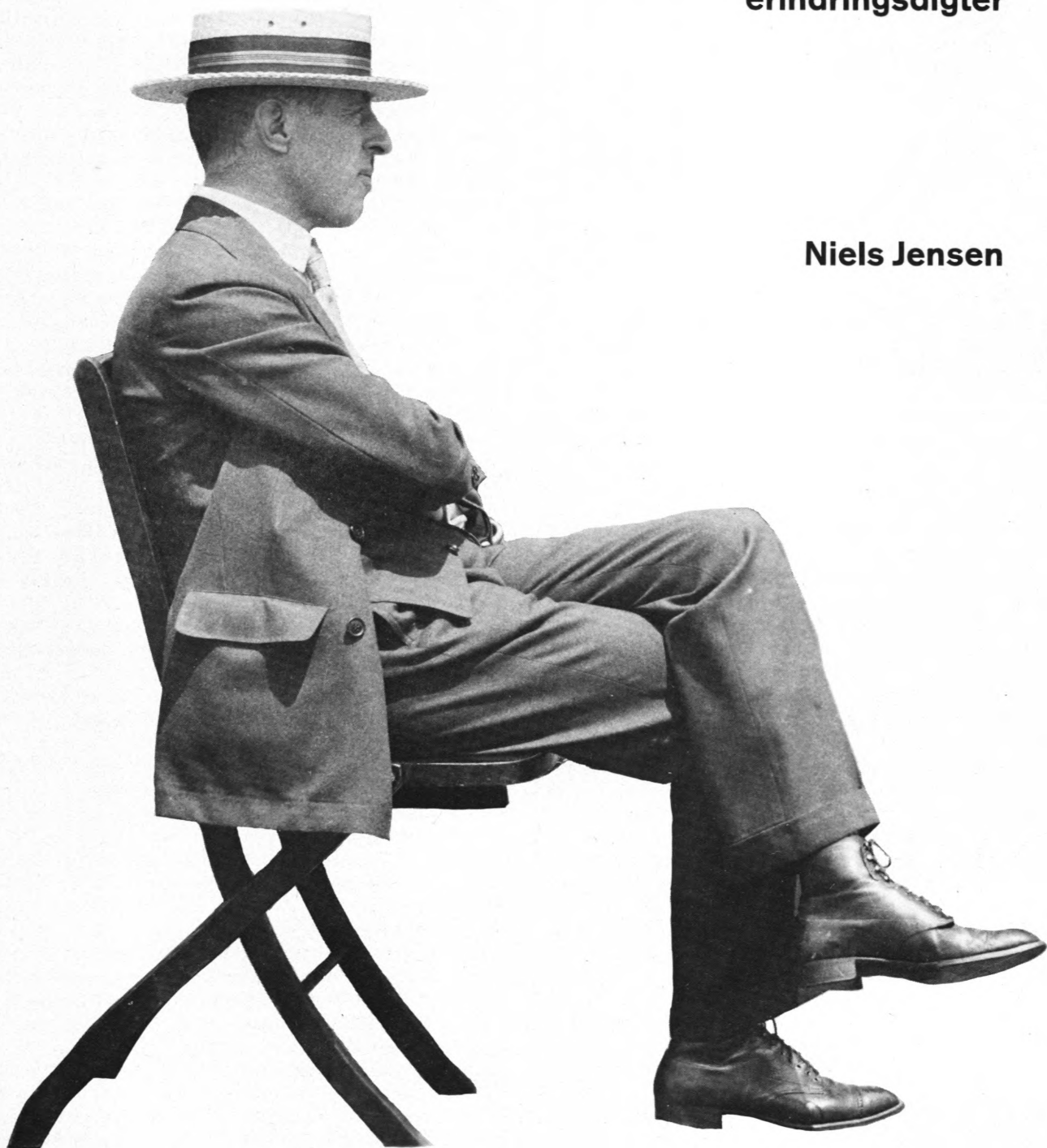


D. W. Griffith

filmkunstens
første og største
erindringsdigter

Niels Jensen





Manden

Krigen sluttede, da foråret kom, men endnu en måned efter, at Lee havde strakt våben ved Appomattox, prøvede en lille skare mænd at slå sig igennem og bringe deres præsident, Confederationens Jefferson Davis, i sikkerhed vestpå. Et dømt forehavende som hele Sydens sag havde været det. Men også så heroisk og ridderligt som de idealer, man havde kæmpet for i fire lange år. 1865 var det nu, og dagen den tiende maj, da blåfrakternes kavalleri indhentede og omringede Davis' eskorte et sted i Georgias skove. Ironisk nok fandt overgivelsen sted ved en lille by, der hed Washington. Til stede ved lejligheden var en vis Colonel Jacob Griffith, som i øvrigt hævdede at være blevet udnævnt til brigadegeneral, blot så sent at der ikke havde været tid til at protokollere forfremmelsen.

Om dette og de mange andre gloriøse hændelser – om den gang Colonel Griffith ledede et kavalleriangreb fra en enspændervogn foran sine ryttere, om Shilo, Sesquatchie Valley og Missionary Ridge – fortalte krigeren da han kom hjem og sad på verandaen på farmen i Kentucky. Tilhørerne var naboer og familie, børnene og hans kone, der havde stået om natten bag den regnstribede rude og set efter de bortdragne, og som om dagen havde slidt helbredet ud af kroppen på de forsømte marker. En kendsgerning der dog ikke fik obersten til at tage så meget des hårdere fat, nu slaverne var væk og kun et par sorte familier var tilbage på ejendommen, der hed »Lofty Green«. Et smukt navn, stateligt. Mere stateligt end der var dækning for. Farmen var på 520 acres, og det gør ingen plantation.

Men det dér med dækningen, overensstemmelsen mellem myte og virkelighed, var i det hele taget ikke oberstens stærke side, drømmer og tantast som han var. »Du nedstammer fra konger, David,« sagde han til sønnen, når de sad i magnolia-tusmørket, mens Jake slørede virke-

ligheden med nok en whisky. Forfædrene var, mente han, the ancient Griffith chieftains of Wales. Den stamtavle blev nu aldrig verificeret. Heller ikke da David, der gerne ville tro den, år senere satte genealoger på opgaven. Var det ikke forfædrene, obersten underholdt med, læste han måske højt – Edgar Allan Poe, Oliver Goldsmith, Walter Scott, Shakespeare – men bestandigt tilbagevendende var det største tema – the war between the states – som man i Syden foretrak at kalde borgerkrigen. Fortryllet lyttede David til de scenerier, der oprulledes for ham. Så levende fremstod de, at han kunne høre Shermans tordnende march mod havet og stilheden, da Lee hin niende april 1865 tog afsked med sine soldater.

Bag Lofty Green bølgede markerne blidt op mod horisonten. Her lå den log cabin, hvor de to negerfamilier, de tidligere slaver, de gode og tro, stadig boede. Her rislede bækken under hegnet, og her gik drengen ud om morgenen for at plukke korbær. »Mens jeg gik, var det som om mine bare fødder knap rørte jorden. Den gang forstod jeg naturligvis ikke, at jeg aldrig mere skulle opleve en lykke så ren, en sådan jublende løftelse som i disse forårsmorgener ...«. ¹⁾

»Husk lille David, at dit navn betyder 'den højt elskede',« sagde moderen. »Det fæstnede sig i min erindring. Jeg husker en morgen, da jeg gik i skole, og der var rimfrost på træerne. En gren strålede særlig stærkt, og så klart som var det en solid mur jeg så, fik jeg øje på Kristi ansigt spejlet i glimmeret. Jeg standsede og sagde: »My name is David and you know that means Dearly Beloved and I hope you may like me a little and I might be your dearly beloved because I love you and always have«. Så ændredes lyset en smule og billedet svandt.« ²⁾

Som livet på »Lofty Green« snart gjorde det. »Åh – om man kunne opfinde et skrin, i hvilket man kunne opbevare sit livs dyrebare øjeblikke for så senere – i mørkere stunder – at åbne for dem og, om så blot for et kort øjeblik, at indånde den oplagrede erindring,« skrev David mange årtier senere, da han siddende på et hotel bag Sunset Boulevards støvede, forblæste palmer søgte at få hold på sine memoirer. ¹⁾

Det fik han aldrig, men det magiske skrin havde han nu alligevel. David Wark Griffith blev filmhistoriens første erindringsdigter, og han er stadig en af dens største, selv om den baggrund af victoriansk religiøsitet og heroisme, der var hans, nok overhovedet er den epoke, der har mindst at sige mennesker i dag.

Barndomshjemmet slap David aldrig af syne, hvor langt bort fra det han end kom. Rejsen begyndte, da familien efter faderens død i 1885 måtte forlade en totalt forgældet ejendom og flytte til den nærmeste større by, Louisville. Her fik David ansættelse hos boghandler Flexner, der var en venlig mand, som så igennem med, at drengen læste Dickens og Walt Whitman i arbejdstiden og sendte ham til matinéer i det nærliggende Macauley's Theatre. Stort set den eneste højere uddannelse David nogensinde modtog. Til gengæld var han en fremragende elev. Kunne han endnu ikke udtrykke sig, forstod han til gengæld at modtage indtryk. Trods moderens protester forsøgte han sig så endelig en dag som skuespiller. Det blev i første omgang til amatørkomedie med gruppen »The Twilight Revellers«, men senere fulgte mere professionelle roadshows. Dog, endnu så sent som i 1906, da David kom til San Fransisco, kunne han betro en pige – Linda Arvidson, som han senere ulykkeligvis blev gift med – at han endnu ikke havde bestemt, om han ville blive stor som skuespiller, teaterleder, operasanger, dramatiker eller forfatter. ³⁾

Inderst inde stod Davids hu nok til litteraturen, og han bar sådan set livet igennem den knuste digterdrøms Ikaroskors med sig. Den undfangedes i de helt unge år tilbage i Louisvilles Macauley's Theatre. Da David her så Julia Marlowe – Staternes førende primadonna på det tidspunkt – besluttede han sig for at blive USA's Shakespeare. Var det at nedkalde hybris over sit hovede, så var det ikke desto mindre et mål, han aldrig slap af syne, skriver Lillian Gish²⁾; forfatter ville han være. Fotografen Billy Bitzer fortæller, at Griffith, da han påbegyndte forberedelserne til »The Birth of a Nation«, sagde til ham: »Vi begraver os i hårdt arbejde ude på vestkysten i fem år og laver den største film, der nogensinde er gjort. Det tjener vi en million dollars på, hvorefter vi trækker os tilbage. Du kan så bruge al den tid, du har lyst, på dit fotografiske udstyr – and I will settle down to write.«²⁾ Det faktum at Griffith senere skrev flere af sine – svagere – manuskripter under pseudonym vidner også om en litterær ambition, snarere end om den beskedenhed Lillian Gish taler om.

Da David og Linda i løbet af sommeren 1906 kom til New York, havde han et skuespil i kufferten. »A Fool and a Girl« blev opført i Washington og Baltimore, men ingen af stederne holdt det sig på plakaten i mere end en uge. Nå, selv forbilledet (Shakespeare) havde forsøgt sig på scenen, og det blev også den måde parret kom til at opretholde livet på i disse år. Han spillede bl. a. Lincoln i skuespillet »The Ensign« og fik hovedrollen i et nyt stykke – »The One Woman« – af forfatteren Thomas Dixon, der lige havde haft succes med »The Clansman«.

En dag – og da må han virkelig have følt sig op mod muren – besluttede David sig til at følge et venneråd og gå op til Edwin S. Porter på The Edison Company med et filmmanuskript. Den nystartede industri var bestandig i bekneb for tiøres-historier. Den David mødte op med, ville Porter nu ikke købe. Dertil var den for genkendelig som La Tosca, og skulle den historie filmatiseres, var der i alt fald ikke grund til at betale for den. »Jeg havde ingen anden udvej end at afvise det,« fortæller Porter, »men Griffith insisterede så indtrængende på at komme til at gøre studiearbejde, at jeg gav ham en rolle i den film, vi var igang med. You are a little on the slim side, I told him, for I was make-up man then, too, so we'll have to pad out your shoulders and put lifts in your shoes and get you in character. Griffith took direction from me very well.«⁴⁾

– Resten er filmhistorie, og stadig hovedkapitlet. Kort efter sit møde med Edwin S. Porter kommer Griffith til Biograph eller the American Mutoscope and Biograph Company, som det oprindelig hed. Det var beliggende i et gammelt patricierhus på 11 East Fourteenth Street. Kvarteret var derangeret men stedet godt, og David bliver snart dets førstekraft, ikke som skuespiller men som instruktør. I årene mellem 1908 og 1915 lærer han håndværket, og i de følgende 10 år skaber han sine hovedværker.

– Resten er tavshed. Som så ofte i kunsthistorien – og da ikke mindst i filmens – forstummer stemmen for tidligt. *La ci darem la mano, la mi dirai di si* – duetten af Mozarts opera »Don Juan« lød fra etagen ovenover, da de to unge piger Dorothy og Lillian Gish for første gang kom til Biographs studier bag Union Square i New York for at besøge deres veninde Gladys Smith, eller Mary Pickford som det viste sig, at hun var kommet til at hedde. Stemmen de hørte var dyb og bøjelig, melodisk og med en næsten hypnotisk dragning i sig. Imponerende som manden var det, der nu kom ned ad trappen og hilste på søstrene. »He was imposing; he held himself like a king,« skriver Lillian Gish, der skulle blive det vidunderlige cen-

tralmotiv i Griffiths bedste film. Han havde da også straks sans for hende, som han i det hele taget havde sans for uprøvede kræfter. »Jeg er tilbøjelig til at foretrække begyndere. De møder op uspoleret af såkaldt teknik, teorier og forudfattede meninger. Jeg foretrækker den unge pige, som er nødt til at klare sig selv og måske hjælpe sin mor. Hun må og skal arbejde hårdt. Og så holder jeg forresten mest af den nervøse type. Det kunne aldrig falde mig ind at ansætte en debutant, der ikke viser tegn på ængstelse. Hvis hun er rolig, har hun ingen fantasi.«⁵⁾

Og det er måske samtidig grunden til, at Griffiths samarbejde med sine skuespillere altid fik midlertidig karakter. Blev de for gamle i gårde? Faldt nerverne efterhånden så meget til ro hos dem, at han følte, de blev uimodtagelige for instruktion, at fantasien svigtede dem? Eller var de i virkeligheden snarere hans fantasi, de ikke kunne stimulere i længden? Selv samarbejdet med Lillian Gish kom til en ende. »Han havde et ambivalent forhold til sine protégés,« skriver hun. »Han hjalp dem til succes, men lod dem flyve af rede uden beklagelse. Måske følte han, at han havde skabt så mange stjerner, at det ville være en smal sag at forme nye.« Det var ti år efter deres første møde, at Lillian Gish og Griffiths veje skiltes. Arbejdet med »Orphans of the Storm« var afsluttet, da hun en dag blev kaldt til mesterens kontor og gik derop i forventning om forberedelser til nye opgaver:

»De ved lige så vel som jeg, hvor meget det koster at lave film,« sagde han. »Med alle de udgifter jeg har, kan jeg ikke få råd til at betale, hvad De er værd.«

I samme øjeblik læste jeg hans tanker og huskede Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh – alle de stjerner han havde skabt og så sendt afsted.

»De bør gå Deres egne veje nu. Deres navn har nu lige så megen værdi for publikum som mit, og jeg synes, De skal udnytte det, mens De kan.«

Og således blev på venligst tænkelige måde en mangeårig kunstnerisk og forretningsmæssig forbindelse afbrudt, lige så tilfældigt som den var begyndt.²⁾

Anita Loos sagde en gang, at alle Griffiths piger var gæs og mindedes Clarine Seymour, der mødte op til dagens arbejde med en bold, som hun legede med i pauserne. Nu var Anita Loos, der som sekstenårig sendte sit første manuskript til Biograph (»The New York Hat«, instrueret af Griffith i 1912, hans og Mary Pickfords sidste film sammen) en sophisticated dame og der er al mulig grund til at tro, at hun har set på Griffiths ideal-jomfruer med mere skepsis end forståelse. For sandheden var vel den, at en væsentlig side af Griffiths instruktørtalent var hans formidable intuition som talentspejder, og at den skaffede ham »a string of young girls with rare ability«, som Robert Henderson skriver i sin store Griffith-biografi.⁶⁾ Forfatteren mener i øvrigt, at Griffiths sans svigtede i tilfældet Carol Dempster, der første gang optrådte hos ham som statist i »Intolerance« og som blev hans leading lady i tyverne. Hun var, siger Henderson, allerede en moden kvinde dengang tilbage i 1916, som blot førte sig frem under pigelig uskyld. Hun vidste, hvad hun ville, hun opnåede det, og Griffith er ikke hverken den første eller den sidste instruktør i verden, der har prøvet at gøre en pige til stjerne af andre grunde end den eneste gyldige – talentets! Det er dog en vurdering, som ikke bør stå alene. Kenderne er uenige. Kevin Brownlow finder Carol Dempster »a brilliant actress«, blot mindre bøjelig end Lillian Gish og tilbøjelig til at gøre modstand – bevidst eller ubevidst – mod den hypnotiske instruktion, hun blev udsat for.⁵⁾

Hvad enten Lillian Gish nu var et villigt redskab eller ej og Griffith eventuelt hendes Svengali, så mener hun, at han bag hele sin suggestive styrke og midt i betagelsen var bange for sine ingenuer. »Han så aldrig en pige i sit kontor, uden at der var en tredje person tilstede. Det var, som om han altid bekymrede sig for sit gode rygte. Måske det dog slet og ret var pengeafpresning, han værge sig mod. Hollywood var allerede da fyldt med ambitiøse piger, der ville gøre alt for at komme til filmen.«²⁾

David Wark Griffith – en pertentlig hypokonder, en sky og forfængelig mand. »He was an extremely difficult man to know,« sagde Mack Sennett²⁾, og i de mange år de arbejdede sammen, taltalte Griffith og Lillian Gish altid hinanden med Miss og Mr., og det på trods af at bekendtskabet ikke udelukkende var indskrænket til det arbejdsmæssige. Griffith var nemlig en meget ensom mand også. Han havde ingen venner, evnede ikke den easy-going facon, der får folk til at gå på værtshus eller tage på fisketur. Egentlig fortrolighed var ham nægtet. Derfor tog han søndag eftermiddag ud til Dorothy og Lillian Gish, der boede hos deres mor. Det var et besøg, der havde karakter af ritual, det havde sin form. Man spiste frokost, passiarede og gik tur i skoven. Griffith naturligtvis med en af sine store hatte på. Den krøb han i ly under, for han var bekymret for sit udseende. Høgenæsen krævede ligesom en modvægt. Derfor de evindelige bredskyggede hatte, som dog samtidig rejste et nyt problem. Hatte er dårlige for håret, og Griffith var bange for at blive skaldet. Under optagelserne sad han hele tiden og masserede sin isse og en dag lod han sig karseklippe. Samtidig skar han hul i sin stråhat, så solen kunne skinne ind på hovedbunden, der blev brunet i pletter, leopardpletter! Kejtet og yndefuld var Griffith; alt måtte finde en stil og en form, for at han kunne have med det at gøre. I arbejds pauserne skyggeboksede han for at holde sig adræt eller han greb den nærmeststående pige og dansede en vals eller foxtrot med hende. Så nær og ikke nærmere kunne han komme ... »Se på dyrene,« sagde han så med sin mærkelige stemmeføring (Griffith sagde ikke Gish med *Geesh*, ikke bomb men *boomb*, ikke *Girl* men *Gell*,⁷⁾, »de er udtryksfulde.« Man dansede »Très Moutarde« – 'Too Much Mustard' – en foxtrot. Griffith nynnede melodien og henvendte sig igen til sin partner: »You must be a fox.« Hans øjne blev skarpe og glimtede fra side til side, og i det øjeblik var han selv en ræv med al rævens agtpågivenhed og snu-
hed.⁷⁾

»Jeg så en Ræv forleden Dag,« siger Peter i Karen Blixens novelle »Peter og Rosa«. »Ved Bænken i Birkeskoven. Den så lige på mig og rørte Halen lidt. Jeg tænkte, mens jeg så tilbage på den, at den forstod sig på at være Ræv, sådan som Guds mening med den har været. Alt hvad den tænker eller gør er just helt og holdent ræveagtigt, der er ingenting ved den fra dens Øre til dens Hale, som Gud ikke har villet have der ...«. Og på samme måde med Griffith. Han og filmen var ét, filmen var hans liv og livet en film, et spørgsmål om iscenesættelse; et passioneret æstetisk anliggende. Da denne sammenhæng gik i skred forsvandt også meningen med Griffiths tilværelse og han selv blev et genfærd. Der findes i Richard Griffiths og Arthur Mayers bog »The Movies« et billede af Griffith fra hans seneste år. Han sidder på en af Hollywoods natklubber i hvid smoking og sludrer med W. S. Van Dyke, der i sin tid var assistent på »Intolerance«. Et trist billede på det glemte og udlevede. Snart rejser han sig, Griffith, og når via et par matrosbeværtninger hjem på sit hotelværelse, hvor den tusindtallige samling af

operaplader og symfonier og en kopi af »Orphans in the Storm« i nogle blikdåser på køkkengulvet stort set er det eneste, der kan fortælle at beboeren har kendt andre dage. Og hvorfor gik det så, som det gjorde? Måske fordi Griffith var en dårlig forretningsmand med dårlige rådgivere – broderen bl. a. – i en branche, hvor forretningssansen er en betingelse for at bære det igennem, som andre sanser – talentets – kan frembringe. (Griffith blev dog aldrig en fattig mand. Han kunne betale enhver sit og stadig leve af sin formue. Men han var ligeglad med penge. Han købte rettighederne til »Orphans in the Storm« på et tidspunkt, hvor historien havde været offentlig ejendom i årevis, og da Alexandria Hotel en gang i tredive-nes begyndelse gik fallit, fandt man i kælderens en pakke med påskriften »D. W. Griffith – Personal«. Den indeholdt 20.000 \$).

Men det kan også være, at Griffiths tragedie var selvovervurderingens pris. Nemesis over den hybris-skyldige som ikke blot ville men også mente at kunne måle sig med geniet, den største mester – Shakespeare. Det er her nævnt, at en af grundene til, at Griffith så sorgløst skilte sig af med sine bedste medarbejdere, kan skyldes, at han mente nemt at kunne skabe sig nye, på samme måde som successen med »Way Down East«, der af alle regnedes for et udspillet og forældet teaterskrædderi, kan have fået ham til at tro, at han kunne give nyt liv til, hvad pokker han ville. Engang havde han ivrigt søgt råd hos alle, der var med i arbejdet, fra skuespillere til stik-i-rend-drenge. Senere kom han længere væk fra sine folk, spurgte mindre, hvilket igen vil sige, at han holdt op med at diskutere med sig selv. Selvgentagelserne trængte sig på, virkeligheden svandt. Mr. Griffith var blevet the Master.

Eller er det en anden virkning ved det at blive the Master, der gør sig gældende? Har det noget at gøre med, at ræve-billedet fra før ikke blev ved med at passe på Griffith, på den måde at forstå, at han holdt op med blot at være en ræv, da han opdagede, at han var det. Med andre ord: Udtørrede Griffiths kunstneriske evner da umiddelbarheden og intuitionen erstattedes af ambition og forfængelighed?

Dær er dem, der mener, at Griffith forkrøblede som håndværker, da han ikke længere – efter 1924 – var sin egen herre men blev afhængig af studiepolitik⁸⁾, men endelig kan det jo også være, at han simpelthen ikke var i stand til, som flere andre af de største efter ham, at ændre sig og indstille sig på skiftende tider. Han var ikke tilpasningsdygtig, og er der noget man skal være i movie-business, så er det det! For der var egentlig mange, hævder Kevin Brownlow, der var indstillet på at hjælpe Hook-nosed Dave, som han nu blev kaldt, i hans lange ledig-gangså mellem 1931 og 1948. Hal Roach var en af dem. »Men at finde en passende stilling til ham i den meget ændrede industri, ville være det samme som at få Moses indpasset i Frelsens Hær.«⁵⁾

David Wark Griffith døde den 23. juli 1948 treoghalvfjerds år gammel. »På grund af kontraktlige forpligtelser kunne hverken Dorothy eller jeg være til stede ved begravelsen,« fortæller Lillian Gish. »Senere skrev Mae Marsh til mig, at hun og John Ford havde besøgt kapellet, hvor David lå in state for at vise ham den sidste ære. En kirkebetjent fortalte dem, at der i dagens løb kun havde været fire andre til stede, den ene af dem Cecil B. de Mille.«²⁾ Og det er vist – betegnende nok, også for situationen – det eneste sted Miss Geesh omtaler sin læremester og gode bekendt som David!

Ved selve begravelsen mødte dog hele det gamle Hollywood op, og filmbyens officielle repræsentanter holdt taler. Først Donald Crisp, acting president of the Academy of Motion Arts and Sciences og derpå Academy vice-president Charles Brackett, som sagde:

»Det blev D. W. Griffiths skæbne at få en succes uden sidestykke i underholdningsverdenen men også at lide en smerte, som kun succes af den størrelsesorden kan forårsage, når den hører op. Selv akademiets overrækkelse af en Oscar til ham i 1936 gjorde lidet til at hjælpe på Griffiths hjertekval. Der var for ham ingen anden løsning end vedvarende og oprevet at banke på den ene lukkede dør efter den anden.«



Instruktøren

»Det var Miss Murdstone, som var kommet, og hun var en bister en at se til; mørk som sin broder, hvem hun lignede meget i ansigt og stemme, og med et par tykke øjenbryn, der næsten mødtes oven over hendes næse, så man skulle tro, at hun, da hun på grund af sit køn var afskåret fra at gå med skæg, havde taget dem i stedet for. Hun medbragte et par uhandelige, hårde sorte kufferter, på hvis låg begyndelsesbogstaverne til hendes navn var slået ind med hårde messingsøm. Da hun betalte kusken, tog hun sine penge ud af en hård stålpung, og pungen gemte hun i et sandt fængsel af en pose, der hang på hendes arm i en svær kæde. Den gang havde jeg endnu aldrig set en så stålsat dame, som hun var.«

Således introduceres en person i Charles Dickens' selvbiografiske roman »David Copperfield«. Dickens var, i Karl Browns uimponerede og rammende karakteristik, »a sort of literary cartoonist«, der projicerede orbilleder frem af skikkelser, hvis inderste træk blev forstørret op på bekostning af alt andet.⁷⁾ Og dét var måske netop Dickens' hemmelighed, de klare konturer. Billedernes plastiske nærvær, de intime detaljer og bevægelser iagttaget med den yderste agtpågivenhed, de karikerede træk og sindbilledlige antræk og de pludselige ryk til-

bage i store, vrimlende totaler. En visuel og scenisk kunst. I et afsnit i »Oliver Twist« henviser Dickens selv til slægt-skabet med det teatraliske melodrama:

»I alle gode melodramer er det skik at fremstille de tragiske og de komiske optrin i en lige så regelret afveksling som de røde og hvide lag i en god, stribet spegeskinke. Helten synker ned på sit stråleje, tyngt af lænker og ulykker, og i det næste optrin opvarter hans trofaste, men intet anende våbendrager tilhørerne med en komisk sang. Med bankende hjerte ser vi heltinden i en stolt og samvittighedsløs lensherres favn, hvor hendes liv og hendes ære svæver i lige stor fare; men hun griber sin dolk for at frede om denne på hins bekostning, og netop som vor forventning har nået spændingens toppunkt, høres en pibe, og vi flyttes hen i borgens store hal, hvor en gråhåret borgfoged synger et lystigt kor med endnu lystigere vasaller, der har fri adgang til ethvert sted, hvad enten det er en kirkehvelving eller et palads, og som sværmer omkring i en idelig svir.

Sådanne forandringer synes latterlige; men de er ikke så unaturlige, som de ved første øjekast ser ud til at være. Overgangene i det virkelige liv fra et veldækket bord til et dødsleje og fra en sørgedragt til en festklædning er ikke en smule mere påfaldende, kun at vi der er travle skuespillere i stedet for rolige tilskuere, hvilket gør en betydelig forskel. Skuespillerne i det efterlignede liv på teatret er blinde for voldsomme forandringer og pludselige udbrud af lidenskab eller følelse, der, når de fremstilles for tilskuere alene, fordømmes som stødende og formastelige.

Da pludselige forandringer af skueplads, tid og sted ikke alene ved langvarig skik og brug billiges i bøger, men endog af mange regnes for en forfatters hovedkunst – idet forfatterens dygtighed af sådanne kritikere væsentlig dømmes efter de forlegenheder, hvori han lader sine personer komme ved slutningen af hvert kapitel – vil denne korte indledning til den nærværende måske blive holdt for overflødig«.

Eisenstein bringer dette citat i sit essay »Dickens, Griffith, And the Film Today«. ⁹⁾ »Med sit stålklare blik, som jeg husker fra mødet med ham, havde Griffith akkurat lige så megen Dickens evne til en passant at gribe en situations væsentlige detaljer og det, der kan gi' en figur i et enkelt signalement, som Dickens selv på sin side havde filmisk »optisk kvalitet«, skriver Eisenstein, hvis essay – sammen med Nicholas Vardacs bog »From Stage to Screen« – stadig er det væsentligste, der er skrevet om forudsætningerne for udviklingen af det filmiske formsprog i almindelighed og Griffiths i særdeleshed.

Emnet for Vardacs undersøgelse er netop den sceniske kunst, Dickens i ovenstående citat ræsonerer over. Det victorianske melodrama, som havde udviklet – eller degenereret – skuespillet til ren blændværkskunst. En kæmpe-mæssig perspektivkasse, der reducerede det talte ord til et absolut minimum men bragte en række hastige og livfulde optrin med stærk virkelighedsillusion; ét stykke præsenterede således fjorten scener i tre akter, og der var smæk for skillingen. Det stormede, sneede og regnede på scenen og under de skiftende vejrlig vrimlede det med mennesker og dyr, som truedes af sammenstyrtende bjergformationer eller frembrusende tog, hvorfra de først blev reddet i sidste øjeblik.

The last minute-rescue skulle senere blive Griffiths fortælletekniske triumf, og han var netop opdraget rundt om på provinsens scener i stykker af den art, hvor det male- riske i scenebilledet og det pantomimiske i spillet, beto-

nes. En af tidens dramatikere, Thomas Dixon, forfatteren til »The Clansman«, senere filmatiseret af Griffith som »The Birth of a Nation«, definerer netop skuespil som »a process of reasoning in which living pictures are used instead of words«. ¹⁰⁾ En kritiker forstod konsekvensen af dette, da han så »Ben Hur«, hvor væddeløbet er arrangeret ved at veritable heste styrter af sted oppe på scenen løbende på trillende platforme mens bagtæppet ruller den modsatte vej af den dyrene (tilsyneladende) bevæger sig i. »De kommer ikke ud af pletten,« skriver han, »og den bevægelige baggrund suggerer ikke nogen til at tro, at løbet virkelig finder sted. The only way to secure the exact sense of action is to represent it by Mr. Edisons invention ...«. ¹⁰⁾

Griffith bliver manden, der gør det, og hans kunst er altså en videreudvikling af bestræbelser i det nittende århundredes teater gennemført under stærk inspiration fra en af samme tidsalders betydeligste digtere – Charles Dickens. Og det er jo rart at vide, for som Eisenstein, der som alle gode revolutionære har megen traditionssans, siger: det er altid godt at se, at der er sammenhæng i tingene. Andre, der betød noget for Griffith, var Robert Browning, hvis digt »Pippa Passes« han filmatiserede i 1909, og Alfred Tennyson, hvis »Enoch Arden« blev forlæg for en film både i 1908 og i 1911. »Pippa Passes« havde kunstfærdige lysvirkninger og med »Enoch Arden« begynder Griffith for alvor at udvikle klippekunsten, da han springer fra en scene, der viser den ventende hustru til én, hvor manden sidder strandet på en øde ø. »Jamen man kan da ikke fortælle en historie ved at springe rundt i den på den måde,« indvendte producenten. »Folk kan jo ikke hitte rede i det.«

»Well, er det ikke sådan Dickens gør?«

»Jo, men det er romanskriveri. Det her er noget andet.«

»Nej, det er det nu ikke – det her er billedfortællinger. These are picture-stories.« ³⁾

Instruktørens selvbevidsthed under replikskiftet mærkes. En billeddigter er ved at finde sin form.

Man var på location, for Griffith forstod på et tidligt tidspunkt, at kun der forefindes den nødvendige autenticitet. Det amerikanske landskab, bjergene og sletterne, New Englands klipper og Virginias bomuldsmarker, kom med ham ind i filmen, og hvis Dickens var den, der bragte fabrikker, maskiner og jernbaner til litteraturen, så blev det Griffith, der introducerede industrialismens miljøer på film. Ved location arbejdede han helst med skjult kamera, men var sceneriet for komplekst til det, forstod han til gengæld også at gå frem og arrangere virkelighedens myldrende tilfældighed med lige opmærksomhed på detalje og helhed:

»Han sidder i en stol på en platform lidt skråt foran kameraet med sin lasede stråhat, cigaren og megafonen. Et halvt dusin negerdreng »optræder« i forgrunden. Han råber ikke ned til dem, at det, de laver, ikke duer. Han stikker derimod hånden i lommen og den kommer op fuld af småpenge. Han smider et dusin ned i gruppen.«

»Krat nu løs efter dem,« siger han. »Der er noget af det, og der er mere til jer, hvis I gør det igen og rigtigt. Ja, det er godt.«

Så hæver han blikket og ser ud i baggrunden et par hundrede meter bort. Han hæver megafonen:

»Kom lidt mere frem dernede. Driv på, Bill! I to gutter nede ved hytten, begynd at danse. Der er noget af det!«

Tilbage til forgrunden:

»Tag hatten af ham banjospilleren, den skygger for hans ansigt. Nå, parat. Dans dernede – dans! Der er no-

get af det! Og børn, nu løber I tilbage gennem flokken. De hvide kommer op midt igennem. Og du der i stolen, tilbage med hovedet, fald i søvn, snork!« ⁸⁾

Der kræves måske knap så stort et overblik af en instruktør ved studieoptagelser som ved location. Til gengæld er koncentrationen ikke mindre. Griffith blev hurtigt klar over at en dekoration ikke får sin kvalitet ved at se rigtig ud men snarere ved at fotograferes rigtigt. Han ansatte en engelsk arkitekt, Harry McClelland, der sammen med studie-tømreren Frank Wortman og rekvisitøren Ralph De Lacy eksperimenterede med forskellige maleriske virkninger og fandt frem til en varm grå-tone, der gjorde lysætningen mere effektiv. Det var i de tidlige Biograph-år, allerede før 1910. Senere raffineredes metoden. Igen fik instruktøren hjælp af en englænder, maleren George Baker, hvis akvareller dannede koloristiske forlæg til opbygningen af Limehouse-sceneriet i »Broken Blossoms«. For det endelige filmiske resultat var Henrik Sartov en vigtig person. Han var oprindeligt still-fotograf, og Griffith havde opdaget ham ved at se nogle af hans smukke, impressionistisk belyste portrætter af Lillian Gish. Sartovs fotografi er dæmrende, halvtgennemsigtigt og kunstfærdigt i modsætning til Billy Bitzers mere robuste og variable.

Wilhelm Gottlieb Bitzer var gennem næsten en snes år Griffiths cheffotograf og nok hans karrieres vigtigste medarbejder. Hvis »Broken Blossoms« var præget af et rembrandtsk clairobscur skyldes det nok, at den var mere bestemt af Sartov end af Bitzer, hvis ideal for lysætning ikke var Rembrandt men Vermeer; » – der har vi en fyr, som forstod at bruge dagslyset, sådan som vi måtte bruge det med de mange naturlige reflekser fra mange naturlige kilder og med store, klare baggrunde, som kunne afskygges eller belyses på en sådan måde, at man kunne spille det mørke op mod det lyse og det lyse op mod det mørke. Og da jeg hørte, at Vermeer brugte et camera obscura bygget akkurat ligesom en Graflex blot uden lukker og plade og tegnede det, han så, på bundglasset, ja, så var Mynheer V lige vor mand, hvad så kritikerne end måtte sige,« skriver Bitzers assistent Karl Brown i sine ypperlige erindringer. ⁷⁾

Men vidste Griffith og hans fotograf, at et billede er et billede og altså skal komponeres, males op af lys og skygger, og at motivet skal forlenes med symbolsk styrke – »for Griffith var et træ mere end et træ – dets kraft og sårbarhed udtrykte metaforisk heltindens følelser,« skriver Andrew Sarris ¹¹⁾ med en skjult reference til King Viders memoirer »A Tree Is a Tree« – så forstod instruktøren også kunsten at holde tilbage; det der efter Asia Nielsens mening er den tiende muses hemmelighed. Det kunne ske, at Bitzer sagde:

»Mr. Griffith, hvis Miss Marsh står mast henne i hjørnet mellem alle de folk, kommer vi ikke til at se hendes ansigt.«

Og Griffith svarede eftertænksomt:

»Lad os nu se. Hvis vi ser hendes ansigt, så er det Mae Marsh ved opvasken, vi ser. Men hvis vi kun ser hendes ryg og arme, bliver hun til hver eneste kvinde i biografen, som hun står der og vasker op. Vi spiller scenen med hendes ryg mod kameraet.« ⁷⁾

Bemærkningen er belysende for hele Griffiths holding til sit arbejde og sit publikum. Den karakteriserer hans temperament og hans kunst. »En film,« mente han, »bliver til ved en fælles indsats mellem instruktør og tilskuer. Instruktøren viser en flig af menneskelig sindsbevægelse, publikum udfylder resten. Jo større filmen, jo større samarbejdet mellem instruktør og publikum.« ⁸⁾ Derfor sagde



Griffith under indspilningen af »Judith of Bethulia«.

Griffith heller ikke »Cut«, når en optagelse var i kassen. Han sagde »Fade out«, ligesom han sagde »Fade in« i stedet for »Camera«, når der skulle begyndes. »Jeg forstod ikke hvorfor, indtil det gik op for mig, at Griffith selv aldrig vidste på forhånd, om han ville bruge en ud- eller indtoning omkring en scene eller eventuelt et klip. Selv ikke ved nærbilleder vidste han det. Derfor alle disse toninger, der stillede ham frit. Han vidste det aldrig. Han vidste det ikke, før publikum fortalte ham det.«⁷⁾

Med denne usikkerhed – denne spørgen – blev Griffith naturligvis afhængig af sin stab. Han måtte være omgivet af faste medarbejdere, der kendte ham, metoden og målet. Og nøglefiguren var altså Billy Bitzer, krævende og germansk. »The strange thing was ... that I liked Bitzer. Not because he was likeable, for he wasn't,« siger Karl Brown og karakteriserer sin chef som en moderne Cellini. Med den fødte kunstners sikkerhed fløj de tykke fingre over kameraets tangenter. Eagle Eye blev han kaldt. En brun mand med brune øjne, brun hud, ja sågar brune læber.⁷⁾

Blandt de mange i staben blev flere selvstændige instruktører. Karl Brown er en af dem – og de andre: Erich von Stroheim, Sidney Franklin, Elmer Clifton, Donald Crisp, Raoul Walsh, Lloyd Ingraham, Paul Powell, Allan Dwan, Tod Browning, Edward Dillon, Joseph Henabery.

I årenes løb udbyggede og optrænede Griffith også en trup af skuespillere, en slags repertory company, som han, på samme måde som Ingmar Bergman i vore dage, kunne tænke på, når en ny film var på bedding: Lillian og Dorothy Gish, Owen More, Donald Crisp, Robert Harron, Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Fay Tincher, Mae Marsh, Spottiswoode Aitken, Miriam Cooper, James Kirkwood, Ralph Lewis, Mary Aitken, Joseph Henabery, Josephine Cromwell, Raoul Walsh, Edward Dillon, Constance Talmadge, Kate Bruce, George Fawcett, Richard Barthelmess, Clarine Seymour, Carol Dempster, Neil Hamilton.

Det var ikke alle, Griffith samarbejdede med i lige lang tid, men for dem alle kom – som fortalt i denne artikels første afsnit – samarbejdet til en ende. Nu er Bergman nævnt til sammenligning med Griffith – den faste stab. Parallellen demonstrerer samtidig forskellen. Skal Bergman karakterisere instruktørens opgave, siger han, at den er et spørgsmål om at skabe tillid og tryghed omkring arbejdet, og vi kender alle disse billeder, hvor han sidder på hug sammen med skuespillerne eller står i et hjørne af dekorationen med armen om Bibi Andersson. 'Hvad er der lille ven, hvad ængstes du for,' spørger han Ingrid Thulin i et anspændt øjeblik under indspilningen af »Nattvardsgästerna«. Ikke Griffith! Hvis Bergman er den gode hyrde, var han den strenge fader. »He had a commanding voice,« skriver Lillian Gish, »... there was an air about

him that forbade intimacy.«²⁾ Kun med Billy var han på fornavn, og i stedet for tryghed og tillid befordrede han jalousi og rivalisering mellem sine aktører. Ikke sådan, at Griffith dannede hof, der var ingen yndlinge og stjerne-systemet befordrede han ikke. Florence Lawrence, der er blevet kaldt filmens første star, forlod ham netop, fordi hun opdagede nogle økonomiske muligheder, der ikke blev taget hensyn til på Biograph. Her – hos Griffith – var det sagen, det drejede sig om. Alle skulle føle, at de havde del i arbejdet, men samtidig holdt han altså spændingen ladet gennem »hot competition with any and all possible rivals«, som Karl Brown udtrykker det. Lillian Gish finder princippet sundt, hun taler om »the healthy rivalry which Mr. Griffith encouraged« og fortæller om den gang den ukendte butikspige Mae Marsh fik hovedrollen i »The Sands of Dee« (1912) og ikke Mary Pickford eller Blanche Sweet, som ellers var Biographs førende damer. »Roller krævede en pige med langt, bølget hår, som Blanche og særlig Mary havde i gylden overflod. Maes hår var ikke så langt som deres. Blanches bedste-mor var i studiet den dag, afgørelsen blev truffet, og havde en skarp kommentar til Griffiths beslutning: »I don't see how Mae is going to do it. She aint got no hair!« Mae gjorde det ikke desto mindre, og Mary og Blanche arbejdede snart hårdere end nogensinde for at få den næste store rolle.«²⁾

Og arbejdet var en fortløbende proces, altid i gang. »Hvad jeg først og fremmest vil lære jer er at se,« lyder det smukkeste af alle Griffith-citater, og han lærte jo vitterligt en stor del af filmkunstens udøvere og forhåbentlig også et betragteligt udsnit af publikum at gøre det, men oprindelig har bemærkningen været vendt til skuespillerne. Griffith og Lillian Gish var i London under forberedelserne til »Hearts of the World« (1918). Da de gik ned ad the Strand svajede en luder over fortovet foran dem. »Watch that!«, udbrød Griffith, og jeg så, at hun gik, så det lynede. Den måde jeg går på i »Hearts of the World« er fuldstændig som pigen den dag på the Strand.«⁵⁾ Griffith anbefalede sine aktører at opsøge alle mulige miljøer og gerne de ekstreme – fængsler, sanatorier, sindssygehospitalet o. s. v. for, som han sagde, at gribe »humanity off guard«. Det var det overrullende udtryk han ledte efter.

Heraf skal dog ikke udledes, at hans metode byggede på en form for ekstemperering, for det var det modsatte, der var tilfældet. Griffith bragte sine teatererfaringer med sig ind i filmstudiet også hvad personinstruktion angår, Hele filmen blev spillet igennem scene for scene, inden optagelserne kom igang. Disse forberedelser kunne tage op mod en måned, og prøverne gennemførtes uden dekorationer, sætstykker eller kostumer fuldstændig som de indledende sceneprøver på et teater. Alt simuleredes og Griffith dirigerede forløbet med den stemme, som alle, der har kendt ham, bliver ved at vende tilbage til. »A rich, deep, very beautiful voice,« siger Kathrine Albert, der blev instrueret af ham i »The Greatest Question« (1919). »Nu standser du ved et træ. Det er et æbletræ. Du samler æblet op, Bobby, og rækker hende det. Husk du elsker hende overalt o. s. v. ... Og det nøgne studie, uden det mindste til at befordre fantasien, blegnede bort, og jeg befandt mig på vejen dernede i Kentucky under et virkeligt æbletræ, jeg spillede ikke en rolle, jeg blev ikke dirigeret af den store Griffith, jeg var den pige ...«⁵⁾

Om og om igen prøvedes der, og ofte skiftedes skuespillerne ud undervejs. Griffith brugte ikke mood music til hjælp ved indstuderingen, han havde to instrumenter ud-

over sit geni for instruktion og det var altså stemmen og spilleren. Måske anvendte han forskellige metoder på forskellige temperamenter. Nogle siger, at virkningen var nærmest hypnotisk, og Kathrine Albers beskrivelse kunne tyde derpå. Han ville det rigtige, det ægte udtryk og helmede ikke før, han mente at have nået det. Glycerintårer var ikke nok, der skulle grædes, hvad Carol Dempster fik at føle under indspilningen af »Sorrrows of Satan« (1926) og Lillian Gish, da hun var Lucy i »Broken Blossoms«. I den store hysteri-scene skreg hun og Griffith så højt under prøverne, at det kunne høres langt ud på gaden, og man måtte hindre behjertede folk i at styrte den nødstedte til hjælp! Om det ellers passer.

For der er også helt andre beskrivelser af Griffiths fremgangsmåde, og den ene udelukker naturligvis ikke den anden. Nogle siger, at Griffith gennemspillede samtlige roller for spillerne, andre at han aldrig gjorde det. Broadway-designeren Norman Bel Geddes oplevede således Griffith under indspilningen af »Sorrrows of Satan« som her beskrevet:

»DW instruerede eftertænksomt, præcist og uden demonstrationer. Jeg gik ikke tæt på, når han lavede et intimt nærbillede. Så trak han stolen helt hen til de pågældende aktører indtil han bogstavelig talt sad på skødet af dem, hvorpå han begyndte at tale med dem så sagte, at kun de kunne høre, hvad han havde at sige. Hans ansigt var næsten skjult under den bredskyggede hat, men skuespillerne fulgte det opmærksomt, og ud af det drog de inspirationen til ydelser, der langt overgik, hvad de tidligere havde præsteret. Gennem hele dagens arbejde fastholdt DW en rolig, stilfærdig, småsnakkende understrøm af præcision og rådgivning, som i afgørende grad bidrog til timingens og stemningens akkuratesse. Selv når han talte højt, var stemmen rolig og afmålt. Han tog scenerne om og om igen, til tider helt op til tredive gange. »Once again, please. We'll try it once again.« Det var faktisk hans arbejdsmæssige refrain. Prøverne fortsatte dagen igennem, ofte til klokken otte om aftenen. Så lod han skuespillerne gå og trak sig tilbage til forevisningslokalet, hvor han sad og så dagens optagelser igennem.«⁶⁾

Ved disse gennemsyn havde Griffith som regel hos sig klipperen Jimmy Smith, igen en mangeårig medarbejder. De sagde ikke mange ord til hinanden i aftenens løb, kommunikationen mellem dem gik på en udefinerbar musikalsk samstemmighed og udtryktes i få, for udenforstående ubegribelige kodeord. Når så endelig samtlige optagelser var i kassen, trak Griffith og Jimmy Smith sig tilbage en uges tid for at råklippe, og når resultatet heraf var vist i studiet klippedes yderligere ned, så det første preview kunne løbe af stablen.

Og med hele den vægt Griffith lagde på publikumsreaktionen, var preview en afgørende aften. Griffith valgte aldrig et sophisticated publikum til lejligheden, igen en arv fra teaterårene, hvor han havde lært, at det gamle husråd om at prøve medicinen på hunden før end på patienten også gælder for scenens kunst. Skuespil præsenteredes – og gør det jo stadigvæk i USA – i »dog towns« inden de sattes op på det kræsne Broadway, og det var en kur, der også kunne bruges på film. Griffith prøvede sine af på det mest upolerede publikum, han kunne finde, ufølsomt overfor de finere nuancer men til gengæld med et hungrende krav på al den råstyrke en film – og kun film – kan rumme. »Han drog sin styrke fra jorden,« skriver Karl Brown, »og ligeså givet det er, at han (i sine stærkeste år) kontrollerede studiet, lige så sikkert er det, at peanuts og popcorn kontrollerede ham.«⁷⁾



Filmene

Hvis en marsmand eller en anden gæst på jorden skulle have at vide, hvad film er for noget, var det bedste, man kunne gøre, at fortælle historien om D. W. Griffith. Her er det hele: De nådesløse vilkår i en kunstart, som også er en industri, den teater- og litteraturhistoriske sammenhæng og den æstetiske udvikling. For det passer jo vitterlig, at Griffith gjorde det hele. Han gjorde det måske ikke først, som ofte hævdedet, men han gjorde det bedst! Han forvandlede påfund til udtryk. 1911 er året, hvor Griffith selv forstår, hvad det er, han er ved at udvikle – en kunstart – og den forfængelige og selvbevidste mand aflægger nu sit pseudonym Lawrence og vedkender sig David! Det er i 1911, at han med »The Lonedale Operator« mestrer krydsklippen og forhalingsteknikken ved opbygningen af filmens crescendo og samme år kommer i »Enoch Arden« de associative klip og cut backs, der samordner ydre handling og indre følelse: Situationen med kvinden der længes efter sin mand, som der så klippes til. I »Enoch Arden« var der ingen forfølgelse og udfrielse i sidste minut, men der var dramatiske close-ups, disede modlysbilleder og back-lightning. Den virkning blev opdaget, da Bitzer engang for sjov tog nogle fotos af Mary Pickford og Owen Moore med solen bag dem. Han mente, resultatet ville blive silhouetter, men en hvid bordplade kastede lyset tilbage på pigernes ansigt, og reflekserne gav deres hud en særlig levende stoflighed og dermed instruktøren endnu en effekt. I »The Goddess of Sagebrush Gulch« (1912) glider en mand ned ad en skrænt i diagonalafskæring og i refilmatiseringen af »The Lonedale Operator«, som nu hed »The Girl and Her Trust« (1912) bruges kørende kamera. Selv det frosne billede, der, siden François Truffaut afsluttede »Ung Flugt« med et sådant, har været et præg i den moderne stil, finder vi hos Griffith allerede i 1909 i »A Corner in Wheat«; instruktøren foranstaltede virkningen ikke ved stop-action men ved at fastlåse ak-

tørerne i paralyserede attituder med den hensigt at symbolisere den psykiske lammelse, der følger med sult og fattigdom. Og sådan kunne der fortsættes med opremsningen af stilistiske greb og æstetiske virkninger hos den tidlige Griffith. Det er der, det hele, i de firehundredogfyrrer små film, han lavede imellem 1908 og 1915. Film der samtidig foregriber og forbereder de store også tematisk. »In Old Kentucky« (1909) fortæller om to brødre, der kæmper på hver deres side i borgerkrigen, en intim og sentimental historie, der sammen med »The Battle« (1911), der udfolder store slagscener med artilleri og mange statister, kan betragtes som skitser til »The Birth of a Nation«, ligesom »A Beast at Bay« (1912), hvor der forekommer et væddeløb mellem et automobil og et eksprestog og »Home Sweet Home« (1914), der forsøger at sammenkoble fire historier i et tematisk fællesskab, senere skal vise sig at være udkast til »Intolerance«.

Og der står man så med hele filmgrammatikken foran de to store monumenter »The Birth of a Nation« og »Intolerance«, indgangen til den egentlige filmkunst. To film der begge *taler* tolerancens og i alt fald retfærdighedens sag (som de ser den), men som stort set – også begge – *viser* det modsatte. Stærke og uomgængelige vidnesbyrd om den nye kunstarts dobbelte natur. Om alle de gode tanker og ord, der kan formes på manuskriptets sider, men som formår så lidet, når feberen i billederne banker en helt anden irrational besættelse ind i publikum.

»The Birth of a Nation« og »Intolerance« er demonstrationer af genial fortælleevne, og den sidste af dem står den dag i dag som den størst tænkte film, der er gjort. Skæmmes »The Birth of a Nation« af chauvinisme og »Intolerance« af manglende gennemførelse i alle led (fuldendt er den ikke) så er de dog portaler – men netop derfor også spærringer. Kolosser der ikke er til at komme udenom, og den, de mest af alle sætter bom for at nå ind til, er paradoksalt nok Griffith selv. Han er ikke til at få øje på for al den filmhistorie han repræsenterer. For at komme hen til ham må man gå ind ad bagdøren – hvilket vi så vil gøre.



THE STRUGGLE (1931)

Hele vejen gennem Griffiths produktion er der disse autentiske, robust strukturerede billeder af slummilieuer. De findes allerede i »The Musketers of Pig Alley« (1912), hvor nogle smågangstere slås i en snæver gyde fuld af skrammel og affald, og naturligvis i den moderne historie i »Intolerance«, hvis intrige »The Musketeers of Pig Alley« i øvrigt foregriber. Griffiths billeder af storbyen betoner altid uoverskueligheden ude og hjemløsheden inde. De er billeder på kaos, en verden hvor vilkårligheden råder ...

I »The Musketeers of Pig Alley« berøves helten ved et tilfælde sine penge, og ved et tilfælde får han dem tilbage. En højere orden, social, religiøs eller moralsk, findes ikke, og er der et gennemgående træk, er det destruktionens, som behersker såvel miljøet som menneskene i det. Griffiths moderne helte er vege og blide – Robert Harrons anæmiske alvorsfuldhed – og kommer de hjem med skindet på næsen, er det i alt fald ikke deres fortjeneste, måske deres kvinders – men snarest netop tilfældets!

Således også i Griffiths sidste film »The Struggle«. En beretning om den pæne fyr Jimmie Wilson, der går ned og hjem, da det ene glas blir tilbøjelig til at tage det næste. Tilslut ender han som et alkoholisk vrage men opdages *tilfældigt* af sin datter, der bringer the last minute rescue, som ingen – heller ikke filmen selv – tror på.

Omsvinget i Jimmies liv indtræffer ved en familiefest, hvortil chefen er inviteret. Jimmie kan ikke klare situationen men stikker af for senere at vende tilbage i en kæmpebrandert, der fornærmer hans foresatte og vanærer familien. Selvom scenen – som den slags scener også gør det i virkeligheden – svinger fra det patetiske til det latterlige, er den ikke lykkedes. Den virker udvendig og teatralisk og bliver stikkende i det grinagtige, men karakteriserer som sådan ikke filmen i øvrigt, selvom der er andre eksempler på ufrivillig komik. Anita Loos skrev manuskriptet og skal have ment, at det burde spilles som farce. Hvordan det skulle have kunnet bære igennem er svært at se, men at smeldet fra forfatterindens skarpe pen har forhindret Griffith i at drive for langt ud i føleriet er ikke desto mindre tydeligt, og havde de to haft lejlighed til at udbygge samarbejdet i fremtidige film, var der måske kommet det fremragende ud af det – måske oven i købet en morsom film fra Griffiths hånd?

»The Struggle« er ikke fremragende, men den er en god film – tilmed trods den tragiske synsvinkel nu og da morsom – også uden at tage instruktørens lange år af uproduktivitet i betragtning, selvom det naturligvis bliver særlig bevægende at se denne historie om en dranker, der forsvinder ind i et lukket mørke, fordi man ved, at den er lavet af en dranker, der kommer derfra.

Historien bygger på Zolas roman »Drankeren«, og Griffith forberedte sig på optagelserne et år. Disse begyndte den sjette juni og varede til niende august. Griffith, der var sin egen producent, havde lejet et lille, betrængt studie i the Bronx men tog helst – som i gamle dage – sine skuespillere ud på gader og stræder. Han fik konstrueret en mikrofon, der gjorde lydmanden i stand til at optage dialog på lang afstand, og filmen er mindre uflyttelig end de fleste tidligere talefilm.

»The Struggle« er en ægteskabshistorie. Hun spilles af Zita Johann, en Broadwayskuespillerinde der tilføjer figu-

Hal Skelly i drankerrollen i »The Struggle«.

ren en række intense, nuancerede skift mellem melankolsk viden, overbærende ironi og ødsel sensualitet. Gennem hende bliver filmen også en følelsesfuld skildring af kærlighedens magtesløshed. Scenerne mellem hende og Hal Skelly er dæmpede. Hele tiden blotlægger de et forhold mellem to mennesker, der er præget af såvel undseelighed som længsel, og som under alle omstændigheder er sårbart, fordi han er det. Da han endelig rammes følger filmen ham ind i ødelæggelsen. Skellys karakteristik af den gemytlige, svage og dømt Jimmy er intet mindre end fremragende og kan til hver en tid måle sig med berømt undergangsskikkelser på film så som James Murray i »The Crowd« (1928), Ray Milland i »The Lost Weekend« (1945) og Jack Lemmon – der ligner Skelly mest – i »Days of Wine and Roses« (1963). Ved siden af Emil

Jannings i »Der Blaue Engel« er der vel ikke så meget, der står sig, ligesom Griffiths film ikke holder mål med von Sternbergs. Alligevel, en sammenligning er ikke nådesløs. »The Struggle« klarer sig ganske godt, og de to film har ikke alene betydelige skuespillerpræstationer til fælles men også det, at de driver deres fornædelsesmotive frem over en stigende ekstensivering af de ekspresionistiske virkninger. Griffith gennemfører forvandlingen af virkeligheden fra en ydre tilstand – mennesker i et milieu – til en indre – deliriets – med højspændt dristighed i såvel spil som billedvirkninger, og de sidste klaustrofobiske scener med et menneske helt i selvdestruktionens vold bliver et mareridt fuldt så overbevisende som indledningens hverdagskildring. Tilsammen er de et sidste vidnesbyrd om deres instruktørs spændvidde.



Lillian Gish styrter ud i vinternattens snefog i »Way Down East«, optakten til filmens »last minute rescue« –



– og senere styrter Richard Barthelmess afsted for at finde og frelse den elskede.

WAY DOWN EAST (1920)

Det skuespil Lottie Blair Parker skrev i 1897 under titlen »Way Down East«, er prototypen på den slags victorianske melodramer, Nicholas Vardac har påpeget som en af forudsætningerne for udviklingen af den filmiske fortælle-teknik, men da Griffith op mod 1920 erhvervede rettighederne til det – for mere end det havde kostet at producere hele »The Birth of a Nation« – havde det allerede i mange år været anset for forældet, dels fordi alle havde set det opført af en eller anden trup i deres hjemby, og dels fordi dets tankegang var passé. Krigen var forbi; nu dansedes der tango på landets varietéer og restauranter!

Og tankegangen var unægtelig ikke tyvernes. Var det ikke i teaterversionen og blev det ikke som film. »Way Down East« er nok det mest Dickenske Griffith har lavet!

»Fragtmanden satte min kuffert af ved haveporten. Jeg gik ned ad stien hen til huset, skottede op til vinduerne og frygtede ved hvert skridt for at se Murdstone eller Miss Murdstone titte ud ad et af dem. Der viste sig imidlertid ingen ansigter, og da jeg nu havde nået huset, trådte jeg ind med sagte, frygtsomme fjed.

Kun Gud ved, hvilke barnlige minder der vakt hos mig, da jeg hørte min moders røst i den gamle dagligstue, idet jeg satte min fod ind i forstuen. Hun sang i en dæmpet tone. Jeg tror, jeg må have ligget i hendes arme og hørt hende synge således for mig, medens jeg endnu var et spædt barn. Melodien kendte jeg ikke, og dog var den så gammel, at den fyldte mit hjerte lige til randen; det var ligesom en ven, der var vendt tilbage efter en lang fraværelse.

På grund af den stille, tankefulde måde, hvorpå min moder nynnede sin sang, troede jeg, hun var ene, og gik sagte ind i stuen. Hun sad ved kaminen og havde et lille barn, hvis spæde hånd hun holdt op mod sin hals, ved brystet. Hendes øjne så ned mod dets ansigt, og hun sad og sang for det ...«

Igen »David Copperfield«, og scenen kunne med hele dens stemning af tåreblændet nostalgi og gudhengiven uskyld – hjertet fyldt til randen – være hentet lige ud af »Way Down East«, der på forteksterne kaldes »a simple story about simple people«. For det var naturligvis ikke kun teknik og metode DW havde læst sig til hos Dickens. Samstemmigheden er også holdningsbestemt. Barndoms-længslen, moderdyrkelsen, fromheden, retfærdighedssansen, humoren, livsappetitten.

»Way Down East« har det altsammen. Det er historien om en lille pige med slangekrøller og kyse, kort sagt Lillian Gish, der drager ud i den store verden, hvor hun blændes, forføres, lider for sin synd og oprejses i lutret skikkelse med en ny flamme tændt i sit hjerte! Efter forteksterne følger disse manende ord:

Mennesket er en gang for alle polygam – selv Biblens helgener var det – men Menneskesønnen gav jorden et nyt ideal, som menneskene vokser sig stadigt nærmere. Han gav én kvinde til én mand.

Sandheden skal blomstre – ikke ved loven thi vort liv med hinanden er i forvejen tynget af love, som ingen følger – men inde fra hjertet skal det siges os, at den største lykkelighed ligger i renhed og trofasthed.

Forsagelse overfor lyst, uskyld overfor fordærv, det er Griffiths temaer og denne films hovedmotiv, men havde det udfoldet sig alene i en opbyggelighedsprædiken i stil med forteksterne, da var der ikke blevet nogen film ud af det. Som forkynder var Griffith ligeså rædselsfuld, som han var eminent som fortæller, og i dette tilfælde tog

den sidstnævnte af hans egenskaber heldigvis – ja, jeg må næsten sige Gud ske Lov og Tak – magten fra prædikanten, hvilket desværre langtfra altid var tilfældet, og rev historien om Annes trængsler fri af de forvrøvlende ideer for at anbringe den midt i verden, så vi i stedet for den enkle forkyndelses enkle budskab om enkle menneskers enkle liv og enkle tro har fået en bred, broget og modsætningsfyldt beretning om fattigdom, ydmygelse og stejl selvhævdelse. Det bibelblege udgangspunkt har fået liv og ordene »hvad du har gjort mod en af disse mine små ...« er blevet til drama.

Den forførte Anna sidder i natten, alene med sit syge barn. Udenfor står himmel og jord i ét. Ingen præst eller læge kan nå frem. Alt imens bliver den nyfødtes åndedrag stadig svagere. Da griber hun til, mere i fortvivlet trods mod Gud end mod de mennesker, der har udstødt hende, selv at døbe barnet. Men end ikke Vorherre er hende nådig. Da lægen endelig når frem ledsaget af Retfærdighedens bedsteborgerlige repræsentanter, er Anna alene. Døden har besøgt hendes stue og taget hendes barn med ind i det ubekendte land.

Annas ydmygelse er total. Først socialt; som fattig pige modtages hun med utålmodig overbærenhed af sine rige slægtninge. Derpå erotisk; hun bliver en ægteskabssvindlers offer. Og endelig metafysisk; end ikke det eneste hun ejer, får hun lov at beholde. I filmens slutscener løber hun gennem vinternatten og snefoget, til hun styrter om på en flod, hvis is går i skred ned mod et rygende vandfald. Det er som om hun nu endelig helt har overgivet sig til de kræfter, som har revet hendes liv op og sat det i drift bort fra landet hinsides strømmen. For det ligger der hele tiden i al sin Brueghelske virkelighed med børn og dyr og daglige gøremål. Med høstarbejde og smørkærning, med soldrukne marker, middagstilhed og passieren i den efterårslune landhandel.

Og så bliver hun grebet og frelst der ude på floden, naturligvis og i sidste øjeblik. Det er vor helt Richard Barthelmess, der når frem i – hvad Hitchcock har kaldt – verdens mest formidable krydsclip! Men også noget andet: Afsted løber han, væk fra afgrunden med sin elskede i favnen, ind mod det faste land og det ordnede liv, alt mens isen, han løber over, uimodståeligt trækker de sammenslyngede hen mod den vuggende kant og det endelige brusende styrt ...

BROKEN BLOSSOMS (1919)

Hvis den detaljemættede og digressionsrige »Way Down East« med dens robuste natursymbolik er som et billede af Brueghel eller en slynget kæde af lanterner, så er »Broken Blossoms« som Whistler, enkel og monokrom; ikke en række af lygter men en glorie, et gennemsigtigt svøb.

Igen er hovedpersonen en kvinde, Lucy, som lever i Londons Eastend, hvor hun vanrøgtes af sin brutale far, indtil hun en dag bliver fundet på kajen af en ensom, opiumshærgede kineser, der tager hende med hjem. Skjulestedet bliver imidlertid opdaget af faderen, der slæber pigen tilbage til sin lejlighed og slår hende ihjel. Da kineseren finder hende, dræber han faderen og tager pigens lig med sig. Endnu engang smykker han hende og begår så selvmord.

Som melodrama er historien altså ikke mindre vidtløftig end så meget andet Griffith har lavet, men som film er den måske hans største. »Broken Blossoms« er helt uden de svagheder, der ellers dukker op selv i instruktørens bedste arbejder: Den florumvundne religiøsitet, de komi-

ske forestillinger om det lastefulde, der ikke rækker videre end til vellystige korpiger og dekadent highlife, den ha-stemte heroisme og sentimentaliteten. Her er det eneste ugyldige Donald Crisps udvendige og slappe overspil. Til gengæld er Richard Barthelmess som den spinkle, forfinede og euforiserede idealist med de skuffede illusioner og stærke lidenskaber intens i hver eneste scene, og Lillian Gishs Lucy er simpelthen et filmhistorisk højdepunkt, der placerer hende blandt kunststartens største skuespillerinder og instruktøren i rækken af store kvindeskildrere: von Sternberg, Ophüls, Cukor, Dreyer, Mizoguchi, Antonioni, Bergman ...

Lucy er et forkomment og forkølet proletarbarn, sløvet af dårlig kost og monotoni. Forstanden er afstumpet og følelserne stækkede, men under elendigheden og apatien bærer Lucy på en umulig og glædesløs anelse om det smukke og gode. Og anelsen materialiseres og bliver virkelig, men genialt antyder Griffith, at det er en virkelighed, der egentlig aldrig går op for pigen. Hendes møde med Chen, hans gådefulde kineseransigt og tyste bevægelser, silkekåben hun hyldes i og det tavse begær, der betvinges til beskyttelse, oplever hun altsammen mere som drøm end virkelighed.

En markant skildring af Lucys baggrund, havnekvartets overfyldte lejligheder med vrimlen af unger og dampende vasketøj afgrænser filmens kerne. Jo længere ind i dén historien synker, jo mørkere, blødere og mere konturløs bliver verden indtil det allerinderste nåes – Chens lysende kærlighed, fordringsløs og udtalt. »Broken Blossoms« har naturligvis i sin tid ligesom alle andre stumfilm været vist med musikledsagelse, men aldrig har det forekommet rigtigere at sidde i museets biograf og se film i fuldstændig stilhed.

Kulminationen er mordscenen, hvor faderen dræber pigen, fordi hun har levet sammen med en farvet. De seksualperverterede aspekter i racismen har Griffith jo altid haft sans for! Scenen er ikke en naturalistisk drabs-skildring, men den blodtågede og hvide dødsrædsels indbegreb. Lillian Gishs forklaring på dens tilblivelse er i øvrigt anderledes nøgtern end den, der hævder, at hun og instruktøren bragte hinanden til hysteriets rand. Det formede sig altsammen så ubesværet, hævder hun, at det kom bag på Griffith, at det nu var overstået!

Men filmen – den endelige og færdige film kan ikke have overrumplet ham, så inspireret og sikkert den er gennemført, så iscenesat den er. Havde han i sine unge år udbygget og forsiret sine virkninger, så blev han efter »Intolerance«, den store kraftprøve, mere og mere optaget af enkelhedens æstetik. »Teknik er kun erfaring, ikke marven,« sagde han, og fastholdt at det altid drejer sig om »at fortælle en historie oprigtigt, levende og enkelt«. ⁸⁾ Og Griffiths historie var, som så mange store kunstneres, hvilket medium de så end udtrykker sig i, altid den samme. En beretning om den kulde og krænkelse, der truer med at knække det sårbare liv og ikke så sjældent har held dertil.

NOTER

- 1) The Man who Invented Hollywood. The Autobiography of D. W. Griffith. Edited and annotated by James Hart. Louisville, 1972.
- 2) Lillian Gish: The Movies Mr. Griffith And Me. London, 1969.
- 3) Mrs. D. W. Griffith (Linda Arvidson): When the Movies Were Young. New York, 1969.
- 4) Ezra Goodman: The Fifty-Year Decline And Fall of Hollywood. New York, 1961.
- 5) Kevin Brownlow: The Parade's Gone By. New York, 1968.
- 6) Robert M. Henderson: D. W. Griffith. His Life and Work. New York, 1972.
- 7) Karl Brown: Adventures With D. W. Griffith. Edited and with an introduction by Kevin Brownlow. New York, 1973.
- 8) Focus on D. W. Griffith. Edited by Harry M. Geduld, USA, 1971.
- 9) Sergei Eisenstein: Film Form. New York, 1957.
- 10) Nicholas Vardac: From Stage to Screen. New York, 1968.
- 11) Andrew Sarris: The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968.





En Griffith film- krono- logi

1908-13: Griffith hos Biograph, hvor han laver omkring 400 film, hvoraf den sidste »Judith Of Bethulia« bliver hans første lange.

1914: Hos Mutual laver Griffith »The Battle Of The Sexes«, »Home Sweet Home«, »The Escape«, »The Averging Conscience«.

1915: »The Birth Of A Nation«. Sluttes sig til Triangle for at optage »Intolerance«, der bliver langt mere bekostelig end beregnet og giver store tab. I løbet af tyverne betaler Griffith sig ud af gælden.

1916: »Intolerance«.

1917: Hos Artcraft Pictures (senere Paramount) instruerer Griffith en serie film:

1918: »Hearts Of The World«, »The Great Love«, »The Greatest Thing In Life«.

1919: »A Romance Of Happy Valley«, »The Girl Who Stayed At Home«, »True Heart Susie«, »Scarlet Days«, »Broken Blossoms«. Kun den sidste af de mange film mellem »Birth Of A Nation« og »Way Down East« kommer økonomisk hjem. For at klare situationen prøver Griffith at hakke »Intolerance« op i to småfilm: »The Fall Of Babylon« og »The Mother And The Law«. Begge udsendt i 1919, hvor han også flytter til sit eget studie - Mamaroneck - uden for New York. Første film her: »The Greatest Question«.

1920: »The Idol Dancer«, »The Lone Flower«, »Way Down East«, den sidste for United Artist, for hvilket selskab han også iscenesætter:

1921: »Dream Street«, »Orphans Of The Storm«.

1922: »One Exciting Night«.

1923: »The White Rose«.

1924: »America«, »Isn't Life Wonderful« (en apologi for den antityske propagandafilm »Hearts of the World« på samme måde som »Intolerance« havde været det for »Birth Of A Nation«).

Mamaroneck bliver for kostbar for Griffith, der flytter til Paramount, hvor han laver:

1925: »Sally Of The Sawdust«.

1926: »That Royle Girl«, »The Sorrows Of Satan«. Deklinationen er nu tydelig, men kendere har vanskeligt ved at afgøre om den skyldes manglende frihed for instruktøren eller svigtende talent. Efter uoverensstemmelser med selskabet flytter Griffith til:

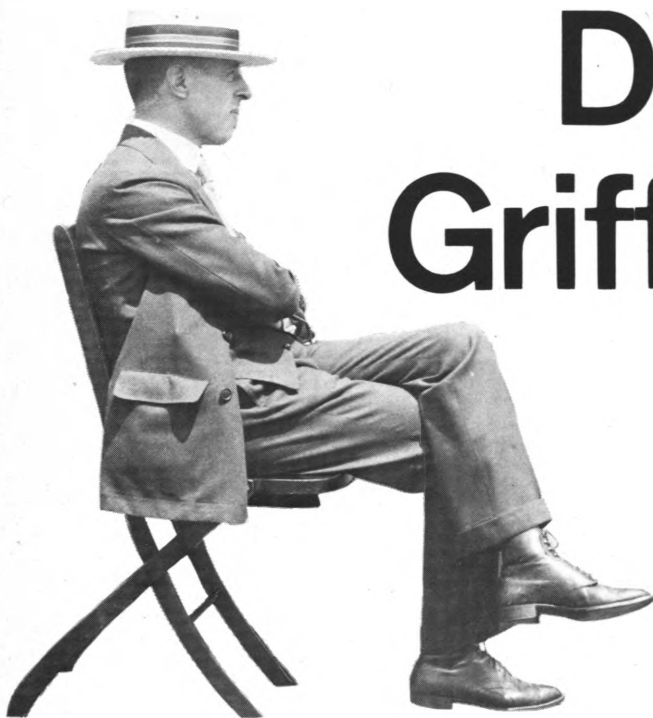
1928: Arts Cinema Corporation. »Drums Of Love«, »The Battle Of The Sexes«.

1929: »Lady Of The Pavements«. Nedgangen fortsætter, kun

1930: »Abraham Lincoln« vinder anerkendelse. Det er Griffiths første talefilm, så enkel og ikonografisk som Fassbinders bedste ting fyre år senere.

1931: »The Struggle«. Griffith laver den for egen regning. Den bliver grinet ud, og Griffith flygter ind i spiritus og glemsel. Ni år senere forsøger Hal Roach at få ham ud i lyset igen og ansætter ham som rådgiver på »One Million B. C.«. Ideen er afsindig, for den krævede tilpasning af en mand, der aldrig havde kunnet passe sig til. Det blev hans gode films styrke, men også hans karrieres svaghed.

Litteratur om D. W. Griffith



Monografier

Arvidson, Linda: When the movies were young. New York, E. P. Dutton, 1925. 256 s.
Barry, Iris: D. W. Griffith. American film master. With an annotated list of films by Eileen Bowser. New York, The Museum of Modern Art, 1965. 88 s.
Biograph bulletins 1908-1912. Introduction by Eileen Bowser. New York, Octagon Books, 1973. 471 s.
Biography of David Wark Griffith, and a brief history of the motion picture in America, A. Edited by Charles Edward Hastings and Herman Holland. New York, Exhibitor's Trade Review, 1920. 36 s.
Brown, Karl: Adventures with D. W. Griffith. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973. 252 s.
Croy, Homer: The story of D. W. Griffith. New York, Duell, Sloan and Pearce, 1959. 210 s.
Focus on D. W. Griffith. Edited by Harry M. Geduld. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1971. 182 s. (Film Focus).
Gish, Lillian: Mr. Griffith and me. London, W. H. Allen, 1969. 388 s.
Henderson, Robert M.: D. W. Griffith. His life and work. New York, Oxford University Press, 1972. 326 s.
Henderson, Robert M.: D. W. Griffith. The years at Biograph. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970. 250 s.
Index series. London, Sight and Sound, 1943-49. Nummer 1-18. 2. Seymour Stern: An index to the creative work of David Wark Griffith. I: The birth of an art 1908-1915.
O'Dell, Paul: Griffith and the rise of Hollywood. London, Zwemmer, 1970. 163 s. (International Film Guide Series).
Slide, Anthony: The Griffith actresses. South Brunswick, A. S. Barnes, 1973. 181 s.
Weaver, Mike: D. W. Griffith. London, British Film Institute, Education Department, 1969. 7 s.
Zambrano, Ana Laura: The novels of Charles Dickens and the modern film: A study in the aesthetics of visual imagination. Ann Arbor, University Microfilms, 1972. 432 s.

Dele af bøger.

Agel, Henri: Les grands cinéastes que je propose. Edition refondue et complétée. Paris, Les Editions du Cerf, 1967. 236 s.
Bitzer, G. W.: Billy Bitzer. His story. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973. 266 s.
Bornebusch, Arne: De lever ett rikt liv. Filmdisk-

tare. Stockholm, Bonniers, 1935. 96 s.

Brakhage, Stan: The Brakhage lectures. Chicago, The Good Lion, 1972. 111 s.
Brownlow, Kevin: The parade's gone by ... London, Secker & Warburg, 1968. 593 s.
Dossiers du cinéma. Cinéastes. Sous la direction de Jean-Louis Bory et Claude Michel Cluny. Paris, Casterman, 1971. Bind 1. Bind 2, side 69-75: David Wark Griffith.
Emergence of film art. The evolution and development of the motion picture as an art, from 1900 to the present. (Edited by) Lewis Jacobs. New York, Hopkinson and Blake, 1969. 453 s.
Film: an anthology. Compiled and edited by Daniel Talbot. New York, Simon and Schuster, 1959. 649 s.
Film makers on film making. Statements on their art by thirty directors. Edited by Harry M. Geduld. Bloomington, Indiana University Press, 1967. 302 s.
Fleming, Alice: The moviemakers. New York, St. Martin's Press, 1973. 184 s.
Fulton, A. R.: Motion pictures. The development of an art from silent films to the age of television. Norman, University of Oklahoma Press, 1960. 320 s.
Gesek, Ludwig: Gestalter der Filmkunst von Asta Nielsen bis Walt Disney. Gesichten zur Filmgeschichte. Wien, Amandus-Edition, 1948. 291 s.
Grafe, Frieda & Enno Patalas: Im Off Filmartikel. München, Hanser, 1974. 301 s.
Griffith, Richard: The movie stars. New York, Doubleday, 1970. 498 s.
Kinder Marsha & Beverle Houston: Close-up. A critical perspective on film. New York, Hartcourt Brace Jovanovich, 1972. 395 s.
Lenning, Arthur: The silent voice. Albany, The State University of New York, 1966. 176 s.
Macdonald, Dwight: Dwight Macdonald on movies. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1969. 492 s.
Man and the movies. Edited by W. R. Robinson. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967. 371 s.
Man who invented Hollywood. The. The autobiography of D. W. Griffith. A memoir and some notes edited and annotated by James Hart. Louisville, Kentucky, Touchstone, 1972. 170 s.
Mast, Gerald: A short history of the movies. New York, Pegasus, 1971. 463 s.
Pratt, George C.: Spellbound in darkness. A history of the silent film. Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1973. 548 s.
Reisz, Karel & Gavin Millar: The technique of film editing. London, Focal Press, 1968. 410 s.

Richardson, Robert: Literature and film. Bloomington, Indiana University Press, 1969. 149 s.
Se - det er film. En antologi af filmessays ved Ib Monty og Morten Piil. Det danske Filmmuseum og Fremads Fokus bøger, 1964-66.
Slide, Anthony: Early American cinema. London, Zwemmer, 1970. 192 s. (International Film Guide Series).
Solomon, Stanley: The film idea. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972. 403 s.
Starr, Cecile: Discovering the movies. An illustrated introduction to the motion picture. New York, Van Nostrand Reinhold, 1972. 144 s.
Walker, Alexander: Stardom. The Hollywood phenomenon. London, Michael Joseph, 1970. 392 s.
Young, Vernon: On film. Unpopular essays on a popular art. Chicago, Quadrangle Books, 1972. 428 s.

Længere tidsskriftartikler.

Abet, A.: La conquête d'un langage. - i: Cahiers de la Cinéma, no. 6, Printemps 72, p. 9-17.
Baudry, P.: Les aventures de l'idée (sur «Intolérance»), 1. - i: Cahiers du Cinéma, no. 240, Juillet-Aout 72, p. 51-59.
Brown, K.: The great D. W. - i: Sight and Sound, vol. 42, no. 3, Summer 73, p. 160-165.
Cadbury, W.: Theme, felt life, and the last-minute rescue in Griffith after «Intolerance». - i: Film Quarterly, vol. XXVIII, no. 1, Fall 74, p. 39-49.
Casty, A.: The films of D. W. Griffith: a style for the times. - i: Journal of Popular Film, vol. 1, no. 2, Spring 72, p. 67-79.
Cohn, B.: Des films peu connus de David-Wark Griffith. - i: Positif, no. 98, Octobre 68, p. 34-39.
D. W. Griffith hier et aujourd'hui. - i: Cahiers de la Cinéma, no. 6, Printemps 72, p. 1-61. (Sænummer).
Dorr, J. H.: Griffith's talkies. - i: Take One, vol. III, no. 8, March 73, p. 8-12.
Dorr, J.: The Griffith tradition. - i: Film Comment, vol. X, no. 2, March-April 74, p. 48-54.
Dorr, J.: The movies, Mr. Griffith and Carol Dempster. - i: Cinema (Am) vol. VII, no. 1, Fall 71, p. 23-34.
Everson, W. K.: The films of D. W. Griffith 1907-1939. - i: Screen Facts vol. 1, no. 3, May-June 63, p. 1-27.
Goodman, P.: Griffith and the technical innovations. - i: Moviegoer, no. 2, Summer/Autumn 64, p. 51-55.
Griffith, D. W.: Cinéma, miracle de la photographie moderne. - i: Cahiers du Cinéma, no. 187, Février 67, p. 16-25.
Guibert, P.: Griffith, Eisenstein ... et le cinéma d'hier. - i: Cahiers de la Cinéma, no. 6, Printemps 72, p. 57-61.
Larson, R.: A retrospective look at the films of D. W. Griffith and Andy Warhol. - i: Film Journal, vol. 1, no. 3-4, Fall-Winter 72, p. 80-91.
Lefevre, R.: 1973 sera-t-elle l'année Griffith? A propos de huit films de D. W. Griffith. - i: Cinéma (Par.), no. 173, Février 73, p. 26-36.
Merritt, R.: Dixon, Griffith, and the Southern Legend. - i: Cinema Journal, vol. XII, no. 1, Fall 72, p. 26-45.
Meyer, R. J.: The films of David Wark Griffith. - i: Film Comment, vol. IV, no. 2-3, Fall-Winter 67, p. 92-105.
Mity, J.: Griffith. Anthologie du Cinéma, no. 2, Février 65.
Niemeyer, G. C.: David Wark Griffith: In retrospect, 1965. - i: Film Heritage, Vol. 1, no. 1, Fall 65, p. 13-23.
Passek, J.-L.: Fragment d'un monument. Quelques notes sur la vie et l'oeuvre de David Wark Griffith. - i: Cinéma (Par.), no. 173, Février 73, p. 37-44.
Philippe, C.-J.: D. W. Griffith. - i: Telérama, no. 757, Juillet 64, p. 51-55.
The Silent Picture, no. 4, Autumn 69. (Sænummer).
Simcovitch, M.: The impact of Griffith's «Birth of a nation» on the modern Ku Klux Klan. - i: Journal of Popular Film, vol. 1, no. 1, Winter 72, p. 45-54.
Sprogøe, S.: Griffith, en ægte sydens søn. - i: Die Åsta, nr. 10, Februar 70, p. 4-10.

Enkelte film.

The Birth of a nation

Aitken, Roy E.: The birth of a nation story. As told to Al P. Nelson. Middleburg, Virginia, William W. Denlinger, 1965. 96 s.
Focus on the birth of a nation. Edited by Fred Silva. Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1971. 184 s. (Film Focus).
Index series. London, Sight and Sound, 1943-49. Nummer 1-18. 4. Seymour Stern: The birth of a nation.
Intolerance
Huffer, Theodore: Intolerance. The film by David Wark Griffith. Shot-by-shot analysis. New York, The Museum of Modern Art, 1966. 163 s.

Griffiths Biograph-film

Ron Mottram

I de fem år fra 1908 til 1913 gjorde D. W. Griffith Biograph til det førende navn i amerikansk filmproduktion og satte en ny standard i den voksende industri. Hans indsats mellem »The Adventures of Dollie« og »The Battle at Elderbush Gulch« betragtes som regel ud fra udviklingen i hans teknik. Der er blevet gjort udførligt rede for de film, hvor han for første gang anbragte kameraet tættere på end de sædvanlige halvtotale, for første gang brugte flash-back, for første gang benyttede bevægeligt kamera og specielle lyseffekter og for første gang brugte ekstreme totaler for at lave et panorama.¹⁾ Der er blevet gjort forsøg på at placere disse tekniske metoder inden for en meningsfyldt og berettende kontekst, men der lægges generelt mere vægt på det betydningsfulde i selve teknikken. Det vil nu være min opgave at betragte disse »filmgrammatiske« elementer relativt isoleret, som var de et mål i sig selv. Denne metode er en bjørnetjeneste over for kunstneren Griffith og har en tendens til at lægge et slør over hans bidrag til udviklingen af det filmiske sprog.

Griffith lagde altid vægt på en ukompliceret form og på at underordne teknikken selve historiens krav. Dette gælder især i en- og to-akterne fra Biograph-perioden, men det gør sig også gældende i hans senere arbejder inklusive den monumentale »Intolerance«. »Når der dukker en eller anden lille nyhed i fortælle-måden op, blev alle helt vilde og betragtede det som et stort fremskridt. Men tricks har aldrig den helt store betydning. At fortælle en historie oprigtigt, levende og enkelt – det var det, man stræbte mod dengang som nu« (citeret fra en artikel af Griffith publiceret i »Moving Picture World« LXXXV (26.3.1927), 408; optaget i »Focus on D. W. Griffith« udgivet af Harry M. Geduld, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J. 1971). De tekniske metoder eller »nye behandlingsmetoder«, som Griffith kaldte dem, må indtage deres plads som tricks i en god beretning, hvor de skaber den fortællende linie og det dramatiske indhold, men samtidig er underordnet disse to elementer. Når man bruger den traditionelle skelnen mellem form og indhold, udsiger dette ikke andet end at formen må være afpasset efter indholdet, og at det udtrykte indhold bliver støbt af formen. Griffith arbejdede ud fra denne brede basis – ukompliceret i udsagnet, men potentielt kompleks i udførelsen. Hvis man primært ser på højdepunkterne i Griffiths teknik som basis for hans udvikling, betragter man disse »tricks«, som »aldrig har haft den helt store betydning«, isoleret, hvorved man nødvendigvis udelader størstedelen af filmene, hvor disse tekniske metoder ikke forekommer. En nærlæsning af filmene er nødvendig for

forståelsen af både de individuelle film og karakteren af Griffiths generelle virke og udvikling.

Griffiths karriere ved Biograph kan kun betragtes som progressiv, når den ses i sin helhed. Efter disse fem år var Griffiths kunstneriske talent blevet modnet, og selve mediet havde gennemgået en betydelig udvikling gennem ham. Hvis man prøver at tage et overblik over hans karriere fra den ene film til den anden eller fra år til år, vil resultatet ikke blive en kontinuerlig stigende linie, men snarere en stigende linie med flere plateauer og endog tilbagefald. Nogle film fra 1912 er dårligere end nogle fra 1910 – man kan f. eks. sammenligne »So Near Yet So Far« (1912) eller »For His Son« (1912) med »As It Is In Life« (1910) og film, der er blevet lavet med en måneds mellemrum, hvor den anden helt klart er bedre end den første – som f. eks. »The Lonedale Operator« (lavet i januar 1911) og »The Lily of the Tenements« (lavet i december 1910). Eftersom Griffith lavede en eller to film hver uge, er det let at forstå den ujævne kvalitet i hans arbejder. Her i Biograph-filmene har vi i koncentreret form konflikten mellem kunst og industri, som konstant underminerer den kommercielle films slagkraft. Med henblik på dette er det klart, at man bør isolere de Griffith-film, som virkelig udgør kærnen i hans tidligere arbejder – de film, som af den ene eller den anden grund repræsenterer Griffith på et tidspunkt, hvor kunsten havde overtaget over industrien og hans virkelige skaberkraft kom til udtryk.

En udtømmende nærlæsning af de essentielle Biograph-film ligger uden for denne korte analyses område, men det interessante i disse film kan i hvert fald berøres, hvis man fremdrager specielle aspekter i Griffiths udtryksformer og påviser, hvordan de bliver brugt i visse film – altid underordnet en god måde at afvikle historien, personernes udvikling og de dramatiske værdier på. Samtidig kan dette gøres på en måde, som illustrerer Griffiths voksende beherskelse af det filmiske sprog. Det betyder, at vi blandt de essentielle værker må inkludere ikke blot de bedste Biograph-film, men også de film, som viser en betydelig kunstnerisk udvikling. Og siden vi her forkaster den sædvanlige måde at betragte udviklingsaspektet i Biograph-filmene på – det vil sige som en progressiv opfindsomhed og udnyttelse af nye tekniske metoder betragtet som højdepunkter på en mere eller mindre ret linie mellem »The Adventures of Dollie« og »The Battle at Elderbush Gulch« – bliver det nødvendigt at opstille nye formuleringer, som Griffiths udvikling kan undersøges ved hjælp af.

En sådan formulering kan bestå i at sætte et uoverensstemmelsesforhold op mellem rum og bevægelse – en linie, hvor alle filmene optræder som funktioner i et dia-

lektisk forhold. Når vi bruger denne formulering, ser vi, at der er film, der er koncentreret om rumlige forhold, og film, som er koncentreret om bevægelse, selvom alle filmene nødvendigvis indeholder aspekter af begge poler. Imidlertid er det ikke en oversimplificering at bruge denne dobbeltopdeling som et analytisk værktøj, som kan hjælpe os til at få en grundlæggende forskel frem mellem visse Biograph-film og ydermere beskrive Griffiths voksende artikulationsevne.²⁾ Rummet i Griffiths film er det virkelige rum, der er defineret og udtrykt af personernes og objekternes (»objekt« bruges her i bred betydning for at inkludere ting, både store og små, der ifølge sagens natur er statiske eller beregnet til bevægelse) placering og bevægelser i sammenhængende og parallelle forhold, både indbyrdes og i forhold til selve rummet. Rummets eller bevægelens forrang determineres af den fortællende hensigt, som er udtrykt i graden af bevægelse, og – når der ikke er tale om en betydningsbærende bevægelse – af placeringen af personerne og objekterne i rummet eller med andre ord: af disse to karakteristika i et dialektisk forhold. En person, som ses mere eller mindre statisk i billedet, yder sit til at udtrykke rummet gennem et stabilt forhold til alle andre elementer inden for billedets rammer. Den samme person i bevægelse bidrager til at udtrykke rummet gennem et stadigt skiftende forhold til alle andre elementer i billedet. Den artikulatoriske kraft i det første tilfælde afhænger primært af den rumlige organisering, både intern (inden for selve billedet) og ekstern (i sammenstilling med de foregående og følgende billeder eller indstillinger, som i sig selv enten kan være rum- eller bevægelsesorienterede), mens den i det andet tilfælde afhænger af dynamikken i selve bevægelsen, både intern og ekstern, kun med sekundær interesse med hensyn til det rum, der skal udtrykkes.

Lad mig nævne fem film, der kan illustrere disse punkter: »Winning Back His Love« (1910) og »Enoch Arden« (1911) som rumligt orienterede film, »The Revenue Man and His Girl« (1911) og »The Battle at Elderbush Gulch« (1913) som bevægelsesorienterede film samt »The Lonedale Operator« (1911) som en ferm kombination af de to tendenser og en af Griffiths bedste Biograph-produktioner. Begge par viser desuden udviklingen i Griffiths fortælleteknik. Når man analyserer de fem film fra Biograph-perioden, begynder man at få en fornemmelse af Griffiths færdigheder som kunstner, som trods alt danner basis for hans betydning som pioner.

»WINNING BACK HIS LOVE«

»Winning Back His Love« er en historie om utroskab. Ægtemanden opfinder forretningsforbindelser, som opholder ham til langt ud på aftenen, mens han i virkeligheden er sammen med en skuespillerinde, som ikke ved, at han er gift. Selvom hans kone har en vis mistanke, lader hun som ingenting og sidder tålmodigt hjemme og venter på ham. Så modtager manden en dag et brev fra skuespillerinden, som gerne vil aftale et møde med ham. Endnu en gang opfinder han en undskyldning og forlader huset uden at være klar over, at han har tabt brevet. Hans kone finder det og bliver rasende. På det tidspunkt dukker en af deres venner op, og hun viser ham brevet. Han foreslår, at de giver ægtemanden igen af samme skuffe. De følger efter ham og skuespillerinden hen til en restaurant, hvor de arrangerer sig således, at ægtemanden opdager dem sammen. Deres plan virker, men ægtemandens vrede bliver tilintetgjort, da hans affære med skue-

spillerinden bliver afsløret. Efter at konen og vennen er taget af sted, opdager ægtemanden, hvad det er, hans kone i virkeligheden har gjort, og vender angerfuld hjem, hvor forsoningen finder sted.

Filmen starter med en halvtotal af manden og konen hjemme, hvor de får besøg af en ven – en teateragtig scene, som der forekommer mange af i de mere primitive Biograph-film, som f. eks. i »The Light That Came« (1909), hvor hele handlingen foregår i fire dekorationer og næsten udelukkende i halvtotaler. Imidlertid skifter billedet hurtigt, da manden tager af sted, og der klippes til husets indgang set udefra. Manden kommer ud af døren, går fra *medium long shot* til *medium close shot*, stopper og ser tilbage mod huset. Der er blevet introduceret flere betydningsfulde elementer i denne scene. For det første er han kommet tættere til kameraet – ikke for variationens skyld, men for at vise hans forbigående brødbetyngede vaklen, som sandsynligvis ikke ville være blevet registreret helt klart i en halvtotal. For det andet er selve bevægelsen en fysisk gengivelse af hans følelses- og erkendelsesmæssige bevægelse fra konen til elskerinden. Med andre ord fremtræder det rum, der udtrykkes i denne bevægelse, både fysisk og psykologisk. Det tredje – og måske det mest betydningsfulde – element går på hans placering i billedet, da han stopper op. Han befinder sig i venstre hjørne i forgrunden og ser tilbage hen over resten af rummet i billedet mod baggrunden. En sådan placering er karakteristisk for Griffith. Han ser hen over noget, som synes at være uudnyttet rum, som i virkeligheden er det rum, som leder opfattelsen, både mandens og tilskuerens, tilbage til konen, som vi ved befinder sig i huset. Det drejer sig ikke på nogen måde om uudnyttet rum, men om rum, som bliver brugt på samme måde som mandens bevægelse gennem rummet. Der kommer andre eksempler på tilsyneladende uudnyttet rum, som tjener helt præcise formål.

I scene 3 er vi igen inde i huset, hvor kameraet er placeret på samme sted som i scene 1.³⁾ Konen står helt ude til højre i billedet i rumlig modsætning til mandens placering i den foregående scene. Denne rumlige modsætning fungerer som et visuelt sidestykke til den følelsesmæssige modsætning mellem mand og kone. I denne scene begynder hun at tvivle på hans motiver til at tage af sted, og mens hun prøver på at forjage sin tvivl, sætter hun sig ned for at afvente hans tilbagekomst. Igen konfronteres vi med tilsyneladende uudnyttet rum (til venstre for hende), men det er det rum, hvor manden stod, før han tog af sted, og som han igen vil udfylde, når han kommer tilbage, både fra aftenmødet med skuespillerinden og senere i slutningen af filmen, da han vil opnå forsoning. Det er rum, der ligger hinsides associationen og samtidig indeholder fremtidige muligheder. Hans forbigående vaklen er blevet stillet i modsætning til hendes forbigående tvivl og udtrykt ved hjælp af placeringen af personerne og deres forhold til resten af billedets rum.

Brugen af den samme kameraplacering til interiøret i scene 1 og 3 og faktisk til alle scenerne taget inde i huset illustrerer en visuel effekt, som Griffith udnyttede i alle Biograph-filmene, selv i de senere og i de mest sofistikerede. Denne konsekvente kameraplacering på de samme steder kan let affejes som en økonomiserende metode, fordi det giver mulighed for at tage alle scenerne på samme sted på én gang uden at flytte kameraet. Eller også kan det betragtes som et tegn på kunstnerisk dovenskab. Selvom det første af de muligheder virker overbevisende og meget sandsynlig, må den anden lades ude

af betragtning. Brugen af den samme kameraplacering var primært kunstnerisk økonomiseren, men også pekuniær. Det var et trick til at fastholde den fortællende kontinuitet gennem rumlig lighed, så at gentagelsen forstærkede det følelsesmæssige indhold og billedets associationsmuligheder. Griffith valgte ikke den letteste udvej, men en ret ukompliceret og direkte metode til at etablere fornemmelsen af et sted og sætte det i relation til de lokaliteter, der tidligere var forekommet i filmen – en foranstaltning, som ikke forhindrede Griffith i at uddybe et givent rum ved at klippe i det og udvikle nærliggende visuelle områder, når det var nødvendigt for udviklingen i hans historie.⁴⁾

Derefter følger en serie på otte scener, der viser manden, som mødes med skuespillerinden, med krydsklipninger til konen, der sidder og venter hjemme, og som kulminerer i en bemærkelsesværdig visuel ændring og en genforening af manden og konen i det samme rum.

Scene 4 viser manden, der venter på skuespillerinden ved sceneudgangen. Selve indstillingen er interessant på grund af dens rumlige disposition og kameraplaceringen. Manden ses i nærbillede i forgrunden til højre. Sceneudgangen befinder sig øverst på en trappe, som er bag manden. Kameraet er placeret lavt og ser op forbi manden til sceneudgangen. Midt i billedet til venstre står der en anden mand og venter, og i baggrunden øverst på trappen står og sidder der flere personer. Hele rummet fra forgrunden til baggrunden og fra højre til venstre er omhyggeligt komponeret i dybden for at give indstillingen den størst mulige visuelle interesse, og den lave kamera-vinkel underbygger effektivt dette afventende moment. Der bliver hurtigt klippet til konen, der venter hjemme, mens hun stadig står til højre i billedet – så bliver der klippet tilbage til manden ved sceneudgangen, som i den foregående indstilling. Scenen fuldendes i bevægelser, da folk kommer ud fra sceneudgangen og ned ad trapperne, og rummet mellem manden til højre og den anden mand til venstre bliver udnyttet. Til sidst kommer skuespillerinden og krydser hen over denne bane, altså det modsatte af mandens bevægelse, da han gik hjemmefra i scene 2. Der var bevægelsen fra højre baggrund til venstre forgrund, skuespillerindens bevægelse er fra venstre baggrund til højre forgrund, hvor manden står og holder øje med hende, mens hun er på vej hen til ham. De to kvinder er blevet sat i forbindelse med den samme mand gennem to omvendte bevægelser, som forenes i manden selv.

En ny indstilling med konen, der sidder til højre i billedet, følges af manden og skuespillerinden, der ankommer til hendes hjem. Scenerne sættes i forbindelse med hinanden gennem en ukompliceret bevægelse. Vi ser konen, der sidder ned – så klippes der til en siddende tjenestepige, der springer op, da hun hører skuespillerinden og manden nærme sig. Konens siddende position ændres til bevægelse, da pigen farer op, som om mandens ankomst sammen med skuespillerinden havde udvirket en reaktion hos hende. Skuespillerinden overtaler manden til at blive, og endnu en gang ser vi konen, der denne gang står ved vinduet til højre i billedet. Gennem den omtalte transformation ser vi resultatet af den bevægelse, som pigen har gjort, hos konen. Igen klippes der til skuespillerinden og manden. Han siger farvel til hende og går ud gennem døren til højre i billedet, d. v. s. at den er placeret ligesom vinduet i den foregående indstilling. Der bliver klippet tilbage til konen, så at mandens skikkelse i døren transformeres til konens ved vinduet, og mand og kone forenes således endnu en gang, da han går fra skuespillerinden.

I den samme scene kommer manden så ind i værelset og udfylder det rum, som hele tiden så påfaldende ikke har været udnyttet, og derved realiseres den funktion, som det hele tiden har haft. Mandens entré har forbundet de parallelle begivenheder og modstillingen af de to kvinder gennem sit fysiske nærvær og har bragt os hele turen rundt til en parallel til den første indstilling.⁵⁾

Vi har lige set et andet eksempel på rum, som i første omgang ikke ser ud til at have en meningsfyldt funktion. I dette tilfælde kan vi se, at det har spillet en slags varslende rolle, fordi det kun har haft betydning i relation til en begivenhed, som vil finde sted i det rum efterhånden som historien skrider frem. Det er helt klart, at manden nødvendigvis må træde ind i det rum, da han kommer hjem, fordi vi allerede har set ham der i scene 1. Men senere skal vi se eksempler på Griffiths brug af rum på denne måde til formål, der ikke er så hurtigt gennemskuelige og som rent idémæssigt er betydelig mere sofistikerede. I hvert fald er det en af Griffiths mest interessante rumlige effekter i forbindelse med placeringen af personerne.

Hen mod slutningen af »Winning Back His Love« bruger Griffith en forløber for split screen. Vennen og konen er fulgt efter manden og skuespillerinden til en restaurant for at blive set sammen af dem og gøre manden jaloux. Vi ser begge bordene, men da parterne endnu ikke skal se hinanden, er bordene adskilt af en portiere; det er ikke en fuldstændig tilfredsstillende løsning, fordi det smager lidt af teater, men ikke desto mindre er det et logisk påfund i disse omgivelser. Det er meget sandsynligt, at en restaurant kunne være indrettet på den måde. Men Griffith dropper denne idé og vender sig mod mere filmiske udviklingsmetoder for at vise parallelismen. Han begynder at krydsklippe mellem de to par, da konen ler sammen med vennen, og manden genkender hendes latter. Præsentationen af parrene i skiftende indstillinger, som faktisk isolerer dem rent rumligt og meget effektivt, fordi der refereres til den indstilling, hvor vi så dem sammen, kun adskilt af en portiere, giver muligheden for en opbygning af dramatisk spænding, som fører hen mod det punkt, hvor manden genkender konen, og hans uundgåelige konfrontation med hende. Griffith formåer ikke spændingen ved at vende tilbage til den oprindelige indstilling med begge parrene, men til sidst styrter manden, der har forsøgt at få skuespillerinden til at vente udenfor, gennem portieren (d. v. s. at han kommer ind i billedet) og står over for konen og vennen. Sådan bringes de to par sammen (skuespillerinden kommer ind kort efter manden) i det samme rum, konens og vennens, fordi det er på konens betingelser, at konflikten bliver løst.

»ENOCH ARDEN«

I 1911 lavede Griffith sin anden to-akter, »Enoch Arden«, som var baseret på et digt af Tennyson.⁶⁾ Den udvidede længde gav ham muligheden for at udvikle den fortællende linie og persontegningen. Det er også en historie, som er med til at udbygge en mere kompleks parallelisme i fortællemåden og den rumlige disposition, og resultatet viser Griffiths voksende beherskelse af mediet.

Historien handler om en romantisk trekant. Enoch Arden og Phillip Ray er begge forelskede i Annie Lee, som – selvom hun kan lide dem begge – til sidst vælger Enoch og vrager en fortvivlet Phillip, der stadig elsker hende. Enoch og Annie gifter sig og får tre børn, men deres

lykke møder en udfordring i deres dårlige økonomiske forhold. Enoch bliver tilbudt chancen for at få retableret sin økonomi ved at stå til søs, og han tager afsked med sin kone og sine børn. Han lider skibbrud, men når sammen med to andre i land på en øde ø. De to andre dør efterhånden, og Enoch er ladt alene tilbage. Hjemme venter Annie trofast og tålmodigt på, at Enoch skal komme tilbage. Tiden går, børnene vokser til, men Annie venter stadig. Imens er Phillip hende stadig hengiven og frier uafbrudt til hende. Til sidst siger hun ja for børnenes skyld, selvom hun ikke kan få Enoch ud af sine tanker. Phillip og Annie får et barn sammen, og deres hjem bliver mere stabilt. Enoch bliver til sidst reddet og vender hjem for at lede efter sin familie. Han hører, at hans kone har giftet sig igen, og for at gøre det lettere for hende giver han sig ikke til kende. Enoch tager af sted igen og dør kort efter på en kro i nærheden.

Filmen starter med seks scener, som viser Griffiths økonomiske stil og som bruges til at introducere de tre hovedpersoner og deres indbyrdes forhold. Scene 1 viser et stykke strand på baggrund af store klipper og havet. Annie kommer ind i billedet fra højre og sætter sig ned på en klippe. To personer bliver i virkeligheden introduceret i denne indstilling, fordi havet spiller en stor rolle ved at ændre Annies, Phillips og Enochs liv. Vi erfarer ikke noget særligt om Annie blot ved at se hende, selvom det eftertænksomme udtryk, som hun har, bliver karakteristisk for hende i resten af filmen, men vi ser hende i en bestemt position – ventende på stranden – som bliver midtpunkt for en senere udvikling af rumlige relationer. Scene 2 viser Phillip, der står yderst til venstre i billedet og ser ud af vinduet i sit hus. Han ser tydeligvis Annie – hvilket angiver, at hans ansigt er vendt mod havet – og går gennem værelset og ud til højre. Værelset og vinduet fotograferet med den samme kameraplacering vender tilbage senere i filmen, da Annie og Phillip efter deres bryllup sammen ser ud af vinduet. Scene 3 viser Enoch, der står foran sit hus, som fjerner sig diagonalt ind i billedet. Han står og tænker på et eller andet og er tilsyneladende lykkelig. Senere, efter at han er blevet gift med Annie, ser vi ham på samme sted, igen med den samme kameraplacering, men nu ser han fortvivlet ud på grund af økonomiske problemer. Enoch ser ikke Annie, som Phillip gjorde det i den foregående indstilling, men han går til venstre i samme retning, som Phillip kiggede, og på den måde angives det, at både han og Phillip begge bevæges hen imod Annie. I scene 4 sætter Phillip sig ned ved siden af Annie, sådan at de optager billedets nederste hjørne. Enoch kommer så ind fra venstre, står lidt bag ved dem uden at blive set (stadig i venstre halvdel af billedet) og går så rasende bort. Scene 5 viser Enoch, der kommer ind i billedet fra højre og stopper op med klipperne, som havet oversprøjter, som baggrund. I sin vrede beslutter han at tirre Phillip og går igen hen over billedet og ud til højre. I scene 6 er kameraet placeret på samme måde som i scene 4 og viser Phillip og Annie, der sidder i billedets venstre hjørne foruden. Enoch kommer ind fra venstre og træder ind i rummet til højre, som var uudnyttet i scene 4; han standser og ser vredt på Phillip og Annie og giver således rummet dramatisk udtryksmulighed og får det til at opfylde sin funktion. Annie og Phillip rejser sig, og hun beroliger dem begge ved at tage dem i hånden og på den måde vise sin magt over dem, samtidig med at hun knytter dem alle tre sammen som en forbedelse på det drama, der nu skal udvikles. Disse seks scener har så introduceret de tre hovedpersoner, angivet

deres indbyrdes forhold og desuden indført tre dramatiske rum, som kommer igen senere og da videreudvikles.

I scene 7 bruges et trick, som også sås i »Winning Back His Love« og som bruges i mange af Griffiths film, f. eks. i »The Lonedale Operator« og »The Battle of Elderbush Gulch«. Det består i at sætte én eller flere personer frem i billedet efterhånden som en indstilling skrider frem for klart at udtrykke en følelse, en idé eller en relation, uden at det bliver nødvendigt at klippe til et close up, som ofte medfører et brud eller i det mindste en svækkelse af personernes relationer til omgivelserne eller til andre, der samtidig befinder sig i disse omgivelser. I tilfældet her ses Enoch, Phillip og Annie sammen med andre personer på stranden. En mand og en kvinde læner sig mod nogle klipper i forgrunden til venstre, mens andre tumler rundt og danser i baggrunden til højre. De tre kommer ind fra højre, og Phillip går hen til parret, der læner sig mod klippen. Enoch og Annie går tættere på kameraet i rummet i forgrunden til venstre, og Enoch får chancen for en intim samtale med Annie, hvor han overtaler hende til at forlade Phillip og fortsætte med ham. Denne konversation, som »opfattes« tydeligt, fordi den er blevet det rumligt dominerende begreb i billedet, holdes ikke desto mindre i konstant relation til Phillip, fordi han også indtager en vis plads i forgrunden, kun lidt tilbagerykket og i højre/venstre modsætning til Enoch og Annie. På den måde opretholdes trekanten rent rumligt selv nu, hvor den er ved at ændre sig.

Griffith fuldstændiggør udviklingen af denne trekant ved at bringe de tre hovedpersoner sammen igen og så adskille dem i to indstillinger, som er parallelle til sceneerne 4 og 5. Phillip opdager, at Enoch og Annie er gået og følger efter. Vi ser parret sidde på en klippe nederst til venstre i billedet med havet i baggrunden. Det er den samme position, som Annie og Phillip indtog i scene 4. Phillip kommer ind fra venstre og står bag de to andre, ligesom Enoch gjorde det før. Phillip løber ud, og i næste scene ser vi ham komme ind fra højre (ligesom Enoch gjorde i scene 5) med noget buskads i baggrunden; han sætter sig ned – fortvivlet efter at have mistet Annie. Det er interessant at bemærke, at baggrunden i scener, der viser Phillips fortvivelse – selvom den er forskellig fra baggrunden for Enochs vrede i scene 5 – bliver brugt til samme formål, nemlig at afsløre personernes forhold til det aspekt i den fysiske verden, som de er tydeligst knyttet til. I scene 5 udspilles Enochs vrede med havet som baggrund, fordi det er havet, som så radikalt ændrer Enochs liv, mens Phillips fortvivelse spilles med et buskads som baggrund, som er fast knyttet til det land, som han aldrig forlader.

Det er allerede blevet pointeret, hvordan Griffith brugte fast kameraplacering til at vise en lokalitet, som bliver gentaget en hel film igennem. I »Enoch Arden« udvikles denne effekt gennem artikulationen af det faste rum gennem tidsmæssige ændringer i placeringen af personerne inden for rummet. Enoch og Annie flytter ind i Enochs hus, efter at de er blevet gift; de kommer ind fra venstre i et sparsomt møbleret værelse, hvor det dominerende element er et vindue. Selvom vi ikke får det præciseret, er det meget rimeligt at antage, at vinduet vender ud mod havet – det indtryk får man, fordi Enochs hus, som vi har set udefra, synes at ligge på eller meget tæt ved stranden. Annie løber hen til vinduet, mens Enoch sætter sig i forgrunden til venstre, Annie bevæger sig rundt i resten af rummet og tager værelset i øjesyn, går så tilbage tværs over gulvet hen til Enoch og omfavner ham. Næste scene,



Frank Grandin og Linda Arvidson
i »Enoch Arden«.

som kommer efter en tekst, der angiver et spring i tid og Enochs voksende fortvivlelse, viser Annie, der nederst i venstre forgrund knæler ved en vugge. Bortset fra teksten har der været et klip fra omfavnelsen til et af resultaterne af denne – et spring i tiden, som vises gennem en ændring af en rumlig kontinuitet, et klip, som meget ligner dem, der bliver brugt i moderne elliptiske film.

Denne indstilling illustrerer også den formelle nøjagtighed, hvormed Griffith udnytter det totale rum inden for billedet med hensyn til personernes fysiske placering og bevægelser i rummet og til disse formelle karakteristikas relation til det fortælle-mæssige. Annies to børn giver billedet ligevægt til højre nederst i billedet, mens hun selv er nederst til venstre. Enoch kommer ind fra venstre og går ind midt i rummet. Først taler han med børnene, så med Annie for så at vende ryggen til kameraet og løfte armene fortvivlet. Enochs placering i centrum danner en trekantet komposition og bruger det centrum i billedet, der oprindeligt var tomt, som dramatisk centrum i scenen. Mens Enoch foretog denne bevægelse, har han vendt ansigtet bort fra Annie, børnene og kameraet og hen imod vinduet, d. v. s. ud imod havet udenfor, som først bringer håb og derefter tragedie ind i hans liv. Før Enoch går hjemmefra og møder de sømænd, der foreslår ham at tage af sted, ser han af og til hen imod vinduet. Blikket angiver den retning, som historien vil få uden for selve scenen; det

vil hurtigt blive opfattet og understreget på en meget direkte måde.

Forholdet mellem vinduet og Enochs rejse bliver anskueliggjort efter endnu ni scener. Enoch har haft en afskedsscene hjemme, hvor Annie giver ham en af babyens hårlokker i en medaljon. Da scenen finder sted inde i huset, bliver den fotograferet fra den samme kameraplacering som tidligere indendørsscener med det dominerende vindue øverst i baggrunden midt på. Familien går ned til stranden, hvor der har samlet sig en del mennesker for at se skibet sejle af sted. Disse personer optager den nederste halvdel af billedet fra forgrunden til midten, og den øverste halvdel af billedet viser havet med det sejlede skib øverst i den midterste baggrund som side-stykke til placeringen af vinduet i Enochs hus. Denne erstatning af vinduet med skibet bekræfter den rolle, som vinduet spillede i de foregående scener. Meget senere, efter at Annie har giftet sig med Phillip, er der en scene, hvor Annie og børnene, som nu er vokset godt til, tager afsted for altid fra deres gamle hus. Endnu en gang viser den samme kameraplacering det samme vindue, men nu er skodderne symbolsk blevet lukket til, men ikke helt, som om Annie har accepteret Enochs død, men alligevel stadig håber, at han skal komme tilbage.

Efter at Enoch er kommet ombord, er der to indstillinger af skibet, som er af billedmæssig interesse på grund af kameravinklen. Men scenernes virkelige slagkraft kommer fra deres relation til to indstillinger med Annie, der betragter skibet, mens det sejler bort. Den første af disse

fire scener viser skibet i øverste halvdel af billedet, så tæt på, at kun halvdelen af skibet er synligt. En båd med Enoch og de andre sømænd kommer ind i nederste venstre hjørne i billedet, og mændene går ombord på skibet. Det overraskende nære billede af skibet, der præsenteres, som om det befinder sig i en betragtelig afstand fra kysten, og den høje vinkel under hvilken det ses, gør indstillingen usædvanlig for 1911. Skibet begynder så at bevæge sig mod venstre, og der klippes til Annie, som står på kysten i forgrunden og ser ud mod skibet i det fjerne i billedets øverste midte gennem en kikkert. Dette følges af en lang scene med skibet, der kun er omgivet af vand og langsomt sejler ud af billedet mod venstre. Indstillingen holdes, indtil skibet er væk, og der kun er tomt hav tilbage. Så kommer der et *close medium shot* af Annie og børnene, hvor hun ser ud mod havet, hvor skibet ikke længere er synligt. Skibet (med Enoch ombord) og Annie, som stadig var visuelt forbundet, selvom de var adskilt af et rum to indstillinger før, er nu blevet totalt adskilt gennem isolationen af de to elementer i separate rum: skibet, der sejler ud af billedet, og Annie og børnene, der står tilbage på stranden. Adskillelsen og havets rum, som er grunden til adskillelsen, understreges, da Annie og børnene går ud af billedet til venstre (i samme retning, som skibet sejlede ud af billedet), og kun havet forbliver tilbage (som kun havet blev tilbage, da skibet var sejlet).

Ideen med kikkerten – et instrument, som forener rumligt adskilte elementer ved optisk-mekaniske midler, fungerer i »Enoch Arden« næsten som en metafor for selve det filmiske udtryk. Vi har netop set et eksempel på kikkerten brugt som et kamera, d. v. s. som en effekt, der forenede rumlige elementer inden for samme indstilling. Der kommer snart et eksempel med kikkerten, som bliver brugt til at forene rumlige elementer i forskellige indstillinger, d. v. s. i montagen.

Efter at Enoch har været væk et stykke tid, går Annie ned til stranden med sin kikkert for at lede efter det tilbagevendende skib i horisonten.⁷⁾ Efter en tekst, der forklarer, at Enoch har lidt skibbrud og befinder sig på en øde ø, er der en scene, der viser Enoch og de to andre i brændingen, hvor de kæmper for at komme i land. Sammenstillingen af de to scener skaber en rumlig relation, som medfører, at Annie på en vis måde ser Enoch i nøden – en underforståelse, som bliver udbygget i de næste seks scener. Efter scenen med Enoch i brændingen vender vi tilbage til Annie, der sætter sig på en klippe med ansigtet vendt mod havet. Kameraet er bag hende, så at tilskueren sammen med hende ser ud mod havet, ud mod Enochs farlige situation. En ny indstilling med Enoch, der kæmper i brændingen. Igen Annie, der sidder ved havet. Pludselig strækker hun sig fremad som et svar på Enochs råb om hjælp – her opløses igen adskillelsen af det virkelige rum, så at Enoch og Annie bliver forenet i et kunstigt skabt rum. På dette tidspunkt farer Annies børn hen til hende, og hun omfavner dem. I næste scene når Enoch og hans følgesvende i sikkerhed på kysten – Annies omfavnelser af børnene har reddet Enoch og hans venner gennem en magisk filmisk substitution. På den måde er det virkelige rum endnu en gang blevet opløst og personerne og begivenhederne befriet fra deres faktiske rammer. De sidste to scener i denne sekvens forsegler den rumlige forening. Enoch og hans venner kommer op over en lille bakke med havet i baggrunden og tumler hen imod kameraet. Enoch falder på knæ og løfter armene i bøn. Der klippes til Annie, der står med armene om børnene og ser væk fra kameraet ud mod havet, så i sammenstillingen er det,

som om Annie og Enoch står lige over for hinanden. Det indbyrdes forhold understreges yderligere, fordi de optager samme plads i billedet, således at han transformeres til hende i klipningen.

Efter at børnene er vokset op, og Enochs venner er døde og har efterladt ham alene på øen, presser Phillip på med sine frierier og prøver på at overbevise Annie om, at der ikke mere kan være håb om, at Enoch vender tilbage. En sekvens på tre indstillinger, som kommer lige inden at Annie accepterer ægteskabet, viser, hvor økonomisk Griffith var i stand til at portrættere menneskelige relationer gennem rumlige relationer. Endnu en gang er der en indstilling med Annie og børnene hjemme taget med den samme kameraplacering og med det altid nærværende vindue i baggrunden. Annie sidder til venstre og børnene går over mod højre, så at placeringen bliver den samme som i den scene, hvor Enoch for første gang giver udtryk for sin fortvivlelse. Igen er rummet på midten uudnyttet. Som Enoch i den tidligere scene kom ind i værelset og optog det rum, som kommer han nu til at udfylde det gennem sammenstillede indstillinger. Der klippes til Enoch på hans øde ø, mens han kigger på hårløken i medaljonen. Han står midt i billedet – det samme rum, som er frit i den foregående indstilling. Det kommer til at se ud, som om Enoch dukkede op mellem Annie og børnene. Da dette forhold nu er blevet etableret, tager Griffith de to mænds forhold til Annie op. Der klippes til Annie og børnene hjemme som før, men nu står Phillip og taler med Annie, mens han cvertager rummet i midten. Med denne sammenstilling er Enoch blevet transformeret til Phillip, hvor Phillip prøver at erstatte ham i Annies liv. Begge mænd er til stede – Enoch i hendes tanker og Phillip foran hende, og begge kæmper for den samme plads i hendes hjerte.

Løsningen af denne konflikt kommer mod slutningen af filmen med Enochs død, og konflikten præsenteres, som tidligere, rumligt. Efter at have set Phillip og Annie sammen med deres nyfødte, beder Enoch om styrke til ikke at falde for fristelsen til at give sig til kende. Han går hen til en kro, hjerteknust og døden nær, og værtinden lægger ham i seng. Forud for dette er der gået tretten scener, hvor Enoch sættes i modsætning til familien, da han kigger ind gennem et vindue i Phillips hus for at betragte Phillip, Annie, hans egne børn og den lille ny. Sekvensen begynder med at Enoch nærmer sig vinduet og slutter med, at han trækker sig tilbage efter at have set den hjemlige scene. Enochs rum og familiens er adskilt med krydsklipning og forenet ved hjælp af vinduet, som dukker op i både udendørs og indendørs scener. Mens Enoch nu ligger på sit dødsleje, afslører han sin identitet for værtinden ved hjælp af medaljonen. Hun genkender ham – Enoch rækker frem for sidste gang og falder så død tilbage i sengen, der står i billedets venstre side under et åbent vindue. Den næste scene viser Phillip og Annie, der står til venstre i billedet (på samme sted som Enochs lig i den foregående indstilling) og kigger ud af vinduet. For første gang ser de lykkelige ud sammen. Den næste og sidste indstilling i filmen viser igen liget af Enoch og værtinden, der nu knæler ved hans seng med ansigtet mod det åbne vindue. Den følelsesmæssige substitution af Phillip for Enoch i Annies hjerte er nu fuldstændiggjort gennem Enochs død og bliver repræsenteret grafisk af de tre personers placering i billedet, deres indbyrdes forhold og deres forhold til de betydningsfulde vinduer.

Lad mig nu fortsætte med en analyse af to bevægelsesorienterede film, »The Revenue Man and His Girl« (1911)

og »The Battle at Elderbush Gulch« (1913). Hvis vi ser bort fra det iboende problem, at bevægelse er vanskelig at beskrive, og at dens skønhed og i vid udstrækning dens betydning er baseret på, at man ser bevægelsen og føler rytmen i den, kan vi alligevel få en vis fornemmelse af Griffiths indsats på dette område og se, hvordan disse film adskiller sig udtryksmæssigt fra de to, som jeg lige har gennemgået. Det bør også nævnes, at disse film er helt anderledes med hensyn til fortællestil og personudvikling end de rumligt orienterede film. Film, som er opbygget på disponering af bevægelser, er normalt handlingsfilm, d. v. s. at de er mere koncentreret om personernes bevægelser i spændingssituationer – forfølgelsen eller »last-minute-rescue« – end om udviklingen af karakteriseringen af personerne. Publikum må selvfølgelig have en vis fornemmelse af personerne for at kunne mobilisere nogen interesse for, om de bliver taget til fange eller reddet, men denne fornemmelse behøver kun at være minimal. Når den først er blevet etableret eller bare muligheden for den er blevet antydnet, så får selve situationen overtaget og river både publikum og handlingen med sig. Begyndelsen til dette kan iagttages i »The Revenue Man and His Girl« og højdepunktet i »The Battle at Elderbush Gulch«.

»THE REVENUE MAN AND HIS GIRL«

Titlen »The Revenue Man and His Girl« er til dels misvisende, fordi filmen i højere grad er koncentreret om en forfølgelse end en *romance*. Pigen bor i Kentucky-bjergene, og hendes far og hendes brødre er hjemmebrændere. En toldbetjent arresterer et par hjemmebrændere og tager dem med tilbage til sine kolleger, som er ved at gennemsnøge skovene. De resterende hjemmebrændere drager af sted for at befri de tilfangetagne, og der opstår skyderier, hvor pigens far bliver dræbt af en af toldbetjentene, som bagefter bliver dræbt af smuglerne. Pigen vil deltage i hævnaktionen og møder tilfældigvis toldbetjenten fra filmens titel, som først arresterede nogle af hendes brødre. Da hun ser, hvordan han tager sig af en såret fugl, er hun ikke længere i stand til at skyde på ham, men hjælper ham i stedet af vejen. Jagten fortsætter, da hjemmebrænderne prøver på at komme på sporet af toldbetjenten. Til sidst skjuler pigen ham under sin seng, og da hjemmebrænderne fortsætter deres eftersøgning, lykkes det ham at slippe bort. I slutningen af filmen slutter pigen sig til ham, og de tager af sted sammen.

Som i »Enoch Arden« introducerer Griffith meget økonomisk hovedpersonerne og etablerer den grundlæggende konflikt, som sætter handlingen i gang. Dette sker i de første seks scener i en serie af omvendte og parallelle bevægelser og udbygges så i de næste elleve scener. Scene 1 viser pigen i nærbillede til venstre i billedet, hvor hun med ansigtet vendt mod venstre kysser en due. Fuglen er et vigtigt fortællende element, fordi det er en lignende handling fra toldbetjentens side, som afholder pigen fra at skyde ham. Scene 2 introducerer toldbetjenten, som sniger sig hen mod kameraet ude til venstre og standser i et *medium close shot*. Hans bevægelse fungerer som kontrast til pigens statiske position og indleder den handling, som fortsætter gennem filmen kun med mindre afbrydelser. Scene 3 viser igen pigen, som stadig befinder sig i billedets venstre side, men hun ses nu i *medium close* ligesom toldbetjenten i den forrige indstilling. Den rumlige/dramatiske relation, som er indeholdt i scene 1 og 2 bliver nærmere defineret i scene 3. I denne

indstilling er pigens stilstand ændret til bevægelse bort fra kameraet i modsætning til betjentens bevægelse hen mod kameraet. Scene 4 bringer pigen og manden sammen i samme billede. Hun kommer ind i baggrunden til højre og går hen mod kameraet, og han foretager en bevægelse modsat hendes i den foregående indstilling. Da hun kommer frem til forgrunden til højre, kommer han ind fra venstre og spærrer vejen for hende med en horisontal bevægelse tværs over billedet og tager en kande op, som hun har tabt. De kaster et kort blik på hinanden, og pigen går ud af billedet i højre forgrund. Bevægelsen i denne indstilling bliver så vendt om og delt i to scener, nemlig i 5 og 6. Scene 5 viser pigen, der kommer fra højre og tværs hen over billedet i modsætning til toldbetjentens entré fra venstre i 4. Både i 4 og i 5 ses den person, som foretager den horisontale bevægelse, i *medium close shot*. Scene 6, som har den samme kameraplacering som 5, adskilles fra denne ved en tekst og viser toldbetjenten, der kommer ind fra venstre baggrund og går mod venstre forgrund modsat pigens bevægelse i 4. I denne scene fanger han hjemmebrænderne og går ud af billedet præcis som han kom ind i det. Mod slutningen af scenen kommer pigen ind i billedet fra højre i modsætning til 5 og ser betjenten, som fører de andre bort.

Da pigen kom ind i 6, havde hun sin lille søster med sig. I 7 fortsætter søsteren bevægelsen, da hun følger efter en af mændene, måske en ældre bror. Indstillingen begynder med broderen, som kommer ind i billedet fra venstre forgrund og langsomt går bort fra kameraet. Den yngre søster styrter ind fra højre forgrund og standser broderen for at fortælle ham, hvad der er sket. Sammen skynder de sig samme vej, som pigen kom ad og forsvinder ud i højre forgrund. I 8 løber de ind i billedet fra venstre forgrund modsat deres sortie i 7. Broderen blæser i et horn som signal til de andre og går ud sammen med den lille pige samme vej, som de kom. Disse to indstillinger, som var et resultat af arrestationen, og som danner grundlaget for den næste handling – hjemmebrænderne, der samles for at indlede forfølgelsen – blev præsenteret i to sæt omvendte bevægelser. Brugen af omvendte bevægelser fortsættes i en parallel struktur i de næste fem scener.

Scene 9 viser toldbetjentene i nærheden af en flod i skoven, og hovedpersonen kommer ind fra venstre sammen med sine fanger. I 10 kommer broderen og den mindre søster ind fra højre og ser ned mod floden, mens de står på en bakke. Der klippes til betjentene og deres fanger. Fangerne bliver ført bort, og hovedpersonen og en kollega bliver tilbage. Der klippes så tilbage til broderen og søsteren. De går ud af billedet til højre modsat deres bevægelse i 10. Der klippes til de to toldbetjente. De går ud til venstre, modsat heltens entré i scene 9. Disse indstillinger efterfølges i 14 og 17 af to parallelle bevægelser, som foregriber forfølgelsen, der er centrum i filmen. I 14 kommer de to toldbetjente ind i billedet og går ud af det igen i hver sin retning. I 17 deler hjemmebrænderne sig i to grupper, som går i hver sin retning. Sådan er modsætningen mellem toldbetjentene og hjemmebrænderne, som skaber den dramatiske handling, blevet vist i de første 17 scener gennem personernes fysiske bevægelser i parallelle handlinger og modsat rettede bevægelser. Når konflikten er blevet etableret, og linierne i jagten er fastsat, udvikler filmen sig i en kontinuerlig række af parallelle handlinger, som er blevet standard i den slags sekvenser – skiftende indstillinger af de forfulgte og forfølgerne, indtil det tidspunkt, hvor der ikke mere er nogen afstand mellem dem.

»THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH«

En af Griffiths bedste handlingsfilm er »The Battle at Elderbush Gulch«, den sidste af hans to-aktere og en af hans sidste film for Biograph. Sally Cameron og hendes lillesøster bliver sendt af sted for at bo hos deres onkler i en lille hytte vestpå. Melissa Harlow, hendes mand og deres lille barn viser sig samtidig med dem på skuepladsen. En af onklerne tager imod Sally og hendes søster og kører dem til hytten, og Melissa og hendes mand flytter ind i et hus i byen. I Sallys bagage er der en kurv med to hundehvalpe, som den ældste af Cameron-brødrene siger skal holdes uden for hytten. Imens har indianerne holdt deres hundefest, og høvdingens søn og en af hans venner, som er kommet for sent til festen, drager af sted for at finde deres egen middagsmad. Sallys hunde stikker af, og hun begynder at søge efter dem, mens de andre sover. Høvdingens søn og hans ven fanger hundene og er lige ved at tage livet af dem, da Sally kommer og frelser dem. En af Cameron-brødrene, der har bemærket, at Sally er forsvundet, går ud for at finde hende. Han bliver tvunget til at dræbe høvdingens søn for at redde Sally, og dette udløser en hævnkrig fra indianernes side. Først angriber de byen, hvor Melissa, hendes mand og deres barn kommer væk fra hinanden. Melissa finder et tilflugtssted sammen med andre folk fra hytten uden at vide, at hendes barns redningsmand bliver holdt tilbage i laden. Da slaget til sidst bliver koncentreret omkring den lille hytte, rider en mexikaner, der arbejder for Cameron-brødrene, af sted til fortet efter hjælp. Efterhånden som slaget skrider frem, bliver der sat ild til laden, og de, der har søgt tilflugt i den, bliver tvunget til at flygte. Under flugten bliver barnets redningsmand skudt og falder sammen foran hytten. Sally ser barnet udenfor og beslutter sig til at redde det. Tidligere havde hun fået lavet en lille lem i hyttens bagvæg, så hun kunne tage hundene ind om natten uden at den ældste onkel fik noget at vide om det. Hun sniger sig nu ud af lemmen for at redde barnet, som hun tager med ind i hytten og gemmer i en trækiste. Lige da indianerne er ved at bryde gennem hyttens dør, ankommer kavaleriet sammen med Melissas mand, som de har taget med på vejen. Indianerne tager flugten, og Melissa og hendes mand forenes, men tror stadig, at barnet er forsvundet. Så trækker Sally det frem fra skjulestedet, og alting ender lykkeligt.

Det hurtige tempo, som en film af denne art og længde skal udvikle sig med, kræver bevægelse som grundlag. Næsten alle indstillingerne indeholder dynamisk bevægelse eller spænding, der er resultatet af indskrænkningen af dynamikken til et begrænset område, hvor de to poler bliver repræsenteret af kavaleriet, som kommer til undsætning, og nybyggerne, der kæmper ved hytten. Den totale bevægelse opretholdes fra indstilling til indstilling, hvor der bliver klippet fra bevægelse til bevægelse og gennem en stadig hurtigere udvikling i selve handlingen. Den slags klipning er selvfølgelig en af de ting, der gjorde Griffith berømt.

Scene 1 er næsten et mønster på Griffiths sans for personernes placering, artikulationen af rummet og økonomiseringen i introduktionen af bevægelserne. Indstillingen toner hurtigt op for at vise en gammel kone, der står helt ude til venstre i forgrunden. Hun er stor og bred og udstråler en slags ubevægelighed, som tjener som et fast holdepunkt for den fysiske og dramatiske bevægelse i indstillingen. Så snart vi ser kvinden, bliver vores opmærksomhed henledt på billedets højre side og på bag-

grunden, hvor en gammel mand åbner en port og går ud gennem den sammen med Sally og hendes lillesøster. De to piger går hen til kvinden, og Sally prøver på at omfavne hende, men bliver køligt afvist. Pigerne går så ud i forgrunden. Her har vi placeringen af en person helt ude i kanten af billedet (så karakteristisk for Griffith), og artikulationen af det resterende rum gennem de andre personers bevægelser. Det at den gamle kvinde ikke bevæger sig, skubber hele bevægelsen hen på Sally, hvis tøven og forsøg på tilnærmelse til kvinden (og til hendes følelser) helt klart forklarer Sallys følelser. Sådan skaber Griffith en følelsesmæssig spænding, som faktisk bliver udtrykt gennem modsætningen mellem stilstand og bevægelse, således som den tolkes gennem personernes psykiske manøvreren.

Scene 2 viser Sally og hendes søster, der stiger op i en vogn, som bevæger sig væk fra kameraet, som forbliver statisk placeret ved det gamle hjem, som Sally bevæger sig væk fra. Denne bevægelse bliver foretaget modsat senere i en indstilling af diligencen, der fører Sally og hendes søster til deres nye hjem hen imod kameraet. Fornemmelsen af afsked og ankomst er helt bogstaveligt blevet repræsenteret gennem bevægelsens retning. En variation over denne effekt bruges igen, da kampen mod indianerne er på det højeste. Turen til hest efter kavaleriet bliver præsenteret i tre scener med rytteren, der bevæger sig væk fra kameraet, mens kavaleriet, som kommer til undsætning vises i fire scener, mens det bevæger sig hen mod kameraet.

Da det er en film, der består af parallelle konstruktioner – Cameron-familien og Harlow-familien, ung og gammel, indianere og nybyggere – bruger Griffith parallelle bevægelser som en strukturel effekt. Den første af disse parallelle bevægelser ses i scene 1 og 3. Det er allerede nævnt, at filmen begynder med en bevægelse – porten, der bliver åbnet – så Sally bliver bragt i relation til den gamle kone, som sender hende vestpå. Scene 3, som finder sted inde i hytten, begynder, da døren går op (det sker i samme side af billedet som porten i 1) og onklen kommer ind – den af Cameron-brødrene, der senere redder Sally fra indianerne. På den måde bliver de to tættest forbundne medlemmer af Cameron-familien knyttet sammen af parallelle bevægelser lige fra første færd.

Da diligencen ankommer, kører den ned ad hovedgaden i byen hen imod kameraet. På en måde medbringer den årsagen til striden med indianerne – Sally. Det er hendes hunde, som høvdingens søn prøver på at slå ihjel, og det er hendes forsøg på at redde dem, der gør det nødvendigt for en af brødrene at dræbe indianeren. Og det er høvdingens søns død, der udløser indianernes hævnakt og den følgende kamp. Diligencens bevægelse ned ad gaden sættes som en parallel til indianernes angreb, som starter ned ad den samme gade og er taget fra den samme kameraplacering.

Efter at diligencen er ankommet, kommer en af Cameron-brødrene Sally imøde med et hestekøretøj. Også i ankomstscenen ser vi Melissas mand drage af sted for at hente hjælp. Sally og hendes onkel kører ud af billedet fra venstre til højre; herefter kommer en scene med Melissas mand, som kommer løbende ind i billedet (hvor hans kone og de andre står) fra venstre til højre. Klippet fra den ene bevægelse til den anden skaber en kontinuitet, som understreger ligheden i handlingerne. Parallelismen udstrækkes, efterhånden som hver af parterne ankommer til deres nye hjem. Sally går ind i hytten fra højre til venstre, og Harlow'erne går ind i deres nye hjem fra

højre til venstre. I begge tilfælde bliver de ledsaget af andre personer: Sally og hendes søster af deres onkel, og familien Harlow af en gammel mand. De to indstillinger er sammenhængende og gør sammenligningen af bevægelserne helt klar.

Der er allerede blevet givet eksempler på Griffiths brug af omvendte bevægelser. Disse bevægelser har forskellige funktioner – dramatisk kontrast, udviklingen af forholdene mellem personerne, eksposition og formelle strukturelle effekter. Der er to meget fine anvendelser af omvendte bevægelser i »The Battle at Elderbush Gulch«. Det første er sekvensen, hvor hunden løber bort, og høvdingens søn bliver dræbt. Den består af tre bevægelsesenheder, som er klippet parallelt med hensyn til bevægelsen fra hytten til skoven og sat sammen til en enhed med hensyn til den omvendte bevægelse. Den første enhed er Sally, hvis bevægelse mod skoven er opdelt i fire dele. Hun følges af en af Cameron-brødrene og senere af alle brødrene. Den anden og den tredje enhed består af hver tre dele i forhold til deres bevægelse til skoven, som præcis falder sammen med Sallys første tre dele. Den oprindelige bevægelse er fra venstre til højre, hvor de går ud af hytten, den anden er fra venstre til højre foran hytten, og den tredje er fra højre til venstre i skoven. Hver af de tre enheder gentager disse bevægelser, når de bliver udløst af en stimulus – for Sallys vedkommende er det først omsorgen for hundene og så deres forsvinden; for den første af Cameron-brødrene er det Sallys fravær, og for de andre brødre er det lyden af skud. Til disse tre bevægelser tilføjer Sally en fjerde, som indeholder sin egen omvendning. Det er fra højre til venstre for at redde hunden fra indianerne og så fra venstre til højre for at få fat i sin onkel. På det tidspunkt er alle kommet til det samme sted, og indianerne bliver skræmt bort. Så vender hele gruppen tilbage den samme vej, som den er kommet, og i præcis samme rækkefølge – først, fra venstre til højre i skoven, så fra højre til venstre foran hytten, og så til sidst, fra højre til venstre, som de kommer ind i hytten. Sådan bliver der tale om en komplet cirkel, som begynder og ender ved hytten, som bliver centrum for begivenhederne i resten af filmen.

Den anden af de omvendte bevægelser kommer under indianernes angreb og involverer igen Sally. Hun opdager det savnede barn udenfor hytten og beslutter sig til at redde det. Redningen er opdelt i fem bevægelser i hver sin retning, indefra og ud og ind igen. Det blev nævnt i synopsen, at Sally havde en lille lem i hyttens bagvæg for at kunne få sine hunde ind om natten. Denne lem befinder sig i den del af hytten, som er blevet afskærmet med en portiere, for at dække pigernes soveværelse. Sally skal bruge lemmen for at komme ud af hytten uden at blive set – hverken af brødrene eller af indianerne. Hendes første bevægelse er fra højre til venstre over det smalle soveafflukke hen til lemmen, og den er især interessant på grund af dens relation til den foregående indstilling, som viser Sally, der sidder i den anden del af hytten ved skydehullet, gennem hvilket hun har fået øje på barnet. Et nærbillede af hende fortæller tilskueren, hvad det er hun skal til at gøre – også det øjeblik hun tøver over for faren, men da hun først har besluttet sig, begynder bevægelsen med et direkte klip fra Sallys statiske position ved skydehullet til hendes hurtige bevægelse gennem aflukket. Begyndelsen af bevægelsen og bevægelsen gennem hytten er blevet elimineret for at fremkalde et forbløffende livligt udtryk for hendes overvejelser, som nu fører til handling. Den anden bevægelse

i denne serie er den fra højre til venstre gennem lemmen, den tredje fra venstre til højre bagest i hytten, den fjerde fra venstre til højre langs hytten, og den femte fra venstre til højre foran hytten. Et nærbillede af hende i det øjeblik hun får fat i barnet virker som en kort pause, før de fem bevægelser kommer igen i modsat rækkefølge, fotograferet med de samme kameraplaceringer. Bevægelserne tilbage kulminerer da Sally skjuler barnet i en trækiste, som står tæt ved skydehullet – hendes oprindelige udgangspunkt.

Disse målbevidste handlinger bliver selvfølgelig udspillet på baggrund af den kamp, som finder sted omkring hende, både inde i hytten og udenfor, og det er denne ekstra dimension, som gør sekvensen så betydningsfuld. Det er ikke bare et eksempel på bevægelse gennem visse nærmere definerede rum, som er organiseret i en hensigtsmæssig formel balance, men på stærkt målrettet bevægelse sammenlignet med kaotisk bevægelse, som udtrykker Sallys mod og beslutsomhed, som tilsidst gør, at den ældste af Cameron-brødrene fuldstændig accepterer hende.

»THE LONEDALE OPERATOR«

Under hensyn til den dialektiske position, som er fremset i denne analyse, virker »The Lonedale Operator« som en af de mest betydningsfulde Biograph-produktioner, ikke fordi den fremstår som et led i Griffiths kunstneriske udvikling, men fordi den udnytter rum og bevægelse med så perfekt kontrol og ligevægt, at den illustrerer Griffiths beherskelse af den fortællelemæssige konstruktion indenfor en-akternes begrænsede udfoldelsesmuligheder. »The Lonedale Operator« viser endog tydeligere end de her nævnte film, at de bedste film fra Biograph-perioden er mere end øvelsesstykker for Griffith, og fremstår som fuldgylde og meningsfulde film, der hviler i sig selv. De indeholder en udtryksmæssig økonomiseren, som er bemærkelsesværdig i dens evne til at kommunikere i udelukkende filmiske termer. Griffith var interesseret i realismen, men den begrænsede varighed af en- og to-akterne tvang ham til at udtrykke sin realisme gennem et ekstremt koncentreret system af rumlige relationer og bevægelsesformer, som nødvendiggjorde en abstraktion fra virkeligheden, som i mindre erfarne hænder kunne have undergravet hans intentioner. Tendensen er gået mod at betragte denne abstraktion som udtryk for en slags naivitet, hvor den faktisk i sit kunstneriske udtryk er alt andet end naiv.

Alle begivenhederne i »The Lonedale Operator« finder sted i løbet af en dag. En lokomotivfører er forelsket i en pige, som er telegrafist på den lokale station. Han møder hende uden for hendes hus, og mens de går af sted til deres arbejde, forsikrer de hinanden om deres gensidige kærlighed. Da de kommer hen til stationen, går hun ind på telegrafkontoret, og han tager af sted i et lokomotiv. Senere på dagen ankommer der en pengeforsendelse, som pigen tager sig af. To vagabonder, der finder ud af, at pigen er alene med pengene, prøver på at stjæle dem. Pigen låser sig inde på telegrafkontoret, og mens vagabonderne prøver på at bryde døren op, telegraferer hun til den næste station efter hjælp. Telegrafisten, der modtager hendes nødråb, overgiver beskeden til lokomotivføreren, som drager af sted i sit lokomotiv for at redde hende og ankommer lige i rette tid til at kunne hjælpe med at pågribe vagabonderne.

I scene 1 ser vi lokomotivføreren, som sidder sammen

med nogle andre mænd foran en træbygning og udfylder den venstre halvdel af billedet. Lokomotivføreren står tættest ved kameraet, og den højre del af billedet er uudnyttet. En dreng kommer cyklende gennem billedets højre halvdel og stopper ved lokomotivføreren, giver ham en blok, som han skriver noget på, og cykler igen ud til højre. Lokomotivføreren rejser sig op i *medium close shot* og går ud til venstre – ind i bygningen. Der bliver klippet i hans sortie til scene 2, hvor telegrafisten kommer løbende ind fra venstre, ligeledes i et *close medium shot*, og foretager hans bevægelse fra foregående indstilling omvendt. Hun standser i venstre side af billedet, og resten af billedet står tomt. Så kommer drengen cyklende ind fra højre gennem dette rum, siger noget til pigen, da han kommer forbi hende og cykler ud af billedet. De to hovedpersoner, som vi snart skal se er et elskende par, er alle-

Denne syntese udløser en ny serie bevægelser, som udfylder et dobbelt formål. Først bliver begge personerne bragt hen til deres job, og dernæst får tid og sted mulighed for at tydeliggøre karakteren af forholdet mellem dem. Disse bevægelser begynder i 4 straks efter mødet mellem dem. De går hen mod kameraet, standser og taler sammen og giver publikum et mere intimt indblik i samtalen, som i sig selv er intim. Den slags bevægelse hen mod kameraet, som er blevet berørt tidligere, giver tilskueren en klarere opfattelse af det følelsesmæssige indhold i scenen uden at skulle tage tilflugt til det mere abrupte klip og bidrager til en jævn kontinuitet i en romantisk sekvens i roligt tempo. Indstillingen viser til sidst de to personer, der tæt sammen går ud til højre for kameraet. Samtalen fortsættes, og den romantiske forbindelse udvikles i 5. De kommer ind i baggrunden til højre



rede i de to første indstillinger blevet sat i forbindelse med hinanden ved hjælp af rumlig placering (helt ude til venstre i billedet) og af to bevægelser (lokomotivføreren sortie til venstre blev transformeret til pigens entré fra venstre og drengens cykeltur fra den ene person til den anden, som forbinder både dem og det rum, de optager).

Denne underforståede relation i de to første indstillinger bliver så realiseret i 3 og 4, som er gentagelser af kameraplaceringen i resp. 1 og 2. I 3 kommer lokomotivføreren ind og standser – en parallel bevægelse til pigens i 2. Han går så på tværs af billedet og ud til højre. I 4 kommer lokomotivføreren ind fra højre, foretager sin egen bevægelse fra den foregående indstilling i modsat orden og går hen til pigen, som stadig befinder sig i venstre del af billedet. Deres forskellige rum i 1 og 2, som blev forbundet af bevægelsen af drengen på cyklen, erstattes nu af deres placering i det samme rum, fordi lokomotivføreren er gået fra sit eget rum og ind i hendes. Et forhold mellem personerne, der er baseret på lighed gennem montagen, er blevet erstattet af en relation baseret på nærhed i det samme visuelle rum.

og går henimod kameraet og standser tæt ved et træ. Pigen markerer, at hun elsker ham, og de går tæt sammen ud af billedet til venstre for kameraet – ligesom i 4 bortset fra, at bevægelsen er modsat. Scene 6 viser skinner, der snor sig fra nederste venstre hjørne til øverste venstre halvdel af billedet. Den højre halvdel af billedet viser perronen på stationen. Parret kommer ind fra venstre og går hen imod kameraet, mens pigen balancerer på en af skinnerne. Deres entré og bevægelsen fra baggrund til forgrund ligner 5, men foregår nu fra højre til venstre. Jernbaneskinnersnes og personernes placering i billedet fungerer parallelt med lokomotivføreren og pigen, fordi skinnerne. Deres entré og bevægelsen fra baggrund til og da det er den sidste scene, der viser dem, mens de går, er det passende, at målet for deres spadseretur spiller en større visuel rolle. Pigens balanceren på skinnerne hjælper også til at artikulere hele rummet, fordi denne bevægelse understreger skinnernes kurvede linie, som kommer til at spille en væsentlig rolle i det følgende.

Vi har nu set, hvordan den koncentration, der er nødvendig i en-akterne, leder til ellipser. Kun den absolut

nødvendige handling tillades. Da parret er kommet til stationen, siger de farvel til hinanden og går hver til deres arbejde. Da pigen står i centrum for handlingen, bliver kameraet ved hende. Hun går ind på stationen og gennem ventesalen fra højre baggrund til venstre forgrund. Denne bevægelse bringer hende fra stationens hovedindgang til døren ind til telegrafkontoret og understreger dermed afstanden mellem disse to punkter. Næste scene viser hende, da hun kommer ind ad døren helt ude til højre i billedet og går hen til en gammel mand, der sidder ved telegrafnøglen yderst til venstre. Han rejser sig op, fortæller hende, at han ikke har det godt, og går så mod højre og ud. I betragtning af Griffiths sædvanlige økonomiseren kan man spørge sig selv, hvorfor filmen indeholder en indstilling af pigen, der går gennem ventesalen i stedet for en indstilling, der viser hende gå direkte ind

på telegrafkontoret, efter at hun har sagt farvel til lokomotivføreren. Svaret er, at på dette tidspunkt i filmen har denne handling og rummet i handlingen en potentiel mening. Det potentielle forstærkes, da pigen senere går to gange gennem ventesalen for at tage pengesækken ind fra toget og bringe den tilbage til kontoret. Rummet opfylder ikke en funktion, før end hun har fået øje på vagabonderne, der står og kigger ind gennem vinduet, og er blevet klar over deres hensigt. Pigen styrter ud af telegrafkontoret og gennem ventesalen for at låse hoveddøren og når det lige, inden vagabonderne når hen til døren. Hun går endnu en gang gennem dette rum og ind på telegrafkontoret, låser døren efter sig og afsender sit nødråb. Hendes bevægelse frem og tilbage gennem ventesalen har så bidraget til dramaet og udskudt røvernes indtrængen så længe, at hendes redningsmænd kan



Modsatte side: De to vagabond-banditter (Joseph Graybill og Dell Henderson) lurar ved telegrafstationens vindue og får øje på pengesækkene. Herover: Blanche Sweet som filmens telegrafist mens hun fortvivlet telegraferer efter hjælp. Herunder: Hjælpen er nået frem i skikkelse af Frank Grandin og Wilfred Lucas.



nå frem til stationen. Døren og rummet mellem dem virker som stødpuder mellem pigen og vagabonderne. Det bør også bemærkes, at pigens bevægelse gennem rummet hver gang bliver fotograferet fra den samme kameravinkel, så at rummets konsistens bliver opretholdt og det dramatiske eftertryk derved går på bevægelsen, som for hver gentagelse bliver mere og mere betydningsfuld.

Rummet på telegrafkontoret bliver udnyttet på lignende måde. Pigen sætter sig ned ved nøglen helt ude til venstre i billedet, og resten af rummet står tomt. Når man erindrer, at døren til kontoret befinder sig helt ude til venstre, og pigen sidder med ryggen til den, er man klar over, at dette tilsyneladende tomme rum i kontorskenerne faktisk har det jeg tidligere har kaldt en varslende funktion. Det er det rum, som røverne skal igennem for at nå hen til pigen, og hvor de til sidst bliver pågrebet. Det er et truende rum, som får større og større betydning i filmen; denne betydning opretholdes ved hjælp af Griffiths sædvanlige trick, som består i at fotografere værelset med den samme kameraplacering hver gang.

Rummet i telegrafkontoret udnyttes gennem en interes-

sant sammenstilling. Lige efter en indstilling med pigen, der arbejder ved telegrafnøglen, er der et klip til et andet kontor, hvor pengene bliver udleveret. Manden, som udbetaler pengene, sidder ved et bord længst ude til højre i billedet i kontrast til pigens placering til venstre i den foregående indstilling. Sammenstillingen af disse to indstillinger udnytter rummet til højre i telegrafkontoret gennem substitution og opretholder fornemmelsen af pigens placering gennem en sekretær, der arbejder i baggrunden til venstre. Sammensmeltningen fuldstændiggøres, da en jernbanearbejder kommer ind gennem en dør til venstre og går gennem værelset for at få pengene, lige i det øjeblik, da røverne er på vej ind på kontoret, men fra højre, for at stjæle pengene. Den scene kompletterer handlingen på telegrafkontoret med hensyn til rum, bevægelse, drama og endog etik.

Scenen, der viser uddelingen af pengene, følges af en indstilling af et tog, som kører ind på en station hen imod kameraet. Det er den anden togs scene i filmen – den første var klippet ind i scenen med pigen på telegrafkontoret, hvor hun står ved vinduet og vinker til sin elskede, som befinder sig i lokomotivet. Toget bevæger sig i en krum linie væk fra kameraet i modsætning til det andet tog. Tog i bevægelse bruges normalt til at forbinde forskellige handlingselementer. Anden gang det kommer til syne, bliver pengene bragt ind i det. Næste gang bringer toget pengene og røverne til stationen, hvor pigen arbejder. Efter at hun har modtaget pengene, og vagabonderne er krøbet frem fra toget, går hun hen mod stationsdøren. Hovedhandlingen bliver nu vagabondernes interesse for pengene. Togets bevægelse bort fra stationen fortsættes i en serie indstillinger, som kulminerer med vagabonderne, der kigger ind gennem vinduet i telegrafkontoret. Da pigen går hen til stationsdøren, sætter toget sig i bevægelse. Dette efterfølges af en indstilling af vagabonderne, der dukker sig, og pigen, der går gennem ventesalen. I næste scene går vagabonderne hen over perronen ligesom pigen gjorde det i de tre foregående indstillinger. Deres handling bliver fotograferet med samme kameraplacering og forbindes med pigens gennem toget, som stadig er på vej bort fra stationen. Mod slutningen spiller toget sin sidste rolle i filmens »last minute rescue«.

Sekvensen, der begynder med pigen, der får øje på vagabonderne og kulminerer, da hun låser dørene, er et fint eksempel på en velorganiseret dramatisk handling inden for rum/bevægelse-modstriden. Vagabonderne ses i nærbillede, mens de sniger sig hen til vinduet i telegrafkontoret, hvor de standser og ser ind. De står sammenkrøbne i billedets nederste venstre hjørne, og resten af billedet fyldes op af vinduerne. Der klippes til pigen inde i kontoret. Hun står til venstre ved vinduerne, og hendes hoved befinder sig i billedets øverste venstre hjørne i rumlig modsætning til røvernes hoveder. Fra denne placering udspringer sekvensens handling. Pigen ser vagabonderne og bliver bange, da hun forstår, at de er ude efter pengene. Vagabonderne springer op og flytter sig hen til venstre foran vinduerne. Pigen foretager denne bevægelse modsat ved at løbe hen til højre gennem værelset. Hendes bevægelse fastholdes af et klip, der viser hende på vej fra venstre til højre gennem ventesalen, hvor det er første gang, at dette rum får dramatisk indhold. I næste indstilling bliver hendes bevægelse vendt om og transformeret til stationsdørens, som bliver lukket fra højre til venstre. Lukningen af døren er fotograferet udefra, så at handlingen koncentrerer sig om røverne. Mod

slutningen af denne scene – lige da døren lukkes – løber røverne fra venstre til højre i modsætning til bevægelsen af døren, som lukker dem ude fra stationen og holder dem adskilt fra pigen. Disse modsatrettede bevægelser fungerer som en slags kort pause i handlingen, hvor spændingsmomentet nu intensiveres. Pigen løber fra højre til venstre gennem ventesalen og så ind på kontoret, hvor hun låser døren og stiller sig op ad den, mens hun hiver efter vejret og lytter. Hendes placering ved døren anbringer hende helt ude til højre i billedet i modsætning til hendes placering ved vinduet i begyndelsen af sekvensen.

Sekvensens handling er en spiral. Pigen går fra et rum for at udføre en bestemt handling og vender tilbage til samme rum. Men den udvikling i handlingen, som finder sted i denne sekvens, er en intensivering af det potentielt dramatiske i rummet gennem den dramatiske handling i bevægelsen. I begyndelsen af sekvensen får telegrafkontoret dramatisk værdi, da pigen ser vagabonderne ved vinduerne. I slutningen af sekvensen har truslen om røveri, som er blevet forstærket af aflåsningen af dørene, medført en ændring af kontoret til en belejret fæstning. Rummets værdi er steget med stormskridt. Det er den samme form for udvikling, som Griffith brugte i »The Battle at Elderbush Gulch«. Begge gange blev Cameron-hytten brugt som begyndelse og slutning på en spiralbevægelse, som resulterede i en dramatisk intensivering af rummet. Efter at hundene var blevet reddet og høvdingens søn dræbt, fik hytten værdi som fort. Da Sally har reddet barnet, vender hun tilbage til en hytte/et fort, som nu er mere i fare end det var, før hun forlod det. I begge tilfælde har hytten fået større dramatisk betydning og er blevet et rum med nyt indhold.

Fra dette punkt fortsættes dramaet og forstærkes af parallelismen i »the last minute rescue«, som bidrager til en klart defineret udvikling af rummet og bevægelsesfaktorerne. Den knibe pigen befinder sig i, da hun er lukket inde på kontoret, bliver selvfølgelig præsenteret i forhold til hendes placering i rummet, hvorimod hendes redningsmænd, som må tage fra et sted til et andet, selvfølgelig står i forbindelse med selve bevægelsen, eftersom det kun er hurtig bevægelse, der vil sætte dem i stand til at komme frem i tide. Det ene elements essentielle tilstand står i modsætning til det andet elements dynamiske indhold, og den endelige løsning på denne visuelle og dramatiske konflikt er, selvfølgelig, tilfange-tagelsen af røverne og redningen af pigen og pengene.

Da pigen har låst sig inde på kontoret, styrer hun hen til telegrafnøglen for at afsende sit nødråb. Hun bliver vist i nærbillede (med ansigtet mod venstre), som understreger det dramatiske i bevægelsen og giver en kontrast til den tidligere scene med hende ved nøglen. Kontrasten definerer dramaets rum som et ganske almindeligt rum, der ved indførelsen af ganske særlige elementer har undergået en forandring. Scenen følges af et *medium close shot* af en mandlig telegrafist i et andet kontor. Han sidder ved telegrafnøglen til højre i billedet og ser mod højre. Sammenstillingen af de to indstillinger giver indtrykket af to telegrafister, der er anbragt over for hinanden og på den måde slår en bro over det adskillende rum og skaber et forbindelsesled mellem pigen og hendes redningsmænd. Der krydsklippes mellem de to indstillinger, indtil den mandlige telegrafist får beskeden og skryder sig udenfor for at give den til lokomotivføreren, som befinder sig på den pågældende station.

Efter at lokomotivføreren er taget af sted for at redde pigen, vender handlingen tilbage til kontoret, hvor den

rumlige højre-venstre sammenstilling gentages med pigen og vagabonderne, som bryder gennem stationsdøren, går gennem ventesalen, ligesom pigen gjorde før og begynder at bryde døren til telegrafkontoret op. Pigen går igen hen til døren og stiller sig op ad den og befinder sig således helt ude til højre i billedet, hvor hun bliver sat i forbindelse med røverne, som er helt ude til venstre. Røvernes anstrengelser er rettet mod venstre hen imod døren, ligesom pigens anstrengelser er rettet mod højre mod døren, så at personerne og det rum, de optager, sættes i modsætning til hinanden. Den spænding, der bliver skabt her, bliver stærkere hen mod slutningen af sekvensen. Pigen går tilbage mod venstre og bruger værelsets rum som stødpude mod røverne, og rummet kommer så endelig til at udfylde sin funktion. Røverne bliver ved med at hamre på døren og bruger nu en bænk som rambuk. Ved hjælp af bænken lykkes det dem at bryde ind gennem døren, og de rum, som stod over for hinanden i de foregående indstillinger, er nu smeltet sammen til et ved hjælp af bænken, som kommer fra det ene rum til det andet og samtidig har en funktion i dem begge. Personerne bringes så sammen, da røverne åbner døren og går ind på kontoret. Men selv i dette øjeblik fastholder Griffith adskillelsen af pigen og røverne, fordi hun (til venstre) holder røverne i skak henne til højre ved at bilde dem ind, at hun har en revolver. Det giver ham muligheden for at vride den sidste dråbe ud af dramaet ved at udsætte det til allersidste øjeblik.

Ind mellem indstillingerne fra telegrafkontoret ses indstillinger af lokomotivføreren, der er på vej for at redde pigen. Som de rumlige elementer får betydning gennem modsætninger, så får togets bevægelser dynamisk indhold gennem modstillinger. Der bruges to slags indstillinger af toget – den ene viser lokomotivføreren og en ven i lokomotivet på baggrund af bevægelse, og den anden viser toget, der kører gennem landskabet. Disse sættes yderligere i modsætning til hinanden gennem kameraets placering. Indstillingerne inde fra selve lokomotivet viser handlingen set bagfra, d. v. s. at handlingen sker bort fra kameraet, mens indstillingerne udefra viser toget, der kører hen mod kameraet. Det dynamiske i togets bevægelse kommer fra en fornemmelse af fremstød hver gang toget ses udefra. Følelsen af fremstød er resultatet af længden af indstillingerne og bevægelsernes relative kraft. Indstillingerne inde fra toget er længere end scenerne udefra, så at klip fra den ene indstilling til den anden forbigående sætter tempoet i vejret. Ydre bevægelser synes også hurtigere end de indendørs på grund af bevægelsens forhold til kameraet. Hvert klip til togets bevægelse set udefra implicerer en forcering af adskillelsen mellem redningsmændene og pigen, fordi toget faktisk bevæger sig fra et punkt til et andet i et fysisk rum og derved indsnævrer det totale adskillelsesrum og flytter tilskueren fremad. Længden af indstillingerne inde fra toget forstærker også spændingen i scenerne fra telegrafkontoret ved at udstrække tidsfølelsen. Det er den modsætning af udvidet midlertidighed og indsnævret rum og ikke bare tempoet i den parallelle klipning, som giver »the last minute rescue« slagkraft. Redningsmændenes ankomst er perfekt indvævet i hele filmens struktur, fordi den viser lokomotivføreren og hans ven, der går ind på stationen på samme måde, som pigen og vagabonderne tidligere er gået ind. Man ser dem gå gennem ventesalen i baggrunden til højre og frem til venstre forgrund med samme bevægelse og fra den samme kameraplacering og virkeliggøre den sidste stump af dramatisk spæn-

ding ved hjælp af den endelige artikulation af dette betydningfulde rum. Nu mangler man kun at se vagabonderne blive ført bort, og helten og heltinden forsegle filmen med et kys.

Det er ikke længere nødvendigt at fastslå betydningen af Griffiths tidligere værker eller det faktum, at grundlaget for hans senere mesterværker findes i hans Biograph-film. Men det er nødvendigt at slå værdien af disse værker fast som selvstændige værker og ikke blot som forberedende stiløvelser udført af Amerikas første store filminstruktør. Denne analyses mål har været at hjælpe med at etablere dette faktum ved at antage, at en rumlig/bevægelses-modstrid eventuelt kan bruges som analytisk middel til at belyse de midler til kunstnerisk strukturering, som Griffith brugte, og den faste kontrol, som han havde over disse virkemidler. Inden for dette modsætningsforholds rammer, i relation til kravet om en klar og enkel handling, kan Griffiths kunstneriske frembringelser og udvikling vurderes mere meningsfyldt. Denne metode udelukker på ingen måde andre, ej heller er den nødvendigvis den bedste eller den mest korrekte. Den er en måde at beskrive det på, som jeg opfatter som en fundamental forskel mellem visse Biograph-film, samt at nå ind til meningen af billederne, som er formet og udviklet af rumlig organisering og bevægelse både inden for og mellem indstillingerne. Jeg har valgt de fem film, som er blevet analyseret her, fordi de illustrerer modsætningsforholdet klart, og fordi de er blandt de bedste af Biograph-filmene, men samme metode kunne bruges til at analysere de øvrige Griffith-film.

NOTER

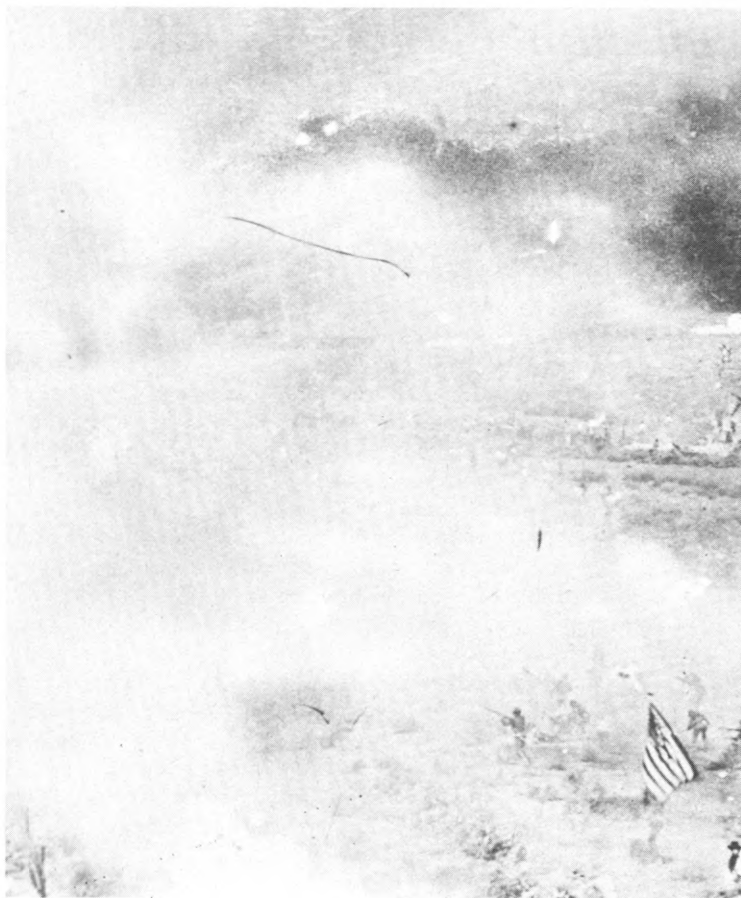
- 1) Redegørelsen har ikke altid været korrekt. Filmhistorikere har yndet at citere »For the Love of Gold« (udsendt 21.8.1908) som den første film, hvori Griffith klippede i en scene, idet han formodedes at flytte kameraet nærmere til de udspillede begivenheder. Sådant er det imidlertid ikke. Den scene, der refereres til er lavet med fast kameraafstand. Den første film, i hvilken Griffith ændrede kameraafstand indenfor en enkelt scene er »The Greaser's Gauntlet« (udsendt 11.8.1908), godt en uge før »For the Love of Gold«.
- 2) Denne særlige formulering giver selvsagt ikke en fuldstændig forståelse af Griffiths tidlige arbejder, da den ikke tager alle de strukturelle ideer med i betragtning, som Griffith benyttede. Den antyder imidlertid kompleksiteten i hans stil og at filmene kræver en nærlæsning.
- 3) Ordet »scene« bruges her og i resten af artiklen i betydningen »kamera-indstilling«.
- 4) Brugen af den gentagne kameraplacering i forhold til en bestemt lokalitet er en af de strukturelle ideer (nævnt i note 2), som fortjener betydelig mere opmærksomhed end den får i denne artikel for at man forstår dens fulde betydning i Griffiths arbejde. I nogle film, f. eks. »As It Is In Life« (1910), bliver ideen basis for hele filmens struktur.
- 5) I de originale kopier af denne film har nogle af scenernes sidestilling måske ikke været helt så effektiv som jeg beskriver det, da mellemtekster, der mangler i de nuværende kopier, sandsynligvis skilte nogle af scenerne og derved svækkede scenernes fulde effekt. Men selv under denne forudsætning skulle den centrale mening, som jeg tillægger forholdet mellem scenerne, være korrekt. Dette bør også huskes i forbindelse med øvrige film, der analyseres i denne artikel.
- 6) Griffiths første 2-akter blev, som »Enoch Arden«, udsendt i to dele på forskellige dage: 1. del, »His Trust«, den 16.1.1911 og 2. del, »His Trust Fulfilled«, den 19.1.1911. Denne fremgangsmåde blev fulgt, fordi American Biograph Company endnu ikke havde accepteret ideen om at udsende film af mere end en spoles længde. Denne konservative holdning til, hvad der udgjorde en films rette længde, medvirkede til at Griffith brød med Biograph i 1913.
- 7) Billedet af kvinden, der venter på en hjemkomende er almindeligt i Griffiths film, ofte i skikkelse af en kvinde på stranden, stirrende ud over havet. Billedet findes i forskellig udformning i alle Griffiths film. I »The Birth of a Nation« venter søsteren og moderen på den lille øberst; i »The Girl Who Stayed at Home« venter Cutie Beautiful på James Grays hjemkomst efter den første verdenskrig; i »True Heart Susie« stoler Susie tålmodigt på William, og i »The Struggle« venter den lidende hustru på sin alkoholiker-mand. Måske kan en af årsagerne til dette tilbagevendende billede findes i Griffiths selvbiografi »The Hollywood Gold Rush«, udsendt som »The Man Who Invented Hollywood«, (1972), i en beskrivelse af Griffiths barndom: »The tears of »The Birth of a Nation« were sprung in watching my mother on many a lonely night standing by the window waiting for someone's arrival – the arrival that would never be – and knowing of the thousands of other Southern women who had waited in vain for the return of their loved ones. Its drama was but an echo of the stories told of the gallant soldiers who fought one of the most brilliant wars known to history«.

»En Nations Fødsel« og den amoralske æs

Peter Schepelern

Det er nok for meget sagt, at »En Nations Fødsel« betød filmsprogets fødsel, for filmen var faktisk den foreløbige kulmination på de ihærdige bestræbelser i amerikansk film, som først og fremmest Griffith selv men også Edwin Porter og Thomas Ince havde gjort for at udforske filmmediets muligheder for at fortælle historier; men »En Nations Fødsel« blev filmhistoriens og Griffiths første, stort anlagte hovedværk, hvor disse muligheder blev demonstreret med så overbevisende talent, at filmen med det samme etablerede en lang række af de elementære filmsproglige konventioner, som har domineret fiktionssiden.

Her er den opbygning af sekvenserne – med *establishing shot* efterfulgt af udspecificerende halv-totaler og nærbilleder – som siden er blevet regnet for den eneste »naturlige«; her er den behændige håndtering af handlingens mange simultane handlingstråde; der er de suverænt overskuelige, spændingsbefordrende redegørelser for dramatiske handlinger (mest berømt er skildringen af mordet på Lincoln, hvor forløbet er sammensat af 55 korte indstillinger) og den særlige griffith'ske specialitet, parallelklippingen, i form af *last minute rescue* (Ku Klux Klansens undsætning af de belejrede i blokhuset) og *last minute non-rescue* (Ben kommer for sent til at hindre Flora i at kaste sig ud fra klippen); der er tanke-refereerende flashbacks, som forklarer personerne psykologisk (Cameron-datteren Margarets hæmninger i forholdet til Stoneman-sønnen Phil forklares af hendes tanke-flashback, der viser hendes døende bror ved fronten, hvor han og Phil har kæmpet på forskellig side); der er de tematiske kamera-bevægelser (den berømte panorering fra den skræmte familie, der er flygtet op i skoven, til soldaterne nede i dalen), *split screen*-effekterne (den brændende by og flygtningene), de betydningsladede billedkompositioner (de fremstormende hvidklædte klanryttere i det mørke landskab), virkelighedsbilledets Dickens-inspirerede detailrigdom som aldrig afsporer fortællingens forløb (slagsscenerne), miljøernes ubesværede og betydningsmættede realisme (som i scenen hvor de unge mennesker, den hvide overklasse, går tur i bomuldsmarken, hvor den sorte underklasse arbejder) og en konsekvent tematisering af alle handlingsplanets elementer, således at natur og omgivelser understreger det menneskelige drama (landskabet omkring det forelskede par, Ben Cameron og Elsie Stoneman, med græssende køer på et engdrag med løvtræer, er idyllisk og venligt, mens fyrreskoven, hvorigennem Ben løber for at finde lillesøsteren, som er forfulgt af negeren Gus, er tør, stikkende og fjendtlig) og således, at personernes fysiognomi og



miljø svarer til deres karakter og *valeur* (den rare sydstatsmand, gamle Cameron, præsenteres i en solbelyst have, omgivet af rørende hundehvalpe og kattekillinger, mens nordstatsmanden Stoneman – der går ind for ligeberettigelse mellem sorte og hvide – har klumpfod og altid vises i en dyster indendørslokalitet). Filmen excellerer også i en original anvendelse af masker og iris-blænde og udnytter effektivt denne mulighed for at tilpasse billedformatet til billedets krav (og ikke omvendt som det siden har været skik), og sågar i musikalsk henseende var denne stumfilm et foregangsværk med sit præcist *timede* partitur, hvor komponisten (Carl Joseph Breil) dels med sin egen musik dels med arrangeret musik nøje understregede filmens struktur og tematik. Blandt de kunstneriske effekter er også Griffiths følelsesladede, men præ-

estetik



Slagmaleri i »En Nations Fødsel«.

cise karakteristisk af personerne, smukkeste i scenen hvor Ben Cameron – som eneste overlevende blandt sønnerne – kommer hjem fra krigen til det forfaldne hus og modtages af lillesøsteren, som har pyntet sin kjole med farvede vatstrimler som skal ligne hermelinshaler. Her formidler underspillet (hos Henry Walthall og Mae Marsh) personernes følelsesmæssige blufærdighed, en kvalitet tidens melodramaer ellers ikke gav store chancer. Spillestilen er i det hele taget indordnet under fortællingens krav, og overhovedet er det filmens force, at den trods sin komplicerede handling, sine mange fortælle tekniske finesser, sit store persongalleri og sin bredde er helstøbt. Alle elementer er koordinerede til at fremføre fortællingen. Det er ikke overraskende, at filmen allerede ved sin fremkomst i 1915 blev betragtet som en triumf for film-

mediet, og at Griffiths film i det hele taget for den gruppe sovjetiske instruktører, som skabte den russiske (film)revolution i 20'erne, blev »en åbenbaring«, som Eisenstein udtrykte det. Med »En Nations Fødsel« skabte Griffith ikke blot det store kompendium over fiktionsfilmens fortælle teknik. Porters »The Great Train Robbery« (1903) og Ince' »The Coward« (1915) lader sig f. eks. næppe betragte som kunstneriske udtryk på niveau med samtidige værker i andre medier, f. eks. Thomas Manns, Edvard Munchs, Debussys, Rodins og Ibsens værker. Med »En Nations Fødsel« demonstreredes filmmediets evne ikke blot til at fortælle en historie men også til at tjene som medium for en kunstnerisk holdning. Griffiths film er – med sin konsekvente tematisering og følelsesladning af alle den filmiske fortællings komponenter – et totalt udtryk for sin instruktør. Griffiths værste og bedste moralske egenskaber, hans kunstneriske originalitet (hans filmsproglige nyskabelser) og begrænsning (hans svaghed for den allegoriske olietryks-stil og den sentimentale almanakhistorie-dramaturgi) fandt sit præcise udtryk i filmen.

Men samtidig med at filmen indtager en uanfægtet position som et af filmkunstens grundlæggende hovedværker, er den et af filmhistoriens hårdest kritiserede værker. Filmens utilsørede racisme gav allerede ved fremkomsten anledning til voldsomme protester. For så vidt er filmens position et tilsyneladende paradoks: en »stor« film med et »forkert« indhold. Man kan så enten afvise dens »storhed« (men ikke dens filmhistoriske betydning) eller forsøge at legitimere dens suspekterede indhold, begge dele er vanskeligt. En anden mulighed er at opretholde adskillelsen og se filmen som et eksempel på, at det ideologiske og det formelle – man kunne også sige det etiske og det æstetiske – lader sig betragte og vurdere adskilt, som to selvstændige planer i værket.

Det er da også den almindelige praksis: Eisenstein fastslår i sin store artikel om »Dickens, Griffith, and the Film Today« (1944), at »among the most repellent elements in his films (and there are such) we see Griffith as an open apologist for racism, erecting a celluloid monument to the Ku Klux Klan, and joining their attack on negroes«, men han tilføjer tolerant: »Nevertheless, nothing can take from Griffith the wreath of one of the genuine masters of the American cinema«. Man tør vel formode, at den ideologiske holdning hos den sentimentale, racistiske sydstats-humanist ikke stemte ret meget overens med Eisensteins; men Griffiths fortjenester på det æstetiske område (specielt naturligvis hans betydning for det eisenstein'ske montage-begreb) er for Eisenstein så store, at hans ideologiske fejltrin kan tilgives. Samme overbærenhed viste Sadoul i sin filmhistorie: »Bortset fra negerspørgsmålet er han (Griffith) humanitært indstillet, begejstret for fremskridt, oprigtigt idealistisk« og hævdede, at »Selv når man væmmes ved Griffiths racisme, overvældes man af billedernes skønhed og den helt fuldendte klipning«. Og Bjørn Rasmussen skrev (i »Verdens bedste film«): »Var filmen end allerede ved sin premiere reaktionær og forældet i sin argumentation, så var den til gengæld set under en filmhistorisk synsvinkel noget nær genial«. Eisenstein og Sadoul kunne med bedre samvittighed fremhæve »Intolerance«, hvor amoralsk racisme er afløst af moralsk humanisme, og hvor den indignation, som i »En Nations Fødsel« blev brugt til at vise hvor skændigt den sorte befolkning optrådte mod den hvide, er konverteret til en anderledes retfærdig og salonfæhig harme over intolerancens sørgeligt favorable trivselsmuligheder gennem det meste af menneskehedens historie.

Griffith sendte Ku Klux Klanen af sted for med hans velsignelse at udslette de dyriske, blodtørstige negere og genoprette ro og orden i Syden, og han var altså ude i et ærinde, som er sikker på at møde bred og almindelig fordømmelse. Filmen præsenterer via sin fremstilling af en periode i USAs historie nogle meninger, som i hvert fald efter gængse borgerlige og uborgerlige nordeuropæiske moralnormer så afgjort er »forkerte«. Det er således vores – men ikke filmens! – problem at harmonisere eller adskille den blændende æstetik og det frastødende indhold. (Modsat et andet klassisk amerikansk værk om et lignende emne, Harriet Beecher Stowes »Onkel Toms Hytte«, som har om ikke de *rigtige* så i hvert fald de *modsatte* meninger om sorte og hvide amerikanere, men til gengæld en alt andet end blændende æstetisk form). Men problemet er ikke enkelt, for det drejer sig ikke om den overkommelige konflikt mellem en teknisk virtuositet og et ringe eller frastødende indhold – og heri ligger vel heller ingen egentlig modsigelse – men mellem et sæt meget komplekse kunstneriske værdinormer og et sæt moralske normer. Den blændende æstetik er ikke bare behændig klipning og storartet fotografering, den er hele filmens perfektionistiske helstøbthed og konsekvens i udtrykket. Det er et lignende problem, som når man vil fastholde, at Veit Harlans antisemitiske »Jud Süß« på én gang er velfortalt og amoralsk, eller – omvendt – at Fassbinders »Angst æder sjæle op« er et stykke forskruet æstetik, som ikke desto mindre uimodsigeligt præsenterer de »rigtige« moralske meninger.

Det er ofte, især i de senere år, blevet hævdet, at det ideologiske er uløseligt forbundet med den æstetiske fremtrædelsesform, og der er ofte blevet disket op med det dybsindige (vistnok apokryfe) Godard-citat, »En kameraindstilling er et spørgsmål om moral«, som skulle betyde, at det æstetiske uvægerligt er styret af etiske og ideologiske normer. Griffiths film var den første i filmhistorien, som aktualiserede spørgsmålet om æstetikens forhold til det moralske. I »En Nations Fødsel« er den æstetiske form den perfekte formidler af det reaktionære og racistiske indhold, men problemet er at filmens fortælletekniske og formelle egenskaber ikke synes at lide under den hårde ideologiske belastning. Æstetikken er hverken moralsk eller umoralsk, men amoralsk: *last minute rescue*-teknikken fungerer lige perfekt i moralsk »forkert« sammenhæng (Ku Klux Klanen redder de hvide i blokhuset fra at blive slagtet af de dyriske sorte) og i moralsk »rigtig« sammenhæng (den uskyldigt dømte unge mand i »Intolerance« reddes i sidste øjeblik). Veit Harlans »Jud Süß« har man med sindsro ekskluderet fra filmhistorien, men allerede Leni Riefensthal's »Triumph des Willens« og »Fest der Völker« har man søgt at redde i land på grund af æstetiske fortjenester. »En Nations Fødsel« måtte fra begyndelsen fremstå som en ideologisk anakronisme, men dens æstetiske kvaliteter – som er blevet synonyme med dens kunstneriske kvaliteter – har sikret den en urokkelig position. Oplevelsen af »En Nations Fødsel« – som af så mange andre film, hvis forestillingsverden må byde én imod – er nok så meget oplevelsen af selve den kunstneriske oplevelses upålidelige karakter. Det er stadig et af filmmediets kontroversielle punkter, at de »rigtige« synspunkter jævnlige nægter at finde den tilfredsstillende »rigtige« form, og at »sand« kunst kan hylde en »falsk« opfattelse af virkeligheden. Problemet med »En Nations Fødsel« er, at hvis vi ikke vil ekskludere den fra kunsten – og det vil vi nødt – så må vi affinde os med, at den sande kunst kan være falsk.

Griffiths forsva

introduceret og oversat af
Claus Hesselberg

Skønt Griffith så længe som muligt søgte at hemmeligholde sine planer om en delvis filmatisering af Dixons roman, sivede det naturligvis ud, og han havde straks både censur-komiteer og politikere på halsen. En stab af sagførere holdt dem stangen, men det kostede i følge Griffith 250.000 dollars de første seks måneder.

Foreningen »National Association for the Advancement of Colored People« (N.A.A.C.P.) var den mest ivrige i kampen mod filmen, og det lykkedes den bl. a. at få klippet de værste racistiske scener, to voldtægts-episoder, ud, før filmen blev vist i New York, og den fortsatte i pressen med at påvirke censur-komiteerne i forskellige stater og politiske repræsentanter til åbent at fordømme filmen, hvilket den til en vis grad havde held med. Den opfordrede aviser til at nægte at bringe annoncer for »En Nations Fødsel«, men i New York var det kun »The Post«, der fulgte dette råd. Den forsøgte med alle midler at bremse filmen, som den beskrev som historieforfalskning og grov raceforfølgelse.

Som den mere eller mindre ubevidste racist Griffith var (sådan bliver han i hvert fald karakteriseret af sin mangeårige farvede chauffør Richard S. Reynolds), tog han ikke angrebene fra N.A.A.C.P. og lignende organisationer alvorligt på anden måde, end at han søgte at sikre sin film distribution. Men da »New York Globe« bragte en leder imod ham, måtte han tage til genmæle. Lederen fastslår, at det er umuligt at rede efterkrigstidens indviklede tråde ud med nogen historisk nøjagtighed, men sikkert er det, fortsætter skribenten, at aldrig før har en sejrende hær vist større forståelse for de slagne. Skildringen af familien Stoneman, hedder det videre, er derfor en grov mistolkning, som kun kan skabe eller genskabe spliden mellem de forhenværende krigsførende parter. De egentlige tabere er negrene og behandlingen af dem, kan ingen hvid mand tillade sig at være stolt af – det mærkværdige er blot, at negeren er så godmodig, som han er.

Her kom angrebet pludselig fra en side, der ikke pr. definition måtte tage afstand fra filmen, og Griffith får, ved at hage sig fast i en kritisk formulering i en enkelt sætning, sagt følgende om sin film:

SVAR TIL »NEW YORK GLOBE«

af D. W. GRIFFITH

Hr. Redaktør,

I en leder i Deres blad den 6. april 1915 med overskriften »Racehadet udnyttet« påstår De, at vores film »En Nations Fødsel« underbygger følelserne af forskellighed mellem Nord og Syd. De stiller selv spørgsmålene for så umiddelbart derefter at besvare dem, som det er set igen og igen, når det drejede sig om slige problemstillinger. Når jeg tager til genmæle overfor Dem, er det fordi, De antyder, at disse så velkendte forskelle bliver bragt frem og behandlet »ud fra direkte lave motiver« – for at citere ordret.

for »En Nations Fødsel«

Ved at præsentere denne film-fortælling for New York Citys intelligente biografgængere i en almindelig biograf efter en grundig annocering, regnede jeg med, at det billedliggjorte drama fortalte sin egen historie. Mine medarbejdere har opretholdt en værdig tavshed overfor brevskrivere, rampelys-søgende og fanatikeres organiserede angreb på vort arbejde. Vi har sporet dette angreb til dets kilde og kender årsagssammenhængen. Jeg ønsker ikke at blande mig i nogen avis' arbejdsmetoder, men havde man ladet en tilfældig reporter undersøge sagen, ville jeg mene, at han i løbet af en time kunne finde ud af, at angrebene er et organiseret forsøg på at spænde ben for en produktion, som blev skabt ud fra ønsket om, at demonstrere film-kunstens smukke og mangfoldige muligheder og at fortælle en historie baseret på fakta i enhver væsentlig detalje. Vor fortælling giver, så klart som det overhovedet er muligt, selv forklaringen på sin eksistens. I vores billedtekster gentager vi, at begivenhederne der skildres på lærredet, ikke har haft til formål, at sigte til nogen race eller noget folk af i dag.

Jeg kræver at få at vide, med hvilken autoritet De fremfører Deres påstand om, at dette kunstværk har set dagens lys »ud fra direkte lave motiver«. Jeg kræver desuden, hvis De ikke kan anføre en autoritativ kilde, at De tilbagekalder denne påstand på samme fremtrædende og direkte facon, som De publicerede de synspunkter, Deres leder-skribent fremlagde. Vores film taler for sig selv, og vi er villige til at underkaste os den dom, som New Yorks publikum eventuelt vil afsige over os, og om dette kunstværk er at betragte som et handlingsfyldt drama bygget over en autentisk redegørelse for den periode, filmen beskriver.

De efterfølgende afsnit i Deres leder er politiske generaliseringer, som intet har at gøre med sandheden eller formålet med filmen »En Nations Fødsel«. Vores film behandler historiske begivenheder, som De anvender til en ganske anden argumentation. Vi har stillet det gode op som kontrast til det onde og følger stilen i verdens bedste dramaer ved at fastslå idealernes holdbarhed og lade det gode sejre over det onde.

Jeg er ganske uenig med Dem i Deres betragtninger vedrørende slaveriets og efterkrigstidens historie i dette land, men i denne sammenhæng er det uden betydning. De fleste velinformerede mennesker ved nu, at slaveriet var en økonomisk fejltagelse. Behandlingen af negrene i efterkrigstiden bliver skildret levende og virkningsfuldt i vores film. Vi viser mange af dette problems faser og retter i særlig grad blikket mod de trofaste negre, der holdt sammen med deres forhenværende herrer og var rede til at ofre livet for at beskytte deres hvide venner. Ingen af fortællingens personer modtager større bifald end de gode negre, hvis hengivenhed skildres så tydeligt. Og kan mennesker, fordi de er forudindtaget, ikke se budskabet i denne del af dramaet, så er det ikke vores skyld.

Deres leder er en fornærmelse mod 100.000 af de bedste mennesker i New York City – deres intelligens og menneskelige varme. De har set denne film ud fra kunstneriske motiver og ikke med baggrund i en eller anden

depraveret smag, som De forsøger at indicere. Blandt dem, De har fornærmet, er Deres kollegaer på New Yorks dagblade, hvis dygtige anmeldere var helt enige om at prise dette arbejde som en kunstnerisk præstation, inklusive Deres egen dygtige anmelder, Mr. Louis Sherwin.

Vi har modtaget breve med den varmeste ros fra politikere, forfattere, præster, kunstnere, lærere og andre. Jeg har forudbestillinger her fra lederne af 10 skoler, som har set filmen og er ivrige efter at lade deres elever se den på grund af dens historiske værdier.

Pastor, Dr. Charles H. Parkhurst, pastor John Talbot Smith og pastor Thomas B. Gregory er blandt de gejstlige, som har tilladt os at bruge deres navne i forbindelse med anbefaling af filmen i sin helhed. Forældre har bedt os reservere billetter, så deres børn kan se filmen. Fra alle grene af livet er der mænd og kvinder i denne by, som har givet deres accept til kende overfor filmen. Tør De virkelig antyde, at disse umiddelbare udtryk for tilfredshed fik mæle »ud fra direkte lave motiver«?

De organiserede modstanderes angreb på filmen er centreret omkring det aspekt i den, som disse mennesker mener kan få negativ indflydelse på blandede ægteskaber mellem hvide og sorte. Kritikernes organisatorer er de hvide ledere af The National Association for the Advancement of the Colored People, inkl. Oswald Garrison Villard og J. E. Spingarn, som har fremtrædende poster i denne forening for blandede ægteskaber.

Må jeg spørge, om De har lyst til at gøre Dem til talsmand for en organisation, som åbenlyst, i sit officielle organ »The Crisis«, praler med, at de har været i stand til at kvæle »lovgivning mod blandede ægteskaber« i over 10 stater? Ved de, hvad denne organisation mener med »Lovgivning mod blandede ægteskaber«? Det vil sige, at de med held gik imod love, som blev udarbejdet for at forhindre negre i at gifte sig med hvide.

Ved de, at de i deres officielle organ »The Crisis« fra marts 1915 stempler 288 medlemmer af den 63. Kongres som »neger-plagere« fordi disse repræsentanter stemte for at forbyde negre at gifte sig med hvide i District of Columbia?

De afslutter Deres leder, i hvilken De drager paralleler mellem vores film og Deres egne påstande, med denne sætning:

»For at tjene nogle få beskidte dollars, er mennesker villige til at lefle for den depraverede smag og fremelske den race-antipati, som er det mest uhyggelige og farlige karakteristikum i Amerika.«

Denne udtalelse er selvfølgelig en generalisering, men den er trykt som afslutning på en leder, der er et forblømt angreb på vores film »En Nations Fødsel«. Som filmens producent vil jeg gerne sige, at hvis manden, der skrev det, mente, at blot en brøkdel af den her citerede sætning skulle sigte til vores film, så er han en løgnhals og en kryster.

Om det er formålet med sætningen eller ej, kan den ikke undgå at påvirke Deres læsere på en måde, der skader mit omdømme som producent. Derfor beder jeg retfærdigvis om, at De publicerer min redegørelse. fra THE NEW YORK GLOBE, 10. april 1915.

Racisme og nostalgi

Susanne Fabricius om historieopfattelsen i »En Nations Fødsel«

»Why censor the motion picture – the laboring man's university?«

Fortunes are spent every year in our country in teaching the truths of history, that we may learn from the mistakes of the past a better way for the present and future.

The truths of history today are restricted to the limited few attending our colleges and universities; the motion picture can carry these truths to the entire world, without cost, while at the same time bringing diversion to the masses.

As tolerance would thus be compelled to give way before knowledge and as the deadly monotony of the cheerless existence of millions would be brightened by this new art, two of the chief causes making war possible would be removed. The motion picture is war's greatest antidote.



Dette citat er forordet til den pjece, som Griffith udgav, da USA's negerorganisationer forsøgte at gribe ind over for »The Birth of a Nation«. Pjecen bar titlen »The Rise and Fall of Free Speech in America« og er et kuriøst vidnesbyrd om en sammenblanding af naivitet og kynisme, to ting, der måske ikke ligger hinanden så fjern, som man umiddelbart skulle tro.

Citatet røber på én gang indsigt i nogle manipulationsmekanismer og en manglende evne til at erkende dem som det, de er. Det viser også, at Griffith udmærket var klar over hvilket forhold, der består mellem et samfund og dets bevidsthedsproduktion: en film skildrer i overensstemmelse med sit eget samfundssyn direkte nogle sociale problemer (»the laboring man's university«), men tilbyder samtidig virkeligheden bearbejdet i nogle drømmebilleder, som imødekommer de behov, der opstår af et liv i »fremmedgjort« arbejde og økonomisk mangel (»the deadly monotony of the cheerless existence of millions«). Det er i skæringspunktet mellem disse to fænomener, at en iagttagende virksomhed, som gør sig håb om at trænge igennem filmens overflade, må sætte ind.

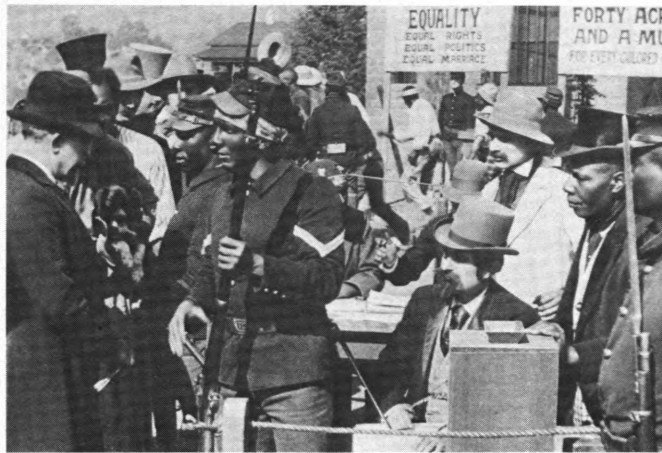
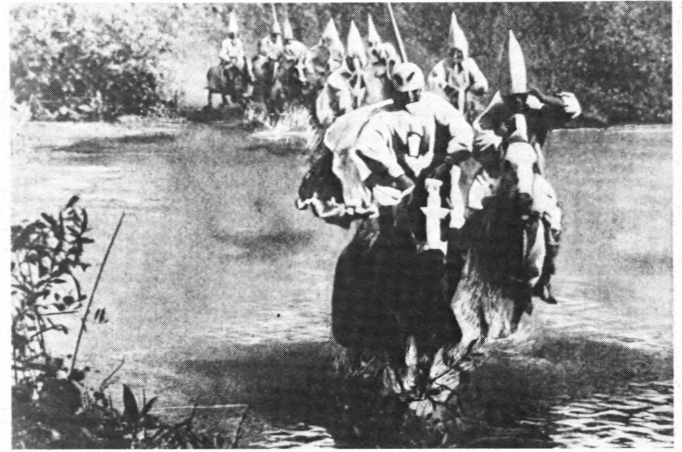
Et sådant arbejde kræver historisk viden, og det bliver ikke mindre af, at »The Birth of a Nation« er en »historisk« film. Den behandler problemer fra før, under og efter den amerikanske borgerkrig (1860-65) set ud fra en 1915-synsvinkel.

»The Birth of a Nation« og reaktionen i samtiden

Men inden jeg går i gang med en forkortet fremstilling af de social-historiske forhold omkring borgerkrigen og USA i begyndelsen af det 20. århundrede, vil jeg berette filmens egen historie og den historie, som selv den »skabte«.

Den blev til på baggrund af Thomas Dixons roman »The Clansman, a historic romance of the Ku Klux Klan« (1905). Dixon, som var præst, havde selv dramatiseret romanen; Kinemacolor forsøgte uden held at filmatisere den, og senere blev Griffith sat på opgaven, som han greb med henrykkelse¹⁾. Filmen er i eftertiden blevet berømt for sin fortælle teknik, men også berygtet for sin racisme.

Premieren gav umiddelbart anledning til en lang række protester fra sorte organisationer og enkeltpersoner; især var NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), som var stiftet i 1910, aktiv. Hensigten var at få forbudt forevisning, subsidiært få klippet de værste scener bort; begge dele lykkedes i et vist omfang. Ikke desto mindre blev filmen en kolossal kassesucces, der ikke en gang er overgået af »Borte med blæsten«²⁾. Negerorganisationerne forsøgte også at få vedtaget nogle generelle censurbestemmelser, der i fremtiden skulle forbyde produktionen af racistiske film. At det blev ved forsøget, viser de film, som siden er strømmet ud fra Hollywood.



Modsatte side: Livsglæde i Sydstatene. Denne side, øverst (v. til h.): 1) Forsoneren Lincoln. 2) Overgivelsen ved Apamattox, en »nøjagtig« rekonstruktion med ideologien indbygget (Nordstatsgeneralen Grant med stor cigar og hånden i lommen). 3) De sortes terrorregime efter krigen. 4) Sort-hvid konfrontation. 5) Hvid uskyld truet. 6) Ku Klux Klan optræder som redningsmænd. 7) Kærligheden i idylliske naturomgivelser bringer til slut harmoni.

Det var dette, der fik Griffith til at skrive den ovennævnte pjese om ytringsfriheden. I det han opererer med de gængse liberalistiske begreber om dette fænomen og ikke har øje for de grænser, der i forvejen er sat for økonomisk underprivilligerede grupper, herunder USA's sorte befolknings, ytringsmuligheder, ser han sig selv som offer for »intolerance«, et ord, der pryder alle tekstens højresider som overskrift. Negrenes forsøg på at beskytte sig selv mod altfor aggressive fordomme ser han som et ildevarslende anslag mod fremskridtet, som en banebryder for russiske tilstande i USA.

Der blev gjort et forsøg fra negerside på at producere et modstykke til »The Birth of a Nation«. En af de første og mest prominente negerledere efter borgerkrigen, Booker T. Washington, nærede den opfattelse, at negrene ved at gøre sig økonomisk uafhængige af de hvide og ved deres eget frie initiativ skulle skaffe sig en anstændig tilværelse. Tankegangen var på sin vis materialistisk (uden at den på nogen måde overskred klassesamfundet), men viste sig med tiden at være urealiserbar. Denne ideologi slog også igennem inden for filmbranchen. Washingtons sekretær, Emmet J. Scott, producerede »The Birth of a Race« med finansiel støtte fra den sorte middelklasse. Denne støtte var imidlertid ikke tilstrækkelig, og på grund af manglende teknisk erfaring og dårligt vejr under optagelserne blev filmen mislykket³).

At negrene havde god grund til at protestere, fremgår af en anden tildragelse. Ved opførelsen af »The Birth of a Nation« i Atlanta i efteråret 1915 så en anden præst sit snit til at fiske i rørte vande. En uge før premieren organiserede W. J. Simmons en rituel genoplivelse af Ku Klux Klan på en bjergtop uden for byen⁴). Selvfølgelig var »The Birth of a Nation« ikke den direkte årsag, til at denne omsiggribende terrororganisation igen fik vind i kutterne; filmen og Ku Klux Klan var to parallelle udtryk for de samme ideologiske strømninger i tiden: de understøttede og reklamerede gensidigt for hinanden.

Økonomi og racisme

For at begribe sådanne ideologiske genopstandelser er det ikke tilstrækkeligt at se på den umiddelbare samtid; i første omgang må man rette opmærksomheden mod de samfundstilstande og det verdensbillede, der ønskes genoprettet, i dette tilfælde slaveriet i sydstatene før borgerkrigen.

Hvis man ikke vil afskrive enhver forståelse og dermed mulighed for ændring af den holdning, som en del af USA's hvide befolkning stadig indtager over for den sorte, er en viden om de økonomiske, sociale og ideologiske forhold på dette tidspunkt nødvendig. Rendyrket racisme, hvis en sådan kan tænkes, ville have sine rødder i biologien og ville således ikke stå til at ændre. Racismen i USA er også rettet mod andre racer end den negroide, men ingen andre farvede indvandrere har mødt så mange hindringer som de sorte. Den modsætning, der består mellem de superliberalistiske amerikanske idealer og den faktiske behandling af negrene lader sig ikke tilstrækkeligt forklare ud fra hudfarve.

I ca. 250 år har den sorte befolkning været slaver i sydens landbrugsstater. Det økonomiske system i sydstatene kan i sig selv gøres til genstand for endeløse diskussioner. I den sidste lange periode inden borgerkrigen produceredes der bomuld med henblik på salg på verdensmarkedet, men samtidig manglede et afgørende træk ved den kapitalistiske produktionsmåde, nemlig forholdet mellem kapital og lønarbejde. Slaverne udgjorde

sammen med jorden deres hersers faste kapital. Hele billedet kompliceres af, at alt dette fandt sted på et kontinent, hvor industrien nordfra var begyndt at fortrænge landbruget. Men slaveøkonomien var afgørende både for sydstaternes økonomiske og politiske fald og for de ideologiske formationer som denne artikel handler om⁵).

Da slaveriet afskaffedes, fik de frigivne slaver, der blev i syden, en økonomisk position, der nærmest svarer til feudalismens livegne. De såkaldte »sharecroppers« var ikke livegne, men deres indtægter fremkom ved en udbyttedeling med ejerne af den jord, de havde forpagtet.

Under slaveriets første fase skal negrene have haft en social status, der lignede de kontraktbundne tjenestefolks (indentured servants: hovedsagelig hvide, der »udlejede« deres arbejdskraft på et bestemt åremål⁶). Men efterhånden som slaveriet på grund af manglen på fri arbejdskraft greb om sig, udvikledes der specielle ideologier, hvis formål var at bringe en harmoni i stand mellem slaveriet og den ellers udbredte liberalisme. Man greb tilbage til oldtidens Athen og så slaveriet som den ideelle samfundsform; det skabte forudsætningerne for frihed og lighed mellem de hvide, der jo blev befriet fra det degraderende fysiske arbejde. Denne tankegang forudsatte selvfølgelig, at de sorte ikke var værdige til at tage del i friheden og ligheden⁷). Det økonomiske system måtte stive sig af med en paternalistisk ideologi, et forestillings-sæt om fundamentale skel mellem mennesker og en guddommelig/biologisk indstiftet orden mellem de forskelligartede. Det er reminiscenser af denne ideologi, som er forudsætningen for vort århundredes negerdiskrimination, og som har bevirket, at negrene er blevet holdt fast i deres »feudale« rolle som serviceydere på laveste niveau (gadefejere, skraldemænd etc.).

Når en samfunds- og menneskeopfattelse, som selv i midten af det 19. århundrede var en anakronisme, får en kraftig opblomstring i begyndelsen af det 20., hænger det også sammen med nogle økonomiske og sociale forhold. Industrialiseringens udbredelse i USA og Vesteuropa medførte en konkurrence om de oversøiske markeder. Mens de europæiske lande indbyrdes kæmpede om herredømmet i Afrika og Asien i 1. verdenskrig, havde USA lettere spil i Latinamerika; den spansk-amerikanske krig 1898 om indflydelse på Cuba fulgtes i begyndelsen af det 20. århundrede op af en række vellykkede forsøg på at infiltrere i de sydamerikanske staters økonomi⁸).

Imperialismens første store fase understøttedes af en ideologi, som bl. a. skulle retfærdiggøre den hvide mands fremmarch blandt folkeslag af alle kulører. Dette ideologiske kompleks udviklede sig videre op igennem århundredet og har foreløbig kulmineret i fascismen og nazismen. I dag er man tilbøjelig til at betragte den ariske racisme som et hovedsagelig germansk fænomen og glemme, at den udsprang fra de angelsaksiske områder som forløbere for og fordrejninger af Darwins lære. Er man i tvivl, kan man forvise sig ved at læse »The Clansman«.

Lovgivning og racisme

I USA viser racismens konjunkturer sig også i en række beslutninger på det politisk-juridiske niveau, som det nok kan være værd at repetere med henblik på en forståelse af »The Birth of a Nation«. Borgerkrigen betragtes traditionelt som et langtrukket moralsk slag om slaveriets ophævelse; denne opfattelse kommer selvfølgelig til kort over for en materialistisk historieopfattelse, der ser den som en kamp mellem to produktionsmåder⁹), men slaveriet spillede også en afgørende rolle i denne kamp, om

ikke af moralske grunde. Den udløsende faktor var ikke, om slaveriet skulle afskaffes i de stater, hvor det i forvejen bestod, men om det skulle udbredes til de nyerhvervede territorier. Først i 1863 blev tanken om slavernes frigivelse kundgjort, og i 1865 blev den formelle beslutning taget.

I de første år efter borgerkrigen arbejdede man i otte sydstater med de såkaldte Black Codes, som i realiteten opretholdt tilstandene før krigen¹⁰). I 1867 vedtoges den første rekonstruktionslov, der satte sydstaterne under militær kontrol, indtil der blev indført stemmeret for negre. Rekonstruktionsbestrebelseerne nåede et højdepunkt med The Civil Rights Bill, der i 1875 formelt ligestillede sorte og hvide borgere.

To år senere blev de sidste forbundsregeringstropper trukket ud af sydstaterne, og derefter begyndte det igen at gå ned ad bakke. I 1883 erklærede højesteret The Civil Rights Bill for forfatningsstridig, og i 1896 godkendte den »separate-but-equal«-princippet, og dermed var vejen banet for de såkaldte Jim Crow-love i sydstaterne. I 25 år voksede dette system af regulationer, der fratog negrene deres politiske rettigheder og adskilte den sorte og den hvide befolkning i skoler, transportmidler og på offentlige steder. Det er afviklingen af denne lovgivning, der har voldt så mange kvaler i 1950'erne og 60'erne.

»The Birth of a Nation« som historieskrivning

I følge overlevering skal landets præsident efter den private opførelse, der blev arrangeret for ham og hans familie, spontant have udbudt: »It's like writing history with lightning«¹¹). Denne bemærkning stemmer helt overens med Griffiths egen opfattelse af filmens funktion (jfr. citatet) og er et eksempel på vekselvirkningen mellem et systems bevidsthedsproduktion og dets statsapparat. Wilson, som selv stammede fra sydstaterne, ligesom Dixon og Griffith, var historiker, og Griffith havde bl. a. benyttet hans bøger som kildemateriale til filmen.

Han pointerede selv på det kraftigste, at filmen holdt sig nær til virkeligheden, og i visse mellemtekster lader han publikum forstå, at de efterfølgende scener er nøjagtige rekonstruktioner af billeder fra tiden. Dette gælder scenen fra overgivelsen ved Appomattox og scenen fra Repræsentanternes Hus i South Carolina, som er en af de mest groteske fremstillinger af negrene i filmen. Hvor en påberøbelse af autenticitet i det første tilfælde blot tjener et ligegyldigt museumsprincip, har den i det sidste nogle ideologiske legitimeringsfunktioner: se selv, sådan var de sorte svin virkelig, øv, bøv!

Det argumentationsniveau, som filmen selv etablerer, kan hurtigt tilbagevises ved en sammenligning med de faktiske historiske data og den selektion, der er foretaget. F. eks. overspringer den i sin fremstilling af forløbet de to år, hvor de sortes forhold blev reguleret af The Black Codes, og overdimensionerer betydningen af Thaddeus Stevens (i filmen Austin Stoneman), som var en central figur i den republikanske rekonstruktionslovgivning.

Filmens stillingtagen til modsætningen nord-syd og løsningen af slaveproblemerne er tvetydig. I sin fremstilling af tilstandene tager den indirekte, men klart parti til fordel for sydstaterne og slaveriet, men eksplicit slutter både filmen og romanen på opportunistisk vis op omkring Lincoln; han betragtes som den ideelle leder, der kunne have bragt den store harmoni i stand. Denne harmonisering mellem nord og syd modsvares på det personlige plan af filmens to unge par og formidles af Ku Klux Klan i en udbredelse af sydstaternes værdisæt til nordstaterne.

Løsning på raceproblemet ser både film og roman i »kolonisering« d. v. s. returnering af den sorte arbejdskraft til Afrika, en holdning, som romanen og filmen i sin oprindelige version også tillagde Lincoln (jeg har ikke i mine kilder kunnet få be- eller afkræftet denne påstand; for en forståelse af filmens eget ideologiske ståsted er det også underordnet). Begrundelsen for dette standpunkt ses i den sorte og den hvide races uforenelighed; med Lincolns ord fra romanen »I can conceive of no greater calamity than the assimilation of the Negro into our social and political life as our equal. A mulatto citizenship would be too dear a price to pay even for emancipation« (s. 34). En anden af romanens chefideologer, den gamle dr. Cameron, giver med sin karakteristisk af de sorte en forklaring på ulyksaligheden af en sådan assimilation: »And this creature, half-child, half-animal, the sport of impulse, whim and conceit (-) a being, who, left to his will, roams at night and sleeps in the day, whose speech knows no word of love, whose passions, once aroused, are as the fury of the tiger ...« (s. 223). Det er den »race«-teori, som filmen via sine billeder har givet kød og blod.

En ideologikritik, der satte ind på at påvise filmens raceforestillinger, er ofte foretaget¹²) og ville i dag – i hvert fald for et dansk publikum – være overflødig. De er så tykke, at ingen kan være i tvivl om deres eksistens. Den »ydre« historiske forklaring på den aggressive racismes genopdukken i 1915 skulle fremgå af den ovenstående historiske oversigt. Filmene kunne bl. a. benyttes til legitimering af Jim Crow-lovgivningen og USA's imperialistiske politik.

Familien og seksualiteten

Men dette forklarer hverken filmens egne motiveringer eller dens publikumssucces. Thi den er ikke blot på sin egen subjektive vis »historieskrivning«, den er tillige en historie, fiktion, og det er netop i gestaltningen af Historien i individuelle skæbner, at eskapisme-momentet og de ideologiske mekanismer træder tydeligst frem, og her må de sociale og økonomiske betragtninger suppleres med nogle psykologiske og seksuelle.

De strabadser, som de to repræsentative familier må igennem, og de konflikter, der består mellem dem, er et spejl af hele nationens situation. Men det personlige træder også ind som det moment, der skal forklare historiens gang.

Efter to korte scener, som skal antyde den »ydre« historiske baggrund for borgerkrigen, slavernes ankomst til Amerika og abolitionistbevægelsen i nordstaterne¹³), introduceres de værdier, som filmen sætter højt og ønsker at værne om. Det er, som det fremgår af en mellemtekst, det »hjem, hvor livet leves i svundne tiders ånd« d. v. s. sammenhold, fred og uskyldig skæmt inden for familiens kreds. Hos familien Cameron trives alt levende; hvalp og killing leger troskyldigt, og den patriarkalske ånd stråler fra »Cameron Halls hjertevarme hersker« ud over den tilfredse slaveskare, hvis glade løjer velvilligt bivånes af familien og deres gæster.

Livsglæden, spontaneiteten og de chevallereske omgangsformer mellem kønnene i sydstaterne kontrasteres med den alvorstunge reservation, som hersker i nordstaterne. Her er den patriarkalske familie og den hierarkiske samfundsorden i opløsning. Nok består der hos familien Stoneman det skønneste søskendeforhold, men hjemmet savner en mor, og faderen er underkastet en liderlig drift mod en dyrisk og lumsk kvinde af tvivlsom hudfarve. Det

er »den store leders svaghed, der engang skal tilintetgøre nationen« (mellemtæst). Den fortrængte livsudfoldelse vender grueligt tilbage som ukontrollable lyster, og det er disse skrækelige tilbøjeligheder, som i følge filmen dybest set bestemmer de »ydre« historiske tilskikkelser; dette kan kaldes historieskrivning på seksual-psykologisk grundlag.

Den uberegnelige seksualitet placeres hos de sorte og knyttes sammen med deres fundamentale dyriskhed (jfr. citatet fra romanen ovenfor). De grupperer sig i to kategorier, husdyrene, d. v. s. det tro tyende, og vilddyrerne, aberne, som er i overvældende flertal. De hvide, som står under påvirkning af de dunkle drifter, udstyres også med dyriske karakteristika. Dette træk er især tydeligt hos Stoneman, hvis fysiognomi og gebærder ikke er fjernet fra en stor gorillahans.

Det er da også de sortes umådeholdne driftsliv, der sætter sving i filmens sidste halvdel. Da det negerdominerede lokalparlament – under lystne øjekast til de hvide kvinder på balkonen – har gennemført en »inter-marriage bill«, tager sorte vellystninge straks utilbørlige skridt over for filmens damer. Dette tema kulminerer i Gus' forfølgelse af lillesøster Flora og hendes påfølgende selvmord. Det er som reaktion herpå, at Ku Klux Klan stiftes; det effektfulde ridt gennem landskabet er den personificerede driftsknægtelse. De hvide ryttere gungrer i talrige skarer ind mod knudepunktet i mislighederne, den sorte mands drift mod den hvide kvinde, eksemplificeret ved Silas Lynchs overgreb mod den blonde og hvidklædte Elsie Stoneman.

Over for disse vidrigheder sætter filmens slutning nogle modbilleder: paradiset i græske gevandter er genoprettet, og de to unge par har hver for sig fundet sammen i en afbalanceret harmoni med hinanden og den omgivende natur. Driftsnegeringen er ikke, som det kunne forventes, forbundet med naturfjendskab. Naturen danner den harmoniske baggrund for ung kærlighed og geniale indfald (Ben undfanger ideen til KKK i naturen). Det er den lutrede natur og den agrare storfamilie, der sættes op mod den umenneskelige unatur, nordstaternes overcivilisation og negrenes dyriske seksualitet.

Racisme har som ideologisk forekomst ikke blot nogle social-økonomiske årsager, men også nogle psykologiske. Det er utallige gange påvist, at seksuelle traumer og puritanisme, som jo i sig selv hænger sammen med en samfundsmæssig organisering af personlige forhold, griber dybt ind netop i et fænomen som racisme¹⁴). Seksuel omgang mellem repræsentanter for den negroide og europide race har altid været det største af de tabuer, som omgiver forholdet mellem racerne; det er det, der viser sig i filmens og romanens skræk for »a mulatto citizenship«. Filmen kolporterer blot traumerne, den afdækker dem ikke.

Det er i sin forklaringsmodel, at det historiske forløb skyldes enkeltpersoners psykopatologi, og i sin nostalgi mod en forældet produktionsmåde og en paternalistisk-hierarkisk orden, at filmen virkelig viser sine ideologiske tænder. Den sentimentale humanisme i de »hjertervarme« scener mellem familiemedlemmer og den spirende fascisme i skildringen af negrene er to sider af samme sag. Naiviteten og kynismen går hånd i hånd.

Industrialisering og nostalgi

Dette syndrom er heller ikke løsrevet fra tid og sted. Den intensivering af racismen, som kan aflæses i amerikansk lovgivning og bevidsthedsproduktion i begyndelsen af det

20. århundrede, indgik som sagt i et større ideologisk kompleks. Industrialiseringen medførte også en omlægning af samfundsstrukturen på det indre plan. Den ærkeamerikanske liberalisme har sin samfundskononomiske basis i landbruget; ønskedrømmene om et samfund af frie og lige producenter blev imidlertid knækket af industrialiseringen, som i USA hurtigt antog monopolets form. I stedet for en nation af små selvstændige næringsdrivende blev USA en nation af lønmodtagere¹⁵). Proletariseringen af småborgerskabet blev netop omkring 1915 på det politiske plan imødegået af Woodrow Wilsons administration, som var den første demokratiske regering i 16 år, med en række anti-trust love og på det ideologiske plan af en »radikalisering«, som stræbte hen imod en tidligere samfundsform¹⁶).

Trangen til harmoni i samfundet og det enkelte menneskeliv omsattes til et nostalgisk ønske om en tilbagevenden til jorden og familien – en formel, som også findes i en senere tysk variant: »Blut und Boden«. Denne reaktion var et opgør med liberalismen, som havde vist sin uigennemførlighed, og med det »menneskefjendske« industrisamfund. Men modsigelsesfyldt som den var, kom den snarere til at underbygge end til at nedbryde de tendenser, som den var rettet imod.

Racismen kan ikke adskilles fra fortidsdyrkelsen, som det bl. a. kan iagttages på film. I USA havde man den romantiske fortid i sydstaterne at rette blikket mod, hvilket giver reaktionen endnu en konservativ dimension; nostalgien var allerede indbygget. Fælles for de fleste amerikanske film fra perioden, hvor der forekommer negre – hvad enten de er skildret som harmløst og godmodigt tyende eller som balstyriske bestier – er at de netop er henlagt til de gloriose tider i sydstaterne, og at alle de film, som beskæftigede sig med borgerkrigen, tog stilling til fordel for sydstaterne¹⁷). »Borte med blæsten« (1939) sammenfatter på storladent vis fortidsdyrkelsen, og efter den ebber traditionen langsomt ud. Men så sent som i 1954 (og formodentlig senere) kan den iagttages i fuld udfoldelse i John Fords »The Sun Shines Bright«. »The Birth of a Nation« er således ikke et isoleret fænomen i amerikansk film, men den var den første, der fremsatte åbenlyst terroristiske synspunkter, og på dette punkt er den vistnok aldrig blevet overgået.

NOTER

- 1) Lewis Jacobs: D. W. Griffith: The Birth of a Nation. i: Fred Silva (ed.): Focus on »The Birth of a Nation«, Prentice Hall 1971.
 - 2) Jfr. Sadoul: Filmens verdenshistorie I, Rhodos 1968, s. 138.
 - 3) Jfr. Bogle: Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. Bantam 1974, s. 144.
 - 4) Jfr. David M. Chalmers: Hooded Americanism. The First Century of the Ku Klux Klan 1865–1965. Doubleday 1965, s. 22 ff. En lidt anden fremstilling af begivenhederne gives i Maxim Simcovitch: The Impact of Griffith's Birth of a Nation on the Modern Ku Klux Klan. in: Journal of Popular Film, Winter 1972.
 - 5) Eugene D. Genovese: The Political Economy of Slavery. Vintage 1967.
 - 6) Jfr. Gunnar Myrdal: An American Dilemma, Harper & Row, 1944, I., s. 85.
 - 7) Jfr. Gunnar Myrdal I, s. 441 ff., hans hovedkilde er George Fitzhugh: Sociology for the South, 1854. Den påståede lighed mellem de hvide dækker over det faktum, at mindre end 5 % hvide havde slaver i 1860. Gennemsnitsantal slaver pr. slaveejer var samme år 10,2 jfr. Dudley Dillard: Västeuropas och Förenta staternas ekonomiska historia, Gleerups 1969, s. 287 og 294.
 - 8) Jfr. Håkan Berggren: De forenede staters historie, Hasselbalch, 1966, s. 277.
 - 9) Om de forskellige opfattelser af borgerkrigens årsager se Göran Rystad (red.): Amerika, Malmö, 1969.
 - 10) Jfr. Myrdal I, s. 228.
 - 11) Jfr. Bogle, s. 11.
 - 12) F. eks. hos Bogle og Peter Noble: The Negro in Films, London 1948, s. 33 ff.
 - 13) For et handlingsreferat se: Filmens Hvem Hvad Hvor 5, s. 14.
 - 14) Jfr. Gunnar Myrdal I, s. 56 ff. og Eldridge Cleaver: Soul on Ice, 1968.
 - 15) Jfr. C. Wright Mills: De nye middelklasser, Fremad 1968, 1. del: Den gamle middelstand.
 - 16) Jfr. Håkan Berggren, s. 273
 - 17) Jfr. Noble, s. 192 ff.
- Benyttet udgave af romanen: Thomas Dixon, Jr.: The Clansman, London 1918.