

# Kosmorama- Essay

## Mere om genrebegrebet/Kaare Schmidt

Peter Schepelern konkluderer sit essay »Om genrebegrebet« i Kosmorama 131 med en beklagende konstatering af genrebegrebets nuværende mangler og en antydning af dets positive muligheder. Han skriver: »Trods terminologisk forvirring og kriterie-mæssig uklarhed har det kritiske genre-system den væsentlige opgave at fortælle noget om filmenes forhold til hinanden.« (s. 305, 1976). Det må vel også være en opfordring til yderligere indsats for at få fjernet manglerne og få videreudviklet de positive muligheder. Det følgende skal forstås som et bidrag hertil.

### GENRE OG GENREFORSTÅELSE

Genrebegrebet er næsten lige så selvfølgelig for filmpublikummet, for filmproduktionen og -lanceringen, for filmanmelderne og for filmvidenskaben som filmmediet selv er det. Det angiver simpelt hen en helt almindelig forståelsesform. Allerede derved er det centralt. Da alle altså kender det, kunne man tro, at alle også var enige om, hvad det betyder. Men det er som nævnt spørgsmålet.

Problemet gribes almindeligvis an på en af to måder. Enten undersøger man de forskellige opfattelser og ser om der er en fællesnævner. Eller også prøver man at argumentere for en bestemt opfattelse. Begge dele har imidlertid begrænsninger, i hvert fald hvis man lader den ene udelukke den anden. I det sidstnævnte tilfælde udelukkes andre opfattelser, som jo i hvert fald kan deles af mange, selv om de måske ikke er så hensigtsmæssige som den, man selv når frem til. I det førstnævnte tilfælde kan man opnå en

dækkende beskrivelse af den »gennemsnitlige« forståelse af begrebet men udelukker diskussionen af denne forståelses hensigtsmæssighed.

Men de to måder at gribe sagen an på behøver jo ikke at udelukke hinanden. Man kan netop lade spørgsmålet om, hvad filmgenrer er (eller forstås som) danne udgangspunkt for en diskussion af hvad dét så *kan bruges til*. Hermed tages hensyn til at vi står overfor et indarbejdet begreb, som man af den grund ikke blot kan vedtage en ny definition af uden at ende i det spekulative. Og samtidig når man frem til at kunne vurdere både genrebegrebets mulige anvendelse i en mere teoretisk underbygget filmanalyse og dets betydning for filmforståelsen generelt.

Samme skelen mellem en ikke-videnskabelig og en videnskabelig forståelse findes i Peter Schepelerns genreessay, hvor han anfører to »genresystemer«, »dels den kritisk-teoretiske efterrationaliserings gruppering af filmene i forskellige kategorier, dels filmindustriens praksisbestemte sæt af kommercielle produktionsskabeloner.« (s. 303). Da det sidstnævnte – som Schepelern også påpeger – ikke er nogen hemmelig succes-formel, så kan man videreføre pointen og sætte den produktionsmæssige side i forbindelse med den publikums-mæssige. Når film ikke alene kan sælges men også lanceres som genrefilm, så må det jo være fordi også publikum forbinder noget bestemt med genrerne.

Følgelig kan man foruden det videnskabelige genrebegreb tale om genrer som et almindeligt (common sense) kriterium for forståelse af film.

### FILMANALYSE OG FILMPUBLIKUM

De to genreforståelser behøver ikke at udelukke hinanden. Inddrages den sidstnævnte i den førstnævnte, så kan filmanalysen tilføjes en vigtig pointe. Når det almindelige genre-system (for nu at bruge Schepelerns betegnelse) ikke kun anvendes til analyse af filmindustrien men også ses i forhold til publikums filmforståelse, så kan beskrivelsen af de enkelte genrer føre til teser om, hvad der faktisk fungerer filmisk, dvs. i forhold til hvad film egentlig er for noget (på et lidt højere niveau end de traditionelle definitioner, såsom at det er 24 celluloidbilleder i sekundet, en kulturindustriel sammensværgelse for at gøre folk dumme eller noget der bare er skjønt).

Det vil altid være svært at verificere en given filmanalyse i forhold til andres opfattelse (problemet med den grundlæggende beskrivelses objektivitet overfor de forskellige formål, man kan have med analysen). Men hvis genrebegrebet som analyseredskab kan angive en almen forståelse af en bestemt gruppe film, så har man her – for genrefilmens vedkommende – mulighed for at udlede denne almene forståelse gennem de genredefinitoriske træk. Det vil naturligvis være hypotetisk, hvis man ikke efterprøver det i publikumsundersøgelser, men forfines metoden, så man tilnærmer sig publikums faktiske forståelse, så kan filmanalysen bidrage til opnåelsen af forklaringer på forholdet mellem film og publikum.

Det berører ikke alene det filmso-ciologiske undersøgelsesfelt mht. publikums og filmindustriens interesser men også mere snævert det film-historisk-æstetiske felt. Selve forståelsen af filmene siger jo noget om filmene selv. Man kan ikke gøre de to ting identiske, men netop for genrefilmene gælder det, at de qua de gennemgående, faste træk ligger nærmere det, der lidt nedladende kaldes trivialfilm, end den finkulturelle kunsts kompleksitet. Hvis disse to begreber skal have noget reelt indhold, må forskellene på de to filmtyper også være så væsentlige, at man kan sige, at filmene indenfor hver type selv lægger op til en bestemt forståelse. Ingen vil da heller være i tvivl om hvilket udbytte, der venter, når det står enten Bergman-film eller karate-film på plakaten.

### VÆRKANALYSE OG VÆRKAFGRÆNSNING

Den traditionelle værkanalyse er ud-

viklet m.h.p. den komplekse kunst. Hvad gør man så, når man oplever værdier eller opdager fænomener, der ligger indenfor sådan noget som den ellers upåagtede trivialfilm?

De franske filmentusiaster, der efter krigen faldt for den amerikanske genrefilm, skabte en politique des auteurs, som både i deres udformning og i den senere angelsaksiske auteur theory i realiteten betød en overførsel af de begreber, som ellers havde været forbeholdt den fine kunst, til det man nu kunne lide. Man udtrykte altså sin begejstring ved at gøre genrefilmen finkulturel og ikke ved at anerkende den som noget ganske anderledes.

I de senere års universitære interesse for det »folket« beskæftiger sig med, har man kunnet iagttage en lignende fremgangsmåde. Trivialproduktens industrielle produktionsmåde med deraf følgende »standardisering« er blevet grundigt beskrevet, men når det kommer til værkanalysen, så køres ofte hele batteriet af udviklede analysemetoder i stilling. En søgen efter spidsfindige detaljer, som ingen anden har set, kan have relevans for analysen af en kunstnerisk kompleksitet men giver sig ofte helt barokke udslag, når det kommer til Korch og Cavling.

Forskellen fremgår af, at det komplekse værk søger at begrunde alle de elementer, det anvender, dvs. at det lægger op til at blive forstået helt indenfor dets eget univers (hvilket netop er basis for nykritikkens krav om analyse af værket autonomt, uden skelen til forhold udenfor det). Derimod vil et genreværk (eller bredere, et trivialværk) ofte forudsætte, at man kender genren i forvejen. Det fremgår både af de bedre genreværkers bevidste udnyttelse af de traditionelle elementer, og af de dårligeres ofte fuldstændig manglende begrundelse for visse elementers tilstedeværelse i handlingen (et til tider rystende eksempel er Morten Korchfilmene fra tresserne, hvor masser af figurer tydeligt nok vælter rundt fordi de var med i tidligere film, men i mellemtiden har man glemt den tematiske begrundelse for deres tilstedeværelse).

For det komplekse kunstværk kan man således antage, at en næranalyse af selve værket i forholdsvis udtømmende grad vil kunne angive de væsentligste retningslinier for en videre diskussion af de emner, som det sætter under debat. Derimod vil enkeltværkanalysen ikke være nok i sig selv for afdækningen af underholdningsfilmens (trivialfilmens) univers. Un-

derholdningsfilmen trækker overfor sit publikum på kendskabet til de benyttede tematiske elementer fra de foregående film. Den samlede tematik vil følgelig udelukkende være udfoldet i en større gruppe film, betragtet som en helhed.

### GENRE OG SERIE

Genren er historisk fastlagt som en sådan helhed, men der findes også andre, lignende. Vigtigst er *serien*, som kendes fra snart sagt alle medier og også fra filmmediet. Amerikansk film har en lige så udviklet tradition for serier som for genrer, og den danner mediehistorisk-æstetisk en forudsætning for nutidens TV-serier. Herhjemme har filmserierne været meget fremtrædende siden 1950, og i dansk films forholdsvis svagt udviklede genreanvendelse er seriebegrebet det mest præcise. Næsten samtlige danske serier falder indenfor den lidt løst afgrænsede folkekomedie-genre, og et aktuelt eksempel som »Olsenbanden« forudsætter primært kendskabet til sin egen seriehelhed som baggrund for placeringen af dens elementer indenfor genren. Ellers er det f.eks. ikke muligt at se, at når kuppet faktisk lykkes i en enkelt af filmene, så rokker det ikke ved, at personkarakteristikken er begrundet i beskrivelsen af banden som en gruppe »uheldige helte«.

Genreformen må altså afgrænses overfor serieformen. I et historisk perspektiv har de samme baggrund, og i virkeligheden synes serien at være kommet først og have dannet forudsætning for genren. Man kan nævne magasinpressens føljetoner og kriminal- og western-serier i bog- og hæfteform som dem, der egentlig lagde disse elementer fast i en genreform, alt sammen i forbindelse med masseproduktionens gennemslag i tiårene omkring århundredskiftet. Tilsvarende brød serieformen igennem på film allerede i 1910'erne, og først hermed kan man begynde at tale om en egentlig genredannelse.

Forholdet fremgår også af forskellene i de to former. Indenfor det fælles gentagelsesprincip baserer serien sig på bestemte personer, der binder helheden sammen, mens genren udfolder sig på et højere, mere abstrakt niveau. Personerne er blevet til typer, til elementer.

### GENRE- OG AUTEUR-ANALYSE

Det er dette forhold, der gør det muligt at forsøge at beskrive en genre ikonografisk (ex: Colin McArthur: Un-

derworld USA, og Philip French: Westerns) eller at beskrive en genre-auteur for den genkommende tematik helt ned i smådetaljer (ex: Robin Wood: Howard Hawks, og Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema). Wollen kan således have ganske ret, når han skriver at »... it is only the analysis of the whole *corpus* which permits the moment of synthesis when the critic returns to the individual film«. (s. 104). Men når dette korpus er afgrænset gennem den enkelte »auteur«, så lader man dennes sammenhængende tematik danne den overordnede forståelsesramme, på trods af at de temaer og elementer, han/hun forholder sig til, egentlig er begrundet af genren – som følgelig må stå som det overordnede.

Sagt på en anden måde, så kan kunstneren nok forklare (adspurgt eller via auteuranalysen) hvorfor han/hun mener bestemte ting, men det forklarer ikke, hvorfor der også bliver film eller netop genrefilm ud af det. Auteuranalysen peger på undtagelsen, mens genreanalysen peger på reglen – og kun derigennem kan vi nå frem til det der må være filmanalysens formål, udredningen af og forklaringsgen på de helt grundliggende betydningsbærende størrelser. Først med denne helhed klar vil det være muligt at kunne sige, hvad der gør undtagelsen til undtagelse.

### FILMGENRE OG FILMTYPE

For en nærmere afgrænsning af genrebegrebet må vi altså også have fastlagt, hvad det *ikke* er. I en kunst- og idéhistorisk sammenhæng kan det spores helt bagud til det gamle Grækenland, men i den litteraturhistoriske tradition, hvor de mest gennemgående kriterier er udviklet, har det en ganske anden og langt mere formel karakter end indenfor filmen. Følgelig vil vi mht. begrebets leksikalske betydning blot fastholde, at det drejer sig om en *udtryksform*, men samtidig understrege at dette ikke udelukker, at vægten lægges på, *hvad* den udtrykker.

Filmgenrebegrebet skal da forbedres en indholdsmæssig systematisering, mens jeg vil foreslå, at filmtypebegrebet anvendes til at betegne mere formelle forhold, i betragtning af, at dette begreb er almindeligt anvendt men uden et blot nogenlunde fastlagt indhold. Typebegrebet finder så anvendelse, hvor det gælder kriterier som *filmlængde* (kortfilm, spillefilm, serier (føljetoner) etc.),

*filmbillede* (format, tekstur, farve),  
*filmlyd* (stum/ tone, tale, musik),  
*filmillusion* (fiktion, dokumentarisme, autencitet, samt tegnefilm og tekstanvendelse),  
*filmstil* (realisme, ekspressionisme etc.),  
*filmintention* (underholdningsfilm, kunstfilm og lign.),  
*filmpræg* (spændingsfilm, satiriske film o.a.),  
*filmgruppe* (bølgefilm – jvf. »den ny bølge«, seriefilm – ikke føljetoner, genrefilm, og hertil kan man føje de film, hvor filmskaberer nærmest har dannet sin egen »bølge«).

Det er de sidste fire typekategorier, der her har vor interesse. Den type film, der skal kunne dække det under filmintention anførte »kunstfilm« er den samme som med et vist *antal* film er nævnt under filmgruppe som en særlig type – dvs. hvor en film står udenfor de øvrige typer og således må betragtes som så original, at den skabende ånd kan beskrives som en selvstændig, styrende faktor. Den benyttede skelnen mellem underholdningsfilm og kunstfilm udtrykker altså ikke en kvalitetsvurdering men en originalitetsvurdering, hvilket ikke behøver at have noget med hinanden at gøre – man kan sagtens lave noget originalt uden at det er godt og omvendt. Derfor er det heller ikke udtryk for en kvalitetsvurdering, når jeg vil rubricere genrefilmen som en underholdningsfilmtype.

Med typekategorierne filmstil, filmpræg, og filmgruppe er f.eks. realistiske film, spændingsfilm og genrefilm placeret som tre forskellige filmtyper. Hermed griber jeg ind i en almindelig antagelse af, at genrer kan defineres gennem »to sæt kriterier, dels stillemæssige kriterier, dels tematiske kriterier« (Schepelern, Kos 131, s. 302f). Betimeligheden af denne skelnen for en genredefinition er tvivlsom, både indenfor det almene og det mere videnskabelige genrebegreb. Fremstillingsmåden som selvstændigt kriterium anvendes tydeligt nok overfor film, som det ellers kan være vanskeligt at give en præcis genredefinition af, f.eks. »realistiske«, »psykologiske« og »satiriske« film. Men det kunne jo være fordi disse film ikke har så høj grad af indbyrdes sammenhæng i øvrigt, at de af såvel filmindustrien som af publikum opfattes som betegnende for en sammenhængende helhed. Og det kunne så være fordi nogle af disse film i højere grad fremstår som enkeltstående værker, mens andre faktisk falder indenfor en af de genrer,

som almindeligvis helt klart opfattes som sådan.

F.eks. kan en krigsfilm jo sagtens være »realistisk«, en horrorfilm »psykologisk« og en musical »satirisk« uden at det ville anfægte, at der var tale om hhv. en krigsfilm, en horrorfilm og en musical. Omvendt ville man næppe opfatte en gangsterfilm, der spillede på det voldelige, som først og fremmest en voldsfilm, med mindre man så helt bort fra genrerne, thi det kunne en western jo lige så godt være.

De to kriterier krydser altså hinanden, så for begge genresystemer vil det være hensigtsmæssigt at foretrække det kriterium, som er både mest indarbejdet og klarest afgrænset. Det er det indholdsmæssige. Men som tidligere nævnt behøver det ikke at udelukke det formmæssige, som vel også primært er interessant for *hvad* det formidler. At det formmæssige kan siges at udtrykke indholdsmæssige forhold på et højere niveau – typisk som en holdning til stoffet – understreger kun vigtigheden af at der lægges vægt på det i analysen.

Det, som det indholdsmæssige kriterium til gengæld udelader, er det snævert stilistiske. Ikke fordi det ikke kan inddrages i analysen, men fordi det ikke i sig selv kan være et overordnet kriterium i en genredefinition (som det er eksemplificeret ovenfor).

Hvad skal vi så forstå ved filmpræg – hvor er f.eks. spændingsfilmtypen ikke en genre? Det er klart nok ikke en stilart, da spændingsfilm selv kan have en meget forskellig stil. Begrebet spændingsfilm udtrykker en tilsigtede effekt hos publikum – ikke alle spændingsfilm er spændende, lige så lidt som de nødvendigvis vil handle om noget, der er spændende. Det samme gælder f.eks. begrebet gyserfilm, for så vidt det ikke forstås som identisk med horrorfilm. Den amerikanske betegnelse henviser til en bestemt, nogenlunde præcist afgrænset gruppe film.

## DEN ENKELTE GENRE

På hvilken måde afgrænses – eller defineres – da en genre? Publikums anvendelse af begrebet viser at det ikke altid forudsætter et omfattende periodekendskab. Men det forudsætter kendskab til nogle gennemgående elementer, som adskiller sig klart fra andre films.

Muligheden for at udskille helt bestemte ting som genrelementer forudsætter en vis overordnet forståelse for den sammenhæng, som disse ting

indgår i i den givne genre. Efter at have set en western kan vi notere os, at folk ofte rider rundt på heste. Men hvis vi ikke har set en del westerns, kan vi ikke afgøre, om det er almindeligt i westerns. Og hvis vi ikke har set en hel del andre film, kan vi ikke afgøre dette elements genrebetydning – der forekommer jo også ofte heste i russiske stumfilm eller danske landbokomedier.

For at den enkelte genre kan afgrænses må man altså også have et vist kendskab til det som den skal afgrænses fra. Det er det problem, som Schepelern citerer Andrew Tudor for i sit genreessay. Tudor mener, at man kun kan beskrive f.eks. westerngenren, hvis man på forhånd ved, hvad den går ud på, og det kan man jo ikke vide på forhånd. Schepelern tilbageviser Tudors forsøg på at gøre problemet til en ringslutning, men hertil kommer, at Tudor selv er løbet ind i en ringslutning. Han overser, at en genrebeskrivelse simpelt hen ikke kan foretages udelukkende ud fra genren selv, fordi den netop kun udgør en helhed i forhold til *andre* genrer og film.

Afgrænsningen kan i princippet kun ske indenfor det samlede filmudbud, og denne forudsætning ligger bag enhver genrebeskrivelse. Problemet er således snarere, at genrebegrebet er så lidt teoretisk udviklet, at det ikke er erkendt af de, der forsøger sig med genrebeskrivelser (alligevel er der naturligvis lavet gode genrebeskrivelser, men det kan være en årsag til at der er så få gode og så mange dårlige). Man »glemmer« at definere genren for dens grundliggende forskel til andre, før man går i gang med at beskrive genrens elementer i detaljer. Elementerne og detaljerne har ikke deres genretematiske indhold a priori men netop i kraft af genrens specielle, samlede tematik.

Mange af disse elementer – såsom opfattelsen af videnskabsmanden i science fiction-filmen eller af lovbryderen i gangsterfilmen – vil være kendt fra andre sammenhænge end netop filmkunsten eller en bestemt genre. I det hele taget forudsætter det at se film jo et forhåndskendskab, opnået gennem erfaringen, til både film og nogenlunde almene problemstillinger i kulturen og i tiden. Det filmkendskab, man efterhånden opnår, fører frem til et stadig større overblik, og det er på grundlag af dette overblik, at vi kan skelne mellem forskellige filmtyper og -genrer. Og det er ved at inddrage dette overblik i gen-



rebeskrivelsen, at vi kan fastlægge netop de fundamentale forhold i genreens tematik, der også udgør genreens egen tematiske begrundelse for benyttelsen af alle de enkeltelementer, man kan iagttage og remse op.

Selv om den ikonografiske beskrivelsesmåde kan føre til gode detaljebeskrivelser falder den til jorden som genreteori, fordi den ved at begynde med detaljerne ikke kan opnå det overblik, der skal til for at begrunde dem indbyrdes. Den tematiske helhed sætter disse i det indbyrdes forhold, der får den enkelte film til at hænge sammen og give mening (dette forhold er som tidligere nævnt ikke kun publikummerens eller filmvidenskabens problem men også filmproducenternes, idet en genre ofte fører til at enkeltelementer huskes mens den tematiske begrundelse glemmes).

### GENREBESKRIVELSEN

Genren indeholder altså nogle elementer, som er specielt betydningsbærende på en umiddelbart tilgængelig måde. Dvs. at der indgår både nogle bestemte betydninger og en bestemt måde, de er fremstillet på. Betydningerne kan vi karakterisere som emner eller stemninger – altså ikke tematikken i snæver forstand – mens måden kan gælde både den enkelte films temabeskrivelse og genreens gentagelsesprincip, der jo giver bekendthedskvaliteten.

Dette kan så sammenfattes for det generelle, begrebslige indhold, idet selv noget så flygtigt som en stemning eller den måde et emne er beskrevet på må medføre en bestemt forståelse af filmen. Westerngenren f.eks. drejer sig om en bestemt historisk epokes opbygning af en ny kultur i en enkel kamp med naturen og det gode og onde i mennesket, og fremstillingsmåden viser filmenes holdning til dette og de idealer, som de mener stadig bør have betydning i dag.

Alt i alt kan vi komme frem til at beskrive genrene i forhold til helt generelle problemstillinger, som ikke nødvendigvis *tematiseres* i den enkelte genrefilm, men som under alle omstændigheder ligger bag dens anvendelse af genretypiske elementer. Det er altså disse elementers *sammenhængende* indhold, der kommer til at udgøre genredefinitionen. Den skulle så gælde genren generelt, hvorved den jo ikke kan omfatte de ændringer i tematik o.a., der måtte ske i genreens udvikling. Disse må da fremgå af en *genrehistorisk* beskrivelse. Med dette in mente har man mulighed for 1) at

vurdere om bestemte værker indeholder elementer, der er genreoverskridende eller -ændrende (så den oprindelige beskrivelse enten viser sig uholdbar eller man kan konstatere at man faktisk står over for en ny genre, 2) at konstatere visse grundliggende opfattelsers vedvarende betydning over en længere periode, evt. med ændringer i den tematiske begrundelse (da det drejer sig om *film*genrer bliver tidsrummet jo næppe helt uoverskueligt).

Eksempelvis kan man med en sådan genreanalyse se spændende ændringer i science fiction- og horror-filmen frem til de moderne katastrofe- og monster-film. Der findes stadig samme forhold mellem hhv. trusler mod menneskeheden eller enkeltmennesker der er menneskeskabte og trusler der er naturskabte. Men hvor pointen før i tiden i begge tilfælde var, at mennesket måtte tilpasse sig naturen (igen), der er det i dag vendt om. Nu er mennesket ikke en trussel mod naturen og dermed ophavsmand til naturens trussel mod mennesket, men naturen er den virkelige trussel, og det er den fordi den ikke holdes ordentligt under kontrol (typisk »Dødens gab« men det gælder også alle de øvrige). Da dette forhold mellem mennesket/teknologien/naturen er det genredefinitoriske for disse to genrer, kan man altså spørge om science fiction- og horror-genren stadig eksisterer, i ny forklædning, eller om ændringen betyder nye genres opståen. Efter den foregående udredning skulle det være klart, at der ikke er tale om nye genrer men en ændret holdning til samme emne. Og den ændring bliver så det spændende.

Genrebegrebets pointe bliver da at tilbyde en værkanalyseform, der specifikt tager sigte på bestemte filmtyper – som den så til gengæld kan sige noget præcist om – og her simpelthen kræver disse værker vurderet på et filmhistorisk grundlag og ikke ud i den blå luft som udtryk for en lyssæters genialitet eller verdens gang i bred almindelighed.

Filmgenrerne er i sig selv et kulturelt fænomen, der indeholder nogle væsentlige af de ting, som gør filmkunsten til noget særegent og fascinerende. Det har været erkendt længe, men det er på tide at det så også udmønter sig i en filmanalyse, der på et klart funderet grundlag kan sige noget nyt og mere om netop film – til gavn for filmforståelsen både her og der og til gavn for filmoplevelsen.

# Bøger

## Dansk film i de store år

Takket være sirlige bogholdere og et krav fra Ole Olsens side om pertentlighed i de mindste forretningsmæssige detaljer, er den tidlige danske stumfilms historie en af de få, hvor uerstattelige konkrete informationer og vigtige primærkilder stadig eksisterer.

Alligevel er den danske filmhistorie kun sparsomt og sporadisk beskrevet.

Skrivekuglen, journalisten og lokalhistorikeren Arnold Hending efterlod sig ved sin død i 1964 en lang række bøger og artikler om den danske stumfilm, som han havde fulgt på nært hold, mens han som dreng fascineret havde hængt over plankeværket til filmparadiset på Nordisk – og havde set hvordan stjernerne tændtes i Valby Mose. Problemet med Hending er imidlertid, at man aldrig kan skille fakta, historier og kreative tildigtninger.

Han har således bidraget mere til mytologien end til den eksakte historiske gennemgang. Hending's bøger er ikke kedelige, men ubrugelige som historisk kildemateriale.

Olaf Fønss var en anden – samtidig – kommentator, men takket være hans ulidelige selvoptagethed og hans næsten paranoide forhold til Ole Olsen, har man en misforstået fornemmelse af, at den danske filmhistorie begynder og slutter med Fønss' indsats.

En lang række andre skuespillere og forfattere har på forskellig vis bidraget med oplysninger, historiske og æstetiske betragtninger. Ove Brusendorff skrev i 1941 den første samlede fremstilling i sit banebrydende 3-bindsarbejde »Filmen« og i 1960 udkom Ebbe Neergaards kompetente, men noget kortfattede »Historien om dansk film«, der trods unøjagtigheder, indtil idag har været den autoriserede danske filmhistorie.

Nu foreligger imidlertid – efter års indgående studier – filmhistorikeren Marguerite Engbergs 2-bindsværk »Dansk stumfilm« med undertitlen »De store år«.

Det vil sige, at bogen dækker perioden fra 1896, hvor Peter Elfelt optog de første