

# Griffiths Biograph-film

Ron Mottram

I de fem år fra 1908 til 1913 gjorde D. W. Griffith Biograph til det førende navn i amerikansk filmproduktion og satte en ny standard i den voksende industri. Hans indsats mellem »The Adventures of Dollie« og »The Battle at Elderbush Gulch« betragtes som regel ud fra udviklingen i hans teknik. Der er blevet gjort udførligt rede for de film, hvor han for første gang anbragte kameraet tættere på end de sædvanlige halvtotale, for første gang brugte flash-back, for første gang benyttede bevægeligt kamera og specielle lyseffekter og for første gang brugte ekstreme totaler for at lave et panorama.<sup>1)</sup> Der er blevet gjort forsøg på at placere disse tekniske metoder inden for en meningsfyldt og berettende kontekst, men der lægges generelt mere vægt på det betydningsfulde i selve teknikken. Det vil nu være min opgave at betragte disse »filmgrammatiske« elementer relativt isoleret, som var de et mål i sig selv. Denne metode er en bjørnetjeneste over for kunstneren Griffith og har en tendens til at lægge et slør over hans bidrag til udviklingen af det filmiske sprog.

Griffith lagde altid vægt på en ukompliceret form og på at underordne teknikken selve historiens krav. Dette gælder især i en- og to-akterne fra Biograph-perioden, men det gør sig også gældende i hans senere arbejder inklusive den monumentale »Intolerance«. »Når der dukker en eller anden lille nyhed i fortælle-måden op, blev alle helt vilde og betragtede det som et stort fremskridt. Men tricks har aldrig den helt store betydning. At fortælle en historie oprigtigt, levende og enkelt – det var det, man stræbte mod dengang som nu« (citeret fra en artikel af Griffith publiceret i »Moving Picture World« LXXXV (26.3.1927), 408; optaget i »Focus on D. W. Griffith« udgivet af Harry M. Geduld, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J. 1971). De tekniske metoder eller »nye behandlingsmetoder«, som Griffith kaldte dem, må indtage deres plads som tricks i en god beretning, hvor de skaber den fortællende linie og det dramatiske indhold, men samtidig er underordnet disse to elementer. Når man bruger den traditionelle skelnen mellem form og indhold, udsiger dette ikke andet end at formen må være afpasset efter indholdet, og at det udtrykte indhold bliver støbt af formen. Griffith arbejdede ud fra denne brede basis – ukompliceret i udsagnet, men potentielt kompleks i udførelsen. Hvis man primært ser på højdepunkterne i Griffiths teknik som basis for hans udvikling, betragter man disse »tricks«, som »aldrig har haft den helt store betydning«, isoleret, hvorved man nødvendigvis udelader størstedelen af filmene, hvor disse tekniske metoder ikke forekommer. En nærlæsning af filmene er nødvendig for

forståelsen af både de individuelle film og karakteren af Griffiths generelle virke og udvikling.

Griffiths karriere ved Biograph kan kun betragtes som progressiv, når den ses i sin helhed. Efter disse fem år var Griffiths kunstneriske talent blevet modnet, og selve mediet havde gennemgået en betydelig udvikling gennem ham. Hvis man prøver at tage et overblik over hans karriere fra den ene film til den anden eller fra år til år, vil resultatet ikke blive en kontinuerlig stigende linie, men snarere en stigende linie med flere plateauer og endog tilbagefald. Nogle film fra 1912 er dårligere end nogle fra 1910 – man kan f. eks. sammenligne »So Near Yet So Far« (1912) eller »For His Son« (1912) med »As It Is In Life« (1910) og film, der er blevet lavet med en måneds mellemrum, hvor den anden helt klart er bedre end den første – som f. eks. »The Lonedale Operator« (lavet i januar 1911) og »The Lily of the Tenements« (lavet i december 1910). Eftersom Griffith lavede en eller to film hver uge, er det let at forstå den ujævne kvalitet i hans arbejder. Her i Biograph-filmene har vi i koncentreret form konflikten mellem kunst og industri, som konstant underminerer den kommercielle films slagkraft. Med henblik på dette er det klart, at man bør isolere de Griffith-film, som virkelig udgør kærnen i hans tidligere arbejder – de film, som af den ene eller den anden grund repræsenterer Griffith på et tidspunkt, hvor kunsten havde overtaget over industrien og hans virkelige skaberkraft kom til udtryk.

En udtømmende nærlæsning af de essentielle Biograph-film ligger uden for denne korte analyses område, men det interessante i disse film kan i hvert fald berøres, hvis man fremdrager specielle aspekter i Griffiths udtryksformer og påviser, hvordan de bliver brugt i visse film – altid underordnet en god måde at afvikle historien, personernes udvikling og de dramatiske værdier på. Samtidig kan dette gøres på en måde, som illustrerer Griffiths voksende beherskelse af det filmiske sprog. Det betyder, at vi blandt de essentielle værker må inkludere ikke blot de bedste Biograph-film, men også de film, som viser en betydelig kunstnerisk udvikling. Og siden vi her forkaster den sædvanlige måde at betragte udviklingsaspektet i Biograph-filmene på – det vil sige som en progressiv opfindsomhed og udnyttelse af nye tekniske metoder betragtet som højdepunkter på en mere eller mindre ret linie mellem »The Adventures of Dollie« og »The Battle at Elderbush Gulch« – bliver det nødvendigt at opstille nye formuleringer, som Griffiths udvikling kan undersøges ved hjælp af.

En sådan formulering kan bestå i at sætte et uoverensstemmelsesforhold op mellem rum og bevægelse – en linie, hvor alle filmene optræder som funktioner i et dia-

lektisk forhold. Når vi bruger denne formulering, ser vi, at der er film, der er koncentreret om rumlige forhold, og film, som er koncentreret om bevægelse, selvom alle filmene nødvendigvis indeholder aspekter af begge poler. Imidlertid er det ikke en oversimplificering at bruge denne dobbeltopdeling som et analytisk værktøj, som kan hjælpe os til at få en grundlæggende forskel frem mellem visse Biograph-film og ydermere beskrive Griffiths voksende artikulationsevne.<sup>2)</sup> Rummet i Griffiths film er det virkelige rum, der er defineret og udtrykt af personernes og objekternes («objekt» bruges her i bred betydning for at inkludere ting, både store og små, der ifølge sagens natur er statiske eller beregnet til bevægelse) placering og bevægelser i sammenhængende og parallelle forhold, både indbyrdes og i forhold til selve rummet. Rummets eller bevægelens forrang determineres af den fortællende hensigt, som er udtrykt i graden af bevægelse, og – når der ikke er tale om en betydningsbærende bevægelse – af placeringen af personerne og objekterne i rummet eller med andre ord: af disse to karakteristika i et dialektisk forhold. En person, som ses mere eller mindre statisk i billedet, yder sit til at udtrykke rummet gennem et stabilt forhold til alle andre elementer inden for billedets rammer. Den samme person i bevægelse bidrager til at udtrykke rummet gennem et stadigt skiftende forhold til alle andre elementer i billedet. Den artikulatoriske kraft i det første tilfælde afhænger primært af den rumlige organisering, både intern (inden for selve billedet) og ekstern (i sammenstilling med de foregående og følgende billeder eller indstillinger, som i sig selv enten kan være rum- eller bevægelsesorienterede), mens den i det andet tilfælde afhænger af dynamikken i selve bevægelsen, både intern og ekstern, kun med sekundær interesse med hensyn til det rum, der skal udtrykkes.

Lad mig nævne fem film, der kan illustrere disse punkter: »Winning Back His Love« (1910) og »Enoch Arden« (1911) som rumligt orienterede film, »The Revenue Man and His Girl« (1911) og »The Battle at Elderbush Gulch« (1913) som bevægelsesorienterede film samt »The Lonedale Operator« (1911) som en ferm kombination af de to tendenser og en af Griffiths bedste Biograph-produktioner. Begge par viser desuden udviklingen i Griffiths fortælleteknik. Når man analyserer de fem film fra Biograph-perioden, begynder man at få en fornemmelse af Griffiths færdigheder som kunstner, som trods alt danner basis for hans betydning som pioner.

#### »WINNING BACK HIS LOVE«

»Winning Back His Love« er en historie om utroskab. Ægtemanden opfinder forretningsforbindelser, som opholder ham til langt ud på aftenen, mens han i virkeligheden er sammen med en skuespillerinde, som ikke ved, at han er gift. Selvom hans kone har en vis mistanke, lader hun som ingenting og sidder tålmodigt hjemme og venter på ham. Så modtager manden en dag et brev fra skuespillerinden, som gerne vil aftale et møde med ham. Endnu en gang opfinder han en undskyldning og forlader huset uden at være klar over, at han har tabt brevet. Hans kone finder det og bliver rasende. På det tidspunkt dukker en af deres venner op, og hun viser ham brevet. Han foreslår, at de giver ægtemanden igen af samme skuffe. De følger efter ham og skuespillerinden hen til en restaurant, hvor de arrangerer sig således, at ægtemanden opdager dem sammen. Deres plan virker, men ægtemandens vrede bliver tilintetgjort, da hans affære med skue-

spillerinden bliver afsløret. Efter at konen og vennen er taget af sted, opdager ægtemanden, hvad det er, hans kone i virkeligheden har gjort, og vender angerfuld hjem, hvor forsoningen finder sted.

Filmen starter med en halvtotal af manden og konen hjemme, hvor de får besøg af en ven – en teateragtig scene, som der forekommer mange af i de mere primitive Biograph-film, som f. eks. i »The Light That Came« (1909), hvor hele handlingen foregår i fire dekorationer og næsten udelukkende i halvtotaler. Imidlertid skifter billedet hurtigt, da manden tager af sted, og der klippes til husets indgang set udefra. Manden kommer ud af døren, går fra *medium long shot* til *medium close shot*, stopper og ser tilbage mod huset. Der er blevet introduceret flere betydningsfulde elementer i denne scene. For det første er han kommet tættere til kameraet – ikke for variationens skyld, men for at vise hans forbigående brødbetyngede vaklen, som sandsynligvis ikke ville være blevet registreret helt klart i en halvtotal. For det andet er selve bevægelsen en fysisk gengivelse af hans følelses- og erkendelsesmæssige bevægelse fra konen til elskerinden. Med andre ord fremtræder det rum, der udtrykkes i denne bevægelse, både fysisk og psykologisk. Det tredje – og måske det mest betydningsfulde – element går på hans placering i billedet, da han stopper op. Han befinder sig i venstre hjørne i forgrunden og ser tilbage hen over resten af rummet i billedet mod baggrunden. En sådan placering er karakteristisk for Griffith. Han ser hen over noget, som synes at være uudnyttet rum, som i virkeligheden er det rum, som leder opfattelsen, både mandens og tilskuerens, tilbage til konen, som vi ved befinder sig i huset. Det drejer sig ikke på nogen måde om uudnyttet rum, men om rum, som bliver brugt på samme måde som mandens bevægelse gennem rummet. Der kommer andre eksempler på tilsyneladende uudnyttet rum, som tjener helt præcise formål.

I scene 3 er vi igen inde i huset, hvor kameraet er placeret på samme sted som i scene 1.<sup>3)</sup> Konen står helt ude til højre i billedet i rumlig modsætning til mandens placering i den foregående scene. Denne rumlige modsætning fungerer som et visuelt sidestykke til den følelses- mæssige modsætning mellem mand og kone. I denne scene begynder hun at tvivle på hans motiver til at tage af sted, og mens hun prøver på at forjage sin tvivl, sætter hun sig ned for at afvente hans tilbagekomst. Igen konfronteres vi med tilsyneladende uudnyttet rum (til venstre for hende), men det er det rum, hvor manden stod, før han tog af sted, og som han igen vil udfylde, når han kommer tilbage, både fra aftenmødet med skuespillerinden og senere i slutningen af filmen, da han vil opnå forsoning. Det er rum, der ligger hinsides associationen og samtidig indeholder fremtidige muligheder. Hans forbigående vaklen er blevet stillet i modsætning til hendes forbigående tvivl og udtrykt ved hjælp af placeringen af personerne og deres forhold til resten af billedets rum.

Brugen af den samme kameraplacering til interiøret i scene 1 og 3 og faktisk til alle scenerne taget inde i huset illustrerer en visuel effekt, som Griffith udnyttede i alle Biograph-filmene, selv i de senere og i de mest sofistikerede. Denne konsekvente kameraplacering på de samme steder kan let affejes som en økonomiserende metode, fordi det giver mulighed for at tage alle scenerne på samme sted på én gang uden at flytte kameraet. Eller også kan det betragtes som et tegn på kunstnerisk dovenskab. Selvom det første af de muligheder virker overbevisende og meget sandsynlig, må den anden lades ude



af betragtning. Brugen af den samme kameraplacering var primært kunstnerisk økonomiseren, men også pekuniær. Det var et trick til at fastholde den fortællende kontinuitet gennem rumlig lighed, så at gentagelsen forstærkede det følelsesmæssige indhold og billedets associationsmuligheder. Griffith valgte ikke den letteste udvej, men en ret ukompliceret og direkte metode til at etablere fornemmelsen af et sted og sætte det i relation til de lokaliteter, der tidligere var forekommet i filmen – en foranstaltning, som ikke forhindrede Griffith i at uddybe et givent rum ved at klippe i det og udvikle nærliggende visuelle områder, når det var nødvendigt for udviklingen i hans historie.<sup>4)</sup>

Derefter følger en serie på otte scener, der viser manden, som mødes med skuespillerinden, med krydsklipninger til konen, der sidder og venter hjemme, og som kulminerer i en bemærkelsesværdig visuel ændring og en genforening af manden og konen i det samme rum.

Scene 4 viser manden, der venter på skuespillerinden ved sceneudgangen. Selve indstillingen er interessant på grund af dens rumlige disposition og kameraplaceringen. Manden ses i nærbillede i forgrunden til højre. Sceneudgangen befinder sig øverst på en trappe, som er bag manden. Kameraet er placeret lavt og ser op forbi manden til sceneudgangen. Midt i billedet til venstre står der en anden mand og venter, og i baggrunden øverst på trappen står og sidder der flere personer. Hele rummet fra forgrunden til baggrunden og fra højre til venstre er omhyggeligt komponeret i dybden for at give indstillingen den størst mulige visuelle interesse, og den lave kamera-vinkel underbygger effektivt dette afventende moment. Der bliver hurtigt klippet til konen, der venter hjemme, mens hun stadig står til højre i billedet – så bliver der klippet tilbage til manden ved sceneudgangen, som i den foregående indstilling. Scenen fuldendes i bevægelser, da folk kommer ud fra sceneudgangen og ned ad trapperne, og rummet mellem manden til højre og den anden mand til venstre bliver udnyttet. Til sidst kommer skuespillerinden og krydser hen over denne bane, altså det modsatte af mandens bevægelse, da han gik hjemmefra i scene 2. Der var bevægelsen fra højre baggrund til venstre forgrund, skuespillerindens bevægelse er fra venstre baggrund til højre forgrund, hvor manden står og holder øje med hende, mens hun er på vej hen til ham. De to kvinder er blevet sat i forbindelse med den samme mand gennem to omvendte bevægelser, som forenes i manden selv.

En ny indstilling med konen, der sidder til højre i billedet, følges af manden og skuespillerinden, der ankommer til hendes hjem. Scenerne sættes i forbindelse med hinanden gennem en ukompliceret bevægelse. Vi ser konen, der sidder ned – så klippes der til en siddende tjenestepige, der springer op, da hun hører skuespillerinden og manden nærme sig. Konens siddende position ændres til bevægelse, da pigen farer op, som om mandens ankomst sammen med skuespillerinden havde udvirket en reaktion hos hende. Skuespillerinden overtaler manden til at blive, og endnu en gang ser vi konen, der denne gang står ved vinduet til højre i billedet. Gennem den omtalte transformation ser vi resultatet af den bevægelse, som pigen har gjort, hos konen. Igen klippes der til skuespillerinden og manden. Han siger farvel til hende og går ud gennem døren til højre i billedet, d. v. s. at den er placeret ligesom vinduet i den foregående indstilling. Der bliver klippet tilbage til konen, så at mandens skikkelse i døren transformeres til konens ved vinduet, og mand og kone forenes således endnu en gang, da han går fra skuespillerinden.

I den samme scene kommer manden så ind i værelset og udfylder det rum, som hele tiden så påfaldende ikke har været udnyttet, og derved realiseres den funktion, som det hele tiden har haft. Mandens entré har forbundet de parallelle begivenheder og modstillingen af de to kvinder gennem sit fysiske nærvær og har bragt os hele turen rundt til en parallel til den første indstilling.<sup>5)</sup>

Vi har lige set et andet eksempel på rum, som i første omgang ikke ser ud til at have en meningsfyldt funktion. I dette tilfælde kan vi se, at det har spillet en slags varslende rolle, fordi det kun har haft betydning i relation til en begivenhed, som vil finde sted i det rum efterhånden som historien skrider frem. Det er helt klart, at manden nødvendigvis må træde ind i det rum, da han kommer hjem, fordi vi allerede har set ham der i scene 1. Men senere skal vi se eksempler på Griffiths brug af rum på denne måde til formål, der ikke er så hurtigt gennemskuelige og som rent idémæssigt er betydelig mere sofistikerede. I hvert fald er det en af Griffiths mest interessante rumlige effekter i forbindelse med placeringen af personerne.

Hen mod slutningen af »Winning Back His Love« bruger Griffith en forløber for split screen. Vennen og konen er fulgt efter manden og skuespillerinden til en restaurant for at blive set sammen af dem og gøre manden jaloux. Vi ser begge bordene, men da parterne endnu ikke skal se hinanden, er bordene adskilt af en portiere; det er ikke en fuldstændig tilfredsstillende løsning, fordi det smager lidt af teater, men ikke desto mindre er det et logisk påfund i disse omgivelser. Det er meget sandsynligt, at en restaurant kunne være indrettet på den måde. Men Griffith dropper denne idé og vender sig mod mere filmiske udviklingsmetoder for at vise parallelismen. Han begynder at krydsklippe mellem de to par, da konen ler sammen med venen, og manden genkender hendes latter. Præsentationen af parrene i skiftende indstillinger, som faktisk isolerer dem rent rumligt og meget effektivt, fordi der refereres til den indstilling, hvor vi så dem sammen, kun adskilt af en portiere, giver muligheden for en opbygning af dramatisk spænding, som fører hen mod det punkt, hvor manden genkender konen, og hans uundgåelige konfrontation med hende. Griffith formåer ikke spændingen ved at vende tilbage til den oprindelige indstilling med begge parrene, men til sidst styrter manden, der har forsøgt at få skuespillerinden til at vente udenfor, gennem portieren (d. v. s. at han kommer ind i billedet) og står over for konen og venen. Sådan bringes de to par sammen (skuespillerinden kommer ind kort efter manden) i det samme rum, konens og vennens, fordi det er på konens betingelser, at konflikten bliver løst.

#### »ENOCH ARDEN«

I 1911 lavede Griffith sin anden to-akter, »Enoch Arden«, som var baseret på et digt af Tennyson.<sup>6)</sup> Den udvidede længde gav ham muligheden for at udvikle den fortællende linie og persontegningen. Det er også en historie, som er med til at udbygge en mere kompleks parallelisme i fortællemåden og den rumlige disposition, og resultatet viser Griffiths voksende beherskelse af mediet.

Historien handler om en romantisk trekant. Enoch Arden og Phillip Ray er begge forelskede i Annie Lee, som – selvom hun kan lide dem begge – til sidst vælger Enoch og vrager en fortvivlet Phillip, der stadig elsker hende. Enoch og Annie gifter sig og får tre børn, men deres

lykke møder en udfordring i deres dårlige økonomiske forhold. Enoch bliver tilbudt chancen for at få retableret sin økonomi ved at stå til søs, og han tager afsked med sin kone og sine børn. Han lider skibbrud, men når sammen med to andre i land på en øde ø. De to andre dør efterhånden, og Enoch er ladt alene tilbage. Hjemme venter Annie trofast og tålmodigt på, at Enoch skal komme tilbage. Tiden går, børnene vokser til, men Annie venter stadig. Imens er Phillip hende stadig hengiven og frier uafbrudt til hende. Til sidst siger hun ja for børnenes skyld, selvom hun ikke kan få Enoch ud af sine tanker. Phillip og Annie får et barn sammen, og deres hjem bliver mere stabilt. Enoch bliver til sidst reddet og vender hjem for at lede efter sin familie. Han hører, at hans kone har giftet sig igen, og for at gøre det lettere for hende giver han sig ikke til kende. Enoch tager af sted igen og dør kort efter på en kro i nærheden.

Filmen starter med seks scener, som viser Griffiths økonomiske stil og som bruges til at introducere de tre hovedpersoner og deres indbyrdes forhold. Scene 1 viser et stykke strand på baggrund af store klipper og havet. Annie kommer ind i billedet fra højre og sætter sig ned på en klippe. To personer bliver i virkeligheden introduceret i denne indstilling, fordi havet spiller en stor rolle ved at ændre Annies, Phillips og Enochs liv. Vi erfarer ikke noget særligt om Annie blot ved at se hende, selvom det eftertænksomme udtryk, som hun har, bliver karakteristisk for hende i resten af filmen, men vi ser hende i en bestemt position – ventende på stranden – som bliver midtpunkt for en senere udvikling af rumlige relationer. Scene 2 viser Phillip, der står yderst til venstre i billedet og ser ud af vinduet i sit hus. Han ser tydeligvis Annie – hvilket angiver, at hans ansigt er vendt mod havet – og går gennem værelset og ud til højre. Værelset og vinduet fotograferet med den samme kameraplacering vender tilbage senere i filmen, da Annie og Phillip efter deres bryllup sammen ser ud af vinduet. Scene 3 viser Enoch, der står foran sit hus, som fjerner sig diagonalt ind i billedet. Han står og tænker på et eller andet og er tilsyneladende lykkelig. Senere, efter at han er blevet gift med Annie, ser vi ham på samme sted, igen med den samme kameraplacering, men nu ser han fortvivlet ud på grund af økonomiske problemer. Enoch ser ikke Annie, som Phillip gjorde det i den foregående indstilling, men han går til venstre i samme retning, som Phillip kiggede, og på den måde angives det, at både han og Phillip begge bevæges hen imod Annie. I scene 4 sætter Phillip sig ned ved siden af Annie, sådan at de optager billedets nederste hjørne. Enoch kommer så ind fra venstre, står lidt bag ved dem uden at blive set (stadig i venstre halvdel af billedet) og går så rasende bort. Scene 5 viser Enoch, der kommer ind i billedet fra højre og stopper op med klipperne, som havet oversprøjter, som baggrund. I sin vrede beslutter han at tirre Phillip og går igen hen over billedet og ud til højre. I scene 6 er kameraet placeret på samme måde som i scene 4 og viser Phillip og Annie, der sidder i billedets venstre hjørne foruden. Enoch kommer ind fra venstre og træder ind i rummet til højre, som var uudnyttet i scene 4; han standser og ser vredt på Phillip og Annie og giver således rummet dramatisk udtryksmulighed og får det til at opfylde sin funktion. Annie og Phillip rejser sig, og hun beroliger dem begge ved at tage dem i hånden og på den måde vise sin magt over dem, samtidig med at hun knytter dem alle tre sammen som en forbedelse på det drama, der nu skal udvikles. Disse seks scener har så introduceret de tre hovedpersoner, angivet

deres indbyrdes forhold og desuden indført tre dramatiske rum, som kommer igen senere og da videreudvikles.

I scene 7 bruges et trick, som også sås i »Winning Back His Love« og som bruges i mange af Griffiths film, f. eks. i »The Lonedale Operator« og »The Battle of Elderbush Gulch«. Det består i at sætte én eller flere personer frem i billedet efterhånden som en indstilling skrider frem for klart at udtrykke en følelse, en idé eller en relation, uden at det bliver nødvendigt at klippe til et close up, som ofte medfører et brud eller i det mindste en svækkelse af personernes relationer til omgivelserne eller til andre, der samtidig befinder sig i disse omgivelser. I tilfældet her ses Enoch, Phillip og Annie sammen med andre personer på stranden. En mand og en kvinde læner sig mod nogle klipper i forgrunden til venstre, mens andre tumler rundt og danser i baggrunden til højre. De tre kommer ind fra højre, og Phillip går hen til parret, der læner sig mod klippen. Enoch og Annie går tættere på kameraet i rummet i forgrunden til venstre, og Enoch får chancen for en intim samtale med Annie, hvor han overtaler hende til at forlade Phillip og fortsætte med ham. Denne konversation, som »opfattes« tydeligt, fordi den er blevet det rumligt dominerende begreb i billedet, holdes ikke desto mindre i konstant relation til Phillip, fordi han også indtager en vis plads i forgrunden, kun lidt tilbagerykket og i højre/venstre modsætning til Enoch og Annie. På den måde opretholdes trekanten rent rumligt selv nu, hvor den er ved at ændre sig.

Griffith fuldstændiggør udviklingen af denne trekant ved at bringe de tre hovedpersoner sammen igen og så adskille dem i to indstillinger, som er parallelle til scenerne 4 og 5. Phillip opdager, at Enoch og Annie er gået og følger efter. Vi ser parret sidde på en klippe nederst til venstre i billedet med havet i baggrunden. Det er den samme position, som Annie og Phillip indtog i scene 4. Phillip kommer ind fra venstre og står bag de to andre, ligesom Enoch gjorde det før. Phillip løber ud, og i næste scene ser vi ham komme ind fra højre (ligesom Enoch gjorde i scene 5) med noget buskads i baggrunden; han sætter sig ned – fortvivlet efter at have mistet Annie. Det er interessant at bemærke, at baggrunden i scener, der viser Phillips fortvivelse – selvom den er forskellig fra baggrunden for Enochs vrede i scene 5 – bliver brugt til samme formål, nemlig at afsløre personernes forhold til det aspekt i den fysiske verden, som de er tydeligst knyttet til. I scene 5 udspilles Enochs vrede med havet som baggrund, fordi det er havet, som så radikalt ændrer Enochs liv, mens Phillips fortvivelse spilles med et buskads som baggrund, som er fast knyttet til det land, som han aldrig forlader.

Det er allerede blevet pointeret, hvordan Griffith brugte fast kameraplacering til at vise en lokalitet, som bliver gentaget en hel film igennem. I »Enoch Arden« udvikles denne effekt gennem artikulationen af det faste rum gennem tidsmæssige ændringer i placeringen af personerne inden for rummet. Enoch og Annie flytter ind i Enochs hus, efter at de er blevet gift; de kommer ind fra venstre i et sparsomt møbleret værelse, hvor det dominerende element er et vindue. Selvom vi ikke får det præciseret, er det meget rimeligt at antage, at vinduet vender ud mod havet – det indtryk får man, fordi Enochs hus, som vi har set udefra, synes at ligge på eller meget tæt ved stranden. Annie løber hen til vinduet, mens Enoch sætter sig i forgrunden til venstre, Annie bevæger sig rundt i resten af rummet og tager værelset i øjesyn, går så tilbage tværs over gulvet hen til Enoch og omfavner ham. Næste scene,





Frank Grandin og Linda Arvidson  
i »Enoch Arden«.

som kommer efter en tekst, der angiver et spring i tid og Enochs voksende fortvivelse, viser Annie, der nederst i venstre forgrund knæler ved en vugge. Bortset fra teksten har der været et klip fra omfavnelsen til et af resultaterne af denne – et spring i tiden, som vises gennem en ændring af en rumlig kontinuitet, et klip, som meget ligner dem, der bliver brugt i moderne elliptiske film.

Denne indstilling illustrerer også den formelle nøjagtighed, hvormed Griffith udnytter det totale rum inden for billedet med hensyn til personernes fysiske placering og bevægelser i rummet og til disse formelle karakteristikas relation til det fortælle-mæssige. Annies to børn giver billedet ligevægt til højre nederst i billedet, mens hun selv er nederst til venstre. Enoch kommer ind fra venstre og går ind midt i rummet. Først taler han med børnene, så med Annie for så at vende ryggen til kameraet og løfte armene fortvivlet. Enochs placering i centrum danner en trekantet komposition og bruger det centrum i billedet, der oprindeligt var tomt, som dramatisk centrum i scenen. Mens Enoch foretog denne bevægelse, har han vendt ansigtet bort fra Annie, børnene og kameraet og hen imod vinduet, d. v. s. ud imod havet udenfor, som først bringer håb og derefter tragedie ind i hans liv. Før Enoch går hjemmefra og møder de sømænd, der foreslår ham at tage af sted, ser han af og til hen imod vinduet. Blikket angiver den retning, som historien vil få uden for selve scenen; det

vil hurtigt blive opfattet og understreget på en meget direkte måde.

Forholdet mellem vinduet og Enochs rejse bliver anskueliggjort efter endnu ni scener. Enoch har haft en afskedsscene hjemme, hvor Annie giver ham en af babyens hårlokker i en medaljon. Da scenen finder sted inde i huset, bliver den fotograferet fra den samme kameraplacering som tidligere indendørsscener med det dominerende vindue øverst i baggrunden midt på. Familien går ned til stranden, hvor der har samlet sig en del mennesker for at se skibet sejle af sted. Disse personer optager den nederste halvdel af billedet fra forgrunden til midten, og den øverste halvdel af billedet viser havet med det sejlede skib øverst i den midterste baggrund som side-stykke til placeringen af vinduet i Enochs hus. Denne erstatning af vinduet med skibet bekræfter den rolle, som vinduet spillede i de foregående scener. Meget senere, efter at Annie har giftet sig med Phillip, er der en scene, hvor Annie og børnene, som nu er vokset godt til, tager afsted for altid fra deres gamle hus. Endnu en gang viser den samme kameraplacering det samme vindue, men nu er skodderne symbolsk blevet lukket til, men ikke helt, som om Annie har accepteret Enochs død, men alligevel stadig håber, at han skal komme tilbage.

Efter at Enoch er kommet ombord, er der to indstillinger af skibet, som er af billedmæssig interesse på grund af kameravinklen. Men scenernes virkelige slagkraft kommer fra deres relation til to indstillinger med Annie, der betragter skibet, mens det sejler bort. Den første af disse

fire scener viser skibet i øverste halvdel af billedet, så tæt på, at kun halvdelen af skibet er synligt. En båd med Enoch og de andre sømænd kommer ind i nederste venstre hjørne i billedet, og mændene går ombord på skibet. Det overraskende nære billede af skibet, der præsenteres, som om det befinder sig i en betragtelig afstand fra kysten, og den høje vinkel under hvilken det ses, gør indstillingen usædvanlig for 1911. Skibet begynder så at bevæge sig mod venstre, og der klippes til Annie, som står på kysten i forgrunden og ser ud mod skibet i det fjerne i billedets øverste midte gennem en kikkert. Dette følges af en lang scene med skibet, der kun er omgivet af vand og langsomt sejler ud af billedet mod venstre. Indstillingen holdes, indtil skibet er væk, og der kun er tomt hav tilbage. Så kommer der et *close medium shot* af Annie og børnene, hvor hun ser ud mod havet, hvor skibet ikke længere er synligt. Skibet (med Enoch ombord) og Annie, som stadig var visuelt forbundet, selvom de var adskilt af et rum to indstillinger før, er nu blevet totalt adskilt gennem isolationen af de to elementer i separate rum: skibet, der sejler ud af billedet, og Annie og børnene, der står tilbage på stranden. Adskillelsen og havets rum, som er grunden til adskillelsen, understreges, da Annie og børnene går ud af billedet til venstre (i samme retning, som skibet sejlede ud af billedet), og kun havet forbliver tilbage (som kun havet blev tilbage, da skibet var sejlet).

Ideen med kikkerten – et instrument, som forener rumligt adskilte elementer ved optisk-mekaniske midler, fungerer i »Enoch Arden« næsten som en metafor for selve det filmiske udtryk. Vi har netop set et eksempel på kikkerten brugt som et kamera, d. v. s. som en effekt, der forenede rumlige elementer inden for samme indstilling. Der kommer snart et eksempel med kikkerten, som bliver brugt til at forene rumlige elementer i forskellige indstillinger, d. v. s. i montagen.

Efter at Enoch har været væk et stykke tid, går Annie ned til stranden med sin kikkert for at lede efter det tilbagevendende skib i horisonten.<sup>7)</sup> Efter en tekst, der forklarer, at Enoch har lidt skibbrud og befinder sig på en øde ø, er der en scene, der viser Enoch og de to andre i brændingen, hvor de kæmper for at komme i land. Sammenstillingen af de to scener skaber en rumlig relation, som medfører, at Annie på en vis måde ser Enoch i nøden – en underforståelse, som bliver udbygget i de næste seks scener. Efter scenen med Enoch i brændingen vender vi tilbage til Annie, der sætter sig på en klippe med ansigtet vendt mod havet. Kameraet er bag hende, så at tilskueren sammen med hende ser ud mod havet, ud mod Enochs farlige situation. En ny indstilling med Enoch, der kæmper i brændingen. Igen Annie, der sidder ved havet. Pludselig strækker hun sig fremad som et svar på Enochs råb om hjælp – her opløses igen adskillelsen af det virkelige rum, så at Enoch og Annie bliver forenet i et kunstigt skabt rum. På dette tidspunkt farer Annies børn hen til hende, og hun omfavner dem. I næste scene når Enoch og hans følgesvende i sikkerhed på kysten – Annies omfavnelser af børnene har reddet Enoch og hans venner gennem en magisk filmisk substitution. På den måde er det virkelige rum endnu en gang blevet opløst og personerne og begivenhederne befriet fra deres faktiske rammer. De sidste to scener i denne sekvens forsegler den rumlige forening. Enoch og hans venner kommer op over en lille bakke med havet i baggrunden og tumler hen imod kameraet. Enoch falder på knæ og løfter armene i bøn. Der klippes til Annie, der står med armene om børnene og ser væk fra kameraet ud mod havet, så i sammenstillingen er det,

som om Annie og Enoch står lige over for hinanden. Det indbyrdes forhold understreges yderligere, fordi de optager samme plads i billedet, således at han transformeres til hende i klipningen.

Efter at børnene er vokset op, og Enochs venner er døde og har efterladt ham alene på øen, presser Phillip på med sine frierier og prøver på at overbevise Annie om, at der ikke mere kan være håb om, at Enoch vender tilbage. En sekvens på tre indstillinger, som kommer lige inden at Annie accepterer ægteskabet, viser, hvor økonomisk Griffith var i stand til at portrættere menneskelige relationer gennem rumlige relationer. Endnu en gang er der en indstilling med Annie og børnene hjemme taget med den samme kameraplacering og med det altid nærværende vindue i baggrunden. Annie sidder til venstre og børnene går over mod højre, så at placeringen bliver den samme som i den scene, hvor Enoch for første gang giver udtryk for sin fortvivlelse. Igen er rummet på midten uudnyttet. Som Enoch i den tidligere scene kom ind i værelset og optog det rum, som kommer han nu til at udfylde det gennem sammenstillede indstillinger. Der klippes til Enoch på hans øde ø, mens han kigger på hårløken i medaljonen. Han står midt i billedet – det samme rum, som er frit i den foregående indstilling. Det kommer til at se ud, som om Enoch dukkede op mellem Annie og børnene. Da dette forhold nu er blevet etableret, tager Griffith de to mænds forhold til Annie op. Der klippes til Annie og børnene hjemme som før, men nu står Phillip og taler med Annie, mens han cvertager rummet i midten. Med denne sammenstilling er Enoch blevet transformeret til Phillip, hvor Phillip prøver at erstatte ham i Annies liv. Begge mænd er til stede – Enoch i hendes tanker og Phillip foran hende, og begge kæmper for den samme plads i hendes hjerte.

Løsningen af denne konflikt kommer mod slutningen af filmen med Enochs død, og konflikten præsenteres, som tidligere, rumligt. Efter at have set Phillip og Annie sammen med deres nyfødte, beder Enoch om styrke til ikke at falde for fristelsen til at give sig til kende. Han går hen til en kro, hjerteknust og døden nær, og værtinden lægger ham i seng. Forud for dette er der gået tretten scener, hvor Enoch sættes i modsætning til familien, da han kigger ind gennem et vindue i Phillips hus for at betragte Phillip, Annie, hans egne børn og den lille ny. Sekvensen begynder med at Enoch nærmer sig vinduet og slutter med, at han trækker sig tilbage efter at have set den hjemlige scene. Enochs rum og familiens er adskilt med krydsklipning og forenet ved hjælp af vinduet, som dukker op i både udendørs og indendørs scener. Mens Enoch nu ligger på sit dødsleje, afslører han sin identitet for værtinden ved hjælp af medaljonen. Hun genkender ham – Enoch rækker frem for sidste gang og falder så død tilbage i sengen, der står i billedets venstre side under et åbent vindue. Den næste scene viser Phillip og Annie, der står til venstre i billedet (på samme sted som Enochs lig i den foregående indstilling) og kigger ud af vinduet. For første gang ser de lykkelige ud sammen. Den næste og sidste indstilling i filmen viser igen liget af Enoch og værtinden, der nu knæler ved hans seng med ansigtet mod det åbne vindue. Den følelsesmæssige substitution af Phillip for Enoch i Annies hjerte er nu fuldstændiggjort gennem Enochs død og bliver repræsenteret grafisk af de tre personers placering i billedet, deres indbyrdes forhold og deres forhold til de betydningsfulde vinduer.

Lad mig nu fortsætte med en analyse af to bevægelsesorienterede film, »The Revenue Man and His Girl« (1911)



og »The Battle at Elderbush Gulch« (1913). Hvis vi ser bort fra det iboende problem, at bevægelse er vanskelig at beskrive, og at dens skønhed og i vid udstrækning dens betydning er baseret på, at man ser bevægelsen og føler rytmen i den, kan vi alligevel få en vis fornemmelse af Griffiths indsats på dette område og se, hvordan disse film adskiller sig udtryksmæssigt fra de to, som jeg lige har gennemgået. Det bør også nævnes, at disse film er helt anderledes med hensyn til fortællestil og personudvikling end de rumligt orienterede film. Film, som er opbygget på disponering af bevægelser, er normalt handlingsfilm, d. v. s. at de er mere koncentreret om personernes bevægelser i spændingssituationer – forfølgelsen eller »last-minute-rescue« – end om udviklingen af karakteriseringen af personerne. Publikum må selvfølgelig have en vis fornemmelse af personerne for at kunne mobilisere nogen interesse for, om de bliver taget til fange eller reddet, men denne fornemmelse behøver kun at være minimal. Når den først er blevet etableret eller bare muligheden for den er blevet antydnet, så får selve situationen overtaget og river både publikum og handlingen med sig. Begyndelsen til dette kan iagttages i »The Revenue Man and His Girl« og højdepunktet i »The Battle at Elderbush Gulch«.

#### »THE REVENUE MAN AND HIS GIRL«

Titlen »The Revenue Man and His Girl« er til dels misvisende, fordi filmen i højere grad er koncentreret om en forfølgelse end en *romance*. Pigen bor i Kentucky-bjergene, og hendes far og hendes brødre er hjemmebrændere. En toldbetjent arresterer et par hjemmebrændere og tager dem med tilbage til sine kolleger, som er ved at gennemsnøge skovene. De resterende hjemmebrændere drager af sted for at befri de tilfangetagne, og der opstår skyderier, hvor pigens far bliver dræbt af en af toldbetjentene, som bagefter bliver dræbt af smuglerne. Pigen vil deltage i hævnaktionen og møder tilfældigvis toldbetjenten fra filmens titel, som først arresterede nogle af hendes brødre. Da hun ser, hvordan han tager sig af en såret fugl, er hun ikke længere i stand til at skyde på ham, men hjælper ham i stedet af vejen. Jagten fortsætter, da hjemmebrænderne prøver på at komme på sporet af toldbetjenten. Til sidst skjuler pigen ham under sin seng, og da hjemmebrænderne fortsætter deres eftersøgning, lykkes det ham at slippe bort. I slutningen af filmen slutter pigen sig til ham, og de tager af sted sammen.

Som i »Enoch Arden« introducerer Griffith meget økonomisk hovedpersonerne og etablerer den grundlæggende konflikt, som sætter handlingen i gang. Dette sker i de første seks scener i en serie af omvendte og parallelle bevægelser og udbygges så i de næste elleve scener. Scene 1 viser pigen i nærbillede til venstre i billedet, hvor hun med ansigtet vendt mod venstre kysser en due. Fuglen er et vigtigt fortællende element, fordi det er en lignende handling fra toldbetjentens side, som afholder pigen fra at skyde ham. Scene 2 introducerer toldbetjenten, som sniger sig hen mod kameraet ude til venstre og standser i et *medium close shot*. Hans bevægelse fungerer som kontrast til pigens statiske position og indleder den handling, som fortsætter gennem filmen kun med mindre afbrydelser. Scene 3 viser igen pigen, som stadig befinder sig i billedets venstre side, men hun ses nu i *medium close* ligesom toldbetjenten i den forrige indstilling. Den rumlige/dramatiske relation, som er indeholdt i scene 1 og 2 bliver nærmere defineret i scene 3. I denne

indstilling er pigens stilstand ændret til bevægelse bort fra kameraet i modsætning til betjentens bevægelse hen mod kameraet. Scene 4 bringer pigen og manden sammen i samme billede. Hun kommer ind i baggrunden til højre og går hen mod kameraet, og han foretager en bevægelse modsat hendes i den foregående indstilling. Da hun kommer frem til forgrunden til højre, kommer han ind fra venstre og spærrer vejen for hende med en horisontal bevægelse tværs over billedet og tager en kande op, som hun har tabt. De kaster et kort blik på hinanden, og pigen går ud af billedet i højre forgrund. Bevægelsen i denne indstilling bliver så vendt om og delt i to scener, nemlig i 5 og 6. Scene 5 viser pigen, der kommer fra højre og tværs hen over billedet i modsætning til toldbetjentens entré fra venstre i 4. Både i 4 og i 5 ses den person, som foretager den horisontale bevægelse, i *medium close shot*. Scene 6, som har den samme kameraplacering som 5, adskilles fra denne ved en tekst og viser toldbetjenten, der kommer ind fra venstre baggrund og går mod venstre forgrund modsat pigens bevægelse i 4. I denne scene fanger han hjemmebrænderne og går ud af billedet præcis som han kom ind i det. Mod slutningen af scenen kommer pigen ind i billedet fra højre i modsætning til 5 og ser betjenten, som fører de andre bort.

Da pigen kom ind i 6, havde hun sin lille søster med sig. I 7 fortsætter søsteren bevægelsen, da hun følger efter en af mændene, måske en ældre bror. Indstillingen begynder med broderen, som kommer ind i billedet fra venstre forgrund og langsomt går bort fra kameraet. Den yngre søster styrter ind fra højre forgrund og standser broderen for at fortælle ham, hvad der er sket. Sammen skynder de sig samme vej, som pigen kom ad og forsvinder ud i højre forgrund. I 8 løber de ind i billedet fra venstre forgrund modsat deres sortie i 7. Broderen blæser i et horn som signal til de andre og går ud sammen med den lille pige samme vej, som de kom. Disse to indstillinger, som var et resultat af arrestationen, og som danner grundlaget for den næste handling – hjemmebrænderne, der samles for at indlede forfølgelsen – blev præsenteret i to sæt omvendte bevægelser. Brugen af omvendte bevægelser fortsættes i en parallel struktur i de næste fem scener.

Scene 9 viser toldbetjentene i nærheden af en flod i skoven, og hovedpersonen kommer ind fra venstre sammen med sine fanger. I 10 kommer broderen og den mindre søster ind fra højre og ser ned mod floden, mens de står på en bakke. Der klippes til betjentene og deres fanger. Fangerne bliver ført bort, og hovedpersonen og en kollega bliver tilbage. Der klippes så tilbage til broderen og søsteren. De går ud af billedet til højre modsat deres bevægelse i 10. Der klippes til de to toldbetjente. De går ud til venstre, modsat heltens entré i scene 9. Disse indstillinger efterfølges i 14 og 17 af to parallelle bevægelser, som foregriber forfølgelsen, der er centrum i filmen. I 14 kommer de to toldbetjente ind i billedet og går ud af det igen i hver sin retning. I 17 deler hjemmebrænderne sig i to grupper, som går i hver sin retning. Sådan er modsætningen mellem toldbetjentene og hjemmebrænderne, som skaber den dramatiske handling, blevet vist i de første 17 scener gennem personernes fysiske bevægelser i parallelle handlinger og modsat rettede bevægelser. Når konflikten er blevet etableret, og linierne i jagten er fastsat, udvikler filmen sig i en kontinuerlig række af parallelle handlinger, som er blevet standard i den slags sekvenser – skiftende indstillinger af de forfulgte og forfølgerne, indtil det tidspunkt, hvor der ikke mere er nogen afstand mellem dem.

## »THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH«

En af Griffiths bedste handlingsfilm er »The Battle at Elderbush Gulch«, den sidste af hans to-aktere og en af hans sidste film for Biograph. Sally Cameron og hendes lillesøster bliver sendt af sted for at bo hos deres onkler i en lille hytte vestpå. Melissa Harlow, hendes mand og deres lille barn viser sig samtidig med dem på skuepladsen. En af onklerne tager imod Sally og hendes søster og kører dem til hytten, og Melissa og hendes mand flytter ind i et hus i byen. I Sallys bagage er der en kurv med to hundehvalpe, som den ældste af Cameron-brødrene siger skal holdes uden for hytten. Imens har indianerne holdt deres hundefest, og høvdingens søn og en af hans venner, som er kommet for sent til festen, drager af sted for at finde deres egen middagsmad. Sallys hunde stikker af, og hun begynder at søge efter dem, mens de andre sover. Høvdingens søn og hans ven fanger hundene og er lige ved at tage livet af dem, da Sally kommer og frelser dem. En af Cameron-brødrene, der har bemærket, at Sally er forsvundet, går ud for at finde hende. Han bliver tvunget til at dræbe høvdingens søn for at redde Sally, og dette udløser en hævnkrig fra indianernes side. Først angriber de byen, hvor Melissa, hendes mand og deres barn kommer væk fra hinanden. Melissa finder et tilflugtssted sammen med andre folk fra hytten uden at vide, at hendes barns redningsmand bliver holdt tilbage i laden. Da slaget til sidst bliver koncentreret omkring den lille hytte, rider en mexikaner, der arbejder for Cameron-brødrene, af sted til fortet efter hjælp. Efterhånden som slaget skrider frem, bliver der sat ild til laden, og de, der har søgt tilflugt i den, bliver tvunget til at flygte. Under flugten bliver barnets redningsmand skudt og falder sammen foran hytten. Sally ser barnet udenfor og beslutter sig til at redde det. Tidligere havde hun fået lavet en lille lem i hyttens bagvæg, så hun kunne tage hundene ind om natten uden at den ældste onkel fik noget at vide om det. Hun sniger sig nu ud af lemmen for at redde barnet, som hun tager med ind i hytten og gemmer i en trækiste. Lige da indianerne er ved at bryde gennem hyttens dør, ankommer kavaleriet sammen med Melissas mand, som de har taget med på vejen. Indianerne tager flugten, og Melissa og hendes mand forenes, men tror stadig, at barnet er forsvundet. Så trækker Sally det frem fra skjulestedet, og alting ender lykkeligt.

Det hurtige tempo, som en film af denne art og længde skal udvikle sig med, kræver bevægelse som grundlag. Næsten alle indstillingerne indeholder dynamisk bevægelse eller spænding, der er resultatet af indskrænkningen af dynamikken til et begrænset område, hvor de to poler bliver repræsenteret af kavaleriet, som kommer til undsætning, og nybyggerne, der kæmper ved hytten. Den totale bevægelse opretholdes fra indstilling til indstilling, hvor der bliver klippet fra bevægelse til bevægelse og gennem en stadig hurtigere udvikling i selve handlingen. Den slags klipning er selvfølgelig en af de ting, der gjorde Griffith berømt.

Scene 1 er næsten et mønster på Griffiths sans for personernes placering, artikulationen af rummet og økonomiseringen i introduktionen af bevægelserne. Indstillingen toner hurtigt op for at vise en gammel kone, der står helt ude til venstre i forgrunden. Hun er stor og bred og udstråler en slags ubevægelighed, som tjener som et fast holdepunkt for den fysiske og dramatiske bevægelse i indstillingen. Så snart vi ser kvinden, bliver vores opmærksomhed henledt på billedets højre side og på bag-

grunden, hvor en gammel mand åbner en port og går ud gennem den sammen med Sally og hendes lillesøster. De to piger går hen til kvinden, og Sally prøver på at omfavne hende, men bliver køligt afvist. Pigerne går så ud i forgrunden. Her har vi placeringen af en person helt ude i kanten af billedet (så karakteristisk for Griffith), og artikulationen af det resterende rum gennem de andre personers bevægelser. Det at den gamle kvinde ikke bevæger sig, skubber hele bevægelsen hen på Sally, hvis tøven og forsøg på tilnærmelse til kvinden (og til hendes følelser) helt klart forklarer Sallys følelser. Sådan skaber Griffith en følelsesmæssig spænding, som faktisk bliver udtrykt gennem modsætningen mellem stilstand og bevægelse, således som den tolkes gennem personernes psykiske manøvreren.

Scene 2 viser Sally og hendes søster, der stiger op i en vogn, som bevæger sig væk fra kameraet, som forbliver statisk placeret ved det gamle hjem, som Sally bevæger sig væk fra. Denne bevægelse bliver foretaget modsat senere i en indstilling af diligencen, der fører Sally og hendes søster til deres nye hjem hen imod kameraet. Fornemmelsen af afsked og ankomst er helt bogstaveligt blevet repræsenteret gennem bevægelsens retning. En variation over denne effekt bruges igen, da kampen mod indianerne er på det højeste. Turen til hest efter kavaleriet bliver præsenteret i tre scener med rytteren, der bevæger sig væk fra kameraet, mens kavaleriet, som kommer til undsætning vises i fire scener, mens det bevæger sig hen mod kameraet.

Da det er en film, der består af parallelle konstruktioner – Cameron-familien og Harlow-familien, ung og gammel, indianere og nybyggere – bruger Griffith parallelle bevægelser som en strukturel effekt. Den første af disse parallelle bevægelser ses i scene 1 og 3. Det er allerede nævnt, at filmen begynder med en bevægelse – porten, der bliver åbnet – så Sally bliver bragt i relation til den gamle kone, som sender hende vestpå. Scene 3, som finder sted inde i hytten, begynder, da døren går op (det sker i samme side af billedet som porten i 1) og onklen kommer ind – den af Cameron-brødrene, der senere redder Sally fra indianerne. På den måde bliver de to tættest forbundne medlemmer af Cameron-familien knyttet sammen af parallelle bevægelser lige fra første færd.

Da diligencen ankommer, kører den ned ad hovedgaden i byen hen imod kameraet. På en måde medbringer den årsagen til striden med indianerne – Sally. Det er hendes hunde, som høvdingens søn prøver på at slå ihjel, og det er hendes forsøg på at redde dem, der gør det nødvendigt for en af brødrene at dræbe indianeren. Og det er høvdingens søns død, der udløser indianernes hævnakt og den følgende kamp. Diligencens bevægelse ned ad gaden sættes som en parallel til indianernes angreb, som starter ned ad den samme gade og er taget fra den samme kameraplacering.

Efter at diligencen er ankommet, kommer en af Cameron-brødrene Sally imøde med et hestekøretøj. Også i ankomstscenen ser vi Melissas mand drage af sted for at hente hjælp. Sally og hendes onkel kører ud af billedet fra venstre til højre; herefter kommer en scene med Melissas mand, som kommer løbende ind i billedet (hvor hans kone og de andre står) fra venstre til højre. Klippet fra den ene bevægelse til den anden skaber en kontinuitet, som understreger ligheden i handlingerne. Parallelismen udstrækkes, efterhånden som hver af parterne ankommer til deres nye hjem. Sally går ind i hytten fra højre til venstre, og Harlow'erne går ind i deres nye hjem fra



højre til venstre. I begge tilfælde bliver de ledsaget af andre personer: Sally og hendes søster af deres onkel, og familien Harlow af en gammel mand. De to indstillinger er sammenhængende og gør sammenligningen af bevægelserne helt klar.

Der er allerede blevet givet eksempler på Griffiths brug af omvendte bevægelser. Disse bevægelser har forskellige funktioner – dramatisk kontrast, udviklingen af forholdene mellem personerne, eksposition og formelle strukturelle effekter. Der er to meget fine anvendelser af omvendte bevægelser i »The Battle at Elderbush Gulch«. Det første er sekvensen, hvor hunden løber bort, og høvdingens søn bliver dræbt. Den består af tre bevægelsesenheder, som er klippet parallelt med hensyn til bevægelsen fra hytten til skoven og sat sammen til en enhed med hensyn til den omvendte bevægelse. Den første enhed er Sally, hvis bevægelse mod skoven er opdelt i fire dele. Hun følges af en af Cameron-brødrene og senere af alle brødrene. Den anden og den tredje enhed består af hver tre dele i forhold til deres bevægelse til skoven, som præcis falder sammen med Sallys første tre dele. Den oprindelige bevægelse er fra venstre til højre, hvor de går ud af hytten, den anden er fra venstre til højre foran hytten, og den tredje er fra højre til venstre i skoven. Hver af de tre enheder gentager disse bevægelser, når de bliver udløst af en stimulus – for Sallys vedkommende er det først omsorgen for hundene og så deres forsvinden; for den første af Cameron-brødrene er det Sallys fravær, og for de andre brødre er det lyden af skud. Til disse tre bevægelser tilføjer Sally en fjerde, som indeholder sin egen omvendning. Det er fra højre til venstre for at redde hunden fra indianerne og så fra venstre til højre for at få fat i sin onkel. På det tidspunkt er alle kommet til det samme sted, og indianerne bliver skræmt bort. Så vender hele gruppen tilbage den samme vej, som den er kommet, og i præcis samme rækkefølge – først, fra venstre til højre i skoven, så fra højre til venstre foran hytten, og så til sidst, fra højre til venstre, som de kommer ind i hytten. Sådant bliver der tale om en komplet cirkel, som begynder og ender ved hytten, som bliver centrum for begivenhederne i resten af filmen.

Den anden af de omvendte bevægelser kommer under indianernes angreb og involverer igen Sally. Hun opdager det savnede barn udenfor hytten og beslutter sig til at redde det. Redningen er opdelt i fem bevægelser i hver sin retning, indefra og ud og ind igen. Det blev nævnt i synopsen, at Sally havde en lille lem i hyttens bagvæg for at kunne få sine hunde ind om natten. Denne lem befinder sig i den del af hytten, som er blevet afskærmet med en portiere, for at dække pigernes soveværelse. Sally skal bruge lemmen for at komme ud af hytten uden at blive set – hverken af brødrene eller af indianerne. Hendes første bevægelse er fra højre til venstre over det smalle soveafflukke hen til lemmen, og den er især interessant på grund af dens relation til den foregående indstilling, som viser Sally, der sidder i den anden del af hytten ved skydehullet, gennem hvilket hun har fået øje på barnet. Et nærbillede af hende fortæller tilskueren, hvad det er hun skal til at gøre – også det øjeblik hun tøver over for faren, men da hun først har besluttet sig, begynder bevægelsen med et direkte klip fra Sallys statiske position ved skydehullet til hendes hurtige bevægelse gennem aflukket. Begyndelsen af bevægelsen og bevægelsen gennem hytten er blevet elimineret for at fremkalde et forbløffende livligt udtryk for hendes overvejelser, som nu fører til handling. Den anden bevægelse

i denne serie er den fra højre til venstre gennem lemmen, den tredje fra venstre til højre bagest i hytten, den fjerde fra venstre til højre langs hytten, og den femte fra venstre til højre foran hytten. Et nærbillede af hende i det øjeblik hun får fat i barnet virker som en kort pause, før de fem bevægelser kommer igen i modsat rækkefølge, fotograferet med de samme kameraplaceringer. Bevægelserne tilbage kulminerer da Sally skjuler barnet i en trækiste, som står tæt ved skydehullet – hendes oprindelige udgangspunkt.

Disse målbevidste handlinger bliver selvfølgelig udspillet på baggrund af den kamp, som finder sted omkring hende, både inde i hytten og udenfor, og det er denne ekstra dimension, som gør sekvensen så betydningsfuld. Det er ikke bare et eksempel på bevægelse gennem visse nærmere definerede rum, som er organiseret i en hensigtsmæssig formel balance, men på stærkt målrettet bevægelse sammenlignet med kaotisk bevægelse, som udtrykker Sallys mod og beslutsomhed, som tilsidst gør, at den ældste af Cameron-brødrene fuldstændig accepterer hende.

### »THE LONEDALE OPERATOR«

Under hensyn til den dialektiske position, som er fremset i denne analyse, virker »The Lonedale Operator« som en af de mest betydningsfulde Biograph-produktioner, ikke fordi den fremstår som et led i Griffiths kunstneriske udvikling, men fordi den udnytter rum og bevægelse med så perfekt kontrol og ligevægt, at den illustrerer Griffiths beherskelse af den fortællelemæssige konstruktion indenfor en-akternes begrænsede udfoldelsesmuligheder. »The Lonedale Operator« viser endog tydeligere end de her nævnte film, at de bedste film fra Biograph-perioden er mere end øvelsesstykker for Griffith, og fremstår som fuldgylde og meningsfulde film, der hviler i sig selv. De indeholder en udtryksmæssig økonomiseren, som er bemærkelsesværdig i dens evne til at kommunikere i udelukkende filmiske termer. Griffith var interesseret i realismen, men den begrænsede varighed af en- og to-akterne tvang ham til at udtrykke sin realisme gennem et ekstremt koncentreret system af rumlige relationer og bevægelsesformer, som nødvendiggjorde en abstraktion fra virkeligheden, som i mindre erfarne hænder kunne have undergravet hans intentioner. Tendensen er gået mod at betragte denne abstraktion som udtryk for en slags naivitet, hvor den faktisk i sit kunstneriske udtryk er alt andet end naiv.

Alle begivenhederne i »The Lonedale Operator« finder sted i løbet af en dag. En lokomotivfører er forelsket i en pige, som er telegrafist på den lokale station. Han møder hende uden for hendes hus, og mens de går af sted til deres arbejde, forsikrer de hinanden om deres gensidige kærlighed. Da de kommer hen til stationen, går hun ind på telegrafkontoret, og han tager af sted i et lokomotiv. Senere på dagen ankommer der en pengeforsendelse, som pigen tager sig af. To vagabonder, der finder ud af, at pigen er alene med pengene, prøver på at stjæle dem. Pigen låser sig inde på telegrafkontoret, og mens vagabonderne prøver på at bryde døren op, telegraferer hun til den næste station efter hjælp. Telegrafisten, der modtager hendes nødråb, overgiver beskeden til lokomotivføreren, som drager af sted i sit lokomotiv for at redde hende og ankommer lige i rette tid til at kunne hjælpe med at pågribe vagabonderne.

I scene 1 ser vi lokomotivføreren, som sidder sammen

med nogle andre mænd foran en træbygning og udfylder den venstre halvdel af billedet. Lokomotivføreren står tættest ved kameraet, og den højre del af billedet er uudnyttet. En dreng kommer cyklende gennem billedets højre halvdel og stopper ved lokomotivføreren, giver ham en blok, som han skriver noget på, og cykler igen ud til højre. Lokomotivføreren rejser sig op i *medium close shot* og går ud til venstre – ind i bygningen. Der bliver klippet i hans sortie til scene 2, hvor telegrafisten kommer løbende ind fra venstre, ligeledes i et *close medium shot*, og foretager hans bevægelse fra foregående indstilling omvendt. Hun standser i venstre side af billedet, og resten af billedet står tomt. Så kommer drengen cyklende ind fra højre gennem dette rum, siger noget til pigen, da han kommer forbi hende og cykler ud af billedet. De to hovedpersoner, som vi snart skal se er et elskende par, er alle-

Denne syntese udløser en ny serie bevægelser, som udfylder et dobbelt formål. Først bliver begge personerne bragt hen til deres job, og dernæst får tid og sted mulighed for at tydeliggøre karakteren af forholdet mellem dem. Disse bevægelser begynder i 4 straks efter mødet mellem dem. De går hen mod kameraet, standser og taler sammen og giver publikum et mere intimt indblik i samtalen, som i sig selv er intim. Den slags bevægelse hen mod kameraet, som er blevet berørt tidligere, giver tilskueren en klarere opfattelse af det følelsesmæssige indhold i scenen uden at skulle tage tilflugt til det mere abrupte klip og bidrager til en jævn kontinuitet i en romantisk sekvens i roligt tempo. Indstillingen viser til sidst de to personer, der tæt sammen går ud til højre for kameraet. Samtalen fortsættes, og den romantiske forbindelse udvikles i 5. De kommer ind i baggrunden til højre



rede i de to første indstillinger blevet sat i forbindelse med hinanden ved hjælp af rumlig placering (helt ude til venstre i billedet) og af to bevægelser (lokomotivføreren sortie til venstre blev transformeret til pigens entré fra venstre og drengens cykeltur fra den ene person til den anden, som forbinder både dem og det rum, de optager).

Denne underforståede relation i de to første indstillinger bliver så realiseret i 3 og 4, som er gentagelser af kameraplaceringen i resp. 1 og 2. I 3 kommer lokomotivføreren ind og standser – en parallel bevægelse til pigens i 2. Han går så på tværs af billedet og ud til højre. I 4 kommer lokomotivføreren ind fra højre, foretager sin egen bevægelse fra den foregående indstilling i modsat orden og går hen til pigen, som stadig befinder sig i venstre del af billedet. Deres forskellige rum i 1 og 2, som blev forbundet af bevægelsen af drengen på cyklen, erstattes nu af deres placering i det samme rum, fordi lokomotivføreren er gået fra sit eget rum og ind i hendes. Et forhold mellem personerne, der er baseret på lighed gennem montagen, er blevet erstattet af en relation baseret på nærhed i det samme visuelle rum.

og går henimod kameraet og standser tæt ved et træ. Pigen markerer, at hun elsker ham, og de går tæt sammen ud af billedet til venstre for kameraet – ligesom i 4 bortset fra, at bevægelsen er modsat. Scene 6 viser skinner, der snor sig fra nederste venstre hjørne til øverste venstre halvdel af billedet. Den højre halvdel af billedet viser perronen på stationen. Parret kommer ind fra venstre og går hen imod kameraet, mens pigen balancerer på en af skinnerne. Deres entré og bevægelsen fra baggrund til forgrund ligner 5, men foregår nu fra højre til venstre. Jernbaneskinnersnes og personernes placering i billedet fungerer parallelt med lokomotivføreren og pigen, fordi skinnerne. Deres entré og bevægelsen fra baggrund til og da det er den sidste scene, der viser dem, mens de går, er det passende, at målet for deres spadseretur spiller en større visuel rolle. Pigens balanceren på skinnerne hjælper også til at artikulere hele rummet, fordi denne bevægelse understreger skinnernes kurvede linie, som kommer til at spille en væsentlig rolle i det følgende.

Vi har nu set, hvordan den koncentration, der er nødvendig i en-akterne, leder til ellipser. Kun den absolut



nødvendige handling tillades. Da parret er kommet til stationen, siger de farvel til hinanden og går hver til deres arbejde. Da pigen står i centrum for handlingen, bliver kameraet ved hende. Hun går ind på stationen og gennem ventesalen fra højre baggrund til venstre forgrund. Denne bevægelse bringer hende fra stationens hovedindgang til døren ind til telegrafkontoret og understreger dermed afstanden mellem disse to punkter. Næste scene viser hende, da hun kommer ind ad døren helt ude til højre i billedet og går hen til en gammel mand, der sidder ved telegrafnøglen yderst til venstre. Han rejser sig op, fortæller hende, at han ikke har det godt, og går så mod højre og ud. I betragtning af Griffiths sædvanlige økonomiseren kan man spørge sig selv, hvorfor filmen indeholder en indstilling af pigen, der går gennem ventesalen i stedet for en indstilling, der viser hende gå direkte ind

på telegrafkontoret, efter at hun har sagt farvel til lokomotivføreren. Svaret er, at på dette tidspunkt i filmen har denne handling og rummet i handlingen en potentiel mening. Det potentielle forstærkes, da pigen senere går to gange gennem ventesalen for at tage pengesækken ind fra toget og bringe den tilbage til kontoret. Rummet opfylder ikke en funktion, før end hun har fået øje på vagabonderne, der står og kigger ind gennem vinduet, og er blevet klar over deres hensigt. Pigen styrter ud af telegrafkontoret og gennem ventesalen for at låse hoveddøren og når det lige, inden vagabonderne når hen til døren. Hun går endnu en gang gennem dette rum og ind på telegrafkontoret, låser døren efter sig og afsender sit nødråb. Hendes bevægelse frem og tilbage gennem ventesalen har så bidraget til dramaet og udskudt røvernes indtrængen så længe, at hendes redningsmænd kan



Modsatte side: De to vagabond-banditter (Joseph Graybill og Dell Henderson) lurer ved telegrafstationens vindue og får øje på pengesækkene. Herover: Blanche Sweet som filmens telegrafist mens hun fortvivlet telegraferer efter hjælp. Herunder: Hjælpen er nået frem i skikkelse af Frank Grandin og Wilfred Lucas.



nå frem til stationen. Døren og rummet mellem dem virker som stødpuder mellem pigen og vagabonderne. Det bør også bemærkes, at pigens bevægelse gennem rummet hver gang bliver fotograferet fra den samme kamervinkel, så at rummets konsistens bliver opretholdt og det dramatiske eftertryk derved går på bevægelsen, som for hver gentagelse bliver mere og mere betydningsfuld.

Rummet på telegrafkontoret bliver udnyttet på lignende måde. Pigen sætter sig ned ved nøglen helt ude til venstre i billedet, og resten af rummet står tomt. Når man erindrer, at døren til kontoret befinder sig helt ude til venstre, og pigen sidder med ryggen til den, er man klar over, at dette tilsyneladende tomme rum i kontorskenerne faktisk har det jeg tidligere har kaldt en varslende funktion. Det er det rum, som røverne skal igennem for at nå hen til pigen, og hvor de til sidst bliver pågrebet. Det er et truende rum, som får større og større betydning i filmen; denne betydning opretholdes ved hjælp af Griffiths sædvanlige trick, som består i at fotografere værelset med den samme kameraplacering hver gang.

Rummet i telegrafkontoret udnyttes gennem en interes-

sant sammenstilling. Lige efter en indstilling med pigen, der arbejder ved telegrafnøglen, er der et klip til et andet kontor, hvor pengene bliver udleveret. Manden, som udbetaler pengene, sidder ved et bord længst ude til højre i billedet i kontrast til pigens placering til venstre i den foregående indstilling. Sammenstillingen af disse to indstillinger udnytter rummet til højre i telegrafkontoret gennem substitution og opretholder fornemmelsen af pigens placering gennem en sekretær, der arbejder i baggrunden til venstre. Sammensmeltningen fuldstændiggøres, da en jernbanearbejder kommer ind gennem en dør til venstre og går gennem værelset for at få pengene, lige i det øjeblik, da røverne er på vej ind på kontoret, men fra højre, for at stjæle pengene. Den scene kompletterer handlingen på telegrafkontoret med hensyn til rum, bevægelse, drama og endog etik.

Scenen, der viser uddelingen af pengene, følges af en indstilling af et tog, som kører ind på en station hen imod kameraet. Det er den anden togs scene i filmen – den første var klippet ind i scenen med pigen på telegrafkontoret, hvor hun står ved vinduet og vinker til sin elskede, som befinder sig i lokomotivet. Toget bevæger sig i en krum linie væk fra kameraet i modsætning til det andet tog. Tog i bevægelse bruges normalt til at forbinde forskellige handlingselementer. Anden gang det kommer til syne, bliver pengene bragt ind i det. Næste gang bringer toget pengene og røverne til stationen, hvor pigen arbejder. Efter at hun har modtaget pengene, og vagabonderne er krøbet frem fra toget, går hun hen mod stationsdøren. Hovedhandlingen bliver nu vagabondernes interesse for pengene. Togets bevægelse bort fra stationen fortsættes i en serie indstillinger, som kulminerer med vagabonderne, der kigger ind gennem vinduet i telegrafkontoret. Da pigen går hen til stationsdøren, sætter toget sig i bevægelse. Dette efterfølges af en indstilling af vagabonderne, der dukker sig, og pigen, der går gennem ventesalen. I næste scene går vagabonderne hen over perronen ligesom pigen gjorde det i de tre foregående indstillinger. Deres handling bliver fotograferet med samme kameraplacering og forbindes med pigens gennem toget, som stadig er på vej bort fra stationen. Mod slutningen spiller toget sin sidste rolle i filmens »last minute rescue«.

Sekvensen, der begynder med pigen, der får øje på vagabonderne og kulminerer, da hun låser dørene, er et fint eksempel på en velorganiseret dramatisk handling inden for rum/bevægelse-modstriden. Vagabonderne ses i nærbillede, mens de sniger sig hen til vinduet i telegrafkontoret, hvor de standser og ser ind. De står sammenkrøbne i billedets nederste venstre hjørne, og resten af billedet fyldes op af vinduerne. Der klippes til pigen inde i kontoret. Hun står til venstre ved vinduerne, og hendes hoved befinder sig i billedets øverste venstre hjørne i rumlig modsætning til røvernes hoveder. Fra denne placering udspringer sekvensens handling. Pigen ser vagabonderne og bliver bange, da hun forstår, at de er ude efter pengene. Vagabonderne springer op og flytter sig hen til venstre foran vinduerne. Pigen foretager denne bevægelse modsat ved at løbe hen til højre gennem værelset. Hendes bevægelse fastholdes af et klip, der viser hende på vej fra venstre til højre gennem ventesalen, hvor det er første gang, at dette rum får dramatisk indhold. I næste indstilling bliver hendes bevægelse vendt om og transformeret til stationsdørens, som bliver lukket fra højre til venstre. Lukningen af døren er fotograferet udefra, så at handlingen koncentrerer sig om røverne. Mod

slutningen af denne scene – lige da døren lukkes – løber røverne fra venstre til højre i modsætning til bevægelsen af døren, som lukker dem ude fra stationen og holder dem adskilt fra pigen. Disse modsatrettede bevægelser fungerer som en slags kort pause i handlingen, hvor spændingsmomentet nu intensiveres. Pigen løber fra højre til venstre gennem ventesalen og så ind på kontoret, hvor hun låser døren og stiller sig op ad den, mens hun hiver efter vejret og lytter. Hendes placering ved døren anbringer hende helt ude til højre i billedet i modsætning til hendes placering ved vinduet i begyndelsen af sekvensen.

Sekvensens handling er en spiral. Pigen går fra et rum for at udføre en bestemt handling og vender tilbage til samme rum. Men den udvikling i handlingen, som finder sted i denne sekvens, er en intensivering af det potentielt dramatiske i rummet gennem den dramatiske handling i bevægelsen. I begyndelsen af sekvensen får telegrafkontoret dramatisk værdi, da pigen ser vagabonderne ved vinduerne. I slutningen af sekvensen har truslen om røveri, som er blevet forstærket af aflåsningen af dørene, medført en ændring af kontoret til en belejret fæstning. Rummets værdi er steget med stormskridt. Det er den samme form for udvikling, som Griffith brugte i »The Battle at Elderbush Gulch«. Begge gange blev Cameron-hytten brugt som begyndelse og slutning på en spiralbevægelse, som resulterede i en dramatisk intensivering af rummet. Efter at hundene var blevet reddet og høvdingens søn dræbt, fik hytten værdi som fort. Da Sally har reddet barnet, vender hun tilbage til en hytte/et fort, som nu er mere i fare end det var, før hun forlod det. I begge tilfælde har hytten fået større dramatisk betydning og er blevet et rum med nyt indhold.

Fra dette punkt fortsættes dramaet og forstærkes af parallelismen i »the last minute rescue«, som bidrager til en klart defineret udvikling af rummet og bevægelsesfaktorerne. Den knibe pigen befinder sig i, da hun er lukket inde på kontoret, bliver selvfølgelig præsenteret i forhold til hendes placering i rummet, hvorimod hendes redningsmænd, som må tage fra et sted til et andet, selvfølgelig står i forbindelse med selve bevægelsen, eftersom det kun er hurtig bevægelse, der vil sætte dem i stand til at komme frem i tide. Det ene elements essentielle tilstand står i modsætning til det andet elements dynamiske indhold, og den endelige løsning på denne visuelle og dramatiske konflikt er, selvfølgelig, tilfange-tagelsen af røverne og redningen af pigen og pengene.

Da pigen har låst sig inde på kontoret, styrer hun hen til telegrafnøglen for at afsende sit nødråb. Hun bliver vist i nærbillede (med ansigtet mod venstre), som understreger det dramatiske i bevægelsen og giver en kontrast til den tidligere scene med hende ved nøglen. Kontrasten definerer dramaets rum som et ganske almindeligt rum, der ved indførelsen af ganske særlige elementer har undergået en forandring. Scenen følges af et *medium close shot* af en mandlig telegrafist i et andet kontor. Han sidder ved telegrafnøglen til højre i billedet og ser mod højre. Sammenstillingen af de to indstillinger giver indtrykket af to telegrafister, der er anbragt over for hinanden og på den måde slår en bro over det adskillende rum og skaber et forbindelsesled mellem pigen og hendes redningsmænd. Der krydsklippes mellem de to indstillinger, indtil den mandlige telegrafist får beskeden og skryder sig udenfor for at give den til lokomotivføreren, som befinder sig på den pågældende station.

Efter at lokomotivføreren er taget af sted for at redde pigen, vender handlingen tilbage til kontoret, hvor den



rumlige højre-venstre sammenstilling gentages med pigen og vagabonderne, som bryder gennem stationsdøren, går gennem ventesalen, ligesom pigen gjorde før og begynder at bryde døren til telegrafkontoret op. Pigen går igen hen til døren og stiller sig op ad den og befinder sig således helt ude til højre i billedet, hvor hun bliver sat i forbindelse med røverne, som er helt ude til venstre. Røvernes anstrengelser er rettet mod venstre hen imod døren, ligesom pigens anstrengelser er rettet mod højre mod døren, så at personerne og det rum, de optager, sættes i modsætning til hinanden. Den spænding, der bliver skabt her, bliver stærkere hen mod slutningen af sekvensen. Pigen går tilbage mod venstre og bruger værelsets rum som stødpude mod røverne, og rummet kommer så endelig til at udfylde sin funktion. Røverne bliver ved med at hamre på døren og bruger nu en bænk som rambuk. Ved hjælp af bænken lykkes det dem at bryde ind gennem døren, og de rum, som stod over for hinanden i de foregående indstillinger, er nu smeltet sammen til et ved hjælp af bænken, som kommer fra det ene rum til det andet og samtidig har en funktion i dem begge. Personerne bringes så sammen, da røverne åbner døren og går ind på kontoret. Men selv i dette øjeblik fastholder Griffith adskillelsen af pigen og røverne, fordi hun (til venstre) holder røverne i skak henne til højre ved at bilde dem ind, at hun har en revolver. Det giver ham muligheden for at vride den sidste dråbe ud af dramaet ved at udsætte det til allersidste øjeblik.

Ind mellem indstillingerne fra telegrafkontoret ses indstillinger af lokomotivføreren, der er på vej for at redde pigen. Som de rumlige elementer får betydning gennem modsætninger, så får togets bevægelser dynamisk indhold gennem modstillinger. Der bruges to slags indstillinger af toget – den ene viser lokomotivføreren og en ven i lokomotivet på baggrund af bevægelse, og den anden viser toget, der kører gennem landskabet. Disse sættes yderligere i modsætning til hinanden gennem kameraets placering. Indstillingerne inde fra selve lokomotivet viser handlingen set bagfra, d. v. s. at handlingen sker bort fra kameraet, mens indstillingerne udefra viser toget, der kører hen mod kameraet. Det dynamiske i togets bevægelse kommer fra en fornemmelse af fremstød hver gang toget ses udefra. Følelsen af fremstød er resultatet af længden af indstillingerne og bevægelsernes relative kraft. Indstillingerne inde fra toget er længere end scenerne udefra, så at klip fra den ene indstilling til den anden forbigående sætter tempoet i vejret. Ydre bevægelser synes også hurtigere end de indendørs på grund af bevægelsens forhold til kameraet. Hvert klip til togets bevægelse set udefra implicerer en forcering af adskillelsen mellem redningsmændene og pigen, fordi toget faktisk bevæger sig fra et punkt til et andet i et fysisk rum og derved indsnævrer det totale adskillelsesrum og flytter tilskueren fremad. Længden af indstillingerne inde fra toget forstærker også spændingen i scenerne fra telegrafkontoret ved at udstrække tidsfølelsen. Det er den modsætning af udvidet midlertidighed og indsnævret rum og ikke bare tempoet i den parallelle klipning, som giver »the last minute rescue« slagkraft. Redningsmændenes ankomst er perfekt indvævet i hele filmens struktur, fordi den viser lokomotivføreren og hans ven, der går ind på stationen på samme måde, som pigen og vagabonderne tidligere er gået ind. Man ser dem gå gennem ventesalen i baggrunden til højre og frem til venstre forgrund med samme bevægelse og fra den samme kameraplacering og virkeliggøre den sidste stump af dramatisk spæn-

ding ved hjælp af den endelige artikulation af dette betydningfulde rum. Nu mangler man kun at se vagabonderne blive ført bort, og helten og heltinden forsegle filmen med et kys.

Det er ikke længere nødvendigt at fastslå betydningen af Griffiths tidligere værker eller det faktum, at grundlaget for hans senere mesterværker findes i hans Biograph-film. Men det er nødvendigt at slå værdien af disse værker fast som selvstændige værker og ikke blot som forberedende stiløvelser udført af Amerikas første store filminstruktør. Denne analyses mål har været at hjælpe med at etablere dette faktum ved at antage, at en rumlig/bevægelses-modstrid eventuelt kan bruges som analytisk middel til at belyse de midler til kunstnerisk strukturering, som Griffith brugte, og den faste kontrol, som han havde over disse virkemidler. Inden for dette modsætningsforholds rammer, i relation til kravet om en klar og enkel handling, kan Griffiths kunstneriske frembringelser og udvikling vurderes mere meningsfyldt. Denne metode udelukker på ingen måde andre, ej heller er den nødvendigvis den bedste eller den mest korrekte. Den er en måde at beskrive det på, som jeg opfatter som en fundamental forskel mellem visse Biograph-film, samt at nå ind til meningen af billederne, som er formet og udviklet af rumlig organisering og bevægelse både inden for og mellem indstillingerne. Jeg har valgt de fem film, som er blevet analyseret her, fordi de illustrerer modsætningsforholdet klart, og fordi de er blandt de bedste af Biograph-filmene, men samme metode kunne bruges til at analysere de øvrige Griffith-film.

#### NOTER

- 1) Redegørelsen har ikke altid været korrekt. Filmhistorikere har yndet at citere »For the Love of Gold« (udsendt 21.8.1908) som den første film, hvori Griffith klippede i en scene, idet han formodedes at flytte kameraet nærmere til de udspillede begivenheder. Sådant er det imidlertid ikke. Den scene, der refereres til er lavet med fast kameraafstand. Den første film, i hvilken Griffith ændrede kameraafstand indenfor en enkelt scene er »The Greaser's Gauntlet« (udsendt 11.8.1908), godt en uge før »For the Love of Gold«.
- 2) Denne særlige formulering giver selvsagt ikke en fuldstændig forståelse af Griffiths tidlige arbejder, da den ikke tager alle de strukturelle ideer med i betragtning, som Griffith benyttede. Den antyder imidlertid kompleksiteten i hans stil og at filmene kræver en nærlæsning.
- 3) Ordet »scene« bruges her og i resten af artiklen i betydningen »kamera-indstilling«.
- 4) Brugen af den gentagne kameraplacering i forhold til en bestemt lokalitet er en af de strukturelle ideer (nævnt i note 2), som fortjener betydelig mere opmærksomhed end den får i denne artikel for at man forstår dens fulde betydning i Griffiths arbejde. I nogle film, f. eks. »As It Is in Life« (1910), bliver ideen basis for hele filmens struktur.
- 5) I de originale kopier af denne film har nogle af scenernes sidestilling måske ikke været helt så effektiv som jeg beskriver det, da mellemtekster, der mangler i de nuværende kopier, sandsynligvis skilte nogle af scenerne og derved svækkede scenernes fulde effekt. Men selv under denne forudsætning skulle den centrale mening, som jeg tillægger forholdet mellem scenerne, være korrekt. Dette bør også huskes i forbindelse med øvrige film, der analyseres i denne artikel.
- 6) Griffiths første 2-akter blev, som »Enoch Arden«, udsendt i to dele på forskellige dage: 1. del, »His Trust«, den 16.1.1911 og 2. del, »His Trust Fulfilled«, den 19.1.1911. Denne fremgangsmåde blev fulgt, fordi American Biograph Company endnu ikke havde accepteret ideen om at udsende film af mere end en spoles længde. Denne konservative holdning til, hvad der udgjorde en films rette længde, medvirkede til at Griffith brød med Biograph i 1913.
- 7) Billedet af kvinden, der venter på en hjemkomende er almindeligt i Griffiths film, ofte i skikkelse af en kvinde på stranden, stirrende ud over havet. Billedet findes i forskellig udformning i alle Griffiths film. I »The Birth of a Nation« venter søsteren og moderen på den lille ørbert; i »The Girl Who Stayed at Home« venter Cutie Beautiful på James Grays hjemkomst efter den første verdenskrig; i »True Heart Susie« stoler Susie tålmodigt på William, og i »The Struggle« venter den lidende hustru på sin alkoholiker-mand. Måske kan en af årsagerne til dette tilbagevendende billede findes i Griffiths selvbiografi »The Hollywood Gold Rush«, udsendt som »The Man Who Invented Hollywood«, (1972), i en beskrivelse af Griffiths barndom: »The tears of »The Birth of a Nation« were sprung in watching my mother on many a lonely night standing by the window waiting for someone's arrival – the arrival that would never be – and knowing of the thousands of other Southern women who had waited in vain for the return of their loved ones. Its drama was but an echo of the stories told of the gallant soldiers who fought one of the most brilliant wars known to history«.