

Kærlighed og hvidløg

*Vampyren forelsker sig,
så Victoria må vende sig
i graven efter Francis
Coppolas tolkning af
Bram Stokers roman*

Af Kaare Schmidt

'I never drink ... wine', siger den noget anæmiske greve, bogstaveligt med en røst fra graven. Mglurb, tænker publikummeren, mens det løber koldt ned ad ryggen og nakkehårene rejser sig. Tunge knirkende døre, lænkeraslen i kælderen, rotter på loftet, ulvehyl fra den nattemørke skov, hvor vinden suser som lydakkompagnement til stormskyerne, der af og til afdækker den blege og mystiske måne.

Coppola elsker halsbrækkende projekter og brækker da også halsen af og til. Men han er aldrig kedelig og mestrer den dybt originale visualisering af visioner og stemninger, det der gør film til musik, til opera, til henført oplevelse snarere end kontant historiefortælling med budskab og meninger. Han praktiserer kunst for kunstens skyld, skaber billeder, som skaber andre billeder ad libitum i tilskuerens bevidsthed, associationer der fremkalder tilskuerens eget arsenal af fortrængninger, følelser og tanker, man delvis har tænkt, men aldrig formuleret. Som i drømmen og i mareridtet.

Drøm og mareridt

Drømmen er den flydende billeddannelse, som orkestreres i livsbekræftende musik fra den lette og lykkelige til den svulstige og maveknugende romantiske – og som har sit filmiske udtryk i musical og melodrama. Coppola toppede musicalgenren med *Cotton Club* (84), hvor den geniale krydsklipning mellem liv og død, der først sås i *Godfather* – mellem kirken og lejemordet – fik operaens musikalske vingesus. Tidli-



gere havde han afprøvet genren i den mere traditionelt poetiske *Regnbuedalen* (68) og den vildt eksperimenterende *Elskede, jeg hader dig* (82), som faldt over sig selv og fra hinanden. Melodramaet fornyede han med den helt vidunderlige *Peggy Sue blev gift* (86), hvor drømmen elegant var lagt ind i selve handlingen i form af kvinden (Kathleen Turner), der besvimer og genoplever sin ungdom i lyset af sine voksne erfaringer. Det tidlige forsøg, *Flygtig som regnen* (69), faldt lidt tungt ud.

Mellem drøm og mareridt ligger bl.a. *Godfather*-Trilogien (72,74,90), der ofte hyldes som hans hovedværk, men som for mig mere står som flot historiefortælling end som fascinerende filmkunst. Her har Coppola et budskab, og jeg kan ikke trods virtuoseriet frigøre mig fra en moralsk foragelse over den bortforklaring af mafiaens voldsregimente, som pakkes ind i en hyldest til det italienske familiesammenhold, hvor blodsudgydelserne og den blinde magtkamp bliver familiens egen tragedie, mens der ses helt bort fra de uskyldige, det går ud over. Den almindelige historiefortælling bringer handlingen for tæt på den sociale virkelighed, i modsætning til andre af hans films mere fabulerende fortælleform, som bringer handlingen ind i en anden verden, en fantasiens og følelsernes verden, der er spændende alene for sin egen skyld. *Godfather* er opera for historiens skyld, ikke for musikkens.

Mareridtet er den abrupte billeddannelse med meningsløse spring i tid og rum og gentagelser i en malstrøms cirkelbevægelse, som man ikke kan komme ud af og ikke har kontrol over – Man er i andre kræfters magt. De filmiske udtryk er gysergenren og den ekspressionistiske stil. *Demantia 13* (63) om økse-massemord var et helt tidligt forsøg, som ikke hævede sig over producenten Roger Cormans 25-øres budget. Den introverte *Aflytningen* (74) var Coppolas første fabulerende mesterværk, ikke formelt en gyser, men i praksis en mareridtsvision, hvor de ydre begivenheder vendes til detektivens (Gene Hackman) indre sammenbrud, ikke mindst i kraft af lyd-sidens tågede usammenhængende båndoptagelser af de aflyttede samtaler. En lydeffekt, som genkendes og genopleves fra Dryers *Vampyr* (32), hvor de få dialogstumper enten er umulige at opfange eller vanskelige at få mening i, så man strækker

alle sanser uden at kunne nå et frelsende fremspring på vej i det sorte dybe intet.

Faldet ned i det store sorte dybe intet realiseres i *Dommedag nu* (79) med rejsen gennem Vietnam-krigens jungle som en ekspressionistisk rejse ind i en stadig mere betændt, primitiv og ukontrollabel sjæl – krigens, meningsløshedens, modernitetens sjæl – med helikopterangrebet akkompagneret af Wagners Valkyrieridt som højdepunkt i absurditet, dødens triumf. Blev jeg overrasket over, at Coppola filmatiserede Bram Stokers *Dracula*, burde jeg ikke være blevet det ved tanken om hans tidligere meriter.

Skræk og advarsel

Skræk er gysereens indhold og form. Skræk for overnaturlige eller syge psykiske kræfter, som overtager kontrollen med krop og sjæl. Skræk som effekt og middel til at opnå tilskuerens indlevelse. Skræk for noget hæsligt, men også som noget fascinerende, der drager tilskueren, fordi det også er knyttet til de store gode

oplevelser. Bl.a. forelskelsen, hvor man bliver lettere sindsyg og mister den rationelle kontrol, og kampen for at nå et vanskeligt men attraktivt mål, hvor man giver sig fuldt ud og mister jordforbindelsen. Det er den kombinerede spænding og rædsel ved at ryge ud over kanten på vej til toppen, den store cliffhangers udfordring, hengivelsen til det irrationelle, som er det mest fascinerende af alt. Fordi det kan gå begge veje, op på en lyserød sky eller lige ned i helvede.

Gyseren stammer fra 1800-tallets romantik og victorianisme, hhv. den store følelsesudladning og den store følelsesundertrykkelse. Tema er kampen mellem godt og ondt med det onde som handlingens drivkraft, som den aktive trussel mod det gode, der passivt bare er der og derfor ofte virker noget blegt i prak-

Side 28: Winona Ryder i Coppolas *Dracula*. Herunder: Fra *Tod Brownings Dracula* (1931) – Helen Chandler, Bela Lugosi og Dwight Frye.



sis. Temaet er hævet over dagligdagen og op i de rene abstrakter til en symbolsk sort-hvid konflikt, som så iklædes fantasifostres metaforiske kød og blod. En typisk form er Skønheden og Udyret, og formen giver godt og ondt en bestemt drejning, iklæder temaet et genkendeligt emne. Skønheden er renhed, uspolethed og uskyld i følelse, kærlighed og ikke mindst seksualitet, mens Udyret som den farlige seksualitet er både dragende og en trussel om en skæbne værre end døden: 'Uren! Uren! Selv den Almægtige skyr mit besudlede kød!', stønner Mina i Stokers roman, da vampyrens gift/sæd har besat hendes krop.

Skønheden og Udyret optræder i utallige variationer, bl.a. i *Klokkeren fra Notre Dame*, *Spøgelset i operaen*, *Frankenstein*, *Dr. Jekyll og Mr. Hyde*, *King Kong*, *Cat People*, *Stjernekrigen* og naturligvis *Dracula*. Historierne er især præget af vicianismen og dens sexforskrækkelse, og den enkleste version er derfor den uskyldige kvinde – idet kvinden var pålagt det seksuelle renhedsideal – og den truende mand. Det er den version, som især var henvendt til et kvindeligt publikum opdragende til skræk og advarsel, men samtidig også som en løftet flig til den tabuiserede spændende seksualitet før og uden for ægteskabets formaliserede ramme. En anden version benytter mandens øjne og viser kvinden som farligt sexsymbol, fristerinden, der leder manden i fordærv, femme fatale'n, vampen. Det er det stadie, Mina er på vej mod, og som Lucy og Draculas tre ofre i slottet i Karpaterne eksemplificerer. Med samme øjne ses det mandlige Uhyre ofte som offeret, en tragisk skikkelse, der ikke kan gøre for det, og som i bedste fald kun kan reddes fra sin skæbne værre end døden af den absolutte kvindelige renhed og opofrelse fra første version.

Alle versionerne er til stede i Stokers nærmest geniale roman, som med skift mellem personernes dagbogsoptegnelser er en mosaik af forskellige handlingsfortælleres skiftende synspunkter. Undtagen er (naturligvis) grev Dracula og så den mystiske vampyrjæger Van Helsing, der står med et ben i det godes lejr og et



andet hos Den Gale Videnskabsmand, den figur, der med Frankenstein som typisk eksempel er på vej ud i eksperimentet med de naturens og overnaturens kræfter, som mennesket ifølge gyser og science fiction bør holde sig fra.

Angst og meningsløshed

Angst er ekspressionismens indhold og form. Angsten for det ukendte, ubestemmelige, udefinerbare, for meningsløsheden. Gyseren har ikke i sig selv angsten, men kun frykten, da genre ikke berører meningsløsheden, men derimod tror på noget, på det gode, på Gud. Ekspressionismen udspringer af modernismen som udtryk for troens undergang, Guds død og det deraf følgende kaos i natur og samfund, kultur og bevidsthed. Her hersker meningsløsheden og dermed angsten, kaos og dermed en fragmenteret verden, en splintret bevidsthed, hvor alt muligt forfærdeligt kan ske. Og *kan* det gå galt, så *vil* det også gå galt, som filosofien tungt pessimistisk og selvmodsigende fatalistisk udtrykkes.

1920ernes tyske filmekspressionisme tog afsæt i gyserens mareridt, men udnyttede filmens mulighed for direkte at visualisere mareridets irrationalitet istedet for blot at fortælle en uhyggelig historie. Det ekspressive var dog hovedsageligt begrænset til dekorationer, kostumer, makeup og spillestil, altså alt det foran kameraet som kan sammenlignes med teatrets fortælle måde. Det eksklusivt filmiske lå især i sådan noget som dobbeltkopieringer –

som i Murnaus *Nosferatu* (22), hvor Max Schrecks skrækindjagende vampyr til sidst forsvinder i billedet ved morgenlysets fremkomst, og hvor hans karet i negativ billede kommer fra slottet for at møde vores noget betuttede rejsende.

Murnaus stumfilm var den første af utallige filmatiseringer af Stokers roman. Navnet Dracula var efter sigende udeladt for at undgå betaling til Stoker, som dog også havde ordet *nosferatu* med: '...ville De, når De engang var død, være blevet *nosferatu*, som man kalder det i Østeuropa, og ville til alle tider skabe flere af disse u-døde, der har fyldt os således med rædsel'. Nogen overvældende forskel til Stokers gyser opleves ikke i *Nosferatu* – bortset fra at den i dag kun kan ses med historisk interesse, mens romanen stadig besidder al den kraft, der fik håret til at rejse sig på læserne ved udgivelsen i 1897. Werner Herzogs genindspilning fra 1979 virker som en overførsel af den gamle film til moderne filmteknik, så nutidens publikum kan se, hvad datidens så, men den tilføjer ikke rigtig noget.

Den eneste helt vellykkede ekspressionistiske vampyrfilm er Dreyers *Vampyr*, som kun har emnet til fælles med Stoker, men som står tilsvarende upåvirket af tidens tand. Dreyer skabte det perfekte modernistiske mareridt med sin stillestående historie, der danner angsten som en tilstand, man ikke kan slippe ud af, i modsætning til gyserens fremadgående forløb mod en løsning. Tilsvarende er personerne hadlingslam-



mede, forklarede og forklarligt fanget i meningsløsheden, bevægelserne er slowmotionagtigt mekaniske som styret uden for personernes bevidsthed – hypnotisk u-døde – og det hele ses gennem en tåge (skabt bl.a. med gaze foran linsen) og høres som under vand, hult og fjernt.

Liv og død

Forskellen mellem den historiefortællende gyser og den ekspressionistiske ses i opfattelsen af mareridt. Hos Dreyer skal det ikke fortolkes. Der er ikke en løsning, en forklaring, et rationale. Filmen er associativ og irrational som mareridt selv, hvor den eneste betydning ligger i oplevelsen, de følelser og tanker, det sætter i gang, og som kan gå i hvilken som helst retning. Gyset og angsten er ligesom latteren og glæden en reel sindstilstand, som man har (eller ikke har) og må acceptere og forholde sig til i sig selv. Den er noget endeligt, ikke et middel på vej mod noget andet.

Omvendt er gyserens mareridt noget, der kan fortolkes. Det kan forklares og er på den måde et middel, i princippet ligesom psykoanalysen udøver drømmetolkning for at opklare, hvad der er gået skævt og hvorfor, så psykiske problemer kan løses. Interessen for rationelle forklaringer har redet den traditionelle gyser som en mare og har ofte været ganske absurd i forhold til de anstødelser, man har gjort sig for at kreere overnaturlige og usandsynlige væsener. Mere rimeligt er det i psykologiske gyser, forstået som gyser

om psyken, fx. Hitchcocks *Psycho* (60). Men selv her er det ren nedtur, når psykiateren til sidst træder frem og forklarer det hele, ikke kun fordi de vakse allerede har forstået Hitchcocks moderbinding, men også fordi det fascinerende i filmens mesterlige uhygge kun holder så længe, det er irrationelt og uforklarligt/uforklaret. Når uhyggen forklares, forsvinder den, og så bliver det hele egentligt ret ligegyldigt. Kun tilstanden er spændende – ligesom når man kører i rutschebane.

Helt skudt forbi er rationaliteten, når den styrer fortælleformen i historier om fantasivæsener. De mister fuldstændig den metaforiske kraft, når de enten skal tages for pålydende (vampyrer eksisterer og er i virkeligheden nogle stakler) eller direkte kan oversættes til noget helt kontant (vampyren som billede på børnelokkeren eller et andet psykisk afsporet individ). Pointen i et fantasivæsen er som i al symbolik dets inkarnation af noget uhåndgribeligt, som ikke kan indfanges på nogen anden måde. Det kan godt fortolkes, og begreberne kan udredes og forklares, men det kan ikke erstattes af noget andet med samme betydning.

Derfor er de gængse versioner af *Dracula*-historien noget pølsesnak, begyndende med Tod Brownings klassiker fra 1931. Bela Lugosis bøvde frikadellespil understreger på det grusomste filmens forsøg på at tage historien for pålydende og gøre den ikke psykisk men fysisk realistisk. Denne hang til ydre realisme har altid præget amerikanske film og

har fejret triumfer i andre genrer, ligesom den med held benyttes til at få os til at tro på det usandsynlige, fx. når Superman faktisk ser ud til at flyve, og Terminator rejser sig som stålskelet. I disse fantasihistorier fungerer den fint som et middel i illusionens tjeneste, mens det er skudt helt forbi, hvis vi også skal tro på, at fænomenerne virkeligt forekommer. I Brownings version vader *Dracula* rundt som en hvilken som helst indavlet greve med højhedsvanvid på bonede gulve. Og Van Helsing forelæser op ad stolper og ned ad vægge om vampyrers liv, udød og død, som var det et naturprogram fra Statens Filmcentral. Ikke et eneste forsøg er der på ægte overnaturligt gys.

Vampyr-figuren leverer ellers nok af muligheder, foruden dem der hos Stoker lever i kraft af den litterære form. Forestillingen om den udøde kan fx. føres tilbage til pestepidemiene, hvor mange blev begravet levende, en rædsel, der overstiger frygten for døden. Det er lige til at forbinde med vampyrens ophold i sin kiste, hvilket da også er en rød tråd hos Stoker, men blot et kuriosum i *Dracula*-filmene, ligesom blodet og hvidløgene, krucifikserne, flagermusene, tænderne, tankeoverføringen, masse mordene, nat og dag osv. – Altsammen noget, der udtrykker dobbeltheden liv/død i relation til sex, natur, ondskab, angst som nok skulle kunne fange interessen.

Dracoppola

Coppola følger bogens handlingsgang ret nøje og forekommer så opsat på at få det hele med, at det ikke lykkes at etablere en klar holdning til historien. På den ene side fastholdes det helt corny gammeldags fra tidsånden hos Stoker – i modsætning til den vellykkede opdatering i John Landis' *En amerikansk varulv i London* (81), som under sin moderne klædebon ligger tæt på Stokers historie. På den anden side bruger Coppola det store gyserapparat til at lave noget helt andet end en gyser.

I begyndelsen fortælles om den autentiske *Dracula*, den store felt-herre, der kæmper mod de vantro og ser sig svigtet af Gud, som han undsiger – og derefter bliver vampyr, udød. Det er skildret i mytologisk stiliseing, ligesom i John Boormans *Excalibur* (81) om Kong Arthur og gralslegenden. Men med den forskel, at *Dracula*-figuren ikke har et tilsvarende mytologisk grundlag, så effekten i stedet bliver en insisteren på



Mina (Winona Ryder) og Dracula (Gary Oldman).

personens autencitet. Han præsenteres som en historisk skikkelse, ganske som Robin Hood bliver det i den ligeledes blodigt realistiske indledning fra Korstogene i Kevin Reynolds' Kevin Costner-version (91) af den historie. Hermed fjernes det eventyrlige i begge figurer, og realismen modsiger det mytologiske, der er deres berettigelse som fortællestof.

Fra den historiske religionskrig udspringer temaet om den kristne tro, som er fundamentalt i vampyrmyten. Det fører Coppola mesterligt ud i den yderste konsekvens, idet han forbinder den fysiske og den åndelige kærlighed, som victorianismen – og Stoker – adskiller. Dracula får en indre konflikt, da han forelsker sig i sit offer og prøver at bekæmpe sin egen ondskab (ved at holde sin 'orgasme' tilbage). Men hun kan ikke styre sig og kræver hans 'voldtægt'. Og Dracula bliver det tragiske Uhyre. Filmen får samme dobbelthed som Roman Polanskis *Rosemarys baby* (68), hvor tilskueren selv må afgøre, om begivenhederne faktisk sker eller er en handlingspersons mareridt. Det gode og det onde bliver relativt og forbindes til to sider af samme sag.

Med den historiske baggrund og den psykologiske vinkel flyttes synspunktet fra de truede personer (hvis synspunkt vi følger i romanen og de tidligere filmatiseringer) til Dracula selv – mareridtet er hans – og til konflikten kærlighed/seksualitet. Det er filmens store styrke, hvor Coppolas filmiske mesterskab får frit løb med bl.a. Draculas afbrydelse af de tre kvindelige vampyrs hede forførelse af Jonathan Harker, krydsklipningen fra vielsen med bægeret med 'Kristi blod' til vampyren der angriber, klippet fra halshugningen af den udøde Lucy til en grydestegs rå kød m.v. Vampyrmytens seksuelle metaforik med tilhørende vold og kærlighed kører på alle tangenter i en realisering af modernitetens angst og forfald, umådeholdenhed og frigørelse. Sex for seksualitetens skyld og ikke underlagt victorianismens udlægning af konflikten godt (ægteskab) og ondt (promiskuitet).

Men bagslaget er det klassiske, at de rent gode personer bliver kedelige og uinteressante. De mange snakkescener ind imellem orgierne bliver rent fyld, der hverken bygger op til gyset og orgasmen (som hos Stoker) eller foklærer noget (som hos Browning). Mest underligt er det, at

Van Helsing er så bleg, især da valget af Anthony Hopkins til rollen lægger op til udvikling af den galsskab/farlighed i figuren, som kun antydes hos Stoker og Murnau og er helt væk hos Browning. Værst er det dog, at Gary Oldman falder helt igennem i nøglescenen, hvor han skal udtrykke Draculas indre konflikt, da forelskelsen kommer på tværs under det ubændige samleje med Mina. Her stjæler Winona Ryders billedet, da Mina i den modsvarende konflikt lader drifterne eksplodere. Ryder skulle have spillet datteren i *Godfather 3*, men brød sammen, og Coppola fik på puklen for valget af sin egen datter (som jeg fandt perfekt). Indtil samlejet er Ryder for tam til at skabe dækning for Draculas vilde begær efter netop Mina, men formår til gengæld at udtrykke Minas frigjorte seksualitet – fra fascination til ekstase i farens stund.

Dracula er ikke særlig uhyggelig, den er ikke en egentlig skrækfilm, men snarere et melodrama af operadimensioner om den helt store kærlighed. De moderne films udpenslede sexscener kan savne det meddigtende fra antydningerne i det klassiske melodramas metaforik, og Coppola er simpelt hen gået til melodramaets søstergenre for at finde den orgiastiske metaforik, som kan levendegøre seksualitetens irrationalitet – og dermed kærlighedens. Både Skønheden og Udyret er – i direkte modsætning til Disneys klassisk victoriansk-poetiske tegnefilm (92) om de rene følelser – et ekspressionistisk billede på sammenfattede følelser i modernitetens splintrede verden. Mødet mellem Mina og Dracula frigør hendes fortrængte seksualitet og hans gennem århundredet fortrængte kærlighed i en dommedagsudløsning, hvor katastrofe og ekstase er ét, undergang af den højeste nydelse. Coppola har ligesom i bl.a. *Cotton Club* og *Dommedag* nu forsøgt at realisere visionerne rent visuelt uden om personerne – som opera for musikkens skyld og ikke historiens. Det er ikke helt vellykket, men immerhen storladent.

Dracula (...), USA 1992. I&P: Francis Ford Coppola. Screenp.: James V. Hart. F: Michael Ballhaus. Kl: Nicholas C. Smith. Mu: Wojciech Kilar. Medv: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Tom Waits, Sadie Frost.