at skabe fornemmelsen af noget specielt hos Dreyer. Specielt, ikke bare i betydningen eksklusiv (...) men også fortolket som mindre almengyldig.«

(Theodor Christensen i Filmmuseets indledning til »Vampyr«).

Skal man fra starten finde et holdepunkt, en nøgle til oplevelse af filmen (ingen får mig til at sige »forståelse« – den er stadig lige mystisk), må man som nævnt søge i stilen, og her i første række i kamerabevægelserne. »Jeanne d'Arc« domineredes som bekendt af nærbilledet, men den rummede flere travellings og panoreringer end man almindeligvis husker, og jeg risikerer ikke meget ved at hævde, at kamerabevægelserne i »Vampyr« er en videreudvikling fra »Jeanne d'Arc«. Når jeg siger »i første række i kamerabevægelserne«, betyder det naturligvis, at de arbejder intimt sammen med elementer som lyden, billedets karakter og anvendelsen af de medvirkende som marionetter i et teater.

Godard har engang sagt sådan noget som at en travelling er et spørgsmål om moral. Hvis dermed menes det enkle, at en travelling kun skal anvendes, hvor den har en funktion som andet og mere end et forsøg på at få lidt bevægelse ind i filmen, så er det godt, og så er »Vampyr« filmen, man kan gå til og blive viis. Jeg tillader mig at tage Godards begejstring for »Gertrud« til indtægt for denne fortolkning. Også »Gertrud« byggede på travellings.

De første tonefilm døjede med store, tunge og ret ubevægelige kameraer, der ofte var gemt i lydtætte kasser. Dreyer opgav at arbejde med dem og valgte at optage »Vampyr« med stumfilmteknik og så eftersynkronisere. Det gav ham bevægelsesfrihed, det tillod ham at arbejde med travellings og panoreringer og med kombinationer af begge. I »Vampyr« er kameraets bevægelser som en enorm, magisk væv, der næppe har antydning af et motiv, før den skifter tråd og begynder på et nyt, og på intet tidspunkt er man klar over, hvor motivet hører op og den rene ornamentik begynder.

Filmen igennem lurer og kigger D.G.; han søger og ser, og ved hjælp af det subjektive kamera lader Dreyer os identificere os med D.G. Vi ser med hans øjne, vor fantasi følger hans og arbejder endnu vi-

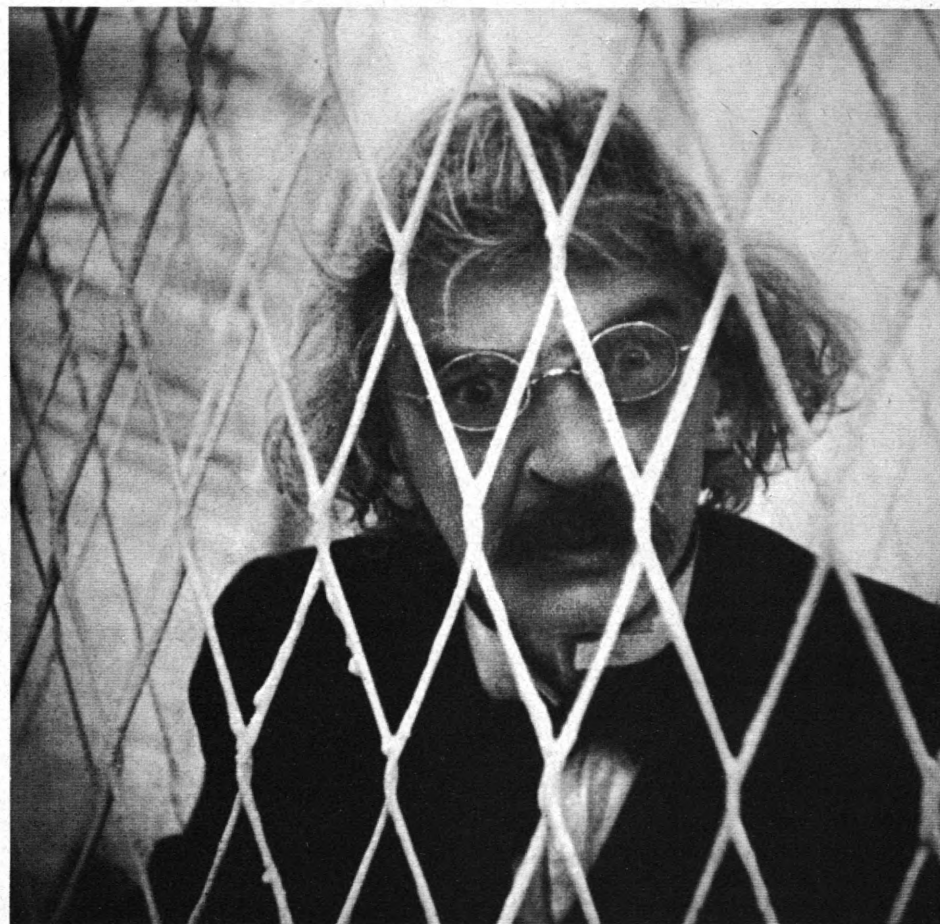
dere, når kameraet igen bliver objektivt. Når D.G. så oplever sin egen begravelse, får han for en stund lov til at se sig selv som vi, tilskuerne, har set ham; han bliver selv tilskuer, han er, som vi, afskåret fra at gribe ind og ændre begivenhedernes forløb. Hele sekvensen virker besættende og kalkuleret schizofren. Den er forunderlig rolig trods de relativt mange klip i selve kiste-afsnittet (14 mens kisten bæres ud!), og roen understreges af klokkeringingen. Kontrasten til de foregående travellings og panoreringer rundt i doktorens hus er markant uden at være stødende.

Et klip er vel principielt et chok – en overraskelse – for tilskueren. Han hopper jo fra et *point of view* til et andet uden nødvendigvis at have lyst til det eller være forberedt på det. Og der er jo intet snigende uhyggeligt, drømmeagtigt ved et klip. Den snigende uhygge, som vi husker den fra barndommen, var det at gå gennem den lange kældergang, hvor ting kunne dukke frem fra sidegange og nicher, det var alléen, hvor træerne gemte på farerne, efterhånden som man kom frem – det var kort sagt vore egne travellings.

Dreyer klipper fortrinsvis, hvor begivenhederne skifter geografisk placering og hvor klippet forkorter tiden og afstanden. Han klipper derimod så lidt som muligt indenfor de enkelte sekvensers følelsesmæssige højdepunkter og i så fald fortrinsvis når begivenhederne nødvendigvis skal an-

skues fra en anden synsvinkel (f. eks. når vi skal se D.G.s reaktion på begravelsen eller Gisèles reaktion på Leones lystne vampyr-blik). Dreyer fremkalder ved hjælp af travellings og panoreringer netop en stemning af snigende uhygge, og han formår at fastholde denne stemning selv i scener, hvis grundtone egentlig er en anden. Det sker eksempelvis i scenen, hvor Leone bæres ind fra parken: man har travlt, der er panik og fortvivlelse i situationen, og hurtige klip ville have understreget dette, *men samtidig* ødelagt stilen, og Dreyer komponerer i stedet en lang, omhyggelig travelling, varieret med små panoreringer og tilts, og med samtlige scenens personer, der bevæger sig ud og ind af billedet, en stol flyttes, en lampe bæres frem, et pan til Gisèle op ad trappen og tilbage igen for at fange dem, der bærer den syge ind etc. Altså én lang omhyggeligt planlagt forvirret og panisk travelling i lutter halvtotal og halvnær, men en scene, der følger sig ind i grundtemaet: travelling'en som udtryk for det snigende, lurende, uvirkelige, drømmeagtige, og panoreringen som øjnenes stedfortræder (subjektivt kamera), en opfattelse, der naturligvis er falsk – vi *panorerer* aldrig med øjnene, vi *rush'er* – men som alligevel er accepteret som et dækkende filmisk udtryk. »Vampyr« fremviser bl. a. nogle enorme panoreringer, bl. a. i doktorens hus i begyndelsen, og senere i hall'en, hvorfra

Slutscenen i »Vampyr«. Melet vælter ned over doktoren (Jan Hieronimko) og kvæler ham. Side 176: Nicolas de Gunzburg som David Gray.



Gisèle er forsvundet. I det første tilfælde skal panoreringen lade os op i spændt forventning til mødet med dette mærkelige hus' mystiske beboer (som da også i første billede kun præsenteres med en hånd på et gelænder), i det andet skal vi fornemme tomheden, da Gisèle er forsvundet, tomheden og matheden, der hos D.G. er dobbelt på grund af blodtabet.

Blandt filmens mange travellings er måske de sidevendte de smukkeste. Efter Marguerite Chopins råb på den enbenede soldat: »He, Krüppel!« og hendes byden: »Hörche!« (jeg nævner replikkerne, fordi de, såvidt jeg ved, ikke er korrekte i de eksisterende manuskripter til filmen), der sker i en panorering, oplever D.G. skyggernes dans på væggen i en sidevendt travelling med indlagt panorering og afsluttet med det formidable tilt til portåbningen og Marguerite Chopins rungende: »Ruhe!!«. Netop tilt'et er anvendt sparsomt, men med vældig effekt: i scenen hvor D.G. banker på vinduet i kroen, slukkes lyset, og et tilt til et tagvindue afslører tjenestepigens hoved, der kommer til syne. En ganske almindelig foreteelse, men D.G. har jo set manden med leen og han er disponeret for uhyggen, så han lægger andet og mere i lyset, der slukkes, end værtsfolkernes modvilje mod at forlade den varme seng for at lukke den sene gæst ind. Det må tjenestepigen klare. Tilt'et understreger D.G.s overfortolkning af situationen. Et andet effektivt tilt præsenterer Vampyrbogen: her begynder tilt'et for nede ved en vignet for derefter at afsløre forfatterens navn og så først titlen »Vampyrernes Historie«. Bogen bliver en del af den glidende uhygge, af drømmens tunge dyne. Et klip direkte på bogen ville have været en alt for direkte konfrontation, et chok.

Lydsiden i »Vampyr« fortjente egentlig en grundig, selvstændig analyse. Den er, som kameraarbejdet, bygget op over få, effektivt suggererende elementer, der siden gennem hæmningsløs anvendelse i film efter film er blevet klichéer. Dominerende er klokkeringningen, der dels markerer tidsforløbet, dels – som nævnt – har en stemningsskabende funktion ud over realismen. Underlægningsmusikken er i øvrigt flere steder overbevisende knyttet sammen med netop klokkerne, eksempelvis i scenen, hvor D.G. falder i engen og sætter sig på bænken. Scenerne har været underlagt med en spød klokke, og da D.G.s ego rejser sig fra bænken, tager musikken klokketonen op og udvikler et lyst, drømmehvidt tema.

Filmen er fuld af hviskende stemmer, bevidst fordrejede og utydelige, med hundeglam (der eksisterer et still fra »Vampyr« med en flok hunde), med barnegråd og ordet *Blut*, der hviskes, stønnes og tales, og som vises i forskellige situationer. Det er et gennemgående træk i filmen, at ligesom der ofte klippes *før* en person er kommet ud af billedet, således

klippes lyden ofte *før* den tilsvarende scene (jvf. bl. a. hammerslagene på jernstangen, der begynder over et billede af nattehimmelen). Man kan sammenligne effekten med det, at man først hører en lyd og så vender sig for at se, hvad der frembringer den; altså igen en teknik, der fremmer grundtonen af søgende, prædestineret længsel efter uhyggen.

Det er bemærkelsesværdigt, at af filmens medvirkende er kun Sybille Schmitz professionel skuespiller, og man tør antage, at til trods for at hun som den eneste har en scene, der skal »spilles« (nærbilledet, hvor hun begynder at få lyst til søsteren), er hun valgt som type, som en dreyersk marionet, der er fratrækt enhver form for initiativ og improvisation (vi kender i dag de bressonske protagonister). D.G., der fremstilles af Julian West, som igen er et pseudonym for baron Nicolas de Gunzburg (der i filmbegejstring finansierede filmen og som senere blev redaktør ved modemagasinet »Vogue« i New York), er vel det klareste eksempel på Dreyers evne til at få en masse ud af en medvirkende amatørs apparition: i én situation udnytter han de Gunzburgs noget tunge, måbende ansigt med de runde, opspilede øjne og lyttende hovedholdning, i en anden hans foroverbøjede, lange, listende skikkelse, der som en faun i en stumfilmfarce tripper over engen. Her er det blot ikke komisk, snarere lidt balletagtigt poetisk og dermed netop uvirkeligt.

Der har gennem tiden været skrevet en del forskelligt om den særlige karakter, der præger billederne i »Vampyr«, og der er derfor grund til at citere Ebbe Neergaards førstehåndsviden, som den kommer til udtryk i bogen om Dreyer. Her fortælles det, hvordan Dreyer og Rudolph Maté søgte efter den rigtige karakter i billedet og fandt den i en i traditionel forstand mislykket optagelse fra kroen, gråhvidt og sløret. Denne hvidhed stemte overens med de tanker, Dreyer havde gjort sig om slutningens hvide elementer, doktorens kvælningsdød i melet og de to unge på floden i tågen. Maté fandt til sidst ud af, at man ved at anbringe et stykke sort tyll foran objektivet og belyse det kunne fremkalde dette specielle indtryk af tågeslør og uvirkelighed. Herudover er lyssætningen anvendt med vægten lagt på de skarpe skygge-effekter, især på personer. Lange skygger giver forvarslere om personers tilsynskomst eller slæber efter personers forsvinden; og som bogen om vampyrerne fortæller det, hjælpes vampyren ofte af henrettede forbryderes skygger.

En enkelt gang syns lyset at være brugt til at markere overgangen mellem noget, der kan kaldes drøm, og noget, der kan kaldes virkelighed. Da slotsherren i starten har afleveret bogen på D.G.s værelse, ses han stående ved døren. Han bukker kort farvel til D.G. Et lavt anbragt baglys skaber en halvvejs silhouet-virkning, men da han er gået ud af døren og nøglen har

drejet sig tilbage til låst, dæmpes dette baglys, og billedet antager en naturlig, mellemgrå tone – *back to reality*. Det holdes kun meget kort før klip til D.G., men det betyder klart nok, at D.G. er en person, der »knap erkender nogen påviselig grænse mellem fantasiens og virkelighedens verdener – han vandrer selvfølgelig og utvungent fra den ene ind i den anden...« som Werner Pedersen skrev i Kosmorama's Blå Bog.

»Vampyr«s dominerende rekvisitter er lygter, hjul (der ses de besynderligste steder), trapper, stiger, skeletter eller kranier alene og så naturligvis døre, der (som trapper) er forbindelsesled mellem det kendte og det ukendte, og som kan åbnes og lukkes på så mange måder og med så mange lyde.

Neergaard har kaldt Dreyer *psykologisk realist* og rigtigt henvist bl. a. til, at Dreyer selv i »Vampyr« har lagt vægt på realismen i detaljen. Kroen er en rigtig kro (Welles-fans bedes bemærke lofterne), slottet er et rigtigt slot, skyggedansen foregik i et nedlagt isværk etc. Der blev ikke bygget en eneste dekoration. Men lidt i modstrid til realismen står nogle rekvisitter og anvendelsen af dem. Netop de mange hjul og skeletdele er anbragt i billederne som dekorative, balanceskabende eller suggererende effekter uden realistisk funktion i miljøet. Men det er naturligvis ikke nær nok til at ødelægge billedet af Dreyer som psykologisk realist; jeg nærer da heller ikke noget ønske om det.

Dreyers konsekvens, hans renfærdige holdning til sit arbejde, og hans hele livsholdning (der ofte er karakteriseret som intuitiv), var rigeligt til at gøre ham suspekt i danske øjne. Han havde slet ikke behøvet også at være *psykologisk realist*.

»Vampyr« har i dag kun interesse som kunstværk.

■ VAMPYR

Vampyr (Der Traum des Allan Gray)/Vampyr (L'étrange aventure de David Gray). Eng. titel: The Strange Adventures of David Gray. Tyskland/Frankrig 1932. P-selskab: Carl Th. Dreyer Filmproduktion, Berlin-Paris. P: Nicolas de Gunzburg. Instr: Carl Th. Dreyer. Manus: Carl Th. Dreyer, Chresten Jul. Efter: noveller fra Sheridan le Fanu's samling »In a Glass Darkly«, især fortællingerne »Carmilla« og »The Room in the Dragon Volant«. Foto: Rudolf Maté, Louis Née. Klip: Carl Th. Dreyer (?). Ark: Hermann Warm (?). Dekor: Eliane Tayar (?)/Ass: Preben Birch (?). Musik: Wolfgang Zeller. Tone: Dr. Hans Bittermann, Cesare Silvani. Synkronisering: Paul Falkenberg, Wolfgang Zeller. Tysk dialog-instr: Paul Falkenberg. Instr-ass: Ralph Holm, Eliane Tayar, Preben Birch. Medv: Julian West, Nicolas de Gunzburg (David Gray), Maurice Schutz (Slotsherren Bernard), Sybille Schmitz (Hans' ældste datter Léone), Rena Mandel (Hans' yngste datter Gisèle), Jan Hieronimko (Landsbydoktor Marc), Henriette Gérard (Marguerite Chopin, den gamle kvinde fra kirkegården), Albert Bras (Joseph, den gamle tjener), N. Babanini (Husholdersken Jeanne), Jane Mora (Sygeplejersken). Org. længde: 83 min., 2271 m. Re-prem: Kino, Thisted 30.6.1970. Udl: Camera. Censur: ingen.

Indspillet i 1931 med eksteriøroptagelser i og omkring slottet Courtempière (nær landsbyen af samme navn) i Loiret, Frankrig. Carl Th. Dreyer optog filmen stum, hvorefter lyden senere føjedes til i henholdsvis tysk, fransk og engelsk version. Ved den oprindelige danske premiere i Metropolen den 27. marts 1933 var filmen (tysk version) nedklippet til 68 min., 1850 m., og censurfarven var gul. Den nuværende kopi er fremstillet efter filmmuseets negativ, der er stykket sammen af scener fra alle tre versioner.