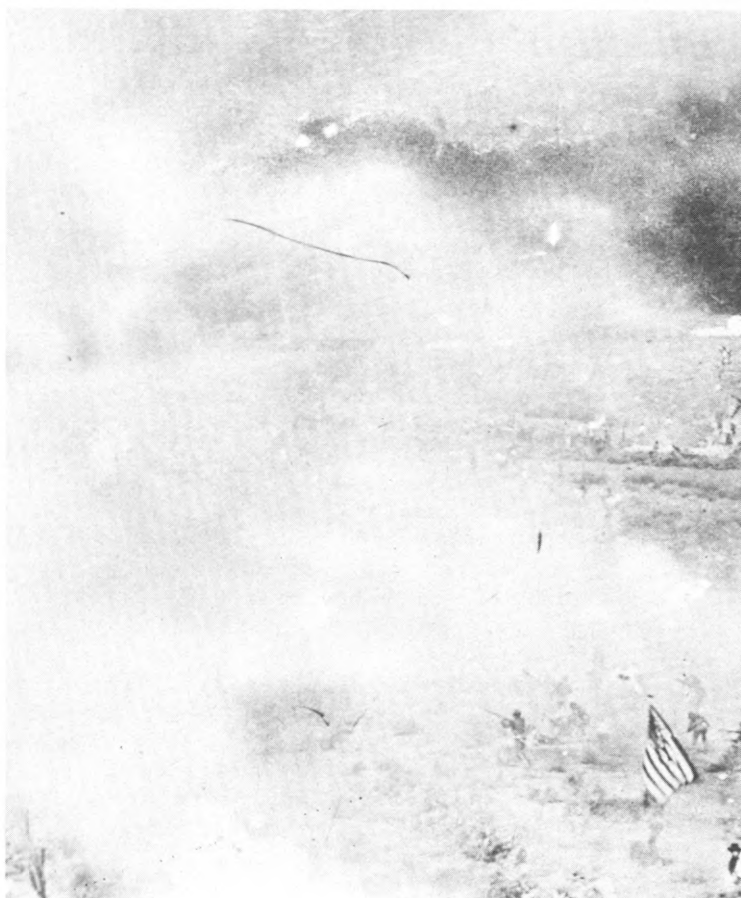


»En Nations Fødsel« og den amoralske æs

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, parallelklipningen, 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.