



Maria Soneson

UNIVERSAL

**BEGINNING AND END OF THE
CLASSICAL HOLLYWOOD HORRORS**

Innehållsförteckning

Inledning	3
Problemformulering/syfte.....	4
Avgränsning.....	4
Metod.....	5
Analys	5
UNIVERSAL PICTURES – kort bakgrund och överblick.....	5
Utvecklingen av UNIVERSALS skräckfilmer	9
UNIVERSALS skräckfilmer 1931 - 1941	13
1931.....	13
1932.....	18
1933.....	20
1934.....	22
1935.....	23
1936.....	26
1937.....	28
1938.....	28
1939.....	28
1940.....	30
1941.....	32
Slutsats och sammanfattning.....	34
Källförteckning.....	36

Inledning

Alla stora filmbolag har producerat filmer inom så gott som alla olika genrer.¹ I den tidigaste filmproduktionen, den så kallade ”pionjärtiden”, fanns inga egentligt definierade genrer, men efter hand som filmerna blev längre och handlingen fick en mera central roll, började man skilja på olika typer av handling och miljö. Nationella skillnader började så småningom också visa sig, till exempel i form av de amerikanska slap-stickfilmerna eller de tyska ”Autorenfilme”, som båda uppkom strax före första världskriget och snart blev stilbildande. Det dröjde dock länge innan man kunde urskilja att något speciellt filmbolag utmärkte sig särskilt mycket som producent av något speciellt slag av filmer.²

Inte förrän i slutet av stumfilmseran började en viss specialisering utkristallisera sig, framför allt i Hollywood. I början av 1930-talet, när ljudfilmen hunnit bli ordentligt etablerad, kom också flera av bolagen att, i alla fall till en viss del, börja specialisera sig inom olika genrer, men givetvis följde varje bolag alltid i första hand modets utveckling och producerade den typ av filmer som man bedömde som, just då, mest lönsamma. Under de tidigaste ljudfilmsåren var just nyhetsvärdet av ljudeffekterna den absolut starkaste publikmagneten; handlingen och många andra detaljer blev för en tid av sekundär betydelse; om filmen bara var ”all talking - all singing - all dancing”, så var publiken och kritikerna för det mesta nöjda.³

Detta ledde till att varje filmbolag plötsligt kände sig tvingat att producera musikal och att även ”vanliga filmer” måste innehålla ett eller annat sångnummer, oavsett om detta hörde till handlingen eller ej, liksom i stort sett varje huvudrollsinnehavare tvingades att, med eller mot sin vilja och sina musikaliska förutsättningar, framföra diverse sångnummer. Många lovande filmkarriärer förstördes under denna period och det finns massor av genanta exempel på duktiga skådespelare som, uppenbart pinsamt berörda, gjorde sitt bästa för att uppfylla producenternas krav.⁴ Endast ett fåtal särskilt värdefulla stjärnor, till exempel Lon Chaney, kunde diktera sina egna villkor eftersom de befintliga kontrakt som tecknats före ljudfilmen, normalt inte innehöll någon klausul som tvingade skådespelaren att tala eller sjunga, vilket

¹ Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History – an introduction*, 2.a uppl., New York: McGraw-Hill 2003 s. 21 ff.

² Ibid. s. 27 ff.; s. 57 ff.

³ Ibid. s. 193 ff.

⁴ *That's Entertainment* (Jack Haley Jr, 1976)

gav de stjärnor som visste att studion ville ha dem kvar en oväntad förhandlingsmöjlighet.⁵ Vissa bolag lyckades bättre än andra inom olika genrer; inom musikalgenren skaffade sig MGM så småningom en ställning som ledande inom denna produktion, medan många av de övriga bolagen snart sökte sig bort från musikalen, för att pröva andra vägar till framgång.⁶

Särskilt ett bolag kom snart att stå som representant för skräckfilmen och var faktiskt även det bolag som fick äran av att ha etablerat skräckfilmen som separat genre: Universal.⁷ Hur och varför detta skedde och varför just Universal kom att bli det bolag som främst kom att förknippas med skräckfilmer, är syftet med detta arbete.

Problemformulering/syfte

Arbetet skall försöka ge svar på följande frågor:

- 1: Vilka faktorer var viktigast för skräckfilmens utveckling hos Universal?
- 2: Var det en tillfällighet att Universal kom att bli ledande inom skräckfilmengenren, eller skedde detta i enlighet med en avsiktligt lagd strategi? Om det var en slump som låg bakom utvecklingen, varför hakade så få andra filmbolag på Universals succé och satsade på att producera egna skräckfilmer?

Avgränsning

Huvudsakligen kommer Universals ljudfilmer under ”The Golden Age”, det vill säga från ljudfilmens konsolidering cirka 1930 och fram till USAs aktiva inträde i andra världskriget, i slutet av 1941, att behandlas. Av utrymmesskäl kommer också främst den första filmen i varje serie att behandlas utförligt. Uppföljarna berörs endast översiktligt och främst i de fall då de har några speciella kvaliteter, jämfört med den första filmen.

⁵ Scott Eyman, *The Speed of Sound; Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930* Baltimore: The John Hopkins University Press 1997 s. 292 ff.

⁶ Thompson & Bordwell, *Film History – an introduction*, s. 342

⁷ Bruce Dettman & Michael Bedford, *The Horror Factory*, New York: Gordon Press 1976 s. 2

Metod

Arbetet kommer främst att bestå av film- och litteraturstudier. Eftersom en del av filmerna från denna period tyvärr inte finns tillgängliga på DVD eller video, har urvalet delvis styrts av detta. Tråkigt nog är många av de nutida utgåvorna inte kompletta: De allra flesta filmer har ju förekommit i olika klippningar och det har inte alltid gått att hitta ursprungsversionen. Det är inte heller alltid som de uppgifter om till exempel speltid som anges av de nutida distributörerna stämmer med vad som verkligen finns på bandet eller skivan.

Lyckligtvis börjar intresset för äldre film att öka, vilket också gör att dessa uppgifter idag tas på större allvar än förr, liksom man idag kan hitta uppgifter om de olika versionerna på många Internetsidor; till exempel på DVD talkforum och Amazon.coms medlemsforum, där det ofta förekommer initierade diskussioner om de olika versionernas för- och nackdelar med mera. Jag reserverar mig alltså för att det inte är säkert att de upplagor som jag lyckats få tag i är de bästa och mest kompletta, men hoppas att detta bara kommer att ha en mindre betydelse för slutresultatet.⁸

Analys

UNIVERSAL PICTURES – kort bakgrund och överblick.⁹

Nästan alla de stora filmbolagen har någon genre eller typ av filmer som de är kända för och i första hand förknippas med; till exempel har MGM kommit att framstå som ledande inom musikalerna; RKO förknippades länge med hårdkokta gangsterfilmer och Universal kom tidigt att framstå som den främsta producenten av skräckfilmer. Universals namn är också, ända från början och under tiden fram till 1936, mycket nära förknippat med Carl Laemmle (1867-1939), som kom till USA som immigrant från Tyskland 1884. Han var av judisk börd och arbetade under sina första 20 år i USA främst inom olika handelsrörelser som hans släktingar ägde i Chicago.¹⁰ 1906 hade han samlat och lånat tillräckligt med kapital för att ge sig in i den tidens hetaste tillväxtindustri: Filmbranschen. Detta gjorde han genom att köpa ett antal

⁸ <http://forum.dvdtalk.com/archive/index.php/t-304195.html> 2008-05-19

⁹ Detta avsnitt bygger till största delen på: Bernard F. Dick, *City of Dreams: the making and remaking of Universal Pictures*, Kentucky: University Press 1997 och på Thomas Schatz *The Genius of the System – Hollywood Filmmaking in the Studio Era* New York: Pantheon Books 1988.

¹⁰ Bernard F. Dick, *City of Dreams: the making and remaking of Universal Pictures*, Kentucky: University Press 1997 s. 10 ff.

småbiografer, så kallade Nickelodeons. Inom kort fann han att lönsamheten i denna bransch inte, som han trott, låg i att visa film utan främst i distribution och produktion, varför han grundade distributionsbolaget *Laemmle Film Service*, som dock omgående hamnade i en mängd upphovsrättsliga processer, främst med det bolag som då hade en monopolliknande ställning på den amerikanska marknaden: Thomas Edisons *Motion Picture Patents Company*. För att kunna erbjuda biografägarna egna (det vill säga ej piratkopierade) filmer, grundade han 1909 *Independent Motion Picture Company (IMP)*, som 1912 slogs ihop med *Powers Picture Company*, *Champion Films* och *American Éclair* under namnet *Universal Motion Picture Manufacturing Company*.¹¹

Samtidigt flyttades produktionsverksamheten från New York till Hollywood, vilket inte bara motiverades av det lämpliga klimatet (såväl det meteorologiska som det konstnärliga) på denna ort, utan även på grund av närheten till den mexikanska gränsen. På grund av sina inte alltid helt ortodoxa tolkningar av den amerikanska patent- och upphovsrättlagstiftningen fann bolagets direktörer det nämligen bekvämt att snabbt kunna nå utländskt territorium, om det skulle ”hetta till” i någon av de många tvister de var inblandade i.¹²

Under stumfilmseran (fram till slutet av 1920-talet) producerade Universal över 900 filmer,¹³ varav dock inte särskilt många gått till historien, men Laemmle var dels duktig på att knyta skickliga regissörer till sig, bland annat Irving Thalberg och Erich von Stroheim,¹⁴ dels behärskade han också marknadsföring bättre än många andra inom filmbranschen. Han har bland annat fått äran av att ha uppfunnit filmstjärnebegreppet och -systemet, det vill säga att i första hand annonsera med huvudrollsinnehavarnas namn, för att skapa en stjärnstatus åt dessa; givetvis främst i syfte att framkalla igenkännande och knyta publiken till de filmer som ”hans” stjärnor uppträdde i.¹⁵ Universal blev också ganska snart framgångsrikt, även om man givetvis arbetade i ett visst underläge gentemot de redan etablerade bolagen.

Filmbranschen var under dessa år så lönsam att man redan 1915 kunde inviga ”Universal City”, den första riktigt stora filmproduktionsanläggningen i Hollywood, 800 tunnland.¹⁶

¹¹ Dick, *City of Dreams: the making and remaking of Universal Pictures*, s. 23

¹² Ibid. s. 25 ff.

¹³ Clive Hirschhorn, *The Universal Story: the complete history of the studio and all its films*, USA: Octopus Books 1983, brittisk utgåva London: Hamlyn 2000, register.

¹⁴ Dick, *City of Dreams: the making and remaking of Universal Pictures*, s. 63 ff.

¹⁵ Ibid. s. 28-32

¹⁶ Ibid. s. 38 ff.

Givetvis följde de flesta andra större filmbolag efter och inrättade stora studioområden, men Universal var först och Universal City förblev länge den allra största (i alla fall till ytan) inspelningsplatsen, med färdiga kulissmiljöer, bland annat en ”europeisk” stad, och med ålderdomliga hus, som syns flitigt i flera av skräckfilmerna.¹⁷ Givetvis utnyttjades hela ytan inte samtidigt, men förutom att bruka området för egen räkning, tjänade man en hel del pengar på att hyra ut inspelningsateljéer och även utomhusmiljöer till en mängd andra bolag, som själva saknade dessa resurser, eller fann det billigare att hyra in sig i en befintlig miljö än att bygga upp kulisserna själv. Redan 1919 arbetade till exempel 42 olika bolag samtidigt med filmproduktion inom Universal City,¹⁸ vilket givetvis hjälpte till att förränta investeringen.

Det är intressant att konstatera att bland de få Universalfilmer (totalt kanske några dussin) från stumfilmsepoken, som har gått till filmhistorien och fortfarande anses som betydande och sevärda, finns flera av skräckfilmerna, till exempel *The Hunchback of Notre Dame* (*Ringaren i Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923), *The Phantom of the Opera* (*Fantomen på stora operan*, Rupert Julian, 1925), *The Cat and the Canary* (*En fasansfull natt*, Paul Leni, 1927) och *The Man Who Laughs* (*Skrattmänniskan*, Paul Leni, 1928), vilket visar att denna genre (även om den ännu inte hade fått en sådan benämning) inte var något nytt för Universal i början av 1930-talet. Tvärtom behärskade man skräcktekniken riktigt väl.

Under sina många år som chef för Universal kom Laemmle att bli en legendarisk figur, av vänner och anställda känd som ”Uncle Carl”. Till historien hör att han var en av branschens mest nepotistiska gestalter och satte in sina släktingar i alla möjliga (och ibland omöjliga) höga positioner inom Universal. Ofta föredrog han att hämta mer eller mindre nära släktingar från Europa för att tillsätta olika poster inom både produktion och administration, istället för att försöka rekrytera folk från den amerikanska filmbranschen.¹⁹ Han var följaktligen en verklig ”onkel” till en icke obetydlig del av i alla fall det övre skiktet på Universal och i Hollywood ansågs det som nästan omöjligt att göra karriär inom Universals organisation utan att vara släkt med ”Uncle Carl”, eller i alla fall gifta in sig i hans omfångsrika familj. Den amerikanske satirikern Ogden Nash publicerade till och med en liten vers om detta:

¹⁷ Calvin Thomas Beck, *Heroes of the Horrors*, New York: Collier Books 1975 s. 139; Tom Weaver, Michael Brunas och John Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, 2:a upplagan Jefferson N.C. : McFarland & Company 2007 s.18

¹⁸ Clarence Winchester, (red.)*The World Film Encyclopedia* London: The Amalgamated Press Ltd. 1933 s. 386

¹⁹ Henry Koster, citerad i Weaver, Brunas och Brunas, *Universal horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 38

”Uncle Carl Laemmle - Has a very large faemmle.” (på amerikanska uttalas nämligen namnet ”läm-li”).²⁰

Inte minst gällde detta hans egen son, Carl Laemmle Jr., som redan i tonåren innehade ett antal höga positioner inom Universal, men det dröjde till hans 21-årsdag 1929 innan han officiellt blev utsedd till produktionschef.²¹ Det vore orättvist att skylla Universals nedgång och den utveckling som ledde till att Laemmlers tvingades bort från bolaget 1936 enbart på Carl Jr., men hans ambitioner att göra Universal känt för dyrbara storproduktioner, i konkurrens med till exempel MGM och Paramount, bidrog i betydande utsträckning till att ruinera bolaget, eftersom flera av hans dyraste projekt inte lyckades dra tillräckligt med publik för att ens täcka sina egna produktionskostnader.²² De framgångsrika filmer som han producerade, varav flera var de skräckfilmer som detta arbete behandlar, räckte inte på långa vägar till för att uppväga förlusterna från de övriga. Möjligen kunde han ha lyckats, om inte hans utnämning råkade ske nästan samtidigt med den stora börskraschen 1929, som skapade stora finansiella problem även inom filmbranschen.

Den utlösande faktorn till Laemmedynastins fall var att ett antal storproduktioner under 1935 dränerade bolagets tillgångar, som redan var ansträngda på grund av tidigare felsatsningar och givetvis även på grund av det allmänna ekonomiska läget efter 1929. En likviditetskris tvingade fram ett lån på mycket stränga villkor: Om det inte betalades tillbaka inom tre månader, skulle bankfirman och riskkapitalbolaget Standard Capital Company få en köpoption på hela Universal. Laemmle räknade med att intäkterna från den senaste storsatsningen, musikalen *The Showboat (Teaterbåten)*, James Whale, 1936) skulle hinna ställa bolaget på fötter.²³ Filmen blev mycket riktigt en succé, men eftersom inspelningarna drog över tiden, hann tidsfristen löpa ut innan den var färdig att släppas; man var till och med tvungna att höja lånesumman ytterligare ett par hundra tusen dollar. När Universal så misslyckades med att amortera lånet inom utsatt tid, utlöstes optionen och SCC, under J. Cheever Cowdin, löste in Carl Sr.’s aktier för, enligt obekräftade uppgifter, 1,5 miljoner dollar. Ägarskapet övergick slutligen den 29 augusti 1936, men Carl Jr. hade redan i april insett att det inte skulle finnas någon plats för honom under de nya ägarna och begärt avsked. Han arbetade omkring ett år för MGM, men inte som producent; varken han eller hans far

²⁰ Dick, *City of Dreams: the making and remaking of Universal Pictures*, s. 58-72;

²¹ Ibid. s. 72 ff.

²² Ibid. s. 74 ff., s. 99 ff.

²³ Ibid. s. 101-102

kom någonsin att producera någon mer film. Carl Sr. dog den 24 september 1939 och Carl Jr. på dagen 40 år senare.²⁴

Under åren fram till Andra Världskrigets slut arbetade Universals nya ledning intensivt med att få ekonomin på fötter igen. Man övergav de stora, dyra och konstnärliga produktionerna och koncentrerade sig istället på säkra kassasuccéer, där bland annat uppföljarna på de tidigare skräckfilmssuccéerna *Dracula* (*Mysteriet "Dracula"*, Tod Browning, 1931), *Frankenstein* (James Whale, 1931), *The Mummy* (*Mumien vaknar*, Karl Freund, 1932) och *Werewolf of London* (*Dr. Yogami från London*, Stuart Walker, 1935) hörde till de säkraste korten, men man satsade också starkt på den nu populära genren tonårsmusikaler, främst med den nya, 14-åriga, stjärnan *Deanna Durbin*, som blev en omedelbar framgång, vilket bidrog till att man 1939 åter kunde visa svarta siffror i bokslutet; en nettovinst på cirka 1,5 miljoner dollar.²⁵ Med undantag för ett fåtal bättre produktioner, som kan räknas på ena handens fingrar, utgjordes skräckfilmsproduktionen efter Laemmle-erans slut dock mest av uppföljare, som dels inte var särskilt nyskapande, dels knappast nådde upp till samma nivå som de ursprungliga filmerna, även om de fortfarande, mycket på grund av Universals nu väletablerade rykte som "skräckfilmsexpert", utgjorde en ganska betydande del av produktionen och även fortsatte att dra in rejält med pengar.

Utvecklingen av UNIVERSAL's skräckfilmer

De flesta filmgenrer har tillkommit "i efterhand" och ofta växt fram "organiskt" under ganska lång tid, efterhand som fler och fler likartade filmer producerats, som haft tillräckligt stora gemensamma egenskaper för att tillsammans utgöra en genre. Detta gäller dock inte för skräck (horror), där det faktiskt går att fastställa ett exakt födelsedatum: 16 november 1931, när Universal släppte *Frankenstein*,²⁶ som var det första verk som ett filmbolag någonsin själv presenterade som en skräckfilm. Visserligen hade en mängd filmer som idag räknas till samma genre producerats tidigare; skräck, monster och övernaturliga varelser var faktiskt ett mycket vanligt tema redan i filmen allra tidigaste barndom och fortsätter att vara så, och alla dessa fördes så småningom "retroaktivt" över till skräckgenren, men betecknades före 1931 aldrig som "skräck", utan sorterades, ibland något slumpartat, in under olika genrer,

²⁴ Dick, *City of Dreams: the making and remaking of Universal Pictures*, s. 102-105

²⁵ Ibid. s. 110 ff.

²⁶ Roy Kinnard, *Horror in Silent Films – A Filmography, 1896 – 1929*, Jefferson N.C.: McFarland & Co. 1995 s. 1

exempelvis ”äventyr”, ”drama”, ”thriller” och så vidare, men även ofta under det mera vidsträckta begreppet ”konstnärliga filmer” (”art films”); detta gällde särskilt icke-amerikanska filmer, som i USA ofta betraktades antingen med misstänksamhet eller med beundran. I båda fallen ansågs de som ”smala” filmer, icke lämpade för den breda allmänheten.²⁷ Detta gällde till exempel de klassiska tyska *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*Doktor Caligari*, Robert Wine), från 1920 som hade amerikansk premiär 1921 och *Nosferatu* (*Nosferatu, ein Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau) från 1922, när denna väl hade amerikansk premiär så sent som 1929.²⁸

Många presenterades också som ”litterära filmer” (”literary films”), i de fall de byggde på befintliga, litterära verk, till exempel Victor Hugos *The Hunchback of Notre Dame* och *The Man Who Laughs*, eller *The Phantom of the Opera*, som baserades på en roman av Gaston Leroux.

I marknadsföringen förekom en hel del ”skräckuttryck” redan tidigt, till exempel på affischerna för MGM’s *West of Zanzibar* (svensk titel saknas, Tod Browning, 1928) som lockade publiken med ”Fate had made him a crawling thing – a crippled monster” och ”[...]never crowded so much terror and excitement in a picture[...]”,²⁹ men man presenterade aldrig dessa verk som ”skräckfilmer”. Inte ens Universals *Dracula*, som idag ofta anförs som den första av Universals stora ljudskräckfilmer, presenterades som ”skräck”, utan reklamaffischernas budskap var ”The story of the strangest passion the world has ever known.” och ”The Vampire Thriller”.³⁰ Såvitt jag har kunnat finna, var det inte förrän vid relanseringen 1947 som affischerna ändrades till ”A nightmare of horror!” och ”The vampire bat that lives on human blood”.³¹

Möjligen skulle man kunna tro att filmkritikerna redan tidigt var den nya genren på spåren, för redan 1925 inleddes branschorganet *Variety*’s recension av *The Hunchback* med orden:

²⁷ David Bordwell, Janet Staiger och Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*, London: Routledge 1985 s. 4 ff.

²⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0019130/> 2008-04-30

²⁹ Beck, *Heroes of the Horrors*, s. 48

³⁰ Tony Nourmand och Graham Marsh, *Film Posters of the 30s* London: Aurum Press Ltd 2003 s. 36-37; Tony Nourmand och Graham Marsh, *Horror Poster Art* London: Aurum Press Ltd 2004 s. 137

³¹ Beck, *Heroes of the Horrors*, s. 63 samt <http://www.imdb.com/title/tt0021814/> 2008-04-30

Universal has turned out another horror [...] Lon Chaney is again the "goat" in the matter, no matter if it is another tribute to his character acting. [...] It is impossible to believe that there are a majority of picturegoers who prefer this revolting sort of tale on the screen. It is better for any exhibitor to pass up this film or 100 like it than to have one patron pass up his theatre through it.³²

Dock är det något osäkert om recensenten verkligen menar att det är "en ny skräckfilm från Universal" eller om han istället avser "en ny förskräcklig film från Universal". Det senare alternativet är inte alls otänkbart, särskilt som *Variety* under stumfilmstiden hade som vana att genomgående ge mycket dålig kritik till filmer med skräck- och monsternmotiv och att till och med direkt avråda biografägare från att visa dessa för sin publik.

Även om Universal i början av 1930-talet var ganska dominerande på skräckfilmsidan, var man alls inte ensamma om att producera skräck; inte heller var man ensamma om att göra riktigt framgångsrika skräckfilmer. Paramount gjorde till exempel en version av *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll och Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1931) som var mycket framgångsrik, även man idag kanske bättre uppskattar den mera kända version som MGM gjorde 1941 med Spencer Tracy och Ingrid Bergman i huvudrollerna, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll och Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941). RKO's *King Kong* (Merian C. Cooper och Ernest B. Schoedsack, 1933) hör ju också till de allra största skräckklassikerna, liksom samma bolags *Island of Lost Souls* (*svensk titel saknas –totalförbjöds av den svenska filmcensuren 1933*, Erle C. Kenton, 1932). Medan *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* av 1931 var vad som idag brukar beskrivas som en psykologisk thriller, till stor del sedd genom titelpersonens ögon, är *King Kong* egentligen snarare att betrakta som en typ av äventyrsfilm, även om den givetvis främst var avsedd att skrämman publiken och innehåller så gott som alla standardingredienser som normalt används till en regelrätt skräckfilm. Förutom deras inarbetade rykte som Hollywoods främsta "skräckfilmsspecialister", fanns det egentligen något som specifikt skiljde Universals filmer från de andras? Svaret på detta måste främst sökas hos respektive studios regissörer och producenter: En del av regissörerna, till exempel Tod Browning, arbetade ju för flera olika bolag och hans stil slår oftast igenom och "överröstar" de särdrag som man betraktar annars som studiospecifika,³³ medan andra, mindre skräckinriktade regissörer mera anpassade sitt arbete efter studios och producentens profil.

³² Citerad i: Michael F. Blake, *The Films of Lon Chaney* Lanham MD: Madison Books 2001 s. 149

³³ Bernd Herzogenrath (red.), *The Films of Tod Browning*, New York: Black Dog Publishing 2006 s. 10-13

Eftersom Carl Laemmle så gärna anställde sina egna släktingar, som han ofta också hämtade direkt från Europa, är det inte orimligt att förmoda att europeiska, kanske främst tyska, filmideal, med traditioner ända tillbaks till *Das Kabinett des Dr. Caligari* och *Nosferatu*, hade ett större inflytande på Universals ledning än på många andra bolag, liksom en bättre insikt i europeiska traditioner, legender etcetera, som ofta låg till grund för manus till skräckfilmerna. Visserligen dominerades filmbranschen, oavsett bolag, redan vid denna tid av invandrare från Central- och Östeuropa, men många av dessa hade kommit till USA tidigt och därför till stor del hunnit formas av Hollywood och den amerikanska filmtraditionen, vilket inte var fallet med Laemmlers ”nyimporterade” förmågor.

Givetvis kände säkert alla som arbetade inom, eller var förtrogna med, branschen väl till exempelvis de expressionistiska stilarna och den typiska europeiska ljussättningen, som ju skiljde sig ganska tydligt från det som var normalt i USA. Detta innebar emellertid inte att man accepterade dem, eller ansåg dem överlägsna de amerikanska motsvarigheterna, tvärtom ansåg sig amerikanerna, med viss rätt, som ledande på filmproduktion, vilket de också var, i alla fall i kvantitetshänseende. Inspiration, som i vissa fall nästan gränsade till rena plagiat förekom också, till exempel i rekvisitan, där det knappast kan råda någon tvekan om att *Der Golem: Wie er in die Welt kam* (svensk titel saknas, Carl Boese och Paul Wegener, 1920) stått som modell för monstrets kroppsbyggnad, rörelsemönster och tjocka skosulor i *Frankenstein*. Den amerikanska avsikten var främst att underhålla publiken genom att erbjuda en stund av skräck och spänning, som fick publiken att ”hoppa till”, medan den europeiska skräckfilmstraditionen snarare gick ut på att med små, subtila medel skapa en kuslig stämning, som framkallade en obehagskänsla som inte alltid lämnade biobesökaren så snart filmen slutade.³⁴ Jag tror att det europeiska inflytandet gjorde Universals skräckfilmer mera effektiva i sitt skrämmande (och därmed mera publikdragande, i en tid då skräcktemat var högsta mode), till skillnad mot de andra amerikanska bolagens produktion, som ofta innehöll mera av action och avancerad inspelningsteknik, vilket gjorde att de ibland kunde upplevas mera som en typ av rena äventyrsberättelser.

Givetvis förekom stora inbördes skillnader mellan Universals filmer; många av deras största stumfilmer gjordes i ”Hollywoodstil”, med stora kulissbyggen, hundratals statister, påkostade kostymer och en hel del actionscener, till exempel *The Hunchback of Notre Dame* och *The Man Who Laughs*. Tillsammans med *The Phantom of the Opera* var dessa bland

³⁴ C-uppsats/kandidatuppsats i filmvetenskap, framlagd vid Växjö universitet höstterminen 2006 (i författarens ägo)

Universals största kassasuccéer under 1920-talet, och var viktiga byggstenar i bolagets begynnande rykte som ledande skräckfilmsproducent; mycket berodde också på Lon Chaney Jr., som utan tvekan var stumfilmsperiodens ledande skräckkaraktär. Hans enastående förmåga att maskera sig, vilken förskaffade honom epitetet ”The Man of 1000 Faces”, tillsammans med en sann talang för monsterroller, gjorde honom unik. Han var också alltid villig att tänja gränserna för det möjliga och inga obehag eller uppoffringar var för stora för honom. Förutom att nästan alltid själv utföra riskabla scener, där de flesta andra lät stuntmännen träda in, accepterade han en mängd obekväma och smärtsamma kostymer, som ibland var så plågsamma att han endast kunde uthärda några minuter åt gången.³⁵

Dock arbetade han bara sporadiskt för Universal och dog alltför tidigt för att ha något direkt inflytande på ljudfilmerna; hans närmast begränsningslösa maskeringsteknik kom dock att bli stilbildande för hela branschen och banade väg för till exempel *Frankenstein* och *The Mummy*, vars masker skapades av den legendariske maskören Jack P. Pierce.³⁶

UNIVERSAL's skräckfilmer 1931-1941, kronologiskt ordnade

(Endast ”rena” skräckfilmer har medtagits i denna förteckning, ej science fiction och kriminalhistorier; de viktigaste filmerna, som beskrivs mera utförligt, har titeln i *fet kursiv stil*, medan övriga, som behandlas mera översiktligt, har titeln i *kursiv stil*.)

1931

Dracula

Denna första ljudskräckfilm (även om den inte presenterades som ”skräck”, eftersom denna genre ännu inte var uppfunnen) framstår idag som ganska beskedlig, dessutom som mycket stelt och överdrivet spelad och når inte alls upp till samma varken skräckstämning eller konstnärliga nivå som sin främsta föregångare, den stumma, tyska *Nosferatu* från 1922. Av de filmer som refereras i detta arbete är det sannolikt den som tålt ”tidens tand” (ursäkta skämtet) sämst. Faktum är att den spanskspråkiga versionen *Drácula* (*svensk titel saknas*, George Melford, 1931) som spelades in med spansktalande besättning samtidigt, men nattetid, då

³⁵ Blake, *The Films of Lon Chaney*, s. 132; 135 f.; 168

³⁶ David J. Skal, *The Monster Show*, New York: W.W. Norton & Company 1993, s. 130

studion var tom, i många avseenden är bättre spelad och mera underhållande, trots att den fick betydligt mindre resurser än den engelskspråkiga huvudversionen.³⁷

Dracula är den första vampyrfilm som producerades med officiell rätt till Bram Stokers roman med samma namn; Universal hade, till ett pris av \$ 20.000 efter flera års förhandlingar lyckats köpa manusrättigheterna från förvaltarna av Stokers litterära kvarlåtenskap, som tidigare varit ointresserade av att sälja denna. Stokers änka begärde, när hon 1922/23 stämde producenterna av *Nosferatu* för brott mot upphovsrätten, till och med att ursprungsnegativet och alla existerande kopior skulle destrueras.³⁸ Incitamenten var dock troligen ekonomiska snarare än konstnärliga, eftersom rätten för bearbetning till teaterpjäs sålts redan 1924; en bearbetning av denna pjäs, som avviker ganska mycket från den ursprungliga boken, var också det direkta underlaget till filmmanuset, vilket förklarar en del av avvikelserna från originalhistorien.³⁹

Till bilden hör också att Universal inte var det enda filmbolag som, i ett led i förhandlingsspelet, haft köpoption på filmrättigheterna; bland annat hade MGM dem till påseende så sent som 1930, men avstått.⁴⁰ Ett par år efter premiären upptäckte man, ironiskt nog, att Stokers roman faktiskt var ”public domain” i USA och alltid varit det, eftersom författaren missat, eller struntat i, det obligatoriska insändandet av två kopior av verket till U.S. Copyright Office, som alltså aldrig registrerat någon U.S. Copyright.⁴¹ Man hade alltså kunnat göra film av den utan att betala något alls för ursprungsverket; emellertid hade man (vilket man också gjort) varit tvungen att köpa rättigheterna till teaterversionen från 1927, som hade separat copyright. *Dracula* presenteras här som en ondskefull och skoningslös vampyr, men däremot ger han inte samma omänskliga, djuriska intryck som exempelvis Max Schreck i *Nosferatu*. Lugosi uppträder ”i det civila” som en fulländad, elegant gentleman i modern aftondräkt med fläckfria stärksaker och glänsande lackskor. Han satte därigenom en ny standard för hur *Dracula* ska se ut på film. Denna klädsel, komplett med slängkappa, ska ha införts på scen när den första auktoriserade teaterversionen hade premiär 1924 och sedan

³⁷ Extramaterialet till filmen *Dracula 1931*, The Legacy Collection

³⁸ A. L. Zambrano, *Horror in Film and Literature Vol 1 + 2* New York: Gordon Press 1978 s. 65

³⁹ Bryan Senn, *Golden Horrors: an illustrated critical filmography of terror cinema, 1931 – 1939*, Jefferson N.C. : McFarland & Company 1996 s. 19

⁴⁰ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 24

⁴¹ John T. Soister, *Of Gods and Monsters: a critical guide to Universal Studios' science fiction, horror and mystery films, 1929 – 1939*, Jefferson N.C. : McFarland & Company 1999 s. 83

”följt med” eftersom filmen mycket baserades på pjäsen.⁴² Det var faktiskt inte förrän i *Bram Stoker's Dracula* (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) som publiken åter fick se en Draculafigur som mera påminner om *Nosferatu* och även här bytte han om till europeisk klädsel när han väl kommit till England. (Werner Herzogs nyinspelning av *Nosferatu – Phantom der Nacht* (*Nosferatu – Nattens vampyr*, 1978) undantagen, eftersom denna var en, mer eller mindre trogen, kopia av 1922 års original och följaktligen behöll kostymvalet.) Jämfört med alla andra kostnader var Bela Lugosis lön för rollen löjligt låg, \$ 500 i veckan, vilket till exempel bara var en tredjedel av vad David Manners fick för sin roll i filmen; troligen berodde detta på att han inte hade erfarenhet av att förhandla mot filmbolag, utan var van vid sin scenskådespelarlön. Om det berodde på detta låga insteg eller på annat, så lyckades han faktiskt aldrig få några riktigt välbetalda roller, särskilt om man jämför med andra skräckhjältar, som till exempel Karloff eller Lon Chaney Jr.⁴³ Filmen blev en omedelbar succé, såväl publikt och ekonomiskt, som hos en majoritet av kritikerna och denna framgång (framför allt i biljettkassan) är troligen den viktigaste orsaken till att Universal fortsatte att satsa på skräckfilmer.⁴⁴ Carl Laemmle Jr. anses visserligen ha varit pådrivande och han lär ha haft en del starka meningsutbyten om detta med sin far, som uppenbarligen tyckte att detta var undermåliga filmer, som låg under Universals värdighet. Hans allra största intresse låg uppenbarligen inte på skräckfilmerna, utan snarare på de stora, dyrbara lyxproduktioner som han hoppades skulle ge Universal samma kvalitetsrykte som till exempel MGM, som han uppenbarligen såg som branschledande och sin främsta förebild.⁴⁵

Vad skiljde då *Dracula* från föregångarna? Om man undantar *Nosferatu*, som aldrig visades för någon större publik i USA (och inte förrän 1929, hela sju år efter den tyska premiären), så skildrar denna film skräcken för det okända och övernaturliga på ett annat sätt än vad den amerikanska publiken var van vid. Särskilt inledningsscenerna, med det vilda, europeiska landskapet, den märkliga resan med diligens till Borgopasset och det uråldriga slottet, måste ha framstått som något helt nytt och okänt för publiken 1931. Även ljussättningen, som är mera av europeiskt snitt, kanske något expressionistiskt präglad, bidrar

⁴² David J. Skal, *Hollywood Gothic*, New York: Faber and Faber, reviderad upplaga 2004 s. 109

⁴³ David J. Skal, *Vampires: encounters with the undead*, New York: Black Dog & Leventhal Publishers 2001 s. 354 f.

⁴⁴ Skal, *Hollywood Gothic*, s. 16

⁴⁵ Schatz, *The Genius of the System* s. 87 ff.

till en kuslig känsla som idag kanske upplevs som stereotyp, eftersom den efterapats i så många liknande filmer, men som knappast kan ha givit det intrycket när filmen var ny. En dålig och slarvig klippning, som delvis ger bristande kontinuitet, upplevdes nog inte som lika störande för trettioalets biobesökare som för tvåtusenålets filmstuderande. Jämfört med moderna vampyrfilmer, förekommer inga närbilder på huggtänder som tränger in i kött, inget blodsprut från punkterade pulsådror eller andra splattereffekter, vilket gör att en yngre publik ofta finner 1931 års film tam och långtråkig, men när den var ny upplevdes den som så skrämmande att man ibland annonserade om att utbildad sjuksköterska fanns tillgänglig i biografen för att ta hand om dem som svimmade eller på annat sätt mådde illa.⁴⁶ Hur mycket av detta som var betingat av verklig omsorg om publikens välbefinnande och hur mycket som var en ren publicitetsgimmick är svårt att avgöra idag: Min far påpekar att han minns att liknande texter fanns i svenska bioannonser när *The Exorcist* (*Exorcisten*, William Friedkin, 1973) hade premiär här 1974, men att han aldrig såg någon bäras ut ur salongen de gånger han själv såg filmen.

Att Tod Browning och Bela Lugosi fick göra *Dracula* berodde mera på en slump: I de tidigaste planerna var det tänkt att Paul Leni skulle regissera och Conrad Veidt spela titelrollen, men efter Lenis oväntade död (i blodförgiftning, endast 44 år gammal) återvände Veidt för en lång period till Tyskland, för att inte återvända till USA förrän han förbättrat sin engelska, som han ansåg otillräcklig för talfilmsroller.⁴⁷ Budet om regi gick nu till Tod Browning, men lika illa gick det med nästa påtänkta huvudrollsinnehavare: Lon Chaney var, efter *London After Midnight* (*svensk titel saknas*, Tod Browning, 1927) och ett otal andra monsterroller, ett självskrivet förstahandsval som vampyr, men i slutet av 1930 fick han besked om att han drabbats av strupcancer, vilket kort därefter tog hans liv.⁴⁸

Som ersättare anställdes Bela Lugosi, en ungersk skådespelare, som visserligen var ett ganska oprövat kort, utan större filmerfarenhet, men som med framgång hade spelat *Dracula* på scen. Med facit i hand kan man konstatera att han knappast gjorde någon besviken.⁴⁹

Tod Browning blev däremot inte alls populär vid sin återkomst till Universal; han hade gjort ett fåtal filmer för dem redan 1919-1923, men sedan arbetat uteslutande för andra

⁴⁶ Skal, *Hollywood Gothic*, s. 102 ff.

⁴⁷ Schatz, *The Genius of the System*, s. 88

⁴⁸ Frank Stuckey, *Necrology of the Cinema*, New York: Gordon Press 1977 s. 28

⁴⁹ *Ibid.* s. 89 ff.

bolag.⁵⁰ En mängd klagomål, bland annat att han ofta skulle ha uppträtt berusad vid inspelningarna, gjorde tillsammans med stora meningsskiljaktigheter rörande klippningen, att det som ursprungligen aviserats som ett femårskontrakt avslutades efter denna enda film.⁵¹ Det kan ses som något märkligt att Veidt avstod på grund av sin brytning, medan Lugosi dels i verkligheten bröt ännu värre, dels avsiktligt lade in en tydlig, främmande brytning i talet, som en del av greve Draculas utländska karaktär.⁵²

Frankenstein

Den stora och möjligen något oväntade framgången för *Dracula* gav genast Universal blodad tand (förlåt även detta skämt) och man började raskt gå igenom alla skräckfilmsidéer och manusunderlag som fanns tillgängliga för att kunna utnyttja publikintresset. Varför valet föll just på *Frankenstein* har jag inte lyckats utröna, men möjligen kan det faktum att verket var över hundra år gammalt och följaktligen hade public domain-status ha spelat in, eftersom detta sparade in den tid som annars skulle ha gått åt till förhandlingar om rättigheterna till andra verk. Redan i augusti började inspelningarna, med en betydligt större budget än *Dracula* haft, vilket bland annat behövdes för den påkostade rekvisitan; förutom en mängd stora kulissbyggen kostade till exempel de olika elektriska apparaterna i Dr. Frankensteins laboratorium över \$ 10.000, vilket var en betydande summa 1931.⁵³

Manus skrevs snabbt av Universals manuschef Robert Florey, som även kontrakterades som regissör, men en testrulle som gjordes (med Bela Lugosi som monstret) föll inte alls väl ut. Valet föll istället på den brittiske regissören James Whale, som nyligen haft flera stora framgångar.⁵⁴

Lugosi erbjöds, trots den misslyckade provfilmningen för Florey, huvudrollen, men tackade nej, eftersom han ansåg att rollen dels inte skulle göra hans skådespelartalang rättvisa och dels att sminkningen skulle göra honom oigenkännlig för publiken. (Enligt andra källor berodde det på att Lugosi var missnöjd med att monstret inte var en talroll och att Universal å

⁵⁰ David J. Skal och Elias Savada, *Dark Carnival: the secret world of Tod Browning – Hollywood's master of the macabre*, New York: Doubleday 1995 s. 54-56

⁵¹ Ibid. s. 135 ff.

⁵² Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 21-38

⁵³ Ibid. s. 42

⁵⁴ Ibid. s. 21-23

andra sidan inte uppskattade Lugosis krav på att själv få utföra sminkningen.)⁵⁵ Istället fann man en tämligen okänd brittisk karaktärsskådespelare, William Henry Pratt, som tagit artistnamnet Boris Karloff.⁵⁶ Under detta namn, under trettioalet ofta förkortat till endast Karloff i rollistorna, blev han genast en av Hollywoods mest välkända profiler. *Frankenstein* blev en ännu större succé än *Dracula* och därmed var skräckgenren skapad och Universal etablerat som dess ledande leverantör.

Att *Frankenstein* blev en ny stor succé direkt efter *Dracula* bekräftade bolagets förhoppningar om att ha hittat en guldåder och man kan nog säga att det var dessa två succéer under samma år som definitivt grundlade Universals position som ledande inom genren, liksom de säkert också fick bolaget att inse att detta var en typ av filmer som var mycket lönsam i förhållande till sina inspelningskostnader. Före 1931 hade man producerat enstaka filmer som numera räknas till skräck, men därefter gjorde man regelbundet minst ett par, tre skräckfilmer varje år, undantaget 1937/38, då man bara släppte en enda. Höjdpunkten kom under 1935, Laemmles sista år vid makten, då inte mindre än sju skräckfilmer hade premiär. Förutom dessa gjordes också ett stort antal filmer i utkanten av skräckgenren; thrillers, deckare och äventyrshistorier med karakteristiska skräckinslag, som dock ligger utanför detta arbete.⁵⁷

1932

Murders in the Rue Morgue (Paris mysterier, Robert Florey)

Denna film, som jag inte lyckats hitta utgiven på VHS eller DVD inför detta arbete, men som helt nyligen har släppts som en del i "The Bela Lugosi Collection", regisserades av Robert Florey som ursprungligen kontrakterats för att göra *Frankenstein*. Eftersom kontraktet bara stipulerade att han skulle regissera "en film" för Universal, fanns inga juridiska hinder att istället ge honom Edgar Allan Poes kända novell att bearbeta. Den samtida kritiken var övervägande positiv, men filmen var tydligen ganska misslyckad (till stor del på grund av bråk om budget och andra tekniska detaljer) och den blev inte heller den kassasuccé man hoppats på. Florey hoppade av mitt under pågående inspelning, men övertalades att komma tillbaka och avsluta uppdraget. Han lämnade i vredesmod Universal så snart inspelningarna

⁵⁵ Phil Hardy, *The Aurum Film Encyclopedia, Vol. 3, Horror*, London: Aurum Press 1985 s. 48f.

⁵⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Karloff 2008-05-17

⁵⁷ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 38-47

var klara och överlät åt andra att fullfölja klippning, omtagningar och annat arbete som krävdes för att färdigställa filmen.⁵⁸

The Old Dark House

Efter succén med *Frankenstein* hade Universal fullt förtroende för James Whale och sökte febrilt efter fler lämpliga skräckmanuskript att sätta i hans händer, helst med någon lämplig roll även för Boris Karloff, som nu var en av Hollywoods mest välkända profiler.⁵⁹ Valet föll på en novell av den brittiske författaren J.B. Priestley, som byggde på den välkända formeln ”ett antal personer finner sig en stormig natt strandsatta i ett stort, spöklikt hus, vars innevånare är skrämmande och hotfulla”, det vill säga i stort sett detsamma som i till exempel *The Cat and the Canary*, som varit ganska framgångsrik i regi av Paul Leni. Karloff hade här, trots att hans namn givetvis stod först i rollistan, endast en biroll, som en något störd, alkoholiserad butler hos den märkliga familj som bebod det walesiska slott där handlingen utspelas. Liksom i *Frankenstein* är hans roll mer eller mindre stum och hans repliker består mest av otydbara grymtanden. Trots detta är filmen ännu idag njutbar, med en trivsamt kuslig stämning, lätt uppblandad med en tydligt brittisk humor. Kanske var det detta som gjorde att den inte blev en lika stor succé som *Frankenstein*, som ju erbjudit en mera spektakulär historia.⁶⁰ Någon förlust blev det dock inte, eftersom varje skräckfilm som Universal nu släppte blev välbesökt.⁶¹

The Mummy

Karloffs nästa framträdande blev mera spektakulärt. *The Mummy*, var en nyskapande, men numera klassisk historia om den egyptiska mumien som vaknar till liv för att återta ”dödsboken” och återuppliva sin älskade, som återfinns dels i en annan mumiekista, död sedan några tusen år, dels reinkarnerad i hjältinnans gestalt. Filmen blev givetvis en stor kassasuccé. I regi av Karl Freund skiljer den sig till viss del från Whales verk, bland annat talar Karloff nu för första gången i en skräckfilm från Universal, men på det hela taget ansluter både stämning och skådespeleri väl till den nu väletablerade Universalstilen. Man kan dock också spåra ytterligare europeiskt inflytande, till exempel i mumiens magiska eller

⁵⁸ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 47-55

⁵⁹ Ibid. s. 56

⁶⁰ Ibid. s. 56-57, 62

⁶¹ Ibid. s. 56-63

hypnotiska makt över sin infödde tjänare, som starkt påminner om förhållandet mellan *Dr. Caligari* och hans sömngångare Cesare. Liksom i *Frankenstein* uppträdde Karloff i många av scenerna mycket hårt sminkad. För att få fram den skrynkliga, intorkade effekten var sminkmästaren Jack P. Pierce tvungen att lägga på otaliga lager av kollodium, en extremt starkt luktande blandning av bomullskrut och celluloid upplöst i eter och alkohol, som förr användes som förband på till exempel brännskador, men då med tillsats av ricinolja för att göra det smidigare: Utan ricinoljan bildades ett torrt skikt som drog ihop huden, så att en mumieliknande effekt uppstod.⁶² Karloff genomled upp till fyra timmars sminkning inför varje tagning, men han var också medveten om riskerna med detta, eftersom han redan 1931, i samband med sminkningen till *Frankenstein*, tagit en speciell försäkring mot hudskador och förtida åldrande av utseendet på grund av sminkets skadliga inverkan.⁶³

1933

The Secret of the Blue Room (Blå rummets hemlighet, Kurt Neumann)

Denna film finns ej tillgänglig, skall vara en nyinspelning eller uppföljare till *The Old Dark House*, alltså ytterligare ett exempel på ”en natt i spökhuset”.⁶⁴

The Invisible Man

I spåren efter *Frankenstein*, *The Old Dark House* och *The Mummy* var Universal ivriga att hitta fler roller åt Karloff. Den här gången föll valet på en roman av H.G. Wells, men arbetet stötte genast på komplikationer: Dels hade man en del kontroverser med Karloff, som mer eller mindre gick i strejk, dels satte H.G. Wells upp hårda krav på att få godkänna manus, eftersom han blivit bränd av den behandling hans roman ”Island of Dr. Moreau” fått hos Paramount (*Island of Lost Souls*), vilket satte käppar i hjulen för deras planer att kombinera handlingen i Wells bok med ”The Murderer Invisible” av Philip Wylie, en då nyutkommen thriller med liknande tema. Slutligen backade ett antal tillfrågade regissörer ur, så att man slutligen nästan bara hade James Whale att vända sig till.⁶⁵ Man kan fråga sig varför de inte gav honom jobbet från början, men sannolikt var detta ett utslag av den välkända Laemmle-

⁶² *Svensk Uppslagsbok*, Malmö: Förlagshuset Norden 1950 uppslagsord ”Kollodium”; extramaterial till *The Mummy*, The Legacy Collection

⁶³ http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/pda/A269921?s_split=2&s_id=3 2008-05-18

⁶⁴ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 72-77

⁶⁵ *Ibid.* s. 78-81

nepotismen, som fortsatte att råda på Universal långt efter att Carl Jr. officiellt tagit över huvudansvaret.

Whale kände att denna film inte skulle passa Karloff, främst därför att huvudpersonen egentligen aldrig syns i bild, annat än täckt av tjocka bandage, och Karloffs största dragningskraft givetvis låg i hans säregna utseende. Just på grund av dessa egenheter var Whale övertygad om att rösten var det viktigaste för huvudrollsinnehavaren, eftersom varken utseende eller skådespelartalang skulle ha någon framträdande plats på duken. Av en slump råkade en refuserad provspelning med en dittills okänd brittisk skådespelare, Claude Rains, komma med bland de filmsnuttar som man tittade igenom för att hitta en lämplig person. Provfilmerna lär ha varit riktigt uselt spelad, men Whale fastnade för rösten och Rains fick sitt stora genombrott i Hollywood.⁶⁶

En av de största utmaningarna var de specialeffekter och trickfilmningar som måste utföras för denna film, varav flera gått till historien som banbrytande, till exempel spåren i snön, som uppkom genom att plattor, formade som fotspår, släpptes ner i konstsnön från en vagn som rörde sig i rätt hastighet på hög höjd över scenen. Själva osynligheten åstadkoms genom att Rains kropp (de oklädda delarna, som inte skulle synas) lindades in i matt, svart sammet och han filmades mot en bakgrund av samma sammet (ungefär så som färgfilter användes vid färgfilm, så att en färg, ofta koboltblå, filtreras bort, en teknik som ju inte gick att använda i svart-vitt) vilket, om det gjordes på rätt sätt, gjorde att dessa delar inte syntes. Sedan kopierades filmen mot den bakgrund som scenen skulle ha. En särskilt besvärlig tagning var en scen där Rains vecklar av sitt bandage, sittande framför en toiletspegel; denna krävde fyra separata tagningar, som sedan kopierades ihop: En bakgrund för rummet och en för spegelytan, dessutom en ”sammetstagning” av Rains bakifrån och en snett framifrån, för att åstadkomma spegelbilden.⁶⁷

Såväl publik som kritiker lät sig i alla fall imponeras av dessa specialeffekter och filmen blev en strålande succé. Om någon börjat tvivla på att Universal skulle kunna hålla kvaliteten på sina skräckfilmer uppe, så lugnades alla eventuella farhågor av denna films framgångar.

Manusmässigt ser man dock påfallande likheter med *Frankenstein*: I båda finns den galne vetenskapsmannen, som uppfinner ett monster, även om detta i *The Invisible Man* råkar bli vetenskapsmannen själv. Båda arbetar i hemlighet och inviger inte ens sina respektive fästmän i detta, förrän det är för sent. Båda flickorna känner sig försummade av sina fästmän och får

⁶⁶ Ur extramaterialet till *The Invisible Man*, The Universal Legacy Collection.

⁶⁷ Ibid.

stöd av en manlig vän, som känner paren väl och som, mer eller mindre öppet, även uppvaktar fästmän. Båda monstren jagas i natten av ilska folkhopar, ledda av löjliga och inkompetenta poliser och liknande myndighetspersoner. Eftersom miljöer och detaljer i handlingen i övrigt är så olika, lägger man dock inte märke till dessa likheter förrän efter flera visningar och en medveten analys av filmerna. Båda kännetecknas också av den lågmälda humor som Whale gärna lade in i sina filmer, utan att detta på något sätt stör handlingen eller stämningen.⁶⁸

1934

The Black Cat (Den svarta katten, Edgar G. Ulmer)

Åter en historia av Edgar Allan Poe, som tyvärr inte finns tillgänglig idag. Dock lär den avvika betydligt från Poes original, som ju var en ganska kort historia. Den klipptes också om ett antal gånger, eftersom en mängd scener förmodades vara för starka, bland annat en där Lugosi flår Karloff levande. Denna scen finns inte bevarad, men kan ha varit en av filmhistoriens första splatterscener. Filmen fick inte särskilt bra kritik, men hävdade sig i alla fall väl ekonomiskt, vilket möjligen kan ha berott på att Universal här, för första gången, sammanförde sina båda skräckhjältar Karloff och Lugosi i samma film, vilket säkert väckte publikens intresse. Idag betraktas den, av de som lyckats få se den, bl.a. herrarna Weaver, Brunas och Brunas, tydligen som en av Universals bättre produktioner.⁶⁹

Secret of the Chateau (svensk titel saknas, Richard Thorpe)

Även denna film är idag oåtkomlig på DVD/VHS, men lär vara en av de minst sevärda från Laemmleepoken. En oinspirerad variation på ”en natt i spökhuset”, kombinerad med mord och planer på att stjäla en dyrbar, antik bibel.⁷⁰

The Man Who Reclaimed His Head (Mannen som sålde sitt huvud, Edward Ludwig)

Ytterligare en film som inte finns tillgänglig idag, men som man troligen inte har orsak att sakna, i så fall möjligen för Claude Rains, som nu fick tillfälle att uppträda som synlig.⁷¹

⁶⁸ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 78-86

⁶⁹ Ibid. s. 87-95

⁷⁰ Ibid. s. 99

⁷¹ Ibid. s. 99 - 105

1935

Life Returns (svensk titel saknas, Eugene Frenke och James P. Hogan)

Denna film finns inte heller att få tag på, men tillhör tydligen samma kategori som den föregående. Ytterligare en ”galen vetenskapsman”, som försöker återge liv till döda varelser. Fick blandad kritik, men blev ingen större publiksuccé.⁷²

Mystery of Edwin Drood (Mysteriet Edvin Drood, Stuart Walker)

Claude Rains återkom i denna inspelning av Charles Dickens sista verk, som hade lämnats oavslutat vid dennes död 1870. Här konstruerades ett slut på historien, som tydligen var plausibelt, eftersom kritiken var övervägande positiv. Finns tyvärr inte heller att få tag i idag.⁷³

Night Life of the Gods (Gudarnas nattliv, Lowell Sherman)

Denna film betraktades länge som helt förlorad, men en 35 m/m-kopia donerades till University of California, Los Angeles på 1980-talet, dock finns den inte allmänt tillgänglig. Handlingen omfattar åter en ”galen vetenskapsman” som denna gång väljer antikens gudar som lämpliga offer för återupplivning, vilket givetvis får komplikationer. Kritiken var ganska nedlåtande och ansåg den som obegriplig för den vanliga publiken, som troligen inte skulle förstå alla referenser till de antika gudasagorna; detta stämde nog, för den blev aldrig någon succé.⁷⁴

Bride of Frankenstein (Frankensteins brud, James Whale)

Efter ett antal mediokra, eller till och med dåliga, skräckfilmer tog sig Universal samman i början av 1935 och satsade stort på en uppföljare till *Frankenstein*. För det mesta gäller ju att uppföljare nästan som av en naturlag blir sämre än originalet, men i detta fall är det frågan om den inte överträffade den första filmen. Karloff var visserligen själv något missbelåten med att monstret i denna film lärde sig att säga några korta fraser, vilket han tyckte förstörde helhetsintrycket,⁷⁵ men jag tycker inte att detta är negativt: Dels kan man se det som en

⁷² Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 105-109

⁷³ Ibid. s. 110-115

⁷⁴ Ibid. s.115-120

⁷⁵ Ur extramaterialet till *Frankenstein* The Universal Legacy Collection; intervju med Boris Karloffs dotter Sara Karloff.

naturlig del i monstrets utveckling; när han fick liv hade han ju först svårt att gå, precis som ett litet barn; att han sedan börjar lära sig kommunicera verbalt förefaller helt naturligt.

Inte heller tycker jag att monstrets röst på något sätt bryter mot dess utseende eller övriga egenskaper, utan tvärtom stämmer väl överens med vad man kunde förvänta sig.

Planerna på en uppföljare var redan flera år gamla, men Whale hade dittills hårdnackat vägrat att göra fler filmer på *Frankenstein*-temat. Liksom han gjort den första för att komma ifrån sitt efterhängsna rykte som krigsfilmsregissör, var han nu rädd att hamna i skräckfilmsfacket. Det tog lång tid att övertyga honom, men löften om att ge honom friare händer än tidigare avgjorde, liksom att han fick möjlighet att själv utarbeta manuset.

Idén om att skapa en kvinnlig motsvarighet till monstret kom från Mary Shelleys ursprungliga bok, men hade inte kommit till användning i den första filmen: Man skulle dock kunna beteckna titeln som falsk marknadsföring, för titelrollen medverkar bara under några få minuter och gör egentligen ingenting, mer än blir förskräckt för sin tilltänkte partner. Detta påverkar dock inte totalresultatet, som når upp till samma nivå som originalet och på många sätt till och med överträffar det. Alla detaljer som möjligen varit mindre perfekta i den första filmen hade nu finslipats, så att filmen fortfarande efter nästan 75 år framstår som helt övertygande. Såväl kritiker som publik blev positivt överraskade och naturligtvis blev kassaresultatet därefter. Givetvis är meningarna delade, men många anser att detta var Karloffs bästa film någonsin. Han kom för övrigt att (på allvar) spela Frankensteins monster endast en gång till, i *Son of Frankenstein*, (*Frankensteins son*, Rowland V. Lee, 1939). Trots detta råder ingen som helst tvekan om att det är denna roll som placerat hans namn i filmhistorien.⁷⁶

Werewolf of London

Efter att ha inlett året med ett antal mindre lyckade skräckfilmer, lyckades Universal nu få till en trio ovanligt bra sådana i rad, varav detta är det andra. *Werewolf of London* hade faktiskt sämre förutsättningar, eftersom varken Karloff eller Lugosi medverkade; huvudrollen spelades av den mindre kände Henry Hull, regisserade gjorde Stuart Walker, som inte heller hade någon större erfarenhet av skräckfilmer. Den mest namnkunnige var faktiskt svenskfödde Warner Oland (Verner Ölund), främst känd som den kinesiske detektiven Charlie Chan i en lång serie deckare 1931-37. Trots sitt svenska ursprung fick han ofta orientaliska roller, till exempel Dr. Yogami i denna film, vilket han själv förmodade berodde

⁷⁶ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 120-129

på att han hade ryskt påbrå på mödernet, möjligen med ett visst mongoliskt inslag. Någon sminkning för att göra honom mera orientalisk behövdes aldrig.⁷⁷ Trots alla dessa okända faktorer blev resultatet dock utmärkt, kanske just för att man inte utgick från någon av de tidigare varulvsfilmerna, utan satte ihop manus utifrån olika varulvslegender från olika delar av världen. Att *Werewolf of London* numera hamnat i skuggan av nyinspelningen/bearbetningen från 1941 betyder inte att den på något sätt är underlägsen denna; tvärtom blev 1935 års film helt stilbildande för alla framtida varulvsfilmer, liksom Jack Pierces sminkning av varulvsmasken fortfarande framstår som den klassiska. Filmen fick välförtjänt god kritik och även publiken flockades entusiastiskt kring detta senaste tillskott i Universals växande monsterfauna.⁷⁸

The Raven (svensk titel saknas, Lew Landers)

Efter succén med att sammanföra Karloff och Lugosi i *The Black Cat* fick dessa båda herrar ytterligare ett tillfälle att mötas i 1935 års tredje stora succé, åter med manus byggt på ett verk av Edgar Allan Poe, denna gång hans kända dikt med samma titel, som dock bearbetades kraftigt av ett antal manusförfattare. Tyvärr är detta ytterligare en av de filmer som inte finns på den öppna marknaden idag, vilket gör att jag bara kan meddela att den verkar vara ytterligare en planta i den nu ganska vildvuxna rabatten med ”galna vetenskapsmän”, och tydligen inkorporerar ett urval scener och detaljer även ur Poes övriga produktion, till exempel novellen ”The Pit and the Pendulum”. Kritiken var denna gång mycket ojämn, från New York Times ”[...] should have no difficulty in gaining the distinction of being the season’s worst horror film.” till Harrison’s Reports ”Followers of horror melodrama will get a full evening’s entertainment [...] it has some hair-raising situations.” Den negativa delen av kritiken verkar dock inte ha påverkat publiken, som åter lät sig lockas av att få se skräckgenrens två största stjärnor i samma film.⁷⁹

The Great Impersonation (Den hemliga signalen, Alan Crosland)

Universals strävan att producera fler och fler vinstgenererande skräckfilmer resulterade ibland i märkliga skapelser: Tyvärr finns inte heller denna film att köpa idag, men den verkar enligt litteraturen ha varit ett ganska sällsamt hopkok av krigsfilm/spionhistoria/deckare, som så

⁷⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0645941/bio> 2008-05-19

⁷⁸ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio’s classic films 1931 – 1946*, s. 129-139

⁷⁹ *Ibid.* s. 139-148

småningom gled över till att bli ren skräck. Kritiken var genomgående negativ eller tveksam och filmen blev inte heller någon större kassasuccé.⁸⁰

1936

The Invisible Ray (Den osynliga strålen, Lambert Hillyer)

Inte heller denna film finns att köpa eller hyra idag, trots att den åter innehåller den vinnande kombinationen Karloff och Lugosi. Orsaken är troligen att inte heller denna hör till de allra bästa av Universalfilmerna. Tillkommen under stor hast, i en ekonomiskt kaotisk situation just innan Laemmles förlorade kontrollen över bolaget, led produktionen av en lång rad olika avhopp och ombyten i ledningen. Handlingen förefaller utgöra ett konglomerat av idéer och scener i traditionell Universalstil, med skugghöljda slott, belägna på otillgängliga bergstoppar djupt i Karpaternas skogar, men uppblandat med vad som skulle kunna vara en förelöpare till efterkrigstidens science-fiction, med vilda framtidsvisioner om vetenskapliga upptäckter. Åter är det en ”galen vetenskapsman” som ”i framtiden” (tidningar och liknande som förekommer i filmen är daterade 1937) råkar uppfinna något som han sedan inte behärskar; denna gång en radioaktiv stråle (?) som kan fungera som en tidsmaskin. Kritiken var sval, publiken tvekade också när filmen väl nådde biograferna i början av 1936, som en av de sista innan ägarskapet till Universal ändrades.⁸¹

Dracula's Daughter (Draculas dotter, Lambert Hillyer)

Man kan undra varför Universal dröjde så länge med en uppföljare till *Dracula*, särskilt som det redan fanns en litterär uppföljare, ”*Dracula's Guest*”, författad av Bram Stoker själv. Möjligen kan intrigerna mellan de olika bolagen om vem som hade rätt att göra film om vilken karaktär, ha spelat in, eftersom MGM i början av 1934 hade köpt rättigheterna till Stokers verk och låtit bearbeta detta till ett manusutkast. En ytterligare komplikation var att MGM gett bearbetningsuppdraget till en av Universals ledande manuskrivare, John L. Balderston, som bland annat varit starkt delaktig i manus till både *Dracula* och *The Mummy*. Det stod dock genast klart att denna bearbetning inte skulle kunna användas, eftersom så mycket av handlingen baserade sig på Universals film från 1931, att man lätt skulle kunna få

⁸⁰ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 148-153

⁸¹ *Ibid.* s. 153-162

det klassat som plagiat. Detta gjorde att ett dödläge uppstod. Denna incident visar dock tydligt att de andra bolagen var medvetna om att Universal hade mutat in en mycket lönsam nisch genom sin satsning på skräck, och att i alla fall vissa av dem var intresserade av att själva få en del av kakan. I det här fallet löstes problemet genom att MGM istället sålde manusutkastet till Universal i september 1934.⁸²

Fler problem tillstötte dock, eftersom det snart visade sig att det manus som nu utarbetades och förelades censuren, ”The Breen Office”, omgående returnerades som fullkomligt oacceptabelt, då det innehöll ”countless offensive stuff”, tydligen så mycket att man inte ens ansåg det lönt att försöka lista alla brister. Efter en genomgripande ombearbetning blev omdömet ”not quite acceptable”, eftersom det förekom alltför många antydningar om våld, sex och otrohet. Ytterligare bearbetning behövdes innan manus äntligen ansågs rumsrent. All denna verksamhet satte givetvis sina spår i ekonomin, särskilt som ingen verkar ha haft någon riktig kontroll över vem som skulle göra vad eller vem som skulle få betalt för vad, liksom det fördröjde inspelningsstarten betydligt.⁸³

Efter alla strykningar i det ursprungliga manuset hade hela inledningen, där Lugosi skulle spelat Dracula, totalt försvunnit, så att han helt enkelt strukits ur filmen, vilket givetvis gjorde hans fans ordentligt besvikna, särskilt som Universal inte drog sig för att utnyttja hans namn i förhandsreklamen. Resten var också en ganska tam föreställning, som knappast överträffar originalfilmen, som redan den var tämligen stelt spelad. Många kritiker och andra inflytelserika personer och organisationer tyckte dock uppenbarligen att det behövdes en ”barntillåten” skräckfilm och uttryckte sig i berömmande ordalag om slutresultatet, även om de mera inbitna skräckfilmsälskarna givetvis klagade på att den inte alls var lika skräckinjagande som föregångaren. Ur publiksynpunkt blev den riktigt framgångsrik, vilket dock inte var till någon glädje för Laemmles, eftersom den gick upp på biograferna först efter att de hade förlorat kontrollen över Universal.⁸⁴

⁸² Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 162 ff.

⁸³ Ibid. s. 164

⁸⁴ Ibid. s. 162-170

1937

Night Key (Nattens gåta, Lloyd Corrigan)

I och med att SCC tog över Universal, är det naturligt att ett visst vakuum uppstod, när en ny regim skulle ersätta en gammal och försöka skapa en egen studiotradition. Denna film, som tyvärr inte heller finns att få tag på idag, är den första skräckproduktionen under den nya direktionen och kan därför uppvisa den moderniserade vinjett med plexiglastext runt jordgloben som ersatte Laemmles surrande leksaksflygplan; ett av de yttre tecknen på att det nu rådde nya tider. Själva historien är inte märkvärdig, men Karloff fick här för första gången visa sig utan monstermaskering, i en nästan normal roll, vilket borde vara skäl nog att vilja se den. Hans roll är här vetenskapsmannen, dock något mindre galen än vanligt, som uppfinner ett genialt larmsystem, som han sedan tvingas avslöja för ett gäng skurkar. Filmen (och Karloff) fick överraskande god kritik, men många av Karloffs fans, som älskade honom som monster, men kanske inte uppskattade hans vanliga skådespelarkonst, blev besvikna och filmen blev ingen stor kassasuccé.⁸⁵

1938

The Missing Guest (Spökrummets hemlighet, John Rawlins)

Denna film, som inte har någon klassisk skräckskådespelare med, har fått epitetet ”one of the worst Universal mysteries of the 30’s”, så det är inte konstigt att den inte går att få tag i idag. Uppenbarligen en uppföljare till *The Old Dark House* och *The Secret of the Blue Room*, en riktigt dålig ”spökhus”-film. Fick genomgående usel kritik, till exempel i *Variety*: ”Every outdated [haunted house] situation and piece of business is included – not only included, but embarrassingly highlighted”. Kunde möjligen vara rolig att se som ”kalkonrulle”.⁸⁶

1939

Son of Frankenstein

Så var det åter dags att damma av Frankensteins monster. Även om denna uppföljare brukar räknas bland de tre klassiska Frankensteinfilmerna, når den bara knappt upp till samma klass som de båda första. Efter några år av vikande intresse bland skräckfilmpubliken (och vikande kvalitet bland producenterna; vilket som orsakade vad är svårt att avgöra) var det dock denna

⁸⁵ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 170-175

⁸⁶ *Ibid.* s. 179-182

film som nytände genren. Censuren hade under ett par år också varit ovanligt sträng och mer eller mindre infört en blockad mot skräckfilmer, vilket givetvis påverkat producenternas möjligheter att göra skräckfilmerna till just skräckfilmer; ofta ströks de bästa idéerna redan på manusstadiet, vilket tydligt syns på resultatet. Med Karloff i sin vanliga roll som monstret och Lugosi som den ondskefulle tjänaren Ygor, en av hans mest underhållande rolltolkningar, är detta trots allt en ganska rolig och fartfylld film, där också Basil Rathbone, annars kanske mest känd som den ”äkta” Sherlock Holmes i en lång serie filmer med Nigel Bruce som Dr. Watson, gör en bra insats i rollen som sonen till de båda föregångarnas baron Henry Frankenstein. Från början hade man planerat att spela in i Technicolor, men provfilmningar med olika sminkalternativ visade snart att det var absolut omöjligt att få monstrets hud att se en rimligt naturtrogen ut med den tidens teknik, så planerna fick överges till förmån för konventionell svart-vit teknik.⁸⁷

Det som en filmvetare upplever som överraskande är att en stor mängd kulisser och miljöer uppvisar utpräglade drag av renodlad tysk expressionism i tidig 20-talsstil, vilket ger ett intryck av att man förflyttats ett tjugotal år tillbaka i filmhistorien. Även en mångfald av skuggsiluetter mot vitkalkade väggar gör att man automatiskt associerar till tidig, tysk 1920-talsfilm, så som den till exempel beskrivs av Lotte Eisner i kapitlet ”The World of Shadows and Mirrors”.⁸⁸ Om detta är menat som något slags filmhistoriskt skämt, eller som en hänvisning till att filmen utspelar sig i, om inte själva Tyskland, så i alla fall ett tyskspråkigt land, och att man vill associera till publikens fördomar om att filmkulisser från Tyskland ska se ut på detta sätt, ungefär som Ken Hughes gjorde med scenerna från ”Mata Hari’s Dance & Spy School” i Berlin (*Casino Royale, Casino Royale James Bond 007!*, Ken Hughes, 1967), har jag inte lyckats hitta någon förklaring till i filmlitteraturen. Kritiken var blandad, men publiken mottog filmen med igenkännande jubel och succén var säkrad, vilket bidrog till att Universal, för första gången sedan SCC tog över, kunde uppvisa en positiv resultaträkning 1939.⁸⁹

⁸⁷ Alan Frank, *Horror Films*, Feltham, Middlesex: Spring Books 1983 s. 41

⁸⁸ Lotte R. Eisner, *L’Ecran Démoniaque 1952* - Engelsk övers. av Roger Greaves, *The Haunted Screen* Berkeley, California: Univ. Of California Press 1973 s. 129-150

⁸⁹ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio’s classic films 1931 – 1946*, s. 182-195

The House of Fear (Den maskerade faran, Joe May)

Åter en produktion som inte finns tillgänglig för dagens publik, men skall vara en lågbudget ”spökhus”-film med de vanliga ingredienserna, som knappast var särskilt bra när den var ny och sannolikt inte har blivit bättre med åren.⁹⁰

Tower of London (Den blodiga borgen, Rowland V. Lee)

Karloff var kontrakterad till ytterligare två produktioner efter *Son of Frankenstein* och som en av dem valde Universal en udda lösning, en historisk berättelse, mycket löst baserad på Shakespeares Richard III. Tyvärr fanns filmen inte tillgänglig inför detta arbete, men har i maj 2008 dykt upp i en DVD-box med Karloff-filmer. Basil Rathbone återkommer här i rollen som Richard III, Karloff är bödel i Towner och Vincent Price, som senare kom att bli en stor stjärna inom skräckgenren, men då var tämligen okänd, hade även en liten roll. Med en blandning av skräckscener från Townerns dystra fängelsehålor, kostymfilm och krigsfilm med stora bataljscener verkar det som om *Tower of London* inte hittade formen; en mängd tekniska problem och förseningar under inspelningen gjorde också stämningen irriterad och det är knappast märkligt att resultatet blev därefter, särskilt som klippningen tydligen var mycket dålig, vilket gjorde att de medverkande, som länge var rätt hoppfulla om filmen, snart förstod att den skulle bli en konstnärlig flopp. Kritiken var visserligen blandad, men publiken gillade den, så rent ekonomiskt blev den, något oväntat, en stor framgång.⁹¹

1940

Black Friday (Svarta fredagen, Arthur Lubin)

Även här har vi en film som idag inte finns tillgänglig; trots att både Karloff och Lugosi finns med i rollistan verkar det röra sig om en B-film på temat ”galen vetenskapsman” och innehåller bland annat en hjärntransplantation och ett antal uppgörelser i gangstervärlden. Filmen fick inte så dålig kritik, men var nog mera gangster- än skräckfilm.⁹²

⁹⁰ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 195-200

⁹¹ Ibid. s. 200-207

⁹² Ibid. s. 214-222

The House of Seven Gables (svensk titel saknas, Joe May)

Nathaniel Hawthornes artonhundratalsroman med samma titel anses höra till den amerikanska litteraturens pärlor, men är i verkligheten en ganska långsam och pratig historia, vilket kan vara förklaringen till att den, trots sin berömmelse, bara hade filmats en enda gång innan Universal försökte sig på den. Trots sitt innehåll av gamla släktförbannelser, häxprocesser och liknande skräckelement som gör sig bra på affischerna, kan den inte ha varit särskilt lätt att förvandla till en publikfriande skräckfilm. Universals marknadsavdelning försökte ändå presentera den som en sådan, förmodligen förlitande sig på att många hört talas om boken, men få verkligen läst den. Resultatet blev minst sagt mediokert och de i publiken som väntat sig en skräckhistoria med Vincent Price, blev säkert besvikna på detta kostymdrama.⁹³

The Invisible Man Returns (Den osynliga mannens återkomst, Joe May)

Givetvis fick även *The Invisible Man* ett antal uppföljare, varav detta är den första. Med Vincent Price i huvudrollen satsade Universal på att göra denna lika framgångsrik som uppföljarna på deras andra stora succéer *Dracula* och *Frankenstein*. Så bra blev det väl inte, men resultatet blev tydligen ändå godkänt och de flesta kritiker var ganska berömmade, liksom publiken tydligen uppskattade att få ”återse” sin osynlige skurk/hjälte, för den drog in i stort sett lika mycket pengar som till exempel *Tower of London*, som hade varit närmast föregående kassasuccé.⁹⁴

The Mummy's Hand (Mumiens hämd, Christy Cabanne)

Eftersom de uppföljare som gjorts på de stora succéerna från Laemmletiden hade varit så framgångsrika, ville Universals nya ledning givetvis utnyttja även *The Mummy*. Dock satsade man inte så mycket på denna film som på de förra uppföljarna, vilket också syns i slutresultatet: Bland annat drog man sig inte för att till och med återanvända en del scener från originalfilmen, liksom man lånade stora delar av musiken från *Son of Frankenstein*, samt en hel del kulisser och rekvisita från andra produktioner, vilka ganska hastigt egyptiserades, (vilket här betyder att de bemålades med diverse hieroglyfer och andra tecken), oftast tyvärr med mindre övertygande resultat. Karloff slapp i alla fall medverka i denna lågbudgetversion, som tydligen är ganska typisk för de billiga kopior som den nya ledningen skulle översvämma

⁹³ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 223-229

⁹⁴ *Ibid.* s. 207-214

marknaden med under 1940-talet. Fanns inte tillgänglig inför detta arbete, men har nyss dykt upp i en särskild Mumie-box med Universals alla filmer på detta tema samlade.⁹⁵

The Invisible Woman (Den osynliga kvinnan, A. Edward Sutherland)

Ytterligare en uppföljare på *The Invisible Man*, denna gång i mera komisk form, vilket gör att den egentligen knappast hör hemma bland skräckfilmerna, annat än möjligen som ett exempel på hur olika ett ämne kan behandlas i händerna på olika regissörer och manusförfattare. Idag troligen roligast för att John Barrymore är med, liksom Margaret Hamilton, mera känd som ”The wicked witch” från *The Wizard of Oz (Trollkarlen från Oz, Victor Fleming, 1939)*. Har nyligen kommit fram i en DVD-box med osynlighetstema, men fanns inte att köpa inför detta arbete.⁹⁶

1941

Man Made Monster (Mannen som inte kunde dö, George Waggner)

Bland de stora mängder ”barlast” som följde med när SCC köpte Universal fanns en stor mängd manus och rättigheter till olika litterära verk som köpts in, men aldrig använts, däribland en historia från 1935 med titeln ”The Electric Man”, som ursprungligen varit tänkt för Karloff/Lugosi, men tydligen dumpats till förmån för andra projekt. Åter är det ”den galne vetenskapsmannen” som är i farten, denna gång får han tag i en man som, till följd av en olycka, blivit immun mot elektricitet och honom vill han utnyttja för att skapa en armé av elektriska övermänniskor, givetvis med mål att erövra världen. Trots en låg budget lär filmen inte vara fullt så dålig som beskrivningen antyder, men det viktigaste skälet till att nämna den är att den legendariske Lon Chaney son, Lon Chaney Jr., här gör sin debut inom skräckfilmgenren. Kritiken var ganska välvillig, men jag har inte lyckats utröna om denna film blev någon större kassaframgång. Tyvärr finns den inte att få tag i; lär ha funnits utgiven på VHS för länge sedan, men finns inte med i några listor längre.⁹⁷

⁹⁵ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 229-237

⁹⁶ *Ibid.* s. 237-241

⁹⁷ *Ibid.* s. 241-246

Horror Island (svensk titel saknas, George Waggner)

Inte heller denna film finns att få tag i, men lika väl är kanske det, eftersom den verkar vara ett matinéartat hopkok av spökslott, gömda skatter, gangsters, high-school-romans och diverse äventyrsscener.⁹⁸

The Black Cat (*Mysteriet svarta katten*, Albert S. Rogell)

Om man tror att detta är en nyinspelning av Universalfilmen med samma titel från 1934, så bedrar man sig. Däremot bygger den till största delen på den stumma *The Cat and the Canary*, som Universal gjorde 1927 och som alltsedan dess varit grundmodellen för undergenren ”När vi övernattade i spökhuset”. Paramount hade gjort en humoristisk variant under samma titel 1939, som tydligen blivit väl mottagen och Universals avsikt var nu tydligen att göra en egen skräckkomedi. Detta lyckades man tydligen så dåligt med att den färdiga filmen istället fick presenteras som en ”vanlig” skräckfilm. Vid premiären var det Basil Rathbone, Bela Lugosi och Gale Sondergaard som var de stora affischnamnen, men när Alan Ladd, som medverkar i en mindre roll, sedan slog igenom i *This Gun for Hire* (*Inringad!*, Frank Tuttle, 1942) relanserades *The Black Cat* snabbt med hans namn överst på listan. Filmen finns inte att köpa eller hyra idag.⁹⁹

The Wolf Man (*Varulven*, George Waggner, 1941)

Den sista skräckfilm som Universal producerade före USAs aktiva inträde i Andra Världskriget hade premiär bara en knapp vecka efter attacken mot Pearl Harbour. Den utgör en passande avslutning på mellankrigstidens skräckfilmsproduktion och brukar betecknas som den sista av de stora Universalfilmerna. Efter att Laemmles lämnat Universal hade de allra flesta skräckfilmerna som bolaget släppte varit av ganska undermålig kvalitet och bara ett fåtal kom i närheten av den klass som bolaget presterat före 1936, men trots att *The Wolf Man* i stort sett är en nyinspelning av *Werewolf of London* från 1935, så anses den idag överträffa originalfilmen, som inte heller var dålig alls. Med Lon Chaney Jr. som varulven, Bela Lugosi som den varulvssmittade zigenarhövdningen Bela och Maria Ouspenskaya som hans mor Maleva, uppvisar denna film en starkare rollbesättning än ursprungsversionen. Jack P. Pierce överträffade sig själv med Chaney's varulvssminkning (även om många tycker att denna variant är väl hundlik och anser att 1935 års varulv var mera skräckinjagande) och även alla

⁹⁸ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 246-250

⁹⁹ *Ibid.* s. 250-255

kulisser och scenuppbyggnader var mycket omsorgsfullt och detaljerat utformade, vilket ger ett verklighetstroget intryck även till vissa överkliga scener. Själva historien är delvis omarbetad, men huvudsakligen i riktning mot det bättre, även om man kanske saknar vissa detaljer som man minns från 1935 års version. Trots, eller kanske på grund av, krigsutbrottet, med den svängning i samhällsstämningen som detta innebar, blev den en välförtjänt succé, både bland en majoritet av kritikerna och hos publiken. Det skulle dröja många år innan en skräckfilm i samma klass åter gick upp på vita duken. Enligt många väntar vi fortfarande.¹⁰⁰

Slutsats och sammanfattning

Universals klassiska skräckfilmsperiod har varit ett intressant område att kartlägga, liksom många av filmerna har varit både intressanta och underhållande att se, bland annat för att man kunnat följa samma regissörer, skådespelare, sminkörer och andra medverkande från film till film och se hur de utvecklas och även sätter sin respektive personliga prägel på slutresultatet. Detta gäller också för många av de andra bolagens, till exempel MGM och Paramount, försök att slå sig in på den lönsamma skräckfilmsmarknaden med egna produkter. Beträffande skillnaderna mellan Universal och övriga Hollywoodstudios är det genomgående intrycket att Universal på något sätt tar skräckstämningen mera på allvar än vad de andra gör. Detta kan jag inte hitta någon annan förklaring till än att just Universal utnyttjade så många nyinvandrade personer, särskilt från 1933 ofta judiska släktingar och vänner till Laemmles, som särskilt Carl Sr. hjälpte att lämna Tyskland. Dessa personer kom alltså till Hollywood direkt från Centraleuropa och därmed var ganska opåverkade av amerikanska traditioner, men ofta desto mera hemma i europeiska sägner och spökhistorier. Givetvis hade dessa också egna minnen av de europeiska (kanske främst tyska) skräckfilmerna, som de sett men som oftast inte visats offentligt i USA, vilket gjorde att de filmer de sedan bidrog till att skapa kom att ligga närmare den europeiska filmtraditionen än den amerikanska, som publiken vid detta laget redan hunnit bli blasé på.

När det gäller orsakerna till att just Universal kom att producera så många (och så bra) skräckfilmer, tror jag snarast att det var en lycklig slump som gjorde att de två första från 1931, *Dracula* och *Frankenstein*, båda blev så stora succéer. Hade den ena floppat, hade Universal troligen hoppat av skräckgenren, eller i alla fall inte gjort fler skräckfilmer än andra bolag. Man får inte bortse ifrån att, även om de var mycket framgångsrika, och Carl Jr. säkert

¹⁰⁰ Weaver, Brunas och Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, s. 261-270

var ungdomlig nog att själv roas av denna makabra genre i större utsträckning än till exempel hans far och andra mera mogna filmmoguler, så hade skräckfilmerna under denna epok ingen hög prestige inom branschen. De betraktades även av Carl Jr. snarast som en stinn kassako, som kunde bidra till att finansiera hans speciella skötebarn; de stora, konstnärliga, exklusiva produktionerna, som han hoppas skulle bli Oscarsvinnare och så småningom föra Universal och Laemmles upp till toppen av den amerikanska filmsocieteten. Det är ironiskt att just denna strävan förefaller ha varit det som slutligen knäckte bolagets finanser och att Universal gick Laemmles ur händerna. Om man istället hade satsat mer på skräck och mindre på statusfilmer, hade slutet kanske blivit ett annat.

Källförteckning

Litteratur

Beck, Calvin Thomas, *Heroes of the Horrors*, New York: Collier Books 1975

Blake, Michael F., *The Films of Lon Chaney*, Lanham, MD: Madison Books 2001

Bordwell, David, Janet Staiger och KristinThompson, *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*, London: Routledge 1985

Dettman, Bruce och Michael Bedford, *The Horror Factory*, New York: Gordon Press 1976

Dick, Bernard F., *City of Dreams: the making and remaking of Universal Pictures*, Kentucky: University Press 1997

Eisner, Lotte R., *L'Ecran Démoniaque 1952* - Engelsk övers. av Roger Greaves *The Haunted Screen* Berkeley, California: Univ. of California Press 1973

Eyman, Scott, *The Speed of Sound; Hollywood and the Talkie Revolution 1926-1930* Baltimore: The John Hopkins University Press 1997

Frank, Alan, *Horror Films*, Feltham, Middlesex: Spring Books 1983

Hardy, Phil, *The Aurum Film Encyclopedia, Vol. 3, Horror* London: Aurum Press 1985

Herzogenrath, Bernd (red.), *The Films of Tod Browning*, New York: Black Dog Publishing 2006

Hirschhorn, Clive, *The Universal Story: the complete history of the studio and all its films*, USA: Octopus Books 1983, brittisk utgåva London: Hamlyn 2000

Kinnard, Roy, *Horror in Silent Films : a Filmography, 1896-1929*, Jefferson, N.C. : McFarland & Company 1995

Nourmand, Tony och Graham Marsh, *Film Posters of the 30s* London: Aurum Press Ltd 2003

Nourmand, Tony och Graham Marsh, *Horror Poster Art* London: Aurum Press Ltd 2004

Schatz, Thomas, *The Genius of the System*, New York: Pantheon Books 1988

Senn, Bryan, *Golden Horrors: an illustrated critical filmography of terror cinema, 1931 – 1939*, Jefferson N.C. : McFarland & Company 1996

Skal, David J. och Elias Savada, *Dark Carnival: the secret world of Tod Browning – Hollywoods' master of the macabre*, New York: Doubleday 1995

Skal, David J., *Hollywood Gothic*, New York: Faber and Faber, revicerad upplaga 2004

Skal, David J., *The Monster Show*, New York: W.W. Norton & Company 1993

Skal, David J., *Vampires: encounters with the undead*, New York: Black Dog & Leventhal Publishers 2001

Soister, John T., *Of Gods and Monsters: a critical guide to Universal Studios' science fiction, horror and mystery films, 1929 – 1939*, Jefferson N.C. : McFarland & Company 1999

Stuckey, Frank, *Necrology of the Cinema*, New York: Gordon Press 1977

Svensk Uppslagsbok, Malmö: Förlagshuset Norden 1950

Thompson, Kristin och David Bordwell, *Film History – an Introduction*, 2.a uppl., New York: McGraw-Hill 2003

Weaver, Tom, Michael Brunas och John Brunas, *Universal Horrors: the studio's classic films 1931 – 1946*, 2:a upplagan Jefferson N.C. : McFarland & Company 2007

Winchester, Clarence (red.), *The World Film Encyclopedia* London: The Amalgamated Press Ltd. 1933

Zambrano, A. L., *Horror in Film and Literature Vol 1 + 2* New York: Gordon Press 1978

Opublicerat material

C-uppsats/kandidatuppsats i filmvetenskap, framlagd vid Växjö universitet höstterminen 2006 (i författarens ägo)

Nätresurser

- Amazon.com

Medlemsforum: <http://forum.dvdtalk.com/archive/index.php/t-304195.html> 2008-05-19

- IMDB: Internet Movie Data Base

<http://www.imdb.com>

Sökord:

The Man Who Laughs; <http://www.imdb.com/title/tt0019130/> 2008-04-30

Dracula; <http://www.imdb.com/title/tt0021814/> 2008-04-30

Producenter till diverse filmer i källförteckningen 2008-05-17

Warner Oland; <http://www.imdb.com/name/nm0645941/bio> 2008-05-19

- Mad Hollywood Contracts; trivia Boris Karloff

http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/pda/A269921?s_split=2&s_id=3 2008-05-18

- Svensk Filmdatabas

<http://www.svenskfilmdatabas.se> 2008-05-15

Sökord: Svenska titlar till utländska stumfilmer

- Wikipedia (*Observera att brukandet av Wikipedia som källa kan vara diskutabelt: Eftersom artiklarna i detta "uppslagsverk på nätet" läggs in av enskilda, utan faktagranskning av någon redaktion, kan en del uppgifter vara tveksamt objektiva. Särskild försiktighet och dubbelkoll rekommenderas därför vid minsta tveksamhet! Wikipedias värde ligger främst i att även "smala" intresseområden, som inte återfinns i några andra uppslagsverk, ofta kan återfinnas, inlagda av specialintresserade entusiaster.*)

http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Karloff 2008-05-17

Sökord: Karloff

Bilden på titelbladet är tagen ur filmen *Frankenstein*, James Whale, 1931.

Filmer

Black Cat, The (Den svarta katten), Universal, USA 1934. *producent* Carl Laemmle Jr., *regi* Edgar G. Ulmer, *manus* Peter Ruric, *foto* John J. Mescall, *klipp* Ray Curtiss, *musik* Heinz Roemheld, *skådespelare* Boris Karloff (Hjalmar Poelzig), Bela Lugosi (Dr. Vitus Werdegast), David Manners (Peter Alison), Jacqueline Wells (Joan Alison), Lucille Lund (Karen) m.fl.

Bride of Frankenstein (Frankensteins brud), Universal, USA 1935. *producent* Carl Laemmle Jr., *regi* James Wahle, *manus* William Hurlbut, *foto* John J. Mescall, *klipp* Ted Kent, *musik* Franz Waxman, *skådespelare* Boris Karloff (The Monster), Colin Clive (Henry Frankenstein), Valerie Hobson (Elizabeth), Elsa Lanchester (Mary Shelly / The Monster's Mate) Ernst Thesiger (Dr. Petrorius) m.fl.

Cat and the Canary, The (En fasansfull natt), Universal, USA 1927. *producent* Carl Laemmle, *regi* Paul Leni, *manus* Robert F. Hill, Alfred A. Cohn, *foto* Gilbert Warenton, *klipp* Martin G. Cohn, *musik* Hugo Riesenfeld, *skådespelare* Laura LaPlante (Annabel West), Creighton Hale (Paul Jones), Forrest Stanley (Charles Wilder), Tully Marshall (Roger Crosby), Gertrude Astor (Cecily Young) m.fl.

Dracula, (Mysteriet "Dracula"), Universal, USA 1931. *producent* Carl Laemmle, Jr., *regi* Tod Browning, *manus* Garrett Fort, *foto* Karl Freund, *klipp* Milton Carruth, *musik* ---, *skådespelare* Bela Lugosi (Count Dracula), Helen Chandler (Mina), David Manners (John Harker), Dwight Frye (Renfield), Edward Van Sloan (Van Helsing) m.fl.

Dracula's Daughter (Draculas dotter), Universal, USA 1936. *producent* E. M. Asher, *regi* Lambert Hillyer, *manus* Garrett Fort, *foto* George Robinson, *klipp* Milton Carruth, *musik* Gilbert Kurland, *skådespelare* Otto Kruger (Jeffery Garth), Gloria Holden (Countess Marya Zaleska/Dracula's Daughter), Margeurite Churchill (Janet), Edward Van Sloan (Professor Von Helsing), Gilbert Emery (Sir Basil Humhrey) m.fl.

Frankenstein, Universal, USA 1931. *producent* Carl Laemmle, Jr., *regi* James Whale, *manus* Garrett Fort, Francis Edwards, *foto* Arthur Edeson, *klipp* Clarence Kolster, *musik* David Broekman, *skådespelare* Colin Clive (Henry Frankenstein), Mae Clark (Elizabeth), John Boles (Victor Moritz), Boris Karloff (The monster), Dwight Frye (Fritz) m.fl.

Invisible Man, The (Den osynlige mannen), Universal, USA 1933. *producent* Carl Laemmle Jr., *regi* James Whale, *manus* R. C. Sherriff, *foto* Arthur Edeson, *klipp* Ted Kent, *musik* W.

Franke Harling, *skådespelare* Claude Rains (Dr. Jack Griffin), Gloria Stuart (Flora Cranley), William Harrigan (Dr. Kemp), Henry Travers (Dr. Cranley), Una O'Connor (Jenny Hall) m.fl.

Invisible Ray, The (Den osynliga strålen), Universal, USA 1936. *producent* Edmund Grainger, *regi* Lambert Hillyer, *manus* John Colton, *foto* George Robinson, *klipp* Bernard Burton, *musik* Franz Waxman, *skådespelare* Boris Karloff (Dr. Janos Rukh), Bela Lugosi (Dr. Felix Benet), Frances Drake (Diane Rukh), Frank Lawton (Ronald Drake), Violet Kemble Cooper (Mother Rukh) m.fl.

Mummy, The (Mumien vaknar), Universal, USA 1932. *producent* Carl Laemmle, Jr., *regi* Karl Freund, *manus* John L. Balderston, *foto* Charles Stumar, *klipp* Milton Carruth, *musik* James Dietrich, *skådespelare* Boris Karloff (Imhotep), Zita Johann (Helen Grosvenor), David Manners (Frank Whemple), Edward Van Sloan (Doctor Muller) m.fl.

Murders in the Rue Morgue (Paris mysterier), Universal, USA 1932. *producent* Carl Laemmle Jr., *regi* Robert Florey, *manus* Tom Reed, Dale van Every, *foto* Karl Freund, *klipp* Milton Carruth, *musik* ---, *skådespelare* Sidney Fox (Mlle. Camille L'Espanaye), Bela Lugosi (Doctor Mirakle), Leon Waycoff (Pierre Dupin), Bert Roach (Paul), Betsy Ross Clarke (Mme. L'Espanaye) m.fl.

Nosferatu, ein Symphonie des Grauens (Nosferatu), Prana, Tyskland 1922. *producent* Enrico Dieckmann, Albin Grau, *regi* F. W. Murnau, *manus* Henryk Galeen, *foto* Fritz Arno Wagner, *klipp* ---, *musik* Hans Erdmann, *skådespelare* Max Schreck (Greve Orlok/Nosferatu), Alexander Granach (Knock), Gustav von Wangenheim (Thomas Hutter), Greta Schröder (Ellen Hutter), Georg Heinrich Schnell (Harding) m.fl.

Old Dark House, The (Överraskade av natten), Universal, USA 1932. *producent* Carl Laemmle Jr., *regi* James Wahle, *manus* Benn W. Levy, *foto* Arthur Edson, *klipp* Clarence Kolster, *musik* David Broekman, *skådespelare* Boris Karloff (Morgan), Melvyn Douglas (Penderel), Charles Laughton (Sir William Porterhouse), Lillian Bond (Gladys), Ernest Thesiger (Horace Femm) m.fl.

Raven, The (svensk titel saknas), Universal, USA 1935. *producent* David Diamond, *regi* Louis Friedlander, *manus* David Boehm, *foto* Charles Stumar, *klipp* Albert Akst, *musik* Gilbert Kurland, *skådespelare* Boris Karloff (Edmond Bateman), Bela Lugosi (Dr. Richard Vollin), Lester Matthews (Dr. Jerry Halden), Irene Ware (Jean Thatcher), Spencer Charters (Geoffrey) m.fl.

Son of Frankenstein (Frankensteins son), Universal, USA 1939. *producent* Rowland V. Lee, *regi* Rowland V. Lee, *manus* Willis Cooper, *foto* George Robinson, *klipp* Ted Kent, *musik* Frank Skinner, *skådespelare* Basil Rathbone (Baron Wolf von Frankenstein), Boris Karloff (The Monster), Bela Lugosi (Ygor), Lionel Atwill (Krogh), Josephine Hutchinson (Elsa von Frankenstein) m.fl.

Werewolf of London (Dr. Yogami från London), Universal, USA 1935. *producent* Carl Laemmle Jr., *regi* Stuart Walker, *manus* John Colton, *foto* Charles Stumar, *klipp* Russell Schoengarth, *musik* Karl Hajos, *skådespelare* Henry Hull (Dr. Glendon), Warner Oland (Dr. Yogami), Valerie Hobson (Lisa Glendon), Lester Matthews (Paul Ames), Lawrence Grant (Sir Thomas Forsythe) m.fl.

Wolf Man, The (Varulven), Universal, USA 1941. *producent* George Waggner, *regi* George Waggner, *manus* Curt Siodmak, *foto* Joseph Valentine, *klipp* Ted Kent, *musik* Hans J. Salter, Frank Skinner, *skådespelare* Claude Rains (Sir John Talbot), Lon Chaney Jr. (Lawrence Stewart Talbot / The Wolf Man), Warren William (Dr. Lloyd), Bela Lugosi (Bela), Maria Ouspenskaya (Maleva) m.fl.

Övriga filmer

Black Cat, The (Mysteriet svarta katten), Albert S. Rogell, 1941)

Black Friday (Svarta fredagen), Arthur Lubin, 1940)

Bram Stoker's Dracula (Dracula), Francis Ford Coppola, 1992)

Casino Royale (Casino Royale James Bond 007), Ken Hughes, 1967)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Dr. Jekyll och Mr. Hyde), Rouben Mamoulian, 1931)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Dr. Jekyll och Mr. Hyde), Victor Fleming, 1941)

Drácula (svensk titel saknas), George Melford, 1931)

Exorcist, The (Exorcisten), William Friedkin, 1973)

Ghoul, The (svensk titel saknas), T. Hayes Hunter, 1933)

Great Impersonation, The (Den hemliga signalen), Alan Crosland, 1935)

Golem: Wie er in die Welt kam, Der (svensk titel saknas), Carl Boese, Paul Wegener, 1920)

Horror Island (svensk titel saknas), George Waggner, 1941)

House of Fear (Den maskerade faran), Joe May, 1939)

House of Seven Gables, The (svensk titel saknas, Joe May, 1940)

Hunchback of Notre Dame, The (Ringaren i Notre Dame, Wallace Worsley, 1923)

Invisible Man Returns, The (Den osynlige mannens återkomst, Joe May, 1940)

Invisible Woman, The (Den osynliga kvinnan, A. Edward Sutherland, 1940)

Island of Lost Souls (svensk titel saknas, Erle C. Kenton, 1932)

Kabinett des Dr. Caligari, Das (Doktor Caligari, Robert Wiene, 1919)

King Kong (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933)

Life Returns (svensk titel saknas, Eugene Frenke, James P. Hogan, 1935)

London After Midnight (svensk titel saknas, Tod Browning, 1927)

Man Made Monster (Mannen som inte kunde dö, George Waggner, 1941)

Man Who Laughs, The (Skrattmänniskan, Paul Leni, 1928)

Man Who Reclaimed His Head, The (Mannen som sålde sitt huvud, Edward Ludwig, 1934)

Missing Guest, The (Spökrummets hemlighet, John Rawlins, 1938)

Mummy's Hand, The (Mumiens hämnd, Christy Cabanne, 1940)

Mystery of Edwin Drood (Mysteriet Edwin Drood, Stuart Walker, 1935)

Night Key (Nattens gåta, Lloyd Corrigan, 1937)

Night Life of the Gods (Gudarnas nattliv, Lowell Sherman, 1935)

Nosferatu – Phantom der Nacht (Nosferatu – nattens vampyr, Werner Herzog, 1978)

Phantom of the Opera, The (Fantomen på stora operan, Rupert Julian, 1925)

Secret of the Blue Room, The (Blå rummets hemlighet, Kurt Neumann, 1933)

Secret of the Chateau (Svensk titel saknas, Richard Thorpe, 1934)

Showboat, The (Teaterbåten, James Whale, 1936)

That's Entertainment! (Jack Haley Jr., 1974)

This Gun for Hire (Inringad!, Frank Tuttle, 1942)

Tower of London (Den blodiga borgen, Rowland V. Lee, 1939)

West of Zanzibar (svensk titel saknas, Tod Browning, 1928)

Wizard of Oz, The (Trollkarlen från Oz, Victor Fleming, 1939)