

Tidens synlighed

Den franske filosof Gilles Deleuze har skrevet et stort filmæstetisk værk, hvor han bl.a. hævder, at filmen har gjort det umulige muligt, at synliggøre tiden. Filmoplevelsen og filmen selv kan dermed forstås, beskrives og udvikles anderledes end vi ellers forestiller os. Det samme kan vores bevidsthed.

af Niels Aage Nielsen

Hvad er tiden? Hvis ingen spørger mig, ved jeg det; men hvis nogen spørger mig, og jeg vil forklare det, ved jeg det ikke.

Omtrent sådan lyder et ældgammelt svar fra halvdandet tusinde år før filmens opfindelse. Og egentlig gælder det stadig.

I det stille sind ved vi, hvor stærke tidsoplevelser, der kan være i film. Vi fornemmer hvordan en filmfortælling ved at omforme den kronologiske tid til et fortættet forløb kan samle følelser og kompromittere akutte tanker. Og enhver filmmager ved, hvor vigtig en ingrediens tiden er, når det kommer til billedrytmen, timingen af en suspenseeffekt o.s.v. Men det er svært at snakke om, for tiden selv er usynlig og u håndgribelig.

Normalt kan man sige noget om tiden, som noget helt formelt ved en filmfortælling. Man kan med uret måle, hvor lang tid der går, og hvor lange de enkelte sekvenser er, men det har faktisk ikke så forfærdeligt meget at gøre med de intense oplevelser. Man kan også sige noget om varigheden af det, der berettes. Efter som filmen ikke råder over de samme ressourcer som sproget til angivelse af, hvornår og hvor længe noget foregår, plejer man at gå omvejen over virkeligheden. I kraft af et genkendeligt forløb kan vi slutte os til, at der i en bestemt scene må være gået 5 eller 10 dage, minutter eller sekunder. Men det er jo heller ikke særlig interessant, undtagen for den helt elementære forståelse. Man kan sagtens tænke sig to ens sekvenser med kontinuerlig handling og formelt set den samme fortalte tid. Og dog vil der være vidt forskellige tidskvaliteter i dem. Her er tale om det, man plejer at kalde psykologisk tid. Men egentlig er det en utilfredsstillende betegnelse, for det er jo noget, der først og fremmest er i billederne.

Det er spændende at forestille sig, at filmen primært i kraft af sin bevægelse, kan noget som ingen tidligere medier har kunnet: sarise-



liggøre tiden som ren og selvstændig kvalitet. Måske ikke så man kan tage og føle på den, men vise den i dens passage. Få tiden til at røre på sig i og imellem billederne.

Måske er tiden i denne forstand noget vi også i film kun kender, når ingen spørger om det. Men indenfor den nyeste filmæstetik er der teorier, der forsøger at besvare spørgsmålet.

Noget vi ikke før har set

Umiddelbart er det hårrejsende, når det påstås, at film kan synliggøre tiden. Især når det der menes er:

— at tid er noget forskelligt. Den findes i uendeligt mange kvalitative former, og film er i stand til at visualisere disse former.

Vægmalerierne, der forsvinder, i Fellines Roma.

— at tidens dimensioner — fortid, nutid, fremtid — ikke eksisterer så indbyrdes adskilte imellem disse dimensioner på en måde vi ikke til daglig bemærker, og film kan visualisere sådanne passager af tid.

Hvis det er tilfældet, har det nogle vældige perspektiver. Dels drejer det sig om, at film måske kan visualisere noget vi ikke før har set. Og det er vigtigt, for normalt opfatter vi film som afbildning af en virkelighed vi i forvejen kan se. Der er det specielle ved tiden, at den altid har været betragtet som en grundlæggende dimension i vores tanke og følelsesliv. Hvis filmen derfor kan noget med tiden,

kan den sikkert også noget nyt med vores tanker.

For at komme på sporet af, hvad der menes med synliggørelse af tiden skal vi tænke i retning af sådanne instruktører som f.eks. Visconti, Resnais, Fellini, Duras, Fassbinder, Herzog, Godard, Straub, Robbe-Grillet, Antonioni.

I Viscontis film er det ofte genkaldelsen af lysende øjeblikke i fortiden, som skildres i selve undergrundssituationen (f.eks. *Døden i Venedig*). Det er som om en tone af »for sent« fordobler billederne, og skubber øjeblikket nærvær tilbage i en fortidig »modus«.

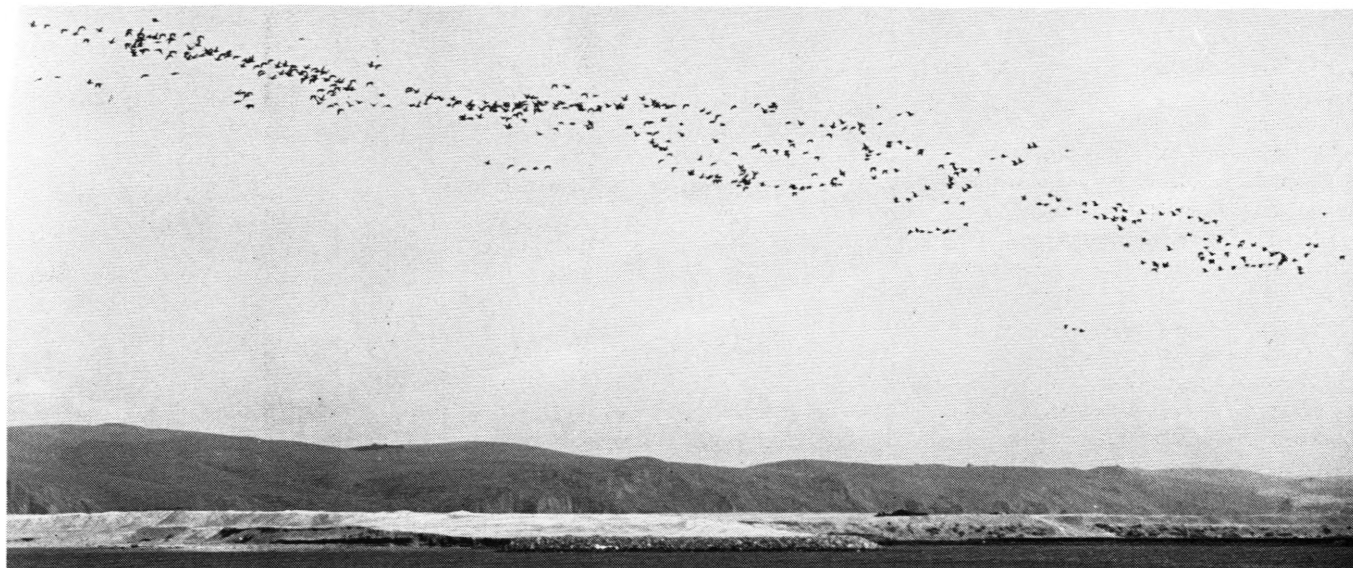
Hos Fellini (f.eks. *Roma* og *Amarcord*) galopperer billederne nærmest imod undergangen, men de får alligevel en tone af evig livskraftighed. Lidt ligesom vægmalerierne i den underjordiske hule i *Roma*, der for et øjeblik står synlige i en slags evigt øjeblik, inden luften puster dem ud.

Det grundlæggende i denne filmiske gestalt er ifølge Tarkovskij tidens rytme i sekvensen. Med rytme mener han ikke metrisk målelig rytme, derimod en slags *pres af tid*. Dette tidspres er ikke kun en abstrakt fornemmelse, men en fiksering af tiden (altså bevægelig fiksering), så den bliver sanselig. Tiden er i film, hvad toner er i musikken, siger han. Skulptur med tiden som råstof. Forskelligt tidspres i sekvenser er som kilden, strømmen, floden, vandfaldet.

Montagen er derfor ikke det vigtigste, ifølge Tarkovskij. Montagens vigtigste opgave er at respektere tidspresets karakter i de sekvenser, der skal sammensættes. Ligesom man ikke sætter vandrør sammen, der har forskellig diameter, så sætter man ikke sekvenser sammen, der har uforenelige tidspres i sig. Han nævner at *Spejlet* blev færdigmonteret efter mange vanskeligheder og utallige forsøg, da råstoffet pludselig en dag blev levende, og

tællerens mor — da hun stadig var ung — har netop talt med en forbivarende mand. Da han er kommet et godt stykke ud i engens høje græs, vender han sig om og kigger tilbage på den udtryksløse kvinde. Pludselig kommer græsset bølgende fra horisonten; vinden rusker lidt i manden og får jakkeskøderne til at flagre og skaber tilsidst en kraftig raslen i løv og buskads omkring moderen. Manden hæver armen halvvejs til en sidste og utålmodig hilsen, og igen farer vinden gennem landskabet.

Manden går videre, og moderen forsvinder ind i dacha'en. Det er umuligt i sprog at beskrive præcisionen i denne sekvens. Selv om vi først senere ud fra den fortælle-mæssige konstruktion i filmen finder ud af, at det må være fortællerens mor, da han selv var dreng, er sekvensen i sig selv et levende fortidsbillede. Distancen i billedet er afgørende. Vinden kommer langt borte fra, og manden er allerede fjern. Men vindpustet aktualiserer



Resnais kredser især om udforskningen af fortiden. Det kan være en enkelt hukommelse eller flere hukommelser, der samtidigt bevæger sig i fortiden. F.eks. er der fire hukommelser sammenflettet i *Min onkel fra Amerika*.

Rækken af film, hvor man vil have bemærket en sådan magi med tiden er lang, så lad os straks gå til teorien.

Tidens rytme i sekvensen

Andrej Tarkovskij har skrevet en meget interessant artikel om tidens synliggørelse, som jeg kort skal omtale (»Imprinted time« i bogen »Sculpting in Time«, 1986, oversat fra Iskustvo Kino, Moskva 1979).

Formålet med Tarkovskijs artikel er at definere, hvad man kan kalde den filmiske »gestalt« eller æstetiske enhedsfigur, d.v.s. det modsatte af definitionen af film som blot en ydre sammenhæng eller syntese af udtryksmidler.

tidspreset i de ca. 200 sekvenser faldt på plads i en helhedsrytme.

Nu er det jo en stor fordel, at man ved selvsyn kan forvisse sig om denne teori, og forsøge at finde forskelligt tidspres i sekvenser fra Tarkovskijs film. Måske husker man vindpustet i begyndelsen af *Spejlet*, eller troljturen i begyndelsen og hulescenen i slutningen af *Vandringsmanden*. I disse sekvenser er der tale om, at en bevægelse skaber en ny grundtone — som når man ser en flok stære flyve forbi, og indser at nu er det efterår. En helhed har skiftet karakter. Men det bemærkelsesværdige er, at sådanne bevægelser snarere er resultatet af et pres i billedet end af en egentlig handling eller forårsaget begivenhed. Netop tiden synes at presse en forandring igennem.

Dermed bliver det også et spørgsmål om, hvordan filmbilledet kommer til at betyde noget, udtrykke noget.

I begyndelsen af *Spejlet* farer et par vindstød igennem det udstrakte russiske landskab. For-

— som når man ser en flok stære flyve forbi ... Fra Hitchcocks *Fuglene*

dette fortidsrum, som om erindringen om netop den dag står så klar, at jorden kan berøres fra nu til dengang. En bestemt eftermiddag i barndommen.

Egentlig er sekvensen endnu mere kompliceret end som så, for det viser sig i løbet af filmen, at fortællerens mor — da hun var ung — har samme ansigt som hans nuværende kone. Og dette ansigt har for det meste samme udtryk som Leonardo da Vinci's »Portræt af Ginevra Benci.« Om dette portræt, der også dukker op i filmen, har Tarkovskij selv sagt, at udtrykket er tvetydigt tiltrækkende og frastødende på en gang. I en vis forstand evigt hævet over godt og ondt.

Kvindeansigtets tidløshed er altså medvirkende til at frembringe det tidsrum, hvori vinden fór dengang. Verden berørte sig selv.

Handlingsbilleder

Udforskningen af de måder, hvorpå filmen kan synliggøre tiden, har taget et stort skridt fremad med udgivelsen af et betydeligt filmteoretisk værk af den franske filosof Gilles Deleuze («Cinema 1. L'Image-Mouvement» Paris 1983, «Cinema 2. L'Image-Temps» Paris 1985).

Dette 700 sider store værk beskæftiger sig grundlæggende med, hvordan filmens levende billeder kan udtrykke endog meget komplicerede tanker. Tanker skal her forstås som de objektive tegnfunktioner, der kan etableres ved hjælp af filmbilleder. Værket er delt op efter en skelnen mellem, hvad der kaldes »bevægelsesbilleder« og »tidsbilleder.« Inden for hver af disse hovedgrupper af billeder finder Deleuze en lang række undertyper, som det er umuligt at gå ind på her. Men princippet i hans skelnen kan eksemplificeres.

En af typerne inden for »bevægelsesbilledet« kalder Deleuze »handlingsbilledet«. Klassiske amerikanske film lige fra *En nations fødsel* bygger overvejende på handlingsbilleder. Han mener ikke noget så banalt som at handlingsfilm selvfølgelig altid rummer handlingssekvenser. Han vil derimod definere et mere grundlæggende plan i films strukturer, end dér hvor vi taler om handlingen i dem. Og han mener, at der findes en bevægelsessystematik i billederne, som muliggør de forskellige fortælleformer. Bevægelsessystematikken i billederne er altså et mere fundamentalt filmisk råstof end fortællemekanikken.

Et handlingsbillede defineres nærmere af Deleuze som et forhold mellem miljø og adfærd i sekvensen. De måder, hvorpå miljøet aktualiserer en adfærd og adfærd inkarnerer et miljø, er alle varianter af handlingsbilledet.

Ofte er der tale om at handlingen eller duellen udspringer af miljøet, hvorefter en situation igen etableres. Vigtig er den måde, handlingen uddrages af eller udspringer af miljøet. Helten imprægneres først af miljøet — skal som en anden Hamlet på højde med sig selv og situationen — og derefter følger en acting-out.

F.eks. er første halvdel af Kurosawas film ofte helt vegetative, mens anden halvdel er en voldsom duel. De syv samurai må længe overveje spørgsmålet, hvad det indebærer at være samurai. Og i *Kagemusha* tager det lang tid at blive den perfekte skygge. Første halvdel af Kurosawas film er således ofte et dybsindigt ræsonnement i billederne om heltens forhold til miljøet.

Tegnfunktioner i denne type film vil være typiske to-leddede funktioner, idet noget kommer til at betyde noget ved at henvise til noget andet.

Kurosawas film bevæger sig ifølge Deleuze tæt på det, han opfatter som den højst udviklede undertype af bevægelsesbillederne, nemlig hvad vi på dansk må kalde »tankebilleder.« Det er altså en billedtype som, på trods af at bevægelsessystematikken er handlingsorien-

teret, alligevel kan udtrykke selvstændige tanker. Det gælder i høj grad også Hitchcocks film.

Et eksempel. Kvinden i *Fuglene* sejler tilbage over bugten efter at have afleveret buret med fuglene. Der er vandets bevægelse. Der er bådens bevægelse. Og der er himlens bevægelse. Skyer trækker sig sammen. Pludselig slår fuglen ned, og i samme øjeblik ændrer helheden grundkarakter. En bevægelse inden for billedfeltet ændrer grundtonen i hele filmens åbne forløb. Hvis man fortolker, er det fugleriget, som bryder ind i denne menneskelige orden. Altså en ændring i en helhed, som hvis en fuglesværms flyver forbi og varsler efterår.

Hitchcock bruger ofte at lukke af for det rum, der homogent fortsætter uden for billedfeltet. Der høres ikke en lyd off-screen fra den natur, der omgiver billedfeltet. Der anes ikke en bevægelse i miljøet off-screen. Netop derved accentueres, at relationen mellem tingene og personerne i billedet udgør en slags abstrakt dybde i billedet og filmens videre forløb. Derfor er en sådan relation ikke toledet, men treleddet. En relation mellem to er tegnet for noget tredje. Fuglen er ikke metafor. Det er en rigtig fugl, og det skal det være, har Hitchcock sagt. Alligevel sker der et gennembrud af, hvad vi kan kalde de naturlige sammenhænge.

Derfor taler Deleuze her om tankebilleder til forskel fra f.eks. de ovenfor nævnte handlingsbilleder. (Desuden hører til bevægelsesbillederne det han kalder perceptionsbillede, følelsesbillede og impulsbillede, men det må vi lade ligge her). Man har måske bemærket, at der er en meget subtil forskel mellem dette Hitchcock-eksempel, og så det ovenfor nævnte Tarkovskij-eksempel, hvor vindpustet løber igennem landskabet. Vi befinder os på et meget kompliceret sted på grænsen mellem bevægelsesbilleder og tidsbilleder. Afgørende er det nemlig for denne skelnen, om tiden er noget ved bevægelsen i billedet, eller om det faktisk er tiden, der presser bevægelsen frem sigennem billedet.

Tidsbilleder

Umiddelbart er denne skelnen umulig at forstå. Men tag f.eks. serien *Hjemstavn*, der fornylig gik på dansk og svensk TV.

Personerne i Reitz' *Hjemstavn* er totalt passive. De går rundt og kigger, hører radio og læser avis og fotograferer og kigger film og fotos. Men mest kommer de hjem, går hjemmefra igen, for at vende tilbage igen. De gør med andre ord, hvad personerne har gjort i så mange af efterkrigstidens europæiske film. Som de gør i neorealismen, som de gør i Antonionis ørkner, som Jean-Pierre Léaud gør i Truffauts film o.s.v. De gør ikke det, man traditionelt har gjort i handlingsfilm. De er i situationer, eller snarere de flyder i situationer og miljøer. (Deleuze nævner, at Viscontis filmatisering af »Postbudet ringer altid to gange«, *Ossessione* fra 1943, er forløberen for dette fænomen i euro-

pæisk film).

Og det er der naturligvis gode grunde til. Bl.a. at billederne, i kraft af at bevægelsessystematikken suspenderedes, opnår en slags *optisk-auditiv gennemsigthed*, således at tilskueren snarere får til opgave at se, hvad der er i dette billede end at vente på, hvad der kommer i det næste. I indirekte forstand bliver billederne »læselige«.

Dette er et grundlæggende udgangspunkt i Reitz' serie. Hele værket er bygget op over dette gennemsigtige, næsten arkæologiske billede. Hvert billede er som et krystal, hvor det akutte og det fortidige smelter sammen. Udviklingen af dette krystalagtige hukommelsesbillede starter allerede dér, hvor de levende billeder løser sig fra de døde fotos. Det er som om fotografiets dødvægt bliver hængende som en baggrund i de levende billeder, således at de nærmest fungerer, som om det hele blev fortalt i datid.

Pauls anden hjemkomst, i Hjemstavns 8. afsnit. Paul (Dieter Schaad) og Maria (Maritta Breuer) på kirtegården: "Wanum bist du damals weg, Paul ...?"



Denne krystalfunktion udvides dernæst til dramaturgisk princip, således at der etableres en hukommelsesmæssig relation mellem sekvenserne i løbet af serien. Poul kommer hjem igen efter 1. verdenskrig. Siden kommer han hjem igen efter 2. verdenskrig. Strukturen er ikke blot den, at hans anden hjemkomst vækker erindringen om dengang, han kom hjem første gang, men ydermere, at skildringen af hans første hjemkomst sker på en måde, så den ligesom anlægges som noget, der senere vil blive husket — hvad det jo så netop også gør. Blandt de udtryksmidler Reitz benytter til den svære kunst at anlægge en aktualitet i hukommelsens »modus« hører kamerabevægelser, og især distancen.

Alt i alt kommer serien til at fremstå som om hukommelsen eller tiden drev bevægelsen frem i serien, hvorimod personerne selv ikke handler på en måde, der driver et plot frem. Derfor kan man tale om tidsbilleder i denne serie. A propos krystalbilleder så er hvert afsnit fokuseret på krystalfunktioner: radiokrystal, optisk fabrik o.s.v. Og i allersidste afsnit, hvor Anton står ved en bar og kigger

igennem en linse, men siden falder om og får »Hörsturz«, og hvor vi også ser de døde blive synlige igen, findes der faktisk et ret så kompliceret ræsonnement omkring fortid og nutid, synlighed og usynlighed — hvilket Reitz selv har udtalt sig om i en artikel (»Synligt, Osynligt.« i Chaplin nr. 202, 1986)

Jeg har taget udgangspunkt i *Hjemstavn* i stedet for Deleuzes egne eksemplarer på tidsbilleder. Mesteren over alle er for Deleuze Orson Welles. Bl.a. foretager han en lang analyse af, hvordan tiden presser bevægelsen frem i dybdefokusbillederne i *Den store mand*. F.eks. Susans erindringer, hvor Kane bevæger sig frem fra lille figur i bunden af billedet langs en lyskildediagonal for at vokse sig så stor, at han næsten sprænger billedrammen. Det er en bevægelse i hukommelsen, i den tid der støder op til nu'et. Som et ekstra raffinement har Welles i scenen i teltet, hvor Kane slår Susan, og hvor man af gode grunde ikke kan få den helt store dybde i billedet, i stedet lavet dybdefokus i lydbilledet, således at Susans skrig fra fortiden afbryder den aktuelle jazz-musik uden for teltet. Det synes helt klart at Welles'

forbigåelse af »adgang forbudt« skiltene i begyndelsen og slutningen af filmen er en forbigåelse af nutidens grænser.

Fortid, nutid, fremtid

Men hvorfor kan tiden egentlig synliggøres på film, og hvorfor kan man forestille sig en fremtidig dramatik i tidsaksen? Henri Bergson, som Deleuze iøvrigt bygger sin filmteori på, har sagt, at egentlig perciperer vi fortiden. Nu'et er jo selv kun et forsvindende nærmest abstrakt punkt i vores tidslige placering. Nu'et er i en passage, hvor det egentlig allerede er fortid det øjeblik, vi vil registrere det. Og hvad er fortiden andet end et åbent rum, hvor barndom sameksisterer på lige fod med erindringen om det, jeg lige har set, hørt eller gjort. Et potentielt rum, hvor alt det fortidige er tilstede, men mere eller mindre tilsløret alt efter, hvor travlt jeg har med at komme frem i tiden.

Men det levende filmbillede har netop den egenskab at være aktuelt samtidig med at det, der afbildes, egentlig allerede er fortid. Som Reitz siger i den nævnte artikel: Kameraet forvandler alt, hvad det registrerer til noget svundent. Alle som filmen tager afsked med det, der er foran objektivitet.

Pasolini talte om døden i filmklippet, men overgangen til fortiden sker nok allerede foran kameraet. Og netop dette fænomen muliggør disse krystalagtige tidsbilleder. Det er imidlertid et fænomen, der har været overskygget af handlingsfilmens (og bevægelsessystematikens) herredømme, men det er værd at opdyrke, for her ligger mulighederne for at udvikle et både tænkende og sanseligt filmsprog, idet tidsbilledet netop kan reflektere.

Altså fastholde, uddybe, overveje, sådan at den visuelle verden ikke forsvinder i ren motorik.

Den nyeste udvikling kaster som regel altid et lys over de tidligere trin i udviklingen. Det gælder også filmhistorien. Når Deleuze har kunnet påpege hidtil oversete perspektiver i de klassiske film (også hos mange andre end Orson Welles), så er det i kraft af billederne hos f.eks. en Tarkovskij eller andre moderne filminstruktører. Men ikke blot det. Også mulighederne i den moderne billedteknologi skærper skarpsindigheden over for det, der allerede længe har været på vej. Den dag er ikke fjern hvor fysikkens matematiske formler for stoffets processer kan synliggøres i digitalfilm (se f.eks. artiklen: »Electronic Cinema: Digital Code and Dynamic Sign« i *Intermedia* nr. 1, 1986). Paradoкса i tid og rum, som næsten ikke kan udtrykkes i ord, vil direkte gennem vore øjne kunne simuleres i hjernen.

