

STOCKHOLMS UNIVERSITET
Filmvetenskapliga institutionen

MK 2 / Ht. 2006.
Handledare: John Fullerton

Att Gestalta det inre

En Kieregaardiansk analys av *Vampyr* och *Ordet* av Carl Theodor Dreyer

MK-uppsats framlagd

av Petter Falk, 2006.

Titel: Att gestalta det inre: en Kierkegaardiansk analys av *Vampyr* och *Ordet* av Carl Theodor Dreyer.

Författare: Petter Falk.

Institution: Filmvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet.

Handledare: John Fullerton

Nivå: Magisterkurs 2.

Framlagd: Ht. 2006.

Abstract:

The essay aims to show an interpretation of *Vampyr* and *Ordet*; seen from a viewpoint Kierkegaards christian existentialism can enhance the understanding of mentioned movies. Central notions from Ks philosophy are explained and then the author points to examples of how this corresponds with the essence of the two movies.

The argumentation is based on Ks thoughts on faith and human existence. Other theories concerning Dreyers movies, and to some extent his background, is also discussed.

Finally the author concludes that he was right in his hypothesis: that it is possible to show an influence from Kierkegaards christian, existentialistic thoughts in the two movies.

Moreover the author thinks that the chosen perspective works as a complement to other written material on the movies and that other writers on the subject have some problems summing up the contents of the movies from their different perspectives.

The final conclusion is thus that an interpretation of the movies from a Kierkegaardian viewpoint increases the understanding of the same movies.

Innehåll:

Inledning:

Syfte och motivering av ämnesval:

Frågeställning:

Hypotes:

Centrala begrepp:

Metod:

Avhandling:

Kapitel 1:

Kierkegaards kristna existentialism / kritik av Hegel och reflektionen:

Valet:

Den enskilde människans uppgift:

Existensens struktur:

Estetisk, etisk och religiös existens:

Dreyers bakgrund och återkommande tematik:

Kapitel 2 - *Vampyr*:

Bakgrund och influenser:

Narrativets underliggande skikt:

Valet, ångesten och olika stadier av existens:

Döden och självmordet:

Kapitel 3 – *Ordet*:

Bakgrund och influenser:

Metafysiken a vardagen:

Kristna existentialister & fri-religiösa / Borgen mot Skräddare:

Prästen och Läkaren / bibliska referenser:

Fler bibliska referenser / symboler:

Innerligheten:

Trons riddare & det absurda:

Miraklet:

Inledning:

Syfte & Motivering av ämnesval :

I alla tider har konstnärer inom olika fält varit påverkade av filosofiska föregångare. Sedan den senare delen av 1800-talet har dessa kanske främst varit teorier inom, socialism/marxism, existentialism och i någon mån de demokratiska idealen. Kristendomen har också varit en inspirationskälla, inte minst som något av ta avstånd ifrån. Under filmens drygt hundraåriga historia har även dess verksamma konstnärer påverkats av och tagit intryck ifrån religion och nämnda filosofiska tankar och ideal. En av de filmkonstnärer som detta tydligt märks hos är Carl Th Dreyer. Även om det känns en smula överdrivet med teoretiker som kallar Dreyer för en regissör i evangeliets tjänst och liknande så är det ju uppenbarligen så att D, i stor utsträckning, behandlar kristendomen och tron genom hela sin filmografi. Dreyer kritiserade den samtida synen på tro och religion i samhället och uttryckte tankar som påminde väldigt mycket om de som Kierkegaard tidigare uttryckt. Jag vill i min uppsats undersöka och tydliggöra i vilken utsträckning Dreyer påverkats av Kierkegaards kristna existentialism, framför allt vill jag undersöka hur mycket av innehållet i *Vampyr* (-34) och *Ordet* (-54) som går att härleda till Kierkegaards tankar om tron och existensen. Jag vill visa hur relevant en tolkning av Ds filmer utifrån mitt perspektiv är; och hur detta kan öka förståelsen för, framför allt, de två filmer av D som jag valt ut. Genom min analys vill jag visa hur innehållet i de två filmerna kanske har ett ännu större djup än vad som hävdats av många tidigare teoretiker som skrivit om dem.

Jag har tidigare studerat filosofi och har länge varit intresserad av Sören Kierkegaards kristna existentialism och när jag tidigare såg filmen *Ordet* av Dreyer upptäckte jag att den var full av referenser till Kierkegaards trosuppfattning och tankar om existentialismen. Jag blev då intresserad av Dreyer och upptäckte att han verkade dela dessa Kierkegaards tankar om existensen och den kristna tron.

På en föreläsning på grundkursen talade Trond Lundemo om *Ordet* och att det var en väldigt vacker och innehållsrik film men också att han inte var bekant med Kierkegaards existentialism, varpå han antog att delar av betydelsen i filmen då inte framkom helt tydligt. Detta väckte mitt intresse att undersöka saken närmare. Dessutom nämns Kierkegaard i *Ordet* som orsak till Johannes sinnessjukdom och jag insåg när jag såg filmen hur detta anspelade på Ks kristna existentialism med tanke på Johannes utveckling och hur människan, enligt K, når den sanna tron. Porträttet av Johannes i *Ordet* är kanske den största anledningen till varför jag

valde detta ämne. Jag upplevde att det saknades en del i de olika tolkningar jag läste angående Johannes funktion i filmen; detta fick mig att anta att det finns ny information att tillföra på området. Likadant kände jag när jag sedan fördjupade mig mer i litteraturen om *Vampyr* och vad som sägs om innehållet i den; jag ville skriva om vad jag anser om porträttet av Gray och dennes utveckling i filmen utifrån Ks tankar om existensen och olika stadier av existerande.

Jag ämnar därför undersöka *Vampyr* och *Ordet* av Dreyer närmare för att ta reda på hur mycket i dem som kretsar kring dessa existentiella/religiösa faktorer och hur mycket av innehållet som går att härleda till Kierkegaard. *Ordet* innehåller väldigt mycket av Kierkegaards tankar om tron och när jag såg *Vampyr* upptäckte jag att det där fanns mycket som anspelade på Kierkegaards tankar om existerandet och framför allt om valet och hur en människa blir fri och herre över sitt eget liv. Grays utveckling i *Vampyr* påminner om Kierkegaards tankar om hur en människa utvecklas från ett stadie till nästa, vikten av att välja mellan det goda och det onda; för att nämna ett par av de saker från K som är möjliga att finna i filmen.

Frågeställning:

Har tidigare teoretiker belyst detta perspektiv angående Dreyers eventuella influenser från Kierkegaard? har de bara förbiset den här aspekten eller bara funnit den ointressant eller kanske långsökt? Hur tydliga är spåren av Ks kristna existentialism i filmerna *Vampyr* och *Ordet*? Hur förändras förståelsen av filmerna då man tolkar dem utifrån det perspektiv jag valt. Har Dreyer själv uttryckt att han varit påverkad av Kierkegaard?

Hypotes:

Min hypotes är alltså att det går att förklara mycket av innehållet i Dreyers filmer *Vampyr* och *Ordet* utifrån Kierkegaards tankar angående tron och existensen och därmed öka förståelsen för filmerna. Min hypotes är vidare att filmerna inte nödvändigtvis är fullt lika märkliga och svåra att förstå som många teoretiker tidigare hävdat och att jag kan visa hur dessa tankar från K kommer till uttryck i både *Ordet* och *Vampyr* och hur de kan öka förståelsen av innehållet i nämnda filmer. Vidare tror jag att vissa tolkningar av tidigare teoretiker är missvisande och långsökta ibland och att de inte räcker till för att förklara hela innehållet även om de är träffande och intressanta. Med andra ord att: jag tror inte det kan vara en slump att dessa två filmer, och även andra av Dreyers filmer som jag bortser från i min analys i mån av plats, går i enlighet med Kierkegaards kristna existentialism och jag tror mig kunna visa att Dreyer varit påverkad av denne, uttalat eller ej.

Centrala Begrepp:

Jag kommer i vissa fall att använda en del filmvetenskapliga termer som läsaren med all säkerhet är bekant med. Jag kommer också att, i sammanhanget tämligen kortfattat, förklara de mest relevanta begreppen från Kierkegaards tankevärld, både vad gäller tron och existerandet, därefter kommer jag att dra paralleller ifrån filmerna till dessa begrepp och vissa andra, som jag då förklarar. De centrala begreppen från Kierkegaard är, för att nämna några; Tron, innerligheten, språnget, det absurda, existensens olika stadier, den enskilda existensen, den fria viljan, valet, plikt & ansvar, ångesten, självmordet, livet, döden, det goda, det onda, det demoniska, friheten, trons paradox för att nämna några.

Metod:

Jag har, som sagt, valt ut filmerna *Ordet* och *Vampyr* av Dreyer och kommer att fördjupa mig i dem och, för ämnet, intressant litteratur; litterära förlagor, ett urval av Kierkegaards texter, litteratur om Dreyer och hans filmer, samt biografier om dennes liv. Även litteratur angående filosofi och annat som angår ämnet kommer jag att ta del av. Jag kommer, genom att se filmerna och fördjupa mig i litteraturen, sätta mig in i och belysa de, enligt mig, uppenbara referenser till signifikativa begrepp och faktorer inom Kierkegaards kristna existentialism som finns att hitta. Först kommer jag att kort redogöra för det centrala i Kierkegaards kristna existentialism för att slippa förklara dessa i min analys eftersom jag tror att det då skulle bli svårare att få en fungerande struktur på arbetet. Jag kommer att peka ut exempel i filmerna som jag menar pekar på påverkan och influenser från Ks tankevärld. Jag kommer i vissa fall också att ta upp nya begrepp i anslutning till analysen av filmerna som jag då redogör för. Jag kommer alltså att tolka innehållet i filmerna med utgångspunkt i Kierkegaards kristna existentialism.

Jag kommer också att undersöka hur teoretiker tidigare har resonerat kring Dreyers filmer, jag är intresserad av att ta reda på deras tankar om innehållet i Dreyers filmer och huruvida de aspekter som jag vill belysa från filmerna behandlats tidigare; i vissa fall kommer jag att hänvisa till och stödja mig på dessa filmteoretiker men i första hand kommer jag att relatera faktorer från filmerna till litteraturen av Kierkegaard. Jag kommer att peka ut en del bibliska referenser i *Ordet*. Jag kommer också att ha med vissa replikskiften ifrån *Ordet* i min analys; dessa kommer jag att efter bästa förmåga att översätta till svenska, jag kommer att utgå ifrån läsaren är bekant med filmerna och då känner igen dessa repliker.

Forskningsöversikt & Teoretiskt utgångsmaterial:

Jag har också hittat ett antal böcker om Dreyer och hans filmer; allt från biografier om Ds uppväxt till olika böcker av filmteoretiker som försöker bena ur innehållet i hans filmer. I huvudsak har jag hittat två typer av böcker om Dreyer och dessa fokuserar antingen på hans uppväxt, och vilken inverkan den haft på hans filmografi, eller gestaltningen och innehållet i filmerna. *Carl Th. Dreyer født Nilsson* band 1 & 2 av Martin Drouzy tar upp det mesta som är värt och veta om Dreyers uppväxt och vad gäller filmteoretiska böcker så har jag gjort ett urval av böcker som jag tycker är de mest intressanta och uttömmande. Kierkegaards texter och i viss mån kanske filosofiska uppslagsböcker är självklart intressanta i sammanhanget. Som sagt anser jag inte att den aspekten jag kommer ta fasta på finns tillräckligt representerad i tidigare forskning. Vidare anser jag inte att mitt perspektiv motsäger de teorier som fokuserar på Dreyers uppväxt och bakgrund eller de som mer uteslutande behandlar filmerna; tvärtom tycker jag att mitt perspektiv kan gå hand i hand med dessa. De filmteoretiker som jag främst kommer att ta fasta på när det gäller filmernas form och innehåll är: David Bordwell, Paul Schrader, Edwin Kau och Carren O. Kaston och i viss mån Ib Monty.

Avhandling:

Kierkegaards kristna existensialism/Kritik av Hegel och reflektionen:

Kierkegaard kritiserar Hegels filosofiska system för att den ser världshistoriens utveckling som en nödvändig logisk process, en ständig utveckling av kunskapen, och för att Hegel vill nå bortom individens begränsningar och se den enskilde människan som en produkt av föregående utveckling. Vilket medför en syn på människan som en varelse som handlar determinerat och på grundval av annat än sin egen fria vilja. Kierkegaard vill tvärt emot detta fokusera på och lägga makten just hos den enskilda människan. Hegels filosofi kritiseras för att den vill betrakta individ, kunskap och världen som en enhet; vi kan inte skilja vår kunskap om världen från världen själv menar Hegel. Han vill systematisera existensen i sin helhet, medan Kierkegaard menar att detta inte går att göra då existensen i sin helhet är en fortgående, ofullständig, ej färdigutvecklad process; Kierkegaard är mer intresserad av den individuella existensen och ser existerandet som något uteslutande subjektivt, även om man som människa existerar i ett socialt sammanhang.

Hegel menar sig ha skapat ett system för den objektiva kunskapen, han är intresserad av tankens utveckling, medan Kierkegaard anser att sanningen ligger i subjektiviteten. Kierkegaard menar att det rena tänkandet och det rena varat som Hegel talar om inte kan identifieras med den enskildes existens och hans personliga tänkande. Hegels system lägger mycket vikt på historien, alltså något som ligger bakom oss. Kierkegaard lägger störst vikt vid valet som vi gör, alltså valögonblicket och det som ligger framför oss. Den Hegelianska filosofin tar enligt Kierkegaard makten från människan, den är intresserad av hela världshistorien och uttalar sig om allt. På detta sätt blir den enskilde individen och innerligheten, som K talar om, knuffad åt sidan.

Hegels system omfattar kristendomen. Liksom många andra motsättningar blir religionen och den spekulativa vetenskapen försonade i Hegels system. Denna försoning sker på ett sådant sätt att kristendomen inordnas som en lära i systemet och på så sätt blir gjord till ett objekt för tänkandet. Denna sammansmältning av filosofi och kristendom fånglade och förfärad Kierkegaard och utgör på sätt och vis kärnan i hans kritik av Hegel, eftersom K menade att det religiösa livet var det fullkomliga för människan medan han ansåg att filosofin och det spekulativa tänkandet / reflektionen aldrig kunde nå så långt. I Hegels system var kristendomen, och därmed det religiösa, en lära; något intellektuellt. Detta kunde Kierkegaard inte på något sätt hålla med om eftersom han menar att människan själv väljer det religiösa i

sig själv, det kan inte vara tal om en lära om hur man närmar sig det religiösa, utan det är något subjektivt, något som varierar från individ till individ. Den enskilde människans uppgift är enligt K att själv välja; att gång på gång välja sig själv och därmed sin frihet, och att handla på grundval av innerligheten, här kan inte något system vara till hjälp. Det handlar om något invärtes, allt som kan inordnas i en mall eller ett system är något utvärtes.

Valet:

Viktigare än valet av livsform / existensform är valet att välja. Assessor Wilhelm säger i *Antingen-eller* ur en etisk synpunkt: "Om du alltså vill förstå mig rätt så kan jag gärna säga att det vid väljandet mindre kommer an på att välja det rätta, än på den energi, det allvar och patos, varmed man väljer."¹ Om man undviker att välja kommer saker ändå att ske en dock utan att man varit delaktig i det som föregått skeendet. Detta undvikande av att välja blir som en slags död punkt i personligheten. Valet själv är avgörande för personlighetens innehåll; Kierkegaard skriver, efter att ha jämfört en människa och hennes personlighet med en styrman på ett fartyg: "...kommer till sist alltid ett ögonblick då det inte längre är fråga om något antingen-eller, inte för att hon redan träffat sitt val utan för att hon underlåtit sig att välja, vilket också kan uttryckas så att andra valt i hennes ställe, att hon förlorat sig själv."² Reflektionen kan inte alltid vara till hjälp och lägga en människas valmöjligheter till rätta i de ständigt nya situationer som hon står inför. Snarare kan reflektionen vra ett hinder när det gäller denna process, övervägandet av valsituationen kommer oftast för sent, i den bemärkelse att när övervägandet är klart kan situationen vara en helt annan. "Det som skall väljas står i det djupaste förhållande till den väljande, och när det rör sig om val som angår en livsfråga ska ju individen samtidigt leva och löper då risken, ju längre han skjuter upp valet, att förvanska det, trots att han överväger och överväger och därmed tror sig hålla isär valets motsatser på rätt sätt."³

Inget val kan dock göras till ett definitivt val i tiden, det måste förnyas gång på gång. Valet och existerandet blir en ständigt pågående process där den enskilde testas gång på gång. Målet är just valet att välja och handla, inte resultatet av den handling som följer på valet. Innerligheten, det subjektiva, friheten existerar i den handlande enskilde individen och manifesterar sig, inte i handlingsförloppet, utan i valögonblicket, i det ögonblick då en handling väljs och initieras framför någon annan handling. Kierkegaard talar om att man skall

¹ Sören Kierkegaard, *Antingen-eller*, andra delen, Stefan Borg, Nimrod, 2002, sida 162.

² *Ibid*, s. 159.

³ *Ibid*, s. 159.

välja sin frihet, och med detta blir det uppenbart att han ser människan som ytterst ansvarig för sitt eget öde, dock är hon inte upphov till sig själv, det är gud; på ett sådant sätt att den människa som känner sina begränsningar också blir medveten om sina otroliga möjligheter. Detta är det som sker för den människan då hon träder in i det religiösa stadiet och, erkänner sig skapad på ett visst sätt av gud och därmed har vissa begränsningar. Man måste välja mellan det goda och det onda, de båda sidorna framträder i valet. Det goda är att välja sin frihet, som man fått av gud. Att välja mot, att inte välja sin frihet är det onda – Demoniska, vilket innebär att man abstraherar allt mer från sitt sanna väsen och att ens jag börjar lösas upp. Det Demoniska innebär livets och sanningens motsats, det leder oavkortat till människans förtappelse och på lång sikt innebär det Demoniska personlighetens, och ofta också människans, död.

Den enskilde människans uppgift:

Hegel menar att man väljer mellan gott och ont baserat på förnuft – förnuft eller oförnuft; rätt eller fel. Den sanna friheten för den enskilde människan, inom ramen för samhället, uppnås genom insikten att man som enskild människa har sin största frihet och giltighet som medborgare i staten. Kierkegaard menar snarare att friheten ligger i att kombinera det enskilda och det allmänna. Det gäller att leva på ett sådant sätt att man får ut det maximala av sin enskilda existens, men att göra detta inom ramarna för det allmänna och balansera sin egen vilja mot sin plikt som medborgare och medmänniska. Denna plikt varierar dock beroende på vilken position man intar; för Kierkegaard själv exempelvis, var det en plikt att vara en god far till sina barn eftersom han valt och intagit den positionen; dessutom hävdade K att det innebar ett ställningstagande för saligheten att bilda familj. Det kan dock vara en vanskelig uppgift att existera och samtidigt leva i världen/samhället. Denna uppgift kan inte heller lösas med ett system. Den enskilda människans existens kan reflektionen aldrig komma åt och det etiska vänder sig alltså bara till det subjektiva, därför är det etiska, innerligheten och friheten inte sådant som man kan reflektera över eller uttala sig allmänt om. Den enskilde tänker / reflekterar visserligen också i sin dagliga tillvaro, men aldrig utanför ramen för sin egen existens; alltså inte allmänt utan enskilt.

Filosofin och dess anhängare har en mängd utsagor om hur världen fungerar och människans uppgift. Det är dock inte ofta de försöker realisera denna uppgift i sin existens menar Kierkegaard. De existerar inte i sanning, eller inte enligt det som jag förstår som Kierkegaards egentliga syn på den enskildes uppgift: att välja och att handla styrd av innerligheten. Att vara oändligt intresserad av och aktiv i sin existens just som enskild

människa. Detta är det etiska livet. Det etiska är något invärtes, något som inte kan ses utifrån, alltså något som reflektionen inte kan komma åt. Den etiska existensen kan aldrig bli objekt för tänkandet, den finns inom den enskilde. Till skillnad från social existens, det är något som reflektionen kan uttala sig om eftersom detta angår mer än den enskilda människan.

Existensens struktur:

Med existens avser Kierkegaard människans varagenomförande; alltså den akt då personligheten formas, som en enhet av tanke, vilja, känsla och handling, en enhet som inte är ursprunglig, utan något som den enskilde gång på gång måste skapa på nytt i valögonblick efter välögonblick. Denna aktivitet, att frambringa sig själv i sitt vara, belyser Kierkegaard närmare med begreppet förhållande: att existera innebär att; i tanke, vilja, känsla och handling förhålla sig och att i detta förhållande, till världen, till medmänniskorna och till gud, samtidigt förhålla sig till sig själv på ett sådant sätt att den motsättning mellan vara och böra som utmärker den mänskliga naturen upphävs under den process då människans jag/själv blir till och manifesterar sig i valet; genom att den enskilde i sitt vara fritt bestämmer sig som han bör vara. Det är genom att uthärda och genomleva denna motsatssituation, som finns i relationen mellan vilja och plikt/realitet och idealitet, som människan upphäver den och finner sin frihet inom ramen för staten. Detta förhållningssätt kallar Kierkegaard för självmedvetande. Genom reflektion kan man aldrig åstadkomma detta. Endast som existerande, som någon som ständigt väljer och går aktiv genom livet, är människan i sanning människa. Endast i den mån hon är medveten om sitt eget tänkande, viljande, kännande och handlande och i medvetenhet om sin frihet i varje ögonblick av sitt liv, genom att själv välja, bestämmer sig som den hon bör vara – en fri människa bland andra fria människor.

Det mänskliga jaget är ett förhållande som är satt av gud menar Kierkegaard. Människan har alltså den absoluta grunden till sina möjligheter utanför sig själv – i gud. Friheten realiserar därför genom individens självhävdelse, där individen förstår sig själv i förhållande till gud som ett bärande fundament för människans vara. Detta människovara är som existens inte ett statiskt vara, det är rörelse, under ständig utveckling. Det blir till i frihetens namn som då samtidigt har sin grund i detta existerande, i denna rörelse. Existerandet är denna akt av att gång på gång välja sig själv, sin frihet, detta innebär ett villkorslöst ställningstagande för friheten och det goda. En lyckad existens, enligt K, är den som är hängiven gud och inser/upptäcker vikten av den frihet som gud välsignat människan med. En misslyckad existens är den som förnekar sitt förhållande till gud för att oberoende ge sig själv en grund utifrån sig själv, vilket dock får den motsatta effekten att människan slits

loss från det som är hennes egentliga grund och som möjliggör hennes frihet. En sådan existens är enligt Kierkegaard förtvivlad, den har förfelat sig själv och existerar alltså grundlöst.

Kierkegaard talar om språnget: i fortsatta språng kan människan ta sig från ett stadie av existens till ett annat. I valets ögonblick kan språnget tas genom en aktiv förhållning till sig själv. Existerandet innehåller, på grund av den mänskliga frihetens utsatthet, alltid risken för ett misslyckande. Varje enskild existerande individ måste själv ge sig i kast med denna balansgång, ingen kan göra det åt honom. Ingen utom han själv kan ta språnget. Den mänskliga existensen är inte något färdigt, oföränderligt vara utan en ständigt tillblivande process. Kierkegaard beskriver tre olika stadier i förverkligandet av det existensiella självförhållandet.

Estetisk, etisk och religiös existens:

Den lägsta nivån av existens, där människan är vad hon är utan att verkligen förhålla sig till världen, till medmänniskorna, till sig själv, eller till gud, kallar Kierkegaard det estetiska, eller det sinnliga, stadiet. Estetiskt existerar människan inte egentligt, hon existerar i möjlighet, inte i sannhet. Den estetiska människan lever avskärmad från sig själv, dock är hon en utpräglad egoist och världen saknar betydelse för henne. Den estetiska existensen är visserligen utgångspunkten för den process där människan skall uppnå sitt mål att bli/välja sig själv. Den är dock bara något som skall överskridas, inget som man skall ägna sig åt att förbättra, en övergående livsform. K använder ordet estetisk i en mer grekisk betydelse; att människan är en naturlig varelse utrustad med sinnen och drifter; en estetiskt bestämd människa är då omedelbart inget annat än sin natur.

Först nästa högre stadium; det etiska, eller det sedliga, är ett stadium för verkligt existerande. I det etiska stadiet har människan lyckats distansera sig från vad det estetiska stadiet innebar; sina drifter och sin omedelbara natur. Den etiska människan styrs inte av sina sinnen, hon kan förhålla sig kritiskt till sig själv. Då hon förnekade den estetiska principen och istället fritt bestämde sitt vara, som inte definierat av det sinnliga, gjorde hon ett absolut val och konstituerade sig som en moralisk person. Hon bröt då med den slutenhet som kännetecknar det estetiska och istället blev det sedliga uppenbart för henne. Denna övergång kallar Kierkegaard, som sagt, för språng, den sker som ett språng i det principiella beslutet som tagits. Den etiska människan har genom sin egen frihet valt att ta avstånd från att vara bestämd av sina sinnen. Hon har också för frihetens skull bundit sig till gott och ont, som nu

är måttstocken för hennes handlande; istället för graden av njutning eller omedelbar upphetsning som tidigare styrde henne i det estetiska stadiet. Genom att den enskilde i erkännandet att han är en moralisk person verkligen blir sig själv förverkligar han i förhållandet till sig själv också ett religiöst förhållande, då att välja sig själv för K innebär: "Genom att hon satsat sin personlighets hela innerlighet i valet har hennes väsen luttrats och hon själv trätt i omedelbart förhållande till den eviga makt som i sin allestädesnärvaro genomtränger hela tillvaron."⁴ Detta etiska förhållande till det eviga antyder människans ständiga möjlighet att bli sig själv.

Det religiösa är förhållandet till det eviga. Det är i detta förhållande till det eviga som skillnaden ligger när det gäller valet av det etiska kontra valet av det religiösa. Den religiösa existensen har sin möjlighet utanför människan själv. Valet av det religiösa är inte på samma sätt som valet av det etiska något som människan helt själv förfogar över. Den religiösa människan har genom guds uppenbarelse insett att hon är en syndare. Det är i det faktum att gud tog an människogestalt i Jesus, för att skapa ett nytt förhållande till människorna, som människans betingelse för frihet finns. Guds nedstigande motsvarar människans upphöjelse. I den kristna tron öppnas åter det evigas dimension för människan. Genom att leva som Jesus gjorde (detta sker då människan upprepar Jesu lidande; men jag väljer att inte gå närmare in på det här) kan människan bli samtida med honom, denna övning i kristendom leder till att människan finner sin eviga salighet; som en meningsfull grund för hennes liv. En grund som är närvarande i varje ögonblick i hennes jordliga liv och hennes historia, förutsatt att den framgår av de i trosakten sammanfallande skeendena Guds människoblivande och människans gudablivande. Man kan välja att inte välja gud, men att göra detta trots vetskap och förståelse om vad kristen existens innebär är naturligtvis omoraliskt enligt Kierkegaard. Dessutom förlorar människan då sin sanna frihet eftersom den har sin grund i gud. Människan kan inte ersätta detta eviga med något evigt de själva skapat eftersom hon, som ändlig varelse, inte kan transcendera de gränser hennes självakt satt. Utan detta kan bara göras just genom det obetingade erkännandet av det som satt dessa gränser, detta är då naturligtvis gud enligt Kierkegaard. Människan kan alltså närma sig det eviga men bara uppnå den sanna tron så länge hon definierar sig själv som en ändlig varelse skapad av denna eviga makt.

⁴ Op. Cit., Kierkegaard, S. 162.

Man bör enligt Kierkegaard se varje människa som en individ med den inneboende möjligheten att bli något stort – beroende, helt och hållet, på honom själv och det liv han själv väljer. Kierkegaard menar att det som särskiljer människan, båda från andra djur på denna planet och från andra människor, är just valet. Människan har ett val. Vi väljer! I och med att Kierkegaard formulerat denna ståndpunkt blir människan själv den största orsaken till hur hennes liv ser ut, även om hennes yttersta orsak är gud.

Man kan inte tala om gott och ont handlande på det sätt som Hegel gör menar K. I Hegels filosofi är gott och ont baserat på förnuftet, men för Kierkegaard är valet det viktiga, varje situation är unik. Situationen bestämmer vad som är rätt eller fel, ont och gott. Valet är subjektivt och återkommer ständigt med varierande utseende. Man inser det absurda i att tillämpa en lära om hur man bör välja och handla i alla enskilda fall som kan uppstå. Det blir omöjligt att ha en mall för hur man bör välja, däremot måste man välja. Man måste välja, men välja själv och på grundval av sig själv utifrån den valsituation man befinner sig i, inte uteslutande på grundval av förnuft eller utifrån regler som stiftats långt innan valsituationen ännu har uppstått.

Fullkomligheten hos människan, enligt Kierkegaard, ligger i detta att erkänna gud som sin orsak och att inse dennes verkningar på jorden. Det viktigaste är att vara medveten om att man har ett val, och att välja och handla därefter. Det finns här litet utrymme för reflektion, den fördröjer ju bara valet. Dock måste man ju överväga sina beslut, men man måste alltid komma ihåg att man uppvisar sig som en moralisk person genom att handla moraliskt; inte genom att teoritisera och reflektera kring moral och rätt eller fel. Över huvud taget är handlingen och den fortgående, ständiga valsituationen som existensen innebär det sätt man har att manifestera sina tankar och värderingar på: Helt enkelt är valet det medel som står till människans förfogande för att uttryck sin personlighet. Där Hegel vill systematisera den mänskliga existensen vill Kierkegaard egentligen göra raka motsatsen. Kierkegaard formulerar en tanke om att den individuella mänskliga existensen inte kan förklaras av något som ligger utanför den. Den är just individuell. Reflektionen är inte denna spark där bak som Kierkegaards tankar är, den är inte tvingande på samma sätt. Reflektera kan man göra hur mycket och hur länge som helst, men så länge man inte uttrycker sina tankar omedelbart i sitt handlande spelar det ingen roll om man så är Jesus själv i teorin: omvärlden, eller människan själv, får då inte chansen att dra nytta av det i praktiken och därmed inte alls.

Om man anammar Kierkegaards tankar om vad det innebär att vara och existera som människa blir man genast tvungen att vara väldigt konsekvent. Det lämnas inte utrymme för ursäkter. Man kan inte säga om någon som handlat ont att han är god egentligen. Är man god handlar man gott. Det finns inte utrymme för några kompromisser. Man väljer själv. Kierkegaard vill, med sina texter, tvinga människan att inse sina möjligheter och den välsignelse det innebär att vara människa. "Denna skatt är nedlagd i ditt eget inre: det finns ett antingen-eller som gör människan större än änglarna."⁵

Dreyers Bakgrund & Återkommande tematik:

Carl Theodor Dreyer föddes som Karl Nielsen; son till en ogift svensk hushållerska. Dreyer blev bortlämnad och passerade ett antal fosterhem innan han hamnade hos sina fosterföräldrar och sedermera adoptivföräldrar Carl Theodor och Inger Marie Dreyer, varpå han fick det namn vi alla känner honom vid. Det är uppenbart att hans barndom färgade honom och fick stort inflytande på de filmer han gjorde. Adoptivföräldrarna var Lutheraner vilket verkar ha färgat av sig på Dreyer. D var en duktig student och kom sedermera att börja jobba som journalist, han jobbade som reporter åt ett flertal tidningar innan han tillsammans med ett antal andra unga reportrar startade tidningen Riket 1910.

Därefter kom Dreyer att börja skriva tekniska artiklar om flyg och på så sätt hamnade han hos filmbolaget Nordisk film-kompani 1913 där han jobbade som varmluftsbalong-tekniker. D fick mer ansvar efter ett tag och började jobba med att klippa film; efter uppmuntran från personer inom företaget började hans intresse för att regissera växa. Dreyer följde sin intuition och satte ihop en ensemble av icke-professionella skådespelare för att göra sin första film. *Presidenten* (1918) behandlar ämnet om ett utom-äktenskapligt barn och tar upp frågan om moral hos de inblandade.

Dreyers biologiska mor dog när han var barn och han hade inget nära känslomässigt förhållande till sin adoptivmor. Hans komplicerade förhållande till dessa två modersgestalter är med all säkerhet upphovet till de många kvinnoporträtt som förekommer i hans film-biografi. Ofta porträtteras starka plikttrogna idealistiska kvinnor som kämpar och ofta far illa. Exempelen och variationerna är många; *Jean D'arc*; vars öde är bekant för de flesta. Inger i *Ordet* som genom ett mirakel återuppstår från det döda. Astrid som behandlas illa av en dominant make i *Du skall ära din hustru*. Leone (och hennes syster Gisele) som blir oskyldiga

⁵ Op. Cit., Kierkegaard, s. 170.

offer i *Vampyr*; det finns flera andra exempel också. Kvinnorna är oftast starka och värdiga men framstår ofta som oskyldiga offer. Det framstår för mig som att Dreyer högtaktade kvinnor och direkt eller indirekt så innebar hans återkommande kvinnoporträtt kommentarer till hur kvinnor blev orättvist behandlade och for illa, ännu mer så då än nu, i samhället.

Inger i *Ordet* är kanske det bästa exemplet, hon är praktisk och spirituell. Hon är ödmjuk trots sin starka personlighet och utstrålar en värme som håller samman hela familjen; kanske är porträttet av Inger Dreyers föreställning om hur en mor och maka ska vara.

I *vampyr* är kvinnorna också offer, dock på ett lite annorlunda sätt: Leone har blivit biten av vampyrer och Gisele tror att hon kommer att förlora sin syster. De är dock inte alls irrelevanta; handlingen kretsar kring att Leone måste räddas och Gisele blir föremål för huvudpersonens kärlek i slutet. Även andra motiv och karaktärer som går att spåra till Dreyers barndom, och tragedin med de två modersgestalterna, dyker upp i hans filmer. Dreyers biologiska mor dog av självförvållad förgiftning när hon ville göra sig av med ett andra oönskat barn i sin mage. Läkarna försökte skyla den tragiska historien och det finns många exempel på tvivelaktiga läkare i Dreyers filmer. Gift, utomäktenskapliga barn och kvinnans frigörelse dyker också upp på olika håll. Tron är förstås ett tema som känns igen från många av Dreyers filmer och Dreyer verkar redan under uppväxten ha varit mycket intresserad av det religiösa och haft åsikter om det. Han kom från ett strängt religiöst hem och hade mycket åsikter om religionsundervisningen under skoltiden; han kritiserade den ofta förekommande, enligt honom gammalmodiga synen på tron och förespråkade ett steg bort från den statiska synen på kristendomen som den hegelianska och lutheranska synen på tron innebar.

Dreyer brukar, åtminstone inom filmvetarkretsar, betraktas som en av filmkonstens främsta bildskapare. Han ställde höga krav på att ha autentiska, och oftast in i minsta detalj tidstypiska, miljöer i sina filmer. Trots denna extrema noggrannhet menade Dreyer att miljöns/sceneriets egentliga uppgift var att ge ton åt bilderna och att skapa stämning och inlevelse för skådespelarna, miljön i sig hade mindre, eller inget, egenvärde. Han ansåg att filmens rytm ska födas ur handlingen och miljön och därmed understödja berättelsens idé. Inget annat. Det yttre händelseförloppet var för Dreyer tämligen ointressant så länge det inte kombinerades med gestaltningen av ett inre liv; en själslig konflikt. För Dreyer var det dramat som utspelades inom människan, och sättet att bäst illustrera detta i bilder, som var det mest intressanta med film. Han menade att i all konst är det människan som är det avgörande; det är människor vi vill se på film och det är deras själsliga upplevelser som vi vill uppleva. Han uttryckte en tanke om att människan döljer sitt inre liv och de känslor som hon har inom sig

och de var dessa tankar, känslor och inre konflikter som D var fast besluten om att försöka iscensätta i sina filmer. Dreyer menade alltså att en bra film skulle uttrycka både de yttre och de inre aspekterna av människans liv. Detta är också mycket uppenbart med tanke på innehållet i hans filmer. D behandlar ofta mänskligt lidande och den strävan livet kan innebära, dock ofta med ett lyckligt slut som inger hopp och uppmanar publiken att vilja att kämpa och våga tro på att bra saker kan inträffa. Genom att visa upp olika aspekter av verkligheten och samtidigt väva in metafysiska aspekter av densamma skapar Dreyer filmer som har ett väldigt djup, en säregen stil och en slags mystisk, ofta psykologisk realism som man sällan ser på andra håll. Dreyers filmer innebär ofta ett försök att gestalta det inre hos människan; att visa upp en subjektiv bild av världen och gestalta universella teman inom ramen för den enskilde människans vardag; att iscensätta det stora i det lilla helt enkelt.

Vampyr:

Bakgrund & Influenser:

Enligt Dreyer själv är förlagan till *Vampyr* (-34) novellsamlingen *In a glass darkly* av den gamle spökhistorieförfattaren Joseph Sheridan Le Fanu. (Jag har dock inte lyckats få tag i den samlingen men väl en annan där i stort sett alla texter från ovan nämnda samling ingår.) Le Fanu var verksam under 1800-talet och skrev ofta historier om spöken och andra övernaturliga väsen; medeltida motiv som häxor och annan vidskepelse förekommer ofta. I novellsamlingen kan man hitta många av de teman och symboler som återfinns i *Vampyr*; bland andra vampyrer och andra övernaturliga väsen, läkare, gift och en ensam ung man som kommer till ett ensligt världshus. Le Fanu behandlar här, som ofta annars, det övernaturliga. Han antyder att det övernaturliga och de metafysisiska inslagen i världen omkring oss kan framträda som mer eller mindre verkliga för oss beroende på vad vi förväntar oss av det som omger oss. Le Fanu verkar vilja illustrera hur vår fantasi på detta sätt kan spela oss spratt och ibland förleda oss. Jag förstår att Dreyer kan ha tagit intryck från *In a glass darkly* då han skrivit *Vampyr* eftersom den filmen i mina ögon, i grund och botten, också den förmedlar denna utsaga om att verkligheten är subjektiv och att det övernaturliga finns runt omkring oss. De övernaturliga inslagen i verkligheten kan uppfattas som sanning eller fantasi i olika grad, mycket beroende på oss själva och hur vi med våra sinnen uppfattar vår omgivning. För att spä på mysteriekänslan använder Dreyer i sin film många klassiska ingredienser och symboler som skapar spänning; dörrhandtag som sakta trycks ned, dörrar som glider upp av sig själva och liknande. Edwin Kau skriver i sin bok *Dreyers filmkunst* att Dreyer ska ha lånat en hel del element från kriminalromanen för att spä på den mystiska känslan som återfinns i *Vampyr*; även om det här handlar om övernaturliga metafysiska inslag snarare än ett traditionellt kriminalmysterium. *Vampyr* har dock ett mycket större djup och uttrycker betydligt mycket mer än det vampyrmysterium som filmen på ytan handlar om.

I sin biografi om Dreyer: *Carl Th. Dreyer, født Nilsson* skriver Martin Drouzy att Dreyers manus till *Vampyr* är väldigt löst baserat på sin förlaga av Le Fanu och att detta är medvetet från Dreyers sida eftersom denne inte ville stå som upphovsman till manuset då känsliga saker som självmord tas upp i filmen. Enligt Drouzy var det därför Dreyer ofta använde sig av förlagor; för att slippa tolkningar av hans filmer som utgick från att innehållet var självbiografiskt. Drouzy beskriver Dreyer som en plågad själ som skämdes och vändades över

sitt förflutna och det faktum att han var en oäkting. Dreyer var enligt Drouzy märkt av sin tragiska uppväxt och han behöll det mesta av sin tragiska historia inom sig. Däremot uttryckte han till stor grad dessa minnen och trauman i sina filmer menar Drouzy, han hävdar i sin biografi om Dreyer att så gott som alla dennes filmer är självbiografiska.

Personligen tycker jag det finns många uppenbara gemensamma nämnare med förlagan, även om det här rör sig om ett eget konstverk som också illustrerar andra teman än den uppenbara vampyrhistorien.

Paul Schrader skriver i sin bok *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* att *Vampyr* i det närmaste är att betrakta som ett expressionistiskt verk. Rent stilmässigt är det uppenbart att så är fallet, det finns många stilgrepp i filmen som känns igen från expressionismen. Filmens art-director Hermann Warm var för övrigt art-director på *The Cabinet of Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919.) som måste anses som ett av de mest kända expressionistiska verken i filmhistorien. Dessutom fungerar filmen som ett uttryck för något inre; det är en känsla som visas upp genom Vampyrs huvudperson Gray: tidigt får vi som publik klart för oss att de flesta regler om verkligheten, rummet och det övernaturliga är satta ur spel: här kan det mesta hända. Det är hela tiden ett spel med dolt och upplyst, dag och natt och annat som skapar stora kontraster genom hela filmen. Hela filmen har lite av en labyrintisk karaktär och syftar som jag ser det till att reflektera huvudpersonens sinnesstämning, mentala tillstånd och oredan i hans huvud. Ofta är ett sådant konststycke intressantare att fördjupa sig i eftersom det individualiserar på ett sätt i stället för att generalisera. Även om *Vampyr* innehåller de klassiska vampyrfilmselement som man sett ett otal gånger förr så handlar just den här vampyrfilmen om Grays personliga upplevelser, hans personliga syn på världen omkring honom och likaså hans persons utveckling. Det är Grays subjektiva uppfattning av verkligheten som är det underliggande skiktet i filmen och det är Gray som är den röda tråd som gör filmen lättare att förstå för oss i publiken. Schrader skriver angående ett expressionistiskt verk och vad som kännetecknar denna typ av konst.

The ego is the essential part of the expressionist's universe; in fact, the universe is his projected ego. No image, if conjured up by the ego, can be too distorted, no plot too implausible, no gesture exaggerated. The expressionists employed every technique, every trick at their disposal

to project their ego onto the universe, and cinema, with its endless possibilities for *trompe-l'oeil*, became a natural expressionist medium.⁶

Som konstverk sett är *Vampyr* på många sätt alltså att betrakta som expressionistisk; den uttrycker en specifik verklighet snarare än den försöker avbilda en generell verklighet; alltså den ämnar att synliggöra känslor och det inre livet hos huvudpersonen Gray. Det är här det som finns inuti människan som får komma upp till ytan och det är människans omedvetna och undermedvetna som visas. Det kan ses som Dreyers ego och tankar som visas upp för publiken genom huvudpersonen Gray, det är i alla fall verkligheten som den ser ut upplevd av Gray som visas upp på duken. Som publik bör vi inte försöka förstå inslagen i filmen logiskt, det är här fråga om en verklighet där de regler som normalt gäller är satta ur spel. Filmens expressionistiska stil passar mycket bra för att uttrycka detta budskap om människans inre och det övernaturliga inslagen i verkligheten, den liknar närmast ett collage eller liknande och är svår att analysera enligt de vanliga modeller som brukar användas. Schrader fortsätter: "Both the subject matter [---] and the techniques of *Vampyr* exhibit a confident appreciation of the strengths of expressionism and a calculated use of its methods."⁷ Han fortsätter om filmens huvudperson David Gray: "His feelings are already externalized: he wears them quite literally on his sleeve, or his staircase, or his coffin. [---] he is not an individual personality, but a fluid, human component of a distorted, expressionist universe."⁸

Som jag ser det så är den viktigaste, och likaså intressantaste, aspekten av filmen detta uppvisande av Grays innersta. Det är hans känslomässiga tillstånd som är i fokus och det är hans personliga utveckling som är kärnan i filmen som jag ser det utifrån mitt Kierkegaardianska perspektiv. Jag anser att man får mer utbyte av *Vampyr* om man ser filmen under förutsatsen att striden mellan gott och ont egentligen äger rum i Grays huvud, han jagar undan de demoner som plågar honom och framför allt tar han itu med sig själv och blir kvitt sin ångest. Han väljer sig själv och sin frihet; således ser han livet istället för döden och från den stunden han börjat forma sitt eget öde öppnas en hel värld av möjligheter för honom. Som sagt: *Vampyr* är ett expressionistiskt verk, det inre kan visas upp; som publik gör man nog klokt i att inte fastna på den ytliga handlingen utan hellre gräva djupare och inte tolka filmen som om den följde de regler som filmer normalt gör. Filmens expressionistiska stil är idealisk

⁶ Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California press, Berkley, Los Angeles, London, 1972, sida 116.

⁷ Ibid, s. 117.

⁸ Ibid, s. 117.

för att förmedla innehållet; främst då valet och den mänskliga existensens utveckling. Grays ångestfyllda existens som kommer till insikt och börjar handla är det centrala om man utgår ifrån Kierkegaards tankar om existensen när man analyserar *Vampyr*.

Narrativets underliggande skikt:

På ytan är den mest grundläggande handlingen, som sagt, enkel att följa, om man börjar undersöka *Vampyr* lite närmare så upptäcker man att filmens innehåll och narrativa struktur har ett betydligt större djup. Filmens egentliga handling är denna collage-liknande uppvisning av bilder som ska förmedla känslan av ett drömligt, ångestfyllt tillstånd och hur Gray ser världen omkring sig. Dreyer använder alla olika hantverksmässiga aspekter av filmskapande och gör dem till en sammansatt enhet där alla hjälper till att skapa filmens berättar-struktur. Till och med musiken är en del av berättandet, den är mycket stämningsfull och passar ihop med filmens rytm. Den fungerar som stämningshöjare och fungerar också på ett sådant varslande sätt som symboler och annat; man hör emellanåt på musiken att något kommer att ske. (Ett annat element som hjälper handlingen framåt är textskyltarna men i mån av plats och med hänsyn till det perspektiv jag valt kommer jag inte att gå in i detalj på detta.)

Edwin Kaus text *Dreyers Filmkunst* är mycket intressant och uttömmande och behandlar till stor del dessa metafysiska aspekter som jag nämnt ovan.

Filmens narrativ är uppvisandet av de bilder som presenterar Grays medvetande, dagdrömmar och fantasier för oss. Tack vare de olika knep han använder sig av lyckas Dreyer hela tiden föra historien framåt, samtidigt slänger han ut krokar som publiken har nytta av längre fram i filmen och dessutom knyter han an till saker som inträffat tidigare i filmen. Det är här inte frågan om traditionell continuity; men filmen är ändå genom alla sina olika stilelement sammanhängande om man ser den för vad den är. *Vampyr* bör nog ses mer som en dröm; texten i filmens inledning också mycket riktigt att Gray är en person som har svårt att skilja mellan dröm och verklighet.

I *Vampyr* får vi alltså ta del av en subjektiv/surrealistisk verklighet som den ser ut; upplevd av filmens huvudperson Gray. Den verklighet som vi som publik presenteras med är styrd av Grays undermedvetna, hans sinnelag och hans personliga sätt att se världen. Kau skriver att Dreyer sagt sig vilja skapa en dagdröm på film och visa...

...at uhyggen ikke ligger i tingene omkring os, men i vor egen underbevisdhed. Er vi gennem en eller anden tildragelse bragdt i en tilstand af ophidselse, er der ingen grænser for, hvor vor fantasi kan føre os hen, eller hvilke mærkelige betydninger vi kan tillægge de reelle ting, som omgiver os. (Dreyer, 1939).⁹

Det är till viss del överflödigt att som publik försöka få ordning på om/när det rör sig om dröm eller verklighet; vad som verkligen händer o.s.v. Det är helt enkelt bara att acceptera att det är Gray som är betraktaren här och han är likaså det verktyg varmed filmen presenteras för oss; som publik gör man sig själv en otjänst om man försöker hitta en logik i filmen. Vampyr utgör ett eget universum där Dreyers tankar om gott och ont, liv och död, rätt och fel och liknande kommer till uttryck. Precis som i många andra av hans filmer behandlar Vampyr verkligheten på ett indirekt sätt; alltså filmen visar inte upp en värld som den vi till vardags lever i utan D försöker visa oss hur världen kan se ut för oss om vi låter alla lager av underliggande sanning om den komma upp till ytan.

Rummet är svårt att överblicka och vi får se det genom Grays ögon; personerna och de olika andra karaktärerna dyker upp lite här och där. Som exempel kan vi ta scenen då Gray kommer till fabriken och ser mannen med träbenets skugga; Fabrikens rum verkar nästan upplöst och kameran liksom flyter omkring därinne bäst den vill. Kau beskriver det hela; "Fabrikken er nok en sammenhængende konstruktion med højst solidt murværk, men framtræder alligevel snørklet og gennemhullet som en schweizerost. Stadig nye rum kommer til."¹⁰ Förhållandet till rummet är också det en del av etableringen av känslan av att allt kan hända. Som i en dröm eller fantasi kan det mesta dyka upp när vi minst anar det. Det smått kaos-artade rummet kanske också kan tolkas metaforiskt som Grays oreda i sin tankevärld. Man kan se det som att det delvis dolda rum han går runt ibland kan symbolisera de dolda sidor av hans undermedvetna som han sedermera blir kvitt då han, som jag ser det, släpper taget om det som tidigare styrt hans syn på verkligheten och tillåter sig att se de ljusare sidorna av tillvaron och börja handla istället. I och med att rummet bidrar till att förstärka den drömlika ologiska känsla som finns inbyggd i filmen blir också det en del av Dreyers berättar-struktur. Kau skriver:

Han taler til sit publikum gennem rummenes opbygning og gennem filmens rumlighed, dens fortællerums arkitektur. Kameraets og Grays bevægelser ad gange, gennem rum og om hjørner

⁹ Edwin Kau, Dreyers filmkunst, Akademisk forlag, 1989, Sida 203.

¹⁰ Ibid, s. 222.

skaber en rytme, hvor billedet svinger mellem skjult og synligt, åbent og lukket. Både rum og bevægelser indgår i et gentagemønster i en labyrint, hvor synsfeltet skifter mellem åbende og lukkede perspektiver, mellem frit udsyn og gedulgte muligheder.¹¹

Bilden av rummet och det sätt på vilket kameran rör sig genom det bidrar ytterligare till denna drömlika känsla filmen har. Vi kan inte vara säkra på vart något nytt kan dyka upp, det faktum att vi har svårt att orientera oss och överblicka rummet skapar förväntan. Konstruktionen av rummet gör att vi är medvetna om att också det vi inte ser finns där, det som Kau alltså kallar det skjutna rummet; alla de saker vi föreställer oss kunna dyka upp när vi minst anar det, som ytterligare bidrar till känslan av förväntan och eventuellt rädsla. Också med avseende på filmens rumskonstruktion ligger det nära till hands att göra en Kierkegaardiansk tolkning: Gray rör sig i rummet och det verkar för oss som publik inte logiskt; det känns som Gray emellanåt gått vilse, åtminstone är det som publik mycket svårt att orientera sig. I Antingen eller beskriver K en människa som gått vilse i sig själv, på ett sätt som går att relatera till Gray och hur han förflyttar sig i rummet och som dessutom att lätt att relatera till Grays sinnesstämning: vidare är ju Gray också just vilse i sig själv.

Den vilselede vandraren kan ändå trösta sig med att omgivningen ständigt förändras, och med varje ny förändring föds hoppet om att finna en utväg. Den som går vilse i sig själv har inte ett så stort territorium att röra sig på, han märker snart att det är ett kretslopp som han inte kan komma ur. [...] Jag kan inte föreställa mig något mer kvalfullt än ett intrigant huvud som tappar tråden och som då riktar hela sitt skarpsinne mot sig själv när samvetet vaknar och det handlar om att ta sig ur vilsenheten. Förgäves har han försett sitt rävgryt med många utgångar. Just när hans ångestfyllda själ tror sig se dagsljus visar det sig bara vara en annan ingång, och således söker han som ett uppskrämt vilddjur, drivet av förtvivlan, ständigt en utgång och finner ständigt en ingång genom vilken han går tillbaka in i sig själv.¹² [...] Det kan jag sluta mig till, utifrån att jag själv knappt kan behärska den ångest som griper mig varje gång jag tänker på saken. Också jag har ryckts med in i den dimvärld där man hela tiden är rädd för sin egen skugga. Förgäves försöker jag ofta göra mig fri från det, jag förföljer mig själv som en hotande skugga, som en stum anklagare. Så besynnerligt!¹³

Det sista raderna i citatet ovan för tankarna till Grays mörka sinnelag och självbedrägliga existens som verkar oförmögen att göra det som enligt Kierkegaard skulle vara bäst för honom: Att se livet istället för döden. Att välja det goda istället för det demoniska.

¹¹Op. cit., s. 223.

¹²Sören Kierkegaard, Antingen-eller, första delen, Stefan Borg, Nimrod, 2002, sida 298.

¹³Ibid, s. 300.

Tiden i filmen är också lite svår att greppa, på sätt och vis blir vår uppfattning om den temporala ordningen i filmen satt ur spel eftersom vi inte riktigt kan vara säkra på vad vi ser i andra avseenden. Det är som om att det som sker i filmen och den tid det tar för oss att bevittna detta har blivit ett och detsamma. Berättartiden har på sätt och vis blivit densamma som den tid det tar att spela upp filmen. I detta avseende liknar *Vampyr* ett musikstycke som spelas upp för oss. En collage-liknande samling bilder som binds samman av stämning och ett tema; Grays ångestfyllda existens. Enligt Kierkegaard kan ångestens tillstånd upphäva tiden och göra människan medveten om det eviga och se verkligheten oberoende av tid.

I en essäsamling om Carl Th. Dreyer skriver Ib Monty om *Vampyr*: “With this work, which is often listed as both an experimental film and a horror film, Dreyer wanted ‘to show that horror is not a part of the things around us, but of our own subconscious mind.’”¹⁴ Monty fortsätter:

...an experiment in style with the milky look he and his cameraman, Rudolph Maté invented in order to stress the dissolution of reality [---] Vampire is surely one of the most poetically haunting films ever made, [---] slowly probing the connections between the known and the unknown worlds, subjectivity and objectivity, dream and reality, good and evil¹⁵

David Bordwell skriver om *Vampyr*s okonventionella form och gestaltning, relationen mellan story och plot och han menar också han att filmen utgör ett försök att gestalta något som finns inom människan, här är detta då Gray; en inre konflikt där motsatsförhållandet mellan gott och ont och valet mellan dem är kärnan i filmen. Han resonerar kring filmens gestaltning och kommer fram till att det är Gray som är den röda tråd som håller samman filmen och att det faktum att handlingen till stor del utspelas i hans föreställningsvärld gör filmen till ett expressionistiskt verk. Bordwell skriver:

the plot (the set of events as narrated) does not clearly present the story [---] Indeed, much of *Vampyr* is built so as to make the following of story events exceptionally difficult. (---) But *Vampyr* yields a different set of strategies to for troubling the story. [---] by presenting the entire

¹⁴ Monty, ib, Carl Th Dreyer an introduction, Museum of modern art, Edited by Susan Weiley, Museum of modern art, 1988, sida. 13

¹⁵ Ibid.

building's contents through Gray's exploration of it – in such ways, the film carefully obfuscates the story by means of the plot. Form has been made difficult.¹⁶

Bordwell beskriver det han kallar för *the absent cause*;

At the level of events themselves, consequences are shown but causes are concealed. [...] Not only are the causes concealed at the moment we recognize the effect; the causes are usually never explained. [...] Both psychological and physical motivation remain obscure. From even this cursory investigation of such story events as have been selected, we may notice that what makes the film difficult is what will emerge as a generative pattern for the plot as a whole: the absent cause. [...] in *Vampyr* the absent cause is often assumed to be supernatural,¹⁷

Vid en analys av *Vampyr* utifrån Kierkegaards typ av existentialism skulle denna absent cause kunna vara närvaron av en högre makt. För Kierkegaard var det slutgiltiga valet och ställningstagandet det mellan det goda och det demoniska; i *Vampyr* symboliseras det goda av viljan till ett aktivt liv och att slutgiltigen erkänna sig själv som orsakad av gud; därmed väljer man sin frihet och lever i sanning och är således god. Det demoniska är att inte välja sin egen frihet; att inte handla i enlighet med sin inneboende möjlighet till att vara fri och att låta bli att välja. I *Vampyr* symboliseras detta av självmordet; Gray blir frestad av vampyrerna att ta sitt liv, självmordet innebar enligt K människans förtappelse. Filmen innehåller en mängd symboler som anspelar på döden, framför allt i inledning när dessa radas upp: Liemannen, klockan som klämtar, färjkarlen som kör färjan över floden. Dessa symboler är många och kan också tolkas mer som motsatsen till livet, i dess enligt Kierkegaards sanna bemärkelse, än som döden i sig; men när Gray slutligen kommer till en punkt då han börjar handla och forma sitt liv byts dessa symboler ut mot symboler för livet.

Valet / ångesten och olika stadier av existens:

Det allra mest centrala i Kierkegaards existentialism är just valet; och vid en tolkning utifrån dessa tankar är detta också det mest centrala i filmen. Gray ser döden överallt eftersom han inte lever ett aktivt liv som han själv formar. Som jag tagit upp tidigare så menar Kierkegaard att valet är en ständigt pågående process och för den som inte väljer abstraherar från sig själv och slutligen förlorar sig själv. K talar om att ett val som gått människan förbi blir en död punkt i personligheten; människan befinner sig då i ett tillstånd av intighet: En människa som

¹⁶ Bordwell, David, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, U.S.A., 1981., Sida 93.

¹⁷ Op. Cit., s. 94.

inte väljer aktivt drabbas av existentiell ångest; det är denna ångest som Gray känner; Grays ångest gör honom bara mer handlingsförlamad och han befinner sig i ett slags vakuum. Men samtidigt finns i ångestens tillstånd alltid möjligheten; möjligheten att när som helst ta tag i sitt eget liv och forma sin existens. Den existentiella ångesten upphör när Gray börjar handla och slutligen väljer livet och besestrar sina inre demoner; Kierkegaard skriver:

när man väljer sig själv abstrakt väljer man sig inte etiskt.¹⁸ [---] Den som väljer sig själv estetiskt väntar sig att allt skall komma utifrån. Därav kommer den sjukliga ångest många människor känner som talar om det förfärliga med att inte ha kommit på plats i världen. [---] en sådan ångest tyder alltid på att individen förväntar sig allt av platsen, ingenting av sig själv. [---] vidskepelse är att tro att det som ligger utanför människan är det som gör henne lycklig.¹⁹

I *Vampyr* är Gray ett exempel på en estetisk existens i det att han inte inser att han själv har makten över sin situation och att han går runt som en åskådare som inte har någon direkt, i alla fall inte tillräcklig, inverkan på sin omgivning eller sitt eget liv. Kierkegaard menar när han talar om estetikern någon som abstraherat från sig själv; en människa som inte kan eller vill inse att all makt ligger inom henne själv, även om den yttersta makten, som sagt, ligger hos gud. Gray tar inte ansvar för sitt eget liv och har ingen tilltro till sig själv. Han är inte fri eftersom friheten manifesterar sig i valögonblicket och detta ögonblick gång på gång går Gray förbi, det är yttre orsaker som påverkar Grays tillvaro mer än han själv. Den etiska existensen har insett att han själv har det yttersta ansvaret och därför har han en grundmurad tilltro till sig själv. Det är när Gray insett detta han har kommit vidare till ett högre stadie av existens och det är efter det han kan ta kommando över sitt liv. Kierkegaard fortsätter:

Den som lever etiskt ser också noga till att välja sin plats. Men skulle han märka att han tagit fel, eller att han möts av hinder han inte har makt över, så tappar han inte modet, ty suveräniteten över sig själv uppger han inte. Han ser genast sin uppgift, och är därför ögonblickligen handlande.²⁰ [---] han ser genast sin uppgift, och att konsten inte består i att önska utan i att vilja. [---] Den som lever etiskt har alltid en utväg när allt går honom emot, [---] det finns ändå alltid en punkt som han håller sig fast i, och det är – i sig själv.²¹

Det tillstånd av existentiell ångest som K talar om, som man kan se Gray befinna sig i, innebär ett slags vakuum. Då man är försjunken i ångesten befinner man sig, enligt K, i ett

¹⁸ Kierkegaard, Op. Cit, andra bandet, s. 237.

¹⁹ Ibid, s. 240.

²⁰ Ibid, s. 240.

²¹ Ibid, s. 241.

världsfrånvänt tillstånd. Gray är inledningsvis omedveten om ögonblicket, i ångesten ser man antingen det förflutna eller framtiden menar Kierkegaard; man kan tolka det som att döden Gray ser överallt är det han tolkar som sin framtid; han har dödsångest. Gray är i kläm mellan liv och död; han är i en fas där han måste fatta det slutgiltiga valet; han måste välja mellan liv och död: Det goda eller Det demoniska; som innebär livets motsats och personlighetens, och till slut kanske till och med individens, död. Som Grays situation ser ut fram till filmens klimax då han ser sig själv som död är han som sagt något som mest liknar en åskådare till sin egen existens, han saknar självinsikt och deltar inte i formandet av sin situation: han verkar i stort sett omedveten om och oförmögen att se omgivningen för vad den verkligen är i sitt förblindade och handlingsförlamade tillstånd. Kierkegaard skriver i *Begreppet ångest*: "Frågar vi nu närmast vad ångestens föremål är, måste svaret bli här som alltid, det är ingenting. Ångest och ingenting svarar ständigt mot varandra. Så snart frihetens och andens verklighet är förhanden, är ångesten upphävd."²²

Gray går runt i sin viljelösa slummer ända till han ser sig själv död i kistan, då kulminerar hans ångest och han upplever ett ögonblick av självmedvetande, han ser den oundvikliga framtid som väntar om han inte bryter mönstret ; efter detta börjar han att aktivt forma sin situation och att göra upp med de mörka makter som finns runt omkring honom. Han gör då i Kierkegaardiansk mening upp med sig själv och börjar närma sig det etiska; först då har han det goda inom räckhåll och först då börjar han ta avstånd från det demoniska som han slutligen besestrar och blir fri. Kierkegaard talar om ångesten som ett tillstånd som också kan fungera som drivkraft, inte bara som något som förlamar och förblindar människan; Tiden upphör i detta tillstånd av intet och kan göra att människan ser världen oberoende av tid, alltså: ångesten kan få människan att se sitt förhållande till det eviga, till sin oändliga orsak: gud. I ångesten finns således en ständigt närvarande möjlighet till självmedvetande och förändring. Ångesten kan det fungera som en katalysator för en handlingsförlamad människa som Gray; den kan få en människa att se sig själv objektivt eftersom alla förutfattade meningar om världen då är försvunna och den kan uppfattas objektivt. K fortsätter: "I detta tillstånd råder frid och vila; men det är på samma gång något annat, som dock inte är ofrid och strid, ty det finns ju inget att strida mot. Men vad är det då? Ingenting. Men vilken verkan har ingenting? Det föder ångest."²³ K fortsätter.

²² Kierkegaard, Sören, *Begreppet Ångest*, Wahlström och Widstrand, 1957, Sida 50.

²³ *Ibid*, s. 28.

... detta att lära sig ängslas är ett äventyr som varje människa måste igenom för att hon inte skall bli förtappad genom att aldrig ha erfarit ångest eller genom att sjunka ner i ångesten; den som har lärt sig att känna ångest på rätt sätt, han har lärt sig det största. [---] ju djupare hennes ångest är desto större är människan, dock inte i den mening vari människorna i allmänhet tager ångesten, såsom något utvärtes, något som är utanför människan, utan på så sätt att hon själv producerar ångesten. [---] Ångesten är frihetens möjlighet, endast denna ångest är genom tron absolut uppfostrande, i det att den förtär allt det timliga, avslöjar alla dess besvikelser. [---] Den som formas av ångesten, formas av möjligheten, och först den som formas av möjligheten, formas efter sin oändlighet.²⁴ [---] Då går ångesten in i hans själ och rannsakar allt och driver det timliga och bagatellartade ut ur honom, och då leder den honom dit han vill.²⁵

Utifrån det Kierkegaardianska perspektivet är filmens nyckelscen framför andra just den då Gray ser sig själv som död i kistan, det är här han blir medveten om sin egen ändlighet och likaså om sitt förhållande till det oändliga som skapat honom. Det är i och med detta han kan börja handla aktivt och ta språnget till ett högre stadie av existens; det etiska stadiet, som i sin tur är en förutsättning för det religiösa stadiet: Efter scenen med Gisele och giftet flyr doktorn och tar henne med. Gray följer efter dem men ramlar och somnar sedan på bänken; En genomskinlig version av honom sitter kvar på bänken medan en annan genomskinlig version av honom går iväg, via doktors hus där han ser Gisele, till platsen där han ser sig själv ligga död i kistan. Doktorn och Träben kommer, varpå Gray gömmer sig. Kistan bärs ut och vi ser med subjektiv kamera inifrån kistan ur den döde Grays synvinkel. Kistan bärs ut förbi den sovande Gray på bänken. Kistan och de som bar den upplöses i tomma intet och Gray på bänken är inte genomskinlig längre; han vaknar. I den här scenen ser vi tre olika versioner av honom. Kau förklarar scenen: "Gray placeras både som a) drömmare (på bänken) b) iakttagare (ender under lemman) och c) oplever (i kisten). Som det meste af filmen i øvrigt er drømmen tilsyneladende realistisk."²⁶

Den sovande Gray reser sig och går iväg för att en gång för alla hjälpa till med att förgöra vampyren och hennes hjälpare. Det är efter den här händelsen Gray får tillräckligt med handlingskraft för att ingripa och handla praktiskt i ordets rätta bemärkelse. Tidigare har han mer varit vittne till det som skett, nu formar han aktivt utvecklingen. Gray slutar att vara en drömmare, han överger sin värld fylld av fantasier om döden, det onda och det övernaturliga och formar nu sin tillvaro genom sitt handlande; han väljer livet, snarare än döden och

²⁴ Op. cit., s. 72-73.

²⁵ Op. cit., s. 77.

²⁶Kau, Op. Cit., s. 227

själv mordet som är vad vampyren vill driva honom till, och han inser vad som är värdefullt med det. Det slutar med att Gray räddar Gisele och går iväg med henne i soluppgången. När han dessförinnan vaknar på bänken är det som att han bokstavligen vaknar ur sin vidskepliga slummer; och i samma stund han inser att han själv är herre över sitt liv i och att han med sitt handlande kan ta död på dessa onda och övernaturliga väsen. Världen framstår i ett helt motsatt ljus för honom jämfört med då han anlände till värdshuset; hans liv har från den stunden fått en oantastlig mening, han har genom en ögonblicklig insikt avancerat till ett högre högre stadiet av medvetande och existens: han har tagit språnget och skådat saligheten, han är nu att betrakta som en etiskt bestämd individ snarare än någon som styrs av sin natur.

Döden & Själv mordet:

Det man, som anhängare av Kierkegaards kristna existentialism, skulle kunna kalla valet framför andra, eller det ultimata valet; alltså valet mellan Det goda och Det demoniska är vad mycket av Vampyr kretsar kring om man ser det ur det perspektiv jag valt. Gray distansierar sig allt mer från världen utanför; han blir allt mer inbunden i sig själv. Samtidigt grumlas då hans bild av världen runt omkring och det är därför han ser döden överallt, det är därför han i filmen genomlever denna dagdröm, morbida fantasi eller vad man nu väljer att kalla det. Det demoniska är enligt Kierkegaard att inte välja livet. Livet, som människan fått till skänks av gud, är det goda, däri ligger människans frihet och möjligheten till ett liv i enlighet med hennes sanna väsen. Kierkegaard skriver:

Det demoniska blir först riktigt tydligt då det beröres av det goda, vilket då utifrån nalkas dess gräns. Det goda betyder naturligtvis frihetens redintegration, förlösning, frälsning eller hur man vill benämna det. Det demoniska är ångest för det goda. I oskulden var friheten icke bestämd som frihet, dess möjlighet fanns i individualitetens ångest. I det demoniska är förhållandet omvänt. Friheten är bestämd som ofrihet, ty friheten är förlorad. Frihetens möjlighet är här åter ångest. Det demoniska är ofriheten, som vill isolera sig. Detta är och förblir emellertid en omöjlighet, den bibehåller alltid ett förhållande, och även om detta till synes är helt försvunnet, finns det där dock, och ångesten visar sig genast i beröringens ögonblick.²⁷

De sista raderna visar på hur ångesten också kan fungera som frihetens möjlighet. Som jag skrivit tidigare så kan ångesten alltså fungera som drivkraft vilket den gör för Gray då hans förlösning sker. Gray är instängd i sig själv och genom detta uppvaknande skapar han genast förutsättningarna för att utvecklas och ta kommando över sitt liv. Denna möjlighet har hela

²⁷ Op. cit., Begreppet Ångest. S. 65.

tiden funnits inom honom men han har missat den eftersom han gått försjunken i sina morbida fantasier om död och hemskheter. Kierkegaard fortsätter:

Frihet är just det utvidgade. [...] man kan använda ordet instängd om ofriheten. [...] Det demoniska stänger sig inte inne med något, utan stänger sig självt inne, och det djupsinniga i tillvaron ligger däri, att ofriheten gör sig själv till fånge. Friheten är ständigt kommunicerande [--], ofriheten blir mer och mer instängd och vill inte veta av kommunikation. [...] När friheten nu vidrör inbundenheten, då blir den ångest.²⁸

Om en människa genom yttre orsaker blir medveten om att hon istället kunde vara fri drabbas hon av existentiell ångest. Hon inser att hon inte existerar på det sätt som vore bäst för henne och hennes omgivning och hon får ångest. Grays uppenbarelse då han ser sig själv som död i kistan liknar en sådan katalysator-upplevelse. Inte bara på det sätt som K beskrev ovan att han, som inbunden, blir berörd av friheten; utan också så att han inser att han är på väg att helt förlora sin frihet. Gray ser vad följden kommer bli för honom om han inte tar tag i sin situation och förgör dessa mörka inre och yttre krafter som driver honom närmare det ögonblick där livet, i ordets sanna bemärkelse av existerande i frihet, upphör: det ögonblick då hans mänsklighet är borta eller i värsta fall det ögonblick då han är helt förtappad och tar sitt eget liv. Kierkegaard fortsätter angående både goda och onda tings förmåga till att väcka en världsfrånvärd människa som är försjunken i ångest: "Det enda, som kan tvinga inbundenheten till att tala, är antingen en högre demon (ty var djävul regerar i sin tur) eller det goda..."²⁹

I Grays fall är det alltså inte direkt det goda som han upplever utifrån, och samtidigt inser att han saknar, som får honom att handla utan snarare ett större ont som han ser längre fram på sin redan utstakade väg. Hur som helst blir det en insikt som får Gray att vilja och viktigare; att aktivt välja att bryta mönstret. Han emanciperar från sin ensamma, ångestfyllda och världsfrånvärd existens.

Drouzys biografi om Dreyer är intressant och han skriver en del om Dreyer som får mig att tänka på porträttet av Gray i Vampyr. Dessutom får självmords-aspekten på Vampyr relativt stort utrymme i analysen. Drouzy talar om att Dreyers produktion döljer en mängd hemligheter och förtäckta egna erfarenheter. Enligt Drouzy är Vampyr mer självbiografisk än Dreyer vill medge; Dreyer överdriver förlagans betydelse för att tona ned sitt eget inflytande

²⁸ Op. cit., S. 66.

²⁹ Op. cit., S. 67.

på manuset menar han. Detta menar Drouzy beror på att Dreyer kanske inte vill att innehållet ska tolkas som alltför självupplevt; eftersom man då kunde anta att Dreyer själv också i sin mörkaste stund var frestad att ta sitt liv i sin och skämdes över detta varför han ville hålla det hemligt. Således gömmer Dreyer denna historia bakom en förlaga. Återigen; det som är mest värt att ta fasta på vid en analys kanske inte är den historien som visas upp på ytan. Drouzy beskriver den unge Dreyer som en inbunden man med stora ärr från sin uppväxt och som en människa med stora problem att tala om sina känslor och att anförtro sig till andra.

Enligt Drouzy symboliserar ledar-vampyren Dreyers adoptiv-moder; han pekar ut en mängd faktorer som tyder på detta. Bland annat att hon hette just Marie som Vampyr-ledaren Marie Chopin. Den avskydda adoptivmodern symboliserar Vampyren som frestar den unge mannen att ta sitt liv; genom båda banden av sin biografi belyser Drouzy hur illa behandlad Dreyer blivit av sin adoptiv-mor och det är självfallet relevant att göra denna tolkning. Dreyer torde ha upplevt en dubbelsidig ångest i avseende på sin otrygga och kalla barndom: han var oönskad av inte bara en mor utan av två.

En händelse som utan tvekan har påverkat Dreyers hela produktion och som också behandlas av Drouzy är när Dreyer åkte till Sverige för att ta reda på sanningen om sin adoptivmor och fick reda på att han var en bastard, en oäkting. Dessutom insåg han antagligen att hans mor kanske inte var ett totalt offer för omständigheterna och för onda män i sin omgivning. Hon var antagligen inte lika utsatt som många av de kvinnor Dreyer senare kom att porträttera i sina filmer; kanske satt beslutet att lämna bort honom inte så långt inne som han själv skulle vilja tro. Jag tycker det ligger en del i Drouzys tankar om att Dreyer själv kanske haft tankar på självmord i sin ungdom; och att det till stor del skulle mynna ut från denna insikt de två modersgestalterna som båda svek. I sin tolkning av *Vampyr* kommer Drouzy fram till att filmen är ett forum för Gray att göra upp med dessa två modersgestalter: Drouzy menar att Dreyer genom denna film försonas med denna del av sitt förflutna och inser att situationen inte är svart på vit. Adoptiv-modern är inte allt igenom ond och den biologiska modern är inte allt igenom god: de är två kvinnor som båda övergav honom.

Drouzys analys är till stor del uttömmande och intressant men svävar dock, enligt min mening, iväg mer än lovligt mycket när författaren börjar tala om att *Vampyr* uttrycker en hemlig önskan från Dreyer att ha incest med sin biologiska mor, detta kommer jag dock inte att förära med någon plats i min egen analys. För mig är det mest centrala i *Vampyr* det som jag tagit upp angående den enskilde existensens utveckling och framför allt det som rör valet.

Ordet:

Bakgrund och Influenser:

Dreyers film *Ordet* (-54) är baserad på Kaj Munks pjäs med samma namn. Munk var dansk författare och präst i Vedersø på Jylland från 1924 och *Ordet* (-25) torde vara det verk han blev mest känd för. Jämsides med sin prästgärning skrev Munk skådespel och dikter samt bedrev journalistik. Som dramatiker gestaltade han på ett sceniskt effektivt sätt det mänskliga existensdramat. Han hämtade ofta sitt stoff och fick inspiration ifrån bibelns värld, ur Danmarks historia eller från samtida idédebatt och politiska skeenden. Munk kritiserade allehanda orättvisor i samhället och blev, kanske inte helt oväntat, mördad av nazisterna under deras ockupation av Danmark.

Munks *Ordet* är berättelsen om en familj och om trons seger; precis som i filmen *Ordet* så ställs olika typer av tro mot varandra i ett försöka att iscensätta den rätta läran; Munks pjäs kritiserar utövandet av religionen i samtiden; religion ska inte diskuteras fram och tillbaka i absurdum utan vara något saligt, inre och äkta; något som kan rädda människan och hjälpa henne härda ut genom vardagens vedermödor. I *Ordet* skildrar Munk historien om tre bröder från samma familj, de känslomässiga banden mellan familjemedlemmarna och deras förhållande till tron. Vidare handlar hans pjäs mer om den andliga kontra den fysiska kärleken; att båda kan vara saliga, kroppslig och själslig kärlek kan existera utan att gå stick i stäv med varandra. Många av de olika anspelningarna från bibeln i *Ordet* går att härleda till Munks förlaga men Dreyers film uttrycker hela tros-tematiken i en vidare mening.

Dreyer fokuserar mer på den passionerade brodern Johannes än vad Munk gör. För Dreyer blir Johannes den centrala gestalten som dramat kretsar kring till stor del. Det är han som gör miraklet möjligt men det är också han som får till stånd en förändrad syn på tron hos sina bröder. Det är ju Johannes förtjänst att den övertygade ateisten Mikkel, och likaså de andra får man anta, blir frälst på slutet. Dreyers Johannes är ännu tydligare detta vittne om ljus och frälsning som det talas om i bibeln och han förekommer mycket i början av filmen också då han mest svamlar vilket en del kritiker har hävdad vara en brist i filmen. I Dreyers *Ordet* är Johannes och dennes utveckling, då han återfår förnuftet och utför miraklet, det mest centrala. Johannes går från att vara galen, då han tror att han är Jesus, till att bli upplyst; just genom insikten att han själv är ändlig, men skapad av det oändliga som är Gud, transcenderar Johannes sin ändlighet och möjliggör ett mirakel.

Ordet är uppenbart influerad av kammarspelsteatern och filmens stil passar det innehåll som förmedlas. Filmen utspelar sig till stora delar i familjen Borgens hem och det är, förutom tron, kärleken mellan familjemedlemmarna som är det centrala, vi lär känna de olika medlemmarna i familjen och förstår hur deras olika uppfattning om tron ser ut. Ordet visar upp olika varianter av tro och ställer dem mot varandra genom att personerna i filmen är anhängare till olika trosriktningar.

Det avgränsade rummet och det speciella fotot ramar in dramat på ett fint sätt. Det är hemmet och vardagen för en familj på landet som skildras; men i och med tron och det religiösa så kommer en metafysisk aspekt in i bilden. Dreyer vill med sin film illustrera hur mirakel och närvaron av en högre makt ibland oss kan vara möjlig; han vill också visa att våra liv kan innehålla mer inslag av gudomlighet och salighet än vi oftast tror. Filmens kammarspelsliknande stil passar mycket bra för att föra fram detta budskap och illustrera metafysiska inslag i den vanliga människans liv. Paul Schrader skriver:

In many ways *Ordet* is a conventional Kammerspielfilm: the action takes place primarily indoors, within a fixed number of rooms and among fixed groups of individuals. Certain scenes and conversations are repeated, expanded refined until certain psychological truths are revealed. The sets are naturalistic; there is no exaggeration in lighting, camerawork, or acting.³⁰

De olika familjemedlemmarna porträtteras i sin vardag, kämpande med sina sysslor; det hela är stillsamt och omsorgsfullt iscensatt vad beträffar ljussättning, kameraarbete och scenografi. I sin text ”*Faith, love and art: The metaphysical triangle in “Ordet”* skriver Carren o. Kaston om hur Dreyer förefaller ha varit influerad av målerikonsten då han gjort Ordet. Många av bilderna i filmen är komponerade så att de i det närmaste liknar målningar och vissa gånger liknar de rakt utav befintliga målningar. Kaston skriver också att Dreyer och hans fotograf ska ha använt ljus och bakgrund då de komponerade bilderna för att efterlikna måleriet. Kaston skriver:

The photographer for *Ordet*, Henning Bendtsen, emphasized the importance of painterly effects to Dreyer’s conception of the film: [---] The importance Dreyer attached to what painters and

³⁰ Op. cit., Schrader, s.132.

paintings had to offer film emerges perhaps most strikingly in Dreyer's assertion that painters, or "creating artists," as distinct from "color technicians," should be added to the production crew of a film.³¹

David Bordwell instämmer i det att Vermeer, som Kaston tar upp som influens, var kungen av kammarmåleriet men att den målare som haft störts inflytande på Dreyers stil ska ha varit dansken Vilhelm Hammershøi: Kaston citerar Bordwell:

Although he may seem a minor imitator of Vermeer, his work stands in a more illuminating relation to Dreyer's than does the work of any master. [...] Dreyer claimed to admire the painter's work; and one need only glance at Hammershøi's pictures to notice a Dreyerian insistence upon bare white walls, soft-angled lighting, severe surfaces, and the subordination of figure to architecture and decor.³²

Att filmen heter just *Ordet* beror så klart först och främst på att den är adapterad från Munks pjäs med samma namn; men titeln kan också tolkas symboliskt. Dels kan den symbolisera det talade ordet; de olika personerna, med olika trosuppfattning i filmen, talar genomgående om tro. Det talas om mirakel och börens funktion med mera, även om det dock på slutet visar sig att de enda som har den rätta, djupa och personliga tron på gud är de som ingen av de andra riktigt tar på allvar och bemödar sig att lyssna på angående detta; Johannes och den lilla flickan som tror på honom som Jesus som återkommit till jorden; eller i alla fall som någon som kan få till stånd ett mirakel. Kierkegaards uppfattning om tron gör gällande att den ser olika ut för alla människor och vidare att den, i den i ordets sanna bemärkelse, existerar helt bortom tankens, förnuftets och vetenskapens värld. Ordet kan också tolkas i bemärkelsen av det skrivna ordet; vetenskapen – förnuftet. Det är för en existencialist handling och processen då man väljer som bestämmer huruvida man är en moralisk människa som handlar gott eller inte. Om handling är det enda som räknas kan man tala och skriva hur mycket som helst om rätt och fel, tro och annat men det saknar i sig själv helt och hållet betydelse. Ordet kunde då symbolisera det förnuftsmässiga pratet om tro eller det inlärda religiösa beteendet i filmen i motsats till den riktiga, innerliga tron som knappt kan förstås och ännu mindre förklaras eller beskrivas med ord.

³¹ O. Kaston, , Carren, Faith, love and art: The metaphysical triangle in "Ordet", Museum of modern art, Edited by Susan Weiley, Museum of modern art, 1988, s. 73.

³² Ibid, s. 74.

Metafysiken i vardagen:

Dreyers strävan att försöka synliggöra det själsliga och människans stora teman inom ramen för vardagen gjorde att han återkommande använde sig av tron och religionen som grund för sina filmer. I *Ordet* är det uppenbarligen ingen tvekan om att så är fallet. Återkommande illustreras tydligt de aspekter som har med tron att göra: till exempel när vi ser Johannes första gången då han står och reciterar Jesus på en kulle (Ve eder som inte tror på mig o.s.v.). Han är filmad i godperspektiv med himlen som bakgrund. Fåren bräker medan de andra ropar efter Johannes. Liknande symboler och paralleller till Bibeln dyker upp genom hela filmen.

Filmen framstår, för en person som är insatt i ämnet, i det närmaste som en manual för Kierkegaards existentiellistiska tankar, religiösa liv och framför allt för hans uppfattning om tron. Många av kärnpunkterna från hans kristna existentiellism illustreras i filmen; framför allt synliggörs den typ av tro han själv förespråkade av Borgen. Inger har den innerliga tron, barnet har den naiva tron. Vidare ställs Borgen ju också i filmen mot de som symboliserar Kierkegaards motståndare i kampen om den rätta tron: Skräddare är den frireligiösa, Prästen och Läkaren utgör den för K förhatliga sammansmältningen av religion och vetenskap. Mikkel är ateist och Johannes är den galne sonen med Jesus-komplex som dock blir den som når den sanna tron och utför miraklet. Detta sker för det mesta i dialogen mellan de arketypiska karaktärerna och de olika kristna riktningar de representerar, men i vissa fall handlar det om symbolik och scenografi. Vid ett par tillfällen hörs vinden utanför och detta bidrar ytterligare till den känsla av enslighet som finns genomgående i filmen. Det talas ju också i bibeln om en andens vind, måhända är det med tanke på detta vinden används. Filmen handlar ju om just tron och andligheten, det andliga inslaget i vardagen som vi ofta inte tänker på är närvarande. Den andliga dimensionen finns hela tiden med, runt omkring och inuti människorna i filmen. Det är denna andlighetens seger, och andens triumf över vardagens vedermödor, som miraklet i slutet innebär, som är filmens absoluta kärna och också en av de största och viktigaste aspekterna inom Kierkegaards tankevärld: närvaron av något oändligt inom den ändliga värld vi känner till som människor. Det handlar om den vanliga människans väg till den sanna tron och om hur den enkle människan transcenderar sin ändliga existens och om det som Kierkegaard talade om som människans gudablivande; vilket i sin tur möjliggör miraklet.

Carren o. Kaston skriver om Dreyers avsikt med att avbilda det andliga och sakrala inslagen i vardagen i sina filmer och framför allt i *Ordet*. Hon skriver också om Dreyers önskan att

gestalta det som finns inuti människan; hon skriver i inledningsvis: “Carl Theodor Dreyer kept asking: How does the spiritual fit in with life on earth? How is ”ordinary” human life to accomodate the life of the spirit, without falling victim to the fanatical intolerance of witch-hunts or a repressive distortion of what it means to be human?”³³

Kaston fortsätter om *Ordet* och gestaltningen av en andlig dimension i vardagen:

We have seen that Dreyer was asking: How have people understood the spiritual throughout time, and how have they dealt with it? Is the world as we know it the fallen ground awaiting redemption by The Word, or is it the place where The Word comes alive, indeed, the only place where it can live, making daily life a sacrament? [---]Dreyer’s most comprehensive mediation on the place of the spiritual in human life can be found in *Ordet*.³⁴

Kaston behandlar alltså också hon detta så populära tema hos Dreyer med metafysiska inslag i det vardagliga livet; hon skriver hur porträttet av Johannes ofta kritiserats av filmkritiker för att vara överdrivet och att många klagat på hur porträttet av honom liknar mer en galen människa än en religiöst övertygad människa. Vidare ska många, enligt Kaston ha klagat på att Johannes givits för stor plats och för många repliker vilket enligt dem gör filmen sämre. Som Kaston också påpekar har dessa teoretiker missförstått Dreyers avsikt. Som jag ser det, utifrån en Kierkegaardiansk synvinkel, så är det meningen att publiken ska uppfatta Johannes på detta sätt i början av filmen eftersom det är först när han återvänder och har återfått sitt förnuft som han tagit på sig trons paradox och funnit den rätta tron. Det är först då miraklet är möjligt, innan detta tror Johannes att han är Jesus och är då inget annat än just galen eller psykotisk.

Kaston fortsätter angående hur hon anser att publiken bör uppfatta porträttet av Johannes och det religiösa innehållet i filmen, den andliga dimensionen samt kritiken av andra trosriktningar, än den Kierkegaardianskt existencialistiskt kristna som jag menar, i och med *Ordet*, också av Dreyer uttrycks som den rätta:

But Johannes’s wordiness is precisely the point. [---] Dreyer is interested here in showing a movement away from static preaching-wordiness-to living homilies, pictures from daily live. To

³³ Op. cit., s. 67.

³⁴ Op. cit., s. 68-69.

be meaningful and moving, scriptural doctrine-The Word-must descend into ordinary human gesture.³⁵

Kastons analys är mycket intressant och djupgående men jag anser att hon delvis missar den aspekt som mitt perspektiv belyser; hennes analys mynnar ut i att *Ordet* är en hyllning till kärleken. Hon menar att det är kärleken som håller ihop familjen som är det centrala och även om jag delvis håller med så tycker jag inte att hennes syn på *Ordets* romantiska innehåll räcker som förklaring till innehållet i sin helhet. Hon skriver: “*Ordet*, a film in which love at every level is successful, expresses what is essentially a romantic world view: self-transcendence fosters a sense of oneness with the universe and with an Other, providing a basis for both spirituality and love.”³⁶ Jag håller med om det hon skriver men jag menar alltså att temat i filmen i första hand kretsar kring det som har med tron att göra. Däremot är det intressant att ta fasta på hennes resonemang utifrån familjen Borgen och kärleken dem emellan samt det hon skriver om att transcendera individens gränser. Kaston fortsätter sitt resonemang angående kärleks-budskapet i *Ordet*:

Love is the most powerful emotion that we ever know. Romantic love is capable of creating a mystical bond between two people that allows each, without loss of self, to see through the other’s eyes and experience what it feels like to be the other. That is love allows us to transcend the self and recognize, in a profoundly moving and pleasurable way, that there is something beyond the ‘me.’ It is in this sense that love is for many people a deeply religious experience.³⁷

Enligt mig handlar det hela inte om kärleken som en religiös upplevelse utan det handlar om det religiösa som just det religiösa och hur detta kan komma att visa sig för oss i vår vardagliga tillvaro och ge den ett inslag av salighet.

Kaston presenterar också en tanke om att ”the miraculous in the film”³⁸ skulle kunna ses som en metafor för att ’Matter’ och spirit’ är ett. Om hon menar att kropp (matter) och ande (spirit) kan vara ett inom ramen för människan kan jag hålla med, men om hon menar att människans ändliga dimension och andens oändliga dimension kan vara samma så håller jag inte med. Det talar i sådana fall emot det Kierkegaard säger om att människan måste behålla uppfattningen av sig själv som ändlig då hon erkänner sig som skapad av något oändligt. Kaston är också

³⁵ Op. cit., s. 69.

³⁶ Op. cit., s. 73.

³⁷ Op. cit., s. 70.

³⁸ Op. cit., s. 70.

inne på de aspekter som har att göra med den enskilde människan som transcenderar sin existens, vilket jag anser är en av nycklarna till att helt kunna ta till sig *Ordets* innehåll; men jag menar att detta bör ses uteslutande utifrån den aspekt som har med tron och det religiösa att göra. Det är alltså, enligt Kierkegaard, viktigt att behålla synen på sig själv som en ändlig varelse även då man blivit medveten om det oändliga; med andra ord kan människan aldrig vara annat än en ändlig varelse men hon kan komma till insikt och leva i enlighet med det oändliga som skapat henne om inser detta och erkänner sig som skapad av gud.

Tragedin med dödsfallet är som störst eftersom det är just Inger, som är både husmor, mamma och hustru, som dör. Dessutom verkar Inger ha en slags naturlig och innerlig tro trots sitt ständiga strävande med sysslor och upppassning i hemmet, det gör att hennes död känns ännu mer orättvis.

Man kan i *Ordet* också se hur det anspelas på hur lika Borgen, här som företrädare för Ks tankar om äktenskapet, och Peder ändå är i vissa avseenden eftersom Peder säger ja till Anders och Anna efter Ingers död; som ett sätt för Borgens släkt att öka sina chanser att leva kvar. Familjen Borgen verkar ta bra hand om varandra och stå varandra nära. Som Inger säger till Borgen: 'What is important is to love one another'. Kaston skriver: "Dreyer offered the same all-sufficient statement in response to his interviewer's question about faith: 'Love is All.'"³⁹ För Kierkegaard var familjen det högsta och för honom innebar det ett ställningstagande för saligheten att vara en god far till sina barn. Det här med att se bortom jaget och den egna existensen är, enligt K, en förutsättning för att kunna lämna det estetiska stadiet och finna kärleken till en annan människa. Då lever man etiskt eftersom man inte längre bara omedelbart existerar i och för sig själv.

Kristna existentialister & Fri-religiösa / Borgen mot Skräddare:

Det finns, som sagt, flera olika typer av kristendom representerade i *Ordet*. Peder Skräddare representerar den frireligiösa typen av kristendom som tror på sjukdom och elände som guds straff o.s.v. Hos Skräddare anordnas bibelläsningar och vad som står i bibeln är som bekant det allra viktigaste för denna typ av religiositet. Bygdens nye präst, som blir vän med läkaren, å sin tur representerar statskyrkan som sammansmält med vetenskapen; inordnad i ett system a la Hegel som tar makten från den enskilde enligt K. Genom den typen av religiositet kan ingen nå det sanna och/eller den rätta tron.

³⁹ Op. cit., s. 68.

Det är en mycket intressant scen i filmen när Borgen och Peder Skräddare grälar om respektive trosuppfattnings rätt eller fel. Främst är det dock Peder Skräddare som försöker rädda Borgen från sig själv och sitt liv i synd genom att konvertera till den tro han själv förespråkar. Borgen och Anders har åkt dit efter att Borgen blivit ursinnig av nyheten att Peder Skräddare inte tycker Anders duger åt hans dotter, även om Borgen från början också motsatt sig till att de två ska få vara tillsammans. De två kommer dit mitt i en av bibelläsningarna och vi ser en kvinna med tom blick, som verkar helt apatisk, tala om hur hennes omvändelse gjort henne till världens lyckligaste. Peder förklarar att Anna ska ha någon av deras tro. Han säger sedan att det inte är någon idé att de fortsätter samtalet: "Du förstår mig inte" Borgen svarar; "Men du, kan du förstå mig?" Peder; "Ja det kan jag för jag har själv varit som du en gång." samtalet fortsätter och Peder påpekar att Borgen företräder den ljusa, glada kristendomen men trots det ser han alltid så plågad ut. Han förklarar att själv känner han sig så lätt och fri för att han vet att en plats i himlen väntar honom. Borgen påpekar att han och han och alla de andra kommer att komma till helvetet för evig pina enligt Peder. När han konfronterar Peder med detta svarar han bara "Ja, orden dom har du". För Peder Skräddare och de som delar hans tro verkar en människas val och handlingar inte spela särskilt stor roll så länge man prisar herren regelbundet. Senare frågar Peder Skräddare Borgen om han är tillfreds med sin gud. Borgen svarar att han är det varpå Peder säger: "Du är icke tillfreds, Morten kom över till oss." Borgen blir förbannad och frågar om Peder har mist förståndet. Peder försöker övertala Borgen, till ingen nytta, att komma över till dem innan det är för sent. Han säger att Borgen ska lämna sin vantro och villfarelse. Borgen blir ännu mer förbannad och sedan kommer det mest intressanta, då Borgen säger vad han tycker är den stora skillnaden på de två; "Ni tror att kristendom är surhet och självpineri. Jag tror att kristendom är ljus och livsglädje. Borgen talar om att hans tro gör att han är glad åt livet medan Peders tro innebär att invänta döden. Han avslutar med att säga "Min tro är ljus och värme. Din tro är dödens kyla." Innan de ska åka säger Borgen till Peder att det riktiga kommer att gå upp för honom en dag; att det endaste de vill är gud, ingenting annat. Peder hotar sedan Borgen med att han ska prövas av gud. När telefonen då ringer och Peder tar emot nyheten om att Inger är sjuk ser han det som ett tecken. Han använder orden "Vi lever i miraklernas tid" när han får nyheten och menar då detta att det blev som han sagt angående Borgen och denna prövning från gud. Han säger sedan att han hoppas "att herren ska nå Borgens hjärta den här gången hur hårt han än ska slå till" och menar då att Ingers död skulle kunna ge Borgen, som han ser det, omvändelse och ett bättre liv. Den stora skillnaden mellan

Borgens tro, som här uttrycker Kierkegaards egen, och Peders är att Peders tro innebär att essensen går före existensen, som Sartre senare kom att uttrycka det ur en existentiell synpunkt. En existentiell, även en kristen sådan, menar precis tvärtom; att existensen går före essensen. Med det menas att en existentiell menar att innan man är något specifikt så är man. En troende av Peders slag, och av de andra typerna av kristendom likaså, förutom Ks såvitt jag vet, menar att man föds som något specifikt som redan från början, en människas öde är dikterat av gud. Medan Kierkegaards existentiellism går ut på att en människa blir, till absolut största del, vad hon själv gör sig till även om hon från början är orsakad och skapad av gud. Man väljer själv sina handlingar och de bestämmer vem man är. Genom valprocessen återuppfinner människan hela tiden sig själv i en fortgående process som är ens liv och utgör ens existens.

Peder och hans gelikar ser gud som en straffande och fördömande gud som ska straffa människan om hon handlar mot hans bud. Kierkegaard såg på gud som någon som välsignat människan med den största gåvan av alla; livet och möjligheten att existera som en i sanning fri människa. Som sagts tidigare om Prästen så innebär också Peders tro en mall för existerandet; gott och ont är, för honom, konstanta värden som är satta av gud. För en existentiell är det den specifika situationen som avgör vad som är rätt eller fel. Därför är valet också den allra viktigaste aspekten av existentiellismen, både den kristna varianten som det är fråga om här och den ateistiska existentiellismen som kom med Sartre senare.

Prästen & Läkaren / bibliska referenser:

Ordet anspelar på Kierkegaards kritik av Hegels typ av kristendom i det att den nye Prästen, som symboliserar statskyrkan, och Läkaren, som symboliserar vetenskapen, till synes kommer bra överens. Ett bra exempel är när de sitter och dricker kaffe tillsammans med Borgen. Läkaren frågar Borgen om vad han trots gjort mest nytta för det faktum att Inger kommer att överleva, vilket de i den stunden tror att hon kommer att göra; "Din tro eller min behandling"? Borgen svarar; "Vår herres välsignelse käre doktor." Läkaren frågar sedan Prästen om han också tror på mirakel och han svarar; "Tror, jag tror nog vissa mirakel är möjliga eftersom gud är skaparen av allting och således skapandets herre, men." "Men"! Svarar Läkaren. Prästen säger sedan något om att gud inte nödvändigtvis gör mirakel bara för att han kan, eftersom detta skulle bryta mot naturlagarna som han själv satt. Läkaren frågar då om Kristi mirakel; Prästen svarar att det ju var ett speciellt förhållande, varpå läkaren skrattar gott. En stund senare säger läkaren till Borgen att Johannes kommer att bli bra igen, Borgen frågar då

honom om han tror på mirakel. Läkaren svarar; "Jag tror på de mirakel som min vetenskap har lärt mig."

Läkaren är uppenbarligen ateist. Det är dock också tämligen uppenbart att Prästen inte har det som Kierkegaard skulle kalla den rätta tron, han har snarare lärt sig att uppföra sig och tala som en präst och kristen bör. Man kan alltså, som sagt, också i den bemärkelsen hänvisa till titeln *Ordet*, att tala om tro tjänar inget till enligt K eftersom förnuft och tanke ändå inte kan få grepp om vad tron egentligen är. Prästen är också precis lika trolös som de andra i bemärkelsen att han inte tror på mirakel. En annan intressant scen i sammanhanget är när vi för första gången ser prästen. Han väljer att gå in genom den breda porten, där de som kommer med häst och vagn åker in, till kyrkan istället för den smala, där fotgängarna går in. I *Bibeln* står det i *Matteus*: "Gån in genom den trånga porten. Ty vid och bred är den port som leder till fördärvet, och många äro de som gå fram på den; och den port är trång och den väg är smal, som leder till livet, och få äro de som finna den."⁴⁰ Prästen och Läkaren symboliserar alltså den hegelianska sammansmältning av filosofi/vetenskap och religion som K så föraktade. Sanningen finns enligt K i subjektiviteten och den smala vägen är den av sanning, innerlighet och salighet. Prästen och tron som vetenskapens frände är enligt K i det närmaste en hädelse och det anspelas på deras förhållande ytterligare i scenen, som nämnts ovan, då prästen säger att han måste åka hem. Borgen kommer med förslaget att han ska åka med läkaren och Prästen blir glad åt detta. Vid ett annat tillfälle kommer Johannes och säger till Prästen att han är Jesus, varpå Prästen frågar hur han kan bevisa det. Johannes svarar: "Du trons man som själv 'mangler' tron. Människorna tror på den döde Kristus men inte på den levande. Du tror på mina mirakel för 2000 år sedan, du tror icke på mig nu. Jag har kommit tillbaka för att värna om min far i himmelen, och för att göra under här [fritt översatt]." Prästen svarar; "Under sker inte mer". Johannes: "Och så talar min kyrka på jorden, den kyrka som har svikit mig..." Prästen bekräftar i den här scenen återigen att inte ens han tror på miraklet.

Fler Bibliska symboler/referenser:

Den mest uppenbara tolkningen som är möjlig angående titeln, förutom naturligtvis att detta är namnet på förlagan, och ordets betydelse i filmen torde dock vara den bibliska. I bibeln på första sidan av *Johannesevangeliet* står att läsa:

⁴⁰ Matteus 7: 13-14., Bibeln.

I begynnelsen fanns Ordet, och Ordet fanns hos gud, och Ordet var gud. [...] I Ordet var liv, och livet var människornas ljus. Och ljuset lyser i mörkret, och mörkret har inte övervunnit det. Det kom en man som var sänd av gud, hans namn var Johannes. Han kom som ett vittne för att vittna om ljuset, så att alla skulle komma till tro genom honom. Själv var han inte ljuset men han skulle vittna om ljuset. Det sanna ljuset, som ger alla människor ljus skulle komma in i världen. [...] Han kom till det som var hans, och hans egna tog inte emot honom. [...] Och Ordet blev människa och bodde bland oss, och vi såg hans härlighet, en härlighet som den ende sonen får av sin fader, och han var fylld av nåd och sanning. Johannes vittnar om honom och ropar: ”Det var om honom jag sade: Han som kommer efter mig går före mig ty han fanns före mig.”⁴¹

Porträttet av Johannes i filmen är mycket medvetet och utstuderat, han är filmens huvudperson i den bemärkelsen att det är han personligen som gör andens triumf möjlig och blir ljuset som det talas om, han gör också så de andra kommer till tro genom honom som det heter i citatet ovan. Johannes heter också just Johannes av en anledning, detta tar i alla fall jag för givet, han har givits denna funktion av att vara ett vittne som det beskrivs i bibelavsnittet. Johannes-Döparen kom som en profet och vittne om något större som skulle komma till människorna och världen. Detsamma sker i filmen då Johannes genom att vittna om miraklet och, tillsammans med den lilla flickan tro på det, till slut gör det möjligt. Johannes är alltså den person som kan få de andra karaktärerna att uppnå det högsta stadiet av existerande som, enligt Kierkegaard, är det religiösa stadiet. Precis som sker med Mickel efter Ingers återuppståndelse, han blir frälst just i det ögonblicket eftersom han bevittnat detta mirakel. Johannes är som sagt ett vittne om något, enligt Kierkegaard, högre för människan. Det finns en mängd intressanta aspekter att ta fasta på vad gäller Johannes och olika passager i bibeln; han går runt nästan hela filmen och tror att han är Jesus och blir kvitt denna vanföreställning först då Inger dött: Han svimmar, efter detta försvinner han och kommer senare tillbaka igen som en annan människa, med nyfunnet förnuft men med den sanna, absurda tron i behåll. Kierkegaard beskriver i *Fruktan och bävan* den rätta, innerliga och sanna tron; han beskriver hur en människa som närmar sig det oändliga kan förlora sitt förnuft eftersom det är svårt för oss människor som ändliga varelser att föreställa oss det oändliga som är vår orsak, alltså gud. Kierkegaard skriver hur en människa dock kan återfå sitt förnuft; och som Johannes i filmen komma att bli en ändlig varelse som skådat det oändliga, en människa som börjar närma sig den tro som Abraham hade. Han talar om hur Abrahams sorg hade kunnat få honom att förlora förståndet om denne inte hade trott det absurda och räddat sig från galenskap:

⁴¹ Johannes 1:1-15., Bibeln.

Han trodde i kraft av det absurda, ty all mänsklig beräkning hade för länge sedan upphört. Att sorgen kan göra en människa svagsint ser man ibland och det är tungt nog; att det finns en viljekraft som förmår pressa så hårt mot vinden att den räddar förståndet, även om människan blir lite konstig, det ser man också ibland, [...] men att kunna förlora sitt förstånd och därmed hela den ändlighet, vars växlare detta är, och sedan i kraft av det absurda åter förvärva just samma ändlighet – det förfärr min själ; men därför säger jag heller inte att det är något obetydligt, utan snarare det enda vidunderliga. [...] Trons dialektik är det finaste och märkvärdigaste av allt, den har en elevation, om vilken jag visserligen kan göra mig en föreställning, men heller inte mera. [...] Om det hade stått till så med Abraham hade han kanske älskat Gud, men inte trott; ty den som älskar Gud utan att tro reflekterar över sig själv, den som älskar Gud troende reflekterar över Gud. På denna spets står Abraham.⁴²

Denna passage innebär en tydlig skiljelinje mellan de olika trosuppfattningar som presenteras i *Ordet*; ingen annan än Johannes har den övertygelsen att denne skulle kunna troende reflektera över Gud som K uttryckt det ovan. Skräddare och hans familj representerar sådana människor som Kierkegaard kritiserar för att älska gud utan att tro; de reflekterar över sig själva och deras tro är således ett självändamål, ett maktmedel. De symboliserar här det talade ordet; alltså det inlärdas pratet om den rätta tron, som dock inte har något med den rätta tron att göra om den innebär det K menade.

Johannes gör alltså en trons rörelse då han försvinner och som återvänder till de sina som inte tar emot honom, som det står i citatet ovan skall vara fallet när vittnet om ljuset återvänder, Ingen i familjen tar honom på allvar till en början, de är fullständigt övertygade om att han bara svamlar eftersom deras förnuft säger dem det. Enligt K är processen för att få och innebörden av att ha den sanna tron, som sagt, just detta att kunna/våga gå bortom förnuftet. Johannes är själv inte ljuset, som det står i bibelpassagen ovan, utan han är den som vittnar om det. Genom att tro på det och be om det gör han så att Kristus mirakel åter äger rum på jorden. Johannes går ju också runt med ett ljus i handen i filmen. Vid ett tillfälle ställer han ljuset i fönstret och förklarar att det skall lysa upp i mörkret. I den gamla utgåvan av bibeln står det: "...Ej heller tänder man ett ljus och sätter det under skäppan, utan man sätter det på ljusstaken, så att det lyser för alla som är i huset."⁴³ En ännu tydligare ledtråd får vi då Johannes lämnar huset och skriver en lapp till familjen. Han hänvisar till Johannes 13:33, där står, precis som på lappen; "Dit jag går kan ni inte komma."⁴⁴ I Johannes 14:28 står det

⁴² Kirkegaard, S., *Fruktan och Bävan, Nimrod*, 1995, s 34-35.

⁴³ Matteus 5:15., Bibeln.

⁴⁴ Johannes 13:33., Bibeln.

vidare; "...Jag går bort och kommer till er igen. Om ni älskade mig skulle ni vara glada att jag går till Fadern, ty Fadern är större än jag."⁴⁵ Det är detta som har skett då Johannes kommer tillbaka och har blivit kvitt sitt vansinne; han kommer tillbaka och möjliggör miraklet. Han har insett att han inte är Jesus utan bara medlet för att uppenbara möjligheten att finna tron på för de andra och han är vittnet som påminner om frälsaren Jesus gudomliga gärningar på jorden.

Innerligheten:

Man kan välja att inte välja gud, men att göra detta trots vetskap och förståelse om vad kristen existens innebär är naturligtvis omoraliskt enligt Kierkegaard. Dessutom förlorar människan då sin sanna frihet eftersom den har sin grund i gud. Människan kan inte ersätta detta eviga med något evigt de själva skapat eftersom hon, som ändlig varelse, inte kan transcendera de gränser hennes oändliga skapare satt upp för henne utom på det sätt som sker när hon erkänner sig som ändlig; skapad av gud, denna eviga kraft, alltså gud.

K talar om det han kallar innerligheten; det som sker inom varje människa och det som också utgör det som skiljer dem åt. Det är inom den enskilda människan hennes öde avgörs och det är hon själv som har störts inflytande och väljer hur hennes liv kommer att se ut. Att erkänna sig som skapad av gud och dömd att begränsas av de förutsättningar han givit människan innebär enligt K vidare också att inse sin frihet i det att man i samma stund som man ser sina begränsningar också ser sina möjligheter. Det är stor skillnad på detta och att vara kristen på ett sådant sätt att man talar om en determinerad värld i ordalag av guds vilja och så vidare. Det vore, enligt K, att bortse från individens fria val och ansvar inför sina medmänniskor och det är också därför K kritiserar andra former av kristendom och filosofi som behandlar den mänskliga existensen som något man kan ha en mall för.

Även då en människa har kommit till det religiösa stadiet så har hon en lång väg att vandra för att nå den sanna tron enligt Kierkegaard; det är en process som man själv inte riktigt kan råda över. Han skriver om sig själv och sin tro:

Jag är inte obekant med livets nöd och faror, jag fruktar dem inte, jag går dem oförfärat till mötes. Jag är inte utan förtrogenhet med det fasansfulla, [---] Jag har sett det i ögonen, jag flyr inte feigt för det, men jag vet ganska väl att även om jag modigt går det till mötes så är dock mitt

⁴⁵ Johannes 14:28., Bibeln.

mod inte trons mod och kan inte ens jämföras med det. Jag kan inte göra trons rörelse, jag kan inte sluta ögonen och tillitsfullt störta mig ut i det absurda, det är för mig en omöjlighet, men jag berömmar mig inte därav. Jag är övertygad att gud är kärlek; denna tanke har för mig en ursprungligt lyrisk giltighet.⁴⁶

Citatet ovan för tankarna till Borgen som skäller på Skräddare och förklarar att hans tro är en hyllning till livet. Det är alltså enligt Kierkegaard få förunnat att nå ända fram till den sanna tron och de enda som tror på ett sådant sätt i *Ordet* är Johannes och möjligtvis den lilla flickan; det är också därför miraklet blir möjligt och genom att bevittna det kan de andra i familjen nå det religiösa stadiet, i den mån de inte redan gjort det.

I *Fruktan och bävan* skriver Kierkegaard, som sagt, om att tro det absurda. Han talar om en trons riddare som är kapabel till att ta på sig trons paradox och göra trons rörelse, vilket krävs för att finna den sanna och riktigt djupa tron. Kierkegaard använder Abraham från gamla testamentet som exempel för att redogöra för den absurda tron. Abraham är beredd att offra sin egen son för att gud ber honom göra det. Han är beredd att begå denna fruktansvärda handling som känns helt fel eftersom hans tro på gud är så stark att han är övertygad om att det hela är det rätta. Kierkegaard talar om trons paradox; Abrahams offer av sin egen son är en självisk handling i det att han är beredd att offra sin egen son till gud eftersom han är övertygad om att det är bäst för honom själv menar K. Dock är samma handling ett uttryck för den absoluta hängivelsen eftersom han är beredd att göra det för guds skull, i den bemärkelsen att gud ber honom om att göra det. Med tanke på det absurda och trons paradox skriver K: "Den ene trons riddare kan inte alls hjälpa den andre. Antingen blir den enskilde själv en trons riddare genom att ta paradoxen på sig, eller så blir han det aldrig."⁴⁷

Återigen betonar K alltså att vägen till tron sker inom varje enskild individ; man kan inte, som Skräddare och hans anhang försöker göra, läsa i bibeln och tolka den efter eget huvud för att närma sig den rätta tron. Kierkegaard kritiserade sin samtid, och många av de olika typer av tro som växt fram, för att inte ha någon uppfattning om vad den sanna tron innebar. Det är också det som jag anser vara kärnan i *Ordet*; flera olika typer av tro ställs mot varandra och den som framställs i positiv dager är den som Borgen har; alltså den existentialiskt kristna tro som K själv företrädde. Vad som segnar i slutändan är Johannes absurda tro och hans trosrörelse och det faktum att han tar paradoxen på sig och blir en trons riddare som K

⁴⁶ Op. Cit., *Fruktan och Bävan*, s. 32.

⁴⁷ Ibid, s. 72-73.

uttryckte det. K skriver angående skillnaden på de som bara tror på ytan, på ett sätt som de utanför familjen Borgen gör i *Ordet*, och på en sann trons riddare:

Riddarna av den oändliga resignationen känner man lätt igen, ty deras gång är svävande och djärv. De däremot, som bär trons klenod, bedrar lätt, eftersom deras yttre har en påfallande likhet med det som både den oändliga resignationen och trondjupt föraktar – med kälkborgligheten.⁴⁸

Kierkegaard fortsätter:

Han gör ständigt oändlighetens rörelse, men han gör det med sådan korrekthet och säkerhet att han alltid får fram ändligheten, och ändå anar man inte ett ögonblick något annat. Den allra svåraste uppgiften för en dansare lär vara att dansa sig in i en bestämd ställning, d.v.s. att inte för ett enda ögonblick direkt synas gripa efter denna ställning, utan att i själva språnget stå i ställningen. Kanske kan ingen dansare göra det – men vår riddare gör det. [...] att landa så att det i samma ögonblick ser ut som man både stod och gick, att förvandla språnget i livet till gång, att absolut uttrycka det sublima i det pedestra – det förmår endast vår riddare⁴⁹

För Kierkegaard var det viktigt att inte tappa kontakten med det allmänna då man genom det innerliga kom i kontakt med det oändliga. Det som gör Johannes till en sann trons riddare är att han återvänder med ett nyvunnet förstånd till familjen. Innan Ingers död är vilse och närmast besatt, han har i alla fall inte sitt förstånd kvar. Sedan lyckas han bli en trons riddare och, som det står i citatet ovan; uttrycka det sublima i det pedestra.

Kaston skriver i sin text om Johannes och kommer sedan in på vad David Bordwell och Paul Schrader sagt angående Johannes och miraklet; vilket också stämmer överens med Abrahamcitatet ovan.

It is Johannes who ultimately performs the film's miracle, bringing back to life Mikkel's wife, Inger, who has died in childbirth. Yet as both David Bordwell and Kirk Bond point out, when Johannes believes that he is Jesus Christ, he can do nothing; his first effort to speak The Word that can raise the dead comes to naught. It is only when he reappears in contemporary dress at the end of the film, with normal voice, gait, and gaze and apparently restored to sanity, that he can call the dead Inger back to life. By then he is no more than a humble believer assisted only by Maren's faith in the power of his belief. His ability to perform the miracle is thus predicated on his acceptance of his mere humanness. In a discussion in which he attempts to pinpoint the

⁴⁸ Op. Cit., s. 36-37.

⁴⁹ Op. Cit., s. 39-40.

nature of what he calls Dreyer's 'transcendental style,' Paul Schrader notes, 'It is as if Dreyer carefully sets the viewer up for the Transcendent, then reveals the immanent.'⁵⁰

Miraklet:

Med tanke på vad som sagts angående det absurda och den rätta tron är det lätt att förstå vilken stor betydelse den sista scenen i filmen har. Det är då Johannes som får de andra att bevittna miraklet och uppnå det högsta stadiet av existens – det religiösa, om de inte väljer att förneka det. Det ljus som det talats om och hänvisats till filmen igenom har kommit till människorna. Hade det inte varit för att Johannes hade uppträtt som denna trons riddare, som K talar om, och vågat tro det absurda hade miraklet inte varit möjligt. Den lilla flickan, med sin naiva barnatro, bidrar också i det att hon tror på att Johannes kan utföra miraklet; det verkar i alla fall vara Bordwells uppfattning. Nyckeln till förståelsen av fenomenet med miraklet som sker i sista scenen, och det som filmen vill förmedla är den tanke som Kierkegaard kritiserar sina religiösa och filosofiska motståndare för inte förstå; detta med den enskilda existensens unika och inneboende möjlighet att se ljuset och finna tron. Sanningen går, som sagt, aldrig att hitta i det allmänna utan i den enskilda människan menar K. Processen börjar med den ändliga existensen som inser och accepterar det oändliga som skapat honom/henne utan att denne glömmer att han/hon är och förblir en ändlig varelse. Vidare är tro just tro. Den sanna tron är mer än något språket kan uttrycka. Den är en ögonblicklig, personlig, känslomässig välsignelse från gud. Till skillnad mot vad de olika företrädarna för andra kristna riktningar än Ks menar så kan man alltså inte helt och hållet välja att bli frälst, i ordets rätta bemärkelse, man kan närma sig det religiösa genom det etiska men språnget som tar en dit kan man inte själv råda över; i alla fall inte helt själv.

Representanterna för de andra trosriktningarna som gestaltas i filmen verkar anse att man kan nå den rätta tron genom tanke, språk, förnuft eller genom underkastelse och bibelstudier. Den rätta tron får man, enligt K, till skänks av gud genom att ta till sig ljuset och erkänna sig som en fri varelse skapt av just gud.

Kaston skriver att Dreyer ska ha sagt: "I made *Ordet* in order to show myself that I could make a miracle which people would believe in."⁵¹

⁵⁰ Op. Cit., Kaston, s. 70.

⁵¹ Op cit., Kaston, S. 70.

Som jag tagit upp ovan angående Johannes så är det hans erkännande av sin egen ändlighet i förhållande till den oändliga makt som skapat honom som är förutsättningen för att han ska kunna utföra miraklet. Som Bordwell påpekar kan han inte göra det i början när han tror han är Jesus utan bara när han kommer tillbaka och har insett sin mänsklighet. Jag tror att det är med avseende på detta som det i början sägs att Johannes har läst Kierkegaard och blivit tokig: jag tolkar det hela som att Johannes har missförstått det K säger om att man kan bli samtida med Jesus genom att upprepa Jesu lidande. Jag tror att det är denna övning i kristendom som Johannes försöker sig på i början; men han går tillväga på fel sätt. Det är inte meningen att han ska gå runt och tro att han är Jesus utan poängen är att han ska erkänna sig som skapad av denna högre makt för att det evigas dimension ska bli uppenbar för honom; och att han då, som sagt, samtidigt behåller synen på sig själv som ändlig. När han gör detta får han ett saligt inslag i sitt liv i det att han förstår sig själv som en ändlig varelse skapad av en oändlig, ständigt närvarande högre makt.

Avslutning:

Min hypotes inför arbetet med att skriva denna uppsats var att jag skulle kunna visa hur Kierkegaards tankar om existensen och tron kommer till uttryck i *Vampyr* och *Ordet*; vidare var den att jag skulle kunna öka förståelsen för filmerna genom mitt valda perspektiv: min slutsats blir då att jag lyckats med båda dessa saker. Jag anser, efter att ha färdigställt arbetet, att det finns en mängd faktorer att ta fasta på i filmerna vid en analys utifrån Kierkegaards kristna existentialism. *Ordet* avspeglar, enligt mig, väldigt tydligt Ks tankar angående tron och de sakrala inslagen i människans vardag. *Vampyr* illustrerar den sammans tankar om existensen och en människas utveckling mot ett högre stadie av existens; framför allt tycker jag att Ks tankar om valet och den stora betydelsen av att aktivt välja och handla kommer till uttryck i *Vampyr*. Båda filmerna behandlar livet som människa, tron och livet och döden; teman som Kierkegaards kristna existentialism handlar mycket om.

Det är fortfarande ganska oklart för mig huruvida Dreyer själv någon gång sagt något om eventuell påverkan från Kierkegaard; men för mig är det för många aspekter som sammanfaller för att det ska vara en slump att det finns så mycket att ta fasta på vid en Kierkegaardiansk analys av dessa filmer. Jag tror helt klart att Dreyer, mer eller mindre direkt, varit påverkad av Ks tankar angående existensen och tron, som kommer till uttryck i filmerna jag analyserat, vilket jag har försökt visa genom att peka ut exempel och likheter med Ks texter: till exempel porträttet av Johannes, i *Ordet*, och Kierkegaards resonemang om hur människans väg till den rätta tron. Jag anser det mycket troligt att en dansk person som reflekterar kring existens och tro, framför allt under Dreyers verksamma tid som regissör, har tagit intryck av Kierkegaard: eftersom denne är Danmarks, och en av världens, stora tänkare och auktoriteter på området. För övrigt skulle Dreyer inte ha valt att göra film av Munks pjäs om han inte sympatiserade med de tankar om tron som kommer till uttryck där; och dessa är som sagt mer eller mindre identiska med Kierkegaards. För övrigt har jag i mitt arbete behandlat filmerna som enskilda konstverk som förtjänar att bedömas utifrån sig själva; oberoende av förlagorna anser jag att Dreyer skapat två egna konstverk som han satt sin egen prägel på och gett sin säregna stil.

Jag tycker mitt perspektiv är relevant och jag upptäckte när jag tog del av andra teoretiker, som skrivit om Dreyers filmer, att det kan komplettera vad som tidigare skrivits om filmerna och Dreyer som regissör. Jag tycker det finns mängder av intressanta texter och teorier att ta del av angående *Vampyr* och *Ordet* men jag tycker också att många av dem är otillräckliga;

många teoretiker kör fast när de ska knyta ihop säcken och då tycker jag att mitt perspektiv kan vara ett bra komplement. Vidare tror jag att det kan vara utvecklande och intressant att analysera andra filmer av Dreyer utifrån samma perspektiv.

Jag har försökt vara så tydlig jag kunnat i mitt skrivande men det har ibland varit svårt att undvika vissa upprepningar eftersom många av begreppen från Kierkegaards tankevärld går i varandra.

Källor:

Litteratur:

Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California press, Berkley, Los Angeles, London, 1972.

Edwin Kau, *Dreyers filmkunst*, Akademisk forlag, 1989.

Ib Monty, *Carl Th Dreyer an introduction*, Museum of modern art, Edited by Susan Weiley, Museum of modern art, 1988.

David Bordwell, *The films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, U.S.A. 1981.

Martin Drouzy, *Carl Th. Dreyer født Nilsson, bind 1*, Lone Backe & Bibba Jørgen Jensen, Danmark, 1982.

Martin Drouzy, *Carl Th. Dreyer født Nilsson, bind 2*, Lone Backe & Bibba Jørgen Jensen, Danmark, 1982.

Sören Kierkegaard, *Antingen-eller, första delen*, kommenterad utgåva, Stefan Borg, Nimrod, 2002.

Sören Kierkegaard, *Antingen-eller, andra delen*, kommenterad utgåva, Stefan Borg, Nimrod, 2002.

Sören Kierkegaard, *Begreppet Ångest*, Stig Ahlgren & Nils Kjellström, Wahlström och Widstrand, 1957.

Sören Kierkegaard, *Fruktan och bävan*, Rickard Hejll (Stefan Borg), Nimrod, Reboda, 1995.

Bibeln, Bibel 2000, Bibelkommissionen, Svenska Bibelsällskapet, Libris, Örebro, 1999.

Ordet, Kærlighed og andre skuespil, Kaj Munk, Nyt Nordisk forlag, Köpenhamn, 1962.

Joseph Sheridan Le Fanu, *The illustrated J.S. Le Fanu: ghoststories and mysteries by a master Victorian storyteller*, Michael Cox, Butler & Tanner limited, Somerset, England, 1988.

Carren O. Kaston, *Faith, love and art: The metaphysical triangle in "Ordet"*, Museum of modern art, Edited by Susan Weiley, Museum of modern art, 1988,

Filmer:

Vampyr, Carl Theodor Dreyer, 1934.

Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1954.