

- house'. Networkene fik i 1991 mulighed for dette efter ophævelsen af *The financial Interest and Syndication Rules*, der for at begrænse networkenes magtposition i 1970'erne forbød networkene at have økonomisk interesse i prime time fladens programproduktion. Networkene har hele tiden produceret deres egne nyhedsudsendelser og en del sportsudsendelser.
6. Networkene udsteder som regel en minimumsgaranti til annoncørerne og giver supplerende reklametid, hvis seertallene er mindre. Derimod skal annoncørerne ikke betale mere, hvis seertallene er højere.
  7. Hermed kun sagt, at networkenes programpolitik fungerer ud fra et kommercielt perspektiv ved under de givne omstændigheder at tilfredsstille seerne tilstrækkeligt, så de vedbliver med at vælge networkenes programudbud. På den anden side er network-programmerne som oven for nævnt underlagt en række ideologiske restriktioner, og det vil være forkert at tro, at networkprogrammerne tilfredsstiller seerne optimalt.
  8. Producenterne af seriedramatik må påregne et underskud på mellem 2 og 5 mill. \$ på et års produktion (som regel 22 episoder).
  9. Beløbet er summen af de sendeafgifter, som de enkelte stationer landet over har betalt for serien. TV-stationerne erhverver sig ret til at vise hver episode et bestemt antal gange (som regel 5, nogle gange flere) inden for en nærmere aftalt årrække (som regel 5 år, nogle gange 10 år). Derefter har produktionsselskabet mulighed for at sælge serien endnu engang. *I Love Lucy* og en del andre serier fra 1950'erne og 1960'erne er stadig en gangbar handelsvare.
  10. Steven Spielberg er en enestående undtagelse, eftersom han har været instruktør eller producent på 7 af de 20 største kassesucces'er i filmhistorien. Men selv Spielberg har lavet kommercielt mislykkede film, eksempelvis *1941*.
  11. *Last Action Hero* er et eksempel på, at det ikke er tilstrækkeligt at skabe en begivenhed, hvis filmen ikke kan leve op til forventningerne, så bliver det ingen succes.
  12. For en udvidet beskrivelse af TV-dramatikens udvikling i Danmark se Bondebjerg 1993 pp. 73-96.
  13. Et åbenlyst eksempel på *Danmarks Radios* ambivalente holdning til de populærkulturelle serier er den økonomisk skræbende soap-serie *Ugeavisen* (56 episoder) fra 1990-91. Serien var langt fra vellykket, men den blev markant bedre hen ad vejen, efterhånden som forfatterne og produktionsholdet blev fortrolige

med genren. Serien havde bred seerappel, så der var grundlag for udvikling af en dansk soap. Men i stedet for at videreudvikle genren med en ny serie, der kunne have lært af *Ugeavisens* fejltagelser og eventuelt have givet serien en skarpere socialrealistisk drejning i retning af de engelske soaps, så valgte *Danmarks Radio* at droppe genren. Dermed er alle erfaringerne gået tabt.

14. I forbindelse med produktionen af *Huset på Christianshavn* og *Matador* blev der skabt et team af forfattere med stor erfaring inden for de populærkulturelle serier. Det er først med den aktuelle fortsættelse af serien *Landsbyen*, at man i *Danmarks Radio* har forsøgt at følge denne tradition op.
15. I 1991 blev der kun solgt 1,2 mill. biografbilletter til danske film, hvilket var 13% af det totale salg. I 1993 var salget øget til 1,7 mill eller godt 17%, men de tre mest sete danske film (*Det forsømte forår*, *De frigjorte og Krummerne 2*) var alle støttet efter fifty-fifty ordningen.

## Litteratur

- Bondebjerg, I. (1993) *Elektroniske Fiktioner*. København, Borgen.
- Bruun, H. (1994) *Snakkeprogrammet – indkredsning af en TV-genre*. Arbejdsrapport nr. 3 projekt »TV's æstetik«, Aarhus Universitet.
- Marc, D. (1994) *Sibling Rivalry*. In *Sight and Sound* July 1994.
- Larsen, P. (1989) *TV: Historie og/eller diskurs?* in *Edda* 1 1989
- Nielsen, P.E. (1994) *Tre ludere og en lommetiv. – En analyse af dansk seriedramatik*. Arbejdsrapport nr. 4 projekt »TV's æstetik«, Aarhus Universitet.
- Nielsen, P. E. (1990) *Dr. Dip – En forvekslingskomedie*. Intern rapport Danmarks Radio.
- Nielsen, P. E. (1992) *Dansk TV efter monopolbruddet*. *Mediekultur* nr. 17, Aarhus.
- Schatz, T. (1988) *The Genius of The System. Hollywood Film-making in the Studio Era* (1 ed.). New York: Pantheon Books.
- Søndergaard, H. (1992). *Fra programflade til kontaktflade*. *MedieKultur* nr. 17, Aarhus.

Poul Erik Nielsen er forskningsrådsstipendiat ved Institut for Informations- og medicvidenskab, Aarhus Universitet

# Om filmteori og filmhistorie: Stumfilmen som eksempel

Af Casper Tybjerg

*Tilbage til filmene og filmmagerne siger Casper Tybjerg i denne artikel. Han plæderer dog ikke nødvendigvis for en tilbagevending til »gammeldags filmhistorieskrivning« og til en fokusering kun på film som æstetik og kunst. Med udgangspunkt i konkrete overvejelser over den danske stumfilm og gennemgang af væsentlige nyere filmhistoriske værker og teorier polemiserer han mod det han opfatter som upræcise og meget abstrakte kulturalistiske positioner, som enten glemmer de konkrete film eller overbetoner det blot formelle i filmhistorien. Samtidig tegner han også et levende billede af den kultur og de betingelser den tidlige film blev til i.*

Blandt filmvidenskabsfolk synes der at brede sig en stigende interesse for filmens historie. I det seneste katalog fra det trendsikre engelske forlag Routledge tales der om »a »return to history«; en tilbagevenden, fordi interessen for teori i mange år har været dominerende. Som led i dette skift er der også kommet gang i overvejelser om filmhistoriens mål og midler, og om hvorledes indhøstede teoretiske erfaringer kan bringes til anvendelse i forbindelse med filmhistorisk forskning.

Det er især udforskningen af den tidlige films historie (indtil 1920), der har dannet udgangspunkt for disse betragtninger. Udviklingen og forandringerne i filmens første år har haft stor indflydelse på, hvordan film senere hen er kommet til at se ud; derfor sætter studiet af denne periode en række problemstillinger på spidsen, som har almen filmhistorisk interesse og også relevans for andre end stumfilmforskere. I indledningen til et filmhistorie-særnummer af det kendte engelske filmtidsskrift *Screen*, kunne man således læse, at studiet af den tidlige film er betydningsfuldt:

not as an antiquarian or cultist concern, but for its potential use in a number of different contexts: it offers a uniquely productive perspective on the forms and institutions of cinema as they operate today, and it is relevant both to critical, analytical work and to contemporary film practices. (Stoneman 1982: 3)

Nogle af diskussionerne omkring de tidlige film kan forekomme ret eksotiske; men jeg vil søge at uddrage nogle pointer, der har bredere filmvidenskabelig rækkevidde. Et centralt spørgsmål drejer sig om udformningen af det sæt af fortællestrukturer og filmæstetiske virkemidler, der har kendetegnet den traditionelle handlingsfilm fra slutningen af første verdenskrig og frem til vore dage, og som ofte betegnes 'den klassiske Hollywood-film' eller bare 'den klassiske film'. Den mere traditionelle filmhistorieskrivning beskriver en udviklingsproces, hvor filmen fra et primitivt stade efterhånden modnes og forfines i sine udtryksmuligheder. Mange nyere forskere har taget afstand fra dette evolutionistiske synspunkt. De beskriver 'den klassiske film' som en konvention og argumenterer for, at dens store udbredelse ikke hviler på iboende fortrin eller en større grad af naturlighed, men på forskellige omstændigheder af økonomisk, samfundsmæssig eller kulturel karakter. Disse forskere afviser, at man kan tale om en udvikling eller en gradvis forbedring af filmens udtryksmuligheder. Tværtimod bør overgangen fra den tidlige film til den klassiske film beskrives som et paradigmeskift. Een måde at lave og forstå film på bliver fortrængt af en anden.

Den vigtigste fortæller for denne idé er Noël Burch, som op gennem 70'erne og 80'erne har skrevet en række artikler om den tidlige film, senere udsendt i bogform (Burch 1990 og Burch 1991a);

den mest centrale er nok *A Primitive Mode of Representation?*, som oprindeligt udkom på fransk i 1984. I denne artikel henvises der til den reviderede version, som er inkluderet i (Burch 1990), og som ligger til grund for den danske oversættelse, som kommer i 1995 i *Tryllelygten*, nr. 2/3. Burch mener, at man kan skelne klart mellem et primitivt repræsentationssystem («primitive mode of representation» eller PMR) og et institutionelt repræsentationssystem («institutional mode of representation» eller IMR), to betegnelser, der svarer til tidlig og klassisk film.

## 'Afgrunden': Stil og reception

For at kunne belyse disse begreber vil det være nyttigt med et eksempel. *Afgrunden* fra 1910, instrueret af Urban Gad (1879-1947) og med Asta Nielsen (1881-1972) og Poul Reumert (1883-1968) i hovedrollerne, er en af de mest velkendte danske stumfilm. I »A Primitive Mode of Representation?« fremhæver Burch fire »meget bemærkelsesværdige« film, som »illustrerer« det primitive repræsentationssystem (Burch 1990: 186) – og en af dem er netop *Afgrunden*. Burch opregner følgende træk som karakteristiske for PMR: »(...) autarchy of the tableau (...), horizontal and frontal camera placement, maintenance of long shot and 'centrifugality'« (Burch 1990: 188). I det store og hele passer *Afgrunden* ind i dette mønster. »Tableaucts selvtilstrækkelighed« betyder, at hver scene tages ud i ét, så en indstilling bliver lig med en scene; og selv om der i *Afgrundens* sidste afsnit klippes frem og tilbage mellem et værelse og korridoren udenfor, fastholdes billedbeskæringen. Og der er ikke nogen af filmens scener, som forsøges opdelt med indklip, nærbilleder eller lignende. Ejheller eksperimenteres der med fugle- eller frøperspektiver, og bortset fra spurvognsturen i begyndelsen fastholdes en betragtelig kameraafstand filmen igennem. »Centrifugalitet« er Burchs udtryk for den uoverskuelighed, som kendetegner mange indstillinger i tidlige film, fordi de for handlingen vigtige elementer ikke bliver fremhævet; også dette kan man gøre gældende om *Afgrunden*. Brugen af malede bagtæpper i indendørsscenerne er også et klart primitivt træk.

Imidlertid synes der i samtiden at have hersket en udbredt opfattelse af, at *Afgrunden* var en banebrydende film, som adskilte sig markant fra, hvad man havde set før, og ændrede opfattelsen af filmens muligheder radikalt. I sin selvbiografi *Den*

*tiende Muse* lader Asta Nielsen os forstå, at dette for nogle af de medvirkende blev klart allerede under optagelserne, da de havde set Asta Nielsen spille i afslutningsscenen, hvor hun føres bort af politiet (optaget på trappen ved Lorry, op mod Riddersalen):

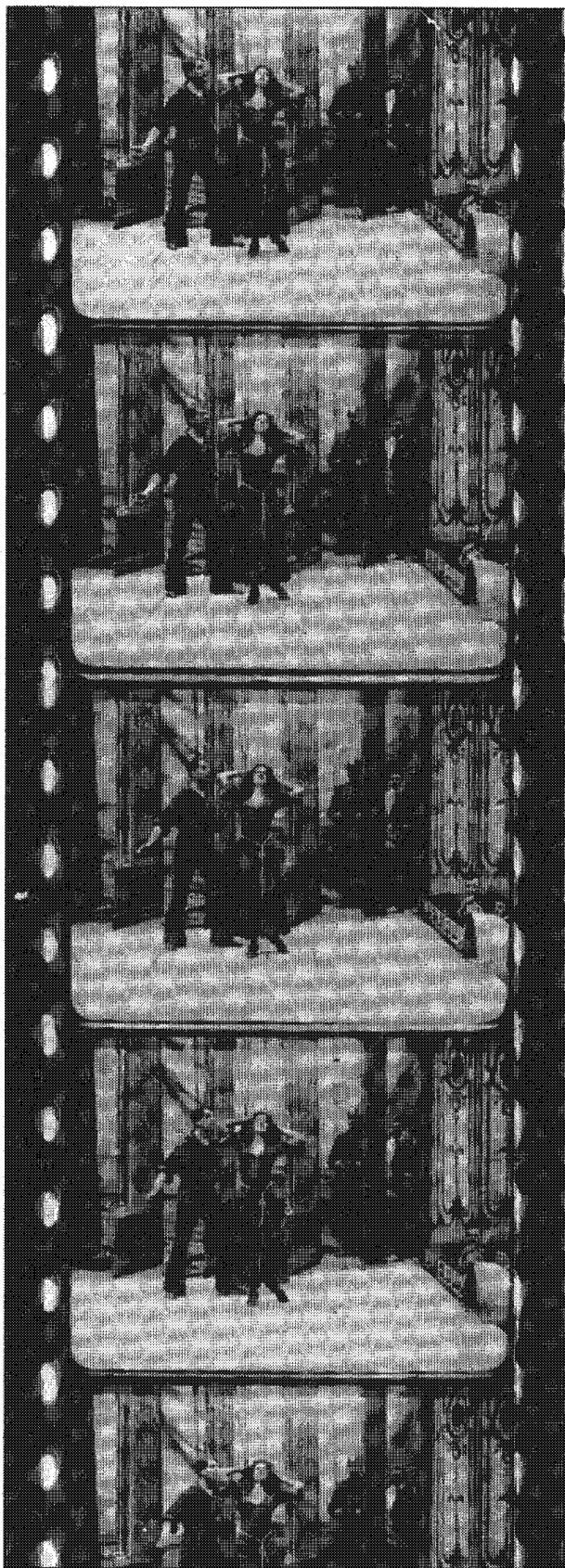
Da jeg atter stod som mig selv, følte jeg en mærkelig Stilhed omkring mig; den afbrødes af den kendte Skuespiller Stribolt, der kom hen til mig og sagde: »Om to Maaneder er De verdensberømt. (Nielsen 1945: 129)

Også producenten, Hjalmar Davidsen (1879-1958), var klar over, at han havde en exceptionel film på hånden. Han besluttede sig derfor til at arrangere en forpremiere for en række prominente københavnske teaterfolk. I Breidahl og Kjerulfs samling af gamle københavnernyheder er gengivet en artikel fra dagen efter premieren:

Den originale danske Kunstfilm *Afgrunden* af *Urban Gad* præsenteredes i Gaar Eftermiddags for en indbudt Kreds, i hvilken der saas mange af vor Teaterverdens Spidser. Den særlig kyndige Forsamling hilste til en Begyndelse de i Filmen medvirkende Kunstnere med muntre Genkendelsesudbrud, men reves snart med af Handlingens Alvor... (Breidahl & Kjerulf 1967: 230)

Blandt de tilstedeværende var den berømte og filmfjendske skuespiller Olaf Poulsen (1849-1923). Hjalmar Davidsen fortæller i en avis-kronik, der kom på 30-årsdagen for filmens premiere, at Poulsen ikke kunne dy sig for at komme med højrostedede vittige tilråb til filmen.

Disse Replikker vakte selvfølgelig ubehersket Munterhed hos Publikum, og de stakkels unge Mennesker, for hvem Filmen betød Knald eller Fald, og som halvdøde af Lampefeber sad paa bagste Række, saa' allerede i Aanden deres Værk drukne i Latter. Men efterhaanden bredte Stilheden sig mere og mere – selv Olaf Poulsen blev tavs. (Det var tydeligt, at Spillet, navnlig Asta Niensens, greb dem paa en sær og uventet Maade, og da det var forbi, forlod de Teatret i dyb Tavshed, ligesom i en underlig uvirkelig Stemning). Kun Olaf Poulsen, med sin berømte sorte Filthat trykket ned i Panden, mumlede, da han gik ud: »Det var Satans!« Ude i Gaarden foran Teatret samlede man sig i Smaagrupper for at tale om sine Indtryk. Man forstod ikke rigtig, man var desorienteret. I *Gaar* betragtede man Filmen som Gøgl og Lege-



Strimmelbilleder fra Urban Gads film *Afgrunden* (1910). Poul Reumert og Asta Nielsen i den berømte gauchodans.

Foto: Det Danske Filmmuseum

tøj, noget man halvvejs skammede sig over at spille sin Tid paa. *I Dag* havde den skænket en kunstnerisk Oplevelse, som vel kunne staa Maal med det rigtige Teaters. – Men den Kyndige forstod, at nu havde Filmen traadt sine Børnesko. (Davidsen 1940)

Også blandt det almindelige publikum slog filmen an:

Premieren, som fandt Sted i Davidsens Teater Kosmorama, blev intet mindre end en sensationel Succes. Snart vistes Filmen over hele Verden, og man var overalt enige om, at den kunstneriske Film var opstaaet og et Vendepunkt indtraadt i Filmens Historie. (Nielsen 1945: 133)

En tilsvarende beskrivelse giver Poul Reumert, der spillede filmens mandlige hovedrolle, i erindringsbogen *Masker og Mennesker*:

Saa kom Førsteopførelsen af »Afgrunden«. Ingen Pen formaar blot at antyde Forløbet og Efterdønningerne. Vendinger som kolossal Sejr, vanvittig Succes, uhørt Triumf er ganske intetsigende i denne Forbindelse. Men Københavns Politi kan berette om de Styrker, der dagligt maatte udkommanderes ikke bare i »Kosmorama«s Gaard og Port, men paa hele Østergade op mod Kongens Nytorv, hvor Menneskerækken som en Midgaardsorm bugtede sig langsomt frem mod »Afgrunden«s forjættede Lærred. Og saaledes overalt. Herefter begreb man, at Filmen ejede uanede Muligheder som Bærer af Skuespilkunst. »Afgrunden« blev Udgangspunktet for den internationale, dramatiske Films Sejrsgang over Verden. (Reumert 1940: 54)

Vi har flere vidnesbyrd om denne sejrsgang. Digteren Sophus Claussen (1865-1931) opholdt sig i Paris i foråret 1911. I april skrev han en kronik, »Films –«, til *Politiken*, hvor den blev trykt den 5. maj.

Iaftes i Rue de la Gaité har jeg set et Kunstfilm fra Kjøbenhavn. (...) Og her saa jeg for første Gang i Frankrig de Tilskuere, hvis Øjne straaledede af Forventning ved at læse Programmets Ord om danske Idyller og berømte Skuespillere fra Kjøbenhavn. (...) Jeg taler om det Kunstfilm, jeg saa' iaftes. Det hedder »Afgrunden eller en Kvindes Fald«, og det gør samtidig paa flere Biografteatre Reklame for Danmark og Kjøbenhavn. (Claussen 1911: 9-10)

Også en anden, mindre kendt, dansk digter op-

holdt sig på dét tidspunkt i Frankrig: Adolf Langsted (1864-1919), skolemand, oversætter af Racine og Catulle Mendès, og forfatter af opbyggelige bøger for børn og romaner og versdramaer om middelalderen. Langsted var mere filminteressert end Claussen og skrev en hel lille bog om Asta Nielsen.

Jeg sad i Paris og fulgte Filmens Stjerne opgaa; med Undren fulgte jeg dens glansfulde Bane; med Undren bragte jeg i Erfaring, at den var – dansk. (...) *Afgrunden*», der blev optaget med Asta Nielsen i den kvindelige Hovedrolle, blev den første dramatiske Film, der slog an – ikke alene herhjemme, men ude paa Verdensmarkedet. (Langsted 1917: 11; 18)

*Afgrundens* fremgang styrkede selvtilliden hos mange danske filmfolk. Det skyldtes ikke kun dens succes, især den så eftertragtede internationale succes; man var også stolte af kvaliteten. I sin bog om stumfilmens biografdrift citerer Gunnar Sandfeld et ikke nærmere angivet brancheblad fra november 1912:

Det var ikke os, der fandt på de levende billeder, det var heller ikke her i landet, den første optagelsesfabrik blev stiftet, men *det var os, der tog filmen i kunstens tjeneste*. Med »*Afgrunden*«, skrevet af Urban Gad og spillet af Asta Nielsen, begynder i virkeligheden et helt nyt afsnit i kinokunstens historie, og takket være den og dens efterfølgere har Danmark skaffet sig et navn på verdensmarkedet. (Sandfeld 1966: 202-3; forf. understr.)

Der er således overensstemmelse mellem en række vidnesbyrd om, at *Afgrunden* i samtiden blev betragtet som en skelsættende, ja revolutionerende film. Også i retrospekt forekommer dette at være en fornuftig vurdering. I sin *Dansk stumfilm: De store år* spørger Marguerite Engberg, hvorved *Afgrunden* særligt udmærker sig, og giver selv et fyldestgørende svar:

Fordi vi her for første gang møder en filmkunstner – Asta Nielsen -, der til fulde forstår at udnytte de muligheder, det nye medium gav. Indtil 1910, da spillefilmene varede højst 15-20 minutter, kunne man ikke få tid til at fordybe sig i handling og miljø. (...) Den nye spillefilmslængde, der kom frem i 1910, åbnede mulighederne for en fordybelse i den enkelte scene, i den enkelte situation, og det var det, Asta Nielsen som den første forstod at udnytte. (Engberg 1977: 257)

Vi har tidligere set, at *Afgrunden* indeholder en række træk, som man må betegne som karakteristiske for tidlige film. Heroverfor må man imidlertid sætte de elementer, som Engberg peger på. Disse hører nemlig ifølge Burch selv til IMR, den institutionelle repræsentationsmåde, d.v.s. den klassiske film.

Den uden sammenligning mest detaljerede beskrivelse af det, som Burch kalder IMR, finder vi i bogen *The Classical Hollywood Cinema*, som David Bordwell, Kristin Thompson og Janet Staiger udsendte i 1985. Ifølge *The Classical Hollywood Cinema* var det udbredelsen af den lange spillefilm, der tilskyndede til overgangen til den klassiske fortælle-måde (Bordwell et al. 1985: 164). Skiftet fra 15 minutters spilletid til først 35-40 minutter (som *Afgrunden*) og efterhånden 1 til 1 1/2 time havde en betydelig indflydelse på udviklingen af det klassiske filmsprogs virkemidler (ibid.: 192). En langt vigtigere indvending mod at betragte *Afgrunden* som en primitiv film er imidlertid det, som igen og igen fremhæves som filmens altoverskyggende kunstneriske kraftkilde: Asta Niensens spil. Ifølge Burch er manglen på personkarakteristik et centralt PMR-træk:

(...) the characters' presence [is] solely *behaviourial*: one sees what they *did*, but there is absolutely no sense of that psychological interiority characteristic, for example, of the classical novel, except where such interiority is grossly exteriorized through a markedly calligraphic pantomime, which deprives it of any »naturalness«. The Primitive Cinema at its most characteristic is *apsychological*. Characters lack that internal »presence« which was guaranteed on the bourgeois stage by the voice (...). (Burch 1991c: 162)

Burch tilskriver dette til vanskelighederne ved at skelne ansigtstræk i de faste totalbilleder, som de tidlige film er optaget i. Imidlertid er billedbeskæringen i *Afgrunden* også sådan, som man kunne forvente i en primitiv film: kameraafstanden er så stor, at skuespillerne ses i fuld figur med rigelig luft over hovederne. Reumert, må det siges, overspiller indimellem grufuld; især hans dødsscene er slem. Men med sin uforlignelige forståelse for filmens særlige krav tilpasser Asta Niensens sit spil til billedstørrelsen; med sit suggestive kropssprog formår hun at give en nuanceret og i høj grad nærværende fremstilling af sin figur. Vi må således konkludere, at *Afgrunden* både indeholder træk, som åbenbart hører til i det »primitive repræsen-

tationssystem«, og andre træk, der lige så åbenbart er uforenelige med det. På denne baggrund virker det ufrugtbart at holde fast ved forestillingen om to skarpt adskilte repræsentationssystemer. Det ville være mere frugtbart at anerkende, at de enkelte film indeholder et stort antal forskellige stilelementer, hvoraf nogle meget vel kan beskrives som primitive, andre som klassiske (og andre igen måske noget helt tredje); hvorpå man så kan udrede filmenes indbyrdes ligheder og forskelle og placere dem i forhold til hinanden i den samlede helhed. Men Burch insisterer på at tale om et paradigmeskift, altså et skift mellem to væsensforskellige måder at lave film på, to selvstændige stilretninger, med hver deres særegne udtryk og virkemidler. David Bordwell og Kristin Thompson har skrevet en stærkt kritisk artikel om hans ideer, hvor de peger på to uomgængelige krav til historikeren: *verifikation* og *validitet*:

First, a historian's evidence must be accurate. Theorists have been notoriously cavalier about facts, but a historian is committed to verifying all empirical claims. Second, historians do not simply gather data; they make arguments. The validity of an historical account depends upon its analytical categories, its patterned selection of evidence, its internal coherence, the logical and rhetorical adequacy of its inferences, and, not least, some theory of history. This theory may be implicit, but it will remain present as a set of controlling assumptions about the nature of an event, priorities of causality and so on. (Bordwell & Thompson 1983: 6)

## Tilskueren og den tidlige film

En vigtig »styrende antagelse« for Burch og hans disciple er, at filmens forhold til publikum spiller en central rolle for forståelsen af den. Idéen om paradigmeskiftet hviler således ikke kun på en beskrivelse af formelle karakteristika, men også på en teoretisering af disses indvirkning på publikum, hvor ikke mindst omstændighederne omkring filmforestillingerne og den sociale sammensætning af publikum bliver lagt til grund for analysen. Hovedidéen er, at hvor den klassiske film har indbygget tilskuerens rolle i selve sin struktur, så tilskueren ganske bliver opslugt af filmen, eksisterede der i den tidlige films tid – i kraft af forskellige omstændigheder omkring forestillingen – et frium, hvor publikum selv kunne placere sig i for-

hold til filmen. Richard Abel, der har skrevet og redigeret flere omfangsrige værker om fransk stumfilm, fremhæver den store uensartethed i tidlige filmforestillinger: de kunne finde sted i varietéteatre, forlystelsesparker, cirkustelte, forsamlingshuse, kirker (og senere små butiksbiografer som de amerikanske nickelodeons, og så sidenhen vældige kinoteatre). Forestillingerne bestod af meget forskelligartede film, hvis indbyrdes rækkefølge var op til den enkelte teltholder eller omrejsende operatør, som også kunne give filmene titler efter forgodtbefindende; og brugen af musikakkompagnement og lydeffekter har også varieret stærkt. I hvert fald i de amerikanske nickelodeons var det endvidere almindeligt, at programmet udover film også omfattede små varieténumre og lysbilleder med sangtekster til fællessang. Denne uensartethed, eller »tekstuelle heterogenitet« (Abel 1994: 113) siger – ifølge Abel – noget centralt om forholdet mellem publikum og film. Den bevirker nemlig, at man ikke kan betragte et medlem af publikum som »tilskuer« (»spectator«), som i denne sammenhæng skal forstås som en teoretisk betegnelse. Denne vanskeligt begribelige idé formuleres klarest af Miriam Hansen, hvis *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* fra 1991 lige er udkommet som paperback:

From its inception in 1895-96, cinema was defined as the projection upon a fixed screen before a paying public. But the film spectator, as distinct from a member of an empirically variable audience, did not come into existence until more than a decade later. As a concept, a structural term, the spectator emerged along with the set of codes and convention that has been analyzed as the classical Hollywood cinema. (Hansen 1994: 24)

Altså: »tilskueren« er en effekt, en struktur, som skabes af visse filmsproglige virkemidler, der hører den klassiske film til. Det kan umiddelbart forekomme unaturligt at bruge ordet tilskuer om noget fuldstændigt abstrakt, men Hansen præciserer straks, hvad det er, hun mener:

Specifically, classical cinema offered its viewer an ideal vantage point from which to witness a scene, unseen by anyone belonging to the fictional world of the scene, the diegesis. (Hansen 1994: 24)

Altså: de optrædende lader sig ikke mærke med, at de godt ved, at der sidder nogen ude i biografen og kigger på dem, og sikrer på den måde, at der kan dannes en bæredygtig fiktionsverden; samtidig

sørger man for, ved hjælp af kameraplacering, billedbeskæring, og klipning, at historien fremstilles så koncist, tydeligt og medrivende som muligt. Herved, siger Hansen, indbygger man tilskuerens rolle i selve filmens struktur. Det er denne indbyggede tilskuerposition, som kaldes »the spectator«, og fordi den er fastlagt på forhånd, bliver publikums reaktion på den klassiske film »standardiseret« (ibid.).

Anderledes forholder det sig med de tidlige film. Mange af dem har slet ingen historier, men viser et eksotisk eller spændende motiv, f.eks. en brusende brænding, en gondoltur i Venedig, eller brandvæsenet, der rykker ud; i andre optræder tryllekunstnere og badutspringere for kameraet. Af de film, som har mere end helt rudimentære historier, er mange vanskelige at forstå (og var det også for det samtidige publikum), fordi der ikke benyttes nogen af de senere udbredte filmsproglige virkemidler. En hel del af dem forsøger ikke engang at skabe et forløb, men præsenterer blot en række hovedscener fra en historie, som forudsættes bekendt i forvejen. Som eksempel kan nævnes en dansk film, *Ambrosius*, produceret af Fotorama i Århus i 1910 og instrueret af E. Schnedler-Sørensen. Filmen er baseret på Chr. Molbechs skuespil af samme navn fra 1878, en af forrige århundredes store teatersucceser. Kender man ikke stykkets handling, når man ser filmen, er den fuldstændig uforståelig. Sådanne film, der mangler sammenhængende handling og kræver forhåndskendskab, kan have svært ved at rive tilskueren med. De synes i højere grad beregnet på at præsentere en historie end at fortælle den. Det ligger også meget godt i tråd med, at de fleste af datidens film havde karakter af små numre, hvor et artistrick eller noget andet forbløffende blev vist frem. Som eksempel kan nævnes de tyske brødre Max (1863-1939) og Emil (1866-1945) Skladanowskys film, som var nogle af de allerførste, der blev vist i Danmark. Allerede i juni 1896 kunne man i Pantomimeteatret i Tivoli se deres små film. Tivolis program kundgør:

#### LEVENDE FOTOGRAFIER

ved Brødrene SKLADANOWSKY.

1) Italiensk Bondedans, udført af to Børn, 2) Brothers Milton, komisk Reck, 3) Boxende Kænguruh, 4) Jonglør-Produktioner, 5) Kammarintzky, russisk Nationaldans, 6) Brydekamp mellem Gruner og Sandow, 7) Brødrene Skladanowsky, Bioscopets Opfindere. (Zglinicki 1956: n.p.)

I den afsluttende film modtager brødrene Skladanowsky, vendt mod kameraet, publikums applaus. En sådan tilkendegivelse af publikums eksistens skulle ifølge specatorship-teoriene have understreget biografrummets adskilthed fra lærredet og bestyrket publikums oplevelse af fællesskab med de andre i biografen. Den klassiske film opsuger derimod hver enkelt tilskuer i historiens univers, så tilskuerne isoleres fra hinanden. Endvidere skulle den omstændighed, at filmene ledsagedes af levende musik og eventuelt også effektlyde, i sig selv have stillet sig hindrende i vejen for, at publikum blev tvunget ind i en i filmen indbygget tilskuerrolle; tilstedeværelsen af musikere og lydeffektfolk i biografflokalet gjorde forstillingen til en optræden og ikke en opslugende, præfabrikeret virkelighedsillusion. Fællesskabet i biografrummet og forestillingens karakter af optræden skabte ifølge Miriam Hansen

a margin of improvisation, interpretation and unpredictability which made it a public event in the empathic sense, a collective horizon in which industrially processed experience could be reappropriated by the experiencing subjects. (Hansen 1993: 208)

Altså: distancen til filmene skabte et frirum; folk behøvede ikke at fortolke filmene på en bestemt måde, men kunne tilegne sig dem på deres egne præmisser, og biografoplevelsens karakter var på den måde i langt højere grad op til den enkelte.

Her må vi være opmærksomme på et vigtigt element i Burchs og Hansens teori: det var et bestemt publikum, som den tidlige film henvendte sig til: »[I]n its early days the cinema addressed itself exclusively to the urban 'lower classes'« (Burch 1991b: 140). Ved at visse undertrykte grupper således fik adgang til et fælles frirum i den tidlige biograf, opstod der efter de herskende klassers mening en trussel mod samfundsordenen. Det resulterede i »the systematic elimination of genres, modes of address and peripheral activities that provided the potential for an alternative organization of public experience« (Hansen 1990: 233). Nummerfilmene blev erstattet med handlingsfilm, og udenomsaktiviteterne forsvandt; det klassiske repræsentationssystem blev knæsat for at beskytte den offentlige orden:

The problems posed by the cinema's availability to ethnically diverse, socially unruly and sexually mixed audiences in turn prompted the elabora-

tion of classical modes of narration and spectator positioning. (Hansen 1993: 208)

Det klassiske paradigmes princip er, ifølge Hansen, »controlling reception through a strong diegetic effect, ensured by particular textual strategies and a suppression of the exhibition context« (Hansen 1993: 210). Tilskueren skal blive opslugt af handlingen, hvad der sikres ved, at tilskuerens rolle på forhånd er foreskrevet af filmens struktur, og ved at bortskaffe alle elementer ved biograf-forestillingen, som kunne distrahere fra opslugheden.

Denne antagelse om en radikal forskel på henholdsvis den tidlige og den klassiske films forhold til publikum forekommer mig imidlertid at være behæftet med alvorlige mangler. Eksempelvis vil enhver, der har oplevet en stumfilm med levende musikledsagelse, sikkert give mig ret i, at det er noget helt særligt, og påstanden om, at den levende musik skulle medføre en »betydnings-opsplitning« (Hansen 1993: 200), som modvirker opslughed, forekommer mig helt misvisende. Tværtimod bliver stumfilm altid langt mere gribende, når de ledsages af passende musik. Den suggestive kraft er så stor, at det kan være forbløffende svært at distance sig tilstrækkeligt til at kunne lytte særskilt til akkompagnementet og reflektere over det – ofte sværere end med tonefilmmusik. Kronologien omkring paradigmeskiftet synes heller ikke særlig klar. Der synes at herske enighed blandt stilhistorikerne om, at man fra 1917 i hvert fald i nogle film kan se alle den klassiske Hollywoodfilms virkemidler blive brugt ubesværet (Salt 1983: 297; Bordwell et al. 1985: 157). Men den levende musikledsagelse forsætter jo frem til tonefilmens gennembrud, og Hansen hævder da også, at på nogle punkter er paradigmeskiftet ikke tilendebragt før med indførelsen af tonefilmen (Hansen 1993: 200). Ikke desto mindre kan man konstatere, at nogle af de elementer, som hører det tidlige filmparadigme til, fortsætter også i tonefilmens tid. Eksempelvis fællessang i biograferne, hvor lysbillederne med teksten blot bliver afløst af små tegnefilm med en lille hoppende bold, der peger på ordene (se Bowser 1990: 15). Modsat kan man pege på nyskabelser i 30'ernes biografer, som man bestemt ikke kan sige var befordrende for en fuldstændig opslughed i filmen: Man begyndte at sælge slik, forfriskninger, og popcorn. I sin bog *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, der er baseret på omfattende kildestudier, skriver Douglas

Gomery: »This transformation represented a radical break from the development of movie exhibition over the previous thirty years. (...) During the 1920s movie palace owners steadfastly refused to sell food« (Gomery 1992: 79).

Vigtigere er dog idéen om, at den klassiske film har en indbygget tilskuerrolle; at i de generelle principper, som Hollywoodfilm er sat sammen efter, er indbygget en forskrift for, hvorledes tilskueren skal forholde sig til den. Anskuelsen hviler på et uigennemsigtigt fletværk af abstrakte teorier, som det vil føre for vidt at gå i dybden med her. Ganske kort kan det siges, at hovedelementet i anskuelsen er den såkaldte *suture*-teori. Det er almindeligt i dialogscener i klassiske film, at der klippes frem og tilbage mellem nærbilleder af samtalepartnerne, som forbindes ved hjælp af deres blik på hinanden. I andre scener er det også almindeligt, at mange indstillinger er bundet sammen ved hjælp af blikke: indstilling A viser hovedpersonen, der kigger – indstilling B viser det, han kigger på. Herved skulle ifølge teorien opstå et fiktivt rum, hvor kameraet ikke findes nogen steder, hvorved filmens karakter af fiktion skjules, og tilskueren bliver »syet ind« i filmens univers uden mulighed for at sætte spørgsmålstegn ved det, han ser. Imidlertid svarer *suture*-teoretikernes beskrivelser ikke til, hvordan klassiske film faktisk ser ud. Hele denne konstruktion er da også blevet overbevisende tilbagevist af bl.a. Noël Carroll (se Carroll 1988).

Vores eget eksempel – *Afgrunden* – synes også at pege på svagheder ved forestillingen om, at den indbyggede tilskuerrolle og foreskrevne opslughed skulle udspringe af den klassiske films principper. Vi har set, at *Afgrunden* rummer så mange primitive træk, at Noël Burch, som har beskæftiget sig med tidlige film gennem en længere årrække, ikke betænker sig på at fremhæve den som et markant eksempel på det primitive repræsentationssystem. De elementer, som hævdes at være afgørende for den klassiske opslughedseffekt, er helt fraværende, ikke mindst de blikretningsbestemte sammenklipninger. Stort set alle scener er taget fra en enkelt kameraposition. Ikke desto mindre oplevedes *Afgrunden* i samtiden som en usædvanligt medrivende film. Overfor kravet om verifikation og validitet synes også tilskuereteoretiseringen i Burchs og Hansens paradigmeskifthypotese at komme til kort. Miriam Hansen stiller sig imidlertid afvisende overfor Thompsons og Bordwells fordringer:



While they raise important issues concerning the relationship between film history and film theory, their advocacy of »verification« and »validity« as essential standards of any non-linear historiography strikes me as remarkably untouched by methodological and theoretical debates in the humanities and social sciences over the past decades – from Critical Theory to Deconstruction. (Hansen 1990: 245, note 23)

Kendsgerninger og ræsonnement er med andre ord passé.

## Kunst-film

Miriam Hansen synes alligevel også selv tildels at afskrive den ovenfor beskrevne tilskuerteoretisering som altnodis, omend hendes stillingtagen er ret uklar. Det er dog for hende den »specifikke historiske og sociale ramme«, der har førsteprioritet (Hansen 1993: 206). Heri indgår selvfølgelig den sociale sammensætning af den tidlige films publikum. Nu er især nickelodeon-biografernes publikum et særdeles omstridt emne i nyere filmhistorie. Flere forskere har hævdet, at godtfolk også kom i butiksbiograferne, og derfor betvivlet, at de skulle have fungeret som et frirum for underklassen – som påstået af Burch og Hansen. Det empiriske materiale er yderst sparsomt, og spørgsmålet er meget vanskeligt at afgøre med nogen som helst sikkerhed. En forsker, som har beskæftiget sig indgående med problemet, og som Miriam Hansen selv henviser til, er Charles Musser: »The growing popularity of motion pictures meant that Americans of all classes and cultural backgrounds were likely to see more and more of them«, skriver han, men understreger: »Moviegoing was generally seen as a working-class activity« (Musser 1990: 447; 432). Man får et indtryk af, at nickelodeon-publikummet i hvert fald i begyndelsen hovedsageligt bestod af uformuende personer; det er også Douglas Gomerys synspunkt, men han understreger, at indehaverne, så snart de så, at biograferne var kommet for at blive, søgte at tiltrække et pænere publikum; og han advarer mod at lade sig forføre af forestillingen om et fristed for underklassen (Gomery 1992: 29; 311, note 36).

Kosmorama, den biograf, hvor *Afgrunden* havde premiere, var den første egentlige biograf i Danmark. Den åbnede i 1904 i et butiksløkke i Østergade. De fleste af Københavns ældste biografer lå ligeledes på Strøget, som også dengang var byens

fineste indkøbsgade. Kgl. Hoffotograf Peter Elfelt, der var den første, der optog film i Danmark, havde også en biograf på Strøget. Af hans fotografier kan vi se, hvordan den så ud: Et lokale af beskeden størrelse, men indrettet med stuk, pilastre på væggen og malerier af antikke landskaber under loftet. Et fotografi af foyeren viser et sammensat publikum: der er mange børn; et par typer med kasketter og overskæg, der bestemt ligner arbejdsmænd; men også hattedamer, der ikke virker som om de kommer fra de mest ydmyge kår. Det synes således vanskeligt at finde vidnesbyrd om, at de tidlige biografer skulle have fungeret som frirum for underklassen. Hansen fremfører imidlertid, at antagelsen herom alligevel kan fastholdes (sammen med hypotesen om paradigmeskiftet):

(...) even if there were no empirical traces of autonomous public formations, they could be inferred from the force of negation, from hegemonic efforts to suppress or assimilate any conditions that might allow for an alternative (self-regulated, locally, and socially specific) organization of experience. (Hansen 1994: 91)

Altså: traf magthaverne foranstaltninger, som kunne siges at indskrænke eller fjerne noget, der blot muliggjorde et frirum, kan man alene derudfra slutte sig til eksistensen af et sådant frirum. Derved afslører disse foranstaltningers undertrykkende karakter sig også. Et af de eksempler, som Hansen peger på, er filmbranchens forsøg på at højne kvaliteten og vise, at film ikke bare var gøgl, men også kunne være kunst (Hansen 1994: 16; 64). Det var netop det, som *Afgrundens* skabere stræbte efter, hvad der også var åbenbart i samtiden.

Hansens analyse går ikke i dybden med disse finkulturelle ambitioner, men der foreligger en hel bog om netop det emne: *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*, skrevet af William Uricchio og Roberta E. Pearson. De har udvalgt en lille gruppe film, indspillet 1907-10 af Vitagraph, det på det tidspunkt største amerikanske produktionsselskab: *Julius Caesar* (efter Shakespeare), to sammenhængende film om Napoleon, *The Life of Moses*, og et par mere. Disse film er som de allerfleste film på dette tidspunkt én-aktere, d.v.s. de kunne være på en enkelt rulle og varede 15-20 minutter; dog er *The Life of Moses* i fem akter, som sædvanligvis blev vist hver for sig. Der er tale om film, som selv for mange filmhistorikere er temmelig obskure. Det er imidlertid heller ikke fil-

mene selv så meget som den film- og kulturhistoriske tendens, som de er udtryk for, der interesserer Uricchio og Pearson. Det er tydeligt nok, at disse film med deres emnevalg er lagt an på at være kultiverede, hvad betegnelsen »quality films« også peger på. Man kan se tilsvarende tendenser i Europa, hvor det franske filmselskab Pathé lancerer betegnelsen »films d'art«. Også i Danmark taler man snart om »kunstfilm«. Nordisk Film indspiller en række film efter litterære forlæg, bl.a. *Kamelriadamen* (1907), mindst een Shakespeare-film, *Hamlet* (1911), samt flere Napoleon-film: *Et Budskab til Napoleon paa Elba*, *Madame Sans Gêne* og *Napoleon og hans lille Trompetist* (alle 1909). Andre danske filmselskaber lavede ligeledes film med litterære eller historiske emner.

Uricchio og Pearson skriver, at de kultiverede film må ses på baggrund af en bevæget periode i amerikansk samfundsliv, hvor store omvæltninger truede de herskende klassers position. De karakteriserer disse »quality films« som »the industry's most explicit response to the period's cultural crisis« (Uricchio & Pearson 1993: 63). De beskriver de heftige angreb, som de første biografier blev udsat for fra visse grupper side: Biograferne var beskidte og ildelugtende (og publikum ligeså), filmene vulgære og nedbrydende for moralen. Filmindustrien forsøgte at imødegå disse angreb ved at give sig selv en mere respektabel fernis, og produktionen af »quality films« var en del af denne strategi. Også i Tyskland var den såkaldte »Kinoreformbewegung« meget aktiv i kampen mod usædelige film (se Hansen 1990).

Med deres kulturkampsperspektiv er Uricchio og Pearson særligt interesserede i, om publikum (især underklassepublikummet) faktisk tog filmenes ideologi til sig, eller om de omfortolkede filmene i lyset af deres egne livserfaringer. Uheldigvis er mængden af samtidige vidnesbyrd forsvindende lille: »we literally have no idea how »real« nickelodeon audiences in fact responded to particular quality films« (Uricchio & Pearson 1993: 6). I stedet mobiliserer de et bredt udvalg af andre kilder, som kan give indtryk af, hvordan man i samtiden betragtede de forskellige emner, f.eks. hvilke syn på Napoleon eller Moses, der var gængse i forskellige samfundsgrupper. På grundlag heraf beskriver de så forskellige »mulige læsninger« af filmene. De er imidlertid utilbøjelige til at beskrive filmene, så læseren har mulighed for at vurdere rimeligheden af disse forskellige »mulige læsninger«; »we avowedly reject the imposition of our

own »interpretations«», skriver de, og de betragter enhver beskrivelse som en fortolkning (Uricchio & Pearson 1993: 14). De søger især at undgå »presentism«, nutidsstyring, altså at tvinge en nutidig forståelsesramme ned over fortiden (Uricchio & Pearson 1993: 14-15; 196). Om Cæsar-filmen skriver de:

Before proceeding with our analysis, we should provide a description of the film for those who have not seen it. In keeping with our decision to rely where possible upon period discourse rather than impose our own readings, we will quote Vitagraph's own description. (Uricchio & Pearson 1993: 88)

Af en note fremgår det, at denne beskrivelse er hentet fra *Moving Picture World*, der var et brancheblad. Det er derfor sandsynligt, at beskrivelsen er hentet fra en annonce, rettet til biografejere, med henblik på at gøre dem interesseret i at vise filmen. Uricchio og Pearson giver dog ingen oplysninger derom.

Beskrivelsen er selvfølgelig et interessant dokument og værdifuld som kildemateriale. Imidlertid siger den ikke ret meget om, hvordan filmen rent faktisk ser ud; intet om klipningen, billedbeskæringen, belysningen, spillet, brugen af mellemtekster, eller sammenhængen mellem de forskellige scener. Scenen, hvor Cæsar myrdes, er kopieret efter et fransk maleri fra 1867, som gengives i bogen. Men ser man hele forløbet i filmen, eller vises der blot et stillestående tableau? Uricchio og Pearson fortæller os det ikke. Alle disse træk lader sig beskrive holdbart og præcist. Selvfølgelig kan karakteristikken af en person være tvetydig; men så kan man sige det. Det er faktisk nødvendigt, at filmhistorikere er i stand til at give detaljerede og pålidelige beskrivelser af de film, som de behandler, eftersom det ofte kan være særdeles vanskeligt at komme til at se filmene. Det gælder i så meget desto højere grad, når der som her er tale om film, som end ikke ret mange filmhistorikere har set. Uricchio og Pearsons tilbageholdenhed er affødt af en uvilje mod at give nogen af de »mulige læsninger« forrang frem for andre, men det kan ikke være nogen undskyldning for at lade læseren helt i stikken. Enhver, der giver sig i kast med et så specialiseret værk, vil være bevidst om de begrænsninger, som en sproglig beskrivelse af et filmværk er underlagt. Men selv den mest skarpsindige læser har svært ved at afgøre, hvordan en film passer

ind i et større historisk og kulturelt mønster, hvis den ikke beskrives.

## En indirekte fortolkning

Vi får som nævnt ikke noget nærmere at vide af Uricchio og Pearson om de stilistiske virkemidler, som Vitagraph-filmene gør brug af. Det anføres blot, at de som helhed er »primitive«, »archaic«, og »retrograde« (Uricchio & Pearson 1993: 3; 4; 5). Nu må man spørge sig, om ikke dét repræsenterer en mere gennemgribende fortolkning end f.eks. et handlingsreferat, eftersom betegnelserne er bundet til en opfattelse af filmhistorien som en lineær, fremadskridende udvikling – en opfattelse, hvorom der langtfra hersker enighed. Faktisk må man konstatere, at Uricchio og Pearson i en række tilfælde tager udgangspunkt i endog ganske vidtgående tolkninger og antagelser uden dog at gøre opmærksom herpå. Det gælder således grundlaget for udvalget af deres materiale, de fem »quality films« (de betragter flerspøle-filmene som helheder). Vi får at vide, at »the high-art films, also known as »quality films« and even »films de luxe«, constituted a relatively small (though highly publicized) component of the industry's overall output« (Uricchio & Pearson 1993: 5). Vi forstår, at »quality films« er en samtidig betegnelse, som produktionsselskabet selv brugte til at omtale en bestemt gruppe film. Senere giver de en »representative, but by no means complete, list of Vitagraph quality films made from 1908 to 1913«, og de anfører samme sted igen, at »quality films constituted a relatively minor proportion of Vitagraph's overall output« (Uricchio & Pearson 1993: 55). Imidlertid optræder der blandt deres illustrationer en annonce fra 1910, henvendt til biograf-ejere, hvori Vitagraph ivrigt reklamerer med, hvor fortræffelige deres film er. Studerer man nu det, der står med småt i annonceteksten, kan man læse følgende:

The past three months have been the greatest in the Company's history in the regular production of moving picture successes and have established the reputation of *VITAGRAPH FILMS* on a firm and solid foundation. For this reason *none of them hereafter will be specially distinguished* by such terms as »Films of Quality,« »High Art Films«, or »Films de Luxe.« (gengivet efter Uricchio & Pearson 1993: 56; min kursivering)

Man kunne godt have ønsket sig en nærmere rede-

gørelse for, hvordan Uricchio og Pearson kan identificere bestemte film som »quality films«, hvis filmselskabet ikke gør det. På samme måde savner man oplysninger om, hvorledes de er nået frem til de »mulige læsninger«, som de beskriver. Til grund for dem lægger de et blandet kildemateriale (som de insisterer på at kalde »intertekstuel«); men de kriterier, som det er udvalgt efter, er uklare. Der er noget af kildematerialet, som indiskutabelt er relevant og interessant, f.eks. de historiemalerier, som en række scener i filmene om Cæsar, Washington og Napoleon tydeligvis er baserede på. Mere problematisk forekommer det, når de postulerer en »mulig læsning« af Moses som »socialistisk jordreformatør« (Uricchio & Pearson 1993: 199). Til grundlag herfor fremfører de, at Henry George, forkæmperen for indførelse af fuld grundskyld, bl.a. henviste til nogle af Moselovens bestemmelser som støtte for sine idéer; og de hævder videre, at der ligger en politisk hensigt bag, når *Life of Moses*-filmene ikke omtaler disse bestemmelser: »The films avoid partisan controversy primarily through omission, for example, by not showing Moses mandating land distribution« (Uricchio & Pearson 1993: 192). Nu indeholder Moseloven mange bestemmelser, om urene dyr, lysestager, jubelår, nasirærløfte, og meget mere, og filmene gør næppe opmærksom på ret mange af dem (det er selvfølgelig ikke til at sige med sikkerhed, for – igen – Uricchio og Pearson beskriver ikke filmene); men det virker hasarderet at læse gedulgte motiver ind i denne omstændighed.

Uricchio og Pearson holder sig ikke tilbage fra at tale om »the chauvinistic zeitgeist of the period« som en given sag. De fælder koldblodigt dom over den række af kulturoplysere, som søgte at give småkårsfolk adgang til Shakespeare og anden litteratur af højeste karat,

an exposure that emphasized the putative humanizing potential of the hegemonic order while masking the brute realities of the dehumanization it perpetrated. (Uricchio & Pearson 1993: 198)

At hævde, at kunstværker kan have værdi i sig selv, er i deres øjne en skinmanøvre, som tjener til at dække over undertrykkelsens realitet. Dannelse er suspekt. I deres omtale af Moses-filmen skriver de, at den i hovedsagen følger Mosebøgernes fremstilling: »For those readers without benefit of religious indoctrination, we reproduce Vitagraph's fairly pithy summary of the five reels«. (Uricchio & Pearson 1993: 162) Den tanke synes at ligge dem fjernt,

at et vist kendskab til biblen og kristentroen ikke behøver at skyldes tvangsindlæring, men derimod burde være en uomgængelig forudsætning for enhver, der vil skrive århundredeskiftets kulturhistorie.

## Stilhistorie

Englænderen Barry Salt har fornylig skrevet om, hvad en fornuftig tilgang til filmhistorie kunne være, og hvad en sådan tilgang må udelukke:

(...) it excludes what is called »culture criticism« or »cultural history«. These things are always practised by taking no more than a handful of films, and then picking out a few features of them which are claimed to support some large-scale generalization about the nature of society, which has itself been arrived at by equally insubstantial and unsound methods. (Salt 1994: 94)

Denne beskrivelse passer desværre på en prik på Uricchios og Pearsons procedure. Når jeg er gået ind i en så detaljeret kritik af deres bog, er det hverken for at angribe de to specielt, ej heller for at udstede et generelt forbud mod at inddrage kulturhistorisk viden i filmhistorieskrivningen; min kritik går på det uheldige i at lade teoretiseringen og perspektivløs ideologikritik kue et empirisk materiale. En mere velovervejet fremgangsmåde kan vi finde hos David Bordwell og Kristin Thompson. De har netop udsendt *Film History: An Introduction*, som de har udstyret med et indledende afsnit om »History, Historiography and Film History«. De opregner tre hovedspørgsmål, som de har søgt at besvare i deres bog:

1. *How have the uses of the film medium changed or become normalized over time?*  
(...)
2. *How have the conditions of the film industry—production, distribution and exhibition—affected the uses of the medium?*  
(...)
3. *How have international trends emerged in the uses of the film medium and in the film market?* (Bordwell & Thompson 1994: xxvii-xxviii; forf. kursiv)

Udgangspunktet er filmene selv, og Bordwell og Thompson søger at give læseren en fornemmelse af, hvordan de ser ud, gennem beskrivelser, handlingsreferater, og et omfattende illustrationsmateriale. Især søger de at identificere form-træk, som

karakteriserer bestemte grupper af film, så den enkelte gruppe kan beskrives v.h.j.a. den fælles stilistiske norm for de film, der indgår i den. Herudover beskriver de ret nøje opbygningen og omskiftelserne i de enkelte landes filmindustrier, og hvorledes de har påvirket hinanden ind over landegrænserne. Når Bordwell og Thompson skal forklare årsagssammenhænge, sker de især ved kobling af disse to aspekter. Forandringer i det filmiske udtryk ses som primært betinget af filmindustriens indretning. Dog er der især i forbindelse med de mere avantgardistisk prægede stilretninger henvisninger til andre kunstarter; således inddrages ekspressionistisk malerkunst og teater i behandlingen af den tyske ekspressionistiske film.

Det er al ære værd, at Bordwell og Thompson lægger så stor vægt på filmenes formelle udtryk. Men denne fremgangsmåde er dog heller ikke ganske uproblematisk. Efter færdiggørelsen af *The Classical Hollywood Cinema* skrev Kristin Thompson en artikel, *Cinematic Specificity in Film History and Criticism*, som foregriber flere af pointerne i *Film History: An Introduction*, bl.a. idéen om »the international style«, en sammenføjning af de forskellige art-film-retninger i 20'ernes europæiske film. I artiklen understreger hun, at det ikke er nok at beskrive filmenes formelle karakteristika. Også de forskellige stiltræks funktion må klarlægges (Thompson 1983: 46). Hvad et stiltræks funktion er, kan ikke altid let fastslås ved et studium af filmen alene, og derfor forekommer det klogt så vidt muligt at inddrage filmfolkenes egne betragtninger om, hvad de gik og gjorde. Barry Salt understreger vigtigheden heraf, men indrømmer samtidig, at hans egne værker (vigtigst er Salt 1992) i denne henseende har ladet en del tilbage at ønske. Denne anke kunne man imidlertid i fuld så høj grad rette mod

Bordwell og Thompson. *Film History: An Introduction* bliver en sært livløs bog, fordi den kun i ringe grad beretter om de mennesker, der skabte filmene. Ikke mindst bliver skuespillerne stedmoderligt behandlet: Godt nok omtales en række filmstjerner, men sædvanligvis kun i forbindelse med opregninger af de forskellige filmstudiers økonomiske aktiver.

Faren ved en for ensidig betragtning af økonomi og æstetik er, at forskeren bliver mere sårbar over for fristelsen til at etablere altfavnende forklaringskategorier, der er ufølsomme over for mangfoldigheden i både de filmiske udtryk og de filmkunstneriske ambitioner. Noël Burchs repræsenta-

tionssystemer er et eksempel. Begrebet om »the classical Hollywood cinema« er betydelig mere velunderbygget, men lader sig let fordreje af Hollywood-fjendske teoretikere, så det kommer til at betegne en ensartet, undertrykkende blok. Det er derfor vigtigt at understrege Hollywood-systemets fleksibilitet og også de ganske væsentlige forandringer, det har undergået i tidens løb. Hermed skal ikke forstås, at jeg plæderer for en bevidstløs tilbagevenden til en gammeldags filmhistorie-skrivning. Berettigelsen af at studere filmindustriens økonomi er uomtvistlig; et godt eksempel er en fortrinlig artikel af Corinna Müller (Müller 1990), hvori hun påviser den skelsættende betydning, som distributionen af *Afgrunden* fik i Tyskland. Dens succes ændrede det tyske filmdistributionssystem fundamentalt og fremskyndede afgørende overgangen fra korte film til lange spillefilm. Men netop derfor bliver det så meget desto vigtigere at overveje, hvorfor *Afgrunden* ser ud, som den gør. Og her gør filmhistorikeren efter min mening klogt i at lægge vægten på filmene og filmmagerne. Hvilke virkemidler rådede de over? Hvilke udfordringer søgte de at magte? Det er umuligt at besvare sådanne spørgsmål uden et indgående kendskab til, hvordan filmene så ud, og hvad filmmagerne har sagt om dem. Man kan godt vælge at se ønsket om at lave kunstnerisk værdifulde film som et udtryk for honnøtte ambitioner. Jeg tror imidlertid ikke, at man skal undervurdere, hvor stor betydning det havde for filmkunsten, at der var nogle, der fik den idé, at film kunne være kunst.

## Litteratur

- Abel, Richard (1994): »«Don't Know Much About History», or the (In)vested Interests of Doing Film History«. In Usai 1994, 110-15.
- Bordwell, David, & Kristin Thompson (1983): »Linearity, Materialism and the Study of the Early American Cinema.« *Wide Angle* 5, no. 3: 4-15.
- Bordwell, David, & Kristin Thompson (1994): *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bowser, Eileen (1990): *The Transformation of Cinema 1907-1915. History of the American Cinema vol. 2*. New York: Scribner's.
- Breidahl, Axel, & Axel Kjerulf (1967): *Københavnertiv 1883-1937: Gemt og Glemmt i Alvor og Skæmt*, bd. 2, 1894-1912. København: Hassing (opr. 1938).
- Burch, Noël (1990): *Life to those Shadows*. Trans. Ben Brewster. London: BFI.
- Burch, Noël (1991a): *In and Out of Sync: The Awakening of a Cine-Dreamer*. Aldershot: Scolar Press.
- Burch, Noël (1991b): »Porter, or Ambivalence«. Trans. Tom Milne. In Burch 1991a, 138-56 (opr. 1978).
- Burch, Noël (1991c): »Primitivism and the Avant-Garde: A Dialectical Approach«. In Burch 1991a, 157-86 (opr. 1986).
- Bottomore, Stephen (1994): »Out of this World: Theory, Fact and Film History.« In Usai 1994, 7-25.
- Carroll, Noël (1988): *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia UP.
- Claussen, Sophus (1911): »Films - ». *Politikens kronik*, 5. maj: 9-10 (Nr. 1285 i Engelbrecht & Herrings Clausen-bibliografi).
- Elsaesser, Thomas (red.) (1990): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI.
- Engberg, Marguerite (1977): *Dansk stumfilm: De store år I-II*. København: Rhodos.
- Gomery, Douglas (1992): *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. London: BFI.
- Hansen, Miriam (1990): »Early Cinema: Whose Public Sphere?«. In Elsaesser 1990, 228-46 (opr. 1983).
- Hansen, Miriam (1993): »Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere.« *Screen* 34, no. 3: 197-210.
- Hansen, Miriam (1994): *Babel and Babylon: Spectatorship in the American Silent Film*. Cambridge, Mass.: Harvard UP (opr. 1991).
- Langsted, Adolf (1917): *Asta Nielsen. I serien: Sceniske Kunstnere. Smaa Karakteristiker*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- Musser, Charles (1990): *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. History of the American Cinema vol. 1*. New York: Scribner's.
- Müller, Corinna (1990): »Emergence of the Feature Film in Germany between 1910 and 1911«. In *Prima di Caligari: Cinema tedesco, 1895-1920*, red. Paolo Cherchi Usai & Lorenzo Codelli, 94-112. Pordenone: Biblioteca dell'immagine.
- Nielsen, Asta (1945): *Den tiende Muse I: Vejen til Filmen*. København: Gyldendal.
- Reumert, Poul (1940): *Masker og Mennesker*. København: Gyldendal.
- Salt, Barry (1983): »The Early Development of Film Form«. In *Film Before Griffith*, red. John L. Fell, 284-98. Berkeley: University of California Press.
- Salt, Barry (1992): *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd ed. London: Starword.
- Salt, Barry (1994): »...film in a lifeboat?«. In Usai 1994, 94-99.
- Sandfeld, Gunnar (1966): *Den stumme scene: Dansk biografteater indtil lydfilmens gennembrud*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- Stoneman, Ron (1982): »Early Cinema: An Introduction«. *Screen* 23, no. 2: 2-3.
- Thompson, Kristin (1983): »Cinematic Specificity in Film Criticism and History«. *Iris* no. 1 (vol. 1, no. 1): 39-49.
- Uricchio, William, & Roberta E. Pearson (1993): *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*. New Haven, Conn.: Princeton UP.

Usai, Paolo Cherchi (red.) (1994): *Philosophy of Film History*. Special Issue, *Film History* 6, no. 1.

Zglinicki, Friedrich von (1956): *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin: Rembrandt-Verlag.

Casper Tybjerg er kandidatstipendiat ved Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet