

rier, men også som afgørende æstetisk inspirationskilde. *Theatre to Cinema* beskriver disse sammenhænge. Den er opdelt i tre overordnede afsnit, der omhandler tableau, spillestil og iscenesættelse.

Til at illustrere bogens argumentation kan tages afsnittet om spillestil. Det har været almindeligt at tale om et skift i spillestilen i stumfilmen fra en 'teatralsk' til en 'virkelighedstro' facon. Brewster og Jacobs godtgør, at dette er en overforenklet beskrivelse. Den næsten komisk overdrevne gestikulation, som man kan finde i visse stumfilm, skal ikke betragtes som typisk for datidens sceniske konventioner; den er et udtryk for skuespillernes usikkerhed over for det nye medium, den stumme film, der berøvede dem deres vigtigste udtryksmiddel: replikken. Samtidig understreger de, at man ikke blot kan gå ud fra, at en mere behersket spillestil er et udtryk for en påvirkning fra det naturalistiske teater.

Brewster og Jacobs understreger forskellen på det naturalistiske teater og så det tableau- eller billedteater (titlens "stage pictorialism"), som var den dominerende sceniske udtryksform i det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede. Her blev hovedvægten lagt på publikums oplevelse af scenebilledet; iscenesættelse, arrangement, kropssprog og fagter var lagt an på at virke så slående som muligt på publikum. Stanislavskij og andre naturalister insisterede derimod på, at skuespillerne skulle agere naturligt over for de andre personer på scenen, uden tanke på hvorledes de så ud set fra publikums synspunkt. Med en række eksempler viser Brewster og Jacobs, at det i langt højere grad er billedteatret end naturalismen, hvis konventioner skuespillerne i 1910'ernes film trækker på.

I fremstillingen indgår også en indtrængende kritik af den Brecht-inspirerede simplifikation, der med betegnelsen 'illusions-teater' blander billedteatret og naturalismen sammen til ét. Det er i den sammenhæng pudsigt at tænke på, at Ben Brewster tilbage i 1970'erne var manden, der oversatte Althussers værker til engelsk, men *Theatre to Cinema* er kemisk rensat for ethvert anstrøg af spekulativ fransk teori. Dermed ikke være

sagt, at denne bog ikke stiller visse krav til sin læser. Den forudsætter et vist kendskab til 1910'ernes film og teatrets historie i forrige århundrede. Man formodes at kende den italienske diva Lyda Borelli og den tidligere russiske mesterinstruktør Jevgenij Bauer, og Johanne Louise Heiberg omtales uden nærmere præsentation.

Flere af bogens eksempler er hentet fra centrale danske stumfilm som A. W. Sandbergs første udgave af *Klovnen* (1917) og Benjamin Christensens *Det hemmelighedsfulde X* (1914), hvad der ikke gør den mindre interessant. Sammenfattende må man sige, at for den, der ønsker at fordybe sig i studiet af stumfilmens æstetik, er *Theatre to Cinema* en helt uomgængelig bog. Og er man interesseret i filmkunstens historie og hvorledes den er blevet skrevet, er Bordwells *On the History of Film Style* heller ikke til at komme udenom.

David Bordwell: *On the History of Film Style*. 12+322 sider, illustreret. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

Ben Brewster og Lea Jacobs: *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. 12+244 sider, illustreret. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Filmvidenskabens fallit?

af Casper Tybjerg

Det hæderkronede akademiske forlag Oxford University Press har i løbet af de sidste par år udgivet en række vigtige filmvidenskabelige bøger, ikke mindst vor egen Torben Grodals *Moving Pictures* (anmeldt i Kosmorama nr. 219). Nu har forlaget udsendt et værk, *The Oxford Guide to Film Studies*, hvis formål er at bibringe læseren et samlet overblik over hele det filmvidenskabelige felt, med hovedvægten lagt på fagets "analysebegreber, metoder og debatter" (p. xix). Bogen er ambitiøst anlagt; mere end 60 skribenter har bidraget, og teksten breder sig over godt 600 tospaltede sider. Vær-

ket er tilsyneladende trykt i et stort oplag, for prisen er bestemt ikke høj. Men selv om en række af bidragene såmænd er helt udmærkede, må man desværre sige, at som helhed betragtet er dette værk nærmest katastrofalt dårligt. Det skyldes så langt fra kun de mange dumme småfejl (f.eks. kaldes Edwin Porter "Edward" (19); en billedtekst beskriver, hvordan plakaten til DeMilles *De Ti Bud* (1956) gør reklame for "CinemaScopes lyksaligheder" (242); *De Ti Bud* var i VistaVision); bogen er behæftet med langt værre skavanker.

Et alarmerende fællestræk ved mange af bogens kapitler er deres indforståethed. Forfatterne slynger om sig med navne, fagudtryk og begreber, som de ikke ulejlig sig med at forklare, og som man heller ikke kan finde behandlet andre steder i teksten (og selv hvis det skulle stå der et sted, er det sin sag at finde - bogen savner utroligt nok et sagregister, og navneregisteret er ovenikøbet selektivt). Selv blandt fagfolk vil der være en hel del, der ikke lige ved, hvad en *benshi* eller en *bonimenteur* er for noget (s. 184) - begge ord betegner fortællere (i hhv Japan og Quebec), der i stumfilmtiden stod ved siden af lærredet og berettede til billederne. Den dannede læser vil muligvis være klar over, hvem Schlegel var, men hvis ikke, kunne den henkastede måde navnet bruges på let forlede den ukyndige til at tro, at der var tale om en nutidig skribent; forvirrende er også, at citatet fra denne føreskikkelse i den tyske romantik drejer sig om den "klassiske tekst" (217), et udtryk, der i bogen ellers udelukkende refererer til Hollywood, men hos Schlegel (naturligvis) henviser til antikkens litteratur. Selv i udmærkede afsnit som Laura Kipnis' om pornografi finder man denne høje grad af indforståethed, hvor adjektiver som "Foucauldian" (154) og "Arnoldian" (155) anvendes uden foregående forklaring; ikke bare skal man vide, at der refereres til Michel Foucault og Matthew Arnold, men man skal også have en idé om, hvad deres idéer går ud på. I andre kapitler gøres der ivrigt brug af vendinger som "In the wake of the floating of the signifier ..." og begreber som "unlimited semiosis" (213).

Det bringer os frem i retning af en langt alvorligere brist ved denne *Oxford Guide*: den er helt domineret af et bestemt sæt teoretiske synspunkter. Alternativer til og indvendinger mod disse teoretiske synspunkter bliver konsekvent ignoreret eller bagatelliseret. Som de citerede vendinger måske lader ane, er det post-strukturalismen i bred forstand, som udgør det teoretiske fundament for mange af bogens skribenter. Det samlende princip er fornægtelsen af enkeltmenneskets enhed, af den individuelle bevidsthed, og af muligheden for en objektiv beskrivelse af virkeligheden. Hver af os er et produkt af kræfter, som vi intet herredømme har over: de ubevidste drifter; den sociale sammenhæng, vi indgår i; det sprog, hvormed vi udtrykker os; den kultur, som indpoder os med vores grundlæggende idéer om verdens sammenhæng. Disse kræfter styrer os hen til en bestemt måde at se verden på, et bestemt perspektiv, som vi ikke kan sætte os ud over; når vi alligevel hævder at kunne gøre det, er det i virkeligheden en bevidst eller ubevidst uhæderlig manøvre, hvormed vi søger at gøre vores perspektiv almengyldigt og således tvinge andre til at leve deres liv på vores vilkår.

Dette er selvfølgelig en fortegnet og urimeligt forenklet sammenstilling af en bred vifte af indbyrdes ganske forskellige teoretiske retninger. At den dog ikke er fuldstændig misvisende kan man, synes jeg, se af Richard Dyers udmærkede indledningskapitel til hele bogen, "Introduction to Film Studies". Her peger han på en generel polarisering inden for den akademiske verdens holdning til naturvidenskaberne: På den ene side står en gruppe, som Dyer kalder "objektivist": de betragter "videnskabens sandheder som kendsgerninger, som man har opdaget i naturen"; på den anden side står "historicisterne", der ser "videnskabelig erkendelse [som] konstrueret i henhold til kulturelle paradigmer" (4). Det sidste standpunkt (som Dyer mener er det dominerende i filmvidenskaben) hænger naturligt sammen med de mere generelle anskuelser, som jeg opsummerede ovenfor.

Jeg vil godt understrege, at selv om jeg selv stiller mig skeptisk over for de post-

strukturalistiske idéer, vil jeg ikke et øjeblik bestride, at de har krav på en endog fremtrædende plads i en bog som *The Oxford Guide*, for de har uomtvisteligt været overordentlig indflydelsesrige inden for filmvidenskaben. Det, som jeg vender mig imod, er, at poststrukturalismens læresætninger præsenteres som uantastelige dogmer. Den tanke, at Sovjetblokkens sammenbrud skulle have konsekvenser for den marxistiske teoris fortsatte relevans, afvises hånligt og uden antydningen af argumentation (111). Det nævnes, at "empiriske forskere" (87; den nedladende tone er ikke til at tage fejl af) har angrebet psykoanalysen for at være uvidenskabelig, men det afvises med et skuldertræk som en irrelevant kritik; hvad mere er, det sker uden en eneste henvisning til den kritiske litteratur. Hvis man ønsker at tage stilling til den massive kritik, som er fremført i f.eks. Frederick Crews' *The Memory Wars* (1995), Richard Websters *Why Freud Was Wrong* (1995) og Malcolm Macmillans *Freud Evaluated* (1991), får man ingen hjælp af *The Oxford Guide*, der foretrækker at holde sine læsere i uvidenhed om, hvor sådanne tanker kommer fra. Her er der selvfølgelig tale om bøger, der ikke kommer ind på filmområdet, men også kritik, der er fremsat af filmvidenskabsfolk, søges fortiet. Et gennemargumenteret, hårdtslående kritisk værk som *Mystifying Movies* af Noël Carroll optræder kun i bibliografien til et enkelt af bogens mange kapitler, nemlig det om filmmusik (og dér kun fordi der omtales en anden skribent, der har henvist til bogen). Det er uredeligt, simpelthen, og diskvalificerer i mine øjne *The Oxford Guide to Film Studies* som oversigt over det filmvidenskabelige forskningsfelt.

En anden kritisk røst, David Bordwell, har ydet så vægtige bidrag til filmvidenskaben, at han ikke helt kan ignoreres. Omtalen af hans bog *Making Meaning*, der vittigt og indsigtfuldt gør indsigelse mod udbredte filmvidenskabelige fortolkningsprocedurer, er placeret i Noël Kings kapitel "Hermeneutics, Reception Aesthetics, and Film Interpretation". King hævder, at der er mange fællestræk mellem Bordwells standpunkter og den såkaldte "New Historicism", en

tekstanalytisk skole anført af den californiske Shakespeare-forsker Stephen Greenblatt, med tidsskriftet *Representations* som sit vigtigste organ. Denne kobling er forbloffende: "New Historicism" er en ekstremt fortolkningsorienteret analyseretning, der i sjælden grad eksemplificerer netop de fremgangsmåder, som Bordwell angriber; men ved at slå Bordwell i hartkorn med Greenblatt søger King at neutralisere hans udfald.

Bortset fra Greenblatt og enkelte ligesindede er det ret begrænset, hvad der er blevet plads til af oprindeligt ikke-filmvidenskabelige forskningstraditioner (bortset fra de post-strukturalistiske, selvfølgelig). Der er ingen fortælleteori eller perceptions-teori. Centrale forskere som Gérard Genette og E. H. Gombrich nævnes ikke nogetsteds, og kun Rudolf Arnheims tidlige filmteoretiske bog *Film/Film as Art* (1933/1957) omtales, ikke nogen af hans senere arbejder. At der er blevet plads til den, er også lige ved at være bemærkelsesværdigt: der ofres i alt halvanden side til filmteorien for 1968. Den eneste henvisning til Jean Mitry omhandler hans definition af westerns, og den er citeret på anden hånd.

Det skal også lige nævnes, at bogens politiske korrekthed er udtalt; i visse afsnit mærker man tydeligt tankepolitiet overvågning: således står der om Molly Haskell, hvis bog om Hollywoods kvindeskildringer, *From Reverence to Rape*, i en årrække stod som en filmfeministisk klassiker, at hun forråder en "dyb heterosexisme" (118) fordi hun drister sig til at prise den skildring af forhold bygget på gensidig respekt mellem mand og kvinde, der præger Katharine Hepburns og Spencer Tracys ni film sammen.

Afslutningsvis vil jeg gerne understrege, at en række af bogens afsnit er helt igennem ordentlige: eksempelvis giver Jostein Gripsrud, den enlige skandinaviske bidragyder, en koncis og velafvejet introduktion til forskningen i "Film Audiences". Man kunne nævne en række andre bidrag, som hver for sig er udmærkede og læsværdige; men *The Oxford Guide to Film Studies* erklærer at ville give en helhedsoversigt ("the Guide aspires

to comprehensiveness” (xxi)), og set i forhold til det mål efterlader den et kedeligt indtryk af indspist ensidighed.

The Oxford Guide to Film Studies. Redigeret af John Hill og Pamela Church Gibson. 22+624 sider, illustreret. Oxford og New York: Oxford University Press, 1998.

Stedsøsterlig behandling

af Peter Schepelern

I forlaget Roulages serie om enkelte landes filmhistorie - der allerede omfatter bøger om fransk, italiensk, australsk og britisk filmhistorie - foreligger nu et bind om *Nordic National Cinemas*. Bogen, der er skrevet af tre forskere der har - eller har haft - forbindelse til Stockholms Universitet, drejer sig om de fem nordiske søsterlande - Danmark, Finland, Island, Norge og Sverige. Tytti Soilas afsnit om finsk og om svensk film samt Gunnar Iversens afsnit om norsk film opfylder uden problemer kravet til en kortfattet generel fremstilling. Derimod er det afsnit, som umiddelbart er mest interessant i vores sammenhæng, nemlig Astrid Söderbergh Widdings afsnit om dansk film, ikke vellykket.

Umiddelbart er det påfaldende, at der bruges 91 sider på svensk film, 65 sider på finsk film, 40 sider på norsk film, men kun 24 sider på dansk film. For den udenlandske læser, som bogen henvender sig til som (ved siden af Peter Cowies ikke alt for kompetente *Scandinavian Cinema*, 1990) det eneste nyere tilbud om skandinavisk film, giver det et ganske urimeligt indtryk af, at f.eks. norsk film er ca. dobbelt så væsentlig som dansk film, hvilket - selv med al mulig velvilje over for det nybrud der kan spores i de senere års norske film - turde være en vild overdrivelse. Forfatteren til bogens bagside tekst synes i øvrigt at hælde til den samme anskuelse, idet der her nævnes fire svenske, fem danske, én finsk og ingen norske film-skabere! Men denne tekst har overhovedet en ikke alt for direkte forbindelse til bogens

indhold, for bagsideteksten, der i det hele synes skrevet af en mere kyndig person, nævner også - åbenbart som en appetitvækker - Triers *Breaking the Waves*, selv om denne film overhovedet ikke er nævnt i bogen! Her anføres det dog, at "Lars von Trier deserves mentioning as well" (s. 29).

Hvor de andre forfattere tydeligvis skriver ud fra et grundigt kendskab til deres respektive emner, er Söderbergh Widdings korte gennemgang af det danske stof præget af et mildt sagt overfladisk kendskab til emnet, adskillige fejl og desuden sproglig ubehjælpssomhed - også i det engelske, hvor Carlsens - og Hamsuns - *Sult* bliver til *Starvation!* (s. 25). I det hele taget anføres engelske titler på værkerne uden at skelne mellem rigtige distributionstitler - ofte forkert anført - (*Vinterbørn* hed faktisk *Winter Born*) og egne tvivlsomme oversættelser.

Det er en fadæse at undlade at nævne Nordisks tidlige storsucces, *Lovejagten*. Af sammenhængen (s. 8) må læseren tro, at *Afgrunden* var produceret af Nordisk, det var den ikke. Det var ikke Gad, der instruerede Asta Nielsens tredje danske film, *Balletdanserinden*, det var August Blom (s. 8). Det er uheldigt at nævne Dreyers og Stillers adaptationer af Herman Bangs *Mikaël* som eksempler på nordisk cirkulation af ideer, al den stund Dreyers udgave var en tysk film (s. 10). Christensens *Häxan* er nok en svensk film (økonomisk), men den var optaget i Danmark (s. 9). Ligesom Dreyers *Prästänkan* nok var svensk, men optaget i Norge (s. 10). Og her (s. 11) dukker Holger-Madsen også op med det latterlige fornavn, som uheldigvis er udbredt i udenlandsk litteratur (hos Cowie og i Katz' *Encyclopedia*): Forest. Det skyldes åbenbart fejltydningen af en billedtekst: forrest Holger-Madsen!! Om Fyrtårnet & Bivognen hedder det: "the two heroes who are the opposites of one another (...) bear a resemblance to, among others, Charlie Chaplin" (s. 11). Hvordan to modsætninger begge kan ligne Chaplin er gådefuldt. Om 30'erne hedder det, at overgangen til lydfilm i Danmark "did not differ significantly from other countries" (s. 11). Det er forkert: De danske ingeniører Petersen & Poulsen, som ikke nævnes, patenterede og