Kosmorama-Essay

Mangfoldighed og enhed: Filmlæsningens dialektik/Jesper Tang

Der eksisterer faktisk en – oftest ubenyttet, men ikke desto mindre særdeles nyttig – mulighed for at løfte blikket fra bogen eller tidsskriftet, for at vende hovedet bort fra lærredet ind i mørket, for at stoppe kameraets gang midt i optagelsen og i et kort sekund give sig hen til tingenes næsten psykosomatiske mangfoldighed, til det store, befriende overblik. Alle rationalitetens og kategoriseringens ringmuskler slappes, der bliver fuldkomment stille og åndedrættets rytme bliver pludselig dybere, når man for en stund opgiver den stædigt holdte angst, opdragelse, omstændelige studeringer og uomgængelige økonomiske og materielle vilkår har rendyrket i de fleste af os for at se tingenes, virkelighedens komplicerede totalitet i øjnene.

Til daglig er vi sædvanligvis så tilstrækkeligt rationelle, at vi – også i omgangen med et så sensitivt og intuitionsbetinget medium som filmen – reagerer stærkt angstbetonet ved synet af mangfoldigheden i bar figur; eller rettere: vi nægter synet af den, vi afviser den, enten ved simpelt hen at gemme og glemme den bag detailstuderinger, -projekter og -synspunkters afskærmende uskyld, eller ved at fjerne dens realitet med et rask teoretisk-abstrakt greb, som består i en formel accept af og dyb reverens for »den dialektiske mangfoldighed«. Men så heller ikke mere!

Mangfoldigheden skal imidlertid hverken accepteres eller rationelt erkendes, den skal fornemmes og føles, den skal være en baggrundsoplevelse, et (nok først og fremmest irrationelt) almengyldigt redskab for arbejdet med de detail-projekter og -studier, som er selve virkeligheden, som udgør den materielle produktion, som er eller kan være vores glæde og vort vilkår. Blot – i dialektikkens navn – kan der være grund til at påkalde opmærksomhed omkring vekselvirkningen mellem arbejdet hver dag og så de korte, afslappelsens og befrielsens øjeblikke, hvor man lægger våbnene og giver sig selv lov til at føle: jeg kan slet ikke overskue det hele, »logikken« går hen over hovedet på mig, men jeg har alligevel en dyb fornemmelse for eller forståelse af filmarbejdets menneskelige og samfundsmæssige og materielle totalitet, af dets »mening« – om De vil.

For læsere af filmtidsskrifter som for professionelle filmfolk, biografgængere, videnskabsmænd, kritikere, producere og filmkonsulenter kan det være nyttigt at rendyrke og med jævne mellemrum genkalde sig sådanne fluide øjeblikke af overblik. Vi kan naturligvis ikke hele tiden og alle sammen det hele, men ingen tvinger os på den anden side til bevidsthedsmæssigt at blive i (og stadigt på ny konstruere) vore kasser, i vore strenge begreber, specialiseringskemaer, aflukker, skyttegrave. »Film« – eller endnu bedre franskmænds m.fl.s lidt bredere begreb »cinéma« – er et stort, varmt begreb, der kalder på en hel masse associationer, som sagtens kan forsøges formaliseret og skematiseret, og som *bør* formelt beskrives og udforskes, men som også *kan* have liv og mening for et kort sekund i mangfoldighedens egen dimension.

Jeg prøver i tilfældig orden og med kategoriserings-ivrens egne velordnede begreber at provokere mangfoldighedens show frem som en svimlende fornemmelse i Deres hoved: »film« har f.eks. et *teknisk* aspekt, men både et materielt teknisk og et kunstnerisk teknisk aspekt, både som optagelses- og projektionsteknik, både som farve- og klippeteknik, både som skuespiller-, instruktør- og fortælleteknik, både som lyd og som billedes teknik. Og hvordan skille dem ad? »Film« har også et *kunstnerisk* aspekt, men både som kunstnerisk-teknisk aspekt, som kunstnerisk-filosofisk aspekt, som kunstnerisk-æstetisk og kunstnerisk-eksistentielt aspekt. Det vil bl.a. sige, at »film« både har et *psykologisk* (såvel på indholdsplanet som med hensyn til psykologisk/teknisk (»filmatiseringen«) realisering og publikumsperception samt projektionsomstændigheder) og et *æstetisk* (i betydningen kunstnerisk-teknisk, ideologisk, historisk-formmæssigt) aspekt. Og har »film« ikke med menneskers daglige liv at gøre i mere end én forstand? Så har »film« også et politisk aspekt: film kan have politisk tema og politisk effekt, det er et led i historien og i klassernes kamp; »film« er også politisk, fordi der føres filmpolitik i de fleste filmproducerende lande – og »film« er et væsentligt mediepolitisk fænomen. Derfor har »film« et oplagt *økonomisk* aspekt: det koster penge at lave film, »film« kan kommercialiseres, det kan være et godt levebrød og det kan være den mest direkte vej af alle til socialkontoret, det kan være »kunst«, der gøres til spekulationsobjekt, eller det kan simpelt hen være et spekulationsobjekt. Filmproduktion kan være et *ideologisk* projekt: i den dobbelte marxistiske betydning kan »film« være en ideologisk

reproduktion af herskende betydningsstørrelser, ligesom det kan være bomber under disse bevidsthedsfænomener og -strukturer. »Film« er en *institution* i samfundet, blandt mange andre og direkte årsager til mange andre (f.eks. tidsskriftproduktion og filmkritik), og »film« er et *sociologisk* objekt: hvem går i biografen hvor og hvorfor? Hvorfor og hvornår holder folk op med at gå i biografen – eller i visse biografer. »Film« er genstand for *videnskabelig iver* efter at udforske et mediums politiske, psykologiske, eksistentielle og æstetiske egenart og effekt. Og hvorfor hører alle disse »kasser« eller »aspekter« ikke sammen, hvorfor griber de ikke ind i hinanden. Og så videre og så videre.

Listen, forvirringens billede er hverken udtømmende eller fri for banalitet: vi *véd* det godt; men det er den svulmende mangel på systematik, som er pointen, og dén pointe har jeg ikke modtaget ud af luften, den er fremprovokeret af læsningen af en nyudkommet film-pædagogik for gymnasieelever og studerende, »Lectures du film«★) – et værk, som indirekte synes at have haft til hensigt netop at vække mangfoldighedens show i sin læser, og som med sin springende, oplysningsmættende, redaktionelt velgennemtænkte uorden har bragt i alle tilfælde mig et meditativt øjeblik i selskab med »film« som en opmuntrende, inspirerende totalitet: hvordan resumere eller blot rimeligt dække bogens relevante oplysningsmængde? Hvordan på den anden side føle sig andet end genfødt i sin biografbevidsthed og lettet ved tanken om, at filmmediet er så fabelagtigt righoldigt som menneskeligt udtryk og i øvrigt at filmvidenskabelig skribentvirksomhed kan være så instruktiv og lidet horisontbegrænsende?

»Lectures du film« er en art statusopgørelse over 10-15 års videnskabelig beskæftigelse med filmmediets utallige dimensioner: videnskabelige problemstillinger (historie-begrebet, genre-definition, analyse-tekniske dimensioner), sociologiske tilnærmelser (filminstitutionen, filmcensurens utallige dimensioner, forholdet mellem filmmediets udvikling og produktionsapparatet) samt et righoldigt udvalg af æstetisk-tekniske procedurer og vanskeligheder ved såvel den materielle produktion af film som den parallelle skabelse af betydningsstørrelser og forløb.

★) *Lectures du film* af Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon og Marc Vernet; forord af Christian Metz. Editions Albatros, Paris 1977.

Men »Lectures du film« er også simpelt hen omkring 250 sider korte artikler, samlet sammen f.eks. i den (u)orden, de præsenterede sig i den morgen, hvor redaktøren skulle sende manuskriptet af sted til forlaget, og derfor forsynet med rigelige, nyttige krydshenvisninger, en righoldig litteraturliste og et rimeligt forklarende filmleksikon til afslutning. De fem forfattere har (formentlig bevidst) med denne disponering af stoffet renonceret på en ellers nærliggende mulighed for at skrive moderne socialdemokratisk pædagogik med smarte opdelinger og på-forhånd-struktureringer af oplysningsmængden i (under alle omstændigheder, jfr. ovenfor) tvivlsomme kapitler; derved renoncerer de også (sympatisk) på dén blokering såvel af den filminteresseredes oplevelses-evne som af den pædagogiske situation, bogen kan bruges i eller skabe, som en fiks og færdig oplevelses- og analysemodel ville have været.

Og alligevel er der indre, idémæssig og pædagogisk, konsekvens i såvel bogens titel som dens redaktionelle opbygning: »Lectures du film« betyder *filmlæsning:* ét af forfatternes grundsynspunkter er, at der findes et filmisk *sprog* og en filmisk *skrift* (»écriture«), og at begge konstituerer sig i overensstemmelse med semiologiske love for skrift og tegnsystematik overhovedet. Begrebet film*læsning* er altså ikke udtryk for et forsøg på at genoplive en gammel og filmhistorisk set reaktionær, destruktiv forbindelse mellem litteraturen og filmen (i den sidstes disfavør), men derimod et forsøg på at vise, at såvel litteraturen som filmen (og meget mere til) konstitueres og kan læses (perciperes, konciperes) som særegne, mere eller mindre originale manifestationer af tegn- og kodesystematikkens evne til at danne psykologiske, eksistentielle og politiske betydningsflader. »Lectures du film« resumerer med sine næsten 30 småartikler i en pædagogisk dimension mere end 15 års moderne fransk filmvidenskabelig forskning og tænkning – et såvel kvalitativt som kvantitativt imponerende og omfattende materiale. En af den moderne filmvidenskabs mest fremtrædende skikkelser i Frankrig, Christian Metz, er både fader til størstedelen af grundtankerne i bogen og forfatter til dens forord, der understreger værkets værdifulde plads i tomrummet mellem de højt specialiserede og de vulgært simplificerende skrifter om »film«.

Det pædagogiske sigte og den (viser det sig altså) bevidste redaktion af stoffet møder imidlertid den videnskabelige og filmdynamiske virkelighed og meningsfyldthed i dén dimension, hvori »Lectures du film« med hver af sine artikler viser sin læser, hvad mangfoldighedens *enhed* er for noget: i ægte respekt for dynamikken eller dialektikken i forholdet mellem den materielle filmproduktion og produktionen af betydningsstørrelser oppe på lærredet og inde i tilskuernes hoved, indledes så godt som alle artikler med en opridsning af det pågældende emnes *konkretion:* produktionen af bevidsthedsstørrelser og af filmisk skrift er ikke et hokus-pokus-nummer eller en intellektuel abstraktion, men en mangfoldighed, som vokser ud af tekniske, sociologiske og kunstneriske problemer, forløb og handlinger. Filmforståelsen får virkelig luft under vingerne, når det viser sig hvor kompliceret og hvor enkelt det på samme tid går for sig.

Et eksempel – forfulgt i nogle detaljer, som måske kan synes vel bekendt for flittige læsere af filmtidsskrifter, men ikke derfor for alle – et eksempel, som ikke alene illustrerer forfatternes redaktionelle princip, men som tillige giver mulighed for i al summarisk hast at bygge den politisk-æstetiske dimension oven på filmlæsningens principper, som efter min mening er bogens eneste og i øvrigt delvist hele den filmsemiologiske videnskabs Achilleshæl. I to korte, instruktive artikler behandler Michel Marie begreberne »découpage« og »montage« – altså drejebogsarbejdet og montagearbejdet og -begrebet. De to processer og begreber er tæt sammenbundne og burde (om pladsen tillod det) omtales parallelt, eftersom de begge – henholdsvis forud for (»découpage«) og efter afslutningen af (»montage«) optagelsesforløbet – betyder »en fragmentering, en opstykning af en scene i flere forskellige billedflader, der er indbyrdes forskellige i kraft af deres forskellige optagelsesvinkler og indstillinger«.

Begrebet *montage* er et af filmhistoriens og filmæstetikkens store, komplicerede begreber, men så meget mere er der grund til at prise den konkretion, Michel Marie går til værket med. Montage er først og fremmest en *teknisk operation:* under optagelserne af filmen ude på marken »dækkes« hver enkelt scene af forskellige optagelser, indstillinger, »takes«. Montagearbejdet er først og fremmest filmklipperens og/eller instruktørens arbejde med disse filmstumper. Først råklippes optagelsesenhederne:

klaptræ-sekvenserne og lange udtoninger ect. klippes væk og snipperne klippes sammen til én lang strimmel. Denne strimmel klippes derefter systematisk ned til en arbejdskopi, der tjener som matrice for udlejningskopierne: ved nedklipningen søger klipperen/instruktøren at udvælge og specielt sammensætte optagelsesenheder, som mest virkningsfyldt og meningsgivende giver filmen *rytme* og videregiver instruktørens hensigt med det filmede.

Men dette arbejde ved klippebordet er andet og mere end manuelt: »Montagen er *alt* for filmkunsten ... eftersom filmen som filmen som diskurs begynder i og med at flere billeder sættes i forbindelse med hinanden«. Når filmen monteres, når de enkelte billeder klippes sammen, bliver billedsnipperne, enhederne, pludselig til elementer i et sprogligt udtryk. Det enkelte billedes reproduktion af virkeligheden bliver talende i en anden dimension end virkelighedens ved sammenføjning med andre billeder: en række billeder kan sige *mere* end det, man ser på hvert enkelt billede. Det konkrete arbejde med saks og lim ved klippebordet bliver pludselig til produktion af *filmisk sprog.*

Men »den meningsproducerende montage er ikke mere blot en simpel analytisk de-komposition af virkeligheden, den er derimod konstitueringen af en serie brud i kontinuiteten, i de afbildede handlingers formodede rumlige og tidlige homogenitet«. Montagen er sammenføjningen af på forhånd fragmenterede forløb (nemlig virkelighedens) til nye forløb eller ny kontinuitet; ved sammenføjningen af filmsproglige hel-meninger, af større billedforløb, kan der opstå filmiske fortællinger, fortalt i *filmisk skrift,* hvis egenart består i at være et kontinuum, der bygger på – får sin mening fra – den oplevelse af brud i forhold til virkelighedens forløb, kontinuitet, homogenitet, som tilskueren nødvendigvis får ved synet af skriften. Ved klippebordet skabes meningshelheder, som bryder med de normale forestillinger om virkeligheden, samtidig med, at skriftsprogets mindsteenheder er præcise, fotografiske reproduktioner af den selv samme virkelighed! »Montage transformerer således en simpel teknik til reproduktion af virkeligheden til skrift, det vil sige: til et system af produktion af autonome betydningsenheder«.

Men ved klippebordet skabes derfor også muligvis revolutionen; montage-arbejdet svarer nemlig således defineret ganske præcist til f.eks. Brechts »Verfremdung«-effekt eller til de begreber om kunstens politisk-ideologiske effekt, som litteraturkritikeren Georg Lukacs gør sig. Montage er sammenføjning på ny af i forvejen fragmenterede forløb, nemlig virkelighedens; den eksistentielle eller politiske effekt ligger i *sammenføjningen,* det vil sige i skabelsen af nye betydningsforløb med virkelighedens elementer som substans – fuldkommen som Brecht mener, at den politiske teaters grundsubstand er *efterligningen* af virkelighedens handlinger og gestus, men i en »nødvendigvis forstærket gengivelse«, det vil sige: sat ind i en ny sammenhæng, der får oplevelsen af det kunstneriske forløb til at kaste et fremmedgørende lys tilbage på virkeligheden. Via denne æstetisk-psykologiske effekt bliver kunstværket et middel til skabelse af *brud* på den daglige virkelighed og tilværelsens kontinuitet: dels i den forstand, at der skabes brud i opfattelsen af, bevidstheden om denne kontinuitet, dels for så vidt som denne bevidsthedstagen potentielt fører til en politisk-materiel forandring. Montage-teknikken er filmmediets Verfremdungseffekt – én af de enheder af teknisk, eksistentiel og politisk karakter som en dag muligvis forandrer udseendet af en i dag herskende mangfoldighed.

WHAT IS AN EDITOR
Editing is the process that transforms a miscellaneous collection of badly focused, poorly exposed, and horribly framed shots containing reversed screen directions, unmatched action, disappearing props, flare, and hair in the aperture, but not containing any close-ups, cut-ins, or cut-aways into a smooth, coherent, and effective visual statement of the original script ... for which the director takes the credit.

Således opfatter amerikanske klippere deres funktion

Bøger

Film og fænomenologi

Grundideen i denne bog er glimrende (og ikke helt så ny som forfatteren vist tror). Film og fænomenologi har vitterligt noget med hinanden at gøre – og mere end film og en mængde andre filosofiske retninger. Amédée Ayfre har f.eks. været inde på det (i et essay i *Se – det er film II,* »Neorealisme og fænomenologi«).

Selv ser jeg en helt oplagt forbindelse mellem filmen og den form for fænomenologisk videnssociologi og dagliglivssociologi som man finder f.eks. hos Alfred Schultz eller – mere kendt, måske – hos hans elever Peter L. Berger og Thomas Luckmann i deres *The Social Construction of Reality,* der på dansk foreligger som *Den samfundsskabte virkelighed* (Lindhardt og Ringhof: København 1972). Eller mellem filmen og de problemer inden for den fænomenologisk inspirerede psykologi som f.eks. Frants From tager op i sin bog om *Oplevelsen af andres adfærd* (Nyt Nordisk Forlag: København 1953).

Fælles for disse (på mange måder forskelligartede) fænomelogogiske bestræbelser er forsøget på at beskrive og tolke menneskets livsverden, dets oplevelser af sig selv, af andre og af omgivelserne i øvrigt. F.eks. spørger Frants From hvilke træk det er ved andre menneskers adfærd der får os til at opfatte dem som glade eller vrede. Og Berger og Luckmann spørger hvilke træk i vores omgivelser det er der får os til at opfatte det hele som virkeligt. Og på en måde er det også sådanne spørgsmål enhver instruktør (eller manuskriptforfatter eller filmarkitekt eller skuespiller) må stille sig. Hvordan skal virkeligheden fremstilles i den filmiske, i grunden rent ydre, fænomenologisk registrerende form, for at publikum skal opleve de flimrende billeder som en gengivelse af et stykke dagligdags virkelighed? Hvordan skal en skuespiller bevæge sig og se ud for at publikum på grundlag af de levende billeders ydre udtryk kan tolke personens tanker og følelser rigtigt? På sådanne punkter har film og fænomenologi ikke så lidt at sige hinanden, ja filmen kan næsten betragtes som et kæmpemæssigt eksperiment i fænomenologisk beskrivelse.