

I DREYERS VÆV

En personlig kærligheds-erklæring til 'Carl Th. Dreyer og hans metier' fra en fan og medarbejder på den nye danske film af samme navn. Her er beretningen om, hvordan det føles at stå i det uhyggelige slot, der dannede rammen om 'Vampyr'...

af Prami Larsen

Vi havde røget lidt galar, inden vi gik i biografen. Det var fast ritual i de år, når jeg var med min storebror og hans venner i København. Det var en sen eftermiddagsforestilling i Dagmar. Da lyset blev dæmpet, og filmen gik igang blev stemningen anderledes – tung – det slidte lydspor, den drevne, langsomme rytme blev straks slået an – uhyggen. Jeg fik det dårligt. Det var Dreyers *Vampyr*, der gled over lærredet. Billederne af manden med leen står stadig stærkt i min erindring, det gråtonede billede og den uhyggelige musik. Alt varsler uhygge, og jeg begyndte at vippe hurtigt med det ene ben i håb om, at virkningen fra piben hurtigere ville fortage sig. Men jeg fik et anfald af paranoia. Det var for uhyggeligt, for tungt, klaustrofobisk. Tønen af død og skæbne var i hver lyd – i hvert billede. Jeg forlod biografen og satte mig ud på fortovet for at vente på mine venner.

Det tænkte jeg på, da jeg gik rundt på slottet i landsbyen Cour-



Jeg lejede et gammelt, forfaldent slot, som var skimlet af fugt og alder; fyldt op af rotter og den slags. Det var et ganske særligt uhyggeligt slot, men sådan skulde det helst være. Det skulde være så ægte som muligt.

(Dreyer)

tempierre, hvor Dreyer optog store dele af *Vampyr*. Jeg gik rundt med mit HI8 kamera for at fotografere spindelvæv, skoddernes lysskift og det forfald, der også havde tiltrukket Dreyer og fået ham til at vælge netop dette slot.

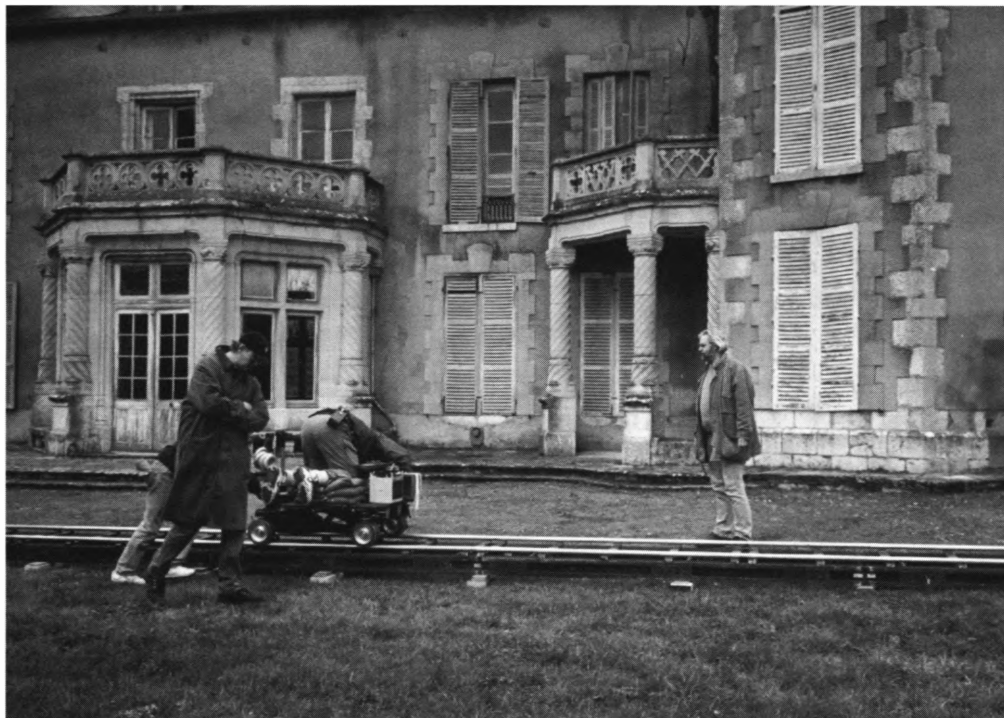
Locationjagt

Vi var igang med Torben Skjødt Jensens film *Carl Th. Dreyer – Min Metier*, hvor et af de gennemgående elementer har været at opsøge nogle af de locations, Dreyer havde brugt. Nu stod vi på slottet, der ligger ca. 2 timers kørsel af 'solvejen' syd for Paris. Da vi var kørt fra Paris' centrum om morgenen i kortege af 4 produktionsbiler, havde vejret været tungt og gråt – men kort tid efter vi kom til slottet ad de

snørklede markveje blev vejret fantastisk – forårsagtigt selvom det var den 2. februar. Vi havde været på optagelse i en uge og holdet fungerede godt. Torben og jeg har arbejdet sammen siden 1990, så vi snakker som regel kun sammen for at konfirmere at vores ideer er fælles.

I løbet af utrolig kort tid havde den franske grip lagt skinner til den første optagelse – en køretur forbi slottet. Den obligatoriske elektriker havde været der – men kaffen... Vi var stået så tidligt op, at hotellet ekstraordinært havde sørget for morgenmad til os. Og nu kunne vi godt bruge noget kaffe. "Ingen kunst uden kaffe". Slottet er af den slags slotte, som Frankrig vrimler med; et stort tårnhus med en trappe, en højloftet hovedbygning med karnap, og de flotteste kviste

Der var ikke nogen større uenighed om Jeanne d'Arc-filmen. Den var vistnok i hovedsagen, som man vilde have den. Men tænk, hvad der kunne ske, hvis jeg blev ved med at fortsætte i den genre. Man vilde jo til sidst benævne mig "helgeninstruktøren", og det vilde være forførdeligt. Nu valgte jeg Vampyren for at gå den stik modsatte vej. Jeg har brudt en ny bane. Om den bliver farbar med tiden, kan jeg ikke vide noget om.



Side 34: Dreyers mystikfyldte version af det gamle slot. Til venstre: Fra filmoptagelserne til 'Carl Th. Dreyer – Min Metier'. Søjlerne ved indgangspartiet genkendes fra billedet side 34. Filmens instruktør, Torben Skjødt Jensen, ses til venstre i billedet. Foto: Didier Loire.

på tagvinduerne, et rundt tårnhus med et ur i det stumpede spir, og så en bygning i forlængelse af, der mest ligner en stald i flere etager. Kun det store tårnhus havde rum, der var sat i stand. Ellers var det lige det slot, Dreyer havde forladt i 1930. Masser af rum med spindelvæv, skodder der hang i kun ét hængsel, underlige effekter – forladt som var husets tidligere beboere flygtet.

På 2. sal var der en lang gang med mange mindre rum, og her skulle vi optage en lang køretur, hvor hver enkelt rum havde sine skygeeffekter. Filmens norske fotograf, Harald Paalgaard, og jeg gennemgik arrangementet, så jeg kunne sætte folk igang. Næsten hele holdet skulle dreje lamper eller svinge effekter til skygger. Vi greb os hele tiden i at foreslå skygeeffekter, der ville komme til at ligne Dreyers mere end ønsket. Jeg rendte rundt på slottet for at finde lystestager, spejle, et bornholmerur uden urværk (som jeg mener er

med i filmen) – effekter som skulle fylde de mere eller mindre tomme rum med stemning.

På trods af locations foræring var det ikke en enkel optagelse. Vi måtte tage den om mange gange. Da vi i dagens sidste lys havde lavet køreturen foran slottet med uhyggeligt kunstlys var holdet godt smadret. Vi havde stadig to timers kørsel ind til Paris.

Men det var intet mod det, Dreyer skulle gennemgå efter at have færdiggjort optagelserne til *Vampyr*. Han tog til Berlin, hvor hele filmens lydside skulle produceres. Den var optaget til at blive eftersynkroniseret i 4 sprog, og de gik igang på Klangfilm i en periode, hvor Tyskland begyndte at isolere sig fra omverden. Dreyer havde problemer med Société Générale de Films, som han havde kontraktligt forpligtet sig til at lave flere film for. Men efter *La Passion de Jeanne d'Arc* var samarbejdet brudt sammen. *Jeanne d'Arc* havde lidt en krank skæbne ved at det første ne-

gativ var gået tabt ved en brand i Berlin. Klipperen og Dreyer havde rekonstrueret filmen ud fra fraklip, og da dette negativ også gik tabt, var der kun kopier tilbage af den film, der på den ene side havde kostet mange anstrengelser, men som også betegnede et tilfredsstillende højdepunkt i Dreyers karriere. Han måtte bryde en ny bane.

Efterarbejdet var et økonomisk kapløb med tiden, fordi Tyskland devaluerede, og produktionens midler mistede værdi fra dag til dag og til sidst lukkede Tyskland for valutaindførsel. Om det var efterverne af *La Passion de Jeanne d'Arc*, bruddet med kvindeskikkelserne som motiv, arbejdspresset, forholdet til moderen eller den påståede flirt med produktionsassistenten er vel nærmest en trossag – men Dreyer brød sammen og blev indskrevet på Clinique Jeanne d'Arc – et mondænt sindsygehospital i en forstad til Paris.

Her opholdt Dreyer sig i tre måneder og vores produktionsleder



i Frankrig, Marianne Slot, har sat lægerne på hospitalet til at finde journalen, som ligger uden arkiveringssystem i store kuverter i kældrene på Clinique Jeanne d'Arc. De mener på hospitalet, at de har fundet journalen til næste år.

Dreyer udtaler sig eller skriver aldrig om denne periode i sit liv – ligesom han også langsomt fortier sin herkomst, og af øvrige primærkilder er der af gode grunde kun få. *Carl Th. Dreyer – Min Metier* er bygget op med Dreyers egne ord lagt i munden på Henning Jensen som det bærende element.

Det har fascineret mig med arbejdet med Dreyer, at han med stor præcision har formuleret sig skarpt om stil – om det er lyden eller billedet han forsvarer, om det er den

hurtige klipperytme eller de lange rolige køreture. Dreyer kan ikke tages til indtægt for en bestemt stil – ved tonefilmens begyndelse fascineres han af, at jo mere de skræller af dialogen, jo mere præcis bliver udtrykket, og der bliver plads til billedet. Men med *Gertrud* laver han 'ordets' film. Han var journalist og startede som manuskriptforfatter i filmbranchen. Det præger ham.

Men han har prøvet det hele – det er derfra hans formuleringers præcision må komme. Når man ser hele hans produktion på 13 spillefilm, er det mest fascinerende, at han har lavet så vidt forskellige film – I *Præsidenten* slår han allerede tonen an med at søge ægtheden, det sande:

Med mit arbejde søgte jeg at komme bort fra det upersonlige dusin-interiør, sådan som det gerne smækkes op af en dekorationsmaler. Jeg byggede selv mine dekorationer. Jeg ønskede selv at præge mine films lige ned til de mindste enkeltheder. Det slog mig, at der i enhver film som i ethvert hjem er en vis "atmosfære", bestemt af de mennesker, der færdes i hjemmet og af tingene, som findes i hjemmet.

I *Blade af Satans Bog* er det ambitionen og den kompromisløse holdning til filmkunsten, der blænder. Dreyer er blevet kendt for at forberede sig meget grundigt – og at lave kvindofilm og religiøse motiver – men *Glomdalsbruden* lavede han i Norge i 1926 uden noget egentligt manuskript, og den virker som en effektiv dramatisk film med lykkelig udgang – det unge par får hinanden, efter at han på dramatisk vis er ved at blive offer for elvens kræfter. *Mikael*, som han laver i Tyskland efter en roman af Herman Bang er stik modsat næsten alt, hvad han tidligere har lavet – her er han lysets mester – men alt fra interiør til personerne virker kunstig som den fiktion, de er. Og den film, der bliver Dreyers adgangsbillet til verdensberømmelsen, nemlig *Du skal ære din hustru* er igen enkel og ægte, som det udtryk Dreyer blev kendt på. Inden Dreyer laver sin stumfilmsklassiker *La Passion de Jeanne d'Arc* har han ikke alene skrevet og klippet et hav af forskellige film, men også selv instrueret 6 spillefilm og hver gang eksperimenteret og prøvet sig selv og filmkunsten af.

Torbens film om Dreyer har som andet bærende element interviews med folk, der har mødt Dreyer på første hånd. Det er lidt svært, når det gælder hans tidligste film. Det nærmeste vi kunne komme Jeanne d'Arc personificeringen Renée Falconetti, var hendes datter Hélène. Hun er en fin lille dame, der både charmerede holdet med sin venlighed, men som også var meget præcis, når 35 mm-kameraet rullede. Hun afliver myten om Dreyers sadistiske metoder til at få Renée Falconetti på plads i rollen som Jeanne d'Arc. Hun mener, at journalisterne var sure over, ikke at få adgang til optagelserne eller mere præcise historier om dem. Så opfandt de dem selv – er det ikke også sådan B.T. og Ekstra Bladet arbejder? Tvært imod giver Hélène Falconetti et billede af et samarbejde mellem to ambitiøse perfektionister, der ingen midler skyer for at nå målet – kun på et punkt er der vanskeligheder – Renée vil ikke have klippet sit hår af. Men det har Dreyer kontraktligt sikret sig, at hun skal. At hun ikke filmede mere end

den ene film, skyldtes til dels det hårde arbejde med Dreyer, men mest, at det ikke var Renées ambition at blive filmskuespiller. Hun fik aldrig en rolle eller en instruktør, der kunne trække hende væk fra teatret, som var hendes store lidenskab. Så stor, at hun tilsyneladende forsømte sin datter, hvilket Hélène fortæller udenfor filmen. En gang så hun filmen sammen med sin mor på en rejse i Italien. Men hun havde siddet og kigget på sin mor under hele forestillingen, og derfor ikke set filmen. Dreyer mødte hun også ved premieren på *Gertrud* i Paris i 1964 – hun havde travlt og fik ikke snakket med Dreyer. På den måde gik hun glip af både den film og den instruktør, som hendes mor blev verdensberømt på og var præget af.

Det er en erfaren instruktør med en vis succes bag sig, der i 1930 skal igang med sin første tonefilm *Vampyr* betalt af baron Nicolas de Gunzberg og med sig selv i producent-stolen. Jeg ser *Vampyr*, som en af Dreyers mest fuldendte – efter jeg senere har set den til ende – ikke mindst fordi den er så stilsikker på

alle fronter – lydsiden lyder ikke som en tonefilmsdebutants – han har tydeligvis hørt lyden til alle sine tidligere film, ligesom han har set dem før de blev fæstnet på strimlen. Den massive brug af tilstedeværelse af personer, igennem skygger og antydninger gør den film netop så mættet, at jeg oplever den mere som en tilstand end som en bearbejdelse. Det fortælles, at Dreyer insisterede på at få lavet rigtige spindelvæv til scener i slottet. At produktionsassistenten måtte samle edderkopper for at sætte dem igang med at lave spindelvæv. Og spindelvæv med beskidte ruder er også et godt motiv – det hele er duschet til et Dreyersk lys, og vævet er symbolsk. Men ligesom så mange af Dreyers andre ideer, der satte produktionsfolk på en prøve, endte denne idé heller ikke i filmen. Dreyer var 41 år, da han optog *Vampyr* – stille og roligt er alt blevet suget ud af ham. Han er langt fra Danmark og sin kone, han er under pres ikke mindst fra sig selv – så det er ikke så underligt, at han gik ned.

Der går 12 år før han er igang med optagelser til en spillefilm igen – *Vredens Dag*. Og fra da af har vi levende mennesker til at fortælle om Dreyers arbejde: Lisbeth Movin og Preben Lerdorff-Rye, til *Ordet* har vi Preben Lerdorff-Rye, Birgitte Federspiel og Henning Bendtsen, der også fotograferede *Gertrud* og fra den film kunne vi også snakke med Axel Strøbye og Baard Ove. Og Jørgen Ross fortæller i filmen om Dreyers kortfilm.

Hver især lægger de brikker til billedet af en mand – en verdensberømt dansker – der brændte efter at lave film så meget, at han blev ydmyg og beskeden overfor omverden i sin fysiske optræden – men klart formulerede sig om hver eneste detalje i de film han lavede og – ikke kom til at lave.

Filmene *Carl Th. Dreyer – Min Metier* vil først blive præsenteret i udlandet i forbindelse med 100-året for filmen. Til foråret 1996 vil den få premiere i Danmark – forhåbentlig i Dagmar – Dreyers "egen" biograf. Filmen er omkring 95 min. lang, optaget på 35 mm s/h og video og er produceret af Steen Herdel & Co. og co-produceret af Unni Straume Filmproduksjon A/S, støttet af Statens Filmcentral, Det Danske Filminstitut, Det Norske Filminstitut, Nordisk Film & TV Fond, 100-årsfonden og Danmarks Radio – og projektet er startet med hjælp fra MAP-tv og Documentary.

Side 36: Fra en optagelse inde i selve slottet. Herunder: Hélène Falconetti. På plakaten i baggrunden ses hendes berømte mor, Renée Falconetti. Begge fotos af Didier Loire.

