

I skyggernes rige

Om den tidlige stumfilm

Af [HENRIK HOLCH](#)

I december måned er det 110 år siden filmens officielle fødsel. I den anledning præsenterer jeg i det følgende den tidlige stumfilm. Artiklen beskæftiger sig med spørgsmål som "hvem opfandt filmen?", "hvordan så de første film ud?" og "hvordan blev de oplevet?". Samtidig introduceres der til den amerikansk-franske filmforsker Noël Burchs teori om en primitiv repræsentationsmåde før opkomsten af det klassiske Hollywood-paradigme.

Lumière

Den første filmforevisning – og dermed filmens fødsel – dateres ofte til den 28. dec. 1895, hvor der klokken 18.00 i et lokale på Grand Café i Paris var premiere på brødrene Louis og Auguste Lumières *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon* (*Arbejderne forlader Lumière-fabrikken i Lyon*), en film af 46 sekunders varighed, samt ni andre Lumière-film af omtrent samme længde. Det er dog – af grunde, jeg vil vende tilbage til nedenfor – ikke en holdbar datering.

Lumière-brødrenes ti debutfilm, som Louis fotograferede, var helt simple. Strukturelt bestod de af én handling, der blev filmet i ét take, og formatet var et totalbillede. Lumière-brødrene kaldte selv deres film for "actualités", hvormed de ville signalere, at der var tale om en form for dokumentarisme/virkelighedsreportage. *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon* viste arbejdere, som ved fyraften forlader Lumière-fabrikken (brødrene var fotofabrikanter). En anden film, *Repas de bébé* (*Babys måltid*), viste Auguste Lumière sammen med sin kone og baby, der – som titlen siger – får mad. En tredje film, *La Mer* (*Havet*), viste nogle drenge, som fra en badebro springer i havet.

LE CINÉMATOGRAPHE
SALON INDIEN
GRAND CAFÉ
16, Boulevard des Capucines, 16
PARIS

Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran.

SUJETS ACTUELS

1. La Sortie de l'Usine LUMIÈRE à Lyon.	5. Les Forgerons.
2. La Voltige.	6. Le Jardinier.
3. La Pêche aux Poissons Rouges.	7. Le Repas.
4. Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon.	8. Le Saut à la Couverture.
	9. La Place des Cordeliers à Lyon.
	10. La Mer.

Det fulde program for Lumières første offentlige filmforevisning på Grand Café i Paris den 28. dec. 1895 var som følger:

- 1) *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (46 sek., *Arbejderne forlader Lumière-fabrikken i Lyon*), 2) *La Voltige* (46 sek., *The Vaulting*), 3) *La Pêche aux poissons rouges* (42 sek., *Fishing for goldfish*), 4) *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon* (48 sek., *Landgang for deltagerne ved den fotografiske kongres i Lyon*), 5) *Les Forgerons* (49 sek., *Smedene*), 6) *Le Jardinier (et le petit espiègle)* (49 sek., *Gartneren og den lille frække*), 7) *Le Repas (de bébé)* (41 sek., *Babys måltid*), 8) *Le Saut à la couverture* (41 sek., *The Jump in the coverage*), 9) *La Place des Cordeliers à Lyon* (44 sek., *The Place of the Cordeliers in Lyon*), 10) *La Mer* (38 sek., *Havet*).

Entréprisen var 1 franc per person. Ved den første fremvisning var der 35 betalende tilskuere.

Det var imidlertid ikke alle de ti Lumière-debutfilm, som i egentlig forstand var dokumentariske. Den sjette film i forevisningsrækken hin aften, *Le Jardinier et le petit espiègle* (*Gartneren og den lille frække*), var en narrativ fiktionsfilm, for så vidt som den var iscenesat som



Auguste (1862-1954) og Louis (1864-1948) Lumière. Det er Louis til højre.



Framegrab fra *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière, 1895).



Framegrab fra *Repas de bébé* (Lumière, 1895).

slapstick: En gartner vander en have, en dreng træder på vandslangen, gartneren kigger ned i vandslangens mundstykke, drengen flytter foden fra slangen, gartneren får vand i hovedet og løber efter drengen, der bliver fanget og slæbes hen foran kameraet, hvor han får sin velfortjente straf.



Herover: Framegrabs fra *Le Jardinier et le petit espiègle* (Lumière, 1895). Afstraffelsesslutninger af denne type var legio i det første tiår af filmhistorien.

I årene frem til omkring 1900 havde Lumière-brødrene stor indflydelse på verdens filmproduktion; deres film blev vist i de fleste større lande og deres måde at lave film på kom til at sætte standarden for, hvordan en film overhovedet skulle tage sig ud. Indtil 1899 bestod næsten alle film af én indstilling, og som oftest var der enten tale om en *actualité* eller en simpel joke à la de ovennævnte eksempler (*actualité*-formatet spændte dog foruden optagelser af hverdagsbegivenheder også over nyhedsfilm og eksotiske rejsefilm). En markant undtagelse var Georges Méliès' fantastiske film, også kaldet *trickfilm*, som *L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin* (1896, *En kvindes forsvinden i Robert-Houdin-teatret*), hvori Méliès skabte magiske effekter ved at stoppe optagelsen og omarrangere figurer og kulisser. Netop modstillingen mellem Lumières og Méliès' film gav senere anledning til en noget forcéret opdeling af filmhistorien i henholdsvis en *realistisk* og *formalistisk* tradition, fx hos Siegfried Kracauer i hans *Theory of Film* (1960), hvori filmhistorien behandles som en dialektisk spænding mellem disse to tendenser.

Inden jeg går videre, vil jeg kort – bl.a. for at afmontere myten om Lumière-brødrene som entydige "realister" (der i Kracauers forstand henfører til instruktører, der *ikke* manipulerer med det "fotografiske" materiale) – henlede opmærksomheden på en lille filmperle: *Demolition d'un mur* (Lumière, 1896, *Ødelæggelsen af en mur*). Filmen varer 50 sekunder og viser nedbrydningen af en mur. Attraktionen ved denne film ligger dog ikke så meget i selve nedbrydningen af muren, der i den sidste del af filmen på smukkeste vis bringer Gustave Courbets maleri *Les casseurs de pierres* (1849, *Skærvæknuserne*) i erindring. Den ligger derimod i, at de omrejsende Lumière-kameramænd, efter at have projekteret filmen for publikum, stoppede kinematografen og derpå lod den fremvise nedbrydningen af muren *bagfra*, hvorved et spil mellem det *irreelle* (den "umulige" baglæns bevægelse) og det *reelle* (de "virkelige" kulisser) blev sat i gang. Hvis man regner



Georges Méliès (1861-1938), fransk tryllekunstner, der efter at have set Lumières kinematograf i 1895 besluttede han sig for at blive filmmager. Lumière-brødrene ville ikke sælge ham deres apparat, men i 1896 lykkedes det ham, med hjælp fra den engelske opfinder R.W. Paul, at bygge sit eget filmkamera.



fremvisningsformen med til selve filmen, så demonstrerer denne film, at Lumière-brødrene meget tidligt også lavede trickfilm.

Filmens opfindere: Edison, Skladanowsky eller Lumière?

Men lad os vende tilbage til begyndelsen, filmens begyndelse. Allerede i 1891 havde den verdensberømte amerikaner Thomas Alva Edisons assistent, William Kennedy-Laurie Dickson (1860-1935), opfundet *Kinetografen*, et uhandy og over 100 kilo tungt 35 mm. kamera. Edison troede fejlagtigt kun på den individuelle filmoplevelse, hvorfor hans fremviser, et kukkaseapparat, der blev kaldt *Kinetoskopen*, kun formåede at vise film for én person ad gangen. Allerede i april 1894 åbnedes i New York den første Kinetoskopbutik, hvor man enkeltvis kunne se film af knap et minuts længde.



Thomas Alva Edison (1847-1931), der af Albert Einstein blev udråbt til den største opfinder i verdenshistorien. Her er han fotograferet i 1883.



Kinetoskopen, apparatet til individuelle filmoplevelser. Tilskueren skulle kigge gennem linsen i toppen for at se film. Den første Kinetoskopbutik, ejet af brødrene George og Andrew Holland, åbnede i New York den 14. april 1894. Fem maskiner var placeret på række, og tilskueren kunne se filmene i hver enkelt af dem for en sum på 25 cents.



Det var Edison og Dickson, der byggede det første filmstudie overhovedet, *Black Maria* (afbildet herover). Det stod klar til brug i West Orange i New Jersey i februar 1893. Egentlige filmoptagelser blev dog først påbegyndt året efter. I løbet af 1894 blev der optaget over 75 film her. Disse inkluderer bl.a. *Fred Ott's Sneeze*, *Barber Shop* og *Sandow, the modern Hercules*. Størsteparten af filmene var beregnet til et maskulint publikum (jf. fx de mange film med let påklædte damer).

Framegrab fra Georges Méliès' mest berømte trickfilm, *La voyage dans la lune* (1902, *Rejsen til månen*).



Framegrab fra *Demolition d'un mur* (Lumière, 1896, *Ødelæggelsen af en mur*). Filmen blev optaget på Lumière-fabrikens grund, og det er Auguste Lumière, der dirigerer arbejdet.



En af de mest berømte Edison-film er *Sandow, the modern Hercules* (Dickson, 1894). Den primære hensigt med filmen er at stille Eugen Sandows muskelmasse til skue.



Den tidligste film, der stadig eksisterer, er *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze, January 7, 1894* (også kendt som *Fred Ott's Sneeze*), som viser Edisons medarbejder, Fred Ott, i et komisk nys foran kameraet. Den varer blot 5 sekunder og blev filmet mellem den 2. og 7. januar 1894.

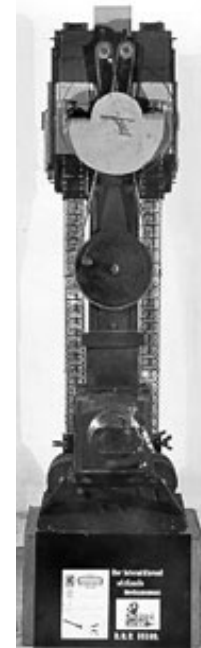
I Tyskland havde brødrene Max og Emil Skladanowsky uafhængigt af Edison-fabrikken og Lumière-brødrene udviklet både filmkamera og -projektor, kaldet *Bioskop*. Her fandt der i begyndelsen af november 1895 celluloidvisninger sted for et betalende publikum, altså en reel biografforevisning næsten to måneder før brødrene Lumières.



En avisannonce for brødrene Skladanowskys *Bioskop*-visninger i den berømte varieté Wintergarten i Berlin. Den første visning fandt sted den 1. november 1895. Skladanowsky-brødrenes program varede syv minutter i alt og indeholdt ni film med velrenommerede varietékunstnere og cirkusartister på den tid: 1) *Italienischer Bauerntanz* (Italiensk bondedans), 2) *Komisches Reck* (Komisk reck), 3) *Das boxende Känguruh* (Den boksende kænguru, den mest berømte af brødrenes film), 4) *Der Jongleur* (Jongløren), 5) *Akrobatisches Potpourri* (Akrobatisk potpourri), 6) *Kamarinskaja* (Kammarintzky, russisk nationaldans), 7) *Die Serpentinaerzerin* (Serpentindanserinden), 8) *Ringkampf zwischen Grainer und Sandow* (Brydekamp mellem Grainer og Sandow) – og sluttelig en lille sekvens, hvor *Bioskopets* opfindere bukker foran kameraet, dvs. for publikum.



Frimærke med Max Skladanowsky (1863-1939), der, med hjælp fra broderen Emil (1856-1945), byggede *Bioskopet*.



Bioskopet, Skladanowskys teknisk komplicerede apparat, der med hensyn til kvaliteten af billedgengivelsen ikke kunne måle sig med Lumières *Kinematograf*, og som derfor ikke fandt større udbredelse.

Man kan derfor spørge: Hvad var det specielle ved brødrene Lumière? Hvorfor er det ved deres første offentlige filmvisning (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière* havde haft ur-premiere ved et privat arrangement den 22. marts 1895), at filmens fødsel dateres? Der er antageligvis tre grunde: Dels var franskmændene de første, som tog filmen alvorlig som kunst (ikke for ingenting opstod begrebet 'kunstfilm' i Frankrig), dels er der noget mytologisk smukt ved, at filmens opfindere havde et efternavn, der betyder "lys", og dels var det brødrene Lumières kamera, *Kinematografen* (ligeledes 35 mm.), der blev det førende på verdensmarkedet. Lumière-brødrenes kamera var, sammenlignet med Edisons, utrolig anvendeligt. Det var let at transportere, fordi det kun vejede 16 kilo, og det kunne samtidig også anvendes som en projektor, hvorfor det er med ankomsten af *Kinematografen*, at de fleste landes filmhistorie begynder.

Tidlige vidner: Maksím Górkij og Sophus Claussen

I maj 1896 ankom filmen – i form af brødrene Lumières *kinematograf* – til Rusland, nærmere bestemt Sankt Petersborg. Kort tid efter blev *kinematografen* fremvist i Volga-havnebyen Niznij Nóvgorod i forbindelse med det årlige marked. Stedet var Aumonts Café, der på den tid var kendt som et bordel. Blandt tilskuerne var Aleksánder Maksímovič Péškov alias Maksím Górkij – den berømte proletarforfatter, der i sovjettiden havde titulatur som "sovjetlitteraturens fader" og "grundlægger af den socialistiske realisme". Han formidlede sine indtryk af *kinematografen* i en berømt artikel, *Lumières kinematograf*, i tidsskriftet *Nizhegorodskii listok* den 4. juli 1896. Artiklen, der aldrig har været publiceret på dansk, og hvorfra jeg vil citere et længere stykke, begynder således:

I går aftes var jeg i Skyggernes Rige.

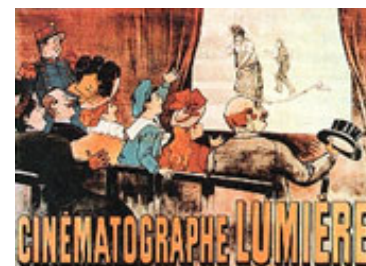
Hvis I bare vidste, hvor mærkeligt det er at være der. Det er en verden uden lyd, uden farver. Alting der – jorden, træerne, menneskene, vandet og luften – er badet i monotont gråt. Solens grå stråler over den grå himmel, grå øjne i grå ansigter, og løvet i træerne er askegråt. Det er ikke liv, men dets skygge, det er ikke bevægelse, men dens lydløse fantom. Jeg skal her forsøge at forklare mig, så jeg ikke bliver mistænkt for galskab eller for at være hjemfalden til symbolisme. Jeg var på Aumonts og så Lumières *kinematograf* – bevægelige fotografier. Det mærkværdige indtryk den skaber er så unikt og komplekst, at jeg tvivler på at kunne beskrive det i alle dets nuancer. Jeg skal imidlertid forsøge at formidle dets essens.

Når lyset slukkes i det rum, hvor Lumières opfindelse vises, åbenbarer sig pludseligt på lærredet et stort gråt billede, "En gade i Paris" – skygger af dårlig gravure. Når du betragter det, ser du vogne, bygninger og mennesker i forskellige positioner, alle frosne til urørlighed. Alt dette går i gråt, og himlen ovenfor er også grå – du forventer dig intet nyt i denne alt for bekendte scene, thi du har set billeder af Paris' gader mere end én gang. Men pludselig går der en underlig sitren gennem lærredet og billedet vækkes til live. Vogne, som kommer fra et sted i billedets dyb, bevæger sig direkte imod dig, ind i mørket, hvor du sidder; et sted langt borte træder mennesker frem og vokser sig truende større når de nærmer sig dig; i forgrunden leger nogle børn med en hund, cyklister farer frem og fodgængere går over gaden, krydsende mellem vognene. Alt dette bevæger sig, myldrer af liv og, siden det har nærmet sig lærredets kanter, forsvinder et sted bag det.

Deres smil er livløse, selvom deres bevægelser er fulde af livsenergi og er så hurtige, at de næsten bliver umulige at opfatte. Deres latter er lydløs, selvom du ser hvordan musklerne trækker sig sammen i deres grå



Kinematografen, Lumières kamera og projektor.



Tidlig plakat (ca. 1896), der reklamerer for Lumières *kinematograf-visninger*.



Maksím Górkij (1868-1936).

ansigter. Foran dig bølger et liv, et liv der er berøvet for ord og afskallet farvernes levende spektrum – det dystre, det lydløse, det grå og triste liv. Det er skræmmende at se, men det er skyggers bevægelser, kun skyggers. Forbandelser og spøgen, de onde ånder som har gydet evig søvn over hele byer, kommer til sinds og det er som om Merlins onskabsfulde kunster udspilles foran dig. Som om han havde forhekset hele gaden og presset dens bygninger sammen fra tag til grund i meterstørrelse. Han lod menneskene krympe i modsvarende proportion, berøvede dem deres taleformåen og skrabe alle jordens og himlens pigmenter sammen til en monoton grå farve.

I denne skikkelse skød han sin groteske skabelse ind i en niche i en restaurants mørke rum. Pludselig er der noget der klikker, alting forsvinder og et tog åbenbarer sig på lærredet. Det farer direkte imod dig – se op! Det ser ud som om, det skal styrte direkte ind i mørket, hvor du sidder, forvandle dig til en sønderrevet sæk fuld af kødstykker og bensplinter, og male denne salon og bygning, så fuld af vin, kvinder, sang og synd, til støv og skærver.

Men selv dette er ene og alene et tog af skygger. Lydløst forsvinder lokomotivet bagom lærredets kanter. Toget standser, og grå figurer træder stille ud af vognene, hilser lydløst på sine venner, ler, går, springer, haster videre, og ... er borte. (Gorkij: 8-9; min oversættelse fra svensk)

Så vidt Górkij, som jeg vender tilbage til om lidt.

I Danmark ankom filmen den 7. juni 1896. Den første visning fandt sted i Vilhelm Pachts *Panorama*, en træpavillon på Rådhuspladsen i København. I januar 1897 kom kinematografen til Nykøbing Falster. En af de tilstedeværende var lyrikeren Sophus Claussen, der på den tid arbejdede som journalist på Lolland-Falsters Folketidende. Sådan skriver han i en artikel med titlen *En Spadseretur* den 15. januar:

Kinematografen – paa Torvet. Gaa hen og se den. Det mærkelige bestaar i, at man her ser Fotografier, som bevæger sig, er levende. Men ved at iagttage disse flygtende Billeder, hvor Mennesker skifter Stilling, samler sig i Grupper eller spredes, synes man, at alt bliver forstaaeligere, klarere, end naar man med egne Øjne ser paa den virkelige Verden. (Tybjerg: 269)

Sammenstiller man nu Górkij og Claussens indtryk, er det for det første slående, at de begge understreger det "mærkelige" ved det nye medium. Dernæst er det slående, hvor forskelligt de vurderer det. For nu at tage det sidste først: For Górkij er filmen kun en skygge af livet. Den er en (dårlig!) illusion. Stillet over for valget mellem den virkelige verden og den illusoriske, der mangler farver og lyd, vælger han derfor virkeligheden. Claussen derimod ser mediets potentiale: dets mulighed for at åbne øjnene for det forhåndenværende. Hvor realisten Górkij kun kan mobilisere en fad og inept begejstring for det nye medie, fordi han hæfter sig ved dets *mangler* i reproduktionen og imitationen af virkeligheden, der applauderer symbolisten Claussen det nye medie for dets hyperrealisme. Lad os så vende os mod det første: Både Górkij og Claussens reportager vidner om, hvor uvant det nye medium var for datidens tilskuere. De hæfter sig begge ved *bevægelsen* i billederne som det signifikante, og de synes dermed at bekræfte, at kunsthistorikeren Erwin Panofsky havde ret, da han i et essay fra 1934 anførte, at det, der fascinerede de allerførste filmtilskuere, ikke var bestemte motiver, men slet og ret det "at ting så ud til at bevæge sig" (Panofsky: 279; min oversættelse).

Denne oprindelige fascination af selve bevægelsen i billederne har vi uden tvivl tabt (ethvert medium mister jo med tiden sin oprindelige



Filmen, Górkij refererer til i teksten til venstre, er *Arrivee d'un Train* (Lumière, 1895, *Ankomst af et tog*). Filmhistorikere har yndet – og ynder fejlagtigt stadig – at citere denne film som en af de ti film, der blev vist ved Lumières første offentlige kinematograf-forevisning på Grand Café i Paris (se fx Cook: 11).



Sophus Claussen (1865-1931).

friskhed – hvormed interessen forskydes fra det besynderlige "at-ma-kan" til selve motivet og dets formelle præsentation). Ikke desto mindre er netop bevægelsen – det at filmen formår at tage et aftryk af et fænomens forandringer i deres tidslige progression – stadig en af de primære attraktioner ved mediet. Uanset, hvor selvfølgelig og dermed marginaliseret i filmbrugerens bevidsthed den er blevet.

Noël Burch og den primitive repræsentationsmåde

En af de mest indflydelsesrige undersøgelser af den tidlige stumfilmperiode blev foretaget af den amerikansk-franske filmforsker Noël Burch i 1970'erne og 80'erne.

Burch skelner i sine skrifter mellem en mainstream illusionistisk film, som han kalder "Institutional Mode of Representation", og en 'primitiv' film, der kom før og overlappede med den, og som han benævner "Primitive Mode of Representation". Den institutionelle repræsentationsmåde er mere eller mindre identisk med den filmiske modus, der i filmvidenskaben – i forlængelse af André Bazin og *Cahiers du cinéma*s essays fra 1950'erne – ofte går under betegnelsen den 'klassiske' film, og den konstituerer sig som en selvstændig repræsentationsmåde omkring 1914 og konsoliderer sig i perioden 1915-17. Den klassiske film udvikles primært i Hollywood, men den eksporteres hurtigt til andre filmindustrier rundt omkring i verden, og i 1920 er den etableret internationalt som norm. Før 1914 er den primitive repræsentationsmåde den dominante filmpraksis, hævder Burch, selvom perioden fra 1906 til 1914 dog samtidig repræsenterer en overgang til den klassiske film.

Hvad kendetegner da den primitive repræsentationsmåde? Denne modus' hovedtræk er ifølge Burch "tableauets autokrati", "frontal kameraplacering" og "håndhævelse af totalbilledet" (Burch: 10). Som karakteristisk for den primitive film nævner Burch også "centrifugalitet" (ibid.), hvilket henviser til, at handlinger gerne må foregå i et hjørne af billedrammen. I modsætning hertil er den klassiske film kendetegnet ved "centripetalitet", dvs. handlingen er her flyttet ind i midten af rammen. Mindsteenheden i den primitive film er *scenen*, hvorimod den klassiske films mindsteenhed er *indstillingen* (scener splittes op gennem klip). Den primitive film kunne godt indeholde klip, men klippene bruges ikke på samme måde som i den klassiske film, hvor de fx tages i anvendelse for at definere rumlige relationer. Klip i den primitive film er primært klip fra et tableau til et andet, og de temporale relationer mellem tableauerne specificeres ikke. Den primitive films karakterer er 'flade' (mangler dybde) for så vidt som de kun fremstår som effekt af "den rent ydre 'behaviorisme'" (Burch: 16). Deres psykologi accentueres ikke – som i den klassiske film – ved brug af fx nærbilleder, og den individuelle karakter er aldrig i centrum for opmærksomheden. Den primitive films handling er ikke-lineær og uden sammenhængende udvikling. Burch skriver: "Den generelle regel for Lumières film og for den efterfølgende 'Lumière-skole' var at filmen [...] sluttede, når der ikke var mere film tilbage i kameraet." (Burch: 12). Citatet peger på et vigtigt træk ved den primitive film, nemlig at den mangler fornemmelse for lukning. Filmene slutter alle på et mere eller mindre tilfældigt sted. I den klassiske film derimod er *narrativiteten* blevet dominerende, hvorfor alt, der ikke direkte har med hovedpersoner og handling at gøre, skæres fra.

Et sidste træk, som kendetegner den primitive film, er, at den var afhængig af en ydre instans, en oplæser, for at kunne skabe en historie, hvorimod den klassiske film er "selvforsynende", dvs. i stand til at fremføre sin historie på egen hånd.

Den primitive repræsentationsmåde skal ifølge Burch ikke opfattes som et statisk system; den gennemgår en udvikling. Omkring 1903 opstår det fænomen, Burch kalder den "emblematiske indstilling", og som fortsætter i brug indtil 1909-10. Den emblematiske indstilling "var bestemt af en stræben efter de fiktive personers nærvær og etableringen af øjenkontakt mellem skuespillere og tilskuere." (Burch: 14). Begrebet om den emblematiske indstilling dækker på én gang det, vi i dag kalder nærbilledet og skuespillerens direkte kamerablik. Burch understreger dog, at funktionen af en sådan indstilling i den primitive film adskiller sig fra den senere brug af fx nærbilledet. Den emblematiske indstilling var utænkelig som *indklip* i diegesen og dermed som karakteristik af personens psykologi; kun som *påhæng* – enten i begyndelsen eller i slutningen af filmen – var den mulig. I amerikaneren Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* (1903) er det berømte slutbillede af bandedederen, der affyrer sin pistol mod publikum, således ikke en foregribelse af den klassiske films nærbillede.

Ved siden af det "rene" primitive repræsentationssystem findes der ifølge Burch også mere "eksperimenterende" primitive film som netop Porters *The Great Train Robbery* (1903), James Williamsons *Fire!* (1901), Méliès' *L'affaire Dreyfus* (1899) og Lewin Fitzhamons *Rescued by Rover* (1905), hvor en vis linearitet begynder at vise sig, men hvor det, der blev en af den klassiske films væsentligste karakteristika, ansigtets sprog, mangler helt.



Framegrabs fra Lewin Fitzhamons *Rescued by Rover* fra 1905, en tidlig prototype for *Lassie*-filmene. Filmen formår "at producere en fornemmelse af en sammenhængende og konsistent kurs ved brug af gentagne bevægelser mod kameraet til at signalere 'udad-rejse' og bevægelser væk fra kameraet til at signalere 'tilbage-rejse'." (Burch, *Life*: 211).

Omkring 1906 udvikles der ifølge Burch et anderledes klippebegreb i de mere eksperimenterende film, et klippebegreb, der senere fører til det såkaldte 'continuity'-system (herom nedenfor), og fra da af erstattes den primitive film gradvist af den klassiske.



Det berømte slutbillede i *The Great Train Robbery* (Porter, 1903), der også kunne anbringes i filmens begyndelse. Princippet om, at fiktionsfigurerne ikke måtte kigge ind i kameraet, den klassiske *counter-look-prohibition*, blev etableret i 1910'ernes Hollywood, fordi man opfattede kamerahenvendelsen som noget, der ødelagde filmens realistiske illusion.



James Williamson (1855-1933).



Framegrabs fra en unik film fra århundredskiftet: *The Big Swallow* (Williamson, 1901, *Den store mundfuld*): En mand nærmer sig kameraet. Han gør truende gestikulationer mod 'fotografen', fordi han ikke ønsker sit billede taget. Hans åbne mund bevæger sig ind i et ekstremt nærbillede, og så sluger han tilsyneladende både kameraet og fotografen. Til sidst trækker han sig tilbage, tyggende og grinende. Filmen er lavet af James Williamson, der tilhørte den såkaldte 'Brighton-skole' i England, en skole, der excellerede i opfindsomme trickfilm. *The Big Swallow* indeholder to "usynlige" klip. Det første falder mellem den åbne mund, der indtager hele billedet, og den sorte baggrund, hvorpå vi ser fotografen og hans kamera blive kastet fremad og nedad. Det andet, der muliggør mandens afsluttende bevægelse væk fra kameraet, falder mellem et nyt sort billede og mandens åbne mund i ekstremt nærbillede.

D.W. Griffith og den klassiske film

Ifølge standardversionen af filmhistorien var det først og fremmest den excentriske filminstruktør D.W. Griffith – manden bag filmhistoriske klassikere som den racistiske, Ku-Klux-Klan-forherligende *The Birth of a Nation* (1915; *Nationens fødsel*) og *Intolerance* (1916) – som havde skabt det filmsprog, der kom til at kendetegne den klassiske Hollywoodfilm. At Griffith kunne udråbes som den helt store innovator, havde ikke mindst sin årsag i en berømt annonce, Griffith i december 1913 selv indrykkede i *Dramatic Mirror* (!). Heri hævdede han, at han i sine tidlige *Biograph*-film havde opfundet stort set alle de teknikker – herunder *close-up*'et – som blev den klassiske films ingredienser. I *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film* (1991) har den amerikanske stumfilmekspert Tom Gunning imidlertid vist, at Griffith helt klart ikke var skaberen af Hollywoods filmsprog, men at han snarere var centralt placeret i overgangen fra en primitiv film, der var baseret på at fremvise en serie stimulerende attraktioner, til en klassisk film, der var baseret på narrativ integration, fordi han udviklede og redefinerede en lang række teknikker, så de bl.a. kunne bruges til karakteristik af personernes psykologi.

Continuity-systemet

Som de fleste filminteresserede vil have noteret sig, går adjektiverne 'usynlig' og 'gennemsigtig' igen i stort set alle beskrivelser af det klassiske filmsprog. Der er da heller ingen tvivl om, at den klassiske film i en helt særlig grad (sammenlignet med andre filmtyper, fx den sovjetiske montagefilm fra 1920'erne) søger at skjule eller tilkitte de stilistiske operationer, så de ikke for alvor forstyrrer tilskuerens afkodning af historien.

Den klassiske films redigeringsprincipper kaldes 'continuity-systemet' og udgør en af grundpillerne i den klassiske narration. Det består af et relativt begrænset antal komponenter. I det følgende vil jeg kort skitsere de vigtigste.

Redigeringen i den klassiske film rettes altid ind efter den såkaldte 'handlingsakse' eller 'centerlinje'. Centerlinjen er den imaginære linje, der etableres af den dominerende retning i billedet, fx linjen, som går fra en person til en anden i en samtale (dvs. taleretningen) eller fra en person til det objekt, personen ser på (blikretningen). Pointen er nu, at centerlinjeprincippet kræver, at *alle* kamera-indstillinger i en scene skal være placeret på den *samme side* af centerlinjen, dvs. inden for en halvcirkel på 180-grader. Af samme grund kaldes centerlinjeprincippet



David Wark Griffith (1875-1948), en prominent figur i pre-klassisk og tidlig klassisk film. Griffith startede sin instruktør-karriere i 1908 hos filmselskabet *American Mutoscope and Biograph Company*, der blev grundlagt af bl.a. W.K.-L. Dickson, opfinderen af *Kinetografen*, i 1895.

derfor også 180-grade-reglen. 180°-reglen sikrer en nogenlunde konsistent baggrund fra indstilling til indstilling og virker derfor befordrende for tilskuerens orientering i rummet. Det antages, at hvis kameraet bevæges fra den "korrekte" side af centerlinjen over på modsatte side, vil det resultere i en momentan forvirring af tilskueren (fx vil det se ud som om, at de talende skifter positioner og dermed taler til sig selv).

De øvrige hovedkomponenter i continuity-systemet er:

- *Establishing shot*, dvs. en indstilling, som er placeret i begyndelsen af en scene og som definerer handlingsrummet og personernes placering i det (et halvtotal- eller totalbillede). Her etableres centerlinjen, som alle de nedenstående komponenter er underordnet. (*Establishing shot*'et udspringer af og erstatter den primitive *tableau-scene*).
- *Analytical cut* (eller *cut-in*), dvs. et klip til en indstilling, som kun viser *en del af* det handlingsrum, der var indeholdt i den foregående indstilling.
- *Shot/reverse shot*, dvs. klip frem og tilbage mellem personer, fx i en dialog (afvikles i den klassiske film ofte som *over-the-shoulder shots*).
- *Eyeline match*, dvs. klip fra en indstilling til en anden, som er motiveret af en persons blikretning – den første indstilling viser en person, der ser på noget *off screen*; den anden indstilling viser, hvad personen ser på.
- *Match-on-action cut*, dvs. et klip, hvor en bevægelse, der er påbegyndt i den første indstilling, fortsættes i den næste (en teknik, der sikrer både handlings- og tidsmæssig kontinuitet).

Alle de oplyste komponenter er med til at give den klassiske Hollywoodfilm et stabilt, overskueligt og sammenhængende rum, som tilskueren ubesværet kan orientere sig i. Som helhed sikrer systemet, at indstillingerne følger logisk på hinanden, hvad der frembringer indtrykket af et glat flow – og netop dette flow er sikkert en af forklaringerne på, at stilen i den klassiske film, med David Bordwells ord, "passerer relativt ubemærket" (Bordwell, *Narration*: 164).

Det var dette system, der stod færdigt omkring 1917. Og det er i vidt omfang stadig gældende i dag.



Framegrabs fra *The Girl and her Trust* (Griffith, 1912). Her udfoldes *match-on-action*-teknikken.

Faktaboks

Citerede film

Dickson, W.K.-L.: *Edison Kinetoscopic Record of a Sneeze, January 7, 1894* (også kendt som *Fred Ott's Sneeze*). F: William Heise. Medv.: Fred Ott. P: Edison Manufacturing Co. Længde: 5 sek. (ved 16 billeder per sekund; filmen består af 81 billeder). Copyright: William Kennedy-Laurie Dickson d. 9. jan. 1894. Filmet mellem d. 2. og 7. jan. 1894 i Edisons "Black Maria"-studie i West Orange, New Jersey, USA. (Den ældste film, der eksisterer).

Dickson, W.K.-L.: *Sandow, the modern Hercules*. F: William Heise. Medv.: Eugen Sandow (Friedrich Müller, 1867-1925, datidens mest kendte stærke mand). P: Edison Manufacturing Co. Længde: cirka 12 meter (40 sek.). Copyright: W.K.L. Dickson den 18. maj 1894. Filmet 6. marts 1894 i "Black Maria" i West Orange, New Jersey, USA.

Dickson, W.K.-L.: *Barber Shop*. F: William Heise. P: Edison Manufacturing Co. Længde: 15,2 meter. Filmet i april 1894 i "Black Maria" i West Orange, New Jersey, USA. Første fremvisning: 14. april 1894.

Fitzhamon, Lewin (& Cecil M. Hepworth?): *Rescued by Rover*. P: Hepworth Manufacturing Co. Længde: 129 meter. England, 1905.

Griffith, D.W.: *The Girl and her Trust*. M: George Hennessy. F: G.W.

Griffith, D.W.: *The Birth of a Nation (Nationens fødsel)*. M: Thomas F. Dixon Jr., D.W. Griffith og Frank E. Woods efter Dixons roman *The Clansman : A Historical Romance of the Ku Klux Klan*. F: G.W. Bitzer. K: D.W. Griffith, Joseph Henabery, James Smith, Rose Smith og Raoul Walsh. P: Epoch Producing Corporation. Premiere: 8. feb. 1915. Længde: 190 min. (ved 16 fps).

Griffith, D.W.: *Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*. M: D. W. Griffith, Anita Loos, Frank E. Woods. F: G.W. Bitzer. K: D.W. Griffith, James Smith, Rose Smith. P: Wark Producing Company. Længde: 163 min. USA, 1916.

Lumière, Louis og Auguste: *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon/La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon (Arbejderne forlader Lumière-fabrikken i Lyon)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 46 sek. Frankrig, 1895. (Der findes to versioner af denne film, Lumière-brødrenes tidligste. Den første havde premiere ved et møde for medlemmerne af Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale den 22. marts 1895. Den anden, der er teknisk forbedret, blev fotograferet i juli 1895. Den havde premiere ved Lumières første offentlige fremvisning den 28. juni 1895, kl. 18.00, i Salon Indien på Grand Café på Boulevard des Capucines nr. 14 i Paris).

Lumière, Louis og Auguste: *La Voltige (The Vaulting)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 46 sek. Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *La Pêche aux poissons rouges (Fishing for goldfish)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 42 sek. Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon (Landgang for deltagerne ved den fotografiske kongres i Lyon)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 48 sek. Premiere: 10. juni ved en kongres for det Franske Fotografiske Selskab i Lyon (filmet og fremkaldt samme dag). Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *Les Forgerons (Smedene)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 49 sek. Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *Le Jardinier (et le petit espiègle) (Gartneren og den lille frække)*.

F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 49 sek. Premiere: 10. juni ved en kongres for det Franske Fotografiske Selskab i Lyon. Frankrig, 1895. (Filmen er også kendt som *L'Arroseur Arrosée: Havevandereren bliver selv vandet*).

Lumière, Louis og Auguste: *Le Repas (de bébé) (Babys måltid)*. F: Louis Lumière. Medv.: Auguste Lumière og hans familie ved morgenbordet. P: Société Lumière. Længde: 41 sek. Premiere: 10. juni ved en kongres for det Franske Fotografiske Selskab i Lyon. Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *Le Saut à la couverture (The Jump in the coverage)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 41 sek. Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *La Place des Cordeliers à Lyon (The Place of the Cordeliers in Lyon)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 44 sek. Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *La Mer (Baignade en mer) (Havet)*. F: Louis Lumière. P: Société Lumière. Længde: 38 sek. Frankrig, 1895.

Lumière, Louis og Auguste: *Arrivée d'un Train en gare à La Ciotat (Ankomst af et tog)*. F: Louis Lumière. Medv.: Bl.a. Louis Lumières kone. P: Société Lumière. Længde: 50 sek.

Frankrig, 1895 eller 1896. (Der eksisterer flere versioner af denne film).

Lumière, Louis og Auguste: *Demolition d'un mur (Ødelæggelsen af en mur)*. F: Louis Lumière. Medv.: Auguste Lumière. P: Société Lumière. Længde: 15 meter (50 sek.). Frankrig, 1896.

Méliès, Georges: *L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin (The Vanishing Lady/En kvindes forsvinden i Robert-Houdin-teatret)*. Medv.: Jeanne d'Alcy (kvinden) og Georges Méliès (tryllekunstneren). P: Star Film. Teknik: 35 mm film. Længde: 20 meter (65 sek.). Frankrig, 1896.

Méliès, Georges: *L'Affaire Dreyfus (Dreyfus-affæren)*. P: Star Film. Frankrig, 1899.

Méliès, Georges: *Le voyage dans la lune (A Trip to the Moon/Rejsen til månen)*. F: Michart og Lucien Tainguy. P: Star Film. Længde: 258 meter (14 min. ved 16 fps). Frankrig, 1902.

Porter, Edwin S.: *The Great Train Robbery (Det store togrøveri)*, M: Edwin S. Porter. F: Edwin S. Porter. K: Edwin S. Porter. P: Edison Manufacturing Company. Længde: 225 meter. USA, 1903.

Skladanowsky, Max og Emil: *Wintergartenprogramm*. M: Max Skladanowsky. F: Wilhelm Fenz og Max Skladanowsky. Medv.: Mademoiselle Ancion (*Die Serpentin tänzerin*), Mr. Delaware (*Das boxende Känguruh*), Mr. Grainer (*Ringkampf zwischen Grainer und Sandow*), Paul Petra Sandow (*Der Jongleur og Ringkampf zwischen Grainer und Sandow*), Emil Skladanowsky (epilogen), Max Skladanowsky (epilogen), Grunato-familien (*Akrobatisches Potpourri*), Milton-brødrene (*Komisches Reck*), Ploetz-Larella-børnene (*Italienischer Bauerntanz*), brødrene Tschermanoff (opførelsen af den russiske nationaldans *Kamarinskaja*). P: Skladanowsky Film, Berlin. Længde: 159 meter. Teknik: 65 mm. Tyskland, 1. nov. 1895.

Williamson, James: *Fire!*. P: Williamson's Kinematograph Company Ltd. Længde: 86 meter. England, 1901.

Williamson, James: *The Big Swallow*. P: Williamson's Kinematograph Company Ltd. Længde: 18 meter. England, 1901.

Zecca, Ferdinand: *Histoire d'un crime (Historie om en forbrydelse)*. P: Pathé Frères. Længde: 110 meter. Frankrig, 1901.

Citerede malerier

Courbet, Gustave (1849): *Les casseurs de pierres (Skærvæknuserne)*, Frankrig. Olie på lærred. 165 x 257 cm. Maleriet blev ødelagt under de kraftige bombardementer af Dresden i februar 1945.

Litteratur

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Methuen & Co., London, 1985.

Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Methuen & Co., London, pp. 55-59 og 194-213 (om continuity-systemet).

Bordwell, David & Kristin Thompson (1993/1979): *Film Art – An Introduction*, 4th ed., University of Wisconsin, McGraw-Hill Publishing Company, New York, pp. 261-275 (om continuity-systemet).

Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge & Massachusetts.

Burch, Noël (1995): "En primitiv repræsentationsmåde?", in: Ole Steen Nilsson og Johannes Riis (red.): *Tryllelygten*, 2. årgang, nr. 2, Odense, pp. 9-20. Trykt første gang som "Un mode de représentation primitif?", in: *Iris*, vol. 2, 1, 1984, pp. 113-123. (Burchs idé om en primitiv repræsentationsmåde er blevet anfægtet af nyere filmhistorikere som Charles Musser, Kristin Thompson og David Bordwell. For en nærmere redegørelse for deres synspunkter, se fx Bordwell 1997, kap. 4 og 5).

Burch, Noël (1990): *Life to those Shadows*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles.

Cook, David A. (1996): *A History of Narrative Film*, 3rd ed., W. W. Norton & Company, New York & London.

Górkij, Maksim (1995): "Lumières kinematograf" (oversat til svensk af Jon Dunås), in: *Aura*, vol. 1, nr. 2, 1995, pp. 8-10. Trykt første gang som "Beglye zametki. Sinematograf Lyum'era", in: *Nizherorodskii listok*, nr. 182, 4. juli 1896; artiklen var underskrevet I. M. Pacatus. (Artiklen er også oversat til engelsk af Jay Leyda og Leda Swan, in: Jay Leyda (red.): *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin, London, 1983, pp. 407-9).

Gunning, Tom (1991): *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago.

Kracauer, Siegfried (1971/1960): *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, London, Oxford & New York. (Et essay herfra, "The Two Main Tendencies", er oversat til dansk af Henning Jørgensen som "De to hovedstrømninger", in: *Se, det er Film – i Klip* (red. Ib Monty og Morten Piil), Fremads Fokusbøger og Det Danske Filmmuseum, Kbh., 1970, pp. 9-18)).

Panofsky, Erwin (1999): "Style and Medium in the Motion Pictures", in: Leo Braudy and Marshall Cohen (ed.): *Film Theory and Criticism*, Fifth ed., Oxford University Press, New York og Oxford, pp. 279-292. Trykt første gang i *Bulletin of the Department of Art and Archeology*, Princeton University, 1934.

Tybjerg, Casper (1996): *An Art of Silence and Light. The Development of the Danish Film Drama to 1920*, Ph. D. Dissertation, Department of Film and Media Studies, University of Copenhagen.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

[|| forrige side](#) | [næste side ||](#)