

---

JØRGEN RIBER CHRISTENSEN &  
STEEN LEDET CHRISTIANSEN (RED.)

---

# FILMANALYSE

---

MÆRKK – ÆSTETIK OG KOMMUNIKATION

---

NR. 05

Tidlig filmteori  
Formalisme  
Realisme  
Auteurteori  
Strukturalisme/semiotik  
Psykoanalyse  
Arketypeanalyse  
Genreanalyse  
Receptionsanalyse  
Sociologisk filmanalyse  
Produktionsanalyse  
Feministisk filmteori  
Queer-teori  
Cultural studies  
Postkolonialisme  
Kognitiv teori  
Emotionsteori  
Analyse af dokumentarfilm  
Post-film

MÆRKK



---

JØRGEN RIBER CHRISTENSEN &  
STEEN LEDET CHRISTIANSEN (RED.)

---

# FILMANALYSE

---

MÆRKK – ÆSTETIK OG KOMMUNIKATION

---

NR. 05

KIM TOFT HANSEN  
JAKOB ISAK NIELSEN  
BIRGER LANGKJÆR  
GUNHILD AGGER  
PETER ALLINGHAM  
JØRGEN RIBER CHRISTENSEN  
BRIAN RUSSELL GRAHAM  
LYNGE STEGGER GEMZØE  
LENNARD HØBJERG  
PALLE SCHANTZ LAURIDSEN  
HEIDI PHILIPSEN  
HELLE KANNIK HAASTRUP  
NIELS HENRIK HARTVIGSON  
KAREN HVIDTFELDT  
JETTE RYGAARD  
OLE ERTLØV HANSEN  
TORBEN GRODAL  
THOMAS MOSEBO SIMONSEN  
STEEN LEDET CHRISTIANSEN

*FILMANALYSE*

Redigeret af Jørgen Riber Christensen & Steen Ledet Christiansen

Serie: MÆRKK – Æstetik og kommunikation 05

Udgivelsen er en genudgivelse i e-bogsversion af samme titel tidligere udgivet i 2016 af Systeme

1. e-bogsudgave, 2021

© Aalborg Universitetsforlag, 2021

Hovedredaktør på serien MÆRKK – Æstetik og Kommunikation:

Nicolai Jørgensgaard Graakjær

Evt. rettighedsproblemer vedr. tekst og billeder (visuelle citater) henhører under den enkelte kapitelforfatters ansvar.

Omslag: Systeme A/S

Grafisk tilrettelæggelse og produktion: ReinschDesign

ISBN: 978-87-7210-728-8

ISSN: 2245-2818

Udgivet af Aalborg Universitetsforlag | forlag.aau.dk

Alle rettigheder forbeholdes. Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af eller kopiering fra denne bog eller dele heraf er kun tilladt i overensstemmelse med overenskomst mellem Undervisningsministeriet og Copydan. Enhver anden udnyttelse er uden forlagets skriftlige samtykke forbudt ifølge gældende dansk lov om ophavsret. Undtaget herfra er korte uddrag til brug i anmeldelser



Institut for Kommunikation

Aalborg Universitet

Rendsburggade 14

9000 Aalborg

maerkk.aau.dk

Filmanalysens metodologi – et historisk rids <i>Steen Ledet Christiansen og Jørgen Riber Christensen</i>	5
Tidlig filmteori og Hævnens Nat <i>Kim Toft Hansen</i>	19
Formalisme og Birdman <i>Jakob Isak Nielsen</i>	35
Realisme og La vie d'Adèle <i>Birger Langkjær</i>	61
Auteurteori og Sorg og glæde <i>Gunhild Agger</i>	79
Strukturalisme/semiotik og Psycho <i>Peter Allingham</i>	97
Psykoanalyse og Harry Potter and the Philosopher's Stone <i>Jørgen Riber Christensen</i>	115
Arketypeanalyse og The Maltese Falcon <i>Brian Russell Graham</i>	131
Genreanalyse og Interstellar <i>Lynge Stegger Gemzoe</i>	151
Receptionsanalyse og Brødre <i>Lennard Højbjerg</i>	169

## Indhold

Sociologisk filmanalyse og Lars von Trier <i>Palle Schantz Lauridsen</i>	191
Produktionsanalyse og En du elsker <i>Heidi Philipsen</i>	211
Feministisk filmteori og Gone Girl <i>Helle Kannik Haastrup</i>	235
Queer-teori og Baronessen fra benzintanken <i>Niels Henrik Hartvigson</i>	251
Cultural studies og Lost in Translation <i>Karen Hvidtfeldt</i>	267
Postkolonialisme og The Snow Walker <i>Jette Rygaard</i>	287
Kognitiv teori og Black Rain <i>Ole Ertlov Hansen</i>	309
Emotionsteori og Die Hard <i>Torben Grodal</i>	325
Analyse af dokumentarfilm og Capturing the Friedmans <i>Thomas Mosebo Simonsen</i>	341
Post-film og Scott Pilgrim vs. the World <i>Steen Ledet Christiansen</i>	359
Bidragydere	375

# Filmanalysens metodologi – et historisk rids

Forholdet mellem teori og analyse er ofte omdiskuteret (Collins et.al., 1993; Stam, 2000). Er teori overhovedet nødvendig for at bedrive (film) analyse, eller er det mere produktivt at benytte generelt accepterede analytiske kategorier? Deformerer filmen i mødet med teoretiske overvejelser og anskuelser, eller åbnes der i stedet for tolkninger fra nye vinkler, som ikke tidligere var mulige at begribe? På den ene side står teorien som en form for abstraktion, og på den anden side står næranalysen som en praktisk kritik, der udfolder filmens konstruktion, som oftest på filmens præmisser.

Denne antologis sigte er ikke at løse denne gordiske knude, men blot at observere, at teoretiske anskuelser er meningsløse uden analytisk indsigt. Ligeledes er filmanalyse som kritisk praksis ikke mulig uden et vist teoretisk fundament. Antologien søger derfor syntesen mellem teori og analyse, samtidig med at der favnes teoretisk bredt. Kanoniske og nye teorier og metoder beskrives og eksemplificeres konkret, idet hvert af bogens kapitler består af en dybdegående beskrivelse af en metode efterfulgt af metodens konkrete brug i forhold til en specifik film. Således er der i hvert kapitel en syntese af teori og analyse, der bliver til metode. Bogens innovative forskningsprofil er en direkte omsætning af filmteorier til analytisk praksis.

*Filmanalyse* er struktureret tilnærmet historisk. Tilnærmet, idet nogle teorier og metoder sameksisterer, og man heller ikke kan tale om en evolutionær udvikling, hvor nogle teorier uddør og erstattes af andre mere levedygtige. Dog er der den historiske struktur, at bogens kapitler går fra tidlig proto-filmteori til post-film. Ligeledes har de film, der analyseres i

kapitlerne, en historisk spredning fra tidlige stumfilm til film fra dette årti. Bogens talstærke forfatterhold repræsenterer store dele af film- og medieforskningsmiljøerne på danske universiteter, og på den måde er bogen ikke kun tilstræbt udførlig, hvad angår teorier; men den afspejler også det danske filmvidenskabelige fagområde. Det skal her nævnes, at bogen også fremstår som et øjebliksbillede af den danske filmforskning, hvorfor der er en slagside i retning af dansk og amerikansk filmproduktion, ligesom mainstream-traditionen også er den mest prominente. Bogens sigte er ikke at være et filmhistorisk overblik, ej heller et studie i filmkulturer. Dette betyder på ingen måde, at de fremstillede teorier ikke kan anvendes på modernistiske film, avantgarde film eller for den sags skyld film fra ikke-vestlige lande. Sigtet har alene været at skabe et overblik over filmteoriens hovedstrømninger.

Det er påfaldende, at der ved filmens fødsel sker en relativt hurtig teoridannelse om, hvad film egentlig er, som Kim Toft Hansen viser i sin artikel om 'Tidlig filmteori'. For Toft Hansen er der tale om at vise, at den danske filmteori's fødsel er tidligt ude. I stil med Hugo Münsterberg, Jean Epstein, Vachel Lindsay og Dziga Vertov viser Toft Hansen, at Benjamin Christensen skaber en banebrydende filmteori. Alle har en stærk interesse i at gøre filmmediet til noget særligt, og dermed menes der som oftest to ting. Enten (og oftest) vil man skrive filmmediet frem som en ny kunstform, et radikalt nyt medie, som bryder med tidlige tiders æstetik. Alternativt, og nogle gange af de samme skribenter, anses filmmediet som en banebrydende teknologi, som er både medskaber af, men også udtryk for, modernitetens fødsel. Særligt kritikere som Walter Benjamin (Benjamin, 1974 [1935]) og Siegfried Kracauer (Kracauer, 1997 [1960]) anlægger denne vinkel, men deres betragtninger indfolder stadig æstetisk analyse. Koblingen af æstetisk analyse og kulturkritik er dermed selve fundamentet for filmanalyse.

Efterhånden som filmmediet vokser og finder konkrete former, som er mere eller mindre særlige, sker der samtidig en form for fornedring af mediet. Det ses som masseproduceret, en hul og kold kulturindustri, som pumper falsk forskellighed ud til ukritiske masser (Horkheimer & Adorno, 2007 [1944]). Film, især Hollywoods generiske maskine, kan ikke være kunst, da en film skabes af mange personer inden for et reguleret system — der findes ikke et individuelt geni, som passer til den kritiske bevidstheds romantiske kunstnerbegreb. I kølvandet på Horkheimer og Adornos



kulturindustri-tese følger en række marxistiske læsninger og analyser. Den marxistiske tradition kendetegnes ved at se film gennem et mimetisk forhold til materialhistorien for derefter at kritisere klassereproduktionen og klassesamfundet mere bredt. I dansk filmanalytisk tradition findes allerede en glimrende antologi i *Filmanalyser: Historien i filmen* (1974), redigeret af Michael Bruun Andersen og udgivet af Røde Hane. Nærværende antologisk kapitel om 'Cultural studies' indeholder en redegørelse for senere udviklinger af den marxistiske tradition.

For at trække film ud af samlebåndsteriliteten sker der tre parallelle teoretiske nybrud, som nok er forskellige, men alligevel har samme sigte: at fastholde film som kunst. Der er tale om formalisme, realisme, og *auteur*-teorien. Som Jakob Isak Nielsen beskriver i sit kapitel 'Formalisme,' sker der en bevægelse mod filmens formelle, æstetiske udtryk. Kritikere som Rudolf Arnheim (Arnheim, 2006 [1932]) og Béla Balázs (Balázs, 2010 [1924, 1930]) danner skole for den formalistiske tradition; en tradition, som fokuserer primært på filmens særlige virkemidler. Dette er også den første teoretiske tradition, som aldrig rigtigt forsvinder. Den formelle analyse bliver grundlaget for stort set alle senere teoridannelser, hvor meget senere teorier end divergerer fra formalismens afgrænsede argumenter. Interessen er at forstå filmen som udtryk, og der er dermed fokus på den enkelte film. Formalismen vinder indpas igen i 1980'erne, især hos folk som David Bordwell og andre neo-formalister, omend der ikke er meget nyt ved deres tilgang, hvilket naturligvis er formalismens styrke. Den vigtigste komponent, som Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger og Noël Carroll m.fl. (Bordwell, 1989; Bordwell, 1990 [1985]; Bordwell, et.al (1985) Carroll, 1988) tilfører, er en historisk bevidsthed, som Arnheim og Balázs naturligt nok ikke kunne italesætte på samme måde.

Hvorvidt der er afgørende forskel på formalismen og realismen kan sagtens problematiseres og diskuteres. André Bazin, den fremmeste fortaler for realismen og en af de vigtigste filmteoretikere, er dog interesseret i filmens ontologi på en måde som formalisterne ikke er (Bazin, 2005 [1967]). Bazins kombination af realisme, fænomenologi, formalisme samt modernitetskritik er et fascinerende studie af, hvad filmanalyser kan gøre, når de gør det bedst. Som Birger Langkjær påpeger i sit kapitel 'Realisme,' er stil et grundtræk ved realismeteorien, samtidigt med at både stil, fortælling, tema, og emotiv holdning åbner for, at film kan være et kritisk indspark i en kulturel kontekst. Kapitlet redegør for en række klassiske forståelser af

realisme samtidig med, at det præsenterer en ny forståelse af realismen som en filmpraksis, der ligger mellem den populære mainstreamgenrefilm og den eksperimenterende art film. Da realismeteorien opstår i samspil med en række filmhistoriske strømninger som den italienske nyrealisme og den franske nybølge (*la nouvelle vague*), ligesom senere filmbevægelser har bevæget sig inden for et realistisk register for at italesætte relevante problemstillinger, finder vi et vist overlap mellem den realistiske filmanalyse og den marxistiske. De benytter begge det mimetiske forhold til at problematisere og diskutere kulturelle forhold.

Samtidig med at realisme vinder frem, både som filmisk tradition og som teoretisk landvinding, sker der også en omkalfatring af den amerikanske filmtradition. Især Hollywoods metervare bliver 'genopdaget' af franske filmfolkere, hvor instruktører som Alfred Hitchcock og Howard Hawks feticheres. Disse instruktører kan, er argumentet, rejse sig over systemet grundet deres kunstneriske geni. Disse *auteurs* (ordet betyder 'forfattere' på fransk) formår at gennemtvunge deres egne temaer og visuelle træk på trods af Hollywoods rigide produktionssystem. Kunstnerisk konsistens og tematisk enhed er kendetegnet for disse særligt talentfulde instruktører. Gunhild Agger påpeger i kapitlet 'Auteurteori,' hvordan en instruktørs personlige kendetegn kan genkendes over en række film og dermed opnår en fællesmængde, som danner grundlag for en kritisk indsigt. Det er igen André Bazin, som er et vigtigt omdrejningspunkt her, sammen med venen François Truffaut. Deres kærlighed for den amerikanske genrefilm skaber et miljø, hvor film kan diskuteres på et tematisk grundlag.

Disse tre teoretiske landvindinger er med til at forankre filmen som kunst og (visse) instruktører som kunstnere, samtidig med at film også fungerer som kritisk røst i dens samtid. Fælles for alle disse teorier er også, at de er *filmteorier*, udviklet til at forstå film og filmiske udtryk, filmens rolle i samtiden og fremtidige filmiske potentialer. Omend der er paralleller til teoretiske strømninger inden for litteraturteori, kunstteori og æstetisk filosofi, som fx fokus på formalisme og realismens kritiske potentiale, er teorierne forankret i filmmediets konkrete udtryk. Alt dette ændrer sig i 1970'erne.

Hvad end man benævner bevægelsen den lingvistiske vending eller den strukturalistiske drejning, så er resultatet klart. Den revolution, som strukturalismen afstedkommer, påvirker også filmkritikken, hvor idéer om filmens sprog og grammatik, ideologiske strukturer samt psykosociale for-

mationer finder rod og åbner for helt nye forståelser af film. Her sker der et vigtigt skifte fra at se film som æstetisk værk og kulturel medaktør til også at se film som en samfundsmæssig institution, som deltager i og afslører politiske og samfundsmæssige problemstillinger.

Den strukturalistiske drejning udvikles dog først som en række systemer, der forsøger at begribe filmens dybereliggende strukturer. Som Peter Allingham uddyber i sit kapitel 'Strukturalisme/semiotik,' er det særligt Christian Metz, som med sin *grande syntagmatique* kortlægger filmfortællingernes byggeklodser (Metz, 1974). Ligeledes er Jean Mitry (Mitry, 2000 [1987]) og Peter Wollen (Wollen, 1972) vigtige omdrejningspunkter for filmsemiotikken og forståelsen af filmelementer som kulturelle tegn i kontekst. Hvor meget senere filmnarratologer end udvider, justerer, finpudser og kommenterer på konkrete fortælleforløb eller fortællegreb, er de alle strukturalister, da det ikke giver mening at tale om narrative strukturer uden for strukturalismen. Strukturalismen, nykodet som narratologi, lever dermed videre i bedste velgående.

Den største landvinding som følge af den strukturelle drejning kommer dog i kombinationen af strukturalisme, semiotik og psykoanalyse. Teoretikere som Christian Metz (Metz, 1982), Jean-Louis Baudry (Baudry & Williams, 1974-1975 [1970]) og Laura Mulvey (Mulvey, 1989 [1974]) kobler tegn, psykosociale strukturer og samfundsmæssige magtstrukturer i et frontalangreb på den selvtilfredse middelklasses sexisme, racisme og falske bevidsthed. Som Jørgen Riber Christensen påviser i sin artikel 'Psykoanalyse', afslører psykoanalysen brede skift i samfundets indretning. Filmisk psykoanalyse opererer dermed ikke på individniveau, men i stedet på de historiske, psykosociale skift, som film er med til at udtrykke. Filmens udsigelse er altså mere end blot æstetik; udsigelsen deltager også i det omkringliggende samfund.

På samme vis udtrykker film også visse arketyper og myter, som er fast forankrede i den vestlige kultur. Mere generativ end kritisk fungerer Northrop Fries mytekritik som et korrektiv til psykoanalysens mor-far-og-mig-blik. Brian Graham udfolder Fries mytekritik i kapitlet 'Arketypeanalyse' og viser derigennem, hvordan arketyper og dybere strukturer italesætter menneskers behov for fortællinger med faste mønstre, samt hvordan alle fortællinger trækker på tidligere fortællinger i et sindrigt spind.

Ligeledes forstærkedes genrediskussionen gennem den strukturalistiske fase som et element, der bandt film sammen og gav teoretisk vægt og

tyngde til populærfilm. Hollywood blev et nyt område, som kunne studeres gennem dets historik og konventioner, men også som en del af et socialt ritual. Ligesom Fries mytekritik giver genrekritikken et blik ind i, hvad publikum egentlig bruger film til. Ideologiske modsætninger mødes og ophæves, mens gentagelse og fornyelse er med til at glæde tilskueren. Som Lyng Stegger Gemzøe viser i kapitlet 'Genreanalyse', forstås fortællinger typisk gennem den genre, de tilhører. Hovedpersonen, konflikten, miljøet og meget af fortællingens betydning hviler på genkendelse og den integration, som genren tilbyder.

En mere empirisk tilgang til publikum findes i receptionsteorien, som på mange måder skiller sig ud fra de tidligere teoridannelser. Før har argumentet altid været, at film er (bør være) kunst, og tilskueren har kun eksisteret enten som en abstrakt størrelse eller som en funktion af de filmiske strukturer. Efterhånden som filmstudier blev et akademisk felt, skulle filmuddannelserne også ligge på bestemte institutter på universiteterne. Forskellige nationale traditioner har gjort, at der ikke er en konsensus om, hvor en filmuddannelse bør ligge. I mange tilfælde er uddannelserne blevet koblet sammen med kommunikationsuddannelser, hvor æstetisk næranalyse ikke har været prioriteret på samme måde som fx kunsthistorie, engelsk eller andre nationalsprogsuddannelser. Derfor blomstrede en forgrening af filmanalyser i perioden efter filmstudiers akademisering, primært 1970'erne og frem. Man traf det uortodokse valg rent faktisk at spørge publikummet om, hvad de mente og syntes om film. Som Lennard Højbjerg gennemgår i sit kapitel 'Receptionsanalyse', står filmanalytikeren over for nogle helt andre udfordringer end tidligere tiders analytikere. Til gengæld opnås et helt andet indblik i forståelsen af film.

Den moderne filmteori og filmkritik skabte et solidt fundament for forståelsen af film, både som udsigelse, struktur og samfundsdebattør. Jo mere filmteorien blev politisk orienteret, jo mere drejede analyserne sig dog væk fra filmens konkrete udtryk og beskæftigede sig i stedet som oftest med film som politisk institution og behandlede dem på et relativt højt abstraktionsniveau. Mange tilskuere ville formentlig ikke kunne genkende deres filmoplevelse i mange af de 'grand theory'-analyser, som blev lavet i 1970'erne og 1980'erne. På mange måder var dette heller ikke så relevant, da filmanalysen skiftede natur og blev et kulturelt våben i en større debat. Forståelsen af film som aktiv samfundsdebattør har også muliggjort filmsociologien; et felt, hvor den enkelte film ikke er i højsædet, men

hvor det er filmen som institution i det omkringliggende samfund, som analyseres. Filmens rolle kan forstås som en del af, hvad Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1984) kalder habitus, hvor film forbruges forskelligt afhængigt af tilskuerens kulturelle kapital. Palle Schantz Lauridsen opridser i kapitlet 'Sociologisk filmanalyse', hvordan film indvirker på kulturelle praksisser, og hvordan film fungerer og endda antager forskellige betydninger afhængigt af, hvem der ser filmene. Her ses film ikke så meget som et æstetisk værk, men mere som en kulturel markør, der siger noget om tilhørsforhold.

Ikke kun reception, men også produktionsformer og produktionsforhold er i dag blevet genstand for intensiv interesse. Hvor mange tidlige filmteoretikere også var filminstruktører, er dette ikke så ofte tilfældet i dag. I stedet kan filmanalytikere følge en filmproduktion og dermed vise, hvordan en produktion forløber. Heidi Philipsen viser i sit kapitel 'Produktionsanalyse' hvordan instruktøren Pernille Fischer Christensen tilpasser sin filmproduktion afhængigt af de rammer, hun har. Filmen er her ikke et værk — da den endnu ikke er færdiglavet — men snarere en proces, der viser, hvordan selve filmmiljøet opererer, samt forsøger at finde kreative løsninger igennem begrænsninger.

En anden form for kulturelt engagement eksemplificeres tydeligst ved feminismens indtog i (film)teorien med en massiv artikelproduktion om de problemstillinger, som kvinder blev konfronteret med både i film, men også i tidligere filmteorier. Kritikere og teoretikere med fokus på filmgenrer som Laura Mulvey (Mulvey, 1989), Janey Place (Place, 1978) og Kathleen Rowe (Rowe, 1995), men også indenfor medieteorien med fx Rosalind Gill (Gill, 2007), hvor postfeminisme og repræsentation af køn på film og tv adresseres. Helle Kannik Haastrup viser i sit kapitel 'Feministisk filmteori', hvor slagkraftig en kritisk repræsentationslæsning af kvinder kan være. Kvinden repræsenteres enten uden handlekraft eller bliver straffet på grund af handlekraft. Kvindens rolle og æstetiske repræsentation ofte mere problematisk i filmfortællingen, end mænds roller og repræsentation er.

Efter feminismen kom naturligt nok en queer-bølge i filmanalytisk praksis, der fokuserer på de omskiftelige køns- og seksualitetskategorier, film gør brug af (som alle populærprodukter). Både kritisk og generativt udfolder Niels Henrik Hartvigson i kapitlet 'Queer-teori' et argument for, hvordan film, der er blevet opfattet som konservative og regressive, in-

deholder langt mere komplekse og subversive seksualitetskodninger, end man forventer. Her ser vi igen, hvordan film kan være med til at forhandle identiteter, samt hvordan filmanalytikeren kan afsløre selvmodsigelser og ikke-bevidste idéer hos filmskaberne.

Repræsentation er blevet et nøglebegreb inden for alle humanistiske discipliner, men startede i krydsfeltet mellem feminisme og Birminghams Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), hvor cultural studies-traditionen begyndte med udgangspunkt i teoretikere som Stuart Hall (Hall, 1980), Celia Lury (Lury, 1998) og mange flere. Cultural studies-traditionens styrke har altid været dens eklektiske blanding af kritisk teori (primært taget fra Frankfurt-skolen som Theodor Adorno og Max Horkheimer (Horkheimer & Adorno, 2007 [1944])), sociologi, medie- og kommunikationsstudier og mange andre inspirationskilder. Karen Hvidtfeldt viser i sit kapitel ‘Cultural studies’ med udgangspunkt i Stuart Halls tekst “Fjernsynsdiskursens indkodning og afkodning” (Hall, 2015 [1973]), hvordan film producerer betydning, som afkodes og forhandles af modtagerne. Dertil kommer, at populære film i den globale kulturindustri også producerer betydning, idet de vedvarende cirkulerer i forskellige former på markedet og ofte får eget ‘liv’ uafhængigt af instruktørens oprindelige intention. Spørgsmålet om identitet kan derved forstås som performativt snarere end repræsentativt (Lash & Lury, 2007).

På samme måde kommer der hurtigt en postkolonial strømning i filmteorien, som benytter film til at forhandle nationale og etniske identiteter med. Tæt forbundet med begrebet ‘third cinema’, primært afledt af begrebet ‘den tredje verden,’ men også med fin pendant til Homi Bhabhas ‘third space’, (fra *The Location of Culture* (Bhabha, 2004 [1991])). I ‘third cinema’ dannes en vekselvirkning mellem teori og filmpraksis, hvor nye nationale filmkulturer opdages og udforskes af filmanalytikere. I Jette Rygaards kapitel ‘Postkolonialisme’ ser vi, hvordan postkolonial film kan undergrave konventionelle narrative mønstre og dermed skabe en kontra-narrativ til vestlige forståelser af andre kulturer.

Filmen er blevet et redskab, ikke kun for kritikeren, men også for tilskueren. Vi kan se film for at finde os bedre tilpas i en kompleks verden, og vi forhandler vores identitet igennem film og med film som ressource. Vi kan se her, hvor brugbar film er blevet, samtidig med at næranalyser, formelle og æstetiske observationer er forsvundet. Filmen har måske ikke mistet sin status som kunst, men denne værdi er underordnet. Det, der betyder

noget, er, at filmen — og filmanalysen — er blevet fuldt integreret som samfundsdeltager. Film betyder nok noget, men lige så vigtigt, så gør den noget. Hvad end den er del af et undertrykkende regime, afslører køns-tyranniets magt eller fungerer som identitetsmarkør eller ressource, så er film en aktør. Både som institution og som værk.

Nogle vil måske her trykke på pauseknappen og erklære, at det er alt for vidtløftige påstande at hægte på en sølle film. Uden at betvivle, at uretfærdighed eksisterer, at kønslighed har lang vej endnu, og at racisme ikke kun er individuel men institutionel, vil en række filmanalytikere påpege, at film primært er udtryk — hvad enten der så er tale om kunstneriske udtryk eller populære udtryk. Film kan ikke tages til indtægt for psykosociale strukturer, de deltager ikke i samfundsdebatten, og de er i hvert fald ikke aktører — de er film. Næsten som en rygradsreaktion kom der i 1990'erne et modsvar fra en række vægtige filmanalytikere i en bevægelse bedst karakteriseret som 'post-teori'. David Bordwell og Noël Carroll redigerede antologien *Post-Theory* med den subtile undertitel *Reconstructing Film Studies* med det formål at lægge afstand til 'grand theory' og fokusere på, hvad film faktisk er: æstetisk udtryk (Bordwell & Carroll, 1996).

Post-teoriens argument er, at vi ikke har brug for kulturteorier, for vi har neurovidenskab, primært af den kognitive variant. Bordwell, Carroll, Murray Smith (Smith, 1995), Carl Plantinga (Plantinga & Smith, 1999) og Torben Grodal (Grodal, 1997) finder inspiration i neuro-kognitiv forskning og hjælpes desuden på vej af en række analytiske filosoffer med smag for film, blandt andre Paisley Livingston (Livingston & Plantinga, 2008) og Cynthia A. Freeland (Freeland & Wartenberg, 1995). Grundlinjen er, at film — som al anden kunst, og egentlig alt andet — processeres af den menneskelige hjerne gennem en række kognitive skemaer, som hjælper os med at trække hånden til os, når vi brænder os, flygte, når vi ser en ulv osv. Filmiske virkemidler aktiverer disse skemaer og processer, hvilket er årsagen til, at vi forstår film på en relativt stringent facon. Ole Ertlov Hansen udfolder dette i kapitlet 'Kognitiv teori, hvor han viser, hvordan stil og fortælleteknik følger og aktiverer en række forståelsesprocedurer. Filmscener kan dermed rubriceres efter, hvordan de aktiverer disse forståelsesmønstre, og dermed kan vi motivere scener, handlingsforløb mm. efter, hvordan de passer ind i disse mønstre.

Hvis denne tilgang lyder en smule følelseskold, er det helt korrekt og bevidst. Den tidlige kognitive filmteori fokuserede alene på kognitive ske-

maer, kompositions motivationer og hypotesedannelser. Dette var primært for at lægge et fundament, men også fordi de tidlige kognitive teoretikere langt overvejende var/er narratologer og dermed interesseret i, hvordan handlingsforløb forstås. Relativt hurtigt fulgte dog den emotionsorienterede kognitivismen, som fokuserer på, hvordan følelser aktiveres og bearbejdes gennem filmoplevelsen. Lykkeligvis kan disse emotioner også rubriceres, hvorfor man kan analysere, hvilke emotioner konkrete scener aktiverer. Torben Grodal påviser i sit kapitel 'Emotionsteori', hvordan emotionelle hovedsystemer aktiveres. Her, ligesom i den tidlige kognitive teori, er æstetikken vendt tilbage, og de formelle træk beskrives detaljeret. Dog er det, både på grund af den kognitive teoris universalisme og mediehistoriens fremmarch, ikke holdbart længere at påstå, at disse teorier kun beskriver film; de er lige så gyldige i forhold til tv, video og produktioner på YouTube. Disse forskellige billedmedier foldes derfor gerne sammen i begrebet 'levende billeder'.

Hvis neuroæstetikken og kognitivismen minder om strukturalismen, er det helt korrekt. Begge teoretiske strømninger støtter sig til andre felter. Ligesom strukturalistisk filmteori støtter sig til andre humanvidenskaber som antropologi og lingvistik, støtter den kognitive filmteori sig til neurovidenskaben. Begge strømninger fungerer også sammenligneligt gennem analogier. For strukturalismen er film *ligesom* sprog, med grammatik og udsigelse. For den kognitive filmteori er filmoplevelsen baseret på den menneskelige psykologi, hvorfor teori og analyse bl.a. bør baseres på de nyeste naturvidenskabelige resultater om, hvordan vi sanser og føler, kombineret med en analyse af de specifikke historisk-kulturelle forhold, der har formet en given film; en kombination, som Grodal har kaldt bio-kulturalisme.

Skiftet tilbage til en formel, æstetisk tilgang til film, omend med basis i neurovidenskab og dermed indirekte biologien, har dog også muliggjort andre teoridannelser og forskningsfelter. Med blik for, hvor udvidet filmbegrebet er blevet, er det også interessant at se, hvordan en ellers overset genre endelig har fundet sin plads i det filmanalytiske landskab — dokumentarfilmen. Omend dokumentarfilm altid har været populære, har kunsthøj og senere populærfilm været omdrejningspunktet for filmanalytikere. De æstetiske greb, som dokumentarfilmen benytter sig af, har typisk været associeret med en realismeforståelse, hvor virkeligheden fanges på film, ikke ulig Bazins realismeforståelse (Bazin, 2005 [1967]). Dog forstås det nu, at den sandhed, som dokumentarfilmen fremstiller, netop er en



konstruktion. Thomas Mosebo Simonsen påpeger i sit kapitel 'Analyse af dokumentarfilm', at en sådan 'ædruelighedsdiskurs' ikke længere er fokus i dokumentaranalyser, men at der i stedet er fokus på konkrete, formelle virkemidler. Dokumentarfilmen deltager altså igen som aktiv agent i et større samfundsmæssigt spil.

Som det kan ses, er filmens status i det 21. århundrede selvsagt en helt anden end i starten af det 20. århundrede, hvor den var den ypperste teknologi og et æstetisk nybrud. Film eksisterer nu i et krydsfelt af andre audiovisuelle medier, ligesom filmens hjemsted — biografen — langt fra er det eneste sted, hvor film ses. Antologien slutter på mange måder, hvor den startede — med film i en ustabil situation, hvor ingen rigtigt ved, hvad der kommer til at ske. Ingen kan tro på, at levende billeder forsvinder, men film både som institution og som værk er åbenlyst under pres. Som Steen Ledet Christiansen påviser i kapitlet 'Post-film', så er skiftet til digital platform et begyndende skifte til et nyt mediemiljø, hvor nye billedformer smelter sammen i det filmiske udtryk.

Spørgsmålet er derfor, hvilken fremtid film, og dermed filmstudier, har. Muligvis er situationen den, som Jeffrey Sconce udtrykte på Twitter: "Increasingly, film studies has become a prolonged attempt to theorize the horse in the age of space travel".<sup>1</sup> Dette kommer dog meget an på, hvordan man betragter filmstudier. Hvis filmstudier og filmanalyser kun fokuserer på enkeltstående værker uden at forholde sig til de ændringer, som sker i og omkring filmmediet, så risikerer feltet at blive sterilt. Som antologien dog også viser, er filmteori stadig grundlaget for slagkraftige analyser.

Til sidst en bemærkning om et felt, som er blevet forbigået med stilhed: filmfilosofien. Omend der er foregangstilfælde, er feltet primært opstået inden for det sidste årti. Tidligere filmfilosoffer er naturligvis Stanley Cavell (primært i *The World Viewed* (1979)) og Gilles Deleuzes to filmbøger (1983 og 1985), men feltet er vokset hastigt i den senere tid. Uden at gå for meget i detaljer handler feltet dog primært om, hvordan film tænker og genererer nye tanker og følelser. Feltet er derfor også en hybrid mellem filosofi og filmanalyse og blandt andet derfor ikke inkluderet i antologien. Den anden mere pragmatiske grund er, at feltet stort set ikke eksisterer i Danmark. Lad denne afslutning derfor være en opfordring til et større engagement med denne nye teoriformation.

---

1 <https://twitter.com/jeffreysconce/status/591280090903883776>

## Referencer

- Arnheim, R. (2006 [1932]). *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- Balázs, B. (2010 [1924,1930]). *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*. New York: Berghahn Books.
- Baudry, J.-L. & Williams A. (1974-1975 [1970]). Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), (Winter, 1974-1975), 39-47.
- Bazin, A. (2005 [1967]). *What is Cinema? Volume 1 and volume 2*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, W. (1974 [1935]). *Gesammelte Schriften: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Band I, 2, (pp. 471-508). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bhabha, H. K. (2004 [1991]). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1990 [1985]). *Narration in the fiction film*. London: Routledge.
- Bordwell, D., Thompson, K. & Staiger, J. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, D. & Carroll, N. (Eds.) (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge.
- Bruun Andersen, M. (Ed.). (1974). *Filmanalyser: Historien i filmen*. Viborg: Røde Hane.
- Carroll, N. (1988). *Mystifying movies: fads & fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Clover, C. J. (2015 [1992]). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Collins, J., Radner, H. & Collins, A. P. (1993). *Film Theory Goes to the Movies*. London: Routledge.
- Deleuze, G. (1986 [1983]). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989 [1986]). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Hove: Psychology Press.

- Freeland C. A. & Wartenberg, T. E. (Eds.) (1995). *Philosophy and Film*. London: Routledge.
- Gill, R. (2007). *Gender and the media*. Cambridge: Polity Press.
- Grodal, T. (1997). *Moving Pictures – A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, S. (1980). Encoding / Decoding. In: S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis, (Eds.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, (1972–79), 128–138. London: Hutchinson.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2007 [1944]). *Dialectic of Enlightenment*. Redwood City: Stanford University Press.
- Kracauer, S. (1997 [1960]). *Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Lash, S. & Lury, C. (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press.
- Livingston, P. & Plantinga, C. (Eds.) (2008). *Routledge Companion to the Philosophy of Film*. London: Routledge.
- Lury, C. (1998). *Prosthetic Culture: Photography, Memory, and Identity*. London: Routledge.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mitry, J. (2000 [1987]). *Semiotics and the Analysis of Film*. Indiana University Press.
- Modleski, T. (2005 [1988]). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. London: Routledge.
- Mulvey, L. (1989 [1974]). *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Place, J. (1978). Women in Film Noir. In E. A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir*. London: BFI Publishing.
- Plantinga, C. & Smith, G. M. (Eds.) (1999). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell.

Filmanalysens metodologi – et historisk rids

Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

## Tidlig filmteori og Hævnens Nat

Det er i princippet problematisk at kalde overvejelserne over film indtil 1920'erne for 'tidlig filmteori'. Det var ikke en samlet og helhedsorienteret forståelse af filmen som sådan. Snarere var det spredte fægtninger, der nok så meget kunne indeholde filmteoretiske påstande, men det var først med formalismen i midten af 1920'erne, at den mere anvendelsesorienterede filmanalyse vandt frem. Man kan derfor med god grund kalde de tidligste teoretiske overvejelser for *præteori*, fordi vi i løbet af især 1910'erne kan se ansatser til en teoretisk samleforståelse af filmen. De tidlige overvejelser var en vigtig forhistorie til de mere præcise, metodiske overvejelser over, hvordan man kan analysere film, fordi det ikke kun fortæller noget om, hvordan samtiden tænkte om film. Det fortæller også noget om, hvordan vi i dag kan forholde os til filmhistoriens tidligste film.

Indtil 1920'erne forekom langt de fleste overvejelser af filmen som små nedslag i tidsskrifter, aviser og i enkelte tilfælde i bogform. Det var dog ikke et tilfælde, at filmteori efter 1. verdenskrig fik mere faste rammer, fordi filmen på dette tidspunkt som medium havde vundet en højere grad af kunstnerisk anerkendelse – en anerkendelse, som netop også kom til udtryk ved, at filmskribenter nu ikke længere i lige så høj grad behøvede at forsvare mediet, de skrev om. Men samtidig havde filmen også – netop igennem krigen – oplevet sin første produktions- og distributionskrise, som havde store økonomiske konsekvenser for branchen, og som var en vigtig årsag til, at filmen nu havde brug for en ny eksistensberettigelse. Fra at bevise sig selv som et attraktionsmiddel for publikum blev *filmen som kunst* nu en central argumentation for filmens kvaliteter. I denne forbindelse

suppleres den store opmærksomhed omkring filmens stjerner med et fokus på instruktøren som den skabende kraft i en films tilblivelse.

Den danske instruktør Benjamin Christensen var central for profileringen af instruktøren på en måde, der forvarsler den senere interesse i *auteursen* bag film. Dette kapitel analyserer derfor Christensens *Hævnens Nat* (1916) som et samtidseksempel på de udfordringer i filmindustrien, som Christensen som instruktør italesatte. Pointen med at fokusere på Christensen som nyskabende i sin samtid er, at det herigennem er muligt at skildre den langsomt tiltagende diskurs om filmkunst, og at det derved også fortæller en del om den måde, man ellers forstod filmmediet på.

### Filmdiskurser: fra nyhed til kunst

‘Filmen’ var en nyhed, før den blev kunst, skriver Richard Koszarski. Først blev filmen i aviser skildret som et teknologisk fænomen, dernæst som et socialt fænomen og sågar ofte som et problem, og derefter som en industriel succeshistorie (Koszarski, 1990, p. 191). Først fra cirka 1920 begynder anmelderne i amerikanske aviser fast at underskrive artiklerne med deres navne. I perioden fra filmens fremvækst i slutningen af 1800-tallet til 1920 er filmen gået fra at være en spektakulær attraktion til at være et medium, der nu forsvares som kunst. De første tidsskrifter rettet mod publikum lanceres i 1910’erne, mens branchemagasinerne dukkede op lidt tidligere. Forskellen er her, at branchemagasinerne – fx det franske *Ciné-Journal* fra 1908 – hovedsageligt fokuserede på vilkårene for branchen, censur, distribution og reklamer for nye film rettet mod ejere af biografier, mens tidsskrifterne – fx det amerikanske *Motion Picture Story* fra 1911 – i højere grad også interesserede sig for at kvalificere mediet som sådan med fx interviews med stjerner og anmeldelser (Abel, 1988, p. 5f). Det er dog interessant, at de tidligste artikler, der indeholdt nogle teoretiske indvarslinger, blev udgivet i tidsskrifter for andre og på dette tidspunkt mere etablerede udtryksformer. Instruktøren George Méliès udgav sin tekst “Les vues cinématographiques” (1907) i et fotografimagasin, mens det i Danmark hovedsageligt var teatermagasiner, der stod for den tidligste opkvalificering af filmmediet (Hansen, 2016, p. 159). Det fortæller en hel del om filmens medfødte tværmedielle karakter, at modtagerne i de første årtier havde brug for at sammenligne filmen med allerede eksisterende udtryksformer for at forstå, hvad filmen var. At denne komparative

model langsomt forsvinder i takt med anerkendelsen af filmen, fortæller desuden en del om, at filmen – ved fx at få sine egne magasiner i forskellige lande – havde erhvervet sig en værdi i sig selv, en værdi, som var mere eller mindre kunstbegrebet værdig.

Der er en række udfordringer, når man skal analysere de tidlige film fra de første årtier. Den mest centrale udfordring er naturligvis, at rigtigt mange af samtidens film ikke længere eksisterer. Celluloidstrimlen er et særdeles forgængeligt materiale, der let forsvinder af sig selv, hvis det ikke opbevares korrekt (Nissen, 2002). Produktionsapparatet, distributionskanalerne og samtidens publikum findes heller ikke mere, hvilket principielt udfordrer analysen af tidlige film i alle analysens traditionelle facetter. Derfor er det også svært at beskrive én særlig metode til at analysere film ud fra en tidlig filmteori, som heller ikke som sådan var en reel teori eller specifik metodisk tilgang. Af forskellige årsager plæderer Casper Tybjerg derfor for en historisk tilgang til analyse af tidlige film. Viden om film i denne tidlige periode er afhængig af, at man orienterer sig i samtidens paratekster om film, filmproduktion og filmmodtagelse, hvor sparsomt materialet end kan være. Tybjerg peger på, at den konkrete film skal være i centrum, mens det er omstændighederne, konteksten og betingelserne for filmen, der skal belyse dens karakter (Tybjerg, 1995). At analysere tidlige film ud fra de tidligste teoretiske observationer er derfor ikke en konkret og metodisk analysestrategi. I stedet handler det om at prøve at sætte filmene ind i en samtidig kontekstuel forståelse, der kan give en vis ramme omkring, hvordan filmen muligvis kan være blevet forstået.

Denne kontekstuelle forståelse af filmen er nødvendig, fordi filmen dengang så meget anderledes ud, end den gør i dag. Derfor kan man via de tidlige debatter i aviser, tidsskrifter og bøger spore forskellige diskurser om filmen, der kan give os en opfattelse af, hvordan filmen kan være blevet forstået i samtiden. Her er anmeldelser og andet samtidsmateriale naturligvis oplagte kilder at gå til, mens de heri forskellige fremtrædende diskurser også kan være med til at give en fornemmelse for, hvorfor den enkelte film ser ud, som den gør. Richard Abel (1988, pp. 8f) fremhæver, at der i den tidlige franske kritik af filmen var fire fremherskende diskurser, men der er rimeligt belæg for at antage, at de samme diskurser genfindes i den internationale modtagelse af filmen. Eksempelvis viser Koszarski (1990), at noget lignende var på spil i USA, mens det dog er centralt i hans argumentation, at den amerikanske filmindustri var netop det: en industri, der

hurtigt indså det industrielle potentiale i den nye kunstart. Stephan Michael Schröder samt jeg selv har vist, at parallelle diskurser også kan findes i den danske modtagelse af filmen (Schröder, 2011, Hansen, 2016).

1) Den første diskurs kunne vi kalde *filmen som industri*, hvilket overordnet – og fra filmens helt spæde år – signalerer et medies kommercielle gennemslagskraft. Flere filmindustrier blomstrer op i den tidlige stumfilmsperiode, hvor især fransk, amerikansk, italiensk og dansk film indtil verdenskrigen dominerer det internationale marked. 2) Den anden kan benævnes *filmen som oplysning*, hvilket illustrerer, at man tidligt indså, at filmens visuelle og præsproglige karakter kunne anvendes til at formidle viden på tværs af grænser. James Chapman (2008, p. 13) peger på, at den populærhistoriske overlevering af viden om 1. verdenskrig baserer sig på, at filmen på dette tidspunkt var blevet et dominerende medium. Dette blev senere en vigtig komponent i fx dansk filmhistorie med oprettelsen af Statens Filmcentral i 1938 som en distributionskanal til det danske skolevæsen. 3) Den tredje kan betegnes *filmen som underholdende attraktion*, hvilket er et samlet udtryk for filmens kollektive fremvisningskarakter og hurtige, succesfulde internationale udbredelse. Herunder kan vi også med Tom Gunnings begreb beskrive den tidlige film som spektakulær ‘cinema of attraction’, eftersom den tidlige film ikke var fascinerende, fordi den kunne henføre os med narrative handlingsmønstre, men slet og ret fordi den viste ‘levende billeder’ (Gunning, 1986). Den tidlige fiktionsfilm havde ofte en meget smal fortælling som ‘undskyldning’ for at vise noget spektakulært, fx akrobatik. 4) Den sidste diskurs kan vi kalde *filmen som kunst*, hvilket undervejs i den tidligste filmdebat blev til filmens statusorienterede selvforsvar – et forsvar for filmens eksistens, der skulle fortsætte flere årtier efter tonefilmens fremkomst. De fire diskurser omkring filmen kan ikke stå alene; der findes flere nuancer, der ikke inkluderes her, og de enkelte diskurser influerer også hinanden. Betegnelsen ‘kunstfilm’ var eksempelvis også et grundlæggende forsøg fra industrien på via et nyt vokabular at erhverve sig anseelse for derigennem at kunne holde industrien kørende; en vigtig årsag til, at filmen kunne blive så stor en industriel succes var jo netop, at den var et massemedium; at man i Danmark fx fra 1932 kunne producere såkaldte oplysende ‘Kulturfilm’, baserede sig på de indtægter, som censurafgifter pålagde det populære medium. Med andre ord er flere af diskurserne tæt sammenvævede.



En række udgivelser anses gerne som særligt fremhævelsesværdige i den internationale udvikling af filmteorien. Robert Stam (2000, p. 28) fremhæver Ricciotto Canudos essay “Naissance d’un sixième art” (1911) som en anticipation af den tiltagende kunstdiskurs omkring filmen (Canudo, 1988). I sit psykologiske studie af filmen *The Photoplay* (1916) omtaler Hugo Münsterberg filmen som “en lovende ny kunstform” (Münsterberg, 2013, p. 14). Titlen på Vachel Lindsays *The Art of the Moving Picture* (1915) indeholder også kunstbegrebet, mens Urban Gad i den første danske indføring i filmen, *Filmen: dens Midler og Maal* (1919), peger på et særligt forhold mellem filmteknologi og dens åndelige karakter:

... det skulde være Bestræbelsen at vise, hvorledes disse rent tekniske Ting ved Filmfremstillingen kan bringes i det aandeliges Tjeneste, saaledes, at der af denne Samvirken opstaar den Blanding af Aand og Teknik, som er Kunst. (1919, p. vii)

Den absolut mest tungtvejende diskurs i denne periode – og i tiltagende grad gennem hele det tyvende århundrede – er *filmen som kunst*. Der findes en række udtryk, som har forsøgt at indfange denne tendens. I en fransk kontekst opstår betegnelsen ‘cinéma pur’ (ren film) i 1920’erne hos temmeligt forskellige filmfolk som René Clair og Hans Richter som en henvisning til, at filmens styrke ligger i anvendelsen af egne virkemidler; Dziga Vertov skrev i 1928 om ‘absolut kinografi’, der handlede om at skille film ud fra hovedsageligt litteratur og teater (Vertov, 2004, p. 319); og Canudo kaldte filmen for ‘den sjette kunstform’ (Canudo, 1988). Robert Stam fremhæver denne essentialistiske filmforståelse som “myten om den totale kunstform”, fordi antagelsen om, at et medium kan eksistere alene og i sin egen ret må betragtes som en mytologi (Stam, 2000, p. 28). På trods af den mytologiske form er antagelsen om, at filmen er sin egen (noget ‘rent’) en meget kraftfuld diskurs, der bærer filmen fra, med Pierre Bourdieus begreber, indledningsvist hovedsageligt at være beskrevet som ‘økonomisk kapital’ til også at erhverve sig ‘kulturel kapital’ (Bourdieu, 1984).

Det er dog indlysende, at diskurserne ikke må ses som afløsninger af hinanden. Alle fire diskurser lever i bedste velgående den dag i dag. Den vigtigste dikotomi er stadig en vis skelnen mellem underholdning på den ene side og kunsthøjtid på den anden side. Det, der ift. den tidlige filmteori er det vigtigste, er dog, at filmen indledningsvist, da den hovedsageligt

bar en nyhedsværdi, blev karakteriseret som såvel en opsigtsvækkende attraktion som en industrielt indbringende forretning. Diskussionerne om censur og afgiftssystemer er derfor særdeles tilstedeværende i flere landes debatter om film. I sin filmbog karakteriserer Urban Gad derfor den tidlige film som en vild og ubehøvlet cowboy, som med tiden blev tæmmet af industri og stat (Gad, 1919, p. 275). Mange debatter handler derfor også om at bryde fri af statens tunge censur og interesse i at lukrere på succesmediet. Men ligesom publikum og kritiske modtagere vænnede sig til filmens spektakulære karakter, begynder en vis grad af kræsenhed at indfinde sig i debatterne. Fra 1905 og frem begyndte filmene derfor at blive længere, fordi der indfandt sig en større efterspørgsel på narrative film. Et centralt vendepunkt bliver Urban Gads *Afgrunden* (1910), der ikke kun cementerede den narrative films internationale succes; den introducerede også for alvor til stjernesystemet via Asta Niensens evne til at spille til kameraet snarere end at replicere teaterscenens mere ekspressive skuespils-karakter. Nielsen viste med sit skuespil, at filmen er sit eget medium, der kræver sin egen spillestil. Derfor er det også fornuftigt at vurdere *Afgrunden* som en indvarsling af en ny udnyttelse af filmens muligheder. Marguerite Engberg skriver fx:

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 [...] Film kræver i højere grad end teater en illusion af ægthed for at virke, og dette, en af filmkunstens hemmeligheder, havde Asta Nielsen fundet ud af allerede i 1910. (Engberg, 1977, pp. 257-58)

Det er derfor slående, at det netop er 1910, som også er vendepunktet i receptionen af filmen. *Afgrunden* er den helt centrale motivation for, at fx danske teatertidsskrifter – især *Masken* – begynder at behandle filmen, endda som forsidestof. I netop *Masken* er Asta Nielsen også aktiv i en debat om filmen som kunst, så *Afgrunden* var på mange måder en motiverende vending i modtagelsen af film. Det gælder også i udlandet, hvor filmen også blev en stor succes, men netop denne succes – beskriver Engberg (1977) – blev også en industriel lærestreg, der lærte distributørerne noget om at kende sin besøgstid: Det tog Nordisk Films Kompagni alt for længe at engagere Nielsen, og herefter blev hun som stjerne både meget

dyr og internationalt eftertragtet. Men på dette tidspunkt var ændringen sket: Frøet til diskursen *filmen som kunst* begyndte nu for alvor at spire ind i tidens debatter om film.

En af de tendenser, der i modtagelsen af film skulle blive central, var et tiltagende fokus på instruktøren. Stjernerne fyldte meget, men i løbet af 1910'erne begynder instruktøren at få mere og mere opmærksomhed som en samlefigur for filmen. Det er således interessant, at der er usikkerhed omkring, hvem der instruerede en af de absolut tidligste længere danske film, "En Rekrut fra 1864" (1910), som blev indspillet før *Afgrunden*. Der er belæg for, at det er Urban Gad, der har instrueret den, selvom han ikke er krediteret i filmen<sup>1</sup>. Det betød mindre på det tidspunkt, også fordi instruktøren var studieansat. Men i den sidste halvdel af 1910'erne – og især omkring instruktører såsom Carl Th. Dreyer og Benjamin Christensen – begyndte krediteringen af instruktøren som en særlig skaberkraft at blive central for filmens kunstneriske renommé. Der findes en parallel i Tyskland allerede i 1908, da manuskriptforfattere klagede over, at de ikke blev krediteret for deres arbejde som forfattere. Det frembragte udtrykket *Autorenfilm*, som var et udtryk for, at filmen skulle bedømmes ud fra forfatteren frem for skuespillerne, instruktøren eller filmselskabet (Hayward, 2013, p. 27). I 1920'erne begynder betegnelsen *auteur* at florere i den franske kritiske reception af film. Både Robert Stam (2000) og Stephen Crofts (1998) peger på Louis Dellucs analyser af en række instruktører som symptomatiske for denne tendentielle udvikling. Begrebet *auteur* fik først i løbet af 1950'erne den betydning, som er den mest udbredte: en instruktørs umiskendelige stil eller en filmskabelse, hvor instruktørens fingeraftryk var lige så meget til stede i manuskriptet som i den færdige film (Hayward, 2013, p. 29). Men forestillingen om instruktøren som en samlefigur opstår tidligere, og de indvarslinger eller begrebsdannelser, der findes hos fx Delluc, karakteriserer Crofts som 'protoauteurisme' (Crofts, 1998, p. 312f). Han kalder tendensen for prototypisk, fordi den er knap så systematisk som den, der senere lanceres i tidsskriftet *Cahiers du cinéma*, og fordi den

---

1 På biblioteket på Det Danske Filminstitut findes en brevvæksling mellem den tyske filmforsker Corinna Müller og den danske filmforsker Ib Monty om netop "En Rekrut fra 1864". Diskussionen dokumenterer, at det med meget stor sandsynlighed var Gad, der instruerede filmen, selvom det er Alfred Lind og Alexander Christian, der er krediteret i filmen. Tak til Lisbeth Richter Larsen og Birgit Granhøj ved DFI for hjælpen med denne information.

også mangler den polemiske tone, som især instruktøren François Truffaut stod for (Truffaut, 1966). Men protoauteurismen og 1950'ernes franske filmdebat har også en række indlysende ligheder, der handler om at opkvalificere filmen til kunst. Det fortæller for det første en del om den tid, det tog filmen at blive anerkendt som kunst, at debatten stadig var aktiv i 1950'erne. Men for det andet fortæller det også en del om den vending, som filmteoretiske overvejelser tog under og efter 1. verdenskrig. Diskursen *filmen som industri* havde lidt et knæk pga. de dårlige produktionsmuligheder og distributionsforhold under krigen, og i kølvandet på lanceringen af en ny type film fra 1910 og fremefter blev det muligt at accentuere en anden måde at lave film på, hvor produktionstiden var længere, og hvor instruktøren i tiltagende grad stod i centrum som en skaberkraft. Med instruktøren i centrum, et essentialistisk kunstbegreb kørt i stilling og tiltagende anerkendelse af mediet var vejen lagt for den filmteori, der skulle udbrede sig fra 1920'erne og frem.

## Benjamin Christensens Hævnens Nat (1916)<sup>2</sup>

Benjamin Christensen indleder en artikel i *Nationaltidende* med at skrive, at “jeg staar temmelig ene blandt Filmsmænd med mine Meninger angaaende Filmens Kunst” (Christensen, 1921b). På det tidspunkt havde han været i gang med produktionen af sin tredje film, *Häxan* (1922), i næsten tre år, hvilket var i en tid, hvor en god instruktør kunne indspille 10-12 film på et år. Hans praksis omkring at indspille film var med andre ord helt uhørt i samtiden. Kort forinden havde han i *Kinobladet* skrevet et åbent brev til Sophus Madsen, den danske distributør for Svensk Filmindustri, hvori han harcelerer mod “Genfortællinger i Billeder”, altså adaptationer af litterære værker. Genfortællingen, skriver han, “maa kun være et Overgangsstadium til de originale Films, de Films, der engang skal blive Reglen” (Christensen, 1921a). Han skulle på ingen måde få ret i, at adaptationer skulle synke “ned til at blive Undtagelsen”, men hans positionering af idéen om originale film og instruktøren som garant for originaliteten er

---

2 Benjamin Christensens *Hævnens Nat* udkom internationalt med titlen *Blind Justice*. Denne version er tilgængelig på YouTube, hvor også hans *Häxan* kan ses. Denne blev distribueret under den engelske titel *Witchcraft Through the Ages* og som en ‘silent horror film’. Her er filmen med engelske undertekster.

slående set i lyset af den auteurteori, der først 30 år senere skulle bryde ud i fuldt flor. Både i sin tankegang og i sin filmstil var Benjamin Christensen forud for sin tid. Og interessant nok ift. den kulturforandring, som *Afgrunden* havde stået for, var denne film netop ifølge Casper Tybjerg (1999) udslagsgivende for Christensen, da han valgte at gå ind i filmbranchen.

Christensens første film, *Det hemmelighedsfulde X* (1914), tog cirka tre måneder at indspille, hvilket allerede på det tidspunkt var ekstraordinært, eftersom en typisk film normalvis tog et par uger at indspille (Tybjerg, 1999, p. 9). Derfor kostede den også tre-fire gange så meget som en almindelig dansk film i samtiden. Det overgik han med sin næste film, *Hævnens Nat* (1916), der tog otte måneder at færdiggøre, og i omkostninger var filmen dengang kun overgået af August Bloms spektakulære storfilm *Atlantis* (1913). Det er selvfølgelig problematisk at udlede auteur-træk på baggrund af kun to værker, men det er slående, hvor mange stilmæssige ligheder, der er mellem de to film. Det er især kamerabrug, lyssætning og en ekstraordinær opmærksomhed omkring de helt små detaljer, der går igen. Da Christensen indspillede *Det hemmelighedsfulde X*, anvendte han en teknik, hvor han bad sin fotograf indspille filmen i stærkt modlys, hvilket resulterede i kraft- og kontrastfuld chiaroscuro-effekt, som han skulle komme til at bruge mange gange i sine senere film. På mange måder var Christensens film i 1910'erne banebrydende, fordi han tænkte film på en helt anden måde end sin samtid. Derfor brugte han også en del krudt på at positionere sig selv.

Denne *autopositionering* kommer til udtryk på flere måder i hans film – og især i *Hævnens Nat*. For det første er filmen original i ordets basale betydning. Den er ikke en indspilning af et litterært værk, men er baseret på et originalt manuskript af Christensen selv. Christensen indspillede også sine to første film i sit eget selskab, som han under produktionen af *Hævnens Nat* ændrede til Benjamin Christensen Film. Allerede dét viser, at han med denne film i endnu højere grad end med sin første film ønsker at positionere sig som en central og skabende figur i filmen. Han spiller desuden selv den bærende hovedrolle som manden John, der bliver udsat for justitsmord, mister kontakten til sit barn, løslades og søger hævn. I modsætning til flere i sin samtid havde Christensen, der derfor også var en eftertragtet skuespiller, også en mere kontrolleret spillestil, som var væsentligt bedre tilpasset filmmediet. Alt sammen antyder, at han i sin på dét

tidspunkt outrerede filmforståelse havde en helt klar og bevidst vision om, hvordan en film skal produceres og se ud.

Men ikke alene havde Christensen en finger med i stort set alle nuancer af sine films tilblivelse. Introduktionssekvensen i *Hævnens Nat* er iøjnefaldende ift. den omtalte positionering af ham selv. Filmen åbner med kontrastfyldte gulfiltrerede billeder af en model over det hus, hvor handlingen skal foregå. Alene åbningen er en stilisering på linje med de fremtrædende billeder af møllen (hvis vinger udgør x'et) i *Det hemmelighedsfulde X*. Da lyset derpå bliver tændt, ser vi Benjamin Christensen – med autoritær pegepind! – instruere skuespillerinden Karen Sandberg i hendes rolle i filmen. Med andre ord åbner vi uden for den fiktion, som vi skal til at opleve, inden vi træder ind i værkets indre fortælling. Den selvreferentielle strategi afslører fiktionen som et konstrukt ved fx at henvise til den, der konstruerer. I dette tilfælde spiller introduktionssekvensen i *Hævnens Nat* meget tæt sammen med Christensens selv lanceringsprojekt, der kommer til udtryk gennem, at han selv står for det meste i filmen, omdøber sit selskab til sit eget navn og anvender sig selv i filmen som en intern struktør.

Det samme gør sig gældende i de af parateksterne til filmen, som stadig findes. Der findes i dag to plakater til filmen, hvor den ene er en for samtiden relativt typisk filmplakat. Her er den ene skuespiller, Karen Sandberg, affotograferet i profil, mens teksten angiver titel og de to hovedrolleindehavere. Plakaten aktualiserer dog kunstbegrebet ved at understrege, at de to skuespillere “spiller med glimrende Kunst”. Med små typer står der skrevet ved siden af billedet af Sandberg, at filmen er “skrevet og iscenesat af Benjamin Christensen”. Sidstnævnte er den klareste positionering af instruktøren selv i denne plakat. Den anden plakat er mere slående. Her er Sandberg først og fremmest helt udeladt til fordel for hele tre billeder af Benjamin Christensen selv. De to billeder er fra filmen, en yngre og en ældre hovedkarakter, mens det sidste er af instruktøren selv præcist placeret og fotograferet, så Christensens stålfaste blikretning og ansigtsposition minder om de to andre ansigter fra filmen. I en sky underneden står navnet “BENJAMIN CHRISTENSEN” anført med kapitæler hele tre gange (instruktør, manuskriptforfatter, skuespiller). Det grafiske billedlayout mimer på den måde understregningen af Christensens navn ved at være skrevet tre gange på plakaten. Denne plakat er en overvældende selvbevidst positionering, hvor det formentlig ikke vil være at gå for langt at pege på, at Christensen kunne have set et parallelforhold imellem det

justitsmord, som karakteren John udsættes for, og den store udfordring, som han allerede på det tidspunkt må have følt i den danske filmbranche – en udfordring, der skulle følge ham gennem hele karrieren. Forsiden af et biografprogram fra samtiden prydes også af Christensens ansigt taget fra det samme fotografi, der anvendtes på den selvreferentielle plakat.<sup>3</sup>

Denne positionering af sig selv som filmkunstner kan vi genfinde i Benjamin Christensens egne ord. I flere af sine tekster forsøger han profetisk at placere sig i fremtiden med forestillinger om, hvordan fremtiden vil se tilbage på, hvordan film blev produceret i slutningen af 1910'erne: “Jeg tror paa, at den eller de Mænd engang vil komme, der viser os, at alt det, vi hidtil har betragtet som Films slet ikke var Films, men blot var Efterklangen af Melodier, vi kendte andetsteds fra” (Christensen, 1921a). Kort forinden i samme artikel havde han spurgt: “Har Filmen ikke her netop et Kæmpefortrin frem for Teatret?”. Denne positionering af sig selv som instruktør bruger han ikke kun som selvpromovering, men han bruger det også til at skille filmen ud fra andre udtryksformer. I samtiden blev filmen i receptionen især sammenlignet med teaterskuespil (jf., at *Hævners Nat* jo faktisk kaldtes et ‘Filmskuespil’). Andetsteds skriver han igen ud fra denne fremtidsposition: “Vi har derfor heller ikke endnu set Filmens første Martyr. Og heller ingen Filmsmand sulter, fordi hans idéer er tyve Aar forud for Tidens” (Christensen, 1921b). Sådanne passager i Christensens artikler er åbenlyst selvbiografiske på samme måde, som han i *Hævners Nat* placerer sig selv som ‘dirigent’ med pegepind i hånden. Der var på dette tidspunkt kort tid til, at *Häxan* skulle have premiere, og han vidste godt, at den indholdsmæssigt ville være kontroversiel, hvilket den qua sin lange tilblivelsestid i forvejen var. Dermed er der noget besynderligt profetisk over Christensens artikler, fordi de faktisk peger fremad imod hans karriere, hvor han hele tiden synes at løbe i modvind. At han i 1921 skriver, at filmen endnu ikke havde set en martyr, antyder også, at han anså sin egen rolle i filmkunsten som en selvopofrende figur, som skulle ofre sig for filmbranchens synder, for at filmen skulle få syndsforladelse fra kunstens verden. Denne kvasireligiøse rammeforståelse introducerer Christensen selv, da han peger på, at mellemteksterne i en film måske var imod filmens

3 Det oprindelige program samt plakater kan hentes på Det Danske Filminstituts hjemmeside: <http://www.dfi.dk/faktaomfilm/film/da/10856.aspx?id=10856> [Tilgået 9. maj 2016].

essens: “Maaske syndede vi derved mod en eller anden af Filmens Love, som vi endnu ikke kender” (Christensen, 1921b).

Arne Lunde skriver om Benjamin Christensen, at han er en ‘skandinavisk auteur’ (2010), mens Tybjerg peger på, at Christensen “kan siges at have foregrebet auteur-teorien” (1999, p. 12). Christensen anvender selv en ontogenetisk metafor for filmen ved at påpege, at “Filmen er i sin Barn-dom”, men også ved at understrege, at “Filmen kan staa på egne Ben” (Christensen, 1921b). Ligesom Vertov insisterede på, at filmen skulle udvikle sin ‘absolutte kinografi’, så hævder Christensen, at filmen skal kunne stå på egne ben – den skal være sin egen – for at kunne blive betragtet som kunst. Filmen skal med andre ord, ifølge både Christensen og senere Vertov, bryde med den komparative model, hvor filmens betydning læses i lyset af, hvordan den ligner litteraturens narrativer og teatrets scenekunst. Denne pointe er central, fordi denne diskussion senere i dansk filmteori-historie kommer til at stå helt centralt i disputten mellem instruktør og kritiker Ole Palsbo og teater- og filmkritiker Frederik Schyberg i 1935. Dette åbne slagsmål fandt sted i danske dagblade over et stykke tid, hvor især Palsbo og Schyberg diskuterede, om filmen skulle ses komparativt ift. især teatret, hvilket var Schybergs position, eller om filmen skulle ses i sin egen ret, hvilket var Palsbos position. Palsbo døbte i et af sine bidrag Schyberg ‘anti-teoretiker’, mens han så sig selv som en del af den gruppe, han kaldte for ‘teoretikere’ (Hansen, 2016, pp. 166-7). Det er i lyset af de ovenstående positioneringer hos Benjamin Christensen muligt at indskrive ham i den gruppe, som Palsbo kalder ‘teoretikere’, og som inkluderer centrale navne i dansk filmhistorie som Ebbe Neergaard, Karl Roos, Carl Th. Dreyer og Theodor Christensen. Dette forsøg på at udskille filmen fra andre kunstneriske udtryksformer forløber gennem flere filmdebatter fra lanceringen af *Afgrunden* til fødslen af dansk filmteori i Karl Roos og Theodor Christensens *Film* (1936) – en bog, som Ole Palsbo skriver et hyldestforord til. Pointen er, at den martyrolle, som Benjamin Christensen implicit påtager sig, først med sine film og dernæst med sine skrivelser, ender med at introducere den dominerende diskurs i dansk filmteori, hvilket hos Christensen var indbygget i hans film *Hævnens Nat* allerede i 1916.



## Konklusion: Benjamin Christensen som protoauteurist

Det, som Christensen med andre ord gør, er, at han anvender det, vi i dag kan kalde en protoauteristisk tilgang til film, for at skubbe diskursen *filmen som industri* i retningen af *filmen som kunst*. Interessant nok anvender han diskursen *filmen som oplysning* som en bro væk fra det problematiske i, at filmen er en industri: "I Skolerne snurrer Forelæsningsmaskinerne for længst som et Led i Undervisningen" (Christensen, 1921b). Christensen illustrerer dermed filmens gennemslagskraft med én diskurs, der således understreger, at filmen altså ikke behøver at være skadelig, og springer derefter videre til *filmen som underholdende attraktion*. Pointen er her, at selvom filmen har vist sig som anvendelig i skolesammenhæng, og selvom "det store Publikum Verden over [...] ser Films i Teatrene", så er diskursen *filmen som kunst* stadig kun sparsomt til stede. Det er interessant, hvordan Christensen med meget få ord faktisk får artikuleret alle fire diskurser, som Richard Abel karakteriserer i tidlig fransk filmreception. Endnu mere interessant er det, at Benjamin Christensen med sine relativt få egne ord om film helt tydeligt peger frem imod den franske auteurteori i 1950'erne. Han kritiserer den traditionelle produktionsmodel for film ved at pege på en talemåde, der indrammer det, at han efterlyser personlige film med genkendelige træk:

Det gamle Ord om de mange Kokke, der fordærver Maden, bekræfter sig her paany, idet Filmene altfor ofte ved denne Fremgangsmaade faar et upersonligt Præg. Den ene Film ligner altfor meget den anden. Filmens Kunstner maa i Fremtiden ligesom enhver anden Kunstner vise os sin egen Personlighed i sit Værk. Vi skal kende Manden, der har talt til os fra Lærredet, naar vi gaar ud af Teatret. Og det sker vel først for Alvor den Dag, en Filmsmand har haft noget på Hjerte selv, som han uden Skræderes Hjælp har formaaet at udtrykke i et Billedsprog, der ikke ligner de andres. En Filmsmand har endnu aldrig fra Lærredet sagt Verden noget nyt, noget modigt, noget han paatog sig et Ansvar ved at sige. Vi har derfor heller ikke endnu set Filmens første Martyr. (Christensen, 1921b)

Benjamin Christensen etablerer hermed sig selv som den efterlyste martyr. Han etablerer en helt grundlæggende ny forståelse af, hvad film er – i Danmark og i nogen grad også internationalt. Hans teoretiske bidrag er så sparsomt, at det ikke vil gå an at kalde det for en tidlig filmteori. Men sammenhængen mellem hans første tre film, hans skrivelser og positionering af sig selv i en protoauteuristisk rolle fortæller en hel del om, at han må have haft en samlende, teoretisk og essentielt orienteret forståelse af filmen som kunst. Netop denne historiske udvikling fra omkring 1910 til 1920'erne introducerer i den internationale filmmodtagelse kunstbegrebet som et forsvar for filmen i sig selv. Derfor er denne diskussion essentiel for forståelsen af film i samtiden, hvor den tiltagende anerkendelse af filmen spiller en helt særlig rolle for udviklingen af filmteori. Uden kunstbegrebet, ingen filmteori.

## Referencer

- Abel, R. (1988). Before the Canon. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929* (pp. 5-34). Princeton: Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge.
- Canudo, R. (1988). The Birth of a Sixth Art. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939, Volume I: 1907-1929* (pp. 58-67). Princeton: Princeton University Press.
- Chapman, J. (2008). *War and Film*. London: Reaktion Books.
- Christensen, B. (1921a, 5. august). Kære Herr Direktør Madsen. *Kinobladet* (sidetal ukendt).
- Christensen, B. (1921b, 15. november). Filmens Fremtid. *Nationaltidende* (sidetal ukendt).
- Crofts, S. (1998). Authorship and Hollywood. In J. Hill & P.C. Gibson (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp. 310-326). Oxford: Oxford University Press.
- Engberg, M. (1977). *Dansk stumfilm*. København: Rhodos.
- Gad, U. (1919). *Filmen: dens Midler og Maal*. København: Gyldendalske Boghandel.
- Gunning, T. (1986). The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *Wide Angle*, 8:3-4, 63-70.

- Hansen, K.T. (2016). Taming the cowboy: Early Danish film theory (1910-1940). *Historical Journal of Radio, Film and Television* 36:1, 156-174.
- Hayward, S. (2013). *Cinema Studies. The Key Concepts* (4. udgave). London: Routledge.
- Koszarski, R. (1990). *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Lindsay, V. (1915). *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Lunde, A. (2010). Scandinavian auteur as chameleon: how Benjamin Christensen reinvented himself in Hollywood, 1915-29. *Journal of Scandinavian Cinema* 1:1, 7-23.
- Münsterberg, H. (2013 [1916]). *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. London: Routledge.
- Nissen, D. et.al. (Eds.) (2002). *Preserve Then Show*. København: Det Danske Filminstitut.
- Roos, K. & Christensen, T. (1936). *Film*. København: Levin & Munksgaard.
- Schröder, S. M. (2011). *Ideale Kommunikation, reale Filmproduktion: Zur Interaktion von Kino und dänischer Literatur 1909-1918, Band 18/1 & Band 18/2*. Berlin: Berliner Beiträge zur Skandinavistik.
- Stam, R. (2000). *Film Theory. An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Truffaut, F. (1966). En vis tendens i fransk filmkunst. In I. Monty & M. Piil (Eds.), *Se – det er Film 3* (pp. 15-36). København: Forlaget Fremad.
- Tybjerg, C. (1995). Om filmteori og filmhistorie: Stumfilmen som eksempel. *MedieKultur* 11:23, 1-53.
- Tybjerg, C. (1999). Images of the Master. Benjamin Christensen's Career in Denmark and Germany. In J. Jensen (Ed.), *Benjamin Christensen: an international Dane* (pp. 8-22). New York: The Danish Wave '99.
- Vertov, D. (2004). Man with a Movie Camera. In Yuri Tsivian (Ed.), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties* (pp. 318-348). Sacile/Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.



# Formalisme og Birdman

Allerede i 1910'erne finder vi eksempler på kanoniserede filmteoretiske skrifter, såsom Ricciotto Canudos *Naissance d'un sixième art* (1911), Hugo Münsterbergs *The Photoplay – a Psychological Study* (1916), Louis Delluc's *Cinéma et Cie* (1919) eller for den sags skyld vores egen Urban Gad, der i 1919 fik udgivet *Filmen: Dens Midler og Maal* (1919). Også hvad angår undersøgelsen af filmens formsprog, finder man nogle af de tidligste studier i 1910'erne. Allerede i 1912 publicerede *Moving Picture World* to statistiske undersøgelser af Doctor Reverend Boudinot Stockton, som målte antal indstillinger (kaldet 'scenes'), antal mellemtekster og antal *inserts* (et indskud af en genstand eller dele af den menneskelige krop, som ikke er ansigtet) i henholdsvis 27 og 19 film (Sargent 1912, p. 542; Sargent 1912b, p. 650). De russiske formalister leverede imidlertid det væsentligste bidrag inden for den metodeteoretiske udvikling af feltet. Mange kanoniske formalistiske tekster var rettet mod litteratur eller kunst i bred forstand, eksempelvis Viktor Shklovskys *Art as Technique* (1917). Der gik dog et årti, før de russiske formalister for alvor kastede sig over filmen som medium. Hovedværket er *Poetika Kino* (1927), som er udgivet i engelsk og tysk oversættelse.

*Poetika Kino* rummer artikler af Kyrill Sutko (forord), Boris Ejchenbaum, Juri Tynjanov, Boris Kazansky, Viktor Shklovsky, Adrian Priotrovsky samt Andrei Moskvin og Evgeni Michajlov. Udgivelsen er oversat til engelsk (1982), men den tyske Suhrkamp-udgivelse, redigeret og til dels oversat af Wolfgang Beilenhoff (2006), rummer også en lang række andre bidrag under titlerne "Forstudier og supplementer", en sektion kaldet "Filmfabrikken", der bl.a. indeholder en lang række bidrag om skuespil, ma-

nuskriptforhold, instruktører, FEKS-gruppen (Fabrikken for Excentriske Skuespillere), specifikke film og forskellige forhold i den russiske filmindustri. Derudover er der en hel sektion dedikeret tekster om Chaplin og afslutningsvis en sektion om den formalistiske arv. Den er med andre ord det mest komplette og velresearchede tekstkorpus om russisk formalisme og film.

En af de vigtige pointer i forbindelse med russisk formalisme er, at skelner mellem form og materiale (ikke mellem form og indhold) (se bl.a. Shklovsky, 1964). De fokuserer altså på *formgivningen* af et materiale. Denne formgivning kan groft sagt finde sted på et mikroniveau (stilistisk formgivning) og et makroniveau (fx forløbsæstetisk formgivning).

Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov og Viktor Shklovsky fremstår alt i alt som de tre mest essentielle bidragydere, hvad angår de eksplicit filmorienterede bidrag inden for formalismens tidlige år, og deres tekster i *Poetika Kĭno* (hhv. "Problems of Cine-Stylistics", "The Fundamentals of Cinema" og "Poetry and Prose in the Cinema", *Poetika Kĭno*) er også de artikler, som har haft størst indflydelse i eftertiden.

Opsummerende er der en række fokuspunkter i de respektive tekster såsom filmen set i forhold til naturen, filmens materiale samt filmen holdt op imod de andre kunstarter – herunder spørgsmålet om, hvorvidt filmen har et særligt audiovisuelt 'sprog'. Boris Ejchenbaum forfølger fx sidstnævnte spørgsmål i sin analyse af såkaldte cine-fraser (pp. 15-21) – altså det, man kunne kalde filmstilistiske figurer. Også hos Viktor Shklovsky og Jurij Tynjanov finder man grundlæggende diskussioner af filmstilistiske figurer (fx overblendinger hos Shklovsky) og filmstilistisk udvikling, men de orienterer sig også mod filmens fortælle-mæssige konstruktion. Deres anvendelse af begreberne *fabula* og *syuzhet* (fx Tynjanov, pp. 75-78; Shklovsky, pp. 130-133, 221-230 [alle i Beilenhoff 2006]) – typisk oversat som *story* og *plot* eller *emplotment* – har vist sig langtidsholdbare ifm. analysen af overordnede fortælle-mæssige forhold i film.

I forhold til alle tre parametre ser man lignende fokuspunkter hos andre klassiske filmteoretikere, blandt andet Rudolf Arnheim og André Bazin, som disse fælles fokuspunkter til trods kommer til meget forskellige konklusioner og anbefalinger. Flere af de formalistiske tekster har også det til fælles med Bazin og Arnheim, at de er optaget af specificitetsteori – altså hvilke forhold der gør filmen til en særlig udtryksform i forhold til andre kunstarter såsom arkitektur, teater, fotografi, musik, skulptur, litteratur,

malerkunst og dans. Flere af forfatterne i *Poetika Kino* refererer til filmens 'lavere' status og de allerede dengang fremførte beskyldninger om, at filmen ikke var en kunstart, fordi den 'blot' var en mekanisk reproduktionsform (Ejchenbaum, p. 25; Kazansky, p. 92 [begge i Beilenhoff 2006]). Selvom ingen af bidragene reelt betvivler, at filmen er en kunstart, og ej heller går så normativt-dessinagtigt til værks i bestræbelsen på at angive, hvad filmen *bor* gøre for at være en kunstart (som fx Rudolf Arnheim i *Film som kunst* [1958], så ligger der i flere af bidragene et underliggende forsvar for filmen – dels som kunstart, dels som relevant forskningsgenstand.

## Opsamling

Formalismen rummer altså en lang række bidrag, der er møntet *direkte* på filmmediet, samt en række bidrag, som frugtbart lader sig applicere i forhold til filmanalysen. Ud over begreberne *fabula* og *syuzhet* så har også Vladimir Propps aktantmodel haft en enorm udbredelse som fortælleanalytisk redskab, selvom den var tiltænkt analysen af russiske folkeeventyr (1977 [1928]). Mens Propps aktantmodel peger fremad mod strukturalistisk narratologi (fx A.J. Greimas, G. Genette og T. Todorov)<sup>1</sup>, så har *fabula/syuzhet*-distinktionen haft særligt stor betydning via David Bordwell og Kristin Thompsons neoformalistiske position (se især Bordwell, 1985 og Thompson, 1988), som kobler begrebsparret til en kognitionspsykologisk forståelsesramme (se figur 1).<sup>2</sup> I Bordwell og Thompsons optik er *syuzhet* de hændelser, som direkte er præsenteret i fortællingens univers (diegesen), samt det direkte præsenterede materiale, som *ikke* hører til fortællingens univers. Det kunne være mellemtekster, underlægningsmusik

1 Propp regnede ikke sig selv som en formalist, men som en folklorist (Haring, 2014), og regnes heller ikke altid for en integreret del af den russisk formalisme.

2 I forhold til neo-præfikset, der refererer til den kognitionspsykologiske tilføjelse, så foregribes dette til dels i Boris Ejchenbaums begreb 'indre sprog', som refererer til, at filmens klippemønstre skal 'tale' til tilskuerens modtagelse: Én af instruktørens hovedopgaver er deraf at få hver indstilling til at 'ankomme' hos tilskueren, det vil sige, at tilskueren må udlede betydningen af den givne episode, eller med andre ord må tilskueren oversætte det til sit eget indre sprog. Dette indre sprog er altså en faktor, som der må tages hensyn til ved filmens konstruktion. (Ejchenbaum 2006 [1927], pp. 29-30, egen oversættelse)