

»Jeanne d'Arc« blev indspillet i Paris i 1927. Dreyer foreslog mig til at forestå dekorationerne, og jeg blev engageret af Société Générale i Paris.

Med forarbejde, optagelser og klipning iberegnet varede det elleve måneder at indspille filmen.

Udkastene til og selve opbygningen af dekorationerne tog ca. fire måneder.

I en tom værktøjshal, der tilhørte Renault-fabrikken, og som lå lige i nærheden af Billancourt-studierne, opbyggedes først dekorationerne til det »indre af kapellet« og »fængselscellen med soldaternes foranliggende vagtrum« og derefter »torturkammeret med forværelset til det pinefulde forhør«.

Siden fulgte dekorationerne til »byen Rouen« i Petit Clamart, der er en lille forstad til Paris.

Værktøjshallen, der var vort improviserede filmatelier i den tid, det tog at bygge dekorationerne og få optagelserne fra hånden, lejede vi til et beløb, der var meget ringe i forhold til den almindelige atelierleje.

Kabler til projektører og lamper blev ført ind gennem et hul i muren.

Lamper og strøm fik vi fra filmstudiet, og til vor rådighed stod også filmatelierets værksteder og teknikere. Den, der kender filmstudiernes høje leje, kan forestille sig, at vi sparede mange penge ved at leje bilværkstedet. En endnu større besparelse opnåede Dreyer ved at udbetale skuespillerne en meget lille gage. Han engagerede ingen stjerner men kun ret ukendte skuespillere samt amatører. Den store instruktør viste sig her som den økonomiske og kloge administrator. Dreyer vidste, at filmen ville kræve 10-12 måneder fra forarbejdet til det færdige resultat at regne, men de betydelige besparelser muliggjorde den lange produktionstid.

Drejebogen begrænsede sig til Jeannes sidste afhøringer i kapellet, forhøret i torturkammeret og fængselscellen samt til døden på bålet. Forfatterne, Dreyer og Delteil, havde kun fundet disse scener væsentlige i akterne fra inkvisitionsprocessen i 1431.

Man kan takke Dreyers flair for ansigter for, at han valgte den lidet kendte skuespillerinde, Falconetti, til rollen som bondepigen, der bliver pålagt en guddommelig mission.

Lederen af de engelske soldater var i det virkelige liv restauratør og russisk emigrant. En af vagtsoldaterne var også emigrant. De fleste af dem var amatører. Dreyer spurgte folk, han så på gaden, om de ville medvirke i filmen, og de sagde næsten altid ja. Det var ikke af betydning for filmen, at rollerne blev besat med professionelle skuespillere. Det der betød noget var, at der var tid nok. Tid måtte han have til at forme alle de medvirkende, indtil deres bevægelser og især deres ansigtsudtryk svarede til, hvad han ønskede af dem. Da der hverken skulle bruges parykker eller kunstigt skæg, var det også her nødvendigt at have tid nok, for at begge dele kunne vokse frem.

Under forarbejdet, og mens dekorationerne blev bygget, kom skuespillerne en gang om ugen for at blive behandlet af »sminkøser«. Hoved- og skæghår blev klippet i den af Dreyer ønskede facon, der siden blev konstant overvåget i de måneder, optagelserne stod på. I filmen varede det hele kun en eneste dag.

Kameramanden Rudolph Maté, en ungærer der døde i Amerika for godt et år siden,

# DREYER BRUGTE SANDFÆRDIGHEDEN SOM STILMIDDEL

*Den tyske filmarkitekt Hermann Warm\* - den sidste overlevende blandt Carl Th. Dreyers væsentlige medarbejdere på »Jeanne d'Arc« - fortæller om sit samarbejde med den danske filmskaber.*



og jeg selv, hørte til de vigtigste af Dreyers medarbejdere.

Vi tre boede sammen på et hotel i Billancourt, overværede sammen prøverne og talte mindst to gange om ugen med hinanden om de kommende optagelser – kort sagt vi levede kun for den film.

Det var Dreyers ungdomsdrøm at blive dirigent for et stort orkester. Da han stod overfor at skulle dirigere denne enestående komposition – filmen »Jeanne d'Arc« – lykkedes det ham til fuldkommenhed. Med usvigelig sikkerhed førte Dreyer sine medarbejdere og skuespillere frem til det mål, han havde sat sig. Alt lykkedes ved hjælp af hans stærke vilje og klare forestilling om handlingsforløbet. Når hans medarbejdere først havde forstået, hvad han mente, havde de fuld frihed til at gøre, hvad de ville inden for deres felt.

Kameramanden Maté havde rigelig tid til sine prøveoptagelser og kunne således hente erfaringer vedrørende det dengang helt nye pankromatiske negativmateriale.

Først forsøgte han med kun få sminkede ansigter, derefter anvendte han farvet pudder. Som fotograf var han jo vant til altid at foretrække smukke ansigter (skuespillerne kunne aldrig blive smukke nok). Men efter nogen tøven lod han de sædvanlige skønhedsmidler ligge. Med lys og irisblænder alene lykkedes det ham at få en klar og enkel skønhed frem, der kan sammenlignes med træsnit.

Dreyer var fuldt tilfreds med prøveoptagelserne og i tillid til hans bedømmelse var jeg det også.

Disse og følgende optagelser tjente til videreudvikling af den nye optagelsesteknik og medførte, at man fik øjnene op for det menneskelige ansigts udtryk. Godhed, ondskab, snuheit, religiøse følelser – alt aftenede sig på ansigtets nøgenhed.

Omtalte teknik kunne bedst komme til sin ret på en baggrund af lyse dekorationer. Allerede da man første gang talte om dekorationerne, erklærede Dreyer, at baggrunden skulle være lys. Den historiske films sædvanlige, naturalistiske byggelementer: kvadersten, sprængte mure, revnet mørtel eller overlæssede ornamenter, var bandlyst. Dekorationerne skulle være helt enkle med få lyse og store flader, men netop derfor fulde af typiske detaljer.

I et parisisk bibliotek fandt jeg historien om Jeanne d'Arc illustreret af en miniaturemaler fra middelalderen. Den simple gengivelse af bygninger, landskaber og mennesker, de naive streger og det forkerte perspektiv gav ideen til dekorationerne i filmen. En kombination af surrealistiske elementer gav den uvirkelige stil, som Dreyer fuldt ud kunne gå ind for.

Der blev udfærdiget nogle dekorforslag, som tog hensyn til alle tekniske krav vedrørende iscenesættelse, kamera og belysning. Dreyer krævede, at dekorationerne aldrig måtte hæmme instruktøren eller fotografen. Alle de enkelte dekorforslag skulle være bevægelige, lette og hurtige at fjerne og skulle kunne sættes hurtigt på plads igen. I vort improviserede studio stod der hele tiden fem indendørsdekorationer med installeret ovenlys klar til optagelse.

Som allerede nævnt var dekorationerne lyse, også fængselscellen. Til alle fem rum blev der anvendt en lysegul farve. Vægfladerne blev behandlet som grovkornet Watt-

man-papir. Vægge, bjælkeværk og også møbler var svagt perspektivformede, hvilket gjorde, at rummene trådte klart frem, når de under de mange nærbilleder kunne ses ved siden af et hoved eller en person.

Min unge kollega, Arno Richter, der sammen med fire scenearbejdere og en maler sørgede for, at dekorationerne var i orden, tog sig også af dekorationerne til de omkringliggende bygninger. Den ordning gav mig mulighed for hele tiden at kontrollere opbygningen af de store dekorationer til »byen Rouen« i Petit Clamart.

Bygningernes specielle form tillod ikke, at der ligesom ved naturalistiske dekorationer blev udfærdiget nøjagtige, tekniske tegninger, som håndværkerne derefter selv kunne arbejde ud fra. Her kunne kun en stadig opmåling af de enkelte bygningers linier og former give et tilfredsstillende resultat, og det var kun muligt, hvis den ledende filmarkitekt hele tiden var til stede under opførelsen af bygningerne: Byporten set udefra med vandgrave og vindebro, samt byporten set indefra, bymuren med de fire vagttårne, kapellet udefra plus nogle gader og huse, bålet foran kapellet samt tribunen til honoratiorene, kirkegården.

Da bygningerne i filmen ville kunne ses fra alle sider, blev de bygget helt op. De kunne således samtidig bruges til garderobe for skuespillere og statister, kantine med toiletter, prøvewærelse, opbevaring af kamera og andet apparatur o.s.v.

På grund af den lange bygge- og optagelsestid var det mere hensigtsmæssigt at bruge cementpuds i stedet for det sædvanlige gipspuds. Fordelen var, at man ikke behøvede at udbedre dem senere, og at fladerne stod endnu renere.

I modsætning til de indvendige dekorationer blev de udvendige malet med en ensartet, svag rosa farve. De anderledes lysforhold – sollys plus kunstigt lys på skuespillerne, samt det pankromatiske negativmateriale – gjorde, at valget faldt på den farve.

De indvendige dekorationers stil, d.v.s. de naive fortegninger og det »forkerte« perspektiv, blev videreført også udvendigt.

Af de mange instruktører, jeg har lært at kende gennem mit filmarbejde i Tyskland og i udlandet, sætter jeg Carl Th. Dreyer højest.

Både hvad angår drejebog, optagelserne og den endelige montage fulgte Dreyer med aldrig svigtende energi sin egen linje. Hans egenrådighed gjorde det ikke let for produktionsselskaberne. Hvis ikke Dreyer kontraktligt fik sikret tilstrækkelige rettigheder og fuld frihed til den kunstneriske udformning af filmen, gav han hellere afkald på at lave den. Den kontrakt, Dreyer fik af Socié

Générale var imidlertid tilfredsstillende i alle retninger, og han kunne nu gå i gang med filmen. Han ønskede at skabe en film helt blottet for teaterpræg: ingen pralende, historisk ballast, men en klar og enkel form. Begivenhederne skulle kunne aflæses på det menneskelige ansigt. Dreyer valgte kun, hvad han fandt vigtigt fra inkvisitionsakterne fra 1431 nemlig den sidste fase: Jeannes smertensvej og døden på bålet.

Jeannes forladthed af Gud og mennesker blev gjort til tragediens egentlige tema, og resultatet blev den første sandfærdigt religiøse film, som op til idag har beholdt sin tidløse gyldighed.

Dreyer anvendte også sandfærdigheden som et stilmiddel: udeladelsen af sminke, påklædte skæg og parykker samt dyre kostumer (der altid i historiske film gør et maskeradeagtigt indtryk og får personerne til at se ud, som om de hele tiden har festtøj på, (kort sagt hele filmens realisme. Skuespillerens kostumer blev fremstillet af prunkløse stoffer, hvis tilsnit ligner vore dages, således var der f. eks. stor lighed mellem soldaternes hjelme og de engelske stålhelme fra 1918. Dekorationerne var en blanding af surrealistiske elementer og den teknik, middelalderens miniaturemalere benyttede. Alt dette bevirkede, at man fik et indtryk af nutidighed, samt at der opnåedes en speciel billedstil.

Drejebogen krævede, at Falconettis hår skulle være helt kort (hvilket hun var forberedt på fra kontrakten), og teknikernes og scenearbejderne udgød tårer af medfølelse under denne dramatiske begivenhed i studiet. Scenen med åreladningen lagde Falconetti imidlertid ikke arm til. Den arm og de hænder, man så, tilhørte en statist og en læge. Selvom Falconetti hele tiden var parat til at påtage sig den størst mulige psykiske og fysiske belastning, hendes krævende instruktør måtte pålægge hende, og selvom hun aldrig viste tegn på primadonmanykker, kunne hun ikke få sig til at lægge arm til dette kirurgiske indgreb, der således blev det eneste sted, hvor Dreyer tillod, at det på filmen viste ikke svarede til virkeligheden.

Hvis Carl Th. Dreyer havde fået lov til at realisere den Kristus-film, han i så mange år havde planlagt, var den sikkert blevet kronen på hans kunstneriske virke. Døden gjorde en ende på hans planer, vilje og skaben.

Oversat af Mette Knudsen.

\* Hermann Georg Warm, tysk filmarkitekt, f. 5. 5. 1889 i Berlin. Kom i 1912 til selskabet Vitaskop, hvor han uddannede sig som filmarkitekt, senere i samme funktion til bl. a. Greenbaum-Film og Decla. I slutningen af tyverne og trediverne arbejdede han i udlandet, men efter den anden verdenskrigs slutning vendte han tilbage til Vesttyskland for at genoptage sit arbejde. I 1962 trak han sig tilbage efter forinden at have været medarbejder på en lang række film, bl. a. »Das Kabinett des Dr. Caligari«, »Der müde Tod« og »Student von Prag«.

