

TOM GUNNING

Hrífmagnsbíóið: Árbíóið, áhorfandinn og framúrstefnan¹

Árið 1922 komst Fernand Léger allur á loft við að sjá kvikmynd Abel Gance, *Hjólíð* [fr. *La Roue*], og freistaðist til að útlista róttaka möguleika kvikmynda í skrifuðu orði.² Möguleikar þessarar nýju listar lágu ekki í getunni „til þess að leika eftir hreyfingum náttúrunnar“ né þeim „staðlausa“ svip sem hún bar af leikhúsi. Sérstætt áhrifaafll hennar „fólst í að gera myndir sýnilegar“.³ Það er einmitt þessi beislun sýnileikans, sú athöfn að sýna og setja á svið, sem er að mínum dómi aðaleinkenni kvikmynda fyrir 1906 og kallar á endurmat á áhrifum þeirra á framúrstefnu fyrstu áratuga þessarar aldar.

Skrif fyrstu módernistanna (fútúrista, dadaista og súrrealista) um kvikmyndina fara líka leið og skrif Léger: eldmóður fyrir nýjum miðli og möguleikum hans; og vonbrigði yfir hjáliðinni þróun, hve fjötraður hann sé hefðbundnum listformum, sér í lagi leikhúsi og bókmenntum. Svo má skilja að rætur áhugans á *getu* miðilsins (ásamt meðfylgjandi órum um lausn kvikmyndarinnar úr fjötrum framandi og úreltra forma) liggi víða. Það hyggst ég notfæra mér til að bregða birtu á málefni sem ég hef [einnig] snert á áður [...], því einstaklega misleita sambandi sem kvikmyndin fyrir (hér um bil) 1906 á við þær kvikmyndir sem koma á eftir, og hvernig uppgjör þessarar misleitni

¹ [Þýð.] Grein þessi birtist upprunalega í *Wide Angle* 8/1986, bls. 63–70 undir titlinum „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“; og í kjölfarið, með nokkrum breytingum, í *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ritstj. Thomas Elsaesser, London: BFI, 1990, bls. 56–62. Breytingar og viðbætur við frumgerð eru merktar með hornklofum.

² [Þýð.] Benedikt Hjartarson á skildar ómældar þakkir fyrir rækilegan yfirlestur og gagnlegar ábendingar við gerð þessarar þýðingar.

³ Fernand Léger, „A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance’s Film *The Wheel*“, *Functions of Painting*, ritstj. og inng. Edward Fry, þýð. Alexandra Anderson, New York: Viking, 1973, bls. 20–24, hér bls. 21.



boðar nýja hugsun kvikmyndasögunnar og formgerða kvikmynda. Rannsóknir mínar á þessu sviði hafa verið unnar í samstarfi við André Gaudreault.⁴

Saga árbíósins, rétt eins og kvikmyndasagan almennt, hefur verið rituð og sett í kennilegt samhengi undir formerkjum frásagnarmyndarinnar. Rannsóknir á kvikmyndagerðarmönnum árdaganna, til dæmis Smith, Méliès og Porter, hafa umfram allt snúist um framlag þeirra til kvikmyndarinnar sem frásagnarmiðils, sér í lagi til þróunar frásagnarklippingar. Þótt slíkar rannsóknir missi ekki fullkomlega marks, eru þær einsýnar og kunna að rangfæra í senn verk þessara kvikmyndagerðarmanna og þau eiginlegu öfl sem mótuðu kvikmyndina fyrir 1906. Með fáeinum athugunum má leiða í ljós að árbíóið var hreint ekki knúið áfram af frásögninni, sem síðar drottnaði yfir miðlinum. Fyrst mætti nefna gríðarlegt mikilvægi hversdagsmynda í kvikmyndagerð árdaganna. Rannsóknir á höfundavörðum kvikmyndum í Bandaríkjunum sýna að fram til ársins 1906 voru hversdagsmyndir fleiri en frásagnarmyndir.⁵ Sú hefð Lumières að „setja heiminn í seilingarfjarlægð“ í ferðamyndum og umræðumyndum hvarf ekki þegar hætt var að nota kínematógrafinn [fr. *Cinématographe*] í kvikmyndagerð.

En jafnvel þegar tölur sneru ekki að hversdeginum – sem stundum hefur verið vísað til sem „Méliès-hefðarinnar“ – var hlutverk frásagnarinnar nokkuð ólíkt því sem það gegnir í hefðbundnum frásagnarmyndum. Méliès lýsti sjálfur vinnubrögðum sínum þannig:

Hvað atburðarásina, „föfluna“, eða „söguna“ snertir, huga ég aðeins að henni undir lokin. Ég get fullyrt að atburðarás byggð á slíkum grunni *hefur ekkert vægi*, enda er hún aðeins til málamynda svo hægt sé að framkvæma „sviðsbrellurnar“, „trixin“, eða stilla upp snoturri sviðsmynd.⁶

⁴ Sjá greinar mínar: „The Non-Continuous Style of Early Film“, *Cinema 1900-1906*, ritstj. Roger Holman, Brussel: FIAF, 1982 og „An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film“, *Film Before Griffith*, ritstj. John L. Fell, Berkeley: University of California Press, 1983, bls. 355-366, og sameiginlegt erindi okkar sem M. Gaudreault flutti á Kvikmynda-sögunaráðstefnunni í Cerisy (ágúst 1985) „Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?“ Þá langar mig líka til að ítreka mikilvægi samræðna minna við Adam Simon og von okkar um að rannsaka frekar sögu og sifjafræði kvikmynda-áhorfandans.

⁵ Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895-1915, A Study in Media Interaction*, New York: Arno, 1980, bls. 159 og bls. 212-213.

⁶ Georges Méliès, „Importance du scénario“ í Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Paris: Seghers, 1961, bls. 116 [mín þýðing].

Vissulega kann margt að greina á milli Lumières og Méliès, en ekki ætti að líta á þá sem andstæða fulltrúa frásagnarkvikmynda og kvikmynda án frásagnar, í það minnsta eins og við skiljum þessa andstæðu í dag. Æskilegra er að steypa þeim saman undir þeim formerkjum að þeir töldu kvikmyndina síður til þess fallna að segja sögur en að sýna röð svipmynda, sem heilluðu áhorfendur með blekkingarleik sínum (hvort sem það var raunsæisleg tál-sýn hreyfingarinnar sem fyrstu áhorfendum Lumière var boðið upp á, eða töfrandi sjónhverfingar Méliès) og framandleika. Ég tel m.ö.o. að tengslin sem bæði kvikmyndir Lumière og Méliès (og margra annarra kvikmynda-gerðarmanna fyrir 1906) mynda við áhorfandann megi rekja að sömu rót og séu frábrugðin því sambandi sem frásagnarkvikmyndir komu á fót eftir 1906, þar sem áhorfandinn var í forgrunni. Ég mun kenna þær kvikmyndir sem falla undir fyrri skilgreininguna við „hrifmagnsbíóið“. Þessi gerð kvikmynda réð að mínum dómi ríkjum allt fram til 1906-1907. Þrátt fyrir að þessar kvikmyndir búi ekki yfir sömu frásagnaráherslum, né heldur hafi þær innlimað frásögnina líkt og kvikmyndir á tímum Griffiths, eru þær ekki alls kostar andstæða þeirra. Raunar hverfur hrifmagnsbíóið ekki með gerræði frásagnarinnar heldur leitar undir yfirborðið, í tiltekna framúrstefnustarfsemi og sem liður í frásagnarmyndum, þar sem það verður meira áberandi í vissum greinum (t.d. söngvamyndinni) heldur en öðrum.

Hvernig má skilgreina hrifmagnsbíóið? Í fyrsta lagi er það bíó sem grundvallast á þeim eiginleika sem Léger lofsöng: getunni til að *sýna* eitt-hvað. Ólíkt gægjuþörf frásagnarbíósins, sem Christian Metz⁷ tók til greiningar, er þetta bíó sýnihvatarinnar. Ég hef í öðrum skrifum mínum fjallað um ákveðna eiginleika árbíósins, sem eru lýsandi fyrir þetta ólíka samband við áhorfendur sem hrifmagnsbíóið kemur á: hvernig leikarar horfa síendurtekið í tökuvélina. Athöfn af þessu tagi, sem síðar meir þótti grafa undan raunsæis-blekkingu kvikmyndarinnar, er hér framkvæmd með tilþrifum, til að ná sambandi við áhorfendur. Gamanleikarar glotta í tökuvélina, sjónhverfingamenn töfrabragðamynda baða út höndum og hneigja sig ítrekað, því þetta eru kvikmyndir sem setja sjónarspil sitt í forgrunn og falast eftir að brjóta upp sjálfum sér nógan söguheim í von um að fanga athygli áhorfenda.

Sýnihvötin verður bókstafleg í syrpu erótískra kvikmynda sem þjónuðu mikilvægu hlutverki í framleiðslu fyrstu kvikmyndanna (sama sýningarskrá Pathés auglýsti píslargöngu Kristis og „scènes grivoises d'un caractère pi-

⁷ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, þýð. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster og Alfred Guzzetti, Bloomington: Indiana University Press, 1982, sér í lagi bls. 58–80 og bls. 91–97.

quant“, djarfar kvikmyndir þar sem fólk var oft kviknakið) sem rötuðu einnig undir yfirborðið að nokkrum árum liðnum. Líkt og Noël Burch benti á í kvikmynd sinni *Vinsamlegast leiðréttið, eða hvernig við rötuðum í ræmur* [e. *Correction, Please or How we Got into Pictures*] (1979), afhjúpast sú grundvallartogstreita sem ríkti milli sýnihvatarinnar og sköpunar skáldaðs söguheims í kvikmyndum á borð við *Brúðurin háttar sig* [fr. *Le Coucher de la Mariee*] (Frakkland, 1902). Nýgiftur kvenmaður háttar sig á meðan eiginmaður hennar mænir á hana bak við skilrúm. Nautnafullum nektardansi brúðarinnar er beint til tökuvélarinnar og áhorfanda, hún snýr að okkur og blikkar í erótískri sýningu.

Brellumyndin, sem var mögulega mest ráðandi greinin fyrir utan hversdagsmyndina fram til 1906, er raunar - líkt og vísunin í Méliès bendir til - röð atriða, leikbragða töframanna, fremur en frumstæð drög að frásagnarframvindu. Margar brellumyndir eru fyrir vikið án söguþráðar, syrpur um myndana sem hanga saman á bláþræði án nokkurrar persónusköpunar. Maður missti því marks liti maður á brellumyndir með söguþræði, líkt og *Ferðina til tunglsins* [fr. *Le Voyage dans la Lune*] (1902), eingöngu sem undanfara þeirra frásagnarformgerða sem síðar komu fram. Sagan er einfaldlega rammi sem heldur utan um sýnisdæmi töfrandi möguleika kvikmyndanna.

Sýningarhald árbíósins endurspeglar jafnframt skeytingarleysið gagnvart sköpun sjálfstæðs söguheims á hvíta tjaldinu. Charles Musser hefur sýnt fram á að sýningarstjórar árdaganna höfðu talsvert ákvörðunarvald yfir þeim sýningum sem þeir báru ábyrgð á, þeir klipptu kvikmyndirnar sem þeir höfðu keypt hreinlega upp á nýtt og lögðu til fjöldann allan af viðbótum utansviðs, svo sem hljóðbrellur og þularlýsingu.⁸ Hugsanlega er öfgafyllsta dæmið *Hale's Tours*, sem var stærsta kvikmyndahúsakeðjan sem sýndi eingöngu kvikmyndir fyrir 1906. Ekki var nóg með að kvikmyndirnar væru myndrunur án frásagna, sem teknar voru úr farartækjum (vanalega lestum) á ferð og innihéldu enga sögu, heldur var sjálfur sýningarsalurinn útbúinn eins og lestarvagn þar sem vagnstjóri tók við miðum og hljóðaukar líktu eftir skellandi hjólum og hvæsandi hemlum.⁹ Upplifunin sem fylgir áhorfi af þessu tagi á meira skylt við hrifmagn skemmtigarða en hefðir rótgróins leikhúss. Samband kvikmynda og stórra skemmtigarða eins og Coney Island,

⁸ Charles Musser, „American Vitagraph 1897–1901“, *Cinema Journal* vor/1983, bls. 4–46, hér bls. 10.

⁹ Raymond Fielding, „Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture“, *Film Before Griffith*, [ritstj. John L. Fell, London og England: University of California Press], bls. 116–30.

sem voru í gróandanum við aldamótin, kallar eftir endurmati á rótum ár-bíósins.

Ekki má heldur gleyma því að á árdögum sýningahaldsins hreifst fólk af kvikmyndatækninni sem slíkri. Fyrstu áhorfendurnir fóru á kvikmynda-sýningar til þess að sjá vélar að verki (nýjasta tækniundrið sem sigldi í kjölfar annarra tækja og furðuverka sem höfðu verið sýnd um víðan völl, á borð við röntgengeisla eða grammófóninn, skömmu áður) fremur en til þess að horfa á kvikmyndir. Það voru kínematógrafinn, bíógrafinn (e. *Biograph*) eða víta-skópinn (e. *Vitascope*) sem voru auglýstir á sýningarskrám frumsýninga en ekki [*Morgunverður barnsins* (fr. *Le Déjeuner de bébé*)] eða *Vikið fyrir lestinni* [e. *The Black Diamond Express*]. Sviðsetningar á kostum kvikmyndanna héldu áfram eftir að nýjabrumið var runnið af þeim og ekki aðeins í töfrabragðamynd-um. Margar nærmyndir í árkvikmyndunum eru ólíkar seinni tíma notkun tækninnar einmitt vegna þess að stækkun myndflatarins er ekki hugsuð sem áhersluauki sögunnar heldur veur hún hrifningu sem slík. Nærmyndin sem skeytt er inn í kvikmynd Porter *Glöðveri skósólumaðurinn* [e. *The Gay Shoe Clerk*] (1903) þegar daman lyftir pilsfaldi sínum og berar á sér ökkllann svo allir geti séð, kann að vísa veginn til framvindutækni síðari tíma, en einn-ig hér er megindrífkrafturinn hrein sýnihvöt. Bíógraf-myndir líkt og *Kven-þrjótur myndaður* [e. *Photographing a Female Crook*] (1904) og *Fauti í fangelsi* [e. *Hooligan in Jail*] (1903) samanstanda af stöku skoti þar sem tökuvélin er færð nær aðalpersónu þar til hún er í miðskoti. Stækkunin er ekki tækni til að tjá spennu í frásögn; heldur er hún, ein og sér, uppspretta hrifningar og þungamiðja myndarinnar.¹⁰

[Í stuttu máli sagt tælir hrifmagnsbíóið áhorfendur til sín, kyndir undir sjónrænni forvitni og veitir nautn með æsandi sjónarspili - einstæðum við-burði sem er athyglisverður sem slíkur, hvort sem hann er skáldaður eða raunverulegur. Hrifmagn sýningarinnar getur einnig verið kvikmyndalegs eðlis, líkt og fyrstu nærmyndirnar sem minnst var á hér að framan, eða brellumyndir þar sem nýnæmi myndarinnar felst í kvikmyndalegum kænsku-brögðum (hægmynd, sýna myndir aftur á bak, útskipti á þáttum myndheildar milli klippinga, myndblöndun). Skálduðum atriðum hættir til að einskorðast við gamanþætti, fjölleiki eða endursköpun yfirgengilegra eða forvitnilegra atburða (aftökur, fréttir líðandi stundar). Kjarni kvikmyndagerðar af þessum toga er hið beina ávarp til áhorfenda, þegar sýningarstjórinn býður áhorf-

¹⁰ Mig langar að þakka Ben Brewster fyrir athugasemdir hans eftir að ég flutti erindið upprunalega, þar sem hann benti á mikilvægi þess að taka þennan anga hrifmagns-bíósins til greina hér.

endum upp á hrifmagnsatriði. Leikrænir tilburðir eru frásagnarlegri innlifun yfirsterkari, áherslan er lögð á milliliðalausa örvun með undrun eða ögrun á kostnað söguframvindu eða sköpunar söguheims. Hrifmagnsbíóið eyðir litlu púðri í að skapa persónur með innri hvatir, eða einstaklingsbundna skapgerð. Það beitir bæði skálduðu og óskálduðu hrifmagni og orka þess beinist meðvitað út til áhorfenda fremur en inn í persónubundna atburðarás, sem er hornsteinn hins sígilda frásagnarlíkans.]

Hugtakið „hrifmagn“ er vitaskuld runnið undan rifjum hins unga Sergejs Mikhajlovitsj Eisenstein og tilraun hans til þess að hafa uppi á nýju líkani og nýrri tegund greiningar fyrir leikhúsið. Í leit sinni að „hughrifs-einingu“ leiklistarinnar, grunnstoðum greiningar sem myndi grafa undan hefðbundnu raunsæisleikhúsi, rataði Eisenstein á hugtakið „hrifmagn“.¹¹ Hrifmagn sótti að áhorfandanum með „skynrænum eða sálrænum skelli“. Eisenstein taldi að leikhúsið ætti byggja á fléttu slíkra áhrifa, sem mynduðu tengsl við áhorfendur er væru gjörólík því algleymisástandi sem myndaðist við „sjónblekkingar“.¹² Ég hef að hluta til kosið þetta heiti til að [undirstrika] sambandið við áhorfandann, sem þessi framúrstefnuaðferð síðari tíma sækir í árbbíóið: þ.e. eindregin sýnihvöt á kostnað gagntekningar söguheimsins. Vitaskuld var „tilraunakennt skipulag og stærðfræðilegur útreikningur“ hrifmagns-fléttunnar sem Eisenstein kallaði eftir ekkert í líkingu við kvikmyndir árdaganna (rétt eins og allar vísitandi andófsaðferðir greina sig frá alþýðlegum forverum sínum).¹³ Engu að síður er mikilvægt að átta sig á samhenginu sem Eisenstein sækir hugtakið í. Líkt og nú tengdist orðið „hrifmagn“ skemmtigörðum í þá daga, og það lýsti fyrst og fremst uppáhaldsskemmtitæki Eisensteins og vinar hans Jútkevitsj, rússíbananum, eða Fjöllum Ameríku, líkt og hann var kallaður í Rússlandi.¹⁴

Uppruninn vegur þungt. Dálæti sögulegu framúrstefnunnar á kvikmyndinni var að minnsta kosti að hluta til dálæti á rísandi múgmenningu í upphafi aldarinnar, sem bauð hópi áhorfenda sem hafði ekki samið sig að hefðbundnari listformum upp á örvun af nýju tagi. Það er mikilvægt að átta sig á að þetta dálæti á alþýðulist er ekki aðeins athöfn í anda *épater les bourgeois*. Gríðarlegur vöxtur skemmtanaíðnaðarins frá öðrum áratug tuttugustu

¹¹ S.M. Eisenstein, „How I Became a Film Director“, *Notes of a Film Director*, Moskva: Foreign Language Publishing House, e.d., bls. 9–18, hér bls. 16.

¹² S.M. Eisenstein, „Montage of Attractions“, þýð. Daniel Gerould, *The Drama Review* mars/1974, bls. 77–85, hér bls. 78–79.

¹³ Eisenstein, „Montage of Attractions“, bls. 78–79.

¹⁴ Yon Barna, *Eisenstein*, Bloomington: Indiana University Press, 1973, bls. 59.

aldar og aukin sátt um hann innan millistéttarmenningarinnar (ásamt þeim málamiðlunum sem komu sáttunum til leiðar) hafa gert þá frelsun sem alþýðuskemmtanir buðu upp á í byrjun aldar illskiljanlega. Að mínu mati var það einmitt þessi sýnihvöt alþýðulistarinnar um aldamótin sem framúrstefnan lét hrífast af – frelsið til að slíta af sér hlekki söguheimsins og áherslan á milliliðalaus árvun.

Í skrifum sínum um fjölleikahúsið lofsöng Marinetti ekki aðeins þessa fagurfræði undrunar og örvunar, heldur sér í lagi hvernig það gat af sér nýja gerð áhorfanda frábrugðinn „hreyfingarlausum“, „sljóum gægi“ hins hefðbundna leikhúss. Áhorfanda fjölleikahússins finnst sjónarspilið tala beint til sín og hann tekur þátt, syngur með og grípur fram í fyrir skemmtikröftunum.¹⁵ Þegar unnið er með árbíóið í samhengi skjalasafna og fræða er hætt við að mönnum yfirsjáist lifandi tengsl þess við fjölleikasýningar, sem voru meginsýningarstaðir þess fram undir 1905. Kvikmyndin kom fram sem eitt skemmtiatriðanna á efnisskrám fjölleikasýninga, umkringd fjölda óskyldra atriða sem teft var fram án frásagnarsamhengis og svo að segja án röklegar atburðarásar. Þessar stuttu kvikmyndir birtust ávallt í umgjörð fjölleiksins, jafnvel þegar þær voru sýndar í fimmaurabíóunum sem voru í mótun undir lok þessa tímabils: brellumyndum var skeytt inn á milli gamanatriða, hversdagsmynda, „myndskreyttra sönglaga“ og, oftar en ekki, ódýrra gleðileikja. Þessi frásagnarlaus fjölbreytni átti einmitt sökina á því að skemmtun af þessum toga átti undir högg að sækja frá umbóta-hreyfingum í upphafi annars áratugarins. Könnun Russel Sage-stofnunarinnar á alþýðuskemmtunum komst að því að forsendur fjölleikasýninga væru „hvorki eðlilegar né til mannbóta heldur tilbúningur, enda væri samhengi atriðanna tilfallandi og alla jafna ekkert.“¹⁶ Það er m.ö.o. engin saga. Samkvæmt þessum umbótasínum úr röðum millistéttarinnar var kvöldstund í fjölleikahúsinu eins og ferð í sporvagni eða líflegur dagur í fjölmennri borg og ýtti undir heilsuspillandi taugaveiklun. Það var einmitt slík óeðlileg örvun sem Marinetti og Eisenstein vildu sækja til alþýðulistanna og veita inn í leikhúsið til að beisla orku alþýðunnar í þágu róttækninnar.

Hvað varð af hrifmagnsbíóinu? Eiginlega *frásagnarvæðingu* kvikmyndanna ber að á árunum 1907-1913 og hún nær hápunkti með tilkomu aðalmyndarinnar sem gjörbreytti fjölleikaumgjörðinni. Kvikmyndin tók sér

¹⁵ F. T. Marinetti, „The Variety Theater [1913]“, *Futurist Manifestos*, ritstj. Umbro Apollonio, New York: Viking, 1973, bls. 126–131, hér bls. 127.

¹⁶ Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure*, New York: Russel Sage Foundation, Dept. of Child Hygiene, bæklingur, 1911.

augljóslega raunsæisleikhúsið til fyrirmyndar, tefldi fram þekktum leikurum í þekktum leikverkum. Stakkaskiptin í orðræðu kvikmyndarinnar, sem verk D.W. Griffiths eru til marks um, bundu táknmyndir kvikmyndarinnar í frásagnar-fléttu og sköpun sjálfstæðs söguheims. Nú leyfðist ekki lengur að horfa í tókuvélina og stílblöggð kvikmyndarinnar umbreyttust úr ærslafullum ‚brellum‘ – kvikmyndalegu hrifmagni (bending Méliès til okkar að fylgjast með dömumni hverfa) – í atriði sem snerust um leikræna tjáningu, hlutdeild í sálarlífi persóna og heimi skáldskaparins.

Burtséð frá þessu væri gáleysi að jafna þessu við söguna af Kain og Abel, að frásögnin kæfi í fæðingu möguleika nýrrar gerðar afþreyingar til að brjóta gegn hefðinni. Rétt eins og fjölleikaumgjörðin hélt að vissu leyti velli í kvikmyndahöllum þriðja áratugarins (í fréttamyndum, teiknimyndum, sam-söngvum, hljómsveitargryfjunni og stöku gamanatriðum sem voru undirskipuð, en þó í samfloti með, aðal-frásagnarmynd kvöldsins), varir kerfi hrifmagnsins enn sem undirstöðubáttur í alþýðlegri kvikmyndagerð.

Undir lok þessa tímabils (um það bil 1903–1906) má sjá hvernig ákveðinn samruni hrifmagns og frásagnar er þegar hafinn í eftirfararmyndinni. Eftirförin var fyrsta eiginlega frásagnargrein kvikmyndanna og lagði til líkan fyrir orsakasamhengi og línulega þróun, sem og undirstöðuatriði framvindu-klippingarinnar. Í Bíógraf-kvikmyndinni *Einkamál* [e. *Personal*] frá 1904 (að mörgu leyti fyrirmynd eftirfararkvikmynda) má sjá hvernig hin línulega frásögn byggist upp, þegar einkamáladálkur franskis aðalsmanns hefur orðið til þess að hópur heitkvenna eltir hann á röndum. En á sama tíma og ungmeyjarar elta bráð sína í átt að tókuvélinni í hverju skoti rekast þær á smávægilega hindrun (gerði, bratta brekku, læk) sem hægir á þeim fyrir áhorfendur, svo úr verða örlítill sýningaratriði mitt í framvindu sögunnar. Það er allt útlit fyrir að The Edison Company hafi ekki verið grunlaust um þessa staðreynd, því það sýndi sína eigin ‚stolnu‘ gerð af þessari Bíógraf-kvikmynd (*Hvernig franskur aðalsmaður nælir sér í eiginkonu gegnum einkamáladálk The New York Harald* [e. *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Harald Personal Columns*]) í tveimur útgáfum: annars vegar sem samfellda kvikmynd en hins vegar í sundurlausum skotum svo hægt væri að festa kaup á stökum ímyndum kvennanna sem eltu manninn, án kveikju eða málaloka frásagnarinnar.¹⁷

Líkt og Laura Mulvey hefur sýnt í heldur ólíku samhengi hefur sígilda

¹⁷ David Levy, „Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904–1906“, *Film Before Griffith*, bls. 207–222.

bíóið að miklu leyti verið knúið áfram af díalektík sjónarspils og frásagnar.¹⁸ Þá hefur rannsókn Donalds Crafton á ærslamyndinni *Bakan og bráðin* [e. *The Pie and the Chase*] sýnt hvernig ærslamyndin vó salt milli þess að teffa fram gamanlátum sem einskæru sjónarspili og þróa söguframvindu.¹⁹ Á svipaðan hátt hefur [hefðbundna] sjónarspilsmyndin [...] staðið undir nafni með því að ítreka augnablik hreinnar sjónrænnar örvunar samhliða frásögninni. Þegar *Ben Hur* frá 1924 var sýnd í kvikmyndahúsi í Boston fylgdi stundatafla með upplýsingum um helstu hrifmagns-atríði.

8:25 Betlehemstjarnan
 8:40 Endurreisn Jerúsalem
 8:59 Hús Hurs fellur
 10:29 Síðasta kvöldmáltíðin
 10:50 Endurfundur²⁰

Auglýsingastefna Hollywood að telja upp aðalatriði kvikmynda, og auðkenna hvert þeirra stórum stöfum með skipuninni „Sjáið!“, afhjúpar þessa frumkrafta hrifmagnsins sem leynast undir burðarvirki frásagnarhefðarinnar.

Svo virðist sem við höfum fjarlægst nokkuð þann vettvang framúrstefunnar sem þessi umræða um árbíóið lagði upp frá. En það er brýnt að ekki sé litið á þá róttæku sundurleitni sem ég greini í árbíóinu sem uppskrift að eintómu andófi, að hún sé ósamrýmanleg vexti frásagnarbíósins. Þetta sjónarmið skortir tilfinningalega yfirvegum og söguvitund. Kvikmynd á borð við *Lestarránið mikla* [e. *The Great Train Robbery*] (1903) vísar í báðar áttir, til beinnar atlögu að áhorfandanum (svipmikil stærð útlagans sem tæmir úr skammbyssu sinni framan í okkur), og í átt að línulegri frásagnarframvindu. Í þessu er tvíræð arfleifð árbíósins fólgin. Að vissu leyti liggur í augum uppi að nýlegar sjónarspilsmyndir hafa styrkt rætur sínar í örvun og leiktækjum farandskemmtana, í því sem mætti kalla brellubíó Spielberg, Lucas og Coppola.

En brellur eru hrifmagn í böndum. Marinetti og Eisenstein skildu að nauðsynlegt væri að skerpa og magna þá krafta sem þeir sóttu í svo nýta mætti byltingarkennda möguleika þeirra. Bæði Eisenstein og Marinetti ætl-

¹⁸ Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Screen* haust/1975, bls. 6–18.

¹⁹ Erindi flutt á FIAC ráðstefnu um ærslamyndir, maí 1985, New York.

²⁰ Nicholas Vardac, *From Stage to Screen: Theatrical Methods from Garrick to Griffith*, New York: Benjamin Bloom, 1968, bls. 232.

TOM GUNNING

uðu sér að magna upplifun áhorfenda, Marinetti lagði til að þeir yrðu beinlínis límdir við sætin (greitt yrði fyrir skemmdir á fatnaði að sýningu lokinni) en Eisenstein vildi sprengja púðurkerlingar undir sætum þeirra. Allar breytingar í sögu kvikmyndanna eru til marks um nýjar leiðir til að ávarpa áhorfendur og hvert skeið sníður sér áhorfanda eftir eigin höfði. Nú, á skeiði amerískra framúrstefnukvikmynda, þar sem hefð hinnar þenkjandi hugveru er hugsanlega komin að lokum (oftar en ekki dýrlegu) leiðar sinnar, kann að vera að þetta fyrra karnival kvikmyndanna, ásamt starfsháttum alþýðuskemmtana, reynist enn ótæmandi auðlind – Coney Island framúrstefnununnar, en síbældan og þó sígreinilegan straum hennar má rekja frá Méliès, um Keaton, *Andalúsiubundinn* [fr. *Un Chien Andalou*] (1929) og Jack Smith.

Kjartan Már Ómarsson þýddi

TOM GUNNING

Prófessor í listasögu, kvikmyndafræði og nýmiðlafræðum
Chicago University
tgunning@uchicago.edu

KJARTAN MÁR ÓMARSSON

Doktorsnemi í almennri bókmenntafræði
Íslensku- og menningardeild
Hugvísindasviði Háskóla Íslands
Sæmundargötu 2
IS-101 Reykjavík, Ísland
ko@hi.is