

Boganmeldelser

Die Asta

Af Casper Tybjerg

Marguerite Engberg: Filmstjernen Asta Nielsen. 192 sider, rigt illustreret. Århus: Klim, 1999.

Dansk stumfilmforsknings *grande dame*, Marguerite Engberg, har skrevet en bog om den største danske stumfilmstjerne, Asta Nielsen. Den er smukt udstyret og prydet af en lang række billeder, altovervejende filmstills. Portrætfotos og privatbilleder er der kun få af, og ligesom Asta Nielsens selvbiografi *Den tiende Muse* (1946) koncentrerer Engbergs bog sig næsten helt om karrieren og filmene; der bliver dog også gjort rede for den lange periode, hvor Nielsen efter at have trukket sig tilbage levede uglest af et fædreland, der især i efterkrigsårene så skævt til hendes nære tilknytning til Tyskland, selv om hun på ingen måde var en ven af Det Tredje Rige. Engbergs fremstilling er klar og ukunstlet. De eksisterende film med Asta Nielsen beskrives, typisk med en fremhævelse af en eller to markante scener fra den enkelte film.

Man får mest at vide om filmenes handling og indholdsside; en af de ting, der optager Engberg mest, er de forskelligartede kvinde billeder, som Asta Nielsens roller udgør. Engberg henviser til datidens bevægelse mod lige rettigheder for kvinder, og det er tydeligvis især de selvstændige, viljestærke og emanciperede figurer, som hun sympatiserer med. Denne stærke sympati gør, at hun endog overvejer at ru-

bricere filmen *Die Suffragette* (da. *Stemmeretskvinde*, 1913) som et lystspil, hvad der virker ejendommeligt i lyset af filmens voldsomme handling (Nielsen arresteres og tvangsfodres i en scene, der ikke er bevaret, men hvis grumhed man får indtryk af på et still gengivet s. 101). Engberg mener ikke, at man kan tage slutningen alvorligt. Her har Nielsen har forvandlet sig til en lydig og underdanig hustru, og man må give Engberg ret i, at Nielsens spil med sit lille barns sut understreger barnliggørelsen af hende så kraftigt, at afslutningssidyllens slående mandschauvinisme udstilles ubønhørligt.

Engberg gør god brug af forskellige skrivelser om Asta Nielsen og giver på den måde et levende indtryk af samtidens betagelse af hende. Spændende er især hendes behandling af Urban Gads tidlige afhandling, *Filmen: Dens Midler og Maal* fra 1919. Gad, der instruerede langt de fleste af Asta Nielsens film indtil 1915 og også en overgang var gift med hende, benytter flere af dem som eksempler på "prima-donnafilm", uden dog at nævne hverken titler eller Asta Nielsens navn. Engberg har identificeret filmene og kaster gennem Gads beskrivelser et fascinerende lys over Asta Nielsens og Gads samarbejde.

Bogens litteraturangivelser er ret nødvendigt og omfatter kun en mindre del af de trykte kilder, der er brugt; således mangler Anne Jerslevs vigtige artikel "Asta Nielsen, kærligheden og de store følelser", Kosmorama nr. 213 (efterår 1995), der citeres på bogens inderflap. På s. 23-25 hentes der knap 40 linjer citat fra Olaf Fønss' "selvbiografi", uden at det angives, hvilken af Fønss' tre selvstændigt udsendte erindringsbøger, der er tale om. Læsere, som

måtte ønske at finde frem til nogle af bogens slående citater fra Guillaume Apollinaire eller Herman Bang, får heller ikke meget at gå efter.

Desværre rummer bogen også en del småfejl: "Under 1. Verdenskrig blev filmcensuren ophævet i Tyskland", står der f.eks. side 127, men det skete naturligvis først *efter* krigsafslutningen og kejserdømmets fald. I beskrivelsen af den berømte gauchodans-scene i debutfilmen *Afgrunden* (1910), står der, at Poul Reumert var "bundet til en pæl" (s. 32), hvad man tydeligt kan se han ikke er på billedet på den modstående side. Griffith-skuespillerinden Mae Marsh kaldes "Mae March" (112) og den tyske kritiker Herbert Jhering bliver til Ibering (164). Fejl har også indsneget sig i citaterne: et hidsigt angreb på Asta Nielsen i *Aarhus Stiftstidende* (23.10.1912) citeres således af Engberg (78-79): "Hun er Sanselighedens Ypperstepræstinde og en Mester indenfor sit Fag. Ingen Anden kan som hun vride sine nødtørftigt beklædte Lemmer i en Dans paa Utugtighedens Knivsæg." Ordlyden i *Stiftstidende* var imidlertid: "Hun var Sanselighedens Præstinde og en Kunstnerinde i sit Fag. Ingen kunde som hun vride sine letpaaklædte Lemmer i en Dans paa Liderlighedens Knivsblad." Det kunne umiddelbart virke, som om Engberg har oversat tilbage til dansk fra en udenlandsk gengivelse af citatet, eksempelvis i billedværket og tekstsamlingen *Asta Nielsen*, red. Renate Seydel & Allan Hagedoff (1981), s. 69, selv om anvendelsen af gammeldags ortografi ikke tyder i den retning.

Hvad angår Asta Niensens kunst, er forfatteren selvfølgelig på en vanskelig opgave. Det er ikke let at omsætte Niensens mimiske og gestiske udtryk til skrevne ord. En vej, man kunne have valgt, var at sammenligne Niensens spillestil med andre konkurrerende stjerner, f.eks. den tyske Henny Porten eller de italienske divaer. Engberg omtaler dem, men går ikke ind i en egentlig skildring af forskellene i deres måde at optræde på. Engberg skriver en del om samspillet mellem Asta Niensens kunsteriske udtryk og forskellige filmæste-

tiske virkemidler, især om nærbilledet som en teknik, der særligt understøttede Asta Niensens spil. Disse betragtninger fremføres i relation til Urban Gads film fra før 1. verdenskrig, men som de fleste europæiske film fra den tid udnytter de kun sjældent nærbilledets muligheder for at komme tæt på skuespillerens mimik. De eneste konkrete eksempler, der henvises til, er hentet fra *Afgrunden*, men her synes den undertiden halvnære kamerateplacering i højere grad at være påtvunget af praktiske hensyn, f.eks. den trange plads på sporvognen. De følelsesmæssige højdepunkter i *Afgrunden* er filmet på ganske stor afstand.

Bogen omtaler fyldigt de vanskeligheder, som en række af Niensens film havde med tysk, dansk, og især svensk filmcensur. Her synes jeg man med fordel kunne have inddraget nogle af Niensens egne offentlige kommentarer om dette emne, f.eks. i bladet *Teatret* (december 1912). Ud fra titlen kunne man have håbet, at bogen havde gjort mere ud af promoveringen af Asta Nielsen som stjerne og af den fan-kultur, som omgav hende. Det ville dog nok have været vanskeligt at give dette område en mere detaljeret behandling, ikke mindst fordi meget af det relevante kildemateriale, bl.a. en stor samling af Niensens fanbreve, ligger utilgængeligt hos en svensk samler. Man kan kun håbe, at fremkomsten af Engbergs bog vil hjælpe til en så tilpas forøget interesse for Asta Nielsen, at det kan lykkes at skaffe midler til at købe denne samling og gøre den tilgængelig på et dansk arkiv.

Selv om bogen er en populær fremstilling, er det ærgerligt, at den ikke i højere grad udnytter og viderebringer den øgede viden om stumfilmens epoke, som de senere års forskning i ind- og udland har bragt frem. Marguerite Engberg har imidlertid skrevet en bog, der hele vejen igennem er præget af stor entusiasme, beundring og ikke mindst loyalitet over for sin hovedperson. Det er en bog, gennem hvis righoldige illustrationsmateriale man kan få i hvert fald en fornemmelse for Asta Niensens særegne udstråling og storhed, og

som forhåbentlig kan skabe større interesse for de rigdomme, som den stumme film rummer.

Filosofi og film

Af Johannes Riis

Allen, Richard og Murray Smith, red.: *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press 1997.

Anderson, Joseph: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1996.

Hjort, Mette og Sue Laver, red.: *Emotions and the Arts*. New York & London: Oxford University Press 1997.

Plantinga, Carl og Greg Smith, red.: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: John Hopkins Press 1999.

En retning indenfor filmvidenskaben, der synes at vinde tilhængere, er den analytiske filosofi. Der er ikke tale om et sammenhængende sæt af tanker om dette eller hint, men mere en metode til at formulere teorien, uanset hvad den så er rettet mod. En påstand fremsættes, dens terminologi defineres, betingelserne for at den gælder præciseres, og endeligt diskuteres mulige grænsetilfælde, modeeksempler, andre teorier, osv. Svært kedeligt, måske, men i betragtning af hvor tit man støder på uforståelige teorier, kan man undre sig over at ikke flere benytter eller i det mindste støtter sig til metoden.

I *Film Theory and Philosophy* indleder Murray Smith og Richard Allen med at adskille den analytiske fra den kontinentale filosofi, i nyere tid især fransk filosofi. Indledningen er bogens vel nok mest uklare bidrag, og måske ligger der en pointe gemt her. Det er i angrebet på et konkret problem, at metoden har sin værdi,

og hvis der blot er tale om at undersøge forskelle på et højt abstraktionsniveau, er det analytiske arbejde med begreberne vanskeligere. Af problemstillinger, der bliver angrebet i *Film Theory and Philosophy* er repræsentation som sådan, spørgsmålet om "forfatteren" bag filmen, ideologi og etik, æstetiske dimensioner og tilskuerens følelsesmæssige reaktioner. Det mest grundlæggende spørgsmål er naturligvis hvad det er vi ser, hvilken status det sete har. Her giver Allens "Looking at Motion Pictures" en glimrende indføring, og han slutter af med at pege på fordelene ved at betragte film som en form for illusion. Spørgsmålet om intentionalitet – kan vi tillade os at se bort fra at der er skabere bag værket og er det i så tilfælde instruktøren – diskuteres af Berys Gaut og Paisley Livingstone. Gaut argumenterer for at vi ser på den indre logik i værket som et mål, der arbejdes henimod fra flere persons side, og Livingstone diskuterer under hvilke omstændigheder det alligevel giver bedst mening at tale om individuelt forfatterskab i film. De er næppe er til at komme udenom i fremtidige diskussioner om auteuer'en.

Livingstone, der nylig er rykket til Århus Universitet, bidrager også til *Emotion and the Arts*, redigeret af Mette Hjort og Sue Laver. Her prøver han sammen med Alfred Mele, i "Evaluating Emotional Responses to Fiction," at opstille principper for hvordan en læser (og i forlængelse heraf, en tilskuer) bør reagere følelsesmæssigt. Modigt, hvis det betød, at det ikke længere var den enkeltes egen sag hvordan han eller hun reagerer følelsesmæssigt, men sådan er det næppe heller ment. Især når talen falder på vold eller stereotype fremstillinger af bestemte grupper på film, har filmlæreren og –formidleren ofte brug for at kunne kvalificere sit synspunkt om hvorvidt det er i orden fx at lade sig underholde af alt hvad der er på markedet. Umiddelbart skulle man mene at de samme pragmatiske og mellemmeneskelige principper gælder for udøvelsen af filmskabers profession som for alle andre professioner, f.eks. forskning, produktion

tion af fødevarer, og netop kræver en stiltingen i det enkelte tilfælde.

Livingstone og Mele redegør for hvordan billedet kompliceres af at man på samme tid har med snævre æstetiske hensyn at gøre, f.eks. udsagn inde i fiktionsuniverset, og kunstneriske og dermed mellemmen-neskelige hensyn, der ofte kræver at man kender motiver.

De to antologier, der er omtalt indtil nu er anvendelige for deres enkelte bidrag, og den måde det enkelte bidrag er sammenstillet med to-tre andre. Hvis den filmin-teresserede vil købe et enkelt værk, der giver en god indføring i et helt felt, er antologien *Passionate Views* så langt det bedste køb. Her behandles følelser og film ud fra alle mulige vinkler: forholdet mellem følelser og genrer som f.eks. horror, komedie, melodrama, og det sublime; den måde en film kan betragtes som en disponering af en række følelses- og stemningsepisoder, hvilke strukturer i en film, der kan få os til at holde med ellers usympatiske personer som f.eks. Hannibal the Cannibal og hvorfor, og brugen af filmmusik og ansigtsudtryk. *Passionate Views* indledes af Greg Smith og Carl Plantinga, der mener at trods store forskelle mellem de forskellige bidrag, så er der det fælles at de tager udgangspunkt nyere teorier om følelser, enkelte steder med forklaringen på funktionelle egenskaber (måden informationsbaner i hjernen er forbundet med centralnervesystemet), men i reglen med udgangspunkt i hvad det er vi ser. Den sidste, den egentlige kognitive tilgang, giver mulighed for rigere beskrivelse end den psykoanalytisk filmteori giver, påpeger de, idet fremstillingen af følelser inde i film samt brugen af virkemidler som fx komposition, kan forklares i forhold til hvad de er og ikke må omskrives til udtryk for begær og seksualitet.

Jeg skal være den sidste til at forsvare psykoanalytisk filmteori, men den indeholder den pointe at ikke alting kan forklares i nutiden; man må før eller siden ty til hændelser i fortiden. Forklaringen på at vi overhovedet reagerer følelsesmæssigt må i hvert fald delvist findes i datiden,

selv om det fremstillede og brugen af virkemidler er den udløsende faktor, og sagstens kan betragtes og analyseres i sig selv. Det er efter min mening uoverbevisende når Noël Carroll har forsøgt at forklare, først i sin *Philosophy of Horror* (1991), at vi bevæges af det vi tænker på, fordi det i er rationelt at gøre sådan – jo vist, men det gælder netop aldrig fiktioner. Her må man ty til en historisk forklaring, f.eks. at vi reagerer følelsesmæssigt på det vi tænker på fordi det er blevet en del af mennesket i vores evolutionære fortid, måske hundreder af tusinde år siden, at tænkning og følelser er tæt forbundne. I nutiden er det ikke nødvendigvis rationelt at reagere følelsesmæssigt – omend heller ikke irrationelt i den forstand at vi underholdes og får en oplevelse – for så vidt at den enkelte følelse, fx frygt, der afstedkommes af filmen, ikke tjener en rationel funktion, f.eks.. motivere os til at undgå faren.

Denne historiske forståelse af tilskueren er mest tydeligt i bidragene af Dirk Eitzen og Torben Grodal, men vil man have den uddybet og sat ind i en større sammenhæng, er Joseph Andersons bog *The Reality of Illusion* et godt bud. Her er tale om en økologisk tilgang til film i den særlige forstand, oprindeligt udtrykt af J.J. Gibson, at menneskets tænkning, perception og følelser er resultatet af et bestemt formål, at kunne befordre handling i og med omgivelserne. Andersons tanke er at man ikke kan studere filmen uden at have dette i baghovedet. Et ekstraordinært overbevisende kapitel handler om continuity-klipning, om hvorfor nogle klip synes at hoppe, som om en person i billedet er sprunget tættere på eller et nyt sted hen, hvorimod andre klip er nærmest usynlige. Grunden er, mener Anderson, at vi perciperer bevægelse et andet sted i hjernen, hurtigere og relativt uafhængt af den perception af form og farve, der lader os opdage at indstillingen er ny. Anderson bygger her på et forsøg af psykologer, men selv om han ikke gjorde det, ville der være tale om en original og brugbar teori om forskellen på continuity-klipning og

jumpcuts. Det er den eneste rigtigt overbevisende forklaring jeg kender, og det er een man aldrig ville nå frem til ved at sætte sig ned og filosofere over hvordan perceptionsprocesser burde forløbe.

Som sagt er *Passionate Views* den umiddelbart mest tilgængelige og brugbare af de her nævnte bøger. En af grundene er at skribenterne er filmorienterede før de griber til filosofiske, psykologiske eller andre hjælperedskaber. Det betyder at man får indsigt i en række film samtidig med at underliggende mekanismer i forholdet mellem filmen og menneskesindet analyseres. Særligt skal fremhæves Nico Frijda og Ed Tan om melodramaet, "Sentiment in Film Viewing," og Murray Smiths analyse af perversitet i film, "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse

Allegiances." Den sidste kan blandt andet læses sammen med Livingstone og Meles bidrag til *Emotions and the Arts*, lige som Anderson giver grundlaget for Allens tanke om film som illusion i *Film Theory and Philosophy*.

I det hele taget kan man sige at disse fire værker er udtryk for at teori, forstået som udsagn af mere eller mindre generel art, lader sig analysere, diskutere og sammenligne i tillæg til den mest naturlige, at blive holdt op mod filmoplevelsen. Det kan man udlægge sådan at filmvidenskab er blevet moden som videnskabelig disciplin, men man kan også nøjes med at bemærke at den traditionelle dimension af faget, den historiske og kritiske beskæftigelse med film, har fået sig en intellektuel partner.