

Filmens första år

- en resa genom stumfilmen
1895 - 1929

Film före filmen

- förutsättningar och förhistorier

ETT STUDIEMATERIAL FRÅN SVENSKA FILMINSTITUTET



Grottmålningar i Altamira i Spanien.

Strax efter filmens genombrott, år 1896, kunde man läsa dessa rader i en recension i den franska dagstidningen La Poste: "Uppfinningens skönhet står att finna i apparatens nyhet och dess sinnrikhet. När dessa apparater görs tillgängliga för allmänheten kommer var och en att kunna fotografera sina kära, inte längre i statisk form utan med deras rörelser, deras handlingar, deras välbekanta gester, så att till och med talet fångas på deras läppar. Då kommer döden inte längre att vara absolut." Den här känslan, att filmen nästan skulle kunna övervinna själva döden, var mycket tidstypisk, och säger något om den allmänna utvecklingsoptimism som rådde i det sena 1800-talet. Filmen kom uppenbarligen som svaret på många behov. Och det är typiskt att artikeln också innehåller en vision som förverkligats först långt senare: att uppfinningen kunnat göras tillgänglig för en bred allmänhet utan alltför stora kostnader.

TEXT: ASTRID SÖDERBERGH WIDDING
REDAKTÖR: ANDREAS HOFFSTEN

Men hur kom egentligen filmmediet till? Många förklaringsmodeller verkar framför allt utgå från de tekniska innovationernas historia i ganska snäv bemärkelse. Ungefär så här kan det låta: först kom stillbildsfotografiet, sedan seriefotografiet och så skulle biografifilmen till sist komma som kronan på verket. Utvecklingen framstår som både logisk och rätlinjig. Och den 28 december 1895 - det datum som brukar pekas ut då den första offentliga filmföreläsningen för publik ägde rum - hände det till sist: filmen var född! Ett nytt medium hade sett dagens ljus, och man kunde nästan få för sig att hela den fortsatta utvecklingen redan var på plats i den stunden. Men så enkelt är det naturligtvis inte.

Industri och nöje

Tekniken som sådan har givetvis haft en helt avgörande betydelse. Utan filmkamera eller projektor - ingen film. Ändå är tekniken i sig långtifrån hela förklaringen varken till mediets uppkomst eller till dess genomslag. Det krävs en långt bredare förståelse av förutsättningarna, av det

Ett så kallat praxinoskope



samhälle och de sammanhang som drivit fram den tekniska utvecklingen.

Det är sant att den industriella revolutionen, som i sig var resultatet av tekniska landvinningar, utgjorde en av dessa förutsättningar. I dess spår följde en rad närbesläktade uppfinningar: telefonen (1876), fonografen (1877) eller bilen (1880-90-talet). Liksom de var även filmen en teknologisk uppfinning som kom att lägga grunden för en stor industri. De kom också på olika sätt att spela en viktig roll i den tidiga filmen, till exempel i telefonscener i split screen-teknik, där två personer samtalade samtidigt i en och samma, delade bild.

Lika sant är det att industrisamhällets genombrott medförde nya behov av nöjen, inte minst för den växande befolkningen i städerna. I själva verket fanns det redan tidigare under 1800-talet en lång rad varianter av visuell populärkultur: enkla blädderböcker, laterna magicas berättande bildserier, dioraman som tredimensionellt iscensatte kända historiska händelser - men också cirkus, freak shows och allehanda andra marknadsnöjen. Vid sidan av dem hade också den populära melodramteatern under samma tid utvecklats alltmer i riktning mot optiska effekter, häftiga attraktioner och sensationism. Förutsättningen för det låg i sin tur till stor del i den litterära romantiken, som hade gjort det rumsrent att berätta om känslor och fantasier.

Att det var filmmediet bland alla möjliga mediala uttrycksformer som till sist slog igenom får nog främst skrivas på ekonomins konto. Cirkus och teater måste turnera från stad till stad. Nöjesfältet kunde inte bli hur många som helst, och där var det konsumenterna som fick resa, ibland långa sträckor. Filmen däremot kunde visas överallt, genom att det gick att göra många kopior. Världen långt borta kunde med ens komma nära. Det visade sig ha oanad ekonomisk lönsamhet att producera film för många konsumenter till en förhållandevis låg kostnad. Därmed fick filmen ett övertag över andra nöjen - och en möjlighet att framöver förfina sina berättartekniker och därmed kunna locka en verklig masspublik.



Split-screen estetik.



Cary Grant och Rosalind Russell i His Girl Friday/Det ligger i blodet.

Från grottmålning till psykoanalys

Flera filmhistoriker - bland annat Rune Waldekrantz i Sverige - har samtidigt betonat att hela denna utveckling i riktning mot rörliga visuella medier inte var något nytt för 1800-talet. De rörliga bildernas konst har uråldriga rötter: i grottmålningarnas avbildningar av rörelse många hundra år före vår tideräknings början, i det kinesiska eller indiska skuggspelet från 900-talet och framåt, som kunde skildra sagor och myter men också ha religiös innebörd. Den fick mer sentida efterföljare, först i Persien, Egypten eller Turkiet, där det ofta handlade om färser men ibland också om hjältesagor, och därefter i Italien, Frankrike och övriga Europa under 1600-talet och framåt. Där tillkom det också inspirationer från den populära pantomimteatern. Senare skulle skuggspelets idé komma att föras in i ljusbildernas domäner genom flera olika innovationer.

Den spökromantiska fantasmagoriteatern i det sena 1700-talets Paris excellerade i olika slags spökerieffekter, där de visuella inslagen förstärktes av klockklämtningar, åskmuller och obestämda ekon. De så kallade skioptikonerna - ljusbildsteater i tablåform - exempelvis i London vid 1800-talets mitt kunde omfatta både underhållning i form av sagor eller romantiska berättelser, och mer undervisande eller informativa inslag. Man kunde få se Delhis belägring - eller brandmännens arbete vid en eldsvåda. Därtill kan till sist läggas de stereoskopiska fotografiska bilderna, som kunde visas antingen i mindre format eller i jättestora tittskåpsversioner. Här fanns flera firmor som distribuerade såväl naturbilder som exempelvis krigsbilder. Det amerikanska företaget Underwood & Underwood fabrikerade till exempel 25 000 stereobilder om dagen, och deras produkter blev också journalfilmens främsta förebild.

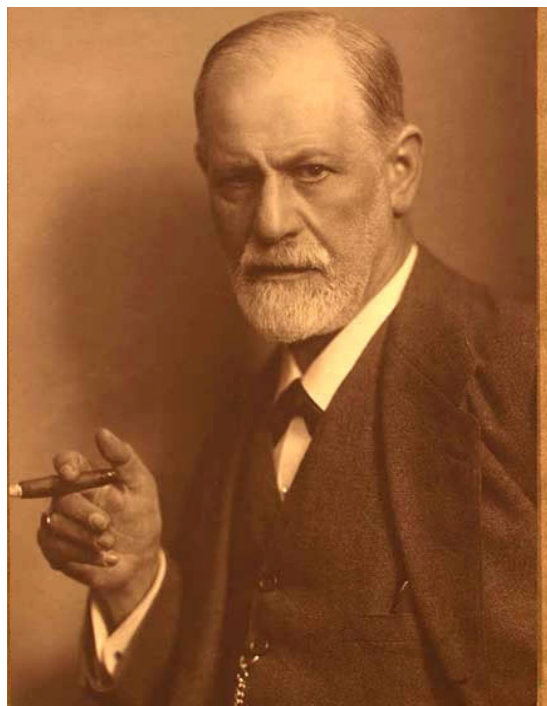
Samtidigt växte det fram nya tankar och idéer som tycktes gå hand i hand med utvecklingen inom industri och underhållning. Bild och rörelse hamnade plötsligt i fokus som aldrig förr. År 1896 publicerade till exempel filosofen och Nobelpristagaren Henri Bergson sin bok "Materia och minne". Många hade före honom beskrivit materien som

Henri Bergson.



en "sak" som kan ses, som man kan varsebli. Men för Bergson var materien ingen "sak" - lika litet som han menade att den kunde reduceras till bara ren varseblivning. Han menade istället att själva materien utgörs av "ett aggregat av bilder", alltså en bildföljd. Om man vänder på perspektivet kan man säga att för Bergson var bilden kort och gott en verklighet. En bildföljd har med nödvändighet också en utsträckning i tid, en "varaktighet", som han kallade det. Denna bildföljd, materien, konstituerar också kroppen och minnet: människan är för Bergson helt enkelt en förtätning av de bilder och den varaktighet hon har levat. Bergson skrev aldrig direkt om filmmediet, men i många av hans tankegångar ser det ut som om han hade lånat sitt bildspråk från det nya mediet för att beskriva hur materien och minnet fungerar. När han beskriver upplevelsen som ett "inflöde", som bara kan förstås genom intuitionen, kunde det lika gärna ha varit filmen han talade om.

Precis som Bergsons filosofi var Sigmund Freuds psykoanalys jämgammal med filmmediet - hans bok "Drömytning" publicerades 1899. Flera av Freuds idéer föreföll även de vara nära besläktade med filmen, eller åtminstone lånade han bilder som kunde vara hämtade därifrån för att beskriva drömmen och det mänskliga psyket. Till exempel liknade han drömmens minnen vid en skärm eller duk, där hågkomsterna spelas upp. Och kan man inte omvänt likna hela filmupplevelsen vid en dröm? Senare kom han också att likna minnet vid "underblocket" - en liten skiva som redan under Freuds dagar producerades som en leksak för barn, där de kunde rita och sedan suddas ut vad de ritat, bara för att genast rita på nytt. Också underblocket är ett slags variant av den rörliga bilden, där nya bilder ständigt efterträder varandra i en följd; den ena avlöser den andra. Många av de mekanismer Freud beskriver hos drömmaren utgör också viktiga beståndsdelar i filmens sätt att berätta. Till exempel förtätningen, där en rad separata händelser från olika sam-



Psykologins förgrundergestalt Sigmund Freud med cigarr i hand.

manhang förtätas i en enda bild. Eller förskjutningen, där ett ämne med ens blir alltför laddat för drömmaren, så att det måste "förskjutas" och ta sig uttryck i en annan, liknande bild, ungefär som i ett slags censur. Sådana förskjutningsmekanismer skulle filmproducenterna också utveckla till fulländning under kommande decennier, just för att undvika filmcensuren när det gällde laddade ämnen. Det är ett spännande faktum att psykoanalysen och filmen utvecklades samtidigt, och även kom att utgöra ömsesidiga inspirationskällor under decennier framöver.

Tankar om bild och rörelse, om dröm och minne, låg alltså avgjort i tiden när filmen var ny. Det gällde inte bara för de tänkare som senare skulle gå till historien, som Bergson eller Freud. I vardaglig kritik och debatt var sådana tankar och föreställningar minst lika närvarande. Det var som om det krävdes rörliga bilder med filmens specifika kvaliteter - hastigt förbiflimrande och samtidigt fångade i ett tidsförlopp - för att både kunna närma sig, omfatta och förstå hela den moderna världens komplexitet. Frågan är förstås vad som var ägget och hönan - var det teknikens utveckling som bestämde idéernas utveckling eller tvärtom? Svaret ligger antagligen någonstans mittemellan. Teknikens snabba utveckling krävde givetvis nya sätt att tolka och förstå verkligheten, samtidigt som de människor som drev teknikutvecklingen i sin tur var inspirerade av idéer om moderniteten. Som den tyske filosofen och kritikern Alfred Baeumler skrev 1912: "I ljusbildernas aktualitet tillfredsställs ett specifikt modernt behov. Vårt liv har fått en andlös rytm, intrycken susar förbi med en flyktighet som ibland skrämmer oss. Vår livsform är rörlig."

Skuggor och sensationer

Alla dessa förfilmiska tekniker och idémässigt besläktade fenomen skulle dock kunna leda till missuppfattningen att utvecklingen varit helt oproblematiske, och att filme-



Buster Keaton i "Kanonfotografen".

diet när det väl kommit till skulle ha omfamnats med glädje av samtliga. Ingenting kunde vara mer felaktigt. När den ryske författaren Maksim Gorkij år 1896 för första gången besökt Lumières kinematograf i St Petersburg skrev han en text som började i dystra tongångar: "Igår kväll var jag i Skuggornas Rike." Och inte blev det bättre. Han fortsatte att tala om "Solens grå strålar över den grå himlen, grå ögon i grå ansikten, och löven i träden är askgrå. Det är inte liv utan dess skugga, det är inte rörelse utan dess ljudlösa fantom."

Gorkij var inte ensam om sin skepsis. Under filmens första årtionden var det mer än en kritiker som högljutt klandrade det nya mediet. Dels för dess teknikberoende: de menade att det var ett fatalt misstag att tro att någon konst alls skulle kunna komma ur en rent mekanisk avbildning, som i filmen. Dels också för att filmen hade så föraktliga ämnen: detta var ingen högre kultur, ansåg de, utan bara sensationer och spektakel.

Andra, som var mindre föraktfulla, hälsade de rörliga bilderna med entusiasm inte minst ur ett klassperspektiv. "Kinematografens främsta egenskap är att den är billig. Först genom den är det möjligt att besegra massan", skrev Alfred Baeumler 1912. Ingen konststart hade tidigare på samma sätt kunnat nå en masspublik. "Det är här de får liv. Det är den klass som lever utan böcker. De med ett ordförråd på 60 ord. De har biografen. Hit kommer de, självklart, alltid, här är det ingen som misstror dem, här får de spänning, lidande, skratt och hänryckning." Så summerade den tyske journalisten Carlo Mierendorff utvecklingen ett par decennier in i filmens era. Det kan kanske låta lite översittaraktigt eller föraktfullt. Men det var oerhört tidstypiskt inte minst för alla de kritiker och politiker från vänster som ville ta det nya mediet på allvar. Filmen var för första gången i historien ett demokratiskt medium, trots att det var kommersiellt.

Men förstod publiken verkligen vad de såg? En vanlig myt om den tidiga filmen var att publiken inte fattade att det hela inte var på riktigt. När tåget rusade fram mot

kameran skulle publiken därför ha hukat sig, och när bovarna skjuter rätt fram i bilden skulle man på samma sätt ha försökt undvika kulorna. Men det stämmer inte, har forskningen om den tidiga filmpubliken visat. Redan från början var åskådarna klara över att det bara var en bild de såg - men mediets kittling låg i att det var som om det vore på riktigt. Den tidigaste filmen spelade mycket på dessa strängar. Den har kallats "attraktionsfilm", därför att så gott som varje film i sig bjöd på en visuell attraktion: en komisk poäng, en chockeffekt, ett trick, en liten sensation.

Med facit i hand är det lätt att se den tidigaste filmen som bara ett steg på vägen i utvecklingen mot spelfilmen som den ser ut idag, som ett slags embryonala försök till berättelser som ännu inte var så värst lyckade. Men än en gång får man komma ihåg att denna framtida utveckling var långtifrån given. Filmen under de första åren visade upp exotiska platser eller spännande jakter, överraskade med häftiga effekter eller lockade till skratt för stunden. Och det var bra så.



Fantasmagori-föreställning, tidigt 1800-tal.