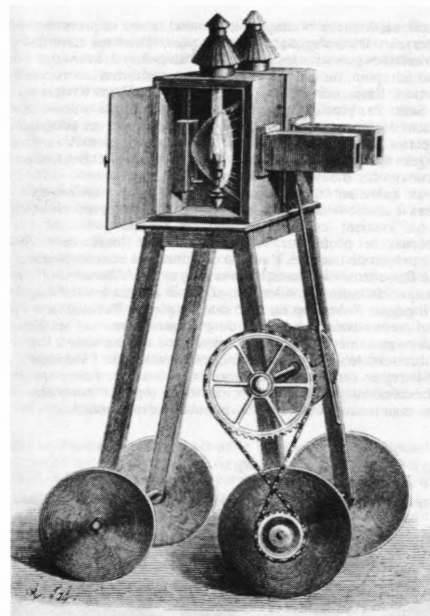


Hvorfor blev filmen født, da den blev født? Sådan er der blevet spurgt verden rundt i anledning af filmens 100-års fødselsdag, og sådan blev der også spurgt ved en konference, som afholdtes den 28. og 29. april i det spektakulære Stanford Theater i Palo Alto, Californien. Arrangøren Joss Lutz Marsh havde efterlyst en så fuldstændig indkredsning af emnet som muligt, og foredragene nåede da også langt omkring. Der var foredrag om det såkaldte ånde-fotografi (Tom Gunning); om det victorianske maleris indflydelse på David Griffith (Russell Merritt); om lokomotivet som motiv, (Lynne Kirby); om påvirkningerne fra de illustrerede romaner (Garrett Stewart); om Edisons kinetoskopfilm (Reinhart Lutz); om cliff-hangeren i det melodramatiske teater (Ralf Remshardt) m.v. Da filmens barndom som bekendt var den store tid for dansk film, var det jo kun rimeligt, at en dansker deltog i arrangementet, og neden for følger Martin Zerlangs bidrag til oplysning af de mystiske omskændigheder omkring filmens fødsel:



OG SÅ SPOLER VI TILBAGE...

af Martin Zerlang

OPFINDELSERNES ÅRHUNDREDE

Explicador

Siddende foran det brede lærred, som kaldes 'det 19. århundrede', kunne man godt bruge en explicador. En explicador? Luis Bunuel fortæller i sin selvbiografi, 'Mit sidste suk', at i Saragossas første biograf helt tilbage i 1908 optrådte foruden den sædvanlige pianist ved kinoorglet også en explicador, der stod ude ved siden af lærredet for at

give sine højlydte kommentarer til filmens handling. For det publikum, der havde svært ved at forstå, hvad der skete på lærredet, oversatte explicadoren det nye, fremmedartede filmsprog. Som eksempel på sådanne kommentarer giver Bunuel denne:

"Grev Hugo ser sin hustru i en anden mands arme. Om et øjeblik skal De, mine damer og herrer, se ham trække sin skrivebordsskuffe ud, gribe sin pistol og dræbe den utro hustru".

Jeg skal om et øjeblik, mine damer og herrer, forsøge at påtage mig explicadorens rolle. Jeg vil prøve at forklare, hvorfor det 19. århun-

drede blev synets århundrede, et sekel domineret af shows og spektakler, en periode hvor man i sit billedsprog talte med store billeder. Det var i vidt omfang et sprog, som blev 'opfundet' i og med de mange nye opfindelser i tiden, og Honoré de Balzac, som af Oscar Wilde blev kaldt "det 19. århundredes opfinder", skriver om emnet i romanen 'Père Goriot' (1834), hvor han omtaler Daguerres første opfindelse, fra 1822, det såkaldte diorama. Balzac nævner, at brugen af gennemskinnelige lærreder i dette diorama "frembragte en betydelig større illusion end panoramaet". Fascinationen af dioramaet, der ved projek-



Ih, akkurat som om man var der, den store er ved at tage Korsettet af, og den lille prøver at fange en Loppe. (1840)

Side 16: Et såkaldt 'Fantascopie'. Til venstre: Af den franske kunstner Daumier.

og her vil jeg især komme ind på de sociologiske og psykologiske nødvendigheder, der knyttede sig til århundredets aller-mest spektakulære fænomen: De eksplosivt ekspanderende storbyer.

DEN SOCIOLOGISKE NØDVENDIGHED

Vareudstilling og verdensudstilling

Tidligt i sin karriere erklærede Thomas Alva Edison, at han ikke ville spille sin tid med opfindelser, der ikke kunne markedsføres. Markedet var en dynamo for opfindsomheden, men dermed var markedet også selv en opfindelse; ikke en teknologisk opfindelse, men en sociologisk. Siden arilds tid har der været markeder, så det var ikke nogen ganske ny opfindelse, men det var noget nyt, da produktion i det 19. århundrede blev til masseproduktion af varer for et anonymt marked.

Det var i bogstaveligste fald i øjnefaldende, at livets nødvendigheder blev fremstillet og udstillet som varer. Dickens startede sit forfatterskab med skitser fra butikernes vareudstillinger i London. Og Marx skrev på første side af 'Das Kapital' den tankevækkende sætning, at i det kapitalistiske samfund kommer rigdommen tilsyne som en kolossal ophobning af varer. Når rigdomme er varer, må de udstilles for, at kunderne kan få øje på dem, og netop udstillingen blev en nøgle til det 19. århundredes samfund.

Det er meget tænkeligt, at Marx, da han skrev denne sætning, tænkte på den første Verdensudstilling fra 1851 i Londons spektakulære 'Crystal Palace'. Dette gigantiske, gennemsigtige drivhus, hvor der var varer fra alle verdenshjørner, indvarslede en kulturel nydannelse, hvis

betydning ikke kan overvurderes: Butiksvinduet! Den lokkende udstilling af varer bag store og stadig større glasruder lærte mængden et nyt syn på tingene, glæden ved bare at se, og var man ikke lærenem, ja så understregede glasruden, at man måtte lære at skille synet fra de andre sanser.

Butiksvinduet var et blikfang, der skulle antænde kundens begær. De dekorative udstillinger, der både lærte af dioramaet og vokskabinettet, henvendte sig ikke til kunden som en rationel forbruger, der skulle få det, han kom efter, men talte til hans begær og viste hans blik, der gled fra ting til ting, at han havde flere ønsker, end han nogensinde havde gjort sig klart.

Fantasmagorier

I denne verden, hvor tingene antog så spektakulær en form som overhovedet muligt, kunne de samtidig let antage en spøgelsesagtig form. Filmen var som bekendt endnu ikke opfundet i 1851, men de såkaldte fantasmagoriske shows havde i et halvt århundrede fascineret og forskrækket tilskuere i de store byer, og da Marx skrev sin analyse af det markedsregulerede og profitstyrede samfund, valgte han fantasmagorien som den vigtigste metafor for de mekanismer, der kendetegnede markedet og varerne, der, som han udtrykte det, kastede kærlighedsblikke efter kunderne.

Fantasmagorien, som blev udviklet omkring år 1800 af en belgisk showman ved navn Robertson, var en elaboreret udgave af de gamle show med tryllelygter. Ved at bruge to projektører kunne man lade to billeder smelte sammen og ved at gøre dem mobile kunne man lade billederne bevæge sig. Projektørerne var skjult for publikum, der derfor ganske blev underlagt de optiske illusioner, hvor spøgelser, tordenvejr og skibe i havsnød blev projiceret op på gennemskinnelige skærme eller, endnu mere uhyggeligt, på skyer af lamperøg.

Fantasmagoriens opløsning af den dagklare bevidsthed kunne således tjene som billede på en samfundsindretning, hvor alle sociale relationer indhylledes i et mystisk 'tågesløv', og hvor tingene syntes forlenet med et eget dæmonisk liv. Netop sådan brugte Marx fantasmagorien i sin analyse af det, han kaldte "vare-fetichisme", og man

tion af lys på et lærred med forskellige motiver på forside og bagside kunne give illusion om f.eks. skift fra sommer til vinter eller storm til stille, var så stor, at man, som Balzac morer sig med at skrive, i nogle moderne maleres atelier "fandt på den spøg at tale rama-sprog", og romanen giver en række prøver på, hvordan alt kan blive til "rama": En portion suppe bliver et "suppe-rama", en kold dag bliver et "kulde-rama" og en døds-scene bliver "et lille mortorama".

Dette pudsige tekno-græske sprog kom til at navngive de fleste af århundredets opfindelser inden for visuel teknologi. Det myldrede med "ramaer", "skoper", "troper" og "grafer", hvortil kommer fantasmagorierne fra århundredets begyndelse og filmen fra århundredets slutning. Men hvorfor denne tungebrækkende jargon? Fordi Videnskaben var århundredets store afløser for Troen, og denne værdighed krævede en passende sprogdragt. At denne også sprogligt opfindsomme videnskabelighed i så høj grad udmøntede sig i synsmaskiner var i sig selv et symptom på det tidehvert, hvor Troen måtte vige for Videnskaben: Nu ville man have syn for syner, syn for sagn.

Hvis man skal tro Oscar Wilde, var Balzac ophavsmanden til det 19. århundredes verdensbillede. Men hvis Balzac var faderen, hvem var så moderen? Filmhistorikeren Nicholas Vardac skriver på én gang nøgternt og fyndigt i den filmhistoriske klassiker 'Stage to Screen', at det er "nødvendigheden der avler opfindelser". I det følgende vil jeg 'eksplikere' de nødvendigheder, der avlede den ekstreme dyrkelse af synet og showet i det 19. århundrede,

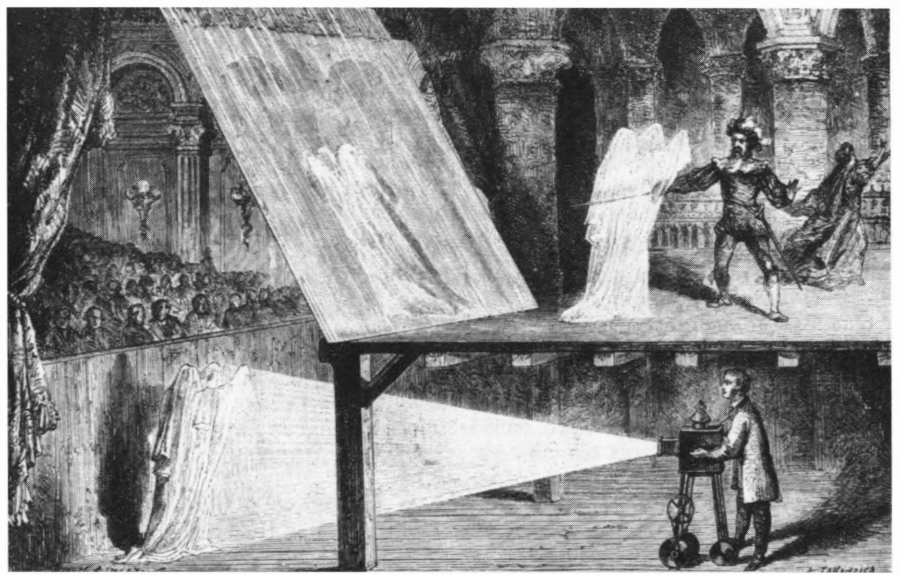
kunne skrive en hel afhandling om Marx's fascination af det visuelle. Her skal jeg dog nøjes med at nævne, at en længere betragtning over synssansen leder op til hans berømte definition på fetichisme og fremmedgørelse som "sociale forhold, der fantasmagorisk antager form af forhold mellem ting". Det var denne formulering, som Walter Benjamin brugte som nøgle til sit store, ufuldendte "Passage-værk", hvor man f.eks. kunne læse, at verdensudstillingerne var blevet pilgrimssteder for en kultisk dyrkelse af varen, og at de "åbnede for en fantasmagori, som folk trådte ind i for at blive adspredt".

Nøjagtig de samme formuleringer, som man finder hos markedets teoretikere og kritikere, finder man hos dets praktikere; hos John W. Namaker, pioneren inden for amerikanske varehuse, som sagde, at butiksvinduet er et øje, som møder et øje; hos O.J. Gude, pioneren inden for amerikansk reklame, som omtalte de store butiksstrøg som "en fantasmagori af lys og elektriske tegn"; og hos Frank L. Baum, der udovert at redigere bladet 'The Show Window' også med bogen 'The Wonderful Wizard of Oz' lempede forbrugerismens fortryllelse ind i de små begærlige barnesind. I en sækulariseret verden var virkeligheden reduceret til det, man kunne se, men med den spektakulære iscenesættelse blev denne virkelighed igen forlenet med et overjordisk skær.

Storbyen som show

Det 19. århundredes storbyer, London, Paris, Berlin, Wien, Milano, metropoler med befolkningstal der efterhånden flere steder nåede op over millionen. De havde det ekspanderende kapitalistiske marked som vigtigste forudsætning, og storbyerne blev i ekstrem grad udstillingsrum, spektakulære scener, gigantiske shows. "Og hvad er storbyen andet end en ophobning af "sights" - uendelige mængder af seværdigheder - og findes der overhovedet andre ting, der gør den attråværdig", spurgte Charles Lamb i 1821, og spørgsmålet var retorisk, for byerne var selvfølgelig ikke andet end "sights".

Det viste sig i det små med en nydannelse som butiksvinduerne, der skulle vække kundernes visuelle begær, og det viste sig i det store



Herover: Et frygtindgydende spøgelse får liv. Herunder: Skitse af opførelsen af Colosseum i London. Side 19 (øverst): Daumier konstaterer, at man også kan se for meget.

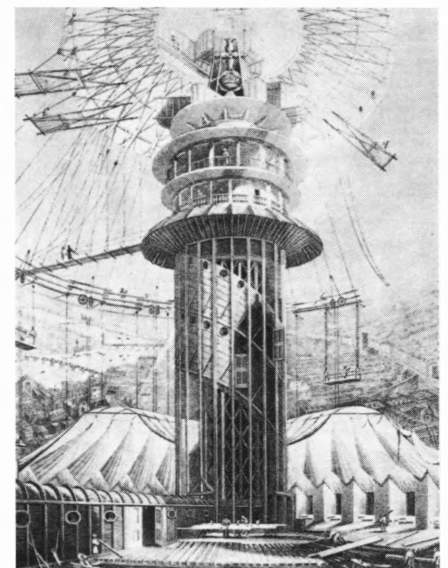
med byplanlægningen, der - fantasmagorisk - skulle fremhæve rigdommen og skjule fattigdommen. London gennemgik i 1820'erne under byplanlæggerne John Nash, John Soane og Robert Smirke en byfornyelse, som kaldtes "London improvements". Under denne byfornyelse blev Regent Street indrettet med direkte henblik på det iøjnefaldende, flotte vyer, panoramiske udsigtspunkter og indbydende arkader. I 1829 åbnede et rigtigt panorama på Regent Street, det kolossale "Colosseum", med et mere 2000 kvadratmeter stort rundmaleri af London set fra St. Paul's Cathedral.

Byen selv var som et panorama, butiksvinduerne mindede om dioramaer, og det hele kunne opleves som et teater, en varieté eller en evigt kørende film. Med sin opløsning af alle bånd til det konkrete sted og sin sammenbringning af de forskellige mennesker og miljøer realiserede byen - og de jernbaner som knyttede den sammen med andre byer - de to vigtigste "greb" i den filmiske virkelighedsfremstilling: Abstraktion og montage. Et halvt århundrede før filmens opfindelse.

Den fantasmagoriske byplanlægning var også en udfordring til det forskende blik, til detektiviske forsøg på at finde de skjulte forbindelser mellem tingene. Detektiven var en iagttager - "private eye" som det kom til at hedde på amerikansk - men hans altseende blik forenede begge sider af det 19. århundredes visuelle kultur: Det analyserende, skånselsløst realistiske blik og den intuitive, romantiske vision.

Kaos ved første blik

Detektiven var en slags byforsker. Med eller uden de såkaldte detektivkameraer, som f.eks. var camoufleret som hatte, studerede han effekterne af den eksplosive befolkningsvækst. Hvilke nye mønstre tegnede sig nu, hvor det gamle bybillede var sprængt i stumper og stykker? Også effekterne af det eksplosivt voksende begær, som Lamb var inde på, blev inspiceret af detektiven, et begær som i særlig grad kendetegnede de nye socialtyper, der dukkede op i det nye gadebillede - bohemen, bondefangeren, dandyen, demimonden, flanøren og turisten.





Sikken en herlig Udsigt, det er vel nok en herlig Udsigt! Jeg kan se hele Paris.... Jeg kan se mit Hus.... Jeg kan se min Kone.... Jeg kan se hendes Fætter komme ud i Haven med hende.... Aah, gudbevaremig.... aah, gudbevaremig, nu har jeg set for meget.... (1847)

Detektivens praktiske udlægnings blev ledsaget af filosofernes teoretiske overvejelser. Blandt det 19. århundredes filosoffer finder man en voksende interesse for det visuelle - som perception (Schopenhauers interesse for synets fysiologi), som interaktion (Kierkegaards analyse af forførelsen) og som konstitution (Simmels beskrivelse af det gensidige blik som det sociale urform). Tænkning blev i stigende grad identificeret med tegn-analyse (Peirce og Freud), og netop i storbyen cirkulerede tegnene med accelererende hast.

De nye vilkår for blik og begær ytrede sig imidlertid ikke kun som frit cirkulerende tegn på markedet, men også i det arbejde, som den fantasmagoriske byplanlægning ellers søgte at holde ude af syne. John Ruskin skrev om "den store, civiliserede opfindelse af arbejdsdelingen" og ligesom Marx mente Ruskin, at denne arbejdsdeling greb helt ind i den enkeltes personlighed og i forholdet mellem de fem sanser. Marx beskrev denne arbejdsdeling som en specialisering, især af synssansen, og han redegjorde omhyggeligt for, hvordan den rent visuelle opmærksomhed blev prioriteret i det arbejdsdelte industriarbejde. For Ruskin var prioriteringen ensbetydende med negligering af det menneskelige:

"Vi har på det seneste i høj grad studeret og perfektioneret arbejdsdelingen, denne store civiliserede opfindelse, men vi er kommet til at give den et forkert navn. I virkeligheden er det ikke arbejdet, der de-

les, men menneskene, der inddeles i segmenter af mennesker og opstykes i små stumper og stykker af liv, så at den smule intelligens der er tilbage i dem ikke er tilstrækkelig til at lave en nål eller et søm, men udtømmer sine sidste kræfter ved produktionen af spidsen på en nål eller hovedet på et søm".

DEN PSYKOLOGISKE NØDVENDIGHED

Ojet og sindet

Med dette close up på det enkelte menneske er vi nået frem til den anden 'nødvendighed' bag hele udviklingen i den visuelle kultur, den psykologiske nødvendighed, og nye videnskaber som psykologien og pædagogikken forsøgte hver på sin måde at modvirke nedbrydningen af mennesker til små fragmenter og stumper af liv.

Inden for pædagogikken udviklede man tanken om "anskuelsesundervisning", hvor eleverne via store, farvelagte billeder skulle få genskabt et forhold til den virkelighed, de i stadig ringere grad havde et håndgribeligt forhold til. De klare konturer i disse billeder af storbyer, småbyer, fabrikker, bondegårde, dyr og planter står i et sært forhold til den opløsning af konturer, som de fleste forbandt med urbanisering. Begæret efter de klare linjers præcision var symptom på et stadig mere problematisk forhold til den verden, man så omkring sig - eller netop ikke mere så omkring sig, fordi den moderne by, med Baudelairens ord, forandrede sig hurtigere end det menneskelige hjerte. Eller som Cézanne formulerede det: "Man må skynde sig, hvis man stadig vil nå at se noget. Alt forsvinder".

Inden for psykologien og psykiatrien udviklede man især i århundredets anden halvdel en hel serie af begreber, der skulle dække dysfunktioner i et samfund domineret af visuel interaktion. I et samfund lagt an på udstillingsprincippet drev ekshibitionisten og voyeuren dette princip ud i dets yderste konsekvenser. I et samfund præget af varefetichisme blev fetichisten en velkendt figur. I et samfund med ubalance mellem det offentlige rum og det private rum kom mange til at svinge mellem agorafobi og klau-

strofobi. Og i 1869 blev neurastheni defineret som ødelagte nerver, nervesammenbrud, udløst ved et misforhold mellem overstimulation af sanserne og manglende evne til at reagere på denne stimulation. Når man til disse skikkelser føjer kleptomani har man ikke bare et eksempel på, hvordan den visuelle stimulering fører til tvangsmæssig tyvagtighed, men også titlen på en af de tidlige film, Edwin S. Porter's *The Kleptomaniac* fra 1905.

Lænestolens perspektiv

Psykologer og pædagoger var imidlertid ikke ene om at gribe ind over for denne udvikling. Også underholdningens distraktioner blev et middel mod den patologiske distraktion. I 1841 annoncerede den franske forfatter Théophile Gautier, at "nu er tiden kommet til de rent visuelle shows", og hans forklaring på dette behov for shows var, at man i det moderne liv kunne konstatere, at folk trættedes ved forestillinger, hvor ord og tale var impliceret. 'Nutiden' var kendetegnet ved alt for mange ord, alt for megen strid, og i det hele taget alt for voldsom trængsel og alarm. Når der gennem hele arbejdsdagen havde været lagt beslag på personlighedens fulde opmærksomhed, søgte man efter den 'altfortærende' arbejdsdag ind i et helt privat frirum:

"Er man i en sådan sjælelig forfatning, er intet mere underholdende end at sidde nonchalant tilbagelænet i sin loge, hvorfra man



Herover: Reklame for 'Bioscopet', 1853.

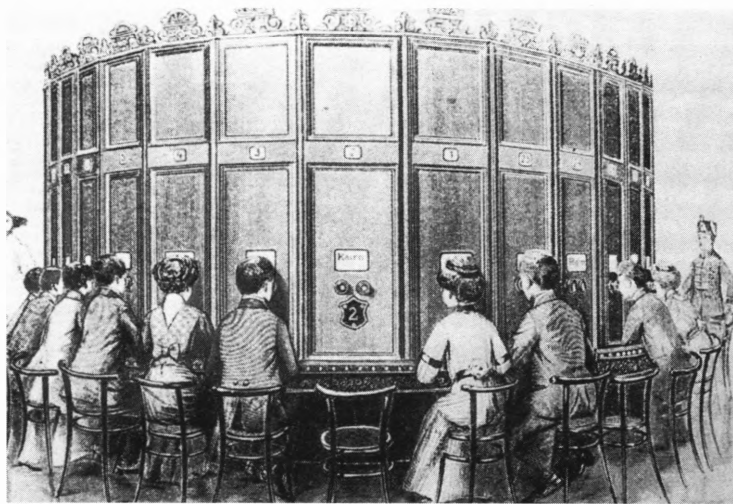
kan betragte hele den skabte verden defilere forbi i en procession, der er arrangeret og opstykket i tableau'er. Siddende sådan kan man hist og her, mellem skudsølver og fanfarer, nærmest i forbifarten opfange lige præcis så mange ord, at man slipper for at skulle forstå pantomimen".

Logen og den stadig mere uundværlige polstrede lænestol, blev udgangspunkt for det, man kunne kalde den private synsvinkel på verden. Efterhånden som samfundet og her især byen opdelt i to adskilte sfærer, en offentlig sfære og en privat sfære, udvikledes denne særlige synsvinkel. I detektiv-genren, som jo netop kan datere sin begyndelse tilbage til Edgar Allan Poes' detektivfortællinger fra omkring 1840, blev helten efterhånden defineret som "the private eye", og i Conan Doyle's fortællinger om Sherlock Holmes udformes mønstret med en helt, der fra sin uundværlige lænestol kan danne sig et fuldstændigt overblik over verden. Nogenlunde samtidig med Gautier - 1836 i essayet 'The Nature' - skrev Ralph Waldo Emerson i sine betragtninger over lysten ved det spektakulære - hvad enten den udløses ved en ballonopstigning eller af udsigten fra et kørende lokomotiv - at den "formentlig skyldes den kendsgerning, at (betragteren), når han ser det spektakulære syn, oplever, at noget i ham selv er stabilt". Synsmaskinerne tilbød en dobbelt tilfredsstillelse: De viste ekstraordinære, overraskende, utrolige syn, der tidligere ville have hørt hjemme i Troens sfære, men de viste dem så realistisk, at de gav betragteren en følelse af visuel beherskelse af omverdenen. Med fotografiet kunne man, som Oliver Wendell Holmes skrev i 1859, skrælle overfladen af tingene ligesom bøffeljægerne flåede skindene af deres bytte.

Shows og spektakler

Det private blik var ikke reserveret for detektivernes kølige intellekt. I næsten alle de nye forlystelsesetablissementer fik menigmand mulighed for at træne sit private blik - og tage fridag fra sit offentlige ansvar. På verdensudstillingerne blev hele verden bredt ud som en encyklopædi for de besøgendes blik. I museerne blev fortiden stillet til skue. I vinterhaverne kunne publikum glæde sig ved synet af al slags natur, helt uafhængigt af klimaet uden for.

Til højre:
Publikum
kigger i 'Kaiserpanoramaet'
fremstillet af August
Fuhrmann.



Ved de såkaldte folkekaravaner kunne man tage de fremmede kulturer i øjesyn. I vokskabinetterne kunne man med egne øjne se Marat i badekarret og Lord Nelson med kikkerten for det blinde øje. I cirkus kunne man inspicere kroppen og dens elastiske grænser, når artisterne svang sig i trapezen eller slangede sig på manegens gulv. Selv det personlige bliks hypnotiserende kraft blev et show - når dyretæmmere og hypnotisører demonstrerede magten i et blik.

Gautier bruger det gamle begreb spektakler, der går tilbage til de romerske gladiatorspil. Men i 1880'erne begyndte man i Amerika at operere med de nye termer 'show' og 'show business', og de nye ord antyder en ny verden, hvor underholdning og især visuel underholdning var blevet et fundamentalt element. Man kan beskrive den ud fra modsætningspar som offentligt/privat eller oplysning/underholdning, men Gautiers overvejelser introducerer endnu et modsætningspar, som fører en linje tilbage til hele spørgsmålet om specialisering, nemlig helhed over for fragment. På den ene side stykkede de store shows og udstillinger verden op i fragmenter, skilte tingene fra deres oprindelige kontekst og stillede dem side om side uden nogen indre sammenhæng. På den anden side skabte de samme shows en ny kontekst for alle disse fragmenter, føjede dem ind i nye helheder. For Gautier ytrede denne dobbeltheds sig i forholdet mellem den enkelte tableau og den samlede procession. Men det kan også, med de nye opfindelser in mente, formuleres som en dobbelthed af kalejdoskopiske og panoramiske former.

Det kalejdoskopiske princip

Kalejdoskopet blev opfundet i 1819 af den skotske fysiker Sir David Brewster, og det var efter opfinders egen mening en landvinding for kunsten. Bare ved at ryste den lille cylindriske beholder med farvede glasstykker mellem vinkelstillede spejle kunne man frembringe stadig nye mønstre. For Brewster var kalejdoskopet indbegrebet af kvalitetene ved den moderne udvikling: Effektivitet, forandring og præcision. Og han pralede med, at kalejdoskopet på én time kunne skabe flere og smukkere tapetmønstre, end tusind kunstnere kunne skabe på et helt år.

Brewsters sammenligning mellem kalejdoskopet og kooperativt arbejde peger uægtelig i en anden retning end Ruskins ubehag ved arbejdsdelingen, men kalejdoskopet som sådan blev en af århundredets vigtigste metaforer for moderne mentalitet. Søren Kierkegaard sammenlignede masse mennesket med de sammenrystede glasstumper i et kalejdoskop, og H.C. Andersen skrev i sin debutroman "Fodvandring fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829" om et fremtidsteater, der var som uhyre kalejdoskop indeholdende "al Theatereffekten fra det 19. Aarhundrede". Den moderne by blev oplevet som et kalejdoskop - evigt vekslende og med et uendeligt væld af indtryk - og man genkender "det kalejdoskopiske princip" i mange af det 19. århundredes shows: I varieteen pr definition, men også i de skiftende numre i den runde cirkusmanege, og endelig også i de tidlige films "flimrende" billeder.

Oplevelsen af fragmentering og

opløsning af kontekst havde øjensynlig en appel til publikum. En sociologisk forklaring kunne være, at det publikum, der selv havde oplevet at blive rykket op med rode, spejlede sin svingende situation i de kalejdoskopiske changerende mønstre. En psykologisk forklaring på nydelsen ved det kalejdoskopiske princip kunne være, at bortfaldet af gamle traditioner og tankemønstre blev oplevet som en befriende åbning for nye muligheder. Under alle omstændigheder er det påfaldende så ofte kalejdoskopet er blevet brugt som metafor for det 19. århundredes kultur.

Imidlertid kunne en permanent reduktion af erfaringen til stykkevisse oplevelser også være et skræmmende perspektiv, og åbenhed kunne føre til en frygt for friheden, til agorafobi og til længsel efter det afrundede og afsluttede. Her viste panoramaet sig som kalejdoskopets modpol.

Panoramaet som en by i byen

Kæmpekalejdoskopet hos H.C.Andersen viser sig i den videre beskrivelse at være et panorama, og ovenikøbet et panorama med stærke lighedstræk med det Colosseum, som i 1829, samtidig med udgivelsen af Andersens roman, åbnede i Regent's Park i London. Dette panorama, der var "saa skjøndt Phantasien kan fremtrylle det", er i ét og alt kalejdoskopets modstykke: Trods sin spektakulære størrelse sikrer det betragteren et enestående overblik. Når publikum havde løst billet til panoramaet, trådte de ind i en forhal til en enorm rotunde med en indre diameter på 38 meter og en højde på 24 meter. Fra forhallen gik de så gennem en mørk korridor, hvis mørke ligesom i en biograf formidlede overgangen fra virkelighed til illusion. For enden af korridoren fandt de et udsigtstårn, hvor de gik op ad en vindeltrappe til det første af tårnets tre gallerier, hvor de så, med eller uden kikkert, kunne give sig hen i illusionen: En storslået udsigt over en by, et landskab eller en slagmark afbildet med fuldstændig realisme hele vejen rundt på rotundens væg og illumineret af dagslys som fra en skjult åbning i loftet strømmede ned over væggen. I tilfældet Colosseum et koncentrat af London på 2230 kvadratmeter.

Panoramaet tilbød publikum en forsoning med den storby, som i virkelighedens verden havde sprængt sig ud af sine middelalderlige rammer, så byporte var faldet og byvolde var sløjftet. Det var en storby som blev oplevet som uoverskuelig, nervedbrydende - og kalejdoskopisk. Men inde i den vinduesløse, rotunde-formede panoramabygning blev byens flimrende eksteriører samlet i et velordnet interiør, "indendørs skuespil" som William Wordsworth udtrykte i digtet 'The Prelude'. Den fik et inderligt præg, og i den pittoreske fremstilling af byen gentog denne inderliggørelse sig. Byen blev afbildet som om den lå trygt indlejret i naturen, indrammet af hav eller bjerge eller skov, og den horisontlinje, som i den virkelige storby forsvandt bag husrækkerne, samlede i panoramaet byen til en sluttet helhed. Wordsworth beskriver panorama-maleren som én, der "med sine grådige pensel indtager horisonten til alle sider", og det publikum, der stod på udsigtsplatformen, et publikum der kunne tælle over 100 tilskuere ad gangen, kunne dele det lykkelige overblik. Emerson mente ligefrem, at "øjets sundhed synes at kræve en horisont", og panoramaet var en god kur mod både agorafobi og klaustrofobi. Agorafobikeren kunne nyde, at han havde byen på betryggende afstand, så al kontakt var reduceret til visuel kontakt. Og klaustrofobikeren kunne nyde, at byen jo bogstavelig talt var muret inde i den runde panoramabygning, var en by i byen, og ovenikøbet fremstillet som om den var indlejret i naturen.

ET DANSK PERSPEKTIV

Lutter øjne

Da H.C.Andersen i 1819 som en 14-årig proletardreng tog fra provinsen til København for at søge sin lykke, var det i en by ganske lille hovedstad på godt 100.000 indbyggere, og omgivet som den var af et cirkelformet system af volde, kunne man næsten sammenligne den med et panorama. Ved århundredets begyndelse var det endnu sådan, at kongen personligt og patriarkalsk opbevarede byens nøgler, når byportene var låst af for natten. Ikke desto mindre fortæller hans eventyr og historier igen og igen om et

umætteligt visuelt begær; om øjne der kunne blive så store som Rundetårn. Og de utallige fotografier af H. C. Andersen viser en posør, der fandt en vis irritabel nydelse i at være eksponeret for mængdens blik. Som hundene i 'Fyrtøjet' spærrede H. C. Andersen øjnene op ved mødet med det moderne liv, og som en af de første professionelle danske turister udvidede han synsfeltet til hele Europa og Orienten.

En af H. C. Andersens samtidige, filosofen Søren Kierkegaard, beklagede sig over at være geni i en købstad, men også i hans forfatterskab finder man noget af den visuelle nysgerrighed, der ved århundredets slutning ledte frem til filmens opfindelse. I hans barndom måtte han ganske vist med faderen som en "explicador" stille sig tilfreds med vandreture omkring spisebordet, hvor de så forestillede sig at de var på udflugt til skoven, til stranden eller til andre spektakulære steder. Men som voksen blev Kierkegaard en kendt flanør i det københavnske gadebillede, og i hans skrifter kredsedede han om 'blikket'. "Øje har Dyrret, men kun Mennesket har et Blik", skrev han, og i værket 'Enten-Eller' udfoldede han med beretningen om Johannes Forførelsen en analyse af den visuelle forførelses psykologi, som også har gyldighed for den forførelse, der kendetegner moderne show business.

Det forførende blik og det førte blik er begge private blik, kilder til personlig øjenlyst, kanaler for en kommunikation rettet mod en visuel tilegnelse af omverden. Det var dette private blik, som den nye forlystelsesindustriens entreprenører henvendte sig til, da de grundlagde deres etableringer, og i Danmark var den vigtigste af grundlæggeren af Tivoli, Georg Carstensen, der direkte blev kaldt "Entrepreneuren". Tivoli, der åbnede i 1843 med bazar, fotografisk atelier, karrusel, rutsjebane, koncertsal, panorama og orientalske restauranter, fik med det samme en søgning, der bragte det årlige antal gæster op på det tredobbelte af Københavns befolkning, der ved århundredets midte talte godt 100.000, og i den lille Tivoli Avis, som man kunne købe inde ved Tivolis eget trykkeri, kunne dette publikum læse en karakteristik af sig selv - eller i hvert fald førstegangs-publikummet, som her oplevede en total visuel forførelse:

“Næsten paa dem Alle kan man see, at de befinde sig her for første Gang. Øiet kan næsten ikke have noget fast Hvilepunkt, men svæver langt ud til alle Sider; det Nærmeste see de sidst, og det Længstbortliggende først. Men de see ogsaa kun for det første, endnu er det kuns deres Øine som gjøre sig en Tour i Tivoli”.

Ole Olsen

Eksemplerne Andersen, Kierkegaard og Carstensen viser, at man gennem hele det 19. århundrede også i Danmark havde udviklet en avanceret visuel kultur, men som det fremgår af den følgende indledning til en amerikansk anmeldelse af en af de tidlige film fra Nordisk Film Compagni, det sociale melodrama *En Kvinde af Folket* (1909), så vakte det alligevel undren i New York, i dette tilfælde i bladet 'The Moving Picture World', at denne visuelle kultur var så avanceret:

“Tænk nu bare: Denne film fra Nordisk Film Compagni blev lavet i det fjerne, afsides København, hovedstaden i Danmark, og alligevel er handlingen i dette stykke for os i Den nye Verdens ultramoderne metropol så klar som dagslys”.

Udgangspunktet for filmens historie i Danmark var dog hverken Andersen, Kierkegaard eller Carstensen. Ole Olsen hed den mand, som bragte Danmark og Nordisk film på verdenskortet, i tidens imperialistiske ånd markeret på selskabets logo med en isbjørn, der underlægger sig hele jordkloden. Som tidens andre moguler havde han en historie, der var for usandsynlig til at komme som film. Han var søn af en fattig landarbejder, begyndte som syvårig sin karriere som gåsedreng, og havde i øvrigt, som han skriver i selvbiografien "Filmens Eventyr og mit eget", fra sit syvende til sit attende år en opvækst "saa ussel og elendig, saa fuld af Modgang og Haardhed, at den kun fortjener at glemmes". Efter nogle år på søen gik han i land, lejede en butik i København, og så begyndte en historie, hvor man ser, hvordan alle aspekter af den moderne kultur passerer forbi, indtil han i 1907 sluttede eller rettere begyndte med filmen:



Først optrådte han i butikshandelens skuespil. Han begyndte at optræde som en rekommandør på en markedsplads, en slags 'explicador', da han skulle have solgt sine varer, og han fortæller at denne salgsmåde blev betragtet "som en Folkeforlystelse". Da han i reklamens tjeneste bl.a. begyndte at bruge et optog i brudekaret med to hvide heste forskaffede han sig tilnavnet "Danmarks Barnum".

Hans sans for det spektakulære førte ham hurtigt ind på en levevej som foreviser af billeder. I et af tidens illustrerede magasiner så han et billede af attentatforsøget på Danmarks daværende konseilspræsident; han lejede "et lille Panorama med seks store Billedlinser", hvor han foreviste billedet, og folk var begejstrede. "De kikkede altfor længe, det var altfor interessant", som han skriver.

Successen på markedspladserne fik ham til at gå videre. Han skaffede sig efter Henry Morton Stanley's hjemkomst fra den tredje Afrika-ekspedition en trup med 15 negre, en såkaldt 'karavane', og udnyttede hermed den nysgerrighed, som Stanley havde vakt, også i Danmark.

Allerede med denne karavane blandede underholdning med oplysning. Det vellystige blik indgik sære forbindelser med det videnskabelige blik. Efter karavanen skaffede Ole Olsen sig et menageri, ekspanderede sin virksomhed som omrejsende teltholder, og fik så et tilbud om at overtage en forlystel-

sespark i Malmö, kaldt Tivoli efter forbilledet i København. Det store trækplaster her ved siden af menageriet og de mekaniske forlystelser blev det nyopfundne Röntgen-apparat, og alle skulle selvfølgelig, som han skriver, "hen og lægge Handen paa Skærmen for at se deres egne Knogler".

Det er også i denne park, han ved siden af ballonopstigninger, brydekampe og fyrværkeri begyndte at gøre de første ikke særlig vellykkede forsøg på at trække publikum til med filmforevisninger: "Publikum vilde meget hellere danse, og de vendte Ryggen til, naar de smaa Film, der forestillede en gestikulerende Mand eller noget i den Retning, sprang frem paa Skærmen". Det varer dog ikke længe, før filmen fik tag i publikum, og i 1905 åbnede han sin første biograf på Strøget. Her i "storstadsmæssig(e)" omgivelser med store glasindrammede skilte i stærke farver og med "en bred, skrammeret Svejtzter" som vagt ved døren begyndte han så forevisningen af det, han selv kaldte "Attraktioner" eller "Aktualiteter", film der ikke virkede i kraft af en handling, men i kraft af noget uventet, overraskende, ligesom attraktionerne på en markedsplads eller sensationerne i den nye formiddagspresse: En togtur gennem Schweiz, en konditor der falder i sine kager, et fremstilling af middelalderlige torturmetoder, en kongelig ligbegængelse etc. Det var "et Non stop Teater", skriver Ole Olsen, men et teater, som med de mange korte

fem-minutters sekvenser vel mindede mere om et kaleidoskop end om et panorama.

Og selv da Ole Olsen og andre danske filmfolk omkring 1906-7 begyndte at lave rigtige spillefilm med handling, karakterfremstilling og en gennemført komposition, var det stadig sådan, at de gamle attraktioner hævdede sig ud af forløbet. Menageriet leverede stof til dyrefilm som *Løvejagten paa Elleore*, Tivoli leverede med sin mauriske bazar kulisse til Orient-film som *Flugten fra Seraillet*, cirkus og varieté leverede trapeznumre til cirkusfilm, og den tidligere markedsudråber afbildede sig selv i de mange fremstillinger af storbyens bondefangere. Marshall MacLuhans dictum om at ethvert nyt medium oplsluger ældre medier og tager dem som sit indhold gjaldt i udpræget grad for filmen.

Det alfavnende øje

Bunuel skrev, at filmen i sine første år havde brug for explicadorer, der kunne forklare publikum om mekanismerne i det nye medium. Ole Olsen skriver i sin selvbiografi, at filmen også på egen hånd kunne fungere som en explicador - ikke til mekanismer i filmen, men til mekanismer i det sociale liv. Og på den måde slutes ringen i disse overvejelser. I det rent visuelle show møder publikum den nye, "storstadsmæssige" virkelighed, og men mødet er ikke kun underholdende, men også oplysende. Af filmen lærer man, hvor meget det i det moderne samfund kommer an på at se og se ud:

"Jeg nævnte før vort Marked i Rusland. Her kunde man rigtig se, hvad filmen betød, thi meget mere end herhjemme havde Nordisk Films Compagni dér en Mission som Opdrager og Førstebelærer for det store Folk, der for en stor Del ikke kunne læse og skrive, men som alligevel fik deres ud af at se det stumme Spil. Mange af dem havde for Eksempel aldrig set, hvordan man bruger Kniv og Gaffel paa rigtig Maade, eller Mennesker i Sel-skabstur".

Og svaret på spørgsmålet om, hvorfor filmen blev født, da den blev født? Et nyt samfund skaber nye behov, og ikke kun i de kulturelle centre, men også i periferien ytrede disse behov sig som en intens visuel nysgerrighed. Man øn-

skede dels at tage den nye verden af opfindelser og opdagelser i øjesyn, dels at fremmane en verden med stabile og skarpe konturer, som det udmattede øje kunne hvile ved. Filmens pionerer var folk, der havde bevæget sig fra periferien til centrene, men hvis de havde oplevet, hvordan tingene kunne falde fra hinanden som glasstumperne i et kalejdoskop, så havde de samtidig fået lyst til at samle alle stumperne i panoramiske succes-beretninger. I følge Emerson har øjet ikke alene magt til at overskride den "onde egoisme" i et system baseret på privat ejendomsret; det har også en unik kraft til at integrere alle enkelthederne i ét syn.

BIBLIOGRAFI

- Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion af det æstetiske, København: Rhodos 1980
- Altick, Richard: The Shows of London, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978
- Bowlby, Rachel: Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola, New York: Methuen, 1985
- Boyer, M. Christine: The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments, Cambridge, Mass./ London: MIT, England, 1994
- Brooks, Peter: The Melodramatic Imagination, New Haven: Yale University Press, 1976
- Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, München: Wilhelm Fink Verlag, 1970
- Buck-Morss, Susan: "Æstetik og anæstetik. Walter Benjamins "Kunstværkessay" revideret", in: Kultur & Klasse 77, 1994
- Bunuel, Luis: Mit sidste suk, Haslev: Forum, 1984
- Celik, Zeynep: Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992
- Comment, Bernard: Le XIXe siècle des panoramas, Paris: Adam Biro, 1993
- Crary, Jonathan: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge, Mass/ London, England: MIT, 1991
- Emerson, Ralph Waldo: "Nature", in: Selected Essays, New York: Penguin, 1985
- Engberg, Marguerite: Dansk Stumfilm: De store år I-II, København: Rhodos, 1977
- Friedberg, Anne: Window-Shopping. Cinema and the Postmodern, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993
- Gautier, Théophile: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Bruxelles, 1858-59
- Gunning, Tom: "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", in: Art & Text nr. 34 (spring), 1989
- Jay, Martin: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1993
- Jenks, Chris (ed.): Visual Culture, London and New York: Routledge 1995
- Eric Johannesson: Den låsande familjen. Familjetidsskriften i Sverige 1850-1880, Uddevalla: Nordiska Museet, 1980
- Johannesson, Lena: Den massproducerade bilden, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1978

- Karp, Ivan and Steven D. Levine (eds.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1991
- Kasson, John F.: Amusing the Millions: Coney Island at the Turn of the Century, New York: Hill and Wang, 1978
- Kern, Stephen: The Culture of Time and Space (1880-1915), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983
- Leach, William: Land of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture, New York: Vintage Books, 1993
- Lumley, Robert (ed.): The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display, London: Routledge, 1988
- Marx, Karl og Friedrich Engels: Werke, Berlin: Dietz Verlag, 1971
- McLean Jr., Albert, F.: American Vaudeville as Ritual, Lexington: University of Kentucky Press, 1965
- Mottram, Ron: The Danish Cinema Before Dreyer, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1988
- Musser, Charles: The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907, New York: Charles Scribner and Sons, 1990
- Muusmann, Carl: Det glade København 1-3, København: Forlaget Danmark, 1939
- Nasaw, David: Going Out; the rise and fall of public amusements, New York: Basic Books - A Division of HarperCollins Publishers, Inc., 1993
- Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt Am Main: Syndikat, 1980
- Olsen, Ole: Filmens Eventyr og mit eget, København: Jespersen og Pios Forlag, 1940
- Orvell, Miles: The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture 1880-1940, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1989
- Plessen, Marie-Louise von og Ulrich Giersch (red.): Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, udstillingskatalog, Leipzig, 1993
- Ruskin, John: The Stones of Venice, London: George Allen and Unwin, 1925
- Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989
- Spiegel, Alan: Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel, Charlottesville: University Press of Virginia, 1976
- Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg, 1955
- Toll, Robert: The Entertainment Machine: American Showbusiness in the Twentieth Century, New York, 1982
- Tybjerg, Casper: Lysdramaet. Om stilhistorie og dansk stumfilms storhedstid, upubl., u.å.
- Vardac, Nicholas: Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith, New York and London: Benjamin Blom, 1968
- Watt, Robert: Pariser-Fotografier, Kjøbenhavn: Peter Blochs Forlag, 1874
- Williams, Rosalind: Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France, Berkeley: University of California Press, 1982
- Wordsworth, William: The Prelude or Growth of a Poet's Mind. 1805 Text, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990
- Zerlang, Martin: "Zoologische Gärten", in: Zeitschrift für Semiotik (in print)
- Zerlang, Martin: "Det komiske tableau i Charles Dickens' "The Pickwick Papers", Tidskrift for Literaturvetenskap (in print)
- Zerlang, Martin: "Orientalism and Entertainment", paper til INCS-Conference om det 19. århundredes by, afholdt i Santa Cruz 7.4.-8.4. 1995
- Zerlang, Martin: Underholdningens historie. Fra Antikkens gladiatorer til moderne TV-serier, København: Gyldendal, 1989.