

Skrækfilm er en genre, der ligesom western-genren og tegnefilmen er i stand til at udnytte filmens sprog på en særegen måde, men hvis muligheder desværre er blevet alt for lidt udforsket af de store filmkunstnere. *Robert Wienes* „Dr. Caligaris Kabinet“ og *Carl Th. Dreyers* „Vampyr“ er blandt de få klassiske værker inden for genren, hvis form efterhånden er blevet knust af det Frankenstein-uhyre, den selv avlede. Genren kan måske dateres fra 1902, da englænderen *Williamson* udsendte en film på ca. to minutter „A Big Swallow“, hvori en mand truende vandrer frem imod kameraet, slikker sig om munden og åbner et enormt gab, som kameraet styrter sig ned i som i en afgrund.

I Frankrig morede troldmanden *Méliès* sig med trickfilm af fantastisk, grotesk eller absurd art. I „La Conquête du Pôle“ fra 1912 lod han et is-uhyre rejse sig af havet for at tilintetgøre en gruppe opdagelsesrejsende. *Abel Gance* fulgte efter med den mislykkede „La Folie du Docteur Tube“, der også gør brug af kameraets særlige evne til at skabe bizarre effekter. Så kom den makabre seriefilm „Fantomas“, der udsplittedes i underverdenen – vel det nærme-



Simone Simon som kattekvinden i „The Cat People“.

JAN WAHL SKRÆK OG RÆDSSEL!

ste filmen nogensinde er kommet til den gotiske romans teknik, der sammenkæder uhyggelige historier og udspækket føjer indfald til indfald. Serien havde sit modstykke i Italien i „Itala“-produktionen „Tigris“ (1913) – flagrende kapper, sorte masker, togkatastrofer, blinkende knive i kældre, der blev svagt oplyst af kerter – film, der ødslede med forklædninger og tortur. „Tigris“ og „Fantomas“ bremsede lige på tærsklen til det overnaturlige. I USA hentede man inspirationen hos *Poe* (*Griffiths* „The Avenging Conscience“) og i Tyskland hos *E. T. A. Hoffmann* (*Paul Wegeners* og *Stellan Ryes* „Studenten fra Prag“), og da Tyskland i 1919 under ekspressionismens blomstring mødte med „Caligari“ – dette mageløse, suggestive udtryk for det syge sinds forvildelser, som blev givet ved hjælp af stiliserede, overdrevne bevægelser og forvredne malede dekorationer, der spillede med, ligesom skuespillerne var en del af dekorationerne – var der åbnet for mareridets skjulte verden. Det var hermed bevist, at fortabelsen og forbandelsen kunne fotograferes, hvis man havde den fornødne fantasi.

Golem, operaspøgelset og andre fantomer krøb ind i biografernes mørke. Tysklands We-

gener og Amerikas *Lon Chaney* var med deres spøgelsesagtige og rædselsvækkende fremtoninger genrens hovedskikkelser i tyverne. De var begge mestre i maskeringens kunst, og til akkompagnement af kinoorglernes dybe akkorder blev de inkarnationen af al uhygge og eet med filmens væsen. Således som det undertiden dengang blev defineret: skyggespillet.

Efter talefilmens gennembrud indsnævredes skrækfilmens domæne næsten til „Universal“s studier i Californien, hvor *Carl Laemmle* herskede og stadig levede i kære minder om de indtægter, man havde høstet på Chaney. „Dracula“ og „Frankenstein“ genopstod i henholdsvis *Tod Brounings* og *James Whales* iscenesættelser, men filmen led omkring 1930 under de nye klodsede kameraer, der medførte en imitation af teatrets teknik, og de to film var for litterære, for dialogtyngede. Dreyer løste problemet, da han i „Vampyr“ brugte den gamle kameratype, der var mindre, og mere bevægelig, og først bagefter tilføjede lyden. Det forklarer også, at lydbåndet i „Vampyr“ er så rent, så perfekt – hylende ulve i det fjerne, den pibende vind, der smækker dørene i, og – ikke at forglemme – *Wolfgang Zellers* nervepirrende

musik. Blandt de tusindvis af *reels* med koncentreret uhygge, som Hollywood serverede i depressionsårene, må fremhæves Brownings „Freaks“ og „Mark of the Vampire“. Brownings sans for det groteske og mystiske kom her til rig udfoldelse, og han var så heldig under optagelserne af den første at have *James Wong Howe* som fotograf. Det er betegnende, at begge disse film var fra „MGM“ og ikke fra „Universal“, hvor man ukritisk fortsatte med lidet interessante rædsler. På trods af de kommercielle hensyn, der prægede filmene fra „Universal“, skænkede selskabet dog filmhistorien een bemærkelsesværdig film i genren: „The Bride of Frankenstein“ (1935) – James Whales strålende satire over stilen. „The Bride of Frankenstein“ besad et vid og en øgte mystikkens skønhed, der var langt ud over det sædvanlige, og „Universal“ burde herefter være holdt op med at udsende tarvelige skrækkfilm. Whales spøg gik imidlertid ganske hen over hovedet på selskabet (eller specielt på Læmmele). Det fortsatte i fuldt alvor med de latterlige film, der stadig gav penge og var forholdsvis billige at fremstille. Og til „The House of Frankenstein“ indkaldte man hele vokskabinetet: Ulvemanden, Franksteins uhyre, Dracula og „the Mummy“.

Under den anden verdenskrig var normalen hos „Universal“ film som „Frankenstein meets the Wolf Man“ (*Hitchcocks* „I Tivlens Skygge“ var en af de få undtagelser), og det publikum, man henvendte sig til, var de 11-15-årige. Ingen syntes at have taget ved lære af Dreyers „Vampyr“, der viste, at uhyggeligheden ikke bør være for explicite – atmosfæren, det antydende og det usagte kan den først og fremmest dyrke med held. En stil i lighed med den, der anvendes i for eksempel Mrs. *Belloc-Loundes'* berømte roman „The Lodger“, i hvilken Jack-the-Ripper bor oppe under taget og kun af og til ses smyge sig ned ad træerne og ud i nattens tåge.

Mens „Caligari“ appellerede til den æstetiske sans, og „Freaks“ i sin allegoriske form fremførte et psykologisk problem, var „Vampyr“ alene om at tilfredsstille intellektet, idet den på en gang var æstetisk, allegorisk og psykologisk. Skrækkfilmen måtte for at vise sin eksistensberettigelse forsynes med intelligens. I 1942 godkendte „R-K-O“ manuskriptet til „The Cat People“, der kunne bruges til at udnytte den landflygtige franske skuespillerinde *Simone Simons* specielle talent, og som kunne optages billigt. Instruktøren var *Jacques Tourneur* (søn af instruktøren *Maurice Tourneur*). *Val Lewton* (født i Yalta) debuterede som producer og en ung mand – *Mark Robson* – blev sat til at klippe filmen.

Man kan ofte blive inspireret af, at der kun foreligger begrænsede muligheder. „Caligari“s overdrevent urealistiske stil og dekorationer blev i virkeligheden til, fordi „Decla-Bioscop“-studierne på det givne tidspunkt, lige efter første verdenskrig, ikke kunne præstere første-klasses belysning. I „Vampyr“ blev skildringen af de fortabte sjæles dans i skygebilleder, der skulle give indtryk af en stor flok af vampyr-væsener, udtænkt, fordi Dreyer ikke havde råd til flere statuer. Det er vanskeligt at bedømme, hvor meget budgetbegrænsningen bidrog til „The Cat People“s kunstneriske succes. Man husker belysningens mørkegrå tone, de nydelige kompositioner, de små almindelige dekorationer. Man husker hjørnet af lejligheden, buret i Zoologisk Have, psykiaterens kontor, caféen, fortovsstrækningen i tågen, hotelskranken, det øde, underjordiske svømmebassin – man husker *Simone Simon* i hendes lange pels og fornemmelsen af, at en panter lurer i nærheden af bassinet. Med enkle midler og ved hjælp af den største omhu i udarbejdelsen af detaljerne blev tilskuernes skepsis langsomt undermineret. Det umulige, det magiske, blev virkeligt. „The Cat People“ fik både god kritik og et stort publikum ind, og „R-K-O“ lod *Lewton* fortsætte med sine eksperimenter. Det blev ialt til en snes film under *Lewtons* ledelse – en enkelt af dem var et forsøg med *Maupassant* („Madoiselle Fifi“, også med *Simone Simon*) – men størstedelen af *Lewtons* film fra 1942-46 fortsatte linien fra „The Cat People“.

Den næste var „I Walked with a Zombie“, hvortil drejebogen var skrevet af bl. a. *Curt Siodmak*. *Tourneur* og *Robson* virkede atter som instruktør og klipper. Filmen var omtrent ligeså vellykket som sin forgænger. Sceneriet var denne gang i den eksotiske stil; handlingen udspilledes i fjerne tropiske egne. „I Walked with a Zombie“ havde i hvert fald een strålende og original scene, i hvilken *Frances Dee* må bane sig vej gennem en kornmark med de sædvanlige lige rækker af kornaks. Men aksene bøjer sig blidt i vinden, kornet rasler ildevars-lende, himlen ovenover er truende sort, og i et glimt ser man pludselig en af de levende døde våge ...

Lewton-Tourneur-Robson-samarbejdet fortsatte med „The Leopard Man“, og *Mark Robson* iscenesatte den følgende „The Ghost Ship“. Titrerne giver idé om handlingerne. *Robson* iscenesatte også „The Seventh Victim“, hvori der blev hentydet til djæveltilbedelse. Disse film var fortrinlige i deres art og udmærkede sig ligesom de andre ved et forfinet kameraarbejde, enten af *Robert de Grasse* eller *Nick Musuraca*. Det var stadig *Lewton*, som havde

æren for det sobre producerarbejde, der prægede serien, og for filmenes intelligente intentioner.

„The Curse of the Cat People“ var, skønt titlen antyder en fortsættelse af „The Cat People“, kun med en tynd tråd forbundet med den første kattefilm. Enkelte af personerne sås igen, Simone Simon optrådte glimtvis som et genfærd, der sang små mærkelige sange. Handlingen udspillede på landet (*Washington Irvings Sleepy Hollow*), i et barndommens fantasirige, hvor en have forvandles til et eventyrland i måneskin, hvor broen, man skal over, hjemses af „The Headless Horseman“'s frygtelige genfærd – kort sagt skabes der en atmosfære, i hvilken det fantastiske er lige ved at blive virkeligt. Når kameraet nærmer sig broen, skal rytteren vise sig. Trods nogen naivitet og overfladiskhed var der noget subtilt over filmen. Den var lettere end den tunge titel. Filmen er ikke mindst af interesse, fordi den var den første af den spændende instruktør *Robert Wise*, der senere har skabt kunstneriske og originale film foruden mere rutineprægede produkter. Det er interessant at bemærke,

at to af de instruktører, der debuterede i denne serie hos „R-K-O“ – *Mark Robson* og *Robert Wise* – senere konkurrerede med to usædvanlig gode boksefilm, „Champion“ og „Knock-out“, begge fra 1949. Måske den mest frugtbare filmdyst der har fundet sted siden *Paul Czinner* og *Josef von Sternberg* i 1934 startede en Katharina af Rusland-duel, da den ene lancerede *Elisabeth Bergner* som „Katharina den Store“ og den anden *Dietrich* som „Den røde Kejserinde“.

Wise fik overladt instruktionen af „The Body Snatcher“ efter en historie af *Robert Louis Stevenson*, en skummel grav-affære, der genforenede *Boris Karloff* og *Bela Lugosi*. Her strejfedes det overnaturlige kun i den sidste scene, hvor en åndeagtig, dæmonisk Karloff ses på vognsædet som i en momentan hallucination.

De sidste film i serien, „The Isle of the Dead“ og „Bedlam“, var inspireret af henholdsvis *Böcklins* maleri med samme titel (der også inspirerede til den gamle danske film „De Dødes Ø“) – og af *Hogarth's* stik. „Isle of the Dead“ hentede også motiver fra *Edgar Allan Poe*. Filmen formåede ikke at genskabe atmo-

„I Walked with a Zombie“.



sfæren i Böcklins berømte billede. Den var for stærkt bundet af dialog og teatersituationer, men skabte en fin parallel mellem overnaturlige hævnkræfter og pestens virkninger. Overtro og galskab var temaerne i disse to sidste film – temaer, der lå betydeligt højere end de sædvanlige hos „Universal“.

Skønt ingen af dem var så intelligente som „The Cat People“, var alle disse „R-K-O“-film præget af deres interessante producer, Val Lewton. Han forlod på grund af sygdom selskabet efter fuldendelsen af „Bedlam“ i 1946, og serien standsede hermed, hvilket viser, hvor afhængig man var af Lewton. Før sin død fem år senere producerede han film for „Paramount“ og „MGM“.

Der er ingen grund til her at komme ind på, at film i høj grad er forretning. Men der er grund til at hylde producere som Val Lewton, der forsøger sig med det ekstraordinære og nu og da yder pionerindsatser inden for de kommercielle rammer. Rædselsskperimentet på „R-K-O“ bidrog også til, at man i højere grad kom til at interessere sig for den lavt budgetterede film, og man har grund til at formode, at to ypperlige film, som selskabet producerede

de kort efter – Robert Wisers „Knock-out“ og John Fords „Karavanan“ – ikke ville være blevet til noget, om uhyggefilmene ikke havde vist vejen. Lidt efter lidt lærte man af „The Cat People“: Robert Floreys „Hånden, der går igen“ (1947, „Warner Brothers“, med Peter Lorre i hovedrollen) og Don Siegels „The Invasion of the Body Snatchers“ (1955, Walter Wanger – „Allied Artists“) er smukke forsøg med genren. Herefter behøver man ikke længere at genere sig for at gå til rædselsfilm eller betragte genren blot som underholdning for de ungdommelige.

Der synes ikke at være nogen grænser for filmens muligheder, når det gælder det allegoriske, det frygtindgydende, det fantastiske. Man må håbe, at nye kunstnere vil anvende formen, hvis effektivitet der er givet mange beviser på. Det er på tide, at en filmens Franz Kafka, Isak Dinesen eller Browning taler til os. „Forvandlingen“, „Aben“ og „Childe Roland to the Dark Tower Came“ indeholder stof, som er værdigt til at blive transformeret for film. Takket være de poeter, der gav os „Vampyr“, „The Cat People“ og lignende værker, er der grundlag for forhåbninger.

Boris Karloff (i midten) i „Bedlam“.

