

Den australske balletdanser

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Barry Salt er af de fleste kendt som "the number cruncher", fordi han har været drivkraften bag såkaldt stilometrisk filmanalyse. Salt har ikke kun udregnet den gennemsnitlige indstillingslængde (GIL) for flere tusinde film, men har også talt kamerabevægelser og ført grafer over forekomsten af forskellige billedudsnit. Samtidig har han aldrig været bleg for polemiske indspark mod nogle af feltets førende forskere. Hvem denne usædvanlige forsker er, og hvad han har at bidrage med til feltet, får man svar på i hans seneste bog *Moving into Pictures*.

Jeg har i snart mange år ventet på en opfølger til Barry Salts unikke bog *Film Style and Technology: History and Analysis*. Første udgave stammer fra 1983, mens den væsentligt udvidede andenudgave udkom i 1992. Ganske vist havde Salt allerede fra 1974 og fremefter fået udgivet artikler i *Sight and Sound*, *Film Quarterly* og *Film Form*, som overlapper med bogen, men i *Film Style and Technology* gives en samlet og udfoldet beskrivelse af den filmstilistiske og -teknologiske udvikling. Dermed ikke sagt at Salts analyser er dybe og velargumenterede, men kvantitativt er bogen enestående. Salts teknologihistorie, hans meget vidtfavnende statistiske registreringer og kommentarer om såvel produktionsnormer som stilistiske normer gør bogen til en uundværlig ressource. Derudover er Salts betragtninger om film *set i forhold til normer og traditioner* måske det mest åbenlyst interessante ved hans arbejde – hvad end det gælder lanceringen af en blivende praksis, brud eller *dead ends*. Hvis man ønsker svar på, hvornår point of view-klipping og krydsklipping blev introduceret, eller i hvilke film man finder de første kamerakørsler, så er det Salts bog, man bør konsultere (fig. 2-3).

Informationerne – i hvert fald de statistiske registreringer – i andenudgaven af *Film Style and Technology* gik kun til 1987, så en opdatering var efterhånden på sin plads. Siden da har David Bordwell (2002, 2006) overhalet Salt indenfor ved at beskrive nogle af de stilistiske og produktionsmæssige normer for amerikanske film i 1990'erne og fremefter (hurtigere klipperytme, mere kamerabevægelse, flere nærbilleder, større spænd mellem brændvidder). Salt svarede delvist igen med artiklen "The Shape of 1999" (2004), men ikke desto mindre har vi manglet Salts udlægning af hele perioden siden 1987.

Moving into Pictures er ikke en revideret tredjeudgave af *Film Style and Technology*, men især ét kapitel om filmstil og teknologi i 1990'erne ligger i direkte forlængelse af bogen. *Moving into Pictures* er en samling af såvel gamle som nye tekster – den tidligste fra 1968 og den nyeste fra 2006. Bogen indledes af et biografisk kapitel, hvorefter de følgende 42 tekster (én opgave, en række artikler samt kapitler) overvejer og præsenterer i kronologisk orden.

Af disse 42 tekster havde jeg i forvejen læst de 9, og selvom der var spændende læsning blandt de - for mig – nye tekster, så var det mest forfriskende ved bogen de passager, som knytter teksterne sammen. Her forklarer Salt baggrunden for teksten efterfulgt af dens "efterhistorie", fx redaktionelle ændringer, som han ikke var enig i, analytiske justeringer af teksten, forklaringer på diskrepanser med resultater i andre tekster osv. Indrømmelserne er dog minimale og oftest leveret i en strøm af selvros.



Fig. 1. Barry Salt i komisk udfoldelse.



Fig. 2-3. En af de første eksempler på en kamerakørsel ser man i *Hooligan in Jail* (1903). Mig bekendt var det dog Jon Gartenberg, som ved FIAF konferencen i Brighton 1978 først gjorde opmærksom på filmen.

En fremmed fugl

Man skulle umiddelbart tro, at en forsker, der vier så meget af sin tid til at producere statistisk viden, er selvudlættende og undseelig, men Barry Salt har altid haft en meget markant tilstedeværelse i sine tekster – på godt og ondt (1). Allerede i tidligere tekster har Salt forklaret sin atypiske position inden for feltet, men hans *persona* udfoldes væsentligt i *Moving into Pictures*. Det sker mestendels i det knap 13 sider lange indledende biografiske afsnit, men ligeledes i tekstpassagerne, som adskiller de forskellige artikler.

Salts karriere inden for filmen har været flankeret af en paradoksalt fascination af såvel konkret videnskab som abstrakt kunst. Salt læste kemi på Melbourne University i Australien og var så matematisk begavet, at han i sine unge år fik arbejde som den "sidste menneskelige computer" (dvs. lavede videnskabelige udregninger). Parallelt hermed var han en ivrig balletdanser (fig. 4) og kastede sig glubsk over udbudet af stort set alle former for moderne kunst.

Balletdanseren fyldte så meget, at han dumpede sine andenårsstudier i kemi, og "this dancing thing" (s. 6) var også én af grundene til, at Salt i 1956 immigrerede til England (en anden grund var en yndig danserinde, som han blev ulykkeligt forelsket i). Efterhånden løb balletkarrieren ud i sandet, og Salt vendte tilbage til naturvidenskabelig forskning, hvor det i 1965 lykkedes ham at erhverve en ph.d.-grad i teoretisk fysik (om flydende helium).

Udsigten til et arbejdsliv som middelmådig fysiker fik ham til endnu engang at prøve andre græsgange, og han vendte næsen mod praktisk filmproduktion. Umiddelbart før, under og efter sit ophold ved *London School of Film Technique* i 1966-68 lykkedes det ham at instruere/fotografere/klippe diverse film, bl.a. en science fiction-kortfilm (som fotograf og instruktør) afspillet foran en hvid baggrund (fig. 5). For at få sit diplom fra skolen skulle han aflevere en skriftlig opgave på 5000 ord. Salt afleverede en tekst, der var halvt så lang (genoptrykt i bogen, s. 14-16), men slap for reprimander.

Ifølge Salt er denne afsluttende opgave fra oktober 1968 den første tekst, hvori han foreslår en kvantitativ analyse af filmstilistiske virkemidler (stilometrik). Salt forfulgte i første omgang ikke dette spor, men forsøgte i stedet at ernære sig som filmfotograf. Det blev til en del opgaver i slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne. De mest "prominente" var den Oscarnominerede dokumentarfilm *Clockmaker* (Richard Gayer, 1971) og så den eksperimentelle spillefilm *Six Reels of Film to Be Shown in Any Order* (1971), som Salt også instruerede.

Jeg har ikke set nogen af de film, Salt arbejdede på, og de er heller ikke umiddelbart til at skaffe på VHS eller DVD. Salt skriver selv: "It began to look as though there was not much of an audience for the kind of films that I wanted to make" (s. 19). Langsomt, men sikkert, gled Salt i stedet ind i rollen som filmunderviser. Han underviste i filmproduktion, men også i "technical analysis" og i et fag der hed "The History of Film Style, Technique, and Technology". Alt det, som Salt efterfølgende har skrevet, kan i virkeligheden ses som en udfoldelse af det emne. Efter et broget forløb med deltidsansættelser på diverse institutioner i Londonområdet, lykkedes det Salt at bide sig fast ved London Film School, hvor han underviser den dag i dag - én af mine kolleger så ham for nylig forlade et undervisningslokale efter at have kørt et forløb om *Dr. Kaligaris Kabinet* (1920).

Hvorfor denne bog?

Givet det faktum, at Salt nu er i sin karrieres efterår, kan man betragte *Moving into Pictures* som et retrospektivt værk. Imidlertid giver Salt hverken i forord eller indledning nogen indgående forklaring på, hvad rationalet bag bogen egentlig er. Kort sagt vil jeg betegne bogen som en genrehybrid. Det er dels en autobiografisk fremstilling – som titlen antyder - dels en antologi. Man kan sige, at Salt forsøger at sammenholde sin biografiske historie med sine forskningspublikationer.

Så entydigt er det imidlertid ikke, for Salt har hverken udvalgt "the best of" eller "et repræsentativt uddrag". Hovedparten af teksterne synes valgt, fordi de enten ikke har været udgivet før eller har været svært tilgængelige (fx kun udgivet på italiensk eller i tidsskrifter og bøger, som de færreste har stående på hylderne). Alligevel er der flere tekster fra fx *Sight and Sound*, som ikke er inkluderet på baggrund af

(1) Salt kan være lige så brysk, firkantet og kontant affærdigende som én af Bruce-karaktererne i Monty Pythons parodi på australske akademikere. Man krummer tæer, når han forsvarer sin position med vendinger som "all those untalented and unskilled people teaching in university humanities departments" (s. 104).



Fig. 4. Dette billede fra bogen (s. 6) har ingen billedtekst, men jeg går ud fra, at Barry Salt er én af de portrætterede balletdansere.



Fig. 5. Ifølge Salt foregreb den hvide baggrund ikke blot George Lucas' *THX 1138* (billedet), men var også udført bedre (s. 12). Foto: mptv.net.

det kriterium, og alt i alt må man konkludere, at forskellige hensyn har motiveret udvælgelsen af teksterne. Der mangler med andre ord en rød tråd.

Moving into Pictures er en broget udgivelse i mere end én forstand. Ren opsætningsmæssigt har Salt forsøgt at gengive den oprindelige opsætning, hvorfor hver tekst er sat op med sin egen skrifttype. Det kræver en vis tilvænning, men går faktisk hen og bliver en fordel, når man efterfølgende skal orientere sig i bogen.

Indholdsmæssigt er det også blandede bolcher. 23 af bogens 43 kapitler handler ganske vist om stumfilm (fx dansk, tysk, italiensk, Cecil B. DeMille, Ernst Lubitsch, Vitagraph, D. W. Griffith og slapstick, Ralph Ince, André Antoine, skuespil, krydsklipning), men som antydning er der mange forskellige vinkler i spil (fig. 6). Den emnemæssige spredning er både det bedste og det svageste ved udgivelsen.

Godt og skidt

Emnemæssigt spreder Salt sig mere end vanligt og strækker sig til tider også længere end hans kompetencer – og denne læsers tålmodighed – kan bære. Salts tekst om skuespil (s. 280-281) reducerer spillet til banaliteter såsom "mere" eller "mindre", artiklen om Plotto-narratologi (s. 368-387) fremstår som formålsløst volapyk, og "The Numbers Speak" (s. 389-396) fremstiller den simple pointe, at klippetempo kan knyttes til handlingssituationer (adstadig klipning i romantiske scener, hurtigere klipning i actionscener) for derefter at forfalde til esoterisk statistik.

Dermed ikke sagt, at Salt blot er statistiker. Ligeegyldigt hvilken kunstart eller hvilket medieprodukt, han beskæftiger sig med, så reducerer Salt ganske vist værkerne i forhold til sine analytiske kategorier, men man må tilstå, at hans (kunst)historiske *referenceramme* er ganske vidtfavnende (2). Igennem bogen demonstrerer Salt udsyn til teaterhistorien, operetten, arkitekturen, tegneserien, billedkunsten med videre. Ofte hiver han andre kunstneriske udtryk ind for at belyse en filmstilistisk pointe (Frantisek Kupka ift. Fritz Langs diagonale kompositioner, Robert Neppachs teaterkulisser ift. Dr. Kaligaris Kabinet mv.) (fig. 7-8).

Grundlæggende er Salts komparative "analyser" mestendels forslag om, "hvor har de det fra?". I det hele taget skal man være opmærksom på, at Salt benytter betegnelsen "analyse" om det, jeg vil kalde "registrering" og "beskrivelse". Stilistisk analyse kræver et bud på funktion og/eller betydning, og det er der ikke meget af i Salts tekster.

I den henseende er det absolut anbefalelsesværdigt, at Salt overhovedet skriver om to så uafdækkede områder som belysning (tre tekster) og animationsæstetik (to tekster). Særligt belysning er meget svært at behandle analytisk, selv om det naturligvis har en stor betydning for en films visuelle fremstilling. Som tidligere filmfotograf er Salt særligt egnet til at sætte læseren ind i udstyr og praksis, og det lyder lovende, når han på bagsiden skriver, at bogen introducerer en metode til at *analysere* belysning og animationsstil. Desværre møder man i teksten snarere måder at *beskrive* belysning og animationsstil på.

De mest interessante tekster er i virkeligheden dem, som tager Salts velkendte optik med kombinationen af stilometriske registreringer og sammenfattende kommentarer (særligt når de drejer sig om teknologi, stil og kausalitet – hvorfor er det sådan?), men flytter denne optik til ny empiri. Her kan man fremhæve "The Stylistic Analysis of Television Drama Programs" (s. 259-276), som kun tidligere er blevet udgivet i sin halve længde.

Nutidig film

Den tekst, som jeg så mest frem til, var kapitlet om filmstil og teknologi i 1990'erne (s. 300-328), som ligger i direkte forlængelse af andenudgaven af *Film Style and Technology*. Flere af de mest interessante statistiske observationer fremgik dog allerede af "The Shape of 1999" (2004), som i øvrigt også er inkluderet i bogen i stort set urevideret form (s. 330-343). Eksempelvis rummer "The Shape of 1999" en udvidet og opdateret udgave af klippehastighedens historie i amerikansk film fra 1940 til 1999 baseret på et langt større empirisk materiale (5893 film!) end i andenudgaven af *Film Style and Technology* (fig. 9).



Fig. 6 Haremscenen fra Holger Madsens censurrante *Opiumsdrommen* (1914) er gengivet på s. 41.

(2) Det afsløres fx i Casper Thybjergs glimrende artikel om Salts uenighed med Thompson og Bordwell om definitionen af tysk ekspressionisme (1997).

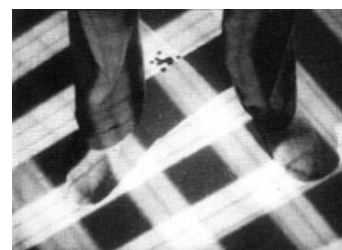


Fig. 7-8. Ligesom i Kupkas *Vertical and Diagonal Planes*, ca. 1913-14 anvender Lang i høj grad også denne kombination. Fx i denne indstilling fra *You Only Live Once* (fig. 8).



Fig. 9. Salt er blevet kritiseret for kun at beregne klippefrekvensen ud fra de første 30-40 minutter af en film (Bordwell 2002, s. 26), men denne praksis – forsikrer Salt

Det nye i "Film Style and Technology in the Nineties" er, at kapitlet også rummer tilsvarende informationer om klippetempoet i britisk (1964-1999), fransk (1988-1999), australsk (1990-1999), canadisk (1990-1999) og indisk film (1990-1999) om end empirien er knap så omfattende for de tre sidstnævnte lande. Overordnet så er amerikanske film klippet hurtigst i 1990'erne (5,85 sekunder er tværsnittet for 1988-1993; 4,92 sekunder for 1994-1999), mens Salts gruppe af overvejende "seriøse" franske film – trods inkluderingen af Luc Besson (*Léon*, *Det femte element*, *Jeanne d'Arc*) – gennemsnitligt er klippet væsentligt langsommere end de andre landes film (godt 11 sekunder). Tværsnittet for britisk, australsk, canadisk og indisk film ligger i alle landes tilfælde inden for 6,5 og 7,1 sekunder (fig. 10).

Derudover så får man i "Film Style and Technology in the Nineties" den karakteristiske gennemgang af udviklingen inden for produktionsprocedurer, filmformater, laboratoriearbejde, belysningsudstyr, kameraunderstøttelser, mikrofoner, efterproduktion med videre. Jeg har ikke den tilstrækkelige branchemæssige viden til at vurdere, om Salts krønike er sandfærdig, men jeg har min tvivl, da kapitlet absolut ikke er ordentligt gennemarbejdet – til trods for at Salt anfører (s. 329), at diverse kolleger fra London Film School har tjekket teksten for fejl og udeladelser.

Fejlene i kapitlet strækker sig fra banale stavfejl til det direkte pinlige. Salt omtaler fx et kamerasystem som Skyman (s. 313), selvom Garrett Browns ganske velkendte system hedder SkyCam. Mere grelt er Salts omtale af Lars von Trier. Ifølge Salt hedder Triers spillefilmsdebut *The Tooth of Crime* og er fra 1989 (s. 327)! Mon ikke Salt mener *The Element of Crime* fra 1984?

En kilde til irritation

Jeg har også et andet problem med helhjertet at godtage Salts udlægning af produktionsnormer og teknologisk udvikling. Ind imellem refererer Salt til kilder i sin brødtekst, men generelt benytter han ikke fodnoter – og når han gør, virker det som om, at det er blevet pålagt af en redaktør. I såvel *Film Style and Technology* som *Moving into Pictures* (s. 35) står der, at informationerne bygger på systematisk gennemlæsning af en række fagtidsskrifter som *American Cinematographer* og *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*.

Grundet min forskningsinteresse i kamerabevægelse har jeg læst en hel del af den faglitteratur, Salt har som "kilde", og kan ofte udlede, hvilken artikel Salt har sin viden fra. Alligevel er der tilfælde, hvor det er uklart, hvor oplysningerne kommer fra. Tilmed så indvier Salt sjældent sin læser i, hvorledes han differentierer teksterne i fx *American Cinematographer*. Han vælger nemlig at ignorere nogle artikler, men at godtage andre, som omhandler det samme emne, fx virtuel kamerabevægelse (s. 315). Ok, skribenterne i fagtidsskrifterne har også en dagsorden, men Salt synes at mene, at han er i stand til at vurdere den reelle tilstand inden for produktionsmiljøet, selv om han ikke har arbejdet inden for fx det amerikanske filmmiljø og (tilsyneladende) heller ikke har inddraget produktionsdokumenterne for bestemte studier.

Særligt for en historiker undergraver den uklare kildeanvendelse tekstens validitet og legitimitet. Derudover ligger der en manglende anerkendelse af det arbejde, som skribenterne i fagtidsskrifterne leverer. Den viden, der er samlet i Salts tekster, kommer let til at fremstå som hans egen, mens den i realiteten er tilvejebragt af en fotograf, journalist eller ingeniør.

Hvad kan man bruge Salts arbejde til?

Hvad angår Salts stilometriske registreringer, så forholder det sig noget anderledes, da bevismaterialet ligger i selve filmene som empirisk grundlag.

Såvel musik- som litteraturvidenskaben har haft en langt stærkere tradition inden for stilometri, mens Salt i mange år nærmest har været alene inden for filmvidenskaben. Det betyder, at han har produceret håndgribelig og *holdbar* viden, som ikke har været til at finde andre steder. Forudsat at Salt har fået rigtig fat i det, så vil *The Insider* også have en GIL på 5,4 sekunder om halvtreds år. Og selv om Salt kan meget andet end at tælle indstillinger, så er det alligevel det aspekt ved hans arbejde, som har nydt mest udbredelse. I dag er Yuri Tsvians website *Cinematics.lv* sågar dedikeret til stilometrisk analyse.

os i artiklen (s. 332) – droppede han for ti år siden, dvs. ca. 1994, og hovedparten af resultaterne er baseret på filmene i deres fulde længde. Ifølge Salt er *End of Days* (billedet) med en GIL på 1,74 sekunder den til dato hurtigst klippede spillefilm.

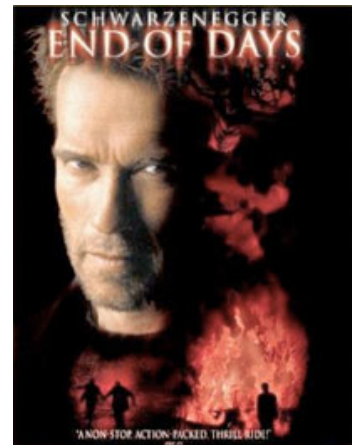


Fig. 10. Pga. en GIL på hele 38,9 sekunder nævner Salt *Rosetta* (1999) og inkluderer den som en fransk film, selv om det er en fransk-belgisk co-produktion.

Nu behøver man ikke længere at tælle indstillinger selv, men kan få Gunars Civjans softwareprogram *CineMetrics* til at gøre arbejdet (Salt omtaler selv dette site i bogen, s. 397).

Men hvad skal stilometrik egentlig til for? Jo, eksempelvis kan stilometrik korrigerer filmhistoriske myter, fx at italienske neorealisticke film skulle være kendetegnet ved en langsom klippertype. Luchino Viscontis *La terra trema* (1948) har ganske vist en GIL på 16,7 sekunder – men hans øvrige ikke-neorealisticke film er også klippet langsomt. Roberto Rosselinis film bevæger sig lige over og lige under tidens norm (*Roma, città aperta* (1945) lige under på 9,5 sekunder, *Paisà* (1946) lige over på 12 sekunder), mens Vittorio de Sicas film faktisk er klippet hurtigere end den gennemsnitlige, samtidige amerikanske film. *Ladri di biciclette* (1948) og *Umberto D* (1952) ligner ikke blot hinanden i forhold til de fortællelemæssige forløb og karakterrelationerne, men har næsten samme spilletid og antal indstillinger (fig. 11) – begge har en GIL på 7,2 sekunder, mens *Miraklet i Milano* (1951) er helt nede på 6 sekunder (Nielsen 2002, s. 23). Tværsnittet for amerikanske film i perioderne 1946-1951 og 1952-57 lå derimod over ti sekunder (*Moving into Pictures*, s. 333).

Kontekstualisering

Der er en overhængende fare for, at Salts analytiske kategorier reducerer studieobjektet – fx negligerer kliptælling den segmentering, som kamera- og figurbevægelse afstedkommer (fig. 12). [Grundlæggende kan man sige, at den viden Salt producerer, og de redskaber han introducerer, vinder meget ved at blive kontekstualiseret, udfoldet og sammenlignet med andre data. Salts eget projekt med stilometrisk analyse har været at vurdere tre kriterier, som har med filmen og dens skabere at gøre (se "Let a Hundred Flowers Bloom", s. 20-22):

1. Indfrier filmens stilistiske iscenesættelse filmskabernes intentioner?
2. Er det et originalt værk?
3. I hvor stor udstrækning har filmen haft indflydelse på andre film?

Den vinkel har ikke haft et stort følge, men fordelen med Salts stilometrik er faktisk, at den lader sig kombinere med andre spørgsmål end de ovennævnte. Collin Crisp, Warren Buckland, Donato Torrarò, Lutz Bacher, Yuri Tsivian, David Bordwell, Kristin Thompson og mange andre forskere har på hver sin måde taget aspekter af Salts stilometrik og anvendt dem til andre formål. Det bør imidlertid ikke få Salt til at påtage sig offerrollen, som han desværre ofte gør, for den stilometriske tilgang, han har været drivkraften bag, har efterhånden bevæget sig ind i filmforskningens mainstream.



Fig. 11. *Umberto D*. Myten om italiensk neorealisme knytter sig til André Bazin, selv om han faktisk hæftede sig ved, at det ikke var klippet som teknisk virkemiddel eller den ubrude indstilling, der var det centrale, men begivenhedens tidlige struktur (Bazin 1971, s. 76).



Fig. 12. Ligeledes registrerer Salt ikke fx to nærbilleder og et halvtotal, hvis der er flere kompositionelle stop inden for indstillingen. Han foretager et tværsnit, og derved klumper værdierne sig på midten. Det giver en misvisende segmentering af selv relativt ordinære film som Blake Edwards' *A Shot in the Dark* (1964).

Fakta

Litteratur

Bacher, Lutz (1984). *Ophuls's Universal – International Films: The Impact on Production Circumstances on a Visual Style*. Ph.d.-afhandling, Wayne State University.

Bazin, André (1971). *What is Cinema, volume II*. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, David (2002). "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film". *Film Quarterly* 55, 3 (forår): 16-28.

Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley: University of California Press.

Nielsen, Jakob Isak (2002). *Den lange indstilling – et stilistisk studie af den lange indstillings historie og dens anvendelse i Paul Thomas Andersons Boogie Nights (1997)*. Specialeafhandling, Institut for Engelsk Filologi, Aarhus Universitet.


Salt, Barry (2004). "The Shape of 1999". *New Review of Film and Television Studies* 2, 1 (maj): 61-85.

Thybjerg, Casper (1997). "Stilvilje og film". *Sekvens* (København: Institut for Film- og Medievidenskab): 71-79.

--

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Der har i tidens løb været en del uoverensstemmelser mellem Salt og David Bordwell/
Kristin Thompson, og man sporer i nyere Salt-tekster en vis skyggeboksning med især
Bordwell, hvis tekster ej heller er at finde i litteraturlisterne. Nedenfor er en
brevveksling i, hvor man kan følge *noget* af argumenterne. Korrespondancen begyndte
med Salts svar på Ernest Callenbachs anmeldelse af *Film Style and Technology: History
and Analysis* (1983) i *Film Quarterly*:

Callenbach, Ernest (1985). "Film Style and Technology: History and Analysis", *Film
Quarterly* 38, 4 (sommer): 45-50.

Salt, Barry (1985/86). "Peppery Salt", *Film Quarterly* 39, 2 (vinter): 61-3.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (1986/1987). "A Salt and Battery" *Film Quarterly*
40, 2 (vinter): 59-62.

Salt, Barry (1987). "Reply to Bordwell & Thompson". *Film Quarterly* 40, 4 (sommer):
59-61.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (1987). "Salt II". *Film Quarterly* 40, 4 (sommer):
61-63.

Jeg vil også anbefale Richard Abels noget forsinkede, men ellers glimrende,
dobbeltanmeldelse (review essay) af *Film Style and Technology: History and Analysis*
(1983) samt *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to
1960* (1985):

Abel, Richard (1989). "Split Decision". *Quarterly Review of Film & Video* 11, 2: 43-57.

16:9 - juni 2008 - 6. årgang - nummer 27

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.