Nr. 221 - sommer 1998 Filmmuseet

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

De nye filmteorier

De nye filmteorier

Forord

Der var en gang, hvor filmteorien kom i overskuelige bølger. Inden for en given periode syntes de, der overhovedet tænkte over filmen, at tænke i meget ens baner. I 1920'ernes højmodernistiske omgivelser var det formalismen, der var i højsædet, ikke bare hos Eisenstein og hans sovjetiske montagekolleger, men også i Frankrig, Tyskland og USA. Efter anden verdenskrig svingede pendulet i den modsatte retning. Tiden var til realisme, såvel i filmene som i teorierne om dem, og vi fik Zavattinis, Bazins, Mitrys og Kracauers forestillinger om filmen som en slags 'forløser' af den fysiske virkelighed (Kracauer). Så kom filmteorien i 1960'erne på universitetet, og det blev den i første omgang ikke mindre homogen af, snarere tværtimod. Nu hed den dominerende trend bare semiologi, og det var ikke så meget kunst, som det var lingvistiske finurligheder, Metz og ligesindede var optaget af. Filmsemiologien fik ikke nogen lang levetid, men da samme Metz i 1970'erne splejsede semiologi og psykoanalyse, var resultatet psykosemiotikken, som nu kom til at farve det meste af det, der blev tænkt om filmen.

Psykosemiotikken eksisterer endnu, ikke mindst i sin feministiske variant, men den har i 1980'erne og 90'erne fået følgeskab af så mange andre måder at tænke og teoretisere over film på, at det filmteoretiske landskab i dag er uhyre heterogent. I USA - og de lande, deriblandt Danmark, der er mere til kontant amerikansk forskning end til fransk spekulation - har kognitionsteorien ganske vist taget over som ny dominerende trend, i skarp opposition til psykosemiotikken. Men trods sin fremskudte position er kognitionsteorien, repræsenteret fortrinsvis ved David Bordwell og Noël Carroll samt, herhjemme, Torben Grodal, langtfra alene på dagens filmteoretiske scene.

Dette nummer af Kosmorama giver et vue ud over filmteorien netop nu, fra kognitionsteori og psykosemiotik over fransk fænomenologisk teori og Deleuzes filosofiske udlægning af filmhistorien til mere eksotiske bud på, hvordan man i dag kan tænke filmen, det være sig i Bakhtins intertekstuelle baner eller i Virilios såkaldt 'dromologiske', hvor filmens historie kobles til krigens.

Bag de enkelte bidrag står forfattere, som i særlig grad har beskæftiget sig med og er optaget af netop den filmteoretiske tænkning, som de skriver om. Hensigten har været at præsentere filmteorien netop nu i al dens mangfoldighed, uden at tage stilling i den skyttegravskrig, som visse af de forskellige retninger fører indbyrdes. Redaktionen inviterer således læseren til at slå ned på netop den gren af filmteorien, som måtte tale til hans eller hendes personlige temperament og filminteresse. Og forhåbentlig vil læsningen inspirere til videre refleksion over filmen og dens tilskuere. For det er ikke bare sjovt at *se* film, det kan faktisk også være både sjovt og berigende at *tænke* over dem.

Kosmoramas næste nummer kommer til vinter og handler om filmens farver og musik.

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Filmmuseet, Vognmagergade 10, 1120 København K, tel 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet.

Abonnement kan tegnes direkte på Filmmuseet eller via Filmhusets boghandel, pr. check eller giro 604 67 38. Abonnement 1997, 43. årg. koster kr. 200. Abonnement 1998, 44. årg. koster kr 250, løssalg kr. 175 pr. nummer.

Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt, Dan Nissen. Dette nummer er redigeret af Eva Jørholt. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023-4222.

Indhold

Torben Grodal Følelser, tanker og narrative mønstre i film. 6

Johannes Riis Film, følelser og forståelse.
David Bordwell, Noël Carroll og kognitionsteori. 24

Lennard Højbjerg Stilens betydning.
Den nyere filmteoris behandling af audiovisuel stil. 42

Anne Jerslev Når køn gør en filmisk forskel.
Fra feministisk filmteori til teorier om film og køn. 62

Anders Leifer Den oplevede film. Fænomenologien og filmteorien. 82

Eva Jørholt Deleuze i farver. Et kulørt nedslag i Gilles Deleuzes filmfilosofi. . 96

Mikkel Eskjær Film, Krig og Perception.
Introduktion til Paul Virilios filmhistoriske betragtninger. 116

Helle Kannik Haastrup Polyfone film.
Filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv. 130

Eva Jørholt Filmæstetik og kvantemekanik. Skitse til en samtænkning af film og naturvidenskab på et arkæologisk grundlag. 138

BØGER

Casper Tybjerg Stil i dybden. 154

Casper Tybjerg Filmvidenskabens fallit? 156

Peter Schepelern Stedsøsterlig behandling 159

Følelser, tanker og narrative mønstre i film

af Torben Grodal

Filmtilskuere foretrækker fortællinger, der aktiverer sind og krop voldsomt, fortællinger, der kan bevæge, røre, sætte adrenalinproduktionen i gang og give et sug i maven. Den slags følelser og fysiske reaktioner optræder i forbindelse med fortællinger, der tilbyder stimulerende udfordringer for tanken, spektakulære scener og en fængslende intrige. Instruktører, skuespillere og tilskuere er stærkt optaget af fortællingernes fænomenale verden, der består af tankevirksomhed/kognition og kropslige reaktioner, mens filmteorien ikke har viet den synderlig opmærksomhed. Undersøgelsen af følelser i forbindelse med film har hovedsagelig været baseret på romantiske og psykoanalytiske teorier, der hævder, at filmens umiddelbare indhold blot er et slør (jvf. Grodal 1992, 1997). Ifølge den psykoanalytiske teori skal det sande indhold - der har med temaer som kastration og ødipale traumer at gøre - søges i sindets ubevidste regioner. I dette perspektiv er tanker og følelser modsatrettede kræfter. Fornuften har med virkeligheden at gøre, følelserne benægter virkeligheden.

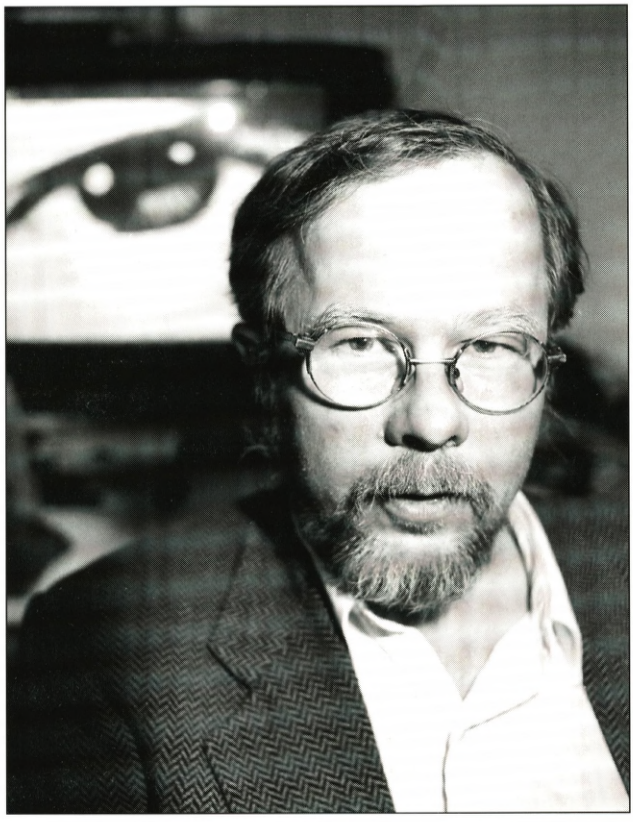
I de senere år er der imidlertid en række bøger og artikler, der har vist, at man opnår langt mere tilfredsstillende resultater, hvis man beskriver følelser på et fysiologisk og kognitivt psykologisk grundlag (jvf. Grodal 1997/94, Bordwell/Carroll 1996, Tan 1996, Carroll 1988). Følelser og tanker er to aspekter af den måde, hvorpå vor kropsligt forankrede hjerne fungerer. Vore kroppe og sind har udviklet sig i en evolutionskontekst, således at følelserne er kommet til at fungere som stærke motiverende kræfter, der hjælper os til at realisere vore interesser og mål ved at styre vores opmærksomhed og vore handlinger. Vore kognitive evner arbejder i samme retning, idet de sætter os i stand til at analysere de situationer, der måtte være af interesse for os i vore bestræbelser på at realisere de mål, vi har opstillet.

Hovedsynspunktet i denne artikel er, at følelser bør betragtes netop som sådanne motiverende kræfter. De bør derfor beskrives ikke blot i forhold til deres årsager, men tillige i forhold til de potentielle handlinger de kan igangsætte. Dét gælder ikke blot stærke følelser som kærlighed og frygt, men tillige de fornemmelser og aktiveringer, som ledsager vore mentale processer. Disse, der vil blive beskrevet mere udførligt nedenfor, omfatter bl.a. tilskuerens oplevelse af det fremstillede som henholdsvis virkeligt eller uvirkeligt, hvilket er af betydning for, hvorvidt han eller hun simulerer sig ind på de fiktive personers plads og over-

tager disses handlemuligheder. Omfattet er tillige opmærksomhedstiltrækkende fænomener som livfuldhed og prægnans, samt de følelser af bekendthed eller fremmedhed, som styrer tilskuerens perception af personer og scener. Filmoplevelsen må derfor beskrives som en proces, et mentalt flow med klangbund i kroppens reaktioner. Dette flow er dobbeltbundet: der er dels tale om de audiovisuelle data, der strømmer fra øjne og ører til hjernen, dels om fortællingens begivenheder, der skrider fremad i det diegetiske univers fra filmens start til dens slut.

Når flowet hindres eller direkte blokeres, kan det have vigtige æstetiske og emotionelle konsekvenser, afhængigt af *hvordan* flowet bremses. Personernes handlemuligheder kan f.eks. blokeres, som det sker i melodramaer eller tragedier. En anden slags blokering optræder, når billedernes virkelighedsstatus ændres ved hjælp af f.eks. associativ, ikke-narrativ montage. I det sidste tilfælde vil tilskueren ikke længere opleve filmens billeder som repræsenterende 'konkrete' fænomener i en fysisk (fiktions)verden, men opfatte dem som udtryk for mentale eller lyriske fænomener. I denne artikel vil jeg illustrere sådanne mentale processer ved eksempler hentet fra Steven Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (1981) og *E.T.:The Extra-Terrestrial* (1982), der begge er mainstream film baseret på centrale narrative prototyper.

Prægnans, sanselig stimulans, følelser og ophidselse[1]. En films effekt på tilskueren kan anskues under to forskellige, men indbyrdes forbundne aspekter. Det ene, det *kvantitative*, vedrører aktiveringen af perceptuelle og kognitive genkendelsesmønstre, der får os til at konfigurere et bestemt sanseligt input som 'en bøffel' eller 'grønt græs'. Det andet, det *affektivt-motiverende*, har at gøre med den styrke, hvormed givne sanseindtryk aktiverer hjernen, og den følelsesintensitet de udløser.



Torben Grodal. Foto: Mike Lamb

Det kan ofte være vanskeligt at skelne imellem hvad et givet element i en film repræsenterer, og de følelser det fremkalder. Det skyldes bl.a., at den affektive aktivering har nogle specielle egenskaber - som f.eks. ophidselsens egen inerti, der indebærer, at en ophidselse varer længere end sin årsag, således at den breder sig til de følgende indstillinger uafhængigt af disses indhold. Denne fusion af kvantitet og motivering, der er forbundet med en aktivering af kroppen og nervesystemet, er formet af den måde, hvorpå de forskellige perceptuelle og kognitive aktiviteter er integreret i de overordnede skemaer, som styrer de narrative protagonisters interesser.

Den 'kvantitative' aktivering findes på forskellige kompleksitetsniveauer. Aktiveringen kan være lokal, som f.eks. de flagrende fugle i begyndelsen af *Raiders of the Lost Ark*. Lyden er mere eller mindre integreret i de globale relationer (og bidrager dermed til at skabe en atmosfære, der danner grundlag for en anspændt scene), men den er også en 'attraktion' i egen ret. Den lokale aktivering kan være baseret på en situation: da Indiana Jones og Marion ankommer til Cairo, viser de første indstillinger udsigten hen over byens tage som en slags 'turistpanorama'. I nærheden ser vi børn, der ler ad en lille abe, som derpå spilder rødvin på dugen: den springer op på Marions skulder og både irriterer og skræmmer hende synligt, skønt hun forsøger at skjule sit ubehag. De affektive aktivatorer - børnenes latter, Marions bekymring over den spildte vin og hendes ubehag ved aben - skaber ophidselse ved sammenlægningen af deres individuelle affektive ladninger. På dette punkt i fortællingen har situationen ingen forbindelse til hovedhistorien, men de negativt ladede associationer i forbindelse med aben skal senere vise sig vigtige. Ophidselsen fra denne episode breder sig til de næste sekvenser, og samtidig vil aben i tilskuerens sind få en affektiv ladning, som reaktiveres, når den dukker op igen senere.

I den anden ende af spektret finder vi de globale aktiveringer, som har med brede narrative komplekser at gøre. Da tyskerne og Belloq f.eks. stjæler arken fra Jones i Tanis-episoden i *Raiders of the Lost Ark*, får dåden først sin fulde emotionelle vægt i lyset af fortællingens helhed. I centrum for det narrative kompleks står Indiana Jones' personlige bestræbelser på at beskytte arken. Men den følelsesmæssige effekt forstærkes, hvis tilskuerne er bekendt med 'store' historiske fortællinger (såsom nazismen, anden verdenskrig, opfindelsen af atombomben) og jødiske bibel-fortællinger. Disse temaers emotionelle ladning aktiveres til understøttelse af fortællingen. Sådanne ladninger har undertiden karakter af 'delvise aktiveringer', idet de kan være ubevidste eller befinde sig helt i udkanten af vor opmærksomhed.

I en analyse-sammenhæng kan det være nyttigt at sætte begreber på nogle af positionerne i hierarkiet fra de lokale til de globale aktiveringer. *Livfuldhed* betegner det isolerede sanseindtryks kraft, mens *prægnans* refererer til effekten af sanseindtrykket set i en kontekst (jvf. Fiske & Taylor 1991, 247-257). Ofte vil livfulde eller sanseligt stimulerende træk samtidig være prægnant markeret i konteksten. *Ophidselse* er en lokal aktivering, som har med centrale menneskelige anliggender at gøre, som f.eks. et isoleret billede af et sår, et kys eller vin der spildes. *Følelser*, derimod, er aktiveringer, der har med den globale fortælling at gøre, som Elliotts sorg da han tror E.T. dør. Den globale fortælling væver sanseligt stimulerende, prægnante og ophidsende fænomener sammen i et tæppe af antropomorfe interesser.

Det mentale eller narrative flows følelsesmæssige effekt understøttes og forstærkes af det autonome nervesystem og det såkaldte retikulære aktiveringssystem. Det autonome nervesystem fik sit navn, fordi det normalt er 'autonomt', dvs. uden for vores viljes kontrol: det styrer pupiller, tårer, spytsekretion, hjerteslag, maven, blæren, blodkarrenes udvidelse og sammentrækning, adrenalinproduktionen osv. Den sympatetiske del af det autonome nervesystem understøtter udadrettede handlinger (som f.eks. jagt og andre former for genstandskontrol), mens det parasympatetiske undersystem typisk understøtter aktiviteter som spisning, fordøjelse, afslapning og erotisk kontakt (for et mere nuanceret overblik henvises til Frijda 1986). Det retikulære

aktiveringssystem (RAS), som er placeret i hjernestammen, udløser neurale ladninger, der fører til øget beredskab i hjernen, bl.a. i form af større opmærksomhed (jvf. f.eks. Mook 1987, 200-7) og forstærkede følelser (Izard 1991, 92).

Skønt de autonome reaktioner ligger uden for tilskuerens direkte kontrol, fungerer de i tæt interaktion med den bevidste oplevelse af filmenes temaer og situationer. Men det tager en vis tid at udløse autonome reaktioner. Sammenlignet med den visuelle perception af filmens temaer er de autonome reaktioner langsomme og uspecificerede, og der går en vis tid, før de fortager sig igen. En specifik scene som f.eks. Indys og Marions oplevelser i Nepal kan hensætte tilskueren i en eller anden grad af ophidselse, som vedvarer da hovedpersonerne ankommer til Cairo, hvor ophidselsen imidlertid vil blive omfortolket og om-etiketteret, dvs. få en anden karakter, i forhold til denne nye, romantiske setting (jvf. Dutton & Aron 1974, og Hoon, Wincze & Hoon 1977 om om-etikettering af ophidselse). Ofte kan ophidselsen om-etiketteres yderligere ved hjælp af forskellige distanceringsmekanismer som komik eller dobbeltfokus. Dette forekommer f.eks. i *Raiders of the Lost Ark*, da en ophidselse i forbindelse med en krise (de fjendtlige tyskeres omringelse) forstærkes af en romance (Jones der befrier den bundne Marion) og yderligere forstærkes af en komisk foranlediget ophidselse, da hun bliver bundet igen, samtidig med at distanceringen også holder ophidselsen i skak.

Den æstetiske orkestrering af ophidselse ligger i kombinationen af de forskellige aktiveringer, fra livfuld sanselig stimulering og prægnans over ophidselse til fortællingens globale rammeværk. I visse af Spielbergs film fremhæver kameraarbejdet f.eks. situationer og genstande hentet fra hverdagen - at spilde mad, mishandle legetøj etc. - og gør dem sanseligt pirrende, hvorved ophidselsen øges. Det følelsesmæssige flow integreres så i globale fortællinger, som udløser emotionelle mønstre à la de problematiske venskabsrelationer i *E.T.* og andre af Spielbergs film. Og i Indiana Jones-serien relateres ophidselse til aktiveringen af en stærk følelse af berørings-ubehag i forbindelse med slanger, edderkopper og andet kryb. Sådanne gys giver øget brændstof til de spændinger (reaktioner), som skattejagtscenerne udløser. I slutscenen i *Close Encounters of the Third Kind* optræder ophidselsesorkestreringen i ren form, da rumvæsenerne står frem for jordboerne ved foden af Devil's Tower; her integreres en sanseligt stimulerende og prægnant billedside med musik og en serie reaction shots til et narrativt tema om kontakt, hilsen og anerkendelse.

Biokræfter, agenter med intentioner og følelser, og filmens affektive energi. Den centrale aktiveringsmekanisme i fortællende film er personerne, dvs. repræsentationer af levende væsener med distinkte kendetegn. I deres mest elementære form kan vi metaforisk beskrive personerne med en analogi til fysiske kræfter. Personerne er energifelter, som aktiveres i tilskueren på grund af medfødte psykiske mekanismer, der udløses af oplevelsen af levende væsener. Lingvisten Lakoff (1987, 1993) har beskrevet, hvordan mange af de metaforer vi bruger om seksuel omgang, som f.eks. tiltrækning og frastødning, er hentet fra fysikkens verden. Dét ses ikke mindst i den måde, hvorpå tegneserier udtrykker personernes tiltrækning eller frastødning ved hjælp af netop den slags linjer, figurer og former, som også bruges til at repræsentere fysiske kræfter. Ifølge en række eksperimenter udført af psykologen A. Michotte, er folk tilbøjelige til at udstyre selv abstrakte prikker og firkanter, der bevæger sig, med

antropomorfe egenskaber såsom egenbevægelse, intentioner og kausalitet. Dermed antydes det, at vi ofte organiserer og forstår fænomener ved at indrangere dem under skemaet for levende væsener (jvf. Arnheim 1974, 394-403, Michotte 1962, 1963). Visse computerspil inviterer da også spillerne til at styre en ost der spiser prikker, eller de henviser til antropomorfe forhold som 'at slå ihjel', 'føle smerte', 'at leve' eller 'at dø'. Disse fænomener indicerer, at der udgår en aktiverende 'meningsfylde' fra et relativt begrænset antal 'animistiske' mentale skemata: at have 'intentioner', 'perceptoriske evner', 'evnen til at føle nydelse og smerte', 'at spise', 'kopulere', 'bekymre sig', at besidde 'magt', samt de to overordnede tilstande: at have 'liv' eller være 'død'. Disse er grundlæggende karakteristika for levende væsener, og de tilskrives ofte fænomener i den fysiske verden. Tegnefilm kan netop aktivere en følelse af 'animation' ved at benytte en lille gruppe af disse egenskaber, selv i abstrakt form.

Antropomorficeringstendensen går igen i vigtige aspekter af vores følelsesmæssige respons til fiktive personer. Psykologen Hall har beskrevet (1966), hvordan mennesker og dyr besidder visse medfødte, men i en vis udstrækning kulturelt foranderlige, krav om rum. Nærhed skaber ophidselse, hvilket bl.a. kan manifestere sig som sansning af kropsvarme og lugtindtryk af andres kropslige nærhed, og i sidste ende føre til berøringsoplevelser. Ved associationer kan nærhedens visuelle og auditive signaler forbindes til kropsvarmens, lugtesansens og berøringens proxemiske signaler, således at disse ophidselsesformer kan aktiveres af visuelle signaler alene (jvf. Damasio & Damasio 1993). Et særligt aspekt af visuel nærhed er den ikke-verbale kommunikations effekt på tilskueren. Smil eller vredesudtryk eller en glad/vred stemmeføring har en direkte effekt på tilskueren (jvf. gennemgangen af 'efterabning' hos Smith 1995, 98-102, og af empati hos Zillman 1991, 135-67). Visuel opmærksomhed ved hjælp af blikretninger er et kraftfuldt aktiveringsredskab (jvf. Carroll 1996, 127-8). En mere kompleks mekanisme er 'empati' og 'identifikation' med fiktive personer (jvf. Smith 1995). Empati og identifikation, der formodentlig bygger på medfødte anlæg (jvf. Izard 1991, 94), er helt centrale for mellemmenneskelige relationer og i det hele taget for dét at interessere sig for andre menneskers ve og vel.

Narrative mønstre i film er mekanismer, hvorved fiktive handlinger og ændringer i fiktive situationer transformerer den ophidselse, som skyldes tilskuerens engagement i personerne. På de følgende sider skal jeg vise, at det er disse personer, eller biokræfter, der fremkatalyserer følelserne, og at vores perception af personernes transformationer i løbet af det narrative flow, udspringer af hjernens måde at fungere på.

Det mentale flow fra perception til simuleret handling. Når vi ser film, sætter et mentalt flow i gang. Dette flow, der udgør en fundamental forståelsesramme for films emotionelle kraft, forløber i grove træk som følger. Først aktiveres øje og øre af en given filmindstilling. Disse perceptive signaler gennemgår så en række filtreringer og syntetiseringer i hjernens bageste del (jvf. Marr 1982, Zeki 1993, Grodal 1997), således at der skabes tredimensionale genstande. Hvis denne proces lykkes, vil den, via en række mentale processer (som f.eks. at matche det sete og hørte med erindrede informationer), føre til en mental repræsentation af sanseindtrykkene. Dette leder så til følelsesmæssige reaktioner, som er (i alt fald delvist) determineret af opmærksomhed og aktiveringen af erindringer og associationer.

Filmreceptionsprocessen vil videre aktivere repræsentationer af mulige handlinger og måske forårsage muskelspænding og en aktivering af de forreste dele af hjernen, som har med motorisk handling at gøre (jvf. Kolb & Wishaws introduktion til hjernens arkitektur). Da Indiana Jones f.eks. stiger op i aquaplanet, ser både han og tilskuerne en slange. Synet aktiverer associationer til slangebid og deraf følgende følelsesmæssige reaktioner på disse mulige scenarier. Dette aktiverer så videre undgåelsesreaktioner i form af enten mentale opstillinger af mulige fremtidige handlinger eller konkrete handlinger.

Flowets retning kan forklares økologisk i den forstand, at vores hjerne og krop har udviklet sig som overlevelsesredskaber, hvorfor en film ofte vil gøre større følelsesmæssigt indtryk på os, hvis det vi ser er relateret til overlevelse eller venskab, magt eller seksualitet, inden for en ramme, hvori følelser og mulige handlinger griber ind i hinanden. Fortællinger består typisk af en episode eller en serie episoder, som forbinder perceptioner med handlinger i overensstemmelse med visse præferencer, der manifesterer sig som følelsesmæssige reaktioner. Da Indiana Jones ser en kæmpemæssig klippeblok komme rullende ned imod ham, søger han at undgå den ved at løbe væk. En sådan scene kan forstås af børn og voksne over hele verden. Indiana Jones' reaktion, og tilskuerens, kan beskrives som en rationel konsekvens af aktiverede følelser. Sådanne reaktionsmønstre er nedlagt i os af vor evolutionshistorie; de stammer ikke fra 'ødipale' eller 'patriarkale' problemstillinger, som visse psykosemiotikere vil hævde.

Flowet fra perception via kognitiv og emotionel behandling til (simuleret) handling sker så at sige *med strømmen*, dvs. det er det typiske flow, som understøttes af vor medfødte mentale arkitektur. Flowet 'med strømmen' understøtter de såkaldte 'bottom up'-processer, dvs. processer der tager deres udgangspunkt i sanseindtryk. I fysiske termer kan man udtrykke det sådan, at strømmen starter i sanserne for så at bevæge sig til hjernens bageste halvdel og aktivere centrale associationsområder. Bevægelsen fortsætter derpå fremad til de motoriske centre, og så 'nedad' i de udgående, muskelstyrede nerver.

Flowet kan imidlertid også starte centralt, som når vi 'ser efter' noget eller forventer, at noget vil ske. Bevidstheden vil da 'kontrollere' vores visuelle perception og kropslige bevægelse, og vore forventninger vil (i kraft af såkaldte 'top down'-mekanismer) styre hjernens behandling af, hvad vi ser og hører. Enhver form for forventning er vigtig i denne sammenhæng. De mål, som fortællingen opstiller, styrer vore forventninger i forhold til fremtidige begivenheder, ligesom forventninger afledt af genrekonventioner er vigtige for vores respons til narrative situationer. Dette bliver helt tydeligt i den berømte scene i *Raiders of the Lost Ark*, hvor vi forventer en sværdduel mellem Indiana Jones og hans arabiske modstander, men bliver overraskede, da filmen udfordrer vore forventninger og lader Indiana benytte et mere moderne og mindre ridderligt våben, en pistol, som han skyder manden ned med. Ikke desto mindre 'surfer' vore narrative forventninger og vort ønske om visse narrative løsninger *med* det perceptuelle inputs konstante strøm henimod handling (hvad enten der er tale om, at personerne handler eller om tilskuerens mentale simulering af handling), hele tiden styret af fortællingen. I virkelighedens verden 'surfer' vi som oftest mentalt med strømmen, og filmseningssituationen er særlig gunstig for denne type flow og forstærker det. Hvor vi i den virkelige verden må lede efter perceptuelle signaler, udvælger filmen - til en

vis grad - det perceptuelle input for os og leder vores opmærksomhed i overensstemmelse med det flow af narrative handlinger, som får visse aspekter af den enkelte scene til at træde frem.

I sin simpleste form optræder flowet med strømmen som et stimulus-respons mønster, som f.eks. da Indy ser den store klippeblok og derfor begynder at løbe. Flowet er dog mere sofistikeret, når et overordnet mål styrer en hel række af handlinger. I *Raiders of the Lost Ark* skal Indy have arken tilbage fra tyskerne. Dette mål tjener som styrende stimulus for mange forskellige handlinger: han tager tilTibet, til Egypten og til Grækenland. Når hovedpersonen forfølger et mål, oplever vi fortællingen som teleologisk, hensigtsstyret. Fortællingen bliver en 'træk-og-skub'-maskine. De umiddelbare omstændigheder fungerer som kausale skubbe-mekanismer, som når Indy forsøger at undgå slanger, eller når en kvindelig studerende gør kur til ham med en kærlighedserklæring malet på øjenvipperne. De fjernere mål tjener som trække-mekanismer for hovedpersonerne.

Når fortællinger aktiverer mål, mobiliserer de meget kraftfulde mentale motivationsmekanismer (lokaliseret i særlige moduler i forhjernen), som mennesket bruger til løsning af komplicerede opgaver. Hvis en eller anden beslutter at læse til læge, at rejse til Indien, tage på jagt eller lave en lerkrukke, så styrer dette mål en mængde under-mål og sågar personens evne til at tilpasse sig uforudsete omstændigheder. De målrettede handlingers hierarki strækker sig fra individuelle handlinger, såsom at bevæge hånden hen imod en genstand, til makro-fortællinger som f.eks. en rejse mod et overordnet mål.

Når det gælder narrative film, falder vores oplevelse af at ride med strømmen i tre forskellige modi: *telisk* (teleologisk), *paratelisk* og *autonom* (jvf. Grodal 1997). *Den teliske modus* forekommer, når vi oplever viljestyrede, målrettede handlinger og tanker, som f.eks. når vi empatisk sætter os i Indys sted, da han forfølger og erobrer lastbilen med arken. Vores opmærksomhed, vore tanker og aktiveringen af vore muskler rettes imod mål, som vi tror at have valgt frit.

Den parateliske modus aktiveres, når handlinger og tanker ikke har noget eksplicit mål, men blot udgør hovedpersonens oplevelser fra det ene øjeblik til det andet. Formålet med teliske handlinger er ofte at reducere ophidselse: Jones er ophidset ved tanken om at få fat i arken og vil reducere denne ophidselse ved faktisk at erobre den. Parateliske situationer, derimod, forstærker ophidselsen, jvf. hvordan dansescener udløser erotisk begær, en kærlighedssang forstærker romantiske følelser, eller actionscener i hurtigt tempo øger den rene ophidselse. Sådanne ikke-teliske modeller findes f.eks. i forbindelse med rytmiske og repetitive aktiviteter, hvor 'primitive' subjekt-centrerede processer træder i stedet for teliske objekt-centrerede processer. De første indstillinger af *E. T.* er et eksempel på en perceptionsbaseret paratelisk situation, hvor vi perciperer fænomener, som vi til at begynde med ikke kan sætte ind i en telisk ramme. Et andet eksempel er kunstfilm fra 1960erne, hvor personerne ofte vandrer planløst rundt, drevet af indre, parateliske kræfter snarere end af ydre mål.

Den tredje modus, *den autonome*, aktiveres, når de fiktive personer bliver ofre for ydre kræfter, som f.eks. Historien, naturen eller skæbnen, og er ude af stand til at påvirke udfaldet. Tilskueren og/eller personen reagerer på sådanne situationer med tårer, gysen eller latter. Hvorvidt en given situation påkalder sig teliske (viljestyrede) handlinger, paratelisk aktivitet eller ufrivil-

lige, autonome reaktioner, fornemmes af tilskueren. De skiftende modi, som ledsager tilskueraktiviteten, er et aspekt af den narrative ophidselses-orkestrering. Et eksempel på en scene, der udløser et sådant skift, findes i *Raiders of the Lost Ark*, da Indy først oplever angstfyldt fortvivlelse i slangehullet, hvorpå han slår om i den teliske modus' målorienterede handling.

Film kan også fremkalde en følelse af, at vi bevæger os *mod strømmen*, imod oplevelsesflowets normale retning. Det sker f.eks. i form af billeder, der repræsenterer et tidligt stadie af processen og blokerer for flowets videre fremfærd. Dette kan forekomme i visse abstrakte film, hvor former og lysflimmer synes at antyde et figurativt indhold uden at kunne koagulere til egentlige figurer (som i dele af Norman McLarens abstrakte film). Indramning, fokusering, klipning og bevægelse kan også midlertidigt sløre eller blokere tilskuerens perception af former, som derfor opleves som abstrakte mønstre. Denne proces forekommer også i narrative film som f.eks. *Once Upon a Time in the West*, hvor det første flashback til Bronson-karakterens fortid forekommer i en sekvens af billeder, der er fuldstændig ude af fokus. Sådanne non-figurative visuelle effekter betoner mekanismerne i øjet og visuel kortex.

Film kan også blokere flowet med strømmen lidt længere nede, f.eks. ved stærkt ladede billeder, som ikke tillader 'udladning' i hverken symbolske eller faktiske handlinger. Den aktivering, de udløser, består i basal visuel analyse og associativ tænkning, ikke i (simuleret) handling. I de første indstillinger af *E.T.* ser vi f.eks. nogle genstande, der kan identificeres som fyrretræer, et rumskib, en kanin etc. Billederne har skarpe konturlinjer, og deres livfuldhed og prægnans understreger de basale visuelle mekanismer, men samtidig aktiveres et væv af associationer, når vi etablerer forbindelser imellem billederne og kategoriserer dem i vore bestræbelser på at skabe 'mening' (f.eks. kan fyrretræet og kaninen opfattes som udtryk for en venligtsindet natur). Den natlige atmosfære fremkalder en 'lyrisk' stemning baseret på de begrænsede handlemuligheder, som kendetegner menneskets oplevelse af et natligt rum. Senere, da fortællingen har givet os flere informationer, fjernes blokeringen, og den lyriske atmosfære erstattes af en handlingsmæssig spænding med autonome understrømninger.

Vores mentale behandling af filmens data kan blokeres endnu længere nede ad flowstrømmen og omvendes til en 'lyrisk-associativ' stilstand, som f.eks. i et frosset billede, hvor bevægelsen hen imod en fuldførelse af handlingen standses, og billedet mister sin tidslige forankring for i stedet at blive en del af en ikke-tidslig, associativ struktur. Musikvideoer og forskellige former for montagesekvenser kan fremkalde tilsvarende ikke-narrative, associative strukturer. Disse kan dog også aktiveres, selv om flowet ikke blokeres, men den følelsesmæssige oplevelse vil være forskellig afhængigt af, hvorvidt associationerne tjener fokuserede handlinger, eller om de er afskåret fra et tidsligt handlings-flow.

Når blokeringen fjernes, vil det mentale flow typisk føre til løsningen af de narrative problemer og til slut til lukning af fortællingen. Man har hævdet, at narrativ lukning er et ideologisk instrument, men sådanne påstande må tempereres med en forståelse af, at narrativ lukning er nært knyttet til medfødte menneskelige egenskaber, nemlig vores evne til at strukturere verden i handlinger, som kan fuldføres.

Den æstetiske orkestring af flowet vil blive oplevet som forskellige former for modale kvaliteter. Hvis en film udløser sanseligt stimulerende eller prægnante perceptioner, uden at disse er knyttet til (ikke-per-

ceptuelle) antropomorfe eller narrative forhold, oplever vi én type modal kvalitet, som jeg vil kalde *intens*; den første sekvens af *E.T.* kan atter tjene som eksempel. Hvis en film præsenterer fremtrædende visuelle og auditive indtryk, som aktiverer affektladede associationer, såsom tilstedeværelsen af slanger eller aben der spilder vin i *Raiders of the Lost Ark*, kan den modale kvalitet kaldes *mættet*. Hvis en film udløser et handlingsberedskab, f.eks. som muskelspænding, kan den modale kvalitet kaldes *spændt*. Et eksempel på dét har vi i scenen, hvor Indiana Jones forsøger at undgå klippeblokken der tordner ned imod ham. Og hvis filmen udløser autonome reaktioner såsom tårer, latter eller gysen, som i de sublime scener i *Raiders of the Lost Ark* eller *Close Encounters of the Third Kind*, hvor vi konfronteres med religiøse eller kosmiske kræfter, kan de modale kvaliteter kaldes *emotive*.

De fleste tilskuere finder det ubehageligt eller kedeligt at se filmsekvenser, som blokerer det narrative flow 'med strømmen' over længere tid, således som det sker i mange kunstfilm. De fleste bryder sig kun om perceptioner og erindringsaktiveringer, hvis de fører til spændte handlinger eller kraftfulde autonome reaktioner som i melodramaer à la *E.T.*, horrorfilm eller komedier. Et grænsetilfælde finder vi i den første sekvens i *Once Upon a Time in the West*. Billeder og lyde er ekstremt stimulerende og prægnante, og der aktiveres mættede erindringer, som ikke udmøntes i handling. Hvis ophidselsesopbygningen havde varet ret meget længere end den gør uden at tilbyde en narrativ makroramme med mulighed for handlingsudlevelse, ville de fleste tilskuere formodentlig have fundet filmen 'kedelig' og 'ligegyldig'. For andre tilskuere, derimod, forekommer mainstreamfilmens typiske narrative skemata alt for indlysende og repetitive, og de foretrækker derfor kunstfilmens intense perception og mættede associations-aktivering. Denne gruppe tilskuere vil typisk besidde en vis filmisk ekspertise eller en generel kulturel viden, der bevirker, at de oplever en sådan associations-aktivering som en aktiv, tilfredsstillende respons.

Forholdet mellem flow og blokeringer kan medieres ved hjælp af montage eller andre lyriske blokeringer af handlingsflowet, kombineret med kinetisk 'handlingsenergi' i form af musikalske rytmer og melodier. Således vil 'mainstream tilskuere' ofte acceptere en lyrisk blokering af det narrative flow - i fiktionsfilm eller musikvideoer -, hvis blot soundtracket samtidig byder på musik, der kan stimulere oplevelsen af et frit flydende flow.

Følelser, kanoniske filmfortællinger og økologiske konventioner. Der findes adskillige beskrivelser af, hvad der konstituerer en fortælling (jvf. Branigan 1992, kap 1 og 2). En rummelig definition af fortællingen kunne lyde som følger: *en audiovisuel fortælling er en filmisk gengivelse af sekvenser af rum-tid, hvori der vanligvis optræder levende væsener, og hvor (såvel visuelle som auditive) begivenheder ofte er relateret til disse levende væseners interesser.* En sådan beskrivelse muliggør flydende grænser til ikke-narrative beskrivelser, samtidig med at den fremhæver levende væseners behov og interesser som nødvendige faktorer til aktivering af tilskueren.

Vi kan gennemse sekvenser af en fiktionsfilm, en dokumentarfilm eller en nyhedsudsendelse med henblik på deres 'ufokuserede' attraktioner. De tidligste film var ofte baseret på forbløffende attraktioner (jvf. Gunning 1994), og Eisenstein (1968, 181-3) introducerede attraktions-montagen. Visse aspekter af Cairo-episoden i *Raiders of the Lost Ark* kan beskrives som

ufokuserede attraktioner. Det perciperede er her aktiverende (f.eks. pittoresk), men det henviser ikke til nogen anden form for handling end det at se, eller, som i tilfældet med aben der spilder rødvin, til en oplevelse af mættet affekt. De forskellige attraktioner udløser en paratelisk ophidselse, som efterhånden vil blive formet eller dirigeret i en bestemt retning af mere fokuserede narrative sekvenser.

En stærk følelsesmæssig aktivering kræver imidlertid en fortælling i mere snæver forstand. Centrale narrative prototyper, eller kanoniske fortællinger, indeholder et eller flere centrale levende væsener, en serie følelsesudløsende omstændigheder og en serie handlinger, der ændrer disse omstændigheder og fremkalder visse emotionelle tilstande i et fremadrettet tidsperspektiv. En sådan beskrivelse tager afsæt i følelsernes generelle rolle og funktion. Følelser er motiverende aktiveringer af krop og bevidsthed, relateret til visse mulige handlinger eller til andre agenters mulige handlinger. Psykologen Nico Frijda karakteriserer følelser som "modi for relationelt handlingsberedskab, enten i form af tendenser i retning af at etablere, bevare eller bryde en relation til omgivelserne eller i form af modi for relationelt beredskab i sig selv" (1986, 71). For Frijda og andre er fusionen af ophidselse og en specifik handlingstendens følelsernes helt centrale aspekt. Ophidselsen, der kan være udløst af mange forskellige slags stimuli og situationer, vil blive formet til følelser af den kognitive evaluering af, hvilken type handling der kræves for at håndtere det ophidselsesfremkaldende fænomen. Når Indiana Jones ser en giftslange, kan hans emotionelle ophidselse opleves som vrede, hvis han beslutter at angribe den og tror, han er i stand til at uskadeliggøre den. Men ophidselsen kan også formes til frygt, hvis han tvivler på sine evner til at besejre fjenden, eller til fortvivlelse, hvis han helt opgiver at forsøge at gøre noget. Man kan derfor slå fast, at den kognitive evaluering af situationen determinerer arten af følelser, og at følelserne omvendt motiverer nye kognitive evalueringer og handlinger. Til fremkaldelsen af spændte følelser kræves, at en (eller flere) central(e) person(er) angiver i hvilken retning den kognitive forståelse af følelserne skal gå. Følelser som vrede, frygt eller kærlighed giver først fuld mening som handlingstendenser, som kognitive etiketter på handlingsmuligheder. Og den slags etiketter dannes med henvisning til personernes interesser.

Audiovisuelle fortællinger leverer skemata og scenarier, hvormed tilskuere (og tilhørere) konceptualiserer og evaluerer handlinger og begær og forstår fortællingen. Hvis Indiana Jones eller tilskueren ikke havde nogen præferencer med hensyn til, hvilke løsninger der var ønskelige, sandsynlige og/eller mulige, kunne der ikke være nogen følelser; aktiveringen og ophidselsen ville være diffuse og mættede som i lyriske film eller 'kunst'film. Sådanne film eller filmsekvenser præsenterer ophidsende billeder og lyde uden hverken en klar narrative progression eller centrale hovedpersoner, og uden at udløse stærke præferencer for denne eller hin løsning. Derfor kan hverken den sanseligt stimulerende og prægnante aktivering eller den mættede ophidselse transformeres af narrative handlinger og dirigeres i retning af et handlingsberedskab, men må blot nydes i mættet form. Frijda kalder sådanne affektive tilstande 'stemninger' (1986, 59-60).

En *kanonisk* fortælling - det typiske eventyr f.eks. - er en historie, hvori handlinger sker i en fremadrettet tidsdimension; hvor de er forbundet til en central persons interesser, og formet af årsager, konsekvenser, intentioner og handlinger. Den er kano-

nisk, fordi dens 'flow' - fra den perceptuelle opfattelse af en situation, via en kognitiv, emotionel og motiverende vurdering, til en handlingsudlevelse - svarer til en af vore centrale mentale funktionsmåder. Fortællinger er skemata, som vi bruger til at systematisere vore erfaringer og lede vore handlinger og forventninger (jvf. Branigan 1992). Og den kanoniske fortælling er den mest økonomiske måde at forbinde perceptioner, følelser, præferencer og handlinger på. Hvis vi omarrangerede begivenhederne i modstrid med den kanoniske narrative struktur ved f.eks. at vise resultatet før vi ser dets årsag, ville den egentlige aktivering 'med strømmen' ikke indtræffe. Vi kan ikke opleve den samme spændte og spændingsfyldte ophidselse i forhold til en fortælling, hvis løsning allerede er afgjort og gennemført. Hvis ens formål er at fremkalde stærk spænding, må man præsentere begivenhederne med en kanonisk fremadrettethed (jvf. Brewer 1996). Men hvis formålet med en fortælling derimod er at fremkalde, hvad Frijda kalder stemninger, mættede følelser uden en 'fasisk struktur' (jvf. Tan 1996), må fiktionens arkitektur være anderledes og give plads til større kausal og tidslig tvetydighed.

Raiders of the Lost Ark er bygget op over en række 'vellykkede' handlinger forstået på den måde, at hovedpersonen aktivt fører sine emotionelle præferencer ud i livet. I andre film, derimod, er der midlertidigt eller måske ligefrem permanent blokeret for de handlinger, der skulle føre til målet. Nogle af de største passager i *E.T.* indtræffer, når hovedpersonerne er ude af stand til at handle og derfor kun kan få forløsning ved en autonom respons (dvs. ved at græde). Det gælder f.eks. dels scenen, hvor man tror E.T. død, dels den dramatiske afsked i filmens slutning. Ligesom *Close Encounters of the Third Kind* indeholder *E.T.* en mængde sanseligt stimulerende og prægnante kosmiske billeder, og den appellerer til basale ('sentimentale') følelser af forladthed og magtesløshed. Filmens centrale ønske er, at E.T. kan få lov at 'rejse hjem', men eftersom hans hjem er fjernt og mytisk, er der ikke meget hverken tilskuerne eller Elliott kan gøre for at føre hans præferencer ud i livet. Det ligger ydermere hinsides Elliotts handlemæssige kontrol, at hans far er fraværende, hvilket også resulterer i, at han er ked af det. Filmen iværksætter således en passiv, autonom udløsning for denne voldsomme følelsesmæssige påvirkning. På både prototypisk og mytisk vis skabes ophidselsen ved at centrale menneskelige interesser (familiebånd og venskab, liv og død) kombineres med naturlige temaer (naturen, solen, kosmos).

I *E.T.* er hovedpersonerne passive, men det er de først og fremmest fordi de er ofre for en diffus 'skæbne'. Det er således muligt passivt at acceptere skæbnen og samtidig give sig hen til sublime temaer som død, adskillelse og naturen ved autonome reaktioner. Andre genrer som f.eks. horror vil ofte iscenesætte antagonister, der repræsenterer rent negative og magtfulde kræfter, og protagonister, der alene er henvist til passive og/eller defensive reaktioner. Med deres fremadrettede tidslige flow og fokuserende hovedpersoner vil den slags film i visse henseender minde om kanoniske fortællinger. Men da hovedpersonens rolle i disse tilfælde er offerets, vil de narrative begivenheder ofte ikke munde ud i klare mål, men snarere resultere i en ufokuseret kæde af negative affekter. Den anspændte 'modstand' mod de onde kræfter optræder i kombination med stærke autonome reaktioner.

Det reelle, det konkrete, det bekendte - og deres modsætninger. Som jeg har argumenteret for i det ovenstående, består følelser grundlæggende i et relationelt handlingsberedskab. Det er tillige essentielt for ophidselsesorkestreringen, hvorvidt vi oplever det vi ser som virkeligt eller uvirkeligt. En film kan fremkalde en oplevelse af virkelighed for at overbevise os om, at (i alt fald visse af) de fænomener vi ser kan manipuleres og kontrolleres af de spændte handlinger, der ligger i et handlingsberedskab (jvf. Jackendoff 1987, Grodal 1997/94). Hvis vi bedømmer en given genstand eller en bestemt begivenhed til at være upåvirkelig af sådanne handlinger, er det andre typer af følelser der aktiveres. Følelser, der er forbundet med andre virkelighedsniveauer (som f.eks. erindringer, drømme, hallucinationer, spejle eller film i film), angiver disse fænomeners særlige status. Film kan bruge sådanne indikatorer som elementer i den emotionelle orkestrering ved f.eks. midlertidigt at sløre skellet mellem det reelle og en erindring eller en drøm. De følelser, der aktiveres af erindringsbilleder eller drømmebilleder, kan ikke omsættes i handling. Fortiden er naturligvis lukket for handlingsudlevelse, undtagen i f.eks. psykothrillerens psykoanalytiske seancer eller i science fiction film, der leverer alternativer til de gængse forestillinger om en lineær og irreversibel rumtid. Fordi de ikke kan omsættes i handling, vil stærke følelser vedrørende fortiden ofte føre til en 'sentimental' autonom udlevelse. Selv i de tilfælde, hvor billeder fra fortiden fører til handlinger på filmens nutidsplan, som i Bronson-karakterens hævn for hans barndomstraume i *Once Upon a Time in the West*, vil følelserne have deres årsag i fænomener, der har en anden virkelighedsstatus, og de vil derfor udløse autonome responser i tillæg til (simulerede) spændte hævnhandlinger (i netop denne film understøttet af en melodramatisk billedside og musikbrug). En film som *Close Encounters of the Third Kind* benytter sig af skift mellem forskellige niveauer af virkelighedsstatus i sin 'følelsesorkestrering'.

Også relationen mellem konkret og abstrakt, symbol og type, individ og art er af betydning for vores evaluering af en given films eller et givet filmelements virkelighedsstatus. Det er kun som individer vi kan handle; som art må vi give afkald på vores handlende identitet og lade ophidselse resultere i autonom udlevelse, måske ved at indgå i en kollektiv identitet. I *E.T.* og *Close Encounters of the Third Kind* er der tale om mennesker, der møder rumvæsener på et artsniveau. Derfor vil tilskuerens respons til de narrative begivenheder typisk bestå i autonome reaktioner som tårer, gysen osv. Ofte aktiverer film 'sentimentale' følelser ved at lade individuelle personer optræde som repræsentanter for bestemte roller eller grupper: 'moderen', 'sønnen', 'manden', 'kvinden', 'amerikaneren', 'helten' etc.. Personerne i melodramaer er ofte større end livet selv, og vi kan kun relatere os til dem psykologisk ved at opgive hvad vi forstår ved individuel villet handling.

Elementer af dokumentarfilm kan opleves på en lignende abstrakt måde. Hvis 'virkelige' elementer forbindes til handlinger eller til specifikke informationsspredningsprocesser, kan de opleves som virkelige. Dokumentariske fremstillinger vil imidlertid ofte fremkalde lyriske følelser, hvis deres scener, genstande og personer præsenteres uden forbindelse til handling eller informationsprocesser, for i disse tilfælde bliver repræsentationerne 'abstrakte' genstande for vores opmærksomhed. Godard og andre nybølge-instruktører excellerede i at omsætte 'reelt' dokumentarisk materiale til en abstrakt tidløs og lyrisk modus. De repræ-

senterede genstande og filmscener transformeres til typer og paradigmer, hvorved de mister deres karakter af konkret virkelighed.

Med lignende effekt kan også perceptuelle processer omsættes fra noget 'konkret' til noget abstrakt og mytisk (jvf. Grodal 1997, 165). Iøjnefaldende symmetrier og rammer, som i den første sekvens af *E.T.*, aktiverer perceptuelle processer løsrevet fra handling. Teknikker som frosne billeder, slow-motion eller sløret fokus indicerer ofte en omstilling til en mental tilstand, hvori handling ikke er mulig. Denne omstilling - fra et spændt, konkret niveau til en abstrakt, autonom modus - benyttes ofte til at lukke fortællingen. Hovedpersoner og situationer omsættes fra en status af 'virkelige' til rene emblemer eller symboler. Denne omstilling fra det konkrete til det abstrakte og symbolske kan også opnås ved narrative midler, f.eks. ved brug af visuelle metaforer hentet fra naturfænomener: f.eks. 'bølger', 'vind', 'skyer', 'ild' og 'tåge', der alle bruges til at fremkalde menneskelige følelser såsom kærlighed, lidenskab, had eller frygt (jvf. Metz 1982, 189). Tågen i begyndelsen af *E.T.* kan tjene til eksempel. Når mulighederne for konkret handling således omsættes til vehikler for mentale fænomener, udløses autonome reaktioner. I *E.T.* cykler børnene op i himlen og fremtræder i silhouet, da de flyver forbi den nedgående sol. Ved at gøre solen abstrakt i denne scene (den er enormt stor og fremstår på en unormal måde som baggrund for de menneskelige figurer) og børnene til silhouetter, opnås, at tilskueren perciperer billederne som delvist 'mentale' og således hinsides enhver handlemulighed. Den abstrakte, mentale vinkel understreges, da soltemaet går igen i filmens allersidste billede, hvor E.T. fremstår som delvis silhouet på baggrund af en solformet, lysende baggrund.

Transponeringen af tid fra konkret til abstrakt udløser tilsvarende effekter, som f.eks. da de savnede piloter og søfolk vender tilbage uden at være blevet ældre i slutningen af *Close Encounters of the Third Kind*. Igen er resultatet, at enhver konkret handlemulighed blokeres og erstattes af autonome responser. Science fiction film svælger i tidslige forvrængninger af ofte sublim karakter, der ofte har til formål at 'forstærke' spændingen med en understrøm af autonome reaktioner. De tidslige forvrængninger optræder gerne sammen med en udvidelse af det rumlige perspektiv - f.eks. kan en handlingsblokering kombineres med den perceptuelle ladning, der ligger i en bjergscene. I 'rumfilm' får vi ofte 'passive' frøperspektivsindstillinger af gigantiske rumskibe (som synes at reducere menneskelig handling til en ubetydelighed), mens det kosmiske rums grænseløse dimensioner tilsvarende kombinerer perceptuel ophidselse med en blokering af narrativ handling.

Når vi ser film, tilsiger en slags perceptuel-kognitiv 'drift', at vi konstruerer utvetydige kognitive repræsentationer af rum og genstande som en forudsætning for handling og orientering. Denne drift fremkalder en anden undergruppe af oplevelser i forbindelse med konstruktionen af filmisk 'virkelighed'. Nogle gange anvendes den ophidselse, som filmens perceptuelle og kognitive puslespil udløser, isoleret fra andre affekter (jvf. Bordwell 1986, 39), men ofte skal perceptuel-kognitiv tvetydighed forstærke vores respons til globale narrative temaer, som f.eks. i kærligheds- og detektivfilm, hvor tåge, regn eller tusmørke kan anvendes til at vanskeliggøre perceptionen. Utvetydige repræsentationer vil kunne belønnes med en stor præmie i form af overlevelse, så derfor er perceptuelle og kognitive tvetydigheder eller blokeringer forbundet med stærk ophidselse. Mange forskel-

lige kunstformer, fra op art over kriminalfiktion til horrorfilm, amvender denne form for ophidselse i forskellige former.

Overnaturlige begivenheder og genstande - ikke blot himmelske væsener og spøgelser, men tillige vampyrer og magiske våben - er vigtige for vores evaluering af den filmiske 'virkelighed' og anvendes ofte til at fremkalde autonom responser. Overnaturlige fænomener ligger uden for normale årsagsforhold og blokerer således for de midler, hvormed personerne normalt kontrollerer deres relation til omverdenen. Når spøgelser f.eks. kan ses men ikke røres, eller omvendt, opløses den normale syntese af perceptuelle modaliteter. Desuden er de overnaturlige væseners motiver ofte obskure. Derfor, og fordi de mangler visse perceptuelle dimensioner, kan vi ikke interagere med dem. Hvad enten det overnaturlige opleves positivt, som noget sublimt, eller negativt, når de onde magter sejrer, eller tvetydigt, som da arkens ånder slippes løs i *Raiders of the Lost Ark*, kan konsekvensen af denne handlingsblokering være, at der fremkaldes autonome responer som skælven, sveden, gåsehud, indre reaktioner i maveregionen eller underkastelsestårer.

Endnu et vigtigt forhold, som delvist determinerer handlingsberedskabet, er oplevelsen af bekendthed eller det modsatte (jvf. Jackendoff 1987, Grodal 1997/94). Generelt kan man sige, at jo mere vi eksponeres for et bestemt fænomen, jo mere 'bekendt' vil dette fænomen forekomme os. Bekendthed understøtter positive følelser og reducerer såvel antagonistisk ophidselse som handlingsberedskab (jvf. Frijda 1986, 213-14). Samtidig opleves nye, 'ubekendte' fænomeners gennemslagskraft på baggrund af de bekendte fænomener. Når vi ser Indiana Jones' bekendte ansigt i fremmede omgivelser, øges ophidselsen. Også i mange science fiction film benyttes bekendthed og fremmedhed til at udløse komplekse ophidselsestilstande.

Følelsesfiltre og narrative genrer. De forskellige filmgenrer anvender forskellige typer af receptionsmekanismer til at filtrere de følelser, som den narrative handling aktiverer i tilskueren. Der kan enten være tale om, at følelserne negeres, eller at der skabes en kreativ afstand til dem (for en mere udførlig analyse, se Grodal 1997). De 'kræfter', der fremkalder empatisk identifikation med de fiktive personer, kan modificeres og holdes i skak ved forskellige midler, med mere sofistikerede former for følelses-modulering til følge. Centrale midler til at skabe afstand er 'skizoid følelsesløshed', komiske funktioner og dobbelt-fokus.

Mange film, som f.eks. splatterfilm, indeholder så rædselsvækkende handlinger, at de fleste tilskuere vil forsøge at distancere sig fra en fuld empatisk identifikation med selv de positive personer, hvorved oplevelsens negative affekt vil mindskes. Sådanne tilskuere vil opleve filmen med en slags skizoid følelsesløshed, dvs. en emotionel frakobling fra de narrative begivenheder.

Film baseret på en komisk receptionsstrategi udgør en meget større gruppe. Disse film om-etiketterer tilskuerens følelser ved at udløse en komisk respons til den affekt, der ellers lægger op til, og modvirker derved en empatisk reaktion. Efter at have fundet Marion i et telt iTanis, befrier Indians Jones hende først for så at binde hende igen. Hans handling 'burde' fremkalde smerte og vrede i tilskueren i empati med Marion og i protest mod Indianas kolde fornuft. Men fordi scenen fortolkes som en intertekstuel spøg baseret på en lang tradition af sheikfilm, og fordi den så overraskende går imod vore forventninger, gøres den empatiske ophidselse virkningsløs, og tilskueren ler 'grusomt' ad Marions vrede.

En tredje måde, hvorpå man kan lede tilskuerens emotionelle engagement igennem et filter, består i at opsætte to eller flere opmærksomhedsfoki. Eller, for at tage et andet eksempel, den enkleste måde at opnå affektiv distance på er at øge den optiske eller akustiske afstand til de følelsesophidsende begivenheder. Hvis man griber ind i den affektive identifikation, kan det ligeledes øge distancen. *Raiders of the Lost Ark* indledes med en selv-refleksiv spøg: Paramounts bjerg, der er en del af selskabets logo, forvandles til et bjerg i filmens fiktive univers, hvorved det angives, at filmen er 'skabt', 'uvirkelig' - hvilket medfører en distanceringseffekt. Elementer i den følgende credit-sekvens tjener samme formål, som f.eks. en 'selvbevidst' fremstilling af helten i silhouet, hvorved han fremstår som større end livet selv. Senere i filmen skaber også Indianas overraskende nedskydning af den potentielle duelmodstander i Cairo og den måde, hvorpå han først befrier og derpå binder Marion i teltet iTanis, distance ved en komisk intertekstuel leg.

Men hvorfor bruger filmskabere følelsesfiltre, når de samtidig tyer til alle de følelses-aktiverende midler de kan mønstre? En væsentlig grund er deres bestræbelser på retorisk at forstærke visse aspekter af filmen. For at bevare en vis 'balance' sætter de isolerende hegn om forskellige former for aktiveringer, f.eks. ved at angive en given filmbegivenheds særlige status. Voksne tilskuere til *Raiders of the Lost Ark* får derved en undskyldning for at nyde en sådan knaldfilm, fordi den forsøger at sælge sig selv som et spil, som de selvbevidst kan deltage i.

Konklusion. Filmreception aktiverer de fleste af menneskets mentale evner, og oplevelsen er derfor ganske kompleks. Som vi har set, er der imidlertid stærke funktionelle forbindelser mellem de forskellige evner, fordi perception, tankevirksomhed, følelser og handling udvikles side om side for at tjene tilskuerens præferencer. Et godt eksempel herpå er den måde, hvorpå følelser fungerer både som stenografiske repræsentationer af kognitive evalueringer af begivenheders virkelighedsstatus og som opmærksomhedsdirigenter. Den kanoniske fortælling er det bedste eksempel på, hvordan disse evner bringes til at arbejde sammen. Denne fortællingstype binder tilskuerens respons til centrale menneskelige interesser, hvad enten der er tale om hovedpersonernes bestræbelser på at nå de mål, de har sat sig, eller om agenter, der bliver ofre for melodramatiske kræfter. Kanoniske fortællinger er lineære, fordi interaktionen mellem kognition, følelser, interesser og handilnger fungerer i et lineært fasisk flow, der imidlertid understøttes af ikke-lineære og ikke-tidslige associative netværk.

Den kommercielle film har udviklet sig til hovedsagelig at fremstille fiktive, kanoniske fortællinger med henblik på at fremkalde stærke følelser. Denne udvikling er blevet fortolket som et udtryk for et vestligt, maskulint og hvidt hegemoni. Men kanoniske fortællinger og deres melodramatiske, passive variant anvender, som jeg har forsøgt at vise, vore mentale evner i en form, som antyder, at der er medfødte og derfor universelle mekanismer på spil, mekanismer der minder om og i visse tilfælde er identiske med de evner, hvormed vi danner mening ud af og handler i verden omkring os. En politisk eller kulturelt orienteret filmkritik burde derfor snarere interessere sig for indhold end for form.

Mange af de narrative og visuelle teknikker, der bruges til at aktivere en 'afvigende' eller 'alternativ' virkelighedsstatus, blev udviklet i romantikken og senere overført til filmens verden. Romantikerne havde en tro på, at de stærke (subjektive) følelser, der

udløses af mentale og perceptuelle fænomener som drømme, erindringer, perceptuelle eller eksistentielle tvetydigheder (spejle og overnaturlige fænomener) osv., indicerede virkelighedsniveauer, som stod i modsætning til den fremherskende sociale orden og til rationel videnskabelig tænkning. Betydningsfulde grene af film- og litteraturkritikken har overtaget denne romantiske epistemologi og mener, at stærke oplevelser af en særlig virkelighedsstatus indicerer eksistensens sande, underbevidste, ikke-rationelle dimensioner. Det æstetiske spil med forskellige virkelighedsniveauer bliver da mere end et spil; det bliver en negation af den rationelle verden. Men følelser og fornemmelser indgår, som jeg har fremført, i et rationelt holistisk rammeværk, som vi har udviklet for at sikre overlevelse. Heldigvis kan disse følelser og fornemmelser også anvendes i æstetisk øjemed, til at ophidse tilskuerne og give dem den fornøjelse det er at opleve de forskellige virkeligheder, som film tilbyder.

(Artiklen, der oprindelig er publiceret i *PassionateViews* (C. Plantinga, G. Smith, red.), Baltimore: Johns Hopkins Press 1998) under titlen "Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film", er oversat af Eva Jørholt).

Noter:

1. Ordet 'ophidselse' benyttes i denne artikel som en fordanskning af fagtermen 'arousal'.

Litteratur:

Arnheim, R.: *Art andVisual Perception.A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley: University of California Press 1974.

Brewer, W. F.: "The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading", Vorderer et al. (se nedenfor), 1996.

Bordwell, D.: *Narration in the Fiction Film*, London: University Paperbacks, Methuen 1986.

Bordwell, D. og Carroll, N.: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: The Univrsity of Wisconsin Press 1996.

Branigan, E.: *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge 1992.

Carroll, N.: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, London: Routledge 1990.

Carroll, N.: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.

Damasio, A. R. og Damasio, H.: "Brain and Language", *Mind and Brain. Readings from Scientific American*, New York: W. H. Freeman and Co. 1993.

Dutton, D. G. og Aron, A. P.: "Some Evidence for Heightened Sexual Attraction under Conditions of High Anxiety", *Journal of Personality and Social Psychology* Vol. 30, no. 4, 310-7, 1974.

Fiske, S.T. ogTaylor, S. E.: *Social Cognition*, 2nd ed, New York: McGraw-Hill 1991.

Frijda, N. H.: *The Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.

Grodal, T. K.: "Romanticism, Postmodernism and Irrationalism", *Postmodernism and the Visual Media* (Sekvens særnummer), København: Institut for Film- og Medievidenskab 1992.

Grodal, T.: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genre, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press/Clarendon 1997. (1994-udgave: *Cognition, Emotion, and Visual Fiction*, København: Institut for Film- og Medievidenskab 1994).

Gunning, T.: "An Aesthetic Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator", *Viewing Positions.Ways of Seeing Film* (L. Williams, red.), New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1994.

Eisenstein, S.: *The Film Sense*, London: Harcourt Brace, Jovanovich 1968.

Hall, E.: *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday 1966.

Hoon, P. W., Wincze, J. P. og Hoon, E. F.: "A Test of Reciprocal Inhibition: Are Anxiety and Sexual Arousal in Women Mutually Inhibitory?", *Journal of Abnormal Psychology*, 1977, 86, 65-74, 1977.

Jackendoff, R.: *Consciousness and the Computational Mind*, Cambridge, Massachussets: MIT Press 1987.

Kolb, B. og Whishaw, I. O.: *Fundamentals of Human Neuropsychology*, New York: W. H. Freeman 1990.

Lakoff, G.: *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago: University of Chicago Press 1987.

Lakoff, G.: "The Contemporary Theory of Metaphor", *Metaphor and Thought* (A. Ortony, red.), 2nd ed., Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Marr, D.: *Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*, San Francisco: W. H. Freeman 1982.

Metz, C.: *The Imaginary Signifier*, Bloomington: Indiana University Press 1982.

Michotte, A.: *Causalité, permanence et réalité phénoménales*, Louvain: Publications Universitaires 1962.

Michotte, A.: *The Perception of Causality*, London: Methuen 1963.

Mook, D. G.: *Motivation. The Organization of Action*, New York: W. W. Norton 1987.

Plantinga, C.: "Affect, Cognition, and the Power of Movies", *Post-Script*, Fall 1993, vol. 13, no. 1, 1994.

Smith, M.: *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press 1995.

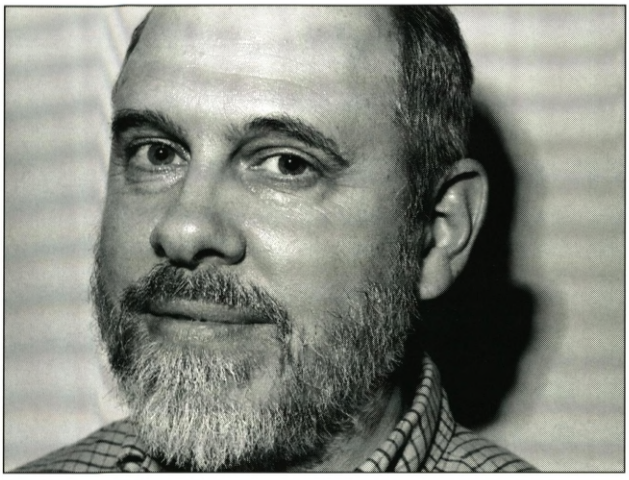
Tan, E.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum 1996.

Truffaut, F.: *Hitchcock*, New York: Simon and Schuster 1984.

Vorderer, P. Wulff og H. J. Friedrichson, M.: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum 1996.

Zeki, S.: *A Vision of the Brain*, London: Blackwell 1993.

Zillmann, D.: "Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others", *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes* (J. Bryant, D. Zillmann, red.), Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1991.



Film, følelser og forståelse

David Bordwell, Noël Carroll og kognitionsteori

David Bordwell.
Foto: Mike Lamb.

af Johannes Riis

Kognition betyder tænkning, så hvis vi vil forstå hvad kognitivistisk filmteori indebærer, er det korte svar en tænkende tilskuer. Det er næppe nogen ny observation at tilskueren tænker, mens han eller hun ser film, men det nye er forsøget på at beskrive tænkningen og forklare hvilke filmelementer, der igangsætter den. Hvad sker der mentalt, når filmens historie stykkes sammen? Hvilken sammenhæng er der mellem på den ene side filmens elementer og på den anden side erhvervet viden i en filmanalyse? Hvilken rolle spiller f.eks. filmens personer og/eller dens komposition, når tilskuerens følelser vækkes?

Disse spørgsmål kan kun vanskeligt besvares uden et billede af, hvilke mentale processer der ligger 'under' bevidstheden. Selv om der op igennem hele århundredet er forsket i den tænkning, der ligger uden for bevidsthedens kontrol, så er det først inden for de seneste par tiår, at der på dette område for alvor er sket en eksplosion af viden på tværs af en række fag. Eksempelvis har forsøg på at udstyre computere med et syn, der svarer til menneskets, gjort det klart at det at *se* er en kompliceret aktivitet, der optager en stor del af vores tænkning, og studier af hjerneskadede har peget på at evnen til at ræsonnere ikke forstyrres af følelser, men tværtimod afhænger af dem (se Marr og Damasio i litteraturlisten). Forsøget på at lave modeller og beskrivelser af mentale processer er fælles for discipliner som psykologi, neurovidenskab, forskning i kunstig intelligens, sprogvidenskab og filosofi, så man kan med en vis ret tale om kognitionsteori som et nyt forskningsfelt på tværs af discipliner og fag.

Filmvidenskaben har i David Bordwell og Noël Carroll, begge fra USA, fået sine egne 'kognitive' repræsentanter. Hvor Bordwell navnligt har beskæftiget sig med stilistiske og kompositionelle aspekter af film, har Carroll sat spørgsmålet om videnskabelighed i filmteorien til debat og diskuteret, hvor velfunderede ellers anerkendte formodninger om psykologiske mekanismer under filmseningen egentlig er. Som vi skal se, gør de kun i nogen grad brug af indsigter og teorier fra andre fag; de har deres egne grunde til at kalde sig kognitionsteoretiske.

Den tænkende tilskuer – Bordwell. David Bordwell har haft stor indflydelse på den filmvidenskabenlige tænkning i det sidste tiår; måske navnligt hvad angår den historiske og stilistiske analyse. Samtidig var han i

Narration in the Fiction Film fra 1985 den første til at introducere brugen af psykologisk forskning om hukommelse og synsprocesser i teorier om tilskueren. Her forener han analysen af fortællestrategier med en beskrivelse af tilskuerens tænkning under filmseningen, og det er i første omgang denne del af hans virke, vi skal beskæftige os med.

Bordwell adskiller i de første kapitler sin teori fra såvel den moderne, sprogligt funderede filmteori som den lidt ældre filmteori. Et grundlæggende problem for den moderne filmteori er ifølge ham, at filmfortællingen ikke kan jævnføres med sproget. De forskellige forsøg på at etablere analogier kan kun vanskeligt hæftes op på konkrete elementer; en point-of-view-indstilling kan f.eks. ikke ligestilles med førstepersonsfortællen, påpeger han (s. 23). Bordwells kritik af den klassiske filmteori er ikke mindre skarp. Den har i for høj grad bygget på en model, hvor tilskueren i kraft af kameraet placeres som en usynlig observatør eller et vidne i filmens univers. Hvis man ser tilskueren som vidne eller observatør, argumenterer han, fanger man ikke de sofistikerede måder, hvorpå tilskueren bibringes viden, ja faktisk *styres* til at slutte i bestemte baner på grundlag af det sete og hørte (s. 11).

I stedet sætter Bordwell en tilskuer, der udfører mentale operationer for at konstruere historien. Konstruktivistisk betydningsteori er en afart af kognitionsteori, med en formodning om at sansning og tænkning er en integreret proces. Konstruktivisten ser perception som et stykke kompliceret tænkearbejde, hvor betydning uafbrudt har karakter af at være et midlertidigt løsningsforslag. Forholdet mellem på den ene side perceptuelle data (kaldt *cues*, dvs. signaler eller vink) og på den anden side formodninger og hypoteser resulterer i en proces, hvor betydning er under stadig justering og revision. Nogle gange er processen i høj grad styret af perceptuelle data som i synet af farver, andre gange har hukommelsen og selvstændige slutninger hovedrollen; det gælder f.eks. når vi forsøger at forudse udfaldet af en bestemt konflikt og gør det med filmens tidligere og aktuelle begivenheder in mente. Her taler Bordwell om henholdvis *bottom-up* og *top-down* processer (kap. 3). En konstruktivistisk betydningsteori adskiller sig i sin dynamiske tilgang fra en semiologisk, hvor besiddelsen af en kode formodes at oversætte udtrykket til betydning.

I processen spiller tidligere erfaringer ind i form af skemata. Begrebet, der strengt taget betyder skemaer, henviser i en psykologisk sammenhæng til opfattelsen af at viden er organiseret med henblik på bestemte opgaver. Der ligger i skematabegrebet en formodning om at vi lagrer viden, ikke på en generel måde, men struktureret i forhold til anvendelsesområder. Når vi ikke behøver at se mange sekunder af en Hollywoodfilm fra 1940'erne for at have en generel ide om, hvilken slags film det er, og hvilke typer af drejninger, som historien kan tage, skyldes dette ifølge Bordwell vores mestring af skemata for henholdsvis prototyper og skabeloner, lært gennem mange timers filmsening.

På lang afstand virker disse begreber ikke særlig integrerede i hans analyse af stil og komposition, der immervæk optager størstedelen af *Narration in the Fiction Film*. Bordwells filmanalyser er inspireret af formalistisk teori, og i endnu højere grad af det man kunne kalde en problem/løsningstilgang, hvor anvendelsen af bestemte teknikker ses som løsningen på et fortællemæssigt problem. Ligeledes synes Bordwells tanke om at vi slutter os til historien, især illustreret med Hitchcocks *Rear Window* (1954), indlysende; det er den slags overvejelser en

manuskriptforfatter formodentlig har gjort sig. Da slutninger om historien ikke nødvendigvis befinder sig på et bestemt medieniveau, virker psykologen Richard Gerrigs iagttagelser fra 1993 om slutningsprocesser i forståelsen af en historie en tand mere uddybende (kap. 2). F.eks. skelner Gerrig modsat Bordwell mellem forståelsen af årsagssammenhænge i en historie og brugen af logik (hvor Bordwell taler om kausallogik).

Imidlertid skal man ikke glemme, at Bordwells fortælleteori er den første vellykkede sammenknytning af fortællemæssige problemstillinger med filmens særlige vilkår. Hvor andre fortælleteorier på en meget direkte måde har forsøgt at overføre litterære begreber til den måde, hvorpå filmen bibringer tilskueren en historie, f.eks. ved at jævnføre kameraet eller klipningen med en fortæller, ser Bordwell filmstilistiske valg som noget mediespecifikt, der gør at filmfortællen må studeres på sin helt egen måde. Det kommer navnligt frem i kapitlet om filmens rum (kap. 7), hvor han forbinder principper fra synsforskningen med bestemte stilistiske figurer, brugen af offscreen handling osv. Han mener ganske vist at forståelsen på et højere, ikke-mediespecifikt niveau kan lære af litterære fortællebegreber, og hans analytiske begreber om fortælleaktivitetens indsigtsfuldhed, meddelsomhed og selvbevidsthed i forhold til historien viser hans videreførsel af eksisterende fortælleteori. Men det er forbindelsen af fortælleteori med syns- og hukommelsesforskning, der er Bordwells særlige greb i *Narration in the Fiction Film*.

Dette udgangspunkt er en forbedring i forhold til sproglige modeller for forståelsen af billeder, der uudtalt forudsætter, at vi sætter ord på alt hvad vi ser i en film. Den moderne syns- og psykologi-forskning taler om analog repræsentation, der indebærer at vi kan huske noget set (eller lugtet osv.) uden at have ord for det. Hvor man tidligere har haft en tendens til at se historien som noget, der fremtræder for tilskueren, er Bordwells teori om forståelsen som en aktivitet, man kan blive dygtigere til med tiden, ligeledes et fremskridt. Selv om det kan synes indlysende, at en 25-årig forstår mere end en femårig, er Bordwell den første filmteoretiker til at komme med et forslag til, hvordan denne viden opstår og gemmes – lagret i form af skemata.

I *Making Meaning* fra 1989 beskriver Bordwell fremgangsmåder og brugen af skemata i konstruktionen af fortolkning. Her skelner han selv mellem konstruktion af referentiel betydning, dvs. filmens historie i tid og rum som beskrevet i *Narration in the Fiction Film*, og konstruktion af abstrakt betydning, hvor filmens elementer ses som udtryk for noget andet end deres referentielle betydning; en skelnen, der stort set svarer til denotation over for konnotation. *Making Meaning* indeholder ud over en model for typiske fremgangsmåder i filmanalysen også en implicit kritik af især symptomatiske filmkritikere, der formoder, at den væsentlige betydning af en film er skjult af samme grund som symptomer i en sygdom; de er udtryk for underliggende uoverenstemmelser eller fortrængninger. Bordwell mener, at fremdragelsen af symptomatisk betydning i særlig høj grad afhænger af beskrivelsesappararatet, hvilket i praksis vil sige psykoanalytisk og marxistisk teori, og at filmens særegenhed derfor ofte underspilles.

Et af redskaberne i produktionen af en filmanalyse er kategorisering. Bordwell nævner i alt sytten forskellige kriterier for kategoriseringer (s. 148), som den uerfarne filmanalytiker og -kritiker må lære at mestre. Der findes tommelfingerregler for denne proces; hvis man vil se en film som

en western, skal man fokusere på stedet, som en musical på sang og dans. Man skulle tro at opstillingen af en genre sker ved at opstille nødvendige betingelser, men i stedet for logik arbejder analytikeren bl.a. med prototyper, dvs. de centrale og særligt fremtrædende træk ved en film. Herved placeres nogle film centralt, andre perifert i forhold til den prototypiske film i genren. Genrer og andre kategoriseringer er i dette perspektiv en måde at fokusere et stort og uhåndterbart datamateriale, at skabe en 'orden', der kan kommunikeres til andre.

Ifølge Bordwells genrebegreb nytter det heller ikke at lede efter en genres indre kerne eller at forsøge at afgøre, hvorvidt en film rent faktisk tilhører en bestemt genre; der er tale om kategorier med uklare grænser. Omvendt giver Bordwells prototypiske kategoriseringsbegreb stadig mulighed for genrediskussioner. Hvorvidt tv-serien *The X-Files* tilhører kriminal-, paranoia-, skræk- eller space-invader 'genren' afhænger af, om man ser opklaringsarbejdet, de føderale komplotter, de overnaturlige kropsmutationer eller besøg fra fremmede planeter som centrale for serien, hvilket formentligt fordrer en skelnen fra afsnit til afsnit. Til forskel fra et klassisk syn på genrer som defineret i kraft af iboende karakteristika, som det blot gælder om at finde, ser Bordwell kategorier i et mere dynamisk perspektiv, som dels et resultat af en bestemt anvendelses- og kommunikationssammenhæng, dels et resultat af egenskaber ved vores tænkningsapparat.

Det er tydeligt, at han i *Making Meaning* har haft gavn af George Lakoff og Mark Johnson. De skrev i 1980 et fælles værk, *Metaphors We Live By*, hvor de gennemgår hvordan metaforer gennemtrænger vores tænkning og sproglige ytringer, og udkom i slutningen af 80'erne med hver sit værk, henholdsvis *Women, Fire, and Dangerous Things* og *The Body in the Mind*. Central for begge værker er tanken om at abstrakt tænkning ikke alene består af en jonglering med begreber og symboler uden forbindelse til kroppen og sansningen. Tænkning, såvel i almindelig sprogbrug som i formaliseret logik, 'lægges op' på billedskemaer og idealiserede kognitive modeller, hvorved man f.eks. kan *se* en løsning, *mærke* en inspiration eller *koge over* af vrede. Tænkning og sproglige ytringer foregår via kropslige erfaringer og opnår derved en meningsfuldhed uden hvilken de måtte være defineret i forhold til hinanden. Hvor f.eks. dekonstruktivistiske teoretikere ofte hælder til den tanke at verden blot er en sproglig konstruktion, som vi alene kan nærme os, men aldrig betegne, taler Johnson og navnligt Lakoff således om en eksperientel realisme, hvor tænkning og repræsentation af verden ses som et resultat af vores indlejring i en krop.

Indflydelsen fra Lakoff og Johnson mærkes især i Bordwells formodning om visse skemata som byggende på særlig grundlæggende betydningsformer. Ud over kategorisering er det personifikation, som vi ikke kan undslippe, og som får os til at se personer ikke alene i historien, men også bag den (fortælleren, der udvælger, kameraet med sin egen vilje, osv.). Generelt opstiller *Making Meaning* en mere omfattende og gennemarbejdet tilskuerteori end *Narration in the Fiction Film*. Muligvis skyldes det, at tilskuerteorien i *Narration in the Fiction Film* ikke har nogen direkte konsekvens for den måde, som vi analyserer eller skaber film på. Der er tale om en underliggende teori, der harmonerer med den måde, som vi under alle omstændigheder analyserer film på, hvorimod man kan blive mere opmærksom på en række analytiske manøvrer og muligvis justere sine egne efter at have læst *Making Meaning*. Bordwell perspektiverer også fortolkningsaktiviteten på forskellig

vis, bl.a. påpeger han i de indledende kapitler nogle strukturelle lighedstræk med teologiens udlægning af bibelske historier og lignelser, og hans model kan formentlig udstrækkes til også at gælde analysen af litteratur og kunst.

Den stilistiske analyse – Bordwell og Thompson. Man kan tale om en særlig kognitionsteoretisk periode i Bordwells værker i sidste halvdel af 80'erne, idet han siden *Making Meaning* har beskæftiget sig med sin største force, den historiske og stilistiske filmanalyse. Sammen med sin ægtefælle, Kristin Thompson, har han således skrevet en filmhistorisk grundbog, *Film History - An Introduction,* og de har fortsat deres hyppige revideringer af den udbredte analysebog, *Film Art - An Introduction*, der stammer tilbage fra 1979. Bordwells seneste værk *On the History of Film Style*, den måske første fremstilling af stilanalysen, der kan sammenlignes med kunsthistoriens gennem mange år forfinede stilanalyse (se anmeldelsen bagest i dette nummer), er resultatet af en langvarig beskæftigelse med stilistiske funktioner.

Bordwell skelner i *Narration in the Fiction Film* mellem to hovedtyper af film, afhængigt af hvordan stil og komposition fungerer. I den klassiske Hollywoodfilm (klassisk henviser her til at principperne for dens konstruktion er tidløse på samme måde som søjler og portaler i arkitekturen) følger og understreger eksempelvis kameraet og klipningen personernes emotionelle højdepunkter. Motivationen er her oftest kompositionel; en begivenhed eller et ansigtsudtryk inkluderes for at tilskueren skal kunne forstå tidligere eller senere begivenheder. Dette er ikke på samme måde tilfældet i det, som Bordwell betegner art cinema (bl.a. modernistisk film), hvor begivenheder ofte kan virke tilfældige eller umotiverede. Hvis f.eks. tilfældigheder eller udramatiske perioder skal kunne give mening, er tilskueren ifølge Bordwell nødt til at motivere elementet realistisk – også i virkeligheden står alting indimellem stille, eller den ene tilfældighed afløses af den anden (se hhv. kap. 9 og 10).

De fleste vil formentlig kunne være enige om, at der består nogle grundlæggende forskelle mellem de to typer film. Imidlertid lancerer han også en ny type film, baseret på det samme grundlæggende begrebsapparat, den *parametriske film.* Denne gruppe film er særlig interessant fra et dansk synspunkt, idet en stor del af Dreyers kunst bliver forklaret som 'parametrik'. I modsætning til i artfilmen og den klassiske Hollywoodfilm tjener de filmiske parametre (komposition og stil) her ikke nogen funktion i forhold til historien; der er alene tale om ornamentik eller dekoration. Bordwell henviser bl.a. til en kameragang i Dreyers *Ordet* (1955), hvor kameraet kun følger de personer, der bevæger sig i en bestemt retning, selv om der foregår vigtige ting andetsteds, fordi kameraet følger sit eget mønster, som havde det sin egen vilje (s. 288).

I den parametriske film træder inspirationen fra et modernistisk projekt tydeligt frem. Den bagvedliggende tanke er, at filmen bliver befriet fra historiens åg; den bliver ren form. Tendensen er særlig tydelig i de værker, som Bordwell har samarbejdet med Kristin Thompson om. Sammen har de, navnligt i 80'erne, præsenteret sig som neoformalister, idet de bygger på begreber fra 1920'ernes russiske, formalistiske litteraturkritikere; klarest formuleres neoformalismens program af Kristin Thompson i *Breaking the Glass Armor* fra 1988. Et af de centrale begreber er defamiliarisering, der indebærer at vores sløvede perception fra hverdagen genoplives i kunstværket, og navnligt i de værker,

der får gamle kneb og teknikker til at fremtræde underlige ved at benytte dem på en ny måde. Det engelske 'defamiliarization' er en oversættelse af det russiske 'ostraneniye', der stammer fra en artikel af Viktor Sklovskij fra 1917 og kan oversættes ved 'underliggørelse'. Det adskiller sig fra Brechts fremmedgørelse ved ikke at have et politisk formål; Thompson lægger vægt på at filmen, ligesom kunsten i almindelighed, ikke har et praktisk formål; rollen er primært at 'forfriske' vores sanseapparat (Thompson 1988, s. 7-14).

Imidlertid er det påfaldende, hvor lidt de neoformalistiske begreber faktisk anvendes i Bordwells og Thompsons analyser. Motiveringsbegrebet (som f.eks. de ovenfor nævnte, kompositionel og realistisk) synes centralt for deres analyse, men denne formalistiske arv er også benyttet af andre (omend ikke i helt samme udformning, bygger også Peter Schepelern i *Den fortællende film* fra 1972 på Tomachevskijs motivationsbegreb). Man kan sige, at Bordwell og Thompsons forhold til formalisterne snarere er inspiration end adaption, og de har især lært at kigge efter hvordan anvendelsen af bestemte teknikker er løsninger på bestemte fortællemæssige problemer, og således skærpet deres funktionelle analyser. I deres seneste og femte revidering af *Film Art*, synes det neoformalistiske program da heller ikke så fremtrædende som tidligere.

Bordwell er under alle omstændigheder mest overbevisende, når han giver usædvanlige filmiske valg en funktion i forholdet mellem tilskuer og historie. Hans observation fra 1981 om Dreyers *Ordet* (1955), at den gribende slutning med en mirakuløs genopstandelse blandt andet opnår sin virkning ved at stå i stilistisk kontrast til de foregående scener (s. 167), må man beundre. Man lægger netop ikke mærke til det stilistiske skift i slutningen af *Ordet*, fordi virkemidlerne her benyttes som i den klassiske Hollywoodfilm, til at fremme indlevelsen i historien (hvor de øvrige scener har et markant teatralsk præg). Samtidig kan man også have sympati for tanken om at ikke alle virkninger af en film har en symbolsk eller tematisk betydning. Således hedder det i *Narration in the Fiction Film*, at virkningen af abstrakte mønstre, ornamentikken, er *non-signifying* (s. 306). Man mærker nærmest en advarsel mod at tillægge dem yderligere betydning: hvis man finder en tematik, har man ikke nødvendigvis fundet ud af hvad der faktisk igangsatte den tematiske søgen.

Denne mistro til tematiske tolkninger kulminerer i *Making Meaning*. Her opstiller Bordwell en generel teori om den måde, hvorpå filmanalytikeren og -kritikeren ved hjælp af sin erfarede viden og ud fra bestemte cues i filmen kan lave tematiske tolkninger. Budskabet, som kommer frem i hans afslutning, er, at man glemmer hvordan filmene fungerer som film, når man har travlt med at finde temaer. I stedet burde filmanalysen skifte kurs og spørge:

> For det første, hvordan er bestemte film sat sammen? Man kan kalde det spørgsmålet om filmenes *komposition*. For det andet, hvilke *virkninger* og *funktioner* har bestemte film? Hvis filmanalyse kan siges at skabe viden i bare tilnærmelsesvis den forstand, der gælder i natur- og samfundsvidenskaberne, er disse to spørgsmål nok det fornuftigste udgangspunkt.
>
> (*Making Meaning*, s. 263)

Bordwell mener, at filmanalysen som disciplin er forstenet, idet filmene tolkes som illustrationer af de samme temaer igen og igen, oftest bestemt af den specifikke tid (i Bordwells eksempelmateriale fra 1970'erne og 1980'erne er det således psykoanalytiske og ideologikritiske temaer).

Et af alternativerne, alle foreslået under overskriften en *poetik*, er at anvende den omtalte problem/løsningstilgang. Tanken bliver uddybet i *On the History of Film Style* (s. 149-57), men også monografierne om Dreyer, Ozu og Eisenstein kan ses som et forsøg på at kortlægge samspillet mellem kunstneriske og pragmatiske hensyn i filmarbejdet. Beskæftigelsen med fortællemæssige problemer og løsninger er også underforstået i *The Classical Hollywood Cinema,* der er det værk af Bordwell og Thompson, der har fået måske størst indflydelse igennem det sidste tiår. Her beskriver de sammen med Janet Staiger, hvordan bestemte normer for historiens indhold og komposition, brugen af virkemidler, måder at producere og markedsføre filmene på osv., voksede frem af 1910'erne og blev til en stabil praksis i Hollywood. Selv om Bordwell her taler om normer og konventioner som om brugen af bestemte virkemidler var vilkårlig, vil han som i slutningen af *Making Meaning* og *On the History of Film Style* i dag formentlig i højere grad favorisere problem/løsningstilgangen, der også er til stede i *The Classical Hollywood Cinema* i form af kildehenvisninger til filmskaberes løsningsforslag til problemer i manuskriptskrivningen, optagelserne eller klipningen.

The Classical Hollywood Cinema er interessant af flere grunde, men først og fremmest fordi det er nyt, at den 'ordinære' films stilistik bliver gjort til genstand for en omhyggelig analyse. Når filmanalytikere har beskrevet populære film, er det i reglen sket enten med det formål at finde den ideologiske betydning bag, eller for at udskille en auteur fra mængden af instruktører. Her er det nøgterne mål at beskrive hvilke principper, der er stabile, og hvilke muligheder for variation og repetition der gives inden for en gruppestil.

Den rationelle tilskuer – Carroll.

Det er nærliggende at se filosoffen og filmteoretikeren Noël Carroll som en del af et trekløver med Bordwell og Thompson; i de senere år har også Noël Carroll ligesom de to andre været tilknyttet universitetet i Madison, Wisconsin. Hvor Bordwell og Thompson har markeret sig som stilanalytikere og historikere, har Noël Carroll først og fremmest gjort sig bemærket med en alvorlig kritik af selve fundamentet for de mest udbredte filmteoretiske formodninger i moderne filmteori. I *Mystifying Movies* fra 1988 anklager han således psykoanalytisk, ideologikritisk og semiologisk filmteori (poststrukturalismen) for at bedrive sin praksis på et muligvis forkert grundlag og i hvert fald efter uvidenskabelige principper.

Carroll mener, at den moderne filmteori mystificerer mere end den forklarer på grund af flere forhold, men især opponerer han mod beskrivelsen af tilskueren som *irrationel*. Her tænker han på anvendelsen af termer, der enten oprindeligt er udviklet af Freud for at forklare adfærd, der tydeligt afviger fra normalen (voyeurisme, fetichisme osv.), eller blot er illusionistisk i en eller anden form (som at tilskueren forveksler filmen med virkeligheden). Kun når et fænomen eller en adfærd umiddelbart ikke giver nogen mening, og derfor kan betegnes som irrationel, bør det være accepteret at søge en forklaring i f.eks. traumer eller tabuiserede drifter. Det underliggende budskab er, at der med brugen af irrationelle termer sker en unødvendig sygeliggørelse af tilskueren og en mystificering af filmens virkemåde (s. 48-52).

Det centrale forhold, der generer Carroll, er brugen af metaforer som om de var analogier. I videnskabelig brug af analogier bør man kende ligheder og forskelle mellem de to fænomener, man sætter sammen. Det er stort set aldrig tilfældet, anfø-

rer han; når man f.eks. kalder tilskueren en voyeur er der måske nok en overfladisk lighed, idet man kigger på een, der ikke kigger tilbage, men derudover er der afgørende forskelle. Grundlæggende mener han, at filmteoretikere associerer mellem deres begreber på en tilfældig måde. Han giver et eksempel, hvor filmfortælling ses som en indramning (s. 229), men udsagnet blander den bogstavelige og den billedlige betydning; billedets indramning har intet at gøre med fortællestrukturer og ligner dem ikke. Carroll mener ikke, at denne form for tænkning hører hjemme i videnskabeligt arbejde.

Samtidig finder Carroll hos fremtrædende teoretikere og kritikere i udstrakt grad brugen af en *Grand Theory* om psykologiske mekanismer, hentet ukritisk fra f.eks. Freud, Lacan og Althusser. Herved bliver filmforskning til en øvelse, hvor det alene gælder om at vise, hvordan den overordnede teori passer på de enkelte film eller filmtyper. Men teorien er måske fra starten forkert eller upassende til problemet, anfører han. Blandt ophavsmændene til teorier, der fra starten er forkerte, må Christian Metz indledningsvis holde for med sin analogi mellem filmsening på den ene side og dagdrømme og voyeurisme på den anden, og ligeledes afvises Jacques Lacans tanke om en spejlfase, der former individets identitetet (s. 62-72). Videre hedder det, at inspirationen fra Roland Barthes har givet skrifter af udmærket litterær værdi, men begreber der benyttes på en inkonsekvent og associerende måde, således at den forklarende værdi er minimal (s. 32).

Dét psykoanalytisk eller ideologikritisk filmteori rent faktisk ønsker forklaret, mener han, er 'the power of movies'. Hermed tænker han på populærfilmens evne til at gribe tilskueren. Disse films særlige kraft kan forklares ud fra et rationelt perspektiv, idet de er konstrueret på ganske bestemte måder. Populærfilmen, som Carroll senere kalder massekunst, gør i sin komposition f.eks. brug af en spørgsmål-svar struktur, hvor tilskueren bringes til at forme et spørgsmål, som så besvares et par scener længere henne i filmen, eller måske først til slut (s. 170-81). Brugen af denne struktur, kaldt erotetisk, er sammen med en række andre teknikker med til at gøre film populære, hvilket også kan ses af at strukturen netop ikke er til stede i ikke-populære film, f.eks. modernistiske og avantgardistiske film. Når en bestemt egenskab er til stede i film, der har en bestemt virkning, og fraværende i film uden virkningen, kan man forklare egenskabens funktion og brugen af den i rationelle baner (kap. 5).

Man kan indvende, at selv om brugen af bestemte teknikker er rationel, kunne tilskuerens reaktioner godt være irrationelle. Når vi er kede af at Rhett Butler og Scarlett O'Hara ikke får hinanden i slutningen af *Gone With the Wind*, så tjener vores gråd eller tristhed vel næppe nogen funktion. Personerne og historierne er jo fiktive, uden konsekvens for tilskueren. Her er imidlertid kun tilsyneladende tale om irrationalitet, anfører Carroll. Det er i udgangspunktet rationelt at kunne blive bevæget ved udsigten til en bestemt begivenhed; det motiverer os f.eks. til at undgå farer eller se frem til glædelige begivenheder. Synspunktet udvikles i *The Philosophy of Horror* fra 1990 under betegnelsen 'the thought theory of fictional emotion' (s. 79-88).

Det centrale argument er, at selv om en psykologisk mekanisme giver irrationel adfærd, når den vækkes under filmsening, så kan den godt i sin grundlæggende form være rationel. Dét at kunne bevæges af tankens indhold alene, uanset dettes realitetstatus, er i udgangspunktet funktionelt, og under alle omstændigheder en del af vores

psykologiske udrustning.

Carroll ser sin fiktionsteori som et alternativ til illusionistiske teorier. Ifølge illusionistiske teorier bevæges vi, fordi vi *tror*, i det mindste momentant, at filmens verden er virkelig. Men denne teori kan ikke være rigtig, anfører han, da den ikke passer på filmseningens fænomenologi. Hvis vi troede et monster var virkeligt, ville vi løbe skrigende ud af biografen, men i stedet kigger vi væk eller holder os for øjnene. Denne defensive adfærd passer langt bedre med hans thought theory, argumenterer han, idet vi her styrer vores tanker væk fra det, der sker i filmen, og det kan vi kun gøre, hvis vi hele tiden er klar over at filmen er en fiktion. Tilskuerens følelser igangsættes ved tanken om det skildrede i filmen, idet følelser er knyttet til opmærksomheden.

Teorien er en fortsættelse af en diskussion, der starter i artiklen "Toward a Theory of Suspense" fra 1984 (note 22). At tale om identifikation mellem tilskueren og den fiktive person, antyder en fusion, som heller ikke passer på det asymmetriske følelsesmønster mellem tilskueren og den fiktive person. Vi kan f.eks. være spændte, når hovedpersonen er afslappet, uvidende om hvilken fare, der venter om hjørnet. I stedet er der snarere tale om at vi reagerer følelsesmæssigt på baggrund af en moralsk evaluering af personerne og deres handlinger, hvorefter vi er tro mod disse personer. Carrolls erstatning for identifikation er en moralsk troskab, og filmen placerer vores sympatier gennem handlinger, der demonstrerer dyder som f.eks. respekt for de svage. Hvis der er et fravær af gode personer i fiktionen, tager vi parti for de relativt gode, f.eks. fordi de er rådsnare eller modige, selv om de måske som helhed besidder en tvivlsom moral (Carroll nævner sørøverfilm s. 75; i dag ville film med massemordere være et mere oplagt eksempel). Opgøret med identifikationsbegrebet og Carrolls egen erstatning er formentlig i høj grad inspireret af Viktor Perkins' syn på tilskuere som 'participant observers' i *Film as Film* fra 1972 (kap. 7).

Ud over suspense har han i "Notes on the Sight Gag" prøvet at forklare, hvilke egenskaber der giver anledning til latter. Her bygger han på tanker fra sin Ph.D.-afhandling fra 1976 om Buster Keatons *The General*, fremstillet i "Keaton: Film Acting as Action." I denne film indser tilskueren, især i første del, på forhånd, hvordan et problem løses mest intelligent af Keatons figur, Johnny, men filmen lader så Johnny handle på en automatiseret måde - tydeligvis falder den intelligente løsning ham end ikke ind. I anden del af filmen vendes forholdet således at tilskueren denne gang bringes til at tænke i automatiserede baner i forhold til et problem, hvor det så viser sig at Johnny finder på en mere opfindsom løsning. Et eksempel er Keatons overraskende brug af én jernbanesvelle til at fjerne en anden med, således at toget kan fortsætte på skinnerne.

Carrolls konstruktive virke breder sig over en lang række del-teorier, hvoraf de vigtigste fremgår af litteraturlisten bagest. Imidlertid er hans mange originale tanker om filmiske problemstillinger i nogen grad blevet overskygget af kritikken af semiotiske, psykoanalytiske og ideologikritiske teorier, og han trykkes således stort set ikke i de mest kendte filmtidskrifter. Det har dog ikke fået ham til at lægge en dæmper på kritikken, som han senest har fortsat i antologien *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* fra 1996, redigeret sammen med David Bordwell. Her afviser han således muligheden for en fredelig sameksistens med poststrukturalismen i den indledende "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment." Hans grundlæggende opfattelse er den, at nogle teorier bedre forklarer et

givet fænomen eller problem end andre, og så er det dem, der står til troende indtil andet er sandsynliggjort. Den ene teori kan *ikke* være lige så god som den anden.

Argumentet fortsættes samme sted med et eksempel på, hvad der kan ske, hvis man ikke tilstræber at teorier skal være sande. Da Rodney King-affæren, hvor en sort amerikaner fra Los Angeles blev tævet af politifolk, stod på, var medlemmer af Society of Cinema Studies nødt til at opfinde en såkaldt 'strategisk realisme' for at komme ud af en knibe. På den ene side, i deres teoretiske virke, accepterer disse teoretikere ikke realismen, idet tanken om at film og video skulle kunne give sande eller faktiske repræsentationer, anses for at være naiv. Repræsentationerne er blot fiktioner (eller diskurser) på linie med så meget andet. På den anden side kunne disse enkelte medlemmer ikke acceptere politiets magtmisbrug, så derfor udviklede de, stadig ifølge Carrolls fremstilling, doktrinen om strategisk realisme, der tillader at man ser videoen som bevismateriale, selv om den altså ikke kan være det (s. 55f). Carrolls pointe med episoden er, at filmteorier skal være forberedt på at møde virkeligheden og derfor tilstræbe at være i overenstemmelse med den.

Carrolls fokus på, hvorvidt en teori rent faktisk kan forklare det fænomen, vi ønsker forklaret, og efter hvilke kriterier teorier bør formuleres og diskuteres, er centralt for filmvidenskaben. Samtidig kan *Mystifying Movies* ses i lyset af en bredere diskussion om videnskabelighed i de humanistiske videnskaber. Også andre end Carroll har sat spørgsmålstegn ved, hvor sikre psykoanalytiske teorier om psykologiske mekanismer egentlig er (se Webster). Herhjemme har Torben Grodal kritiseret dekonstruktivistiske formodninger, der vandt frem inden for især litterære fag i starten af 1990'erne, for at have et ikke-funktionalistisk forhold til beskrivelser af verden.

I et kognitionsteoretisk perspektiv er Carrolls fortjeneste at integrere følelser i sin beskrivelse af tilskuerens tænkning. Hvor Bordwell i *Narration in the Fiction Film* skelner skarpt mellem forståelse af film og følelsesmæssig medleven i dem, er der i Carrolls thought theory nærmest en kausalitet mellem de to. Når vi ser film, fylder det skildrede vores opmærksomhed, og det, der fylder vores opmærksomhed, reagerer vores følelser på, lyder argumentet. Han forbinder således relativt tidligt tænkning og følelser, tilsyneladende uden den store påvirkning fra psykologer eller andre filosoffer. Denne forbindelse af følelser og tænkning er på linie med andre fremstillinger i senfirserne, f.eks. filosoffen Ronald De Sousa og de psykologer, der opsamles i antologien *The Nature of Emotions*.

En sidegevinst ved Carrolls kritik af poststrukturalismen er hans fremhævelse af, hvorvidt en teori er realistisk eller ej. Hvis man fastholder, at voyeurbegrebet, hvis det skal have nogen berettigelse i filmteorien, indebærer, at én person er offer for en andens blik, og at den anden har eller burde have skyldfølelse på grund af kiggeriet, er der naturligvis, som Carroll påpeger, ingen grund til som tilskuer at føle skyld over at kigge på højtbetalte skuespillere, og hvad mere er: Vi gør det heller ikke. I en realistisk beskrivelse af tilskueren er det imidlertid omvendt sandt, at vi ind imellem rent faktisk føler os som voyeurer, f.eks. når vi i en tv-dokumentar følger personer, som vi formoder enten i det hele taget eller i enkelte følelsesladede situationer ikke har haft tilstrækkeligt overskud til at bede tv-holdet om at gå.

Andengenerations filmkognitivister. En filmteori forudsætter en række formodninger om tilskueren for at sige no-

get om filmens virkning. Man kan ikke sige noget om, hvordan filmen påvirker os med mindre man har en model af tilskueren og filmseningen i baghovedet, uanset om denne model ekspliciteres eller ej. Når Bordwells stilistiske analyse ikke adskiller sig fundamentalt fra tidligere stilanalyser, f.eks. André Bazins betragtninger, så er det er fordi de i alt væsentligt har samme grundlæggende formodninger om tilskuerens perceptionsapparat. Bordwells stilistiske analyse og den historiske tilgang, som han har praktiseret sammen med Kristin Thompson, adskiller sig netop ikke væsentligt fra traditionel stilistisk og historisk analyse; der er snarere tale om en sofistikering af begreberne og de situationer, de anvendes i.

Det udelukker imidlertid ikke, at man kan prøve at besvare spørgsmål om filmens virkning på tilskueren ved hjælp af en mere præcis model. Man kan sige, at teorien i disse tilfælde udgør en kode, der oversætter egenskaber ved filmen til bestemte virkninger hos tilskueren. Det springende punkt er spørgsmålet om kodens præcision, således at de formodede virkninger er sandsynlige og helst genkendelige. Carrolls indvending mod psykoanalytisk og marxistisk filmteori i *Mystifying Movies* er netop, at de formodede virkninger hverken er genkendelige eller sandsynlige. Det behøver imidlertid ikke at betyde, at man generelt bør afholde sig fra at besvare spørgsmål om filmens virkning ved at opstille relativt specifikke formodninger om mentale processer. Carroll gør det selv i sin teori om point-of-view-klipning (1993), som han mener udnytter dels en medfødt tendens til at følge en andens blik til dets mål, dels universelt genkendelige ansigtsudtryk.

Den mest omfattende kognitionsteoretiske model af tilskueren er imidlertid opstillet af Torben Kragh Grodal. Da hans *Moving Pictures* blev anmeldt i forrige nummer af nærværende tidskrift, og et destillat i artikelform optræder i dette nummer, skal jeg afstå fra en gennemgang, men blot sætte Grodal i forhold til Bordwell og Carroll. Grodal er indbegrebet af en andengenerations filmkognitivist, idet han bygger på *Narration in the Fiction Film* og *Mystifying Movies* og påvirket af disse to værker fokuserer på dels synsprocesser, dels følelser og fiktionsteoretiske spørgsmål. Også andre andengenerations filmkognitivister dukker op omkring midten af dette tiår, bl.a. Murray Smith, James Peterson, Carl Plantinga, foruden en række psykologer, bl.a. Ed Tan. Fra en dansk synsvinkel er *Moving Pictures* naturligvis mest interessant.

Den helt centrale pointe i Grodals tilgang er, at han ser den følelsesmæssige reaktion som en integreret del af de visuelle processer. Man kan sige, at han udbygger Carrolls thought theory med moderne synsteori, som denne især repræsenteres af David Marr. Grodals fortjeneste er således at være den første filmteoretiker til at se perception, tænkning, følelser og handling i et integreret perspektiv.

Meget taler for at se perception, tænkning, følelser og handling som et integreret system, der primært er bygget til at klare handle-opgaver. Synet af en farlig bil på gaden motiverer os øjeblikkeligt til at komme ind på fortovet. Der er ikke tale om at vi først genkender bilen, hvorefter vi giver os til at analysere den for at beregne dens fart, førerens intentioner, vejrliget og kørebanens beskaffenhed. Vores reaktion er så at sige koblet på de første trin i synsprocessen. Det betyder selvfølgelig ikke, at man ikke har en vis valgfrihed; vi kan f.eks. træne os op til at blive stående, hvis vi som en anden stuntman har en plan for at undgå skader. Følelser kan, som den hollandske psykolog Nico Frijda har påpeget, bedst ses som handling-

stendenser, ikke reflekser, og derfor spiller vores vilje en rolle (kap. 2).

Det skel, som vi ofte oplever i dagligdagen mellem tænkning og følelser, er med andre ord uholdbart, og man kan sige, at det netop er manglen på følelser, der gør at en computer ikke kan prioritere sine opgaver. Manglen på kød og blod gør at den ikke kan blive bange eller kede sig; i trafikken ville den blive kørt ned, og i fredelige situationer ville den fortsætte i det uendelige med aktiviteter, der på kort sigt var uden relevans. Konflikten, som vi oplever mellem fornuft og følelser, kan i reglen, som Frijda har bemærket, beskrives som en konflikt mellem kort- og langtidsmål (s. 475).

Det er denne model, Grodal overfører på filmens tilskuer. Når vi ser en farlig situation på lærredet, bliver vi selv bange, og prøver at finde en vej ud af misèren. Vores sanse-, tænke- og handleapparat er ganske vist ikke 'bygget' for at reagere på film, men det kan apparatet strengt taget ikke vide, og derfor reagerer det. Sådan er vi bygget. Selv hvis vi beslutter at ville analysere filmen, så er den farlige situation opmærksomhedskrævende og aktiverende i sig selv, og det er derfor svært ikke at lade sig rive med af filmen. Grodal har omfattende henvisninger til især psykologer og neurologer for disse pointer; siden har f.eks. psykiateren Joseph LeDoux peget på beviser for en hurtigere vej til følelsescentret end til den del af hjernen, hvor vores bevidsthed og vilje menes lokaliseret.

Man kan måske ikke sige, at Grodal tilbageviser Carrolls kritik af illusionistiske teorier, men Carrolls kritik må i hvert fald modificeres. Filmsening er ikke en illusionistisk aktivitet. Vi er altid klar over at vi ser en fiktion, men det er kun en meget lille del af vores bevidsthed, den øverste, der kender til sagens rette sammenhæng.

Hvor Carrolls metode er introspektionen, at teste filmene på sig selv, kan man sige at Grodal går dybere i beskrivelsen af hjerneprocesserne. Ud over David Marrs synsteori er en anden vigtig forudsætning for Grodals teorier studiet af hjerneskadede, hvor man ud fra en viden om et skadet sted kan lokalisere funktioner og forløb i de forskellige hjerneområder. Det har bl.a. ført Grodal til en såkaldt flow-model, hvor perception beskrives som et forløb. Dette fokus på mentale processer, som Grodal har anvendt til bl.a. at forklare lyriske virkninger af film (f.eks. i forbindelse med slow motion), adskiller Grodal fra de fleste andre på området. Fra Bordwells fokus på ikkebevidst tænkning som slutninger og til Grodals fokus på de 'nedre' processer er der et stykke.

En filmteoretiker, der med fordel kan kombineres med Grodal, er den psykologuddannede hollænder Ed Tan. I *Emotion and the Structure of Narrative Film* ser han også tænkning, følelser og handling som integrerede, men i stedet for som Grodal at lægge vægten på vores reaktion på handlingskrævende situationer *i* filmen, ser han tilskuerens følelser som handlingstendenser rettet mod personerne. Han skelner mellem tre typer empatiske følelser: medfølelse, sympati og beundring, afhængigt af om tilskueren vurderer at en fiktiv person er svag og har brug for hjælp, er en ligestillet med et sympatisk projekt, eller er stærkere end tilskueren selv ville være i en tilsvarende situation (s. 177-82).

Tanken ligner Carrolls moralske evaluering, men der er ikke alene tale om at holde med den ene mod den anden; tilskuerens følelsesmæssige reaktion beskrives som en handlingstendens. Således giver medfølelse sig udslag i tendensen til at ville se en person blive hjulpet, dvs. en fysisk reaktion, hvor vi aktiveres og måske for os selv formulerer advarsler til personerne.

Tans beskrivelse af vores forhold til filmens personer kan med fordel udbredes til mere 'informationsagtige' følelser som nysgerrighed og fascination, der kendetegner vores forhold til f.eks. de ikke synderligt målrettede eller handlende personer i Jim Jarmuschs *Down By Law*. Selv om vores følelser ikke alene, og måske end ikke primært, er forbundet til handlingsmål i filmen, så har følelser som nysgerrighed, interesse og fascination stadig en funktion: vi vil lære mere, opdage en antydet hemmelighed eller tvetydighed. Hvis vi ikke ønsker at vide mere, hedder tilskuerens følelse som bekendt kedsomhed og dermed dirigeres opmærksomheden et nyt sted hen.

I en beskrivelse af tilskuerens tænkning og følelser er et centralt spørgsmål, hvilken rolle man tillægger hukommelse og opmærksomhed. Her kan man nyttigt kontrastere kognitionsteorien mod filmteoriens anden store tilskuermodel, psykoanalysen. Man kan (muligvis forsimplende) sige det sådan, at psykoanalytisk filmteori ser tilskuerens følelsesmæssige bevægelse som et resultat af, at vi genoplever eller mindes barndommens traumatiserende hændelser eller tænker på sex. Denne model gælder især freudianske filmtolkninger, mens formodningen i de lacanianske er, at bestemte hændelser i barndommen har struktureret vores tænkning og identitet i en sådan grad, at filmen må relateres til disse begivenheder. Der er her ikke tale om at vi mindes barndommens hændelser, men snarere at de betinger måden senere hændelser opleves på.

I forhold hertil ser kognitionsteorien tilskuerens følelsesmæssige bevægelse alene som et resultat af opmærksomhed mod hændelserne i filmen. Hukommelse tjener alene som et redskab til at forstå det skildrede, jævnfør skemata-begrebet. Uden at have erfaret hvad det vil sige, at mennesker har konflikter, bliver sure på hinanden osv., ville vi ikke kunne forstå en films handling, men der er ikke tale om at vi bevæges, fordi vi mindes vore egne konflikter. Hukommelsen er for kognitivisten udelukkende interessant, fordi den er rettet mod forståelse af nutidens opmærksomhedskrævende aktiviteter. Kognitivisten vil ikke benægte traumer på det personlige plan eller betydningen af de første år af et barns liv, men tillægger ingen af delene nogen særlig betydning under filmseningen. The power of movies, som Carroll ville sige, bygger på, at følelser er knyttet til dét vi tænker på.

Et argument herfor er, at individuelle temperamentsforskelle (om vi har let til latter, frygt, vrede osv.) udlignes af filmen. Da fiktion er karakteriseret ved at hændelserne ikke har nogen relevans for os, men alene for filmens personer (i modsætning til slikspisning, snakken og hvordan sidemanden bruger armlænet), er vores følelsesmæssige reaktioner stort set uafhængige af temperament og personlighed. De individuelle forskelle manifesteres primært i valget af genrer, og her er det udviklingen af skemata (afhængigt af f.eks. alder og uddannelse), filmudbuddet og øvrige omstændigheder (hvem sidder med fjernkontrollen, er vi på en date osv.), der især afgør hvilke film vi vælger at se. Når vi først sidder og ser filmen, reagerer vi forbavsende identisk; især i den populære film, hvor der i reglen er et eller andet af stor vigtighed på spil for personerne. Hvor seksualitet traditionelt har spillet en stor rolle for psykoanalytiske teorier, er det ikke tilfældet i kognitionsteorien, eftersom det sjældent er muligheden for at få eller gå glip af sex, der direkte er på spil for personerne.

Målet med denne artikel har primært været at introducere Bordwell og Carroll, ikke en kognitiv medieanalyse som sådan (se Grodal 1994). Det betyder at visse tanker og spørgsmål, der stort set intet har med til-

skuerens tænkning at gøre, også er blevet berørt. Det gælder Bordwell og Thompsons filmhistoriske beskrivelse af den klassiske Hollywoodfilm, der ikke alene beskriver hvordan filmene virker, omend dette spørgsmål er fremtrædende i kraft af deres stilanalyser, men også kortlægger andre årsager til hvorfor filmene ser ud som de gør (lovgivning, teknologi, politiske og personlige forhold osv.). Her kan man strengt taget ikke tale om kognitivistisk filmteori, men snarere om en traditionel historisk metode, hvor man i bred forstand leder efter årsager.

Fælles for kognitivistisk filmteori er de funktionalistiske forklaringer på tilskuerens tænkning og følelser. Tilskueren søger at forstå filmens handling og reagerer følelsesmæssigt, afhængigt af hvilke interesser der er på spil. De funktionalistiske forklaringer adskiller sig især fra hermeneutiske forklaringer, der prøver at finde en indre kerne i forklaringen på hvorfor en film virker som den gør. En funktionalistisk forklaring sætter historien og virkemidlerne i forhold til generelle egenskaber ved tilskuerens perceptionsapparat, måden sansning, tænkning og følelser er forbundet til handling. Når man kan få ondt i maven af at følge personerne i Kieslowskis tv-serie *Dekalog*, skyldes det medfølelse og en vilje til at påvirke personernes skæbne, f.eks. hjælpe dem til at finde hinanden, af samme grund som vi ville gribe ind i en vens problemer, hvis disse fangede vores opmærksomhed.

Funktionalistiske forklaringer på films virkemåde er måske ikke så suggestive som f.eks. en Barthes-inspireret analyse, der kan vække rige associationer hos læseren og dermed få en film eller en filmisk problemstilling til at fremstå mere levende. Til gengæld er vægten lagt på mere præcise beskrivelser. En teori må nødvendigvis befinde sig på et generelt plan, omend den skal kunne forbindes til faktiske erfaringer under filmseningen, men i abstraktioner er spørgsmålet om konceptuel integration centralt. Filmteoretikeren skulle helst undgå at arbejde ud fra formodninger og teorier, der på et andet felt har vist sig unyttige eller for unuancerede til at forklare en lignende problemstilling. Den konceptuelle integration er mest tydelig i de her nævnte filmteoretikeres brug af synsforskningen og i psykologers og filosoffers beskrivelser af sammenhængen mellem tænkning og følelser.

Litteratur

Bordwell, David, "A Case for Cognitivism", *Iris*, nr. 9 (1989), pp. 11-40.

Gennemgang af kognitive inspirationskilder og muligheder for filmteoretikeren. Glimrende introduktion.

Bordwell, David: *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press 1993.

Bordwell, David: *The films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley: University of California Press 1981.

Bordwell, David: *French Impressionist Cinema – Film Culture, Film Theory, and Film Style*. New York: Arno Press 1980.

Ph.D.-afhandling fra 1974.

Bordwell, David: *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass: Harvard University Press 1989.

Brugen af konstruktivistisk perceptionsteori er klarest fremstillet her.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge (org. 1985).

Bordwell, David "Den klassiske Hollywoodfilm - fortællemæssige principper og procedurer", *Den tidlige film* (Nilsson, Ole Steen og Johannes Riis, red.), pp. 57-78. København: Tryllelygten II 1995.

En oversat opsummering af Bordwells analyse af stiltræk i den klassiske Hollywoodfilm.

Bordwell, David: *On the History of Film Style*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1997.

Se Casper Tybjergs anmeldelse bagest i dette nummer.

Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1988.

Bordwell, David og Noël Carroll, red.: *Post-Theory – Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press 1996.

Alternative teorier til poststrukturalismen. Indledende kap. af Bordwell og Carroll.

Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema – Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1985.

En omfattende analyse af den ordinære films stilistik i forhold til bl.a. faktorer i produktionsprocessen.

Bordwell, David og Kristin Thompson: *Film Art – An Introduction*, 5th ed., New York: McGraw-Hill Publishing Company 1997.

Almindeligt anvendt grundbog i filmanalyse, førsteudgave i 1979.

Bordwell, David og Kristin Thompson: *Film History – An Introduction*, New York: McGraw-Hill Publishing Company 1994.

Almindeligt anvendt grundbog i filmhistorie.

Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, London New York: Routledge 1992.

Fortælleteoriens vigtigste problemstillinger og teorier; har en række kognitionsteoretiske overvejelser.

Carroll, Noël: "Keaton– Film Acting as Action", *Making Visible the Invisible – an Anthology of Original Essays on Film Acting* (Zucker, Carole, red.), Metuchen, NJ: The Scarecrow Press 1990.

Carroll, Noël: *Mystifying Movies – Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press 1988.

Carroll, Noël: "Notes on the Sight Gag", *Comedy / Cinema / Theory* (Horton, Andrew, red.), Berkeley: University of California Press 1991.

Carroll, Noël: *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988.

Introduktion til og diskussion af klassisk filmteori (Arnheim, Bazin og Perkins); kritik af deres søgen efter filmens essens.

Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror*, New York & London: Routledge 1990.

En genregennemgang, hvor Carroll bl.a. har en nuanceret skelnen mellem forskellige dramaturgier i netop skrækfilmen – eksemplarisk i forhold til den såkaldte berettermodel, der til trods for et overordentligt abstrakt fokus ofte formodes at gælde alt.

Carroll, Noël: "Toward a Theory of Point-Of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies", *Poetics*, 14 årg, nr. 1 (1993), pp. 123-141.

Argumenterer for at pov-klipning udnytter medfødte træk ved synet, og bygger på at følelser i reglen er rettet mod en genstand.

Carroll, Noël: *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Clarendon Press 1998.

De tre sidste kapitler om massekunsten og hhv. følelser, moral og ideologi opsummerer de væsentligste af Carrolls pointer gennem årene.

Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge Studies in Film. 1979-1993; nyt oplag, Cambridge & New York: Cambridge University Press 1996.

Artikelsamling udgivet ml. 1979 og 1993.

Carroll, Noël: "Toward a Theory of Film Suspense", *Persistence of Vision*, nr. 1 (1984), pp. 65-89.

Ser suspense som resultatet af en evaluering af at det gode handlingsudfald er mindre sandsynligt end det onde.

Damasio, Antonio R.: *Descartes' Error - Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: G.P. Putnam's Sons 1994.

En fremtrædende neurolog giver en forklaring på det fænomen (hos hjerneskadede) at fraværet af følelser nedbryder evnen til ræsonnement og logisk tænkning.

Dreyfus, Stuart og Hubert Dreyfus: *Intuitiv ekspertise – den bristede drøm om tænkende maskiner*. Oversat af Viggo H. Pedersen og Kirsten Andersen, Nysyn. København: Munksgaard 1991 (org. 1986)

Brødrene diskuterer nogle af forskellene mellem menneskelig og kunstig intelligens.

Ekman, Paul og Richard J. Davidson, red.: *The Nature of Emotions – Fundamental Questions*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Samler fremtrædende kognitionspsykologer under spørgsmål som f.eks. "Hvad er følelsers funktion?"

Eysenck, Michael W. og Mark T. Keane: *Cognitive Psychology – A Students Handbook*, 3rd ed. Hove, UK: Psychology Press 1995.

Alm. anvendt grundbog på psykologi-studiet.

Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge & New York: Cambridge University Press 1986.

Ser følelser som handlingstendenser og -paratheder; se især første del om ekspressiv adfærd.

Gade, Anders: *Hjerneprocesser. Kognition og neurovidenskab*. København: Frydenlund Grafisk 1997.

Den bedste og mest opdaterede fremstilling af kognitionspsykologi på dansk, med kapitler bl.a. om synet, følelser og visuelle forestillingsbilleder.

Gerrig, Richard: *Experiencing Narrative Worlds – On the Psychological Activities of Reading*, New Haven & London: Yale University Press 1993.

Psykologisk fremstilling af hvad det vil sige at forstå en historie; teorierne kan formodentlig anvendes også på film, se navnligt kap. 2 "Inferential Aspects of Reading".

Gibson, James J.: *The Ecological Approach to Perception*, Boston: Houghton Mifflin Co. 1979.

Ophavsmand til tanken om perception som en del af at være handlende; vi genkender ikke ting, men deres handlingsrelevans i den givne situation.

Gregory, Richard L.: *Eye and Brain – The Psychology of Seeing*, 4th ed. Princeton, NJ: Princeton University Press 1990 (org. 1966).

Tanken er at synet i høj grad er aktivt og konstruerende, illustreret med en samling af "trick-billeder."

Grodal, Torben K.: "Fortolkning og intelligente processer set i et kognitionsvidenskabeligt og økologisk perspektiv", *Fortolkningens rum. Mellem konstruktion og rekonstruktion* (Christensen, Ove, red.), pp. 87-101. Aarhus: Nordisk Sommeruniversitet Press 1997.

Kritik af dekonstruktivismens ikke-funktionalistiske forhold til beskrivelselser af verden, der bl.a. betyder, at de lægger for stor vægt på kulturelle og sociale faktorer i frembringelsen af viden.

Grodal, Torben K.: "Kognitiv medieanalyse", *Mediekultur*, nr. 22 (1994), pp. 5-19.

Oversigt, der sætter kognitionsteorien i forhold til humanistiske og æstetiske teorier i dette århundrede. Glimrende introduktion til generelle kognitionsteoretiske spørgsmål, bl.a. forholdet mellem synet og sproget.

Grodal, Torben K.: *Moving Pictures – A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press 1997.

En omfattende teori om tilskuerens tænkning og følelser, med udgangspunkt i bl.a David Marr og studiet af hjerneprocesser og -skader.

Humpreys, Glyn W. og Vicki Bruce: *Visual Cognition – Computational, Experimental and Neuropsychological Perspectives*, Hove & London: Lawrence Erlbaum Ass. 1989.

Omfattende, men svært tilgængelig fremstilling af synsteorier (bemærk, at der er udkommet en revideret udgave).

Jørholt, Eva: "Verden ifølge Grodal: Den filmiske oplevelse i øko-biologisk perspektiv (anm.)", *Kosmorama*, nr. 219 (1997), pp. 110-115.

Anmeldelse af Torben K. Grodals Moving Pictures.

Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things – What Categories Reveal about the Mind*. London & Chicago: University of Chicago Press 1987.

Titlen refererer til en sproglig kategori (à la hun- og hankøn) på et australsk oprindeligt sprog med en sælsom logik.

LeDoux, Joseph: *The Emotional Brain – The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Touchstone Books 1998 (org. 1996).

En psykiater og neurologs gennemgang af emotionelle og kognitive processer i hjernen.

Marr, David: *Vision – A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Cognition*, New York: W.H. Freeman and Company 1982.

Forsøget på at få computere til at kunne se førte Marr til opdagelsen af, hvor kompliceret det menneskelige syn egentlig er. Banebrydende.

Messaris, Paul: *Visual "Literacy" – Image, Mind, and Reality*, Boulder & Oxford: Westview Press 1994.

En gennemgang af hvilke kognitive færdigheder visuel 'alfabetisme' indebærer.

Nowell-Smith, Geoffrey: "Review of David Bordwell, *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*", Screen, 34. årg, nr. 3 (1993), pp. 293-298.

En anmeldelse af det omtalte værk, hvor han forsvarer fortolkninger som en måde at relatere filmen til noget, der er vigtigere end hvordan filmen fungerer som film. Fortolkninger ser efter hvordan temaer, der i forvejen betyder noget for én (kønsroller, identitiet osv) kan genfindes i filmen.

Perkins, V.F.: *Film as Film – Understanding and Judging Movies*. Middlesex: Penguin Books 1972.

Først og fremmest et forsøg på at specificere hvordan man kan afgøre om en film er god eller dårlig, men navnligt kap. 7, "Participant Observers", indeholder tanker, der sandsynligvis har inspireret Carroll og Smith.

Peterson, James: *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*, Detroit: Wayne State University Press 1994.

Benytter skemata-begrebet for at forklare vores måde at se og opleve avantgardefilm på.

Plantinga, Carl: "Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism", *Film Theory and Analytic Philosophy* (Allen, Richard og Murray Smith, red.), pp. 372-393. Oxford: Clarendon Press 1997.

Kognitionsteoretisk filmteori om følelser og den ideologiske virkning af film.

Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, 2nd udg, London: Starword 1992.

Hovedsageligt en beskrivelse af filmstil ved hjælp af målinger og statistik. Uanset at denne ikke-funktionalistiske tilgang er problematisk, så er hans indledende kritik af såvel nyere fransk filmteori såvel som Bordwell og Thompsons neoformalisme underholdende læsning.

Smith, Murray: *Engaging Characters – Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press 1995.

Skelner mellem tre lag i forholdet til fiktive personer: Vi genkender dem, følger dem og forholder os moralsk evaluerende til dem.

Sousa, Ronald De: *The Rationality of Emotions*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1987.

Fra et filosofisk punkt argumenterer Sousa for, at følelser sikrer prioritering af opmærksomhed, fortolkning og slutningsprocesser.

Tan, Ed: *Emotion and the Structure of Narrative film – Film as an Emotion Machine*. Oversat af Barbara Fasting, LEA's Communication Series, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Ass. 1996.

Teorier om tilskuerens følelser fra et kognitionsteoretisk perspektiv. Se navnligt kap. 6 om empati.

Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor – Neoformalist Film Analysis*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988.

Præsenterer neoformalismen og næranalyserer i en række kapitler forskellige film (Sherlock Holmes-film, Ozu, Bresson, Tati o.a.).

Thompson, Kristin: "Dr. Caligari på Folies-Bergère - eller en avantgardefilms tidlige succes", *Den tidlige film* (Nilsson, Ole Steen og Johannes Riis, red.), pp. 103-151, København: Tryllelygten II 1995.

En eksemplarisk undersøgelse af hvordan samtiden modtog og forstod Das Cabinet des Dr. Caligari; samt hvilke kræfter og omstændigheder, der medvirkede ved dens produktion.

Turvey, Malcolm, "Seeing Theory – On Perception and Emotional Response in Current Film Theory", *Film Theory and Analytic Philosophy* (Allen, Richard og Murray Smith, red.), pp. 431-457. Oxford & New York: Clarendon Press 1997.

Kritik af tanken om at vores følelser i film er afstedkommet af noget forestillet (som hos Carroll og Smith) frem for "bottom-up" perception (som hos Grodal).

Vorderer, Peter, Hans J. Wulff & Mike Friederichsen, red.: *Suspense – Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, LEA's Communication Series, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Ass. 1996.

Antologi, hvor psykologer skriver om tilskuerens følelser, nogle påvirket af Bordwell. Bidrag af bl.a. Carroll og Gerrig.

Webster, Richard: *Why Freud Was Wrong – Sin, Science, and Psychoanalysis*, New York: BasicBooks 1995.

Argumenterer bl.a. for at Freud systematisk fejldiagnosticerede sine patienter, og i højere grad byggede på religiøse doktriner end på casestudier.

Willats, John: *Art and Representation – New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1997.

En original nyvurdering af klassiske kunsthistoriske problemstillinger med udgangspunkt i moderne synsforskning.

Wilson, George: "On Film and Narrative Meaning", *Film Theory and Analytic Philosophy* (Allen, Richard og Murray Smith, red.), pp. 221-238, Oxford & New York: Clarendon Press 1997.

Argumenterer imod Bordwells skelnen mellem tematisk og referentiel betydning.

Stilens betydning

Den nyere filmteoris behandling af audiovisuel stil

af Lennard Højbjerg

I de senere år har vægten i filmteorien forskudt sig fra semiotikken til kognitivistiske og receptionsanalytiske emner. Fra Christian Metz' og semiotikkens interesse for filmen som sprog til David Bordwells receptionsorienterede *Narration in the Fiction Film* (1984). I den sammenhæng ses filmens visuelle stil først og fremmest som form. Det er i dette perspektiv, at filmens måde at 'formulere' sig på aftvinger fornyet interesse. I det følgende gennemgås tre af de mest centrale indfaldsvinkler på filmens form i de senere år - den semiotiske: Raymond Bellour, den empiristisk-videnskabelige: Barry Salt, og den neoformalistiske: David Bordwell.

I det afsluttende afsnit vil jeg sammenfatte de forskellige bidrag til stilbegrebet og prøve at beskrive, hvordan diskussionen kan føres videre, og hvordan begreberne om filmens stil kan videreudvikles til en mere sammenhængende forståelse af de levende billeders form.

Den semiotiske synsvinkel - Raymond Bellour. I 1970'erne og 1980'erne blev de nærsynede og psykoanalytisk funderede analyser af enkeltstående filmsekvenser betragtet som et af semiotikkens mange bidrag til en videnskabeliggørelse af filmteorien. Med Christian Metz' storsyntagmeklassifikation og senere hans Lacan-inspirerede teori om filmens visuelle udtrykssubstans beskæftigede semiotikken sig kun i perifer forstand med detaljerede analyser af, hvordan filmen udtrykker sig. Bellours *L'Analyse du film* (1979) er - som en samling af analyser - det værk, der mest prægnant stod for den ekstremt grundige og detaljerede formanalyse af udvalgte sekvenser i Hitchcockfilm, i Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946) og i Minnellis *Gigi* (1958). Bellours analyser kunne med rette kaldes for semiotisk stilanalyse, selv om begrebet intet sted anføres. Og selv om bl.a. Bordwell er uenig med Bellour i hans udgangspunkt, udtrykker han en vis beundring for de meget detaljerige og præcise næranalyser af udvalgte sekvenser (Bordwell 1984). Bellours formål er at analysere, hvordan det narrative er kodificeret i det cinematografiske - dvs. hvordan fortællingen udtrykker sig i filmen. Undersøgelsen af filmens pluralitet af koder foregår imidlertid med udgangspunkt i filmens form og er i praksis meget tæt på, hvad man kunne kalde for en fremstilling af semiotikkens stilbegreb.

I "L'Évidence et le code" (fra *L'Analyse du film*), som her betragtes som repræsentativ for beskrivelsen af Bellours formbegreb,

analyseres den kendte kærlighedsscene mellem Bogart og Bacall fra *The Big Sleep*. Set fra et oplevelsessynspunkt er den meget enkel, mener Bellour, og alligevel afslører den en helt uventet kompleksitet, når man mere detaljeret fremstiller dens brug af filmspecifikke og ikke-filmspecifikke træk. Hvordan oplevelsens enkelhed hænger sammen med sekvensens varierede brug af audiovisuelle æstetiske træk, skaber en vis naturlig nysgerrighed. Scenen er på i alt 12 indstillinger og varer 105 sekunder. Vi ser Vivian (Bacall) og Marlowe (Bogart) sætte sig ind i en bil og køre afsted i høj fart, alt imens de udveksler bemærkninger om den indviklede kriminalsag, de er part i, og samtidig - skiftevis - erklærer hinanden deres kærlighed.

Indledningsvis skriver Bellour, at scenen gør brug af seks koder: a) format, b) statisk/bevægeligt kamera, c) kameravinkel, d) agerende, e) tale og f) tid. De tre første koder kalder han for filmspecifikke og de tre sidste for ikke-filmspecifikke - de kendetegnes ved også at fungere i andre medietekstuelle sammenhænge.

Yderligere har Bellour nævnt de narrative højdepunkter i den lille scene - først Vivians kærlighedserklæring til Marlowe, Marlowes kærlighedserklæring til Vivian, den dramatiske udskridning med bilen (som Marlowe dog fortsat har kontrol over) midt i scenen og endelig Vivians hånd der krammer Marlowes ærme i scenens slutindstilling.

Efter at have etableret scenen ved et indledende shot af bilen (kameraet følger den udefra), klippes til det første two-shot af de to agerende, hvorefter der skabes et bestemt system i de efterfølgende indstillinger gennem klip i nærbilleder af hhv. Vivian og Marlowe (i alt fire indstillinger), som kulminerer med Vivians kærlighedserklæring til Marlowe, hvorefter processen vendes om efter det efterfølgende two-shot, hvor Marlowe håndterer bilens udskridning.

Bellour bemærker, at efter de første to indstillinger skabes et system af nærbilleder, hvor formatet (nærbilledet), kameravinkler og kameraets ubevægelighed bibeholdes. Til gengæld varieres andre audiovisuelle træk. For det første accelereres mønsterets suspense (Bellour p. 13), idet indstilling 3-6 følger et balanceret mønster af klip mellem nærbilleder af samme tidslige længde, men efter udskridningen brydes mønsteret og vi ser et two-shot i indstilling 10 og et nærbillede af Vivian i indstilling 11 og et two-shot i indstilling 12. Bellour mener hermed at det først etablerede mønster - alternationen mellem nærbillederne af Marlowe og Vivian - brydes op i mindre enheder, og der vendes om på rækkefølgen, idet den i de første indstillinger var: Marlowe - klip til Vivian, mens den efter udskridningen nu er: Vivian - klip til Marlowe. Desuden optræder Vivian i en indstilling mere end Marlowe (i indstilling 11) som netop sikres af den omvendte struktur af nærbilleder.

Dette privilegium (befæstet af en kode: tilstedeværelse i billedet) er imidlertid overlejret af en anden kode - dialogen i indstillingen. Her er Marlowe privilegeret. Han taler i billeder, hvor både han alene er tilstede, og hvor han og Vivian er tilstede, og hvor Vivian er alene i billedet.

For det tredje noterer Bellour sig, at et andet mønster er dannet. Two shot'ene har længere varighed, medens one-shot'ene er korte indstillinger, med undtagelse af indstilling 7, som er meget længere end alle andre indstillinger. Det er her bilen er ved at skride ud, og indstillingen markerer symmetrisk hele scenens opbygning.

Kædet sammen med indholdet i dialogen viser scenens centrale indstillinger en påfaldende asymmetri. I indstilling 6 (nærbillede af Vivian) erklærer Vivian Marlowe sin kærlighed, efterfulgt af det lange two shot 7,

hvor bilen skrider ud. I indstilling 10 er det Marlowes tur til kærlighedserklæringen til Vivian - som nu foregår i et two-shot, efterfulgt af indstilling 11 - nærbilledet af Vivian (der sidder tavs).

Indstilling 6 og 7 pointerer Vivians kærlighedserklæring og Marlowes dramatiske håndtering af udskridningen. Der etableres hermed en modsætning mellem kvindens kærlighedserklæring og mandens handlekraft. Når Marlowe herefter skal erklære sin kærlighed, er den efterfølgende indstilling af Vivian i nær - hvilket demonstrerer hendes evne til at modtage følelser. Det understreges yderligere af kameravinklen - mener Bellour - der får Vivian til at skille sig ud fra lærredet. Bellour finder også her en balance i kvindeopfattelsen hos Hawks. Hvor denne par excellence har fremstillet handlekraftige heltinder (før alle andre), så ser vi her den klassiske opfattelse af kvinden som den, der modtager og reflekterer følelser. De to par af indstillinger er omvendt (inverse) - eller spejlede omkring en akse og balancerer.

For Bellour er det vigtigt at understrege symmetrien, asymmetrien, balancen og ændringerne i brugen af audiovisuelle koder. Når ændringer finder sted i nogle koder, fastholdes kontinuiteten i andre koder. Variation sker i sammenhæng med gentagelse.

Jeg må indrømme, at den type analyse, Bellour præsenterer os for her og senere i analysen af Hitchcocks *North by Northwest* (1959) er meget fascinerende. Fremstillingen af de mange små detaljer i et mønster af gentagelse og variation som eksemplificering af fortællingens artikulation i det visuelle er en af de grundigste stilistiske analyser i teorihistorien. Bellours endemål er dog ikke en større forståelse af, hvad stil er for noget. Alligevel mener jeg, at der her ligger en større stilforståelse end hos andre filmteoretikere. I en tid (her begyndelsen af 1970'erne), hvor semiotikken bortabstraherede interessen for filmens audiovisuelle udtryksform, var Bellours tanker anderledes og velgørende. Spørgsmålet for os her i 1990'ernes kognitivistiske og neoformalistiske ære er, om Bellours analyse så også kan bruges som udgangspunkt for en stilanalyse?

Ser man på den konkrete analyse af scenen fra *The Big Sleep*, er det iøjnefaldende, at en lang række audiovisuelle træk mangler i Bellours analyse. For det første ser han ikke lyssætningen - eller lyset i det sceniske rum om man vil - som en særlig kodificeret størrelse (se f.eks. Pedersen 1995). For det andet bemærkes billedkompositionen ikke - den ses ikke engang som konsekvens af kameraets placering. Billedkompositionen i alle two-shot'ene er med Vivian placeret i venstre side af billedet - i bunden, mens Marlowe sidder fra midten og lidt til højre i toppen af billedet. Denne rumlige organisations betydningsbærende elementer er klassiske i al billedkommunikation, men bemærkes ikke af Bellour. For det tredje - og måske det vigtigste - omtales musikken ikke med et eneste ord. Og musikken er klart det mest dominerende stilistiske træk i scenen (1). Der er tale om Max Steiners karakteristiske symfoniske musik - dramatisk, når talen falder på de intrikate problemer parret har rodet sig ud i - og romantisk lige før og under de to kærlighedserklæringer. Dette stilistiske element fylder ganske enkelt så meget i receptionen af scenen, at det må betragtes som enten en direkte fortæller-kommentar eller et ganske selvbevidst stiltræk - oplevet på en baggrund af nutidige normer for filmmusik.

For det fjerde er det påfaldende, at Bellour i sin yderste højre kolonne gengiver visse udvalgte træk af fortællingen - men ser helt bort fra andre dele - indholdet i dialogen. Denne drejer sig netop om det infiltrerede forhold mellem de to personers fø-

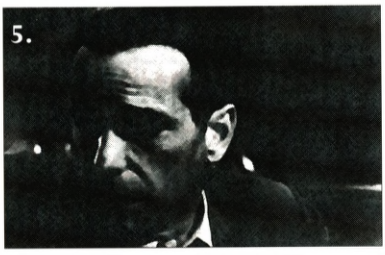
The Big Sleep.

1.

2.

3.

4.


5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

lelser for hinanden og de problemer, de har rodet sig ud i. Kan de inddrage politiet? - Vivian tør ikke af angst for sin lillesøster Carmens skæbne - og Marlowe mistænkes for mord. Kærligheden over for loven er et indholdsmæssigt tema, som kan begrunde brugen af en række af de stilistiske elementer, men dét overser Bellour helt. Når han korrelerer forskellige audiovisuelle træk med pointer i fortællingen kommer han dermed til at overse de andre pointer i fortællingen, og at der på lydsiden findes et stiltræk, der så at sige fordobler de indholdsmæssige pointer - musikken.

Kritikken af Bellour er berettiget ud fra hans reduktionistiske form-analyse, der får pointer til at træde frem som centrale, uden at han har taget alle formelle forhold i betragtning. Bellour har valgt at se bort fra to andre dominerende stilistiske træk ved scenen - musikken og billedkompositionen i two-shot'ene - det første kan forstås i forhold til ønsket om at karakterisere det cinematografisk specifikke, det andet er mere uforståeligt. Pointen i Bellours analyse, og det der kan arbejdes videre med, er imidlertid, at nogle formelle træk træder frem på baggrund af andre formelle træk - det, som varieres, 'ses' på baggrund af det, som bibeholdes. Går man et skridt videre end Bellour, kan man sige, at nogle stiltræk har højere status inden for et hierarki af anvendte stiltræk - netop fordi de fungerer som forgrund på en baggrund af mindre synlige stiltræk.

Den empiristisk-videnskabelige synsvinkel - Barry Salt. Med *Film Style & Technology: History and Analysis* (1992) var Barry Salt den første som publicerede et sammenhængende værk om filmens stil. Hans indledende kapitler drejer sig primært om, hvordan filmvidenskab egentlig bør drives.

Salts videnskabelige realisme sætter af fra påstanden om, at der findes en virkelig verden, og at denne verden beskrives af naturvidenskaben (p. 1). En hel del af humanvidenskaberne kan slet ikke leve op til den standard, der findes i naturvidenskaberne. Derfor regner han næsten alle filmteoretikere for spekulanter, der - siddende i en lænestol - spinder et netværk af ord helt ud i det groteske. For at sætte trumf på bekender Salt sig til den ekstreme fysikalisme ("... mit filosofiske ståsted ligger hinsides videnskabelig realisme og hælder mod den mest krasse form for fysikalisme...", p. 2). Fysikalismen er teorien om, at det alene er iagttagelige fysiske fænomener, der kan gøres til genstand for videnskab er. Menneskets sprog og handlinger er målelige og iagttagelige størrelser, men om der ligger en bevidst intention bagved, derom kan denne videnskab ikke udtale sig. Derfor er udviklingen af et objekt-sprog den centrale foreteelse i den fysikalistiske del af positivismen. Det er bydende nødvendigt, at der i sproget er ord, der korresponderer med fysisk iagttagelige fænomener. Først herefter kan de kausale love beskrives, og der kan foretages generaliseringer. På den baggrund er det ikke underligt, at Salt stort set betragter hele striben af filmteoretikere fra semiotikken frem til og med neoformalismen som uvidenskabelige - andre har taget sig af det uvederhæftige i den før-semiotiske periode (bl.a. Victor Perkins og Noël Carroll).

Sin egen teori om stil skildrer han som praktisk filmteori (i kapitel 5). Dens formål er at opnå den størst mulige mængde af brugbar viden om alle slags film fra stumfilmen og frem til nu. Denne viden skal være objektiv, men da film jo ikke er et objekt i klassisk fysisk forstand, kan man ikke regne med, at filmvidenskaben får samme status som de naturvidenskabelige idealdiscipliner biologi og fysik - og som Salt så rigtigt skri-

ver: "Der er ingen eviggyldige æstetiske love." (p. 23). Den narrative film er et æstetisk objekt, et repræsentationssystem, skriver Salt, men den fungerer samtidig kommunikativt. Når stilen skal undersøges, er det på én gang ligetil og meget komplekst. Salt vælger den helt enkle løsning - vi skal undersøge film i perspektivet af de begreber, der bruges til at konstruere dem - tekniske, produktionsmæssige og æstetiske begreber som klipning, sekvens, scene osv. Skulle der opstå mangler i så henseende, kan man blot finde "naturlige forlængelser af eksisterende udtryksmåder" (p. 23). Derfor skal kliplængde pr. film, gennemsnitlig kliplængde for en periode af film, fordelingen af formater (ultra-nær, nær, halv-nær, medium, halv-total osv.) pr. film, antal forskellige kamerabevægelser - optælles og fremstilles i en statistisk analyse. Det muliggør en egentlig beskrivelse af filmens formelle stil, der defineres som den personlige stil, en instruktør har, når man sammenligner hans forskellige film med en anden instruktørs forskellige film fra samme periode. Stilbegrebet udspringer af instruktørens virke som håndværksmæssig eller kunstnerisk ansvarlig for produktionen af film, og sat ind i en større statistisk sammenhæng skulle det garantere en viden på et vist generaliserbart niveau. For eksempel kan Salt afvise Nöel Burchs påstand om, at brugen af overtoninger fra total-indstillinger til mere nære indstillinger i *Das Cabinet des Dr. Caligari* er udtryk for en 'nedbrydning af koden' med henvisning til sine statistiske oplysninger, der viser, at sådan noget egentlig var ganske almindeligt i både tysk og amerikansk film under 1. verdenskrig. Og man kan sammenligne indstillingslængde i amerikansk film i 1930'erne med indstillingslængde i fransk film fra samme periode og finde interessante forskelle, der alt i alt bekræfter, at amerikansk film var hurtigere klippet end fransk film dengang. I de efterfølgende kapitler gennemgås filmen fra stumfilmen og frem til og med 1980'erne.

Gennemgangen, hvor især perioden op til og med 1930'erne er meget grundig og særdeles detaljerig, er både en statistisk analyse og en teknikhistorie. Megen research er gået med at undersøge kulisser, lyssætning, filmemulsionstyper, fremkaldelse og eksponering, kamera-indretninger osv., mens det statistiske fylder knap så meget Afstanden mellem den enkeltstående teknisk interessante detalje og de meget generelle statistiske oplysninger går igen, når Salt skal beskrive en periodes stil. Den komparative analyse - hvor flere film sammenlignes - er en nødvendig betingelse, mener Salt, og han kan da også påpege, hvordan f.eks. fordelingen af hhv. nær-billeder, medium-indstillinger, totalbilleder osv. i Jean Renoirs film i 1930'erne har 'familielighed'. Ser man imidlertid nærmere på de Renoir-film, som Salt har udvalgt og analyseret statistisk, så er familieligheden måske knap så overvældende, som han selv påstår. Bortset fra denne mindre uoverensstemmelse er det imidlertid langt mere metodisk problematiske aspekter, der præger Salts stilanalyse.

1930'erne - som er den lydfilmperiode, der er bedst analyseret - beskrives i form af teknikhistorie og statistisk analyse, som omfatter gennemsnitlig indstillingslængde, fordelingen af formater og anvendte kamerabevægelser i nogle få udvalgte film. De statistiske analyser indeholder mange interessante oplysninger, og Salt eksemplificerer sin metodes styrke ved mere detaljeret og på baggrund af sin viden at forklare kritikeren Andrew Sarris' påstand om, at Hawks' kameraarbejde er langt mere flydende, og at hans usynlige klipning er langt hurtigere end Milestones klassiske montage i *The Front Page* (1931). Den Hawks-film, der tales om, er *His Girl Friday* (1940). Salt kan nu per-

spektivere Sarris' oplevelse af de to film. Først og fremmest slås det fast, at begge film har samme gennemsnitlige indstillingslængde, men at Milestones film objektivt set er mere flydende, fordi der her bruges langt flere kamerabevægelser. Og selv om den gennemsnitlige indstillingslængde er ens i begge film, er fordelingen af korte og lange indstillinger forskellig. *The Front Page* har en del korte indstillinger og en del lange, og Milestone klipper hurtigt imellem en række nærbilleder. I *His Girl Friday* er der overvejende brugt halv-nære og medium-indstillinger, og der er få ultra-nærbilleder og få totalbilleder. Når Andrew Sarris alligevel kan opleve Hawks' film som mere flydende og hurtigere i tempo, skyldes det: "...the fact that the actors in that film move around a great deal, and indulge in a lot of business as they deliver their lines...." (p. 224). Han tilføjer også, at de taler hurtigere. Hurtigheden ligger altså i scenen og ikke i den måde, den er filmet på.

Salts iagttagelser er ganske glimrende, bortset fra at han overser en ganske vigtig ting - at man også må regne mise-en-scenen med til stilen. At beskrive hvilke typer af kamerabevægelser, der er anvendt i en film, uden at relatere dem til, hvordan objekterne i billedrammen samtidig har bevæget sig eller stået stille, er meningsløst. En statisk indstilling med en bevægelig aktør giver som regel en meget dynamisk oplevelse for tilskueren, mens et bevægeligt kamera og en statisk aktør tilsvarende giver en anden form for dynamisk billedoplevelse, hvorimod et bevægeligt kamera med en bevægelig aktør (som hele tiden befinder sig samme sted i billedfeltet) giver en ret rolig oplevelse (selv om baggrunden opleves som flydende). Og igen afhænger det af præcis, hvordan bevægelserne finder sted - trackings, kranture, håndholdt kamera - for blot at nævne nogle få forskellige muligheder. Dertil kan man føje, at objektets udfyldning af rammen - om der er tale om nærbilleder eller totalbilleder - sammen med kamerabevægelserne, også har indflydelse på, hvordan vi oplever filmens *rytme*.

I særdeleshed med hensyn til *His Girl Friday* (1940) er der en detalje, som Salt helt overser. Hawks brugte en ganske bestemt instruktionsteknik; han lod sine skuespillere tale i munden på hinanden. Rosalind Russell havde ikke afsluttet sine replikker, før Cary Grant tog over med sine, hvilket gav dialogen karakter af maskingeværsalver. Denne teknik kan sagtens have bidraget til Sarris' oplevelse af det mere hurtigere og flydende i *His Girl Friday*.

Det kan overraske, at Salt slet ikke ser de helt klare begrænsninger i hans egen metode, når han som her for at forklare Andrew Sarris' oplevelse må gå ned i en detailanalyse af stilistiske forhold, som han ikke kan foretage på sit meget generelle empirisk-statistiske niveau. Den afgrundsdybe forskel mellem generalitetsniveauerne i den empirisk-statistiske analyse af indstillingslængder og fordelingen af formater på den ene side og objektets bevægelse, de hurtige replikker på den anden, er i sig selv så indlysende, at Salt burde kunne se, at de oplysninger, han har tilvejebragt, ikke er tilstrækkelige. Han er nødt til at sammenligne to forskellige og selvstændige filmværker for at finde de afgørende forskelle imellem de to films formelle stiltyper, og så er det netop stilforhold, som han ikke kan foretage statistisk analyse på i sin generelle empiristiske tilgang. Man kan spørge sig selv, hvad de generelle statistiske oplysninger er værd, når de ikke kan forklare det, de skal forklare - her Andrew Sarris' oplevelse. Ligesom det er selvmodsigende at hævde, at Milestones *Front Page* objektivt er mere flydende end *His Girl Friday* og så alligevel forsøge at forklare Sarris' oplevelse med hurtige bevæ-

gelser inden for billedrammen og hurtigere replikføring. Hvis kamerabevægelserne er mere dynamiske og i større antal i *Front Page*, hvorfor er disse 'objektive' karakteristika så ikke i stand til at forklare Sarris' subjektive oplevelse af, at *His Girl Friday* skulle være mere flydende? Det flydende, det hurtige er æstetiske begreber, og de kan ikke i Salts videnskabelige kontekst oversættes til et objektsprog af fysikalistisk karakter. Så problemet udspringer af Salts videnskabelige grundlag - den fysikalistiske positivisme. Eksemplet med Sarris' oplevelse er imidlertid Salts indirekte indrømmelse af begrænsningerne i hans egen teori. Der mangler en helt klar afgørelse af, hvad stilen egentlig er i tekniske termer - hvor Salt blot trækker på de begreber, der er udviklet i produktionsmiljøet, og så mere eller mindre reflekteret tilføjer en afgørende begrænsning, som også går igen hos Bellour: det er det filmisk specifikke, kamerabevægelser, klipning, formater, der er det afgørende. Bevægelser i billedrammen (som hører til den kategori, vi kalder for mise-en-scene) undersøges ikke. Kun når et sammenligningsproblem mellem to film opstår, kan denne stilstørrelse undersøges, og noget tilsvarende gælder for dialogen i de to film. Dermed er ikke sagt, at hele den teknikhistorie og alle de statistiske oplysninger Salt fremdrager, er uvæsentlige. De er faktisk ganske værdifulde, men så længe de kun dækker et begrænset spektrum af de levende billeders stilforhold, er deres anvendelighed begrænset. Hvad der er mest lærerigt for stilanalysen, er måske den kendsgerning, at selv en forbenet, ekstremt reduktiv fysikalist som Salt indrømmer nødvendigheden af at forklare en filmoplevelse som flydende med henvisning til stilforhold, som kan beskrives som 'objektive'. At afgøre om der er kamerabevægelser i en film eller ikke, eller om en film er klippet hurtigere end en anden kan være interessant nok. Det rigtigt interessante er dog, når vi begynder at forklare den æstetiske side af oplevelsen af en audiovisuel tekst med henvisning til de tekstuelle træk, vi alle er enige om foreligger som en del af objektet - filmen.

Den neoformalistiske synsvinkel - David Bordwell. David Bordwells indflydelse på den filmteoretiske diskussion i dag er vanskelig at overvurdere. I *The Classical Hollywood Cinema* (sammen med Janet Staiger og KristinThompson), *Narration in the Fiction Film* og *Film Art - An Introduction* (sammen med Kristin Thompson) har han teoretiseret og analyseret spillefilmen - fra klassisk Hollywoodfilm over Dreyer og modernistisk film til japansk film. Han kombinerer den formalistiske russiske litteraturteori med den nye kognitivistiske psykologi og frembringer en filmteori om modtagerens konstruktion af filmens mening på baggrund af de signaler ('cues'), der modtages. Forskellige informationer præsenteres for modtageren i en bestemt rækkefølge - syuzhet'et - nogle af dem er byttet om tidsmæssigt, nogle er samtidige (selv om de formelt følger efter hinanden), nogle informationer mangler helt (tomme pladser), og andre understreges meget. Modtageren bruger så de mentale skemata, som også bruges til at percipere virkeligheden med, på disse informationer og konstruerer rumlig, tidslig og kausal sammenhæng i menneskelige handlinger og begivenheder. Resultatet - en sammenhængende historie i modtagerens oplevelse - kaldes for fabula, og syuzhet-fabula-aksen er så at sige det fremstillede og det bearbejdede indhold. Det fremstilles i kraft af de mediespecifikke teknikker som er: mise-en-scène, fotografering, klipning og lyd. Den systematiske brug af disse teknikker er stil. Stilen er den audiovisuelle realisering af syuzhet'et, og i sin sy-

stematiske form støtter den modtagerens konstruktion af fabulaen. Det, som tidligere blandt filminteresserede er blevet kaldt for filmens virkemidler eller filmens sprog, er en kombination af filmens stil og dens syuzhet - f.eks. er krydsklipning både en bestemt måde at organisere informationerne på og samtidig en klippestil. Den rent formalistiske stilopfattelse ser både stilen som et 'hylster' for syuzhet'et - det er informationernes tekniske mulighedsbetingelse, de fotografiske og auditive gengivelsessystemer - og som et mønster, der er frembragt af den systematiske anvendelse af cinematografiske teknikker. Når f.eks. skuespillere iscenesættes på en bestemt måde i rummet, og fotograferingen og lyssætningen rettes ind herefter, 'læser' vi perceptuelt de levende billeder på en bestemt måde. Den klassiske narration (Hollywood) tager disse hensyn ved formelt at lade skuespillere, dekorationer, fotografering osv. rette sig ind efter denne perceptionsmekanisme. Man fokuserer de centrale informationer på en sådan måde, at modtagerens opmærksomhed fanger handling og replikker og således kan konstruere en fortælling ud fra disse anbragte 'informationer'. Derfor er stilen systematisk, det vil sige, at anvendelsen af teknikkerne viser os mønstre som udtryk for produktionssidens ønske om at formidle de centrale informationer. I Bordwells stilbegreb finder man således krydsningspunktet for afsenderens ønske om at formidle en fortælling og modtagerens reception.

Styrken i den måde, hvorpå Bordwell anskuer stilen, er dens nuancer. For det første er stilen et mønster, en form, en tekstuel fremstilling, som ikke er fortællestil i klassisk litteraturteoretisk forstand. Det vil sige, at kompositionsforhold - fremstillingen af fortællingen som proces, synsvinkler, subjektivitet og modalitet - ikke regnes med til stilen. For det andet er stilen enten funktionel eller dysfunktionel - den støtter syuzhet'et eller frigør sig fra det (den såkaldt parametriske narration). Og for det tredje er det nødvendigt at antage, at stilen historisk følger bestemte normsystemer. Det er man nødt til at antage for at forklare de stilforskelle, der rent faktisk kan konstateres i filmens 100-årige historie. Det fører Bordwell frem til en filmhistorisk stilopdeling i fire 'fortællemodi': hhv. klassisk narration, art-narration, historisk-materialistisk narration og parametrisk narration.

Den klassiske film omfatter Hollywoodproduktioner fra 1920'erne til et sted midt i 1960'erne - med enkelte film som undtagelser. Stilen i den klassiske film er typisk usynlig og funktionel: den velkomponerede enkeltindstilling, kamerabevægelser, kulisser, lyssætning, underlægningsmusik og klipning - altsammen er det funktionelt relateret til syuzhet'ets mål: at præsentere den kæde af informationer, som skal lede modtageren frem til at foretage de fabulaslutninger, der skal drages mht. tid, rum og kausalitet. Den klassiske film udgør et stilistisk paradigme, som består af en lang række elementer, der kan kombineres på mange måder efter et forholdsvis snævert sæt af regler. For eksempel optræder der sjældent associativt-ekspressive montagesekvenser i den klassiske film; ekstreme former for subjektivitet markeret med f.eks. farveskift ses heller ikke, og det samme gælder markeret og selvbevidst fortællen. Disse iøjnefaldende udtryksformer er derimod hyppigt forekommende i art-narrationen og den historisk-materialistiske narration.

Art-narration kendetegnes af ekspressiv subjektivitet i mange former (flashbacks, drømmesekvenser, projektioner, fantasier, flashforwards o.a.). Derudover ses brugen af afvigende kameravinkler, markerede former for klipning, pointeret lyd, væltede lin-

jer, forvrænget perspektiv o.a. Art-narrationen omfatter film af instruktører som Bergman, Fellini, Antonioni, Rossellini, Polanski, Buñuel o.a. samt, i USA, repertoiret i de art-cinemas, der udgør en særlig distributions/receptionsinstitution for 'mere' kunstneriske film. Sådanne film er art-narration i kraft af stilen, syuzhet'ets struktur (langt flere tomme pladser skal udfyldes af modtageren) og et mere refleksionsorienteret fabulaniveau. Den markante og til tider normbrydende (i forhold til klassiske film) brug af stilistiske parametre er et selvbevidst træk, en markeret fortællerkommentar, der i sidste instans henviser til instruktørens kunstneriske særpræg.

Ligeledes skiller den historisk-materialistiske narration sig ud fra den klassiske film ved brugen af markerede stilistiske fremstillingsforhold. Det er film af de sovjetiske instruktører Eisenstein, Pudovkin o.a. der henvises til. Det klare didaktiske (i mange forskellige variationer) mål bag filmene - oplysning og opdragelse til revolutionær socialistisk virksomhed - skabte opgøret med bourgeoisiets 'kunst' og lå bag fremstillingen af syuzhet'ets særlige struktur og montagestilen. Stilen i montageæstetikken er en retorik med det klare mål at skabe en bestemt begrebsmæssig og følelsesmæssig modtagereffekt. Montagestilen, der til tider ser bort fra 180° reglen, bruger markerede synsvinkler og specielle kompositionsforhold i den enkelte indstilling. Den er derfor synlig og meget selvbevidst. Men ligesom i art-narrationens tilfælde er stilen også her en funktion af syuzhet'et.

I den parametriske narration er stilen synlig uden at være en funktion af syuzhet'et. Det er først og fremmest i eksperimentalfilm og avantgardefilm man finder den parametriske stil. *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), Godards *Vivre sa vie* (1962) og Tatis *Play Time* (1967) er ifølge Bordwell blandt de få parametriske film, der findes. Stilens systematiske brug af 'technical devices' danner her et mønster for sin egen skyld, som en slags ornamentik, en speciel rytme, der egentlig ikke har nogen betydning, men som heller ikke er betydningsløs. Det der gør den parametrisk, er den systematiske brug af nogle få udvalgte parametre - f.eks. nærbilledet, tidsforkortende klipning eller rumforskudt match cut o.a. Det er nogle få parametre, som vælges og danner et mønster i gentagelse og varians. Den er tillige dysfunktionel i forhold til syuzhet'et, der ligeledes afviger, idet den narrativitet vi ellers finder i de andre modi her er mere flygtig og f.eks. ikke indeholder den klassiske films klare kausalitet. Derfor dominerer stilen syuzhet'et eller er (oftest) ligeværdig i forhold til det.

I forståelsen af stilen som ren form, som et mønster, får vi for første gang i filmteorien en fremstilling af et tekstuelt begreb med udgangspunkt i en oplevelsesform. Problemet i Salts rent teknisk-statistiske beskrivelse af formel stil - den manglende sammenhæng mellem beskrivelserne i objektiv forstand og vores oplevelse af film - har her fundet en løsning, der er tættere på et fænomenologisk niveau. Jeg vil prøve at eksemplificere Bordwells stilbegreb med en analyse af centrale scener fra Mike Nichols' *Working Girl* (1988). Sekretæren Tess (Melanie Griffith) har en idé om at opkøbe radioaktier som hun forelægger for sin chef Katherine (Sigourney Weaver), der dog forsøger at stjæle ideen. Under sin skiferie kommer Katherine til skade og må ligge med benet i gips, Tess opdager Katherines svigagtighed og kontakter finansmanden Jack Trainer (Harrison Ford). Forholdet imellem Tess og Jack udvikler sig til mere end forretning under forløbet med at opkøbe aktierne. I scenerne mellem Tess og Katherine og i scenerne mellem Tess og Jack

Working Girl

er der brugt forskellig visuel stil.

Tess og Katherine er fotograferet i to adskilte indstillinger og klippet sammen i klassisk shot-reverse shot-stil. Shot-reverse-shot bruges også i alle scenerne mellem Tess og Jack, men fotograferingen, etableringen af rummet og placeringen i billedfeltet, dekorationerne og det anvendte objektiv er forskellige. Når Tess og Katherine mødes, befinder de sig i hver sin indstilling, og der klippes imellem indstillingerne, hvorfor rummet opleves som stort. Der er på trods af den 'søgte' venskabelighed fra Katherines side stor afstand imellem de to. Det bestyrkes af de mange genstande (familiebillede på skrivebordet osv.), der er placeret i rummet imellem dem. Indstillingerne er fotograferet enten med normal eller let vidvinkel (35 mm), mens mange af indstillingerne i Tess- og Jack-scenerne er optaget med en kort tele (giver mindre rum), der bringer de to personer 'tættere' på hinanden.

De forskellige scener er dermed fremstillet i forskellige stilistiske mønstre. Scenerne med Katherine og Tess viser os afstand mellem chef og ansat - på trods af den tilsyneladende venskabelige dialog -, mens scenerne med Jack og Tess viser os tættere kropsafstand, både som en foregriben af det kommende kærlighedsforhold og fordi Tess føler sig mere ligeværdig i forhold til Jack.

De to forskellige typer af scener fremstiller hver sit stilistiske mønster, der understreger eller fordobler det, der allerede ligger i scenens replikker og skuespillernes kropssprog. I Bordwells forstand kan man sige, at stilen - selv om nogle stilistiske træk er fælles, andre forskellige - domineres af syuzhet'ets krav, eller at stilen er funktionel i forhold til syuzhet'et. Den henleder modtagerens opmærksomhed på centrale informationer i syuzhet'et og får modtageren til

at konstruere en sammenhængende fabula. Det bemærkelsesværdige ved en sådan stilanalyse er, at der både arbejdes med tekniske forhold og deres systematiske anvendelse og med æstetiske begreber - indstillingernes fremstilling af grader af personlig tæthed. Her er Bordwells stilbegreb mere udviklet end f.eks. Salts, men stadigvæk kunne man føre analysen videre uden at ændre radikalt på det kognitivistiske stilbegreb. Når man arbejder med rummet og kropsafstanden som resultater af forskellige anvendelser af stilistiske parametre, fremstillende to forskellige mønstre, er det jo ikke blot funktionelle ornamentikker, man har med at gøre. Man må snarere se mønstrene som oplevelsesbetingelse - ikke på enkeltbilledets vilkår - men som udfoldede i tid, mere i lighed med musikken. Begreber som varighed, tempo og rytme kan måske anvendes i forlængelse af mønsterbegrebet - for at forklare, hvilke oplevelsesforskelle, der er mellem de forskellige typer af scener i *Working Girl*. Men musikkens begreber kan ikke uden videre overføres til de levende billeders æstetik, selv om man kan låne mange begreber derfra. En anden pointe man kan uddrage af den stilistiske analyse af scenerne fra *Working Girl* er, at de stilistiske mønstre er funktionelle i forhold til det indhold, vi præsenteres for. Forholdet mellem Tess og Katherine er et chef-medarbejderforhold, hvor vores oplevelse af Tess' forsigtighed skyldes, at vi som modtagere ved (og det gør Tess også) fra tidligere scener i filmen, at hun er på tredje jobrotation i samme firma som følge af sin store selvstændighed og manglende evne til at indordne sig under dårlige ledere. Scenen henter med andre ord sin betydning fra konteksten. Det er Tess' sidste chance for at beholde et job, og det giver en vis underlegenhed/ydmyghed i forhold til den nye chef, Katherine.

I musikken finder man ikke betydninger i samme forstand. Det diskuteres stadigvæk, om musik overhovedet kan have et betydningsindhold - selv om det måske er indlysende i nogle tilfælde (f.eks. *An der schönen blauen Donau* og Beethovens 5. symfoni). Men i musikken finder man i alt fald ikke en så kompliceret semantik som i filmens krydsningsfelt mellem verbale ytringer, hele det sociologiske register af hverdagslige betydninger: kropssprog (proxemi og gestik), tøj, frisurer og så de levende billeder og musik og lydeffekter. Det er også denne semantiske syntese, der gør filmstil ikke-leksikalsk. Der findes ikke bestemte betydninger - betydningskomplekser - kun knyttet til nærbilleder, kamerabevægelser, klipning, beskæring, vinkler o.a. Man kan ikke udarbejde et leksikon for de betydninger, der knytter sig til et bestemt stilistisk parameter - der findes højst nogle tommelfingerregler, som man altid kan finde eksempler på, ligesom man kan finde eksempler på deres overskridelse. En samling af tommelfingerregler kaldes for normer - og det er primært regler for, hvilke stilistiske parametre der kan anvendes, og hvilke der ikke kan i en given scene. Men inden for sådanne normer er der meget stor varians, hvilket understreges af de eksempler fra *Working Girl*, som vi har analyseret. Selv om stilen, ifølge Bordwell, skulle være usynlig, fremtræder den her tydeligt i analytikerens perspektiv.

Neoformalismens begrænsninger. Der synes dog også at være en del begrænsninger i Bordwells stilbegreb. I nogle sammenhænge relateres stilen udelukkende til tekniske forhold, der henleder modtagerens opmærksomhed på pointerne i det fremstillede (især når det drejer sig om den klassiske Hollywood-film). I andre sammenhænge hyldes det æstetiske stilniveau (f.eks. i beskrivelsen af Murnaus *Sunrise*, 1927, og

Jancsós *Fényes szelek*, 1968), men som vist under gennemgangen af Salts stilopfattelse, er der mange nuancer og forskelle også i de klassiske Hollywood-film. Stilen beskrives som et teknisk-formidlingsmæssigt anliggende, når Bordwell bevæger sig på det teoretisk-historiske niveau, mens de konkrete analyser af udvalgte film er på et højt stilæstetisk niveau. Problemet er, at Bordwell sagtens kan udfolde en række æstetiske begreber i enkeltstående analyser, uden at det tilsyneladende er foregrebet i eller har konsekvens for den teori, han fører frem. Teorien når frem til mønsterbegrebet som endestation for det æstetiske niveau, men Bordwell selv fremstiller et æstetisk niveau i sine konkrete analyser, der går langt videre end teoriens.

Et andet problem er den begrænsning, der følger af det grundlag Bordwell har valgt - kognitivismen. Mere præcist drejer det sig om Bordwells opfattelse af kognitivismen, som han reducerer til at være et spørgsmål om modtagerens forståelse af fortællingen. Indledningsvis afgrænser han sig fra at beskrive den emotionelle del af filmoplevelsen: "Denne teori beskæftiger sig ikke med den affektive side af filmsening.... Jeg går ud fra, at det er muligt teoretisk at adskille en tilskuers forståelse af filmens fortælling fra hans eller hendes følelsesmæssige respons. (Jeg forestiller mig, at man passende kan anvende psykoanalytiske modeller til at forklare filmseningens emotionelle aspekter)." (Bordwell 1985, p. 30). Bordwell har da ret i, at man kan beskrive den forståelse modtageren har af en films fortælling helt uafhængigt af modtagerens emotionelle oplevelse, som naturligvis også er en del af filmoplevelsen. Og det går også udmærket for Bordwell, når han skal beskrive modtagerens konstruktion af en sammenhængende fortælling på baggrund af syuzhet'ets organisering. Derimod er det langt mere problematisk, når han vil beskrive stilen alene som et teknisk hylster for syuzhet'et, der skal lette modtagerens konstruktion af fortællingen. Her er afgrænsningen af det emotionelle en begrænsning af det stilistiske begreb. Hverken analytikere, anmeldere eller det almindelige biografpublikum er i tvivl om, at både en fortællings indhold (hvad Bordwell også mener) og dens formmæssige fremstilling (hvad Bordwell ikke siger noget om) har emotionelle aspekter. Når vi går ud af biografen - eller slukker videomaskinen -, er vi som regel i en anden stemning end før filmen begyndte, og den stemning kan både tilskrives den specielle historie og den audiovisuelle præsentation af den. Det er derfor min påstand, at man vanskeligt kan forstå den visuelle stil uden at inddrage den emotionelle dimension i oplevelsen af de levende billeder. Og der er da også helt afgrænsede mangler i Bordwells stilbegreb, der peger på, at han ser bort fra de dele af stilen, som kræver en overskridelse af det kognitivistiske udgangspunkt for hans teori. Lad os bruge to scener fra Lars von Triers *Riget* som udgangspunkt for en stilanalyse, der peger på aspekter af stilen, som ikke ses i Bordwells teori.

Den ene scene er den, hvor Stig Helmer (Ernst-Hugo Järegård) og professor Moesgaard (Holger Juul Hansen) taler sammen på Moesgaards kontor. Helmer vil rejse tjenestemandssag mod Krogshøj (Søren Pilmark), fordi han har ordineret CT-scanning af fru Drusse uden Helmers tilladelse, mens Moesgaard mest er interesseret i at fortælle Helmer om sit projekt 'Morgenluft'. Scenen er fotograferet med håndholdt kamera, og der klippes med centerlinjeoverspring i et kvikt tempo. Overspring af centerlinjen betyder, at blikretninger og dialog ikke møder hinanden, men derimod 'taler' fra samme side af rummet, selv om de egentlig er rettet mod den lyttende. I den anden scene - fra

opvasken, hvor de to mongolide kommenterer begivenhederne - bruges normalstil. Shot-reverse-shot kaldes det, når den ene taler, og vi ser pågældende fra modtagerens synsvinkel, hvorpå der klippes til den førstes synsvinkel, når dialogen vender. Kameraet er på stativ og i skulder-/øjenhøjde og begge personer fylder lige meget i billedfeltet. Stilforskellene mellem de to scener er voldsomme, og de bruges til at spille normaliteten ud mod det gale og hovmodige. I opvasken, blandt de næsten udstødte, finder vi det normale - forståelsen af mennesket og dets problemer -, mens vi modsat finder hovmodet, den manglende selvforståelse og galskaben blandt Rigets læger ("Nu skulle livet defineres..."). Stilforskellene markerer disse indholdsmæssige forskelle eksemplarisk. Når dette er sagt, kan man se, at de to scener har nogle, fotografiske, stilelementer til fælles: den let grovkornede billedtekstur, der kan skyldes et filter lagt under kopieringen eller at filmen er optaget med speedet hastighed (i stedet for f.eks. 27 DIN kan filmen være eksponeret som en 33 DINs negativfilm og fremkaldt derefter); farveseparationen, der enten kan skyldes filtre under optagelsen, ændringer i farverne under den elektroniske redigering eller brugen af farvet lys under optagelserne. De tekniske muligheder er mange - det æstetisk-stilistiske resultat er det samme. Som modtagere mødes vi af en visuel verden, der er anderledes end mange af de andre visuelle verdener, vi præsenteres for. Og denne visualitet er med til at sætte stemningen, til at definere den emotionelle grundtilstand vi sættes i som modtagere. Netop disse fotografisk-æstetiske kvaliteter kendetegner filmen som dens gennemgående stil (Højbjerg 1996) i modsætning til den mere specifikke stil, der kan variere fra scene til scene, og som i langt højere grad støtter syuzhet'et og letter modtagerens kognitive konstruktion af fortællingen.

Generelt er æstetiske objekter da også blevet betragtet som særlige genstande (tekster, artefakter o.a.), der er i stand til at skabe emotioner, hvad enten der er tale om visuel vellyst ('visual pleasure'), affekter eller blot stemninger ('moods'). Det er emotioner, der både relateres til det æstetiske objekts former (se f.eks. Sode Funch 1997), og som desuden er udforsket i den eksperimentelle psykologi, kognitionspsykologien, den eksistentielt-fænomenologiske psykologi, samt i psykoanalysen. Også i de filosofisk-æstetiske diskussioner finder man en tilsvarende forståelse af kunst og emotioner (se Hjort og Laver 1997), omend den filosofiske tradition har en tendens til i musikken og de ikke-repræsenterende kunstarter at relatere det emotionelle til formen, mens det i de repræsenterende kunstarter (f.eks. fiktionslitteratur og fiktionsfilm) ses som udspringende af indholdet - en tendens, der bl.a. gøres rede for i Hjort og Laver 1997. Selv de kognitivt funderede retninger anser følelser for at være en del af den æstetiske oplevelse. Ud over konstateringen af at emotioner er en del af den æstetiske oplevelse, er det relevant at diskutere på hvilken måde de er det.

Med begrebet om den gennemgående stil peges der på selve den overordnede fremstilling af fortællingens stemning, dens tone, dens sensualitet. Samme fortælling kan gentages og filmatiseres gang på gang, men selv om man forestiller sig, at det indholdsmæssigt er præcis den samme fortælling (hvilket trods alt er sjældent), så er stilen altid en anden. Der synes altid at være nuanceforskelle i det lys der er lagt, de filtre der er brugt, og de farver og den tekstur der er foretrukket fra den ene udgave til den anden. Samme historie kan altså gengives i forskellige former for gennemgående stil - eller, sagt med andre ord, den samme fortælling repræsente-

res på forskellig vis. Der ligger i repræsentationsbegrebet, at den historie, der fortælles, ændrer sig med den valgte repræsentationsform. Man kunne også beskrive det sådan, at den gennemgående stil 'fortolker' den historie, der fortælles, omend det så er en slags emotionel fortolkning. En scene, der fremstilles i, hvad man kunne kalde for film noir-stil, lægger op til en helt anden indlevelse end samme scene fremstillet i en mere hverdagsrealistisk billedstil. Man kan også henvise til en lang række film, hvis stil netop er så afvigende fra det mainstream-fortalte, at den enten distancerer modtageren ved sin selvbevidsthed eller peger på, at fortællingen skal opfattes som andet og mere end en kriminalintrige (f.eks. *Someone to Watch Over Me*, 1987) eller mere end en western (f.eks. Sergio Leones første fire spaghettiwesterns). Man kan også pege på ungdomsfilmene *Shout* (1991) og *Gladiator* (1992), de danske film *Pusher* (1996) og *Let's Get Lost* (1997) samt en hel række andre film. I f.eks. *Dirty Little Billy* (1972) er stilen kendetegnet ved en let grovkornet struktur og et fravær af dybe farver. Lokomotivet, som trækker det tog der transporterer Billy og hans familie til præriebyen, er ikke rigtig sort - det er mere koksgråt, og som gennemgående stil kan farverne karakteriseres som matte, uden dybde og glans - en realisme-fremstilling af en western-historie, som helt udelukker de romantiske motiver, og som derfor også narrativt er en fremstilling af, hvorfor lille Billy blev den grimme knægt, han blev. Stilen sætter den emotionelle grundstemning, som her udelukker det romantiske westernmotiv og i stedet fremmer det biografiske og det tragiske - lille Billy fra opvækst til outlaw.

Man kan naturligvis spørge sig selv, hvor sådanne emotionelle stemninger kommer fra. Ud fra en kognitiv forklaringsramme kunne man sige, at de emotioner, der altid er knyttet til kognitive processer, frigøres når perceptionen ikke længere har pragmatisk karakter. Når vores perception frigøres fra virkelighedens handlingsunivers - vi skal ikke længere se som betingelse for overlevelse - vi skal f.eks. ikke være påpasselige/årvågne/ængstelige som i trafikken, før vi begiver os ud i den -, så er vores emotionelle beredskab ikke knyttet til mulige handlinger og aktioner, men netop stillet frit som oplevelse. Det er denne emotionelle tilstand, der karakteriserer vores visuelle vellyst. Man kunne også give en anden forklaring, ligeledes af psykologisk karakter. Ulrich Reyher (1974) mener, at de levende billeders fascination hænger sammen med en sanselighed, som det enkelte individ har 'bortsocialiseret' i sin opvækst under internaliseringen af ydre krav. Den nære sanselighed i forholdet mellem mor og barn er udelukket som en handlingsrelevant egenskab og glemmes eller fortrænges under individets opvækst til samfundsborger. Det er netop billedmediernes force at kunne spille på denne sanselighed, mener Reyher, der således betragter den perceptionelle-emotionelle sanselighed som de levende billeders egentlige æstetik. Men man kan også konstruere andre typer af forklaringer på mediernes emotionalitet (se Hjort og Laver 1997).

Her vil jeg nøjes med at konstatere, at i almindelighed sætter den gennemgående stil filmens stemning (der næsten altid hænger sammen med, hvad der fortælles), samtidig med at den fungerer som den baggrund, hvorpå de enkelte sceners specifikke stil kan skille sig ud ved at gøre sig til forgrund i oplevelsen.

Redundans og hierarki. Inden for den specifikke stil kan man udvikle Bordwells dominansbegreb langt videre end han selv gør det. I det efterfølgende vil jeg vise, hvor-

dan syuzhet-stil-funktionaliteten kan nuanceres og gives en systematisk fremstilling.

Bellours indirekte pointe - at visse visuelle (og auditive!) træk i filmen træder frem på baggrund af andre - kan bruges til mere end en konstatering. Lyden i *The Big Sleep* er, i forhold til nutidens stilnormer, lige præcis så markeret, at den nærmest opfattes som en fortællerkommentar og let får et komisk præg. Men samtidig fortæller det os, at visse stiltræk kan træde frem og dominere, mens andre spiller baggrundens rolle. Tilsvarende kan man forestille sig, at alle - eller de fleste - stiltræk i en scene funktionelt støtter syuzhet'ets informationer.

I de nævnte scener fra *Working Girl* trækker næsten alle stiltræk på samme hammel. De er som form betragtet fordoblinger af, hvad der foregår på handlingsplanet - eller, med et kendt analytisk begreb, de er redundante (jvf. *International Encyclopedia of Communications*, 1989). Det mulige hierarki har nivelleret sig - man kan kalde denne stilnorm for motiveret redundans - og den svarer i store træk til det, Bordwell kalder for den klassiske norm. Det er en norm, hvor langt de fleste stiltræk er en funktion af syuzhet'et, og som er udbredt i mange mainstream-film og -tv-serier. Den gennemgående stil er stadigvæk det stillag, der sætter værkets stemning, men i forhold til den specifikke scene er denne stemning så generel eller så bred, at den enkelte scenes indhold og stemning, selv hvor der er tale om en dramatisk ekskalering af handlingen, ikke 'modsiger' vores opfattelse af fortællingens generelle stemningsbillede. I den klassiske norm er stilen usynlig - de forskellige stilelementer er en slags formidlere af syuzhet-informationer, der henleder modtagerens opmærksomhed på forståelsen af scenens/sekvensens pointe. Kameravinklen i dialogscenen svarer til tale og blikretning, objektfylden i begge indstillinger er ens, der er brugt samme objektiv (brændvidde), lyset er sat efter personernes indbyrdes forhold og evt. defineret i relation til genren, klipningen følger en bestemt dialogrytme og overholder centerlinjereglen osv. Alle de forskellige stiltræk bærer den samme information frem, så man teoretisk kan tale om, at de som formelementer er redundante - de visualiserer og lydgengiver alle det samme. Stiltrækkene kan m.a.o. betragtes som en slags overflødig information.

At alle stiltræk er rettet mod en funktionel form, betyder ikke, at der ikke er forskelle imellem forskellige film. For eksempel kan dekorationer og lydbilleder sagtens variere fra den ene film til den anden, men det er primært ændringer, der hænger sammen med historisk betingede forhold. Møbler, frisurer, tøj, talemåder osv. ændrer sig med de filmeksterne (transtekstuelle) forhold, der i mange film kan aflæses som meget præcise samtidsregistreringer. En stor del af stilen er således historisk specifik i mere snæver forstand, end Bordwells normbegreb lægger op til. På samme måde kan man konstatere en tydelig ændring i dekorationer og lydbillede i f.eks. tv's krimiserier i 1970'erne og 1980'erne. I 1970'ernes amerikanske krimiserier ses nøgne lysegrønne vægge, få personer på politistationen og ingen telefoner der ringer, uden at en af hovedpersonerne er den direkte adressat. I 1980'ernes og 1990'ernes krimiserier er politistationerne forvandlet til hektiske arbejdspladser; mange ansatte bevæger sig rundt i lokalet og telefonerne ringer konstant. Selv om de typiske krimiserier fra hver sit årti har forskellig stil, er disse lige funktionelle og lige redundante.

Den usynlige stil falder indenfor kategorien motiveret redundans. Det gør også den mere artificielle og mere markerede stil. I

Sidney Lumets *Guilty as Sin* (1993) er Rebecca De Mornay forsvarsadvokaten Jennifer Haines, mens den psykopatiske morder, hun skal forsvare, David Greenhill, spilles af Don Johnson. I næsten alle scener, hvor de to personer møder hinanden, indledes scenerne med indstillinger, der formidler afstanden mellem hende og ham. Det understreges i alle de nævnte scener gennem valg af objektiv (vid), vinkel, personernes bevægelse i rummet og brugen af rekvisitter. I en af scenerne ankommer Jennifer til Davids lejlighed og stiller sig op ad den hvide væg i billedets højre side. Kameraet er placeret skråt bagfra og viser hende talende med David, der er placeret i den opadgående højre/venstre-diagonals slutpunkt.

Diagonalen understreges af den hvide væg imellem dem, der desuden indeholder en række lodrette, grafisk markante streger (en del af væggens konstruktion). Brugen af vidvinkel gør rummet mellem dem meget stort. Jennifers manglende lyst til at engagere sig i sagen reflekteres her i en række systematisk anvendte teknikker, som understreger hendes ønske om, at hun aldrig havde taget sagen. Scenen ender - ligesom de andre scener mellem de to - med meget nære billeder, hvor der enten klippes ind til nærbilleder af de to, eller de placeres i samme billedramme i profil, med meget kort afstand imellem dem. Dette mønster skabes af mange forskellige teknikkers anvendelse for at visualisere det, som ikke ligger som en indlysende pointe på handlingsplanet: at hun først frastødes for dernæst, når hun hører ham tale, gradvist at blive fascineret af ham. Gentagelsen af det samme stilistiske mønster i mange efterfølgende scener i filmen bekræfter en pointe, som ikke formuleres verbalt eller i kropssproget. Det er her alene visualiteten (og delvis tonaliteten i replikkerne), der så at sige 'fortolker' en kompleks relation i hendes forhold til ham. Her er nogle stilelementer mere markerede, mere artificielle end i den traditionelle stil. Det er en stil man ofte finder i modernistiske film og i amerikansk films hovedværker (af bl.a. Ford, Welles, Wyler, Lynch). Sammenligner man denne stiltype med den usynlige stil, er begge motiveret af det stof der formidles, dvs. begge typer er funktionelle.

Guilty As Sin

En tredje stiltype ser man i Baz Luhrmanns *Romeo + Juliet* (1996), hvor den første kyssescene i elevatoren mellem Romeo og Julie til Capulet'ernes fest er visualiseret anderledes end foreskrevet af den klassiske norm. Imellem langsomme kamerabevægelser (halvnær) rundt om de to personer, som kysser, klippes der hurtigt med overspring af centerlinjen. Rytmen i scenen er abrupt med mindre momenter af desorientering omkring centerlinjebruddene. Der er altså stiltræk, der adskiller sig fra andre stiltræk (f.eks. formatet, der holdes helt konsekvent igennem hele scenen), og de gør det så markant, at man kan tale om, at

scenen er konsekvent selvbevidst. Romantikken og de ægte følelser beskrives her anderledes end inden for den klassiske norm, men på den anden side forstås budskabet uden problemer.

Romeo + Juliet

Analyserer man scenen detaljeret for de forskellige stilistiske træk, vil man opdage, at en række stiltræk holdes konstante og bruges til at 'støtte' de pointer, der ligger på handlingsplanet, mens andre stiltræk så at sige har løsrevet sig fra den kognitivt-formidlende dimension og fungerer som en særlig ornamentik, frigjort fra de informationelle forpligtelser, oven på de informationsbefordrende stillag. Også i nyere tv-serier - *NYPD, Homicide* og *Riget* ses denne 'frigjorte' stil (i disse serier især det håndholdte kamera), hvor udvalgte stiltræks informationsfunktion er fjernet, så de i stedet fremtræder selvbevidst og normbrydende. Man kan kalde denne stiltype for hierarkisk redundans. De selvbevidste stiltræk er så markerede, at de udgør toppen i et hierarki af stillag i vores opmærksomhed - som en forgrund på en baggrund af andre stillag. Når det alligevel lykkes for modtageren at få helhed og mening i sådanne scener, skyldes det to forhold - dels at de såkaldt redundante stillag (her kaldet baggrunden) befordrer den nødvendige information, så modtageren kan skabe mening i filmforløbet - og dels at den narrative kontekst er så stærkt styrende for vores reception. Denne sidste er både kompetenceforankret - vi har set sådanne scener før og forventer et bestemt resultat som konsekvens af de handlinger, der igangsættes - og kontekstualiseret vidensmæssigt i kraft af den forudgående del af fortællingen. I *Romeo + Juliet* er belysning (normalfordelt - let gullig), format (halvnær - begge ansigter inden for billedrammen), kamerastandpunkt (skulder-/øjenhøjde) og dekorationens forholdsvis neutrale baggrundsfunktion de formelle elementer, der skaber så mange realistiske informationer, at scenen falder på plads forståelsesmæssigt. De frigjorte stillag kan på den baggrund gøre næsten hvad som helst - lige fra det overdrevent asymmetriske til det ekstra-ornamentelle - som i *Romeo + Juliet*-scenen, hvor klipperytmen med indlagt overskridelse af centerlinjen kan opfattelse som en ekstra ornamentik oven i den tidslige fremstilling af kærlighedsmødet. I andre sammenhænge kan sådanne lag i den 'nye stil', MTV-stilen eller ungdomsstilen, som den kaldes af forskellige iagttagere, få helt andre funktioner. I tv-serien *NYPD* bliver det håndholdte kamera til en slags ekstra realisme oven på fortællingens realisme (som stofkriterium), mens det håndholdte kamera er langt mere rytmisk og ornamentelt i f.eks. Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996), samtidig med at det dog også kan siges at have et dokumentarisk præg. Hvilken funktion sådanne frigjorte stillag har, afhænger dels af den specifikke brug, dels af hvordan dette stiltræk bruges konkret i sammenhæng med det

stof, der fremstilles. At nogle stiltræk kan være funktionelle, mens andre stiltræk i samme scene/sekvens er dysfunktionelle i forhold til den klassiske funktionsopfattelse, beror på sammenhængen mellem mediets fundamentale karakter og modtagerens måde at læse billederne på. Edward Branigan skriver i *Point ofView in the Cinema* (1984): "Et billede er i udgangspunktet ikke-tidsligt og vil forblive så, med mindre diskursen udstyrer det med en tidslig reference; men et billede vil uvægerligt afsløre sine spatiale determinationer af den simple grund at billedet nødvendigvis må tages fra en eller anden vinkel og position..." (p. 45) Næsten ligegyldigt hvordan kameraet er anbragt i forhold til objektet, vil det altid placere det i et rum af en eller anden art - det er så at sige mediets natur at repræsentere rum. Man kunne også sige det på den måde, at der er stiltræk, der altid vil skabe rumlige sammenhænge, og den simple succession vil tilsvarende skabe en tidslig proces. Og selv om andre stiltræk er helliget den formelle eksperimenteren, er de førstnævnte tilstrækkelige til, at modtageren kan aflæse de rumlige sammenhænge. Selv i ikke-fotografiske billedmedier vil modtageren altid forsøge at skabe rumlige sammenhænge i kraft af de mentale skemata, hvormed modtageren bearbejder de visuelle informationer. Det er vores perceptuelle evner, der muliggør den formalistiske frigjorthed: med meget få stiltræk i billedet kan modtageren etablere et sammenhængende rum for handlingsudfoldelse, hvilket er en nødvendig betingelse for en fortælling.

Der findes også en fjerde mulighed: film, hvor de stilistiske lag overhovedet ikke er funktionelle; film, hvis form ikke skal støtte modtageren i konstruktionen af nogen bestemt mening. Kradse-film, dvs. negativfilm, hvor filmskaberen blot har kradset emulsionen væk, kopieret filmen og vist den med en hastighed på 24 billeder/sek. i en art-cinema, i en filmklub eller ved andre seancer, er eksempler på helt stil-dysfunktionelle film. En del af den avantgardistiske filmkultur har produceret sådanne film (f.eks. Norman McLaren), der mere sigter på at formidle mediets materialitet, dets fysiske eksistensbetingelser end egentlig at være repræsenterende. Den manglende redundans - eller nul-redundansen, som man kunne kalde den - gælder kun for ikke-repræsenterende film, hvor den fotografiske reproduktionsevne er sat helt ud af kraft. Andre typer avantgardefilm - f.eks. Buñuels og Dalis *Un chien andalou* (1929) - fremstår på trods af manglende realistiske egenskaber som en mellemting mellem denne kategori og den forrige. Der er også i sådanne film fotografisk repræsentation, hvad enten det er visualiseringen af ikke-realistiske universer (f.eks. det ubevidste) eller som i flicker-film, hvor det realistiske stillag kun tjener som baggrund for en 'foregrounding' af flicker-bevægelserne (jvf. Eskjær 1997).

Denne systematiske fremstilling af visuel stil kan anskueliggøres i følgende oversigt:

Perspektivet. Som vist kan den formalistiske stilanalyse drives videre end Bordwell har antydet. Der synes også at være nok så mange fordele for stilanalysen med en enkel teori, der dels arbejder med et horisontalt perspektiv - den gennemgående stil kontra den specifikke stil - og et vertikalt perspektiv, der ser hver scene og sekvens som bestående af mange stillag der kan inddeles i tre grundformer - motiveret redundans (med to underkategorier), hierarkisk redundans og nul-redundans - med det antal mellemformer, der findes. Fordelen ved disse begreber, som inkluderer Bordwells dominansbegreb, der dog her kaldes funktionalitet i graduerede former, er, at det ikke længere er nødvendigt at bruge det proble-

matiske normbegreb fra Bordwells teori. Inddragelsen af den emotionelle side af filmreceptionen er ikke kun en forbedring af Bordwells stilbegreb, men må også betragtes som en nødvendighed i og med at studiet af filmens stil dermed placeres i sammenhæng med den mangeårige tradition for psykologiske, filosofiske og kunstteoretiske refleksioner over sammenhængen mellem kunst og emotioner. Når stilen er funktionel, sørger den for modtagerens fokusering på relevante informationer, men samtidig skabes et mønster, en udfoldet rytme, der genererer visuel lyst eller andre former for emotionelle tilstande fra frygt, angst og glæde til de lettere stemninger ('moods').

I forhold til det meget bredere stilbegreb, hvor kompositionsforhold, herunder synsvinkler, subjektivitetsformer, modalitet, intertekstualitet og transtekstualitet inddrages, har studiet af det mere snævre stilbegreb den fordel, at det fokuserer på klart definerede formelle forhold og relaterer sig specifikt til mediets udtrykssubstans - forhold som har en tendens til at forsvinde og miste betydning i det bredere stilbegrebs diskurs.

Note

1) I en uformel receptionsanalyse af den analyserede scene havde 17 ud af 21 studerende 'hørt' lydsidens særlige komposition og form, mens kun 3 ud af de samme 21 studerende havde lagt mærke til nærbilledet af Vivian.

Litteratur

Eskjær, Mikkel: "Intervallet som stil", *Sekvens 1997*

Barnouw, Erik et al.: *International Encyclopedia of Communications*. Oxford: Oxford University Press 1989.

Bellour, Raymond: *L'analyse du film* . Paris: Éditions Albatros 1979

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1985.

Bordwell, David, Kristin Thompson & Janet Staiger: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production*. New York: Columbia University Press 1985.

Bordwell, David & Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley 1979.

Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema*. Berlin: Mouton Pulishers 1984.

Burch, Noël: *Theory of Film Practice*, New York: Praeger 1973

Funch, Bjarne Sode: *The Psychology of Art Appreciation*. Århus: Museum Tusculanum Press 1997

Hjort, Laver: *Art and Emotion*, New York: Oxford University Press 1997.

Højbjerg, Lennard: *Fortælleteori 1: Audiovisuel formidling*. København: Akademisk Forlag 1996.

Højbjerg, Lennard: "Some Aspects of Style and Space" *P.O.V* 1997.

Pedersen, Vibeke: *Det kvindelige ikon: iscenesættelse af køn i klassisk film og postmoderne tv*. Valby: Borgen 1995.

Reyher, Ulrich: "Massenmedien und subversive Sehnsucht. Thesen zur Konstitution des Massengeschmacks in der bürgerlichen Gesellschaft". in: *Das glückliche Bewusstsein* (red. Michael Buselmeier) 1974

Salt, Barry: *Film Style & Technology: History and Analysis* 2.udg. London: Starwood 1992.

Når køn gør en filmisk forskel

Fra feministisk filmteori til teorier om film og køn

Af Anne Jerslev

Jeg skal i det følgende trække nogle linjer i udviklingen af den del af filmteorien, der har beskæftiget sig med den filmiske konstruktion af køn, og som mener, at kønnet også i en filmvidenskabelig sammenhæng gør en forskel. Min fremstilling er overvejende deskriptiv som et udtryk for, at udviklingen i 'feministisk filmteori' eller 'film og køn' ikke kan skrives som en hvilken som helst historie. Ændringerne i måden at tænke forholdet mellem film og køn på hænger sammen med ikke bare udviklingen i filmvidenskaben men i det hele taget med den måde, hvorpå *tekstvidenskaben* i bred forstand har reflekteret repræsentationer af køn. Jeg vil beskrive en udvikling, hvori, for det første, den 'feministiske filmteori' forstås i forlængelse af ændringen i *kvindeforskningens* generelle bevægelse fra kvindeforskning til kønsforskning. For det andet er den naturligvis også en følge af *filmteoriens* egen udvikling.

Den filmteoretiske og -analytiske beskæftigelse med køn havde et psykosemiotisk udgangspunkt, hvilket betød, at omdrejningspunktet var ubevidste strukturering i og mellem film og 'tilskuer'. Fikspunktet var kvinderepræsentationer. I næste fase blev disse synspunkter nuanceret og problematiseret - men inde fra teorien selv. I 1990'erne er for det første maskuliniteten som problematisk kategori blevet gjort til genstand for talrige teoretiske diskussioner. For det andet er kønnet som en binær relation mellem mand og kvinde blevet problematiseret, idet film- og kulturhistoriske studier har været optaget af, hvordan forskellige historiske perioder iscenesætter mange forskellige og indbyrdes stridende visuelle repræsentationer af kvinder og mænd. Og for det tredie har receptionsorienterede studier gjort opmærksom på de erkendelsesmæssige begrænsninger i psykosemiotikkens begreb om tilskueren og dermed også på, hvordan kønslige forskelle ikke produceres og reproduceres på så simpel vis, som psykosemiotikken på sæt og vis antager.

Synslyst og den fortællende film.

Laura Mulveys essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" fra 1975 er uden tvivl en af de vigtigste og mest indflydelsesrige artikler i moderne filmteori. Artiklen blev først trykt i det engelske filmtidsskrift Screen, hvis teoretiske approach Mulvey var i overensstemmelse med, men som hun udvidede med en række radikale kønslige bestemmelser. Psykoanalysen i både en freudiansk og lacaniansk variant, marxismen, strukturalismen og et althusseriansk ideologibegreb

Kaja Silverman.
Foto: Jens Preusse

var den overordnede teoretiske ramme, Mulvey satte den filmiske konstruktion af kønsforskellen og synslysten ind i.

"Visual Pleasure and Narrative Cinema" er i mere end 20 år blevet diskuteret og kritiseret, og stadig refererer næsten alle der beskæftiger sig med film og køn tilbage til Mulveys hovedtese om, at Hollywood-filmisk eller 'dominant cinema's skuelyst er struktureret på baggrund af et ganske bestemt kønnet modsætningsforhold i overensstemmelse med tilfredsstillelsen af et maskulint begær: Den kvindelige karakter er konstrueret som passivt, visuelt objekt, 'on display', med 'to-be-looked-at-ness' som sin primære betydningsmæssige og visuelle funktion, mens den mandlige karakter er aktiv, bærer af blikket og agent for det narrative projekt. Hollywoodfilmen er altså konstrueret visuelt som et spejl af *the male gaze*, og dens narrative projekt organiseret fantasmatisk i forhold til en maskulin lyst og konstruktionen af et mandligt ødipalt subjekt. Mulvey gjorde derfor rede for, hvordan en række narrative og æstetiske mekanismer tjener til denne filmiske stabilisering af maskuliniteten eller det maskulint ubevidste, dvs. at benægte kastrationen som en mulighed ved fantasmatisk at benægte manglen. En sådan strategi er narrativt at eliminere den trussel, som det kvindelige frembyder: Kvinden iscenesættes som den farlige gåde, den mandlige karakter skal løse, og i filmens slutning falder det narrative projekt og den maskuline fuldbyrdelse sammen; den kvindelige gåde elimineres - hun afmystificeres og straffes, domesticeres eller uskadeliggøres på anden vis.

En anden genkommende visuel operation er den form for æstetisk iscenesættelse af den kvindelige figur i fiktionen, som Mulvey benævner fetichisme, dvs. den visuelle konstruktion af den kvindelige stjerne som en formfuldendt begærværdig genstand, en ikon løsrevet fra filmisk rum og tid i glamourøse close-ups. Fetichismen og synet er snævert knyttet sammen; fetichen repræsenterer hos Freud den moderlige penis, hvis manglende tilstedeværelse drengen på én gang har set og ikke vil vide af. Fetichen er derfor en kompromisdannelse; den er en kompliceret blanding af både at være tegnet på triumfen over kastrationstruslen og beskyttelsen mod den. Endelig er voyeurisme som en del af 'the male gaze' et centralt begreb hos Mulvey, en kontrollerende synslyst, der er struktureret omkring underlæggelsen og bemægtigelsen af den kvindelige figur. Gennem identifikation med den mandlige karakter og dennes projekt inviterer Hollywoodfilmens æstetiske og narrative organisering på en og samme gang til identifikation med kameraets blik, og til et voyeuristisk blik på den kvindelige figur. Eller også tilbydes et direkte, uformidlet blik på den glamourøse kvindekrop, der involverer en fetichistisk skuelyst. Hollywoodfilmen konstruerer altså alt i alt en magtfuld, voyeuristisk tilskuerposition, som er maskulin, ifølge Laura Mulvey[1].

Den psykosemiotiske filmteori var, i modsætning til tidligere filmteori, der overvejende havde beskæftiget sig med tekstlige, æstetiske strukturer, optaget af receptionsprocesser eller rettere sagt 'spectatorship', teorien om eller forestillingen om et subjekt der som en række ubevidste processer og strukturer konstrueres af den klassiske filmiske fortælling. Det drejede sig om at analysere, hvordan en films - eller snarere filmens tekstligt-æstetiske operationer - konstruerede sin tilskuer som (kønnet) subjekt. Derfor var det epistemologiske udgangspunkt for den tidlige feministiske psykosemiotik en slags 'ideal' tilskuer, en hypotetisk (mandlig) tilskuer forstået som en entydig og sammenhængende effekt af teksten og det filmiske apparat. En ideolo-

gisk konstruktion af og i filmsproget. Og det gjaldt hvadenten psykosemiotikken var feministisk eller ej.

Denne Hollywoodske kønsproducerende maskine blev set som en ideologisk monolit, der tilbød én og kun én tilskuerposition, en position der på en gang konstruerede og bekræftede et sammenhængende maskulint subjekt. Den filmiske fortælling mimer og stabiliserer det, som Kaja Silverman senere, i sin store bog *Male Masculinity at the Margins* (1992), kalder for vores kulturs dominerende fiktion - den ideologiske forestilling om at der er ækvivalens mellem penis og fallos, at det maskuline køn er den synlige repræsentant for det abstrakte, kulturstyrende princip Loven, og at Hollywoodnarrationen er en af de primære bastioner for iscenesættelsen af og fastholdelsen af denne fiktion[2].

I overensstemmelse med en stor del af 1970'ernes freudinspirerede feminismes strukturelle forståelse af kønnet som et ikke-mobilt, dikotomisk system, forstod Mulvey den narrative films konstruktion af kønsforskellen inden for polariteten kvindelig/passiv/masochisme/narcissisme kontra mandlig/aktiv/sadisme/voyeurisme. På denne baggrund må hun konkludere, at der ikke levnes rum for en egentlig kvindelig lyst eller en genuin og positivt forstået kvindelig subjektivitet konstrueret af film. En sådan kan ikke teoretiseres som andet end enten en masochistisk farvet identifikation med en mandlig fantasi om kvinden eller en identifikation med filmens maskuline aktive helteposition i en form for maskulinisering af tilskuerpositionen.

Denne korte redegørelse for Laura Mulveys banebrydende artikel kan på 25 års afstand ikke i tilstrækkeligt omfang demonstrere, hvor øjeåbnende og teoretisk avanceret dens tanker var på et tidspunkt, hvor feministisk filmteori ikke egentligt kunne kaldes teori, men primært havde haft form af (historiske) fremstillinger af kvinde*roller* på film (jvf. Haskell 1973 og Weibel 1977). Og Mulveys artikel må forstås både i sin (teori-) historiske kontekst og i forhold til det politiske miljø i den intellektuelle del af venstrebevægelserne i Europa. Endelig kan den også ses som afspejlende en filmkultur, der så ganske anderledes ud end i dag. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" udspringer af (og vil negere) en langt mere homogen filmkultur, hvor film ikke ses på video i mangfoldige og selvstændige kulturelle fora, der appellerer til former for 'distracted reading' (jvf. Corrigan 1991: 62), men i langt højere grad i sammenhænge der favoriserer det koncentrerede blik og den opslugte krop i en mørk biografsal, hvor oplevelsen iscenesættes som den lystfyldte realitetsillusion eller 'suspension of disbelief' (jvf. Hansen 1995)[3].

De teoretiske positioner, som Mulvey præciserede i forhold til køn, er siden 1975 på forskellig vis blevet kritiseret og videreudviklet. Inden for den feministiske psykosemiotiks paradigme kan man groft sagt sige, at med udgangspunkt i en forøget fokusering på Lacans opfattelse af subjektet som konstitutionelt splittet og med forøget fokusering på Freuds tekster om perversionerne (fetichismen og masochismen), der kan læses - og bliver læst - som tekster om den ødipale ordens ustabilitet, har interessen forskudt sig for det første fra, hvordan filmen rekonstruerer den dominerende fiktion til at opsøge de steder, hvor denne sættes på spil og for det andet fra at se filmiske identifikationsprocesser som entydige til at se dem som mangfoldige og kønsligt flertydige. Frem for at analysere hvordan Hollywood som ideologisk monolit understøtter den dominerende fiktion, er teorien i højere grad blevet rettet mod at kunne gøre opmærksom på, at filmiske fortællinger også

er kulturelle iscenesættelser af de scenarier "som beskriver de *forskellige oplevelser af splittelse og tab*, hvorigennem seksuelle positioner er konstrueret" (Rodowick 1992: 68 - min kursivering)[4].

Først og fremmest er det begrebet om tilskueren, der er blevet diskuteret[5]. Især er Mulveys oprindelige forestilling om, at Hollywoodfilmen kun tilbyder den kvindelige tilskuer identifikation med en masochistisk position blevet problematiseret og forfinet - dels i Mary Ann Doanes artikel om den 'kvindelige maskerade' (Doane 1982), men også af Mulvey selv i hendes ligeledes meget citerede "Afterthought"-artikel (Mulvey 1981), hvori hun diskuterer kvinderepræsentationen i King Vidors *Duel in the Sun*[6]. Dernæst er forestillingen om, at den klassiske Hollywoodfilm som fantasmatisk struktur konstruerer et sammenhængende, bemestrende og stabilt mandligt subjekt blevet problematiseret - især i Kaja Silvermans bøger *The Acoustic Mirror* (1988) og *Male Subjectivity at the Margins* (1992).

I sidstnævnte sætter Silverman sig for at opsøge de filmkulturelle felter, hvor den dominerende fiktion sættes på prøve, og hvor maskulinitetens seksuelle grænseområder opsøges, f.eks. hos Fassbinder eller i William Wylers efterkrigsfilm *The Best Years of Our Lives* (1946). I forlængelse heraf er også forestillingen om, at den klassiske Hollywoodfilm uden undtagelse gennemspiller et mandligt ødipalt scenarie blevet problematiseret af Kaja Silverman (1992) og Gaylyn Studlar (1988), som har taget den tabuerede sammenhæng mellem feminitet og masochisme op igen. Begge forskere er inspireret af Gilles Deleuzes kontroversielle masochismestudie *Masochism. Coldness and Cruelty* (1967), men de fortolker ham forskelligt. Gaylyn Studlar argumenterer i sin bog om Josef von Sternbergs film med Marlene Dietrich, *The Realm of Pleasure* (1988), for masochismen som en præødipal konstruktion, mens Kaja Silverman heroverfor mener, at "Perversionen indeholder altid et aftryk af Ødipus - den er altid i et vist omfang struktureret på baggrund af det, den negerer" (Silverman 1992: 186). Mor-barn alliancen er under alle omstændigheder kernen i den masochistiske fantasi. I denne repræsenterer den ideale mor, den orale mor, "steppens moder, som på én gang nærer og fører døden med sig" (Deleuze 1989: 55), en symbolsk orden. Men, siger Deleuze - og det er i forlængelse heraf Silverman kommer ind med sin kritik af Studlars fortolkning af perversionen - er det den masochistiske fantasis motor så at sige at eliminere det faderlige subjekt, truer Ødipus konstant med at stikke sit hoved frem fra realiteternes verden og ødelægge det scenarie, den pagt mellem mor og barn, der skal "skrive faderen ud af hans dominerende position både i kulturen og det masochistiske scenarie og installere moderen i hans sted" (Silverman 1992: 211).

Studlar ekstrapolerer sin beskrivelse af den masochistiske æstetik direkte fra det masochistiske mor-barn scenarie, hvad hun så bruger i sin von Sternberg læsning: Fordi den masochistiske perversion aldrig kan være rettet mod sin fulde udløsning - for det ville være døden - kommer fantasierne til at dreje sig om iscenesættelser, simulation, maskerader. Og fordi den masochistiske fantasi ikke er struktureret som en lineær progression mod en slutning, iscenesættes den i tableauer, i tilhyllet, forførende sensualisme, i fastfrosne bevægelser og suspense - som von Sternbergs æstetik. Endelig, siger hun, repræsenteres fantasien om den dobbelttydige orale mor i de idealiserede feticheringer af det kvindelige - af Marlene Dietrich.

Silvermans arbejde med masochistisk identifikation og masochistiske strukturer i

film er for så vidt forberedt helt tilbage fra 1980 i artiklen "Masochism and Subjectivity", hvor hun for det første gør opmærksom på, hvilken politisk interesse Freuds arbejde med masochistiske fantasier kan have for den feministiske filmforskning, for, som hun siger senere, med reference til Deleuzes utopiske opfattelse af masochismen, "Masochismen arbejder insisterende på at negere patriarkalsk magt og privilegier" (Silverman 1992:211). Indirekte gør hun for det andet også (som også David Rodowick påpeger i sin glimrende bog *The Difficulty of Difference* fra 1991) opmærksom på, hvad Laura Mulvey ikke ville have noget at gøre med i 1975, nemlig at fetichismen også er en vigtig del af det masochistiske lystkompleks - det kompleks Freud bl.a. benævner feminint. Denne pointe giver jo nogle problemer i forhold både til Mulveys polariserede forståelse af kønnet og hendes entydige forståelse af arten af den maskuline lyst der ligger i den feticherede iscenesættelse af den kvindelige aktør i fiktionen. For det tredie gør Kaja Silverman opmærksom på, at filmiske identifikationer kan være meget mere flydende, stedfortrædende - aktiveret gennem forskydning - end hidtil antaget.

Det er Silvermans pointe, at fetichismen forstået æstetisk som iscenesættelse af kvindens to-be-looked-at-ness først i anden omgang tjener til at afværge eller benægte den latente trussel om kastrationen, som det kvindelige repræsenterer, men primært skal benægte en 'realitet', nemlig den allerede eksisterende konstitutionelle splittelse i også det mandlige subjekt, det som hun kalder for symbolsk kastration. I modsætning til Laura Mulvey, som bruger fetichismebegrebet til at gøre opmærksom på, at den Hollywoodske synslyst forsøger at eliminere truslen om kastrationen ved at dække over den kvindelige mangel, dér konkluderer Silverman på sin læsning af Freud, at fetichisme er et forsvar mod, hvad der i sidste ende er en fuldbyrdet kendsgerning, nemlig den mandlige mangel. Hvor Mulvey altså alene læser benægtelse i etableringen af fetichen, der taler Silverman både om forskydning og benægtelse - i nævnte tidslige rækkefølge:

> kønsforskellen kan ikke tænkes udenom forståelsen af en bestemt konstruktion, nemlig yderliggørelsen og forskydningen af den *maskuline kastration* på det *kvindelige subjekt* (Silverman 1992: 45)

og

> almindelig maskulinitet kan bedst forstås som benægtelsen af kastrationen og dermed afvisningen af at acceptere subjektiviteten som begrænset. Forestillingen om 'feminitet' er i vidt omfang resultatet heraf (Ibid.: 46)[7].

I forlængelse af denne argumentation bliver det umuligt alene at forstå den kulturelle konstruktion af kønsforskellen som en modsætning mellem at være kastreret og ikke kastreret. Hvis de filmsproglige operationer skal tjene det meget mere hasarderede projekt æstetisk set at eliminere den mandlige mangel - og ikke den kvindelige - må også følge, at Hollywoodfilmens bestandige rekonstruktion af en magtfuld maskulin (ødipal) subjektivitet kan forstås som et vældigt skrøbeligt foretagende. Hollywood er derfor en mere porøs fallokratisk kolos end antaget. Den vigtige pointe er så naturligvis, at filmanalysen i langt højere grad skal få øjnene op for de steder i teksterne, hvor splittelsen, manglen, det ikke stabiliserbare i konstruktionen af det mandlige (ubevidste) kommer til syne - ikke bare der hvor det forsøges benægtet ved hjælp af en række æstetiske operationer[8].

Horrorfilmens final girl og action-filmens kvindelige hardbodies. Kaja Silvermans masochismestudie er et vigtigt udgangspunkt for Carol Clovers centrale bog *Men,Women and Chain Saws* (1992), der omhandler horrorfilm og køn fra midt i 1970'erne til midt i 1980'erne. Clover gør opmærksom på genrens mangfoldige konstruktioner af køn og dens tilbud om identifikationer på tværs af køn, og således var bogen så at sige med til at redde horrorfilmen fra års bastant feministisk afvisning som indbegrebet af misogyni. Det fine ved Clovers analytiske operationer er, at de viser, at psykoanalysen kan kombineres med bredere kulturanalytiske positioner: Dels beskæftiger hun sig med horroriscenesættelser og masochistisk lyst, samtidig med at bogen demonstrerer, hvordan bestemte æstetiske operationer og en bestemt æstetik er udsprunget af og virker tilbage på et historisk specifikt kulturelt klima. Dels sammenholder Clover en psykoanalytisk forståelse af tekstlige strukturer med en forståelse af tilskueren som konkret kønnet person med mangfoldige muligheder for at relatere sig til horrorgenren, både på dens umiddelbare niveau og på det fantasmatiske, som Clovers analyse er interesseret i. Endvidere viser Clovers bog til forskel fra i hvert fald en del af den tidlige feministiske psykosemiotiks teoretisk tunge - teorieksegetiske tekster - at psykosemiotiske positioner kunne formidles forståeligt og frugtbargøres i nuancerede filmanalyser. Og endelig fremstillede bogen ikke sig selv som en 'grand theory', der mener at have sagt hele sandheden om fascinationen af horrorfilm[9].

Carol Clovers hovedpointe er, at horrorgenrens primære karakteristikum er dens masochistiske æstetik, og at den lyst, dens mandlige publikum søger, "ligeledes har rod i en smerte/lyst sensibilitet" (Clover 1992: 222). Hvis man kun kigger på filmenes slutninger...

> ser man sadisme. Men hvis man tager det for givet, som jeg har argumenteret for i hele denne bog, at slutninger (og også begyndelser), er genremæssigt overdeterminerede, og at det er i fortællingens midterdel, at det, som det egentligt gælder, er sat på spil; hvis man tilsvarende fokuserer på de dele af horrorfilmene - midterdelene, og især slutningen af disse - hvor spændingerne er stærkest og tilskueren mest kropsligt engageret - så ser man masochisme, og det i bemærkelsesværdigt utilslørede former. (Ibid.)

Clover repeterer den pointe, Kaja Silverman fremfører i "Masochism and Subjectivity", at det for både den mandlige og den kvindelige tilskuer altid vil være ofret eller den figur, der indtager den passive position i fiktionen, der vil få opmærksomheden, fordi tilskueren - både den kvindelige og den mandlige - lystfyldt identificerer sig med elementer af sin egen allertidligste historie, der er baseret på oplevelser af en konstant svingen mellem tab og en illusorisk fylde. I forlængelse heraf hævder Silverman videre i *Male Subjectivity at the Margins*, at den synslyst, der er knyttet til den beherskende, 'maskuline', skueposition, blot er den ideelt tilslørede position, hvorfra den masochistiske historie kan folde sig ud for den mandlige tilskuer - altså et sted defineret som maskulint i filmfortællingen hvorfra det også er muligt, at identifikationen med den 'feminine', den masochistiske, position kan finde sted.

Derfor kommer forskydningsbegrebet til at indtage en central teoretisk position i Clovers bog, idet en anden vigtig pointe er, at *en mandlig aktør i den fortællende film ikke nødvendigvis optager en 'maskulin' position*, og at *filmiske identifikationer dermed ikke nødven-*

digvis følger kønnet, fordi det filmiske køn ikke kan tages på ordet. En aktør er ikke nødvendigvis bærer af fantasmatiske strukturer eller en position i et begærsscenarie, der svarer til dennes køn i fiktionen. Identifikationer er ikke entydige, men flydende og delte, spændt ud mellem flere aktører og forskellige, hinanden modsigende lystformer.

Denne opfattelse af forskudte identifikationsstrukturer bruger Clover til at argumentere for 'cross-gender' identifikationer i horrorfilmen. Den mandlige tilskuer inviteres til en masochistisk identifikation med det kvindelige offer, så her er altså tale om "mand-med-kvinde identifikation (i modsætning til den almindelige antagelse om kvinde-med-mand identifikation" (Ibid.: 226). Tilskueren kan derefter, som Clover siger, benægte den selvsamme form for lyst, fordi offeret trods alt var en kvinde, og fordi "de som tilskuere på "naturlig vis" er repræsenterede i de synlige mandlige figurer: mandlige redningsmænd eller sadistiske voldtægtsmænd, men, ikke desto mindre, *maskuline* mænd" (Ibid.: 228).

Et væsentligt kapitel i *Men,Women and Chain Saws* beskæftiger sig med slasher-film - som *A Nightmare on Elm Street*-filmene, *Halloween*-filmene og *Friday the 13th*-filmene - som har det til fælles, at den helt, der til sidst gør det af med monstret, er en kvinde. Denne survivor benævnes 'the final girl' og karakteriseres ved i modsætning til de andre figurer at være uinteresseret i sex. Hun har ofte et navn, der lige så godt kunne være et drengenavn, hun er kompetent på traditionelle mandeområder, og visuelt har hun ofte en androgyn fremtoning. På den ene side gør Clover nu opmærksom på, at genren har fostret bemærkelsesværdige repræsentationer af kvinder der ikke bare pines og skriger. På den anden side forstår hun ikke 'the final girl' som nogen 'progressiv' kvindefigur. For også hun kan på et fantasmatisk niveau relateres til en forskudt maskulin tilfredsstillelsesform: Der er tale om identifikation med et underliggende masochistisk scenarie, samtidig med at den aktivt kæmpende kvinde er så tilstrækkeligt maskulin, at hun ikke forstyrrer forestillingen om maskulin kompetence. Endvidere argumenterer Clover også for, at på den underliggende masochismefantasis niveau (hvor der er tale om kønnede positioner) er denne drengede 'final girl' ikke en pige, men en transformeret mand. Det, der på filmens overfladeniveau drejer sig om den mandlige killers vold mod 'the final girl', er på det tekstligt fantasmatiske niveau en iscenesættelse af, hvad hun kalder for 'male-on-male sex', altså ret beset en homoseksuel fantasi (Ibid.: 52)[10]. Så Clover konkluderer:

> Hvis slasher filmene "på overfladen" er en genre med i det mindste en stærk kvindelig tilstedeværelse, så former de sig på den symbolske læsnings niveau som en gennemført maskulin parade, som i sidste ende har meget lidt med kvindelighed og vældigt meget med fallocentrisme at gøre [...] At hylde 'the final girl' som et fremskridt for feminister, som det er blevet gjort i forhold til Ripley i nogle af anmeldelserne af *Aliens* er, på baggrund af figurens symbolske betydning, et særligt grotesk udtryk for ønsketænkning. (Ibid.: 53).

Carol Clover beskæftiger sig altså med de kønsoverskridende fantasier, der sættes i scene i horrorfilmen. Hendes symbolske læsning af slasherfilmenes kønskonstruktioner parret med en antagelse af, at horrorfilmens primærpublikum er store drenge og unge mænd, får hende ikke desto mindre til at afvise ideen om kønsligt subversive elementer i denne undergenre - når alt kom-

mer til alt er the 'final girl' ikke andet end en forklædt mand. Men samtidig argumenterer hun for, at horrorfilmens køn, især i den subgenre hun kalder for 'possession films', udfolder sig efter en 'one-sex model', en præmoderne opfattelse af kønnet, der ikke hviler på en fundamental forskel (hun refererer her til historikeren Thomas Laqueurs arbejde) - i *The Exorcist* synes f.eks. den besatte Regans og Father Damien Karras kroppe at have de samme karakterstika, nemlig at være åbne og inkorporerende. Konsekvensen bliver, at 'gender' (det kulturelle køn, køns-rollen) er vigtigere end 'sex' (det biologiske/aktørens køn) i horrorfilmen, og genren konstruerer "en verden hvor det kulturelle køn forudsætter og bestemmer det biologiske køn" (Ibid.: 158). Både mænd og kvinder i fiktionen kan være ofre og - følgelig - 'feminiseres' uanset køn, hvorfor kønspositionen kommer til at fremtræde som performance - eller omvendt: *performancen fastlægger kønnet*.

Clover anvender en passant Judith Butlers begreb om kønnet som performance, som denne fremstiller i *Gender Trouble* fra 1990, et begreb som i de seneste år er blevet næsten standardinventarium i beskæftigelsen med film og køn. Forestillingen om kønnet ikke som en identitetsmæssig essens der får sit ydre udtryk på kroppens overflade og i dens handlinger, men omvendt som en række performative handlinger, der illuderer forestillingen om en kønslig identitet. Kønnet som imitation der fremstår som natur, en ritualiseret gennemspilning af en række sociale diskurser - om kønnet: "I denne forstand er køn altid en ageren [a doing], omendskønt det ikke er en ageren [a doing] udført af et subjekt, som så at sige eksisterer forud for sin akt [deed]" (Butler 1990: 136).

Forestillingen om kønnet som performance er især blevet brugt i analyser af actionfilmens muskuløse helte, hvis overdrevne kropslige kønstegn kameraet har travlt med at objektgøre, og i analyser af de nye actionheltinder, hvis hårde muskler og tunge våben ligeledes er visuelt centrum. Performancebegrebet kan sidestilles med Mary Ann Doanes meget citerede maskeradebegreb (Doane 1982). Begge begreber refererer til dekonstruktivistiske tanker om kønnet som noget der kan bæres og tages af igen - et sæt regler, en kode, noget man kan påtage sig[11]. I relation til det filmiske køn og 'spectatorship' teoretiserede Mary Ann Doane i 1982 maskeraden som en mulig, for kvinder ønskværdig, tilskuerposition. Doane forstår herved en strategi, et blik der er i stand til at defamiliarisere kvinderepræsentationen i stedet for opslugt at flyde sammen med den. Den maskeradiske position giver dermed mulighed for at se på de filmiske kvindebilleder på distance og se dem som det, de er, billeder.

Performancebegrebet er i 1990'erne bl.a. blevet brugt som fortolkningsstrategi, til at 'redde' de maskuliniserede actionheltinder fra kønspolitisk orienterede beskyldninger for blot at være gammel vin på nye flasker - 'hardbodies' er blot projektioner af mandlige fantasier. Teoretisk set synes der i denne diskussion paradoksalt nok at være tale om en tilbagevenden til de spørgsmål til 'kvindebilleder på film', som blev stillet i de tidlige 70'ere - som om der fandtes en ideal kvindelighed uden for repræsentationen. Mere perspektiv er der derfor i de filmanalyser, der med baggrund i performancebegrebet ser kvindefigurerne som billeder i dobbelt forstand - *repræsentationer der performer repræsentationer*. Ripley og Thelma og Louise og Sarah Connor og Jamie Lee Curtis' politibetjent i *Blue Steel* og mange andre performer kroppen og våbnene som kostume - eller som mulige kostumer - og denaturaliserer kønnet, hvorfor spørgsmålet

om kvindebilleder eller kønsroller ikke kan stilles - eller i hvert fald ikke stilles på den måde.

Sharon Willis mener f.eks. i sin artikel om *Thelma and Louise* (Willis 1993), at det interessante ved filmen er, at den selv gør opmærksom på, at den handler om billeder, om at blive til billede og om positurer, om at paradere, om at smide den hjemmegående husmors og servitricens kostume for at iklæde sig t-shirts og jeans - uden at dette dog beskrives som mere naturligt end andet - og om "synet af kvinder der agerer som mænd" (Willis 1993: 125). Tilsvarende er pointen i en analyse af den amerikanske remake af *Nikita*, *Point of No Return* (Brown 1996), at...

> Vi er vidner til Maggies manipulation med sin kønsidentitet; vi ser hende iscenesætte kvindeligheden som maskerade, lige så meget som vi ser en kvinde der performer som mand. Spillet omkring kønnet som performance blotlægges (Brown 1996: 67)

Muskuløse actionhelte og andre filmhelte - maskuliniteten i krise? "Visual Pleasure and Narrative Cinema" er stadig det eksplicitte afsæt for en stor del af den omfattende forskning i maskulinitet på film i det seneste årti, der har baggrund i psykoanalysen, men som også placerer diskussionerne i en bredere kulturel kontekst. Velkendte begreber som masochisme, passivitet, hysteri, paranoia, maskerade og spektakularitet er blevet taget i anvendelse til at karakterisere den visuelle konstruktion af maskulinitet i en række såvel klassiske fortællende film som nutidige mainstreamfilm (jvf. f.eks. Cohan 1993 og Tasker 1993). Den feministiske psykosemiotiks terminologi er blevet vendt 180 grader. De analytiske strategier er de samme, men pointen er den modsatte: at problematisere forestillingen om maskuliniteten som en given, problemløs, historisk uforanderlig filmisk (og kulturel) konstruktion[12]. Hensigten med Steven Cohan og Ina Rae Harks antologi *Screening the Male* fra 1993 er således, "i stedet for den uforstyrrede, monolitiske maskulinitet som en dekontekstualiseret psykoanalyse har konstrueret" at portrættere ...

> filmede mænd og mandlige figurer på film, som åbenlyst performer deres køn, og som har et neurotisk (ja ovenikøbet psykotisk) forhold til det, eller som søger alternativer til maskuliniteten, sådan som denne bliver defineret af deres kultur. (Cohan 1993: 3).

En af Steve Neales pointer i antologiens første artikel (oprindelig trykt i 1983) er, at ganske vist *er* den traditionelle fortællende films blik maskulint, men dette forhold skaber mindst lige så store problemer for repræsentationen af maskulinitet på film: Close-ups af Rock Hudson i Douglas Sirks melodramaer feminiserer ham automatisk som et snærende udtryk for den konventionelle blikkonstruktion på film, hvor alene kvinder kan være objekter for et erotiseret blik. Eller et umedieret erotiseret blik på mænd (svarende til det feticherede close up af kvinden, der træder i direkte korrespondance med den mandlige tilskuer) er ikke muligt, fordi dette måtte blive konstrueret som et kulturelt tabueret, homoseksuelt blik.

Den klassiske kønnede blikkonstruktion lægger altså hindringer i vejen for den visuelle konstruktion af maskulinitet, ifølge Steve Neale - med en lige så ahistorisk opfattelse af det maskuline som Mulvey havde af feminiteten. Hvor mænd ser på kvinder i den klassiske fortællende film, kan mænd kun indirekte, i forskudt form blive set på.

Blik på mænd må motiveres narrativt - den maskuline krop bliver konstrueret som 'to-be-looked-at-ness' i actionfilmens eller western'ens kampscener, eller den bliver slået til blods for i denne visuelle iscenesættelse af kropslig destruktion samtidig at dementere, at den overhovedet kan tænkes som erotisk objekt.

Titlen på Yvonne Taskers bog om actionfilmen fra 1993, *Spectacular Bodies*, udtrykker, at den visuelle objektgørelse af mandekroppen ikke kan forstås ganske på samme måde som Steve Neale gjorde det et årti tidligere. Den muskuløse mandekrop bliver direkte erotiseret, objektiveret uden nødvendigvis at blive feminiseret, ifølge Tasker. Men at en homoseksuel synslyst stadig er en prekær og ikke uproblematisk størrelse ses af den ambivalente repræsentation af 'buddy'-relationer i en række af actionfilmene. En kvindelig (bi)figur, (kommende) kæreste, skal først og fremmest dementere, at der er noget mellem mændene, eller en komisk, wise-cracking, distancerende dialog, gennem hvilken der konstant refereres til homoseksualitet (som i Stallone og Russell filmen *Tango & Cash*), skal ligeledes eliminere de homoerotiske toner, der hele tiden samtidig etableres visuelt (jvf. Tasker 1993: 89-90). Eller fængsels-settingen i Stallone-filmen *Lock Up* eller Eastwood-filmen *Escape from Alcatraz* forbinder homoseksualitet med ekstrem vold og kropslig fornedrelse (Tasker 1993: 29 og Smith 1995).

'Maskuliniteten i krise' (eller måske snarere, for at parafrasere titlen på Pam Cooks essay om *Raging Bull* fra 1982: "Masculinity in crisis?") kan stå som den fælles betegnelse for erkendelsesinteressen i meget af forskningen i maskulinitet og film. Steve Neale f.eks. (op.cit.) fortolker slow-motion iscenesættelserne af maskuline kroppe, "splintret og revet fra hinanden", i Sam Peckinpahs film som et requiem til forestillingen om maskuliniteten som fallos - i Silverman'sk forstand, "billedet på narcissismen i det øjeblik den falder fra hinanden og destrueres" (Neale i Cohan 1993: 15). Og en række analyser af nutidige actionfilmhelte som Schwarzenegger, Stallone og Eastwood (f.eks. Lahti 1991, Smith 1995) har beskæftiget sig med, hvordan filmene også konstruerer en masochistisk fantasi om den lidende krop.

Også Frank Krutniks bog om film noir'en og maskulinitet (Krutnik 1991) har en kriseramt maskulinitet som både udgangspunkt og fokus. Den feministiske filmkritik/psykosemiotik har tidligt været interesseret i film noir'en som en genre, hvor kvinderepræsentationerne ikke restløst går op i 'the male gaze'. I E. Ann Kaplans antologi *Women in Film Noir* fra 1978 gør Sylvia Harvey rede for, hvordan 'the spider woman', den farlige edderkoppekvinde ofte ikke kan domesticeres i film noir'en. Tilsvarende argumenterer Christine Gledhill for, at den diskrepans der i en række af filmene iscenesættes mellem den mandlige voice over's fortælling og den historie, der faktisk gives billeder - f.eks. i Rita Hayworths berømte "Put the Blame on Mame, Boys"-nummer i *Gilda* - kan give mulighed for en slags tekstlig modstand mod en entydig maskulin fortolkning af det kvindelige. Og hun argumenterer for, at den ofte stærkt klichefyldte visuelle iscenesættelse af femme fatale'n, som en næsten brecht'sk fremmedgørelsesæstetik, kan rette blikket mod repræsentationerne som netop repræsentation, billede og konstruktion, som performances. Den visuelt stiliserede femme fatale falder i en vis forstand ud af fiktionen og lader sig ikke underordne fortællerens fortolkning, der også på denne vis bliver utroværdig[13].

Hvor de socialhistoriske forklarings-

forsøg fra bidragyderne til *Women in Film Noir* lægger vægt på at fortolke femme fatale'n som en slags ideologisk af-skrivning af den position, den amerikanske kvinde havde vundet i krigens første år, lægger Frank Krutnik i 1991 vægt på, at filmene afspejler det besvær, den sene krigstid og efterkrigstiden havde med at rekonstruere og redefinere maskuliniteten. Hvor en bestræbelse i *Women in Film Noir* var at lokalisere en (modsætningsfyldt og aldrig 'ren') kvindelig diskurs i genren, dér er det interessante for Krutnik, at film noir'en, især den undergenre han kalder for 'tough thrillers' beskæftiger sig med maskuliniteten i krise. Han forstår derfor femme fatale'n både som en repræsentation af konflikter i den mandlige identitet og som agent i en (masochistisk) forførelsesfantasi (Krutnik 1991: 64) - tilsvarende kan han i sin analyse af André de Toths *Pitfall* fra 1948 karakterisere helten, hvis ønske om transgression sætter en lavine af ulykker i gang, som en 'homme fatal' (Krutnik 1991: 153). For Krutnik iscenesætter film noir'en på ambivalent vis gang på gang forbudte fantasier om overskridelse af Loven og den lige ødipale vej - "scenarier, der drejer sig om maskulin fremmedgørelse, fatalistisk desperation og romantisk besættelse, osv." (Ibid.: 164) og om straffen herfor i form af døden eller, modsat, en reintegration, der lykkes alt for godt. I Frank Krutniks læsning af film noir er det narrative begær ikke først og fremmest rettet mod at løse det kvindeliges gåde.

Film og køn i en kulturhistorisk og receptionshistorisk sammenhæng.

Som Krutnik beskæftiger Steven Cohan sig i sin bog *Masked Men* (Cohan 1997) med maskuliniteten i krise i det amerikanske samfund efter 2. verdenskrig, og også han undersøger repræsentationer af maskuliniteten i lyset af Judith Butlers performancebegreb. Men i modsætning til Krutniks bog, der først og fremmest er et genrestudie og som fortolker filmene på baggrund af en overvejende psykoanalytisk terminologi, er Cohans bog et historisk studie. Films repræsentationer af det han kalder for den hegemoniske eller den normative maskulinitet, symboliseret i den amerikanske 50'erkultur i billedet af 'The man in the grey suit' ("den hvide, angelsaksiske, protestantiske, heteroseksuelle funktionær og familieforsørger fra forstæderne (Cohan 1997: xi), bliver set som et af de steder, hvor den diskursive kamp om at definere den hegemoniske maskulinitet foregår. Cohans pointe er, at de filmiske iscenesættelser af en normativ maskulinitet tjener til at maskere de sociale forskelle i USA i 1950'erne, samtidig med at bogens titel også refererer til, hvordan filmene i perioden på forskellig vis gør opmærksom på de mange forskellige 'maskerader', som repræsentationer af maskuliniteten omfatter. Cohans bog fremtræder dermed som et bredt kulturstudie, hvor de filmiske tekster bliver diskuteret i en omfattende sammenhæng med periodens andre tekstuelle forsøg på at definere og konsolidere maskuliniteten i det amerikanske efterkrigssamfund[14].

Masked Men er ét udtryk for den stigende interesse for at analysere filmiske repræsentationer af køn i en social- og kulturhistorisk kontekst og dermed at se kønsiscenesættelser som historisk-sociale performances. Cohans analyser af film og af filmstjerner, af 50'ernes normative maskulinitets udgrænsning af eller narrative underordning af repræsentationer af homoseksualitet, etnicitet og klasse hviler således ikke først og fremmest på psykoanalysen, selv om også Cohan tager afsæt i Mulvey og refererer til Rivières maskeradebegreb, når han skal gøre rede for, hvordan den visuelle iscenesættelse af en række 50'er-stjerner

brød med den traditionelle kønnede blikkonstruktion. "The Age of the Chest", Brystkassens år, hedder det kapitel i *Masked Men*, der beskæftiger sig med mandlige Hollywoodstjerner 'on display' i 1950'erne (ikke alene i de store bibelfilm, men f.eks. også William Holden's "fotogene brystkasse" (Cohan 1997: 180)) - dog naturligvis ikke uden at producere tekstlige spændinger[15].

Gaylyn Studlars bog *Stardom and Masculinity in the Jazz Age* fra 1996 drejer sig om stjernerne Valentino, Douglas Fairbanks, Lon Chaney og John Barrymore og om, hvordan maskulinitet blev konstrueret for et kvindeligt publikum i 1910'erne og 1920'erne. I indledningen konstaterer hun meget sigende, at ...

> Min optagethed af amerikansk kultur har ført mig frem til en måde at studere maskulinitet og stjerner på, der kan synes mærkværdig for de, der måtte kende til mit tidligere, teoretisk orienterede, akademiske arbejde om film [især *In the Realm of Pleasure*]. Det, jeg forsøger at gøre, har en teoretisk vinkling, men den der er på udkig efter en teoretisk afhandling om maskulinitet eller den psykoanalytiske forståelse af begrebet *maskerade* i relation til diskussionen af kønsidentitet vil blive skuffet. (Studlar 1996: 5)

Som Cohan altså gør det året efter, udgiver Studlar en kulturhistorisk analyse af kønskonstruktioner som kønslige performances, eller "maskulinitet som transformation" (Ibid.: 4), der som konkret analyseobjekt har stjernepersonaer. Således ser jeg Studlars teoretiske udvikling og forskningsmæssige fokusskift som et udtryk for et paradigmeskifte hos de kvindelige filmforskere, som har haft rødder i psykosemiotikken. Det er ikke således, at Studlar benægter psykoanalysens forklaringsværdi, lige som hun refererer til psykosemiotiske klassikere som Doanes maskeradeartikel. Men hendes projekt er et andet, nemlig ligesom Cohan at fortolke disse stjernepersonaer i en bred historisk-kulturel kontekst[16].

Derudover er Studlar også, i modsætning til Cohan, interesseret i (forestillinger om) det faktiske historiske, kønnede biografpublikum i samme periode, dvs. i forholdet mellem stjerner og fans og samtidige forklaringer på stjernernes tiltrækningskraft. Fanblade (fan magazines) bliver således en vigtig kilde både til forståelsen af konstruktionen af stjernen og til forståelsen af kulturelt gennemtrængende forestillinger om publikums beskaffenhed. Fordi kvinder udgjorde en overvældende stor del af publikum i 1920'erne, blev dette kvindelige publikum konstrueret som opslugende konsumenter, der nedsvælgede maskulinitetsrepræsentationer og som alene i kraft af dets størrelse udgjorde en truende ideologisk magtfaktor, der var skyld i opkomsten af en ny type mand, "the woman-made man", den kvindeskabte mand. Som Cohan er Studlar altså interesseret i at vise, hvordan det, som også hun kalder maskuliniteten i krise, snarere end som udtryk for svækkelse af maskulin magt skal forstås som den altid igangværende diskussion og forhandling om, hvad maskulinitet er i et historisk givet kulturelt landskab. Den kultur-historiske analyse kan illuminere, at maskulinitet som kulturel konstruktion ikke er noget én gang fastlagt men en proces, en modsætningsfyldt størrelse og først og fremmest forskellige historisk konkrete visuelle iscenesættelser af maskulinitet som performance[17].

At sætte sig for at ville beskæftige sig med historiske tilskuere i 1920'erne rejser naturligvis nogle problemer med indsamlingen af empiriske data. Fanblade er ét af de steder, hvor det er muligt at hente oplysning

om faktiske tilskueres reception. Såkaldt press book material, dvs. promotion materiale, som studierne sendte ud til biograferne er et andet. Og anmeldelser er et tredie - vel vidende at et sådan empirisk materiale "kan beskrive det kulturelle miljø omkring "spectatorship" men ikke tilskuerreaktioner i detaljer" (Berenstein 1996: 66). Rhona J Berensteins bog *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema* indeholder en interessant analyse af, hvordan den kvindelige tilskuer blev fikspunkt i horrorfilmpromotion i 1930'erne. Studierne forsøgte at sælge horrorfilm til et kvindeligt publikum ved at slå på, at filmene også indeholdt en romance. Skriget fra det skrækfyldte kvindelige publikum kunne også bruges til at markedsføre en horrorfilms affektive potentiale - kvinder kunne dåne og mænd beskytte, var ideen. Og Bela Lugosi skulle angiveligt, blev det anført i fanbladet Motion Picture Classic, have gjort opmærksom på, at det er kvinder, der elsker horror (Ibid.: 88).

Berensteins bog indeholder også en teoretisk diskussion af horrorfilm-'spectatorship' på baggrund af performancebegrebet og en række af psykosemiotikkens begreber. Tesen er, at klassisk horrorfilm tilbyder "en momentan frigørelse fra hverdagsidentiteten, samtidig med at de forudsætter de selvsamme identiteter som en position, man kan falde tilbage på" (38) - f.eks. en fantasmatisk frigørelse fra en heteroseksuel identitet. Horrorfilmsening tilbyder en 'safe Zone', et frirum, hvorfra andre seksuelle positioner kan afprøves - i fantasien[18].

Der er lang vej fra den tilskuerposition den tidlige psykosemiotik teoretiserede som en effekt af filmteksten og som Judith Mayne kalder for "noget af et genfærd" (Mayne 1993: 80) og til de senere års studier af konkrete tilskuere. Fra forestillingen om, at den klassiske films iscenesættelse af fantasmatiske strukturer duplikeres som kønnede tilskuerpositioner, over langt mere nuancerede teoretiseringer af, hvordan filmiske strukturer tilbyder en mangfoldighed af mulige former for skuelyst, til forskellige typer af empiriske receptionsanalyser. Men også analyser, der i flere tilfælde forsøger at kombinere tekstlige diskussioner om 'the male gaze' med faktiske receptionsstudier.

Et sådant studie er Jackie Staceys bog (Stacey 1994), der analyserer kvinders erindringer om deres fascination af kvindelige Hollywoodstjerner i 1940'erne og -50'erne. Hun stiller sig det spørgsmål, som den feministiske psykosemiotik i en vis forstand hele tiden har stillet sig: hvis film er produceret for 'the male gaze', hvordan relaterer kvindelige tilskuere sig så til dem. Pointen er blot, at hvor 1970'ernes teori strengt taget ikke kunne stille det spørgsmål, fordi tilskueren ikke eksisterede som empirisk kategori, kan Stacey stille det. Hendes spørgsmål afspejler bogens bevidste metodik, dens forsøg på, på baggrund af et empirisk materiale, at gøre rede for at 'spectatorship' har med både bevidste og ubevidste processer at gøre. Det interessante er, at Stacey konkretiserer og problematiserer en række af psykosemiotikkens diskussioner af 'spectatorship' ved hjælp af sit empiriske materiale: breve om filmstjernefascination som svar på en annonce hun indrykkede i to store britiske dameblade - og et efterfølgende spørgeskema. Dermed bestræber hun sig på at bygge bro mellem psykoanalysen og en kulturteoretisk opfattelse af, at subjektet også skabes inden for og i historisk-kulturelt specifikke former.

Stacey er endvidere interesseret i at analysere, hvilke former for fascination der er på spil, når kvinder kigger på kvinder. En interessant del af bogen drejer sig om identifikationer som en kompliceret og mangesidig relation mellem stjerne og tilskuer.[19] Den

involverer for det første både hvad hun kalder "identifikatoriske fantasier" og "identifikatoriske praksisser" (Stacey 1994: 171) - identifikation foregår både på et imaginært niveau og som en del af og i relation til andre hverdagslige kulturelle aktiviteter. For det andet består den både af "filmisk" og "extra-filmisk identifikation" (Ibid.), det der sker i biografen og det, der sker, når kvinderne læser om deres yndlingsstjerner i fanblade m.v.

Afslutning. Elizabeth Cowie skrev i 1984 en lille artikel, som hedder "Fantasia". Den er kun få gange blevet genoptrykt i antologier, men den er efter min mening en af de - i forhold til filmanalysen - mest spændende psykosemiotiske problematiseringer af Mulveys positioner. Som en af de første gjorde Cowie rede for, at identifikationer hverken er faste eller behøver følge kønnet, og hun forstod det filmiske ubevidste som en "mise-en-scène of desire", en iscenesættelse af begæret, hvor tilskueren bliver tilbudt mulighed for at bevæge sig mellem alle aktørerne i det visuelle drama, og hvor den filmiske fascination mere ligger i at blive involveret i settingen end i identifikationen med en af personerne.

I 1997 udgav Cowie *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis* med analyser af blandt andre Carl Th. Dreyers *Gertrud* (1964) og Kathryn Bigelows *Blue Steel* (1990). Bogen er et klassisk feministisk psykosemiotisk værk, som på smukkeste vis har inkorporeret de kritiske diskussioner, denne tradition har ført i mere end tyve år. Det er en lærd bog, som er beundringsværdig for sine elaborerede diskussioner af freudiansk og lacaniansk psykoanalyse. Og Cowies skarpsindige semiotiske argumentation for, at diverse forlangender om 'sande' eller 'virkelige' film om kvinder ikke har fattet pointen - at der ikke findes sådan noget som sande (kvinde)billeder - er interessant og relevant. Men den store bog forekommer mig også at være klaustrofobisk læsning. På sæt og vis er den udkommet ti år for sent.

Først og fremmest mener jeg, at den sene feministiske psykosemiotik kan bruges til at tænke *filmanalyse* med. Den kan fastholde, at køn gør en betydningsmæssig forskel i en film, den kan fastholde tvetydigheder i filmiske repræsentationer af køn, og psykoanalytiske begreber kan lånes til at beskrive tekstlige struktureringer med. I analyser af nogle film vil det være relevant, i andre overhovedet ikke. Under alle omstændigheder må psykosemiotikken indgå i et analytisk frugtbart samarbejde med bredere kulturteoretiske og -analytiske diskussioner for at forstå, hvordan kønnet hele tiden er på spil på bestemte måder afhængigt af film, genre, instruktør, filmkulturelt og kulturelt landskab.

Noter

1) Laura Mulveys artikel er trykt i et utal af antologier. Den er oversat til dansk i tidsskriftet Tryllelygten nr. 1, 1991.

2) Derfor er den eksplicitérede hensigt med Mulveys artikel at destruere den lyst, der produceres af den klassiske fortællende film. Også en anden tidlig og indflydelsesrig feministisk filmforsker, Mary Ann Doane, nævner i sin bog om 1940'ernes 'kvindefilm', *The Desire to Desire*, nødvendigheden af at komme frem til at kunne producere "en effektiv alternativ filmkunst" (Doane 1987: 9), og ligeledes hedder en af den feministiske filmteoris allertidligste tekster, skrevet af Claire Johnston i 1973, *Women's Cinema as Counter-cinema*.

3) Miriam Hansens artikel trækker forbindelser mellem den allertidligste stumfilm og den 'postmoderne' film - ingen af disse to typer film gør, i modsætning til den

klassiske fortællende film/'Hollywood-filmen', brug af visuelle og narrative strategier til at konstruere én bestemt tilskuerposition. Hun gør dernæst opmærksom på en række ligheder i de to perioders kulturelle offentligheder.

4) Jeg har også gennemgået en række af den feministiske psykosemiotiske positioner i artiklen "Tilskuerbegrebet i den feministiske psykosemiotik" (Jerslev 1993). Se også Pedersen 1995.

5) Et af den feministiske psykosemiotiks problemer har været, at tilskuerbegrebet ikke stringent er blevet fastholdt som det, det retteligt burde være inden for denne teoridannelse - en tekstlig struktur og ikke en empirisk størrelse. Denne uklarhed har produceret den forantagelse, at konstruktionen af en kønnet tilskuerposition som en tekstlig og cinematisk effekt også blev optaget af identisk kønnede, faktiske tilskuere.

6) Heri argumenterer hun for, at en maskulin identifikation ikke behøver være 'transvestitisk' men kan have resonans i en i den kvindelige udvikling fortrængt maskulin struktur.

7) Laura Mulvey har selv gentænkt fetichismebegrebet i introduktionskapitlet til hendes bog *Fetichism and Curiosity* (Mulvey 1996), hvori hun også ser den feministiske psykosemiotik i en historisk sammenhæng.

8) Dette har været en ganske gennemført strategi i den nyere melodramaforskning - at beskæftige sig med tekstlige ustabiliteter, der peger på ustabiliteter i konstruktionen af kønnet (jvf. f.eks. Gledhill 1987).

9) Den feministiske filmforskning har dog tidligere beskæftiget sig med horrorfilmens subversive potentialer. I Linda Williams' ofte citerede artikel om horrorfilm og om blikket og det monstrøse, "When the Woman Looks", fra 1984 konkluderer hun bl.a., at "Kvindens blik på monstret tilbyder i det mindste en potentielt subversiv forestilling om en magtfuld og potent ikke-fallisk seksualitet" (Williams 1984: 90).

Linda Williams udgav i 1989 en bog om en anden af de genrer, feminismen har dømt misogyn, nemlig den pornografiske film. *Hard Core. Power, Pleasure and the "frenzy of the Visible"* (Williams 1989) gør lige som Clovers bog op med forudfattede meninger om en traditionelt 'maskulin' genre, samtidig med at Williams i sine analyser inkorporerer en lang række interessante generelle filmteoretiske spørgsmål, bl.a. om forholdet mellem visualitet og krop, mellem billede og lyd, mellem synlighed og skjulthed.

10) Det er Freuds diskussion af en masochistisk slå-fantasi i artiklen "Ein Kind wird geschlagen", der ligger til grund for denne ganske mærkværdige konklusion. I fantasien indgår også tilskueraktivitet og en række forskellige (kønslige) identifikationer. Den fremtrukne position denne fantasi har haft i den feministiske psykosemiotiks arbejde har måske været en medvirkende årsag til at de to væsensforskellige forestillinger om tilskueren er blevet blandet: tilskueren som tekstlig konstruktion, som et sted, og tilskueren som en faktisk biografgænger.

11) Maskeradebegrebet stammer oprindelig fra psykoanalytikeren Joan Rivière (Rivière 1929), som hos kompetente, intellektuelle kvinder fandt en tvangsmæssig, ekstremt feminin adfærd. Hun konkluderede, at denne feminine maske af koketteri og lille-pigethed blev båret som et ubevidst forsøg på at skjule den maskuline kompetence og dermed at afværge straffen for de intellektuelle præstationer fra en fader-figur. I det ubevidste blev de intellektuelle færdigheder sidestillet med at være i besiddelse af faderens penis og dermed at have kastreret ham, og maskeraden skjuler dermed den trussel, den intellektuelle kvindes adfærd udgør mod maskuliniteten under en

socialt foreskreven kønsadfærd. En yderligere vigtig pointe hos Rivière er også, at denne maskeradiske adfærd ikke er stort anderledes end den 'almindelige' kvindes.

Joan Rivières artikel slutter af med at diskutere sadistiske komponenter i kvindeligheden. Judith Butler er ikke psykoanalytiker og hendes bog har udover psykoanalysen baggrund i en lang række discipliner inden for humanistisk videnskab. Hun beskæftiger sig med kønnet som grundlæggende performativt, med vores kulturs og identitetens grundlæggende heteroseksuelle matrix, oppositionen mellem 'feminitet' og 'maskulinitet' og ækvivalensen mellem 'sex' og 'gender', som kulturskabte. I den forstand, siger hun, er der "ingen køns-identitet bag de former kønnet udtrykker sig i" (Butler 1990: 25).

12) Tania Modleskis interessante analyser af kønskonstruktioner i en række Hitchcockfilm (Modleski 1988) repræsenterer en forløber for 1990'ernes mange fremstillinger af maskulinitet i krise. Samtidig er den et fremragende eksempel på en komplicering og nuancering af psykosemiotikkens dikotomiske forestilling om kønnede tilskuerpositioner.

13) Om konstruktionen af maskulinitet i *Double Indemnity* og mere om diskussionen af film noir og køn, se Jerslev 1995.

14) Et andet eksempel på denne type kønsforskning er Susan Jeffords *Hard Bodies. Hollywood masculinity in the Reagan Era* fra 1994. Den er dog hverken så teoretisk, kulturanalytisk eller filmanalytisk elaboreret som Cohans.

15) Cohan gør på s. 26 i sin bog meget interessant opmærksom på, at "Forståelsen af kønnet som maskerade er ikke mindst relevant, når vi snakker om film, fordi filmen fra et institutionelt synspunt har været grundlagt på stjernefænomenet. Filmstjernen - der som konstruktion netop forstås under begrebet *persona* - sætter fokus på det epistemologiske problem, som Butler beskriver i sin dekonstruktion af kønsidentiteten". Denne teoretiske sammenhæng mellem køn som performance og star personaen som performance eller maskerade er også baggrunden for Dennis Binghams bog *Acting Male* (Bingham 1994) om Jack Nicholson, James Stewart og Clint Eastwood som forskellige inkarnationer af 'male masquerade'. Noget tyder på, at studier af stjernepersonaer er ved at komme tilbage 'in fashion' (jvf. også Studlar 1996).

16) Andre eksempler på denne udvikling er Janet Bergstrom, en af de tidlige psykoanalytiske teorieksegetikere og gennem mange år redaktør af tidsskriftet for feministisk psykosemiotik, Camera Obscura, og Laura Mulvey herself.

17) Miriam Hansen placerer sig med sin store bog *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film* fra 1991 et sted mellem den psykosemiotiske og den kulturhistoriske analyse. Også hun beskæftiger sig med iscenesættelsen af Rudolph Valentino som erotisk spectacle, feticheringen af hans krop og hans appel til et kvindeligt biografpublikum.

18) Berenstein taler også om performance-as-drag og spectatorship-as-drag. Både i sine filmanalyser og i sine tilskuerdiskussioner ligger hun i forlængelse af den store mængde litteratur om 'gay and lesbian' film, der også har Judith Butler som teoretisk referenceramme, og en kritik af, at Laura Mulveys teori om kønnede blikkonstruktioner hvilede på en ikke-ekspliciteret heteroseksualitet. Det være min undladelsessynd i denne artikel, at jeg ikke gennemgår denne litteratur.

19) Fra et filmanalytisk standpunkt er denne diskussion forberedt i Stacey 1990, der stiller sig spørgsmålet, hvorfor arten af kvinders fascination af kvindelige figurer i

film ikke er blevet analyseret mere. Hendes analysemateriale er Madonna-filmen *Desperately Seeking Susan* (1984) og *All About Eve* (1950).

Litteratur

Berenstein, Rhona: *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York: Columbia University Press 1995.

Bingham, Dennis: *Acting Male. Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1994.

Brown, Jeffrey A.: "Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return", Cinema Journal, vol. 35, no. 3, spring 1996.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge 1990.

Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, London: British Film Institute 1992.

Cohan, Steven: *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana: Indiana University Press 1997.

Cohan, Steven & Ina Rae Hark: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London & New York 1993.

Cook, Pam: "Masculinity in Crisis?", Screen vol 23, no 3&4, 1982.

Corrigan, Timothy: *A Cinema Without Walls*, London & New York: Routledge 1991.

Cowie, Elizabeth: "Fantasia", m/f 9 1984.

Cowie, Elizabeth: *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.

Deleuze, Gilles (1967): *Masochism. Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books 1989.

Doane, Mary Ann: "Film and the Masquerade - Theorizing the Female Spectator", Screen, vol 23, no 3-4 1982.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*, Hampshire & London: The MacMillan Press 1987.

Gledhill, Christine: *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987.

Hansen, Miriam: *Babel & Babylon. Spectatorhsip in American Silent Film*, Cambridge, Massachussets & London: Harvard University Press 1991.

Hansen, Miriam: "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere", *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (Linda Williams, red.), New Brunswick: Rutgers University Press 1995.

Jeffords, Susan: *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1994.

Jerslev, Anne: "Tilskuerbegrebet i den feministiske psykosemiotik", *Nordisk forskning om kvinnor och medier* (Ulla Carlsson, red.), NORDICOM 3, 1993.

Jerslev, Anne: "Film noir, Billy Wilders "Double Indemnity" og maskuliniteten i krise", *Den sidste gode genre, krimiens aktualitet* (René Rasmussen og Anders Lykke, red.), Århus: Klim 1995.

Johnston, Claire: "Women's Cinema as Counter-Cinema", *Notes on Women's Cinema* (Claire Johnston, red.), London 1973.

Krutnik, Frank: *In a Lonely Street. Film noir, Genre, Masculinity*. London & New York: Routledge 1991.

Lahtti, Marti: "Naturliga muskler - och onaturliga. Stallones kropp möter Schwarzeneggers", Filmhäftet 75-76, 1991.

Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*, London & New York: Routledge 1993.

Modleski, Tania: *The Women Who Knew Too Much*, New York & London, Methuen 1988.

Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and

Narrative Cinema", Screen, vol. 16, no. 3, 1975.

Mulvey, Laura: "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema Inspired by Duel in the Sun", in Framework, no 15-17, 1981.

Mulvey, Laura: *Fetishism and Curiosity*, London: British Film Institute 1996.

Neale, Steve: "Prologue: Masculinity as Spectacle", *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (Steven Cohan & Ina Rae Hark, red.), London & New York: Routledge 1993.

Rodowick, David N.: *The Difficulty of Difference. Psychoanalysis, Sexual Difference & Film Theory*, London & New York: Routledge 1991.

Silverman, Kaja: "Masochism and Subjectivity", Framework 12, 1980.

Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*, London & New York: Routledge 1992.

Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1988.

Smith, Paul: "Eastwood Bound", *Constructing masculinity* (Maurice Berger, Brian Willis & Simon Watson, red.), London & New York: Routledge 1995.

Stacey, Jackie: "Desperately Seeking Difference", Screen no. 1, 1987.

Stacey, Jackie: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London & New York: Routledge 1994.

Studlar, Gaylyn: *In the Realm of Pleasure. von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press 1988.

Studlar, Gaylyn: *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York: Columbia University Press 1996.

Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London & New York: Routledge 1993.

Williams, Linda: "When the Woman Looks", *Re-Vision* (Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp & Linda Williams, red.), London: British Film Institute 1984.

Williams, Linda: *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley: University of California Press 1989.

Willis, Sharon: "Hardware and Hardbodies, What Do Women Want?: A reading of Thelma and Louise", *Film Theory Goes to the Movies* (Jim Collins, Hillary Radner and Ava Preacher Collins, red.), New York & London: Routledge 1993.

Den oplevede film

Fænomenologien og filmteorien

af Anders Leifer

Fænomenologien er en filosofi og en beskrivelsesmåde, der karakteriserer bevidsthedens berøring med den umiddelbart sansede verden som en inderlig relation: Bevidstheden er altid bevidstheden om noget; sansningen er altid sansningen af noget. Hermed er der tale om et opgør med al tænkning, der ensidigt betoner enten det ydre eller det indre, for disse to størrelser er nært forbundet; de forudsætter hinanden. Det er denne artikels udgangspunkt, at fænomenologien - her i en forenklet skitse - kan have relevans for filmteorien. Jeg vil således betragte tendenser i nyere filmteori - teorier *med* og *uden* en erklæret fænomenologisk optik og herigennem pege på, hvor fænomenologien eventuelt kan bringe filmteorien hen (en filmoplevelsens fænomenologi?).

Før det kommer så vidt, skal jeg imidlertid skitsere de mere umiddelbare spor, efterkrigstidens filosofiske strømninger i Frankrig for en forholdsvis kort bemærkning satte på filmteoriens område. I disse år lancerede nemlig (først og fremmest) André Bazin et nyt syn på filmen, og en ny måde at bedrive filmteori på, for den sags skyld. I denne artiklens første del - omhandlende filmen som fænomenologisk apparat og den fænomenologiske metode eller beskrivelse - vil også Amédée Ayfre og Jean Mitry blive berørt, mens andre fænomenologiske filmkritikere/-teoretikere vil blive forbigået i tavshed. [1]

I et temanummer om filmteorien netop nu forekommer dette første afsnit måske uaktuelt, og ihvertfald lidt vel langt. Jeg mener imidlertid, at det rummer en række vigtige iagttagelser om den filmteoretiske tradition, der hen ad vejen bør tjene til at sætte artiklens (forsigtige) pointer i perspektiv.

Alt i alt er der i mindre grad tale om en oversigtsartikel end om en diskuterende berøring af det, der i dag forekommer at være vigtige - eller blot mulige - fænomenologiske perspektiver i filmteorien. Enhver berøring af dette oversete emne i nyere filmteori[2] må vel også afkræve et personligt bud, så jeg skal i artiklens tredie og sidste afsnit kort og mere uforpligtende diskutere relevansen af en orientering imod oplevelsen i vores forståelse af - og analytiske greb om - filmen.

1. André Bazins lancering af en realistisk filmpoetik, begyndende i årene efter anden verdenskrig, kan synes at være et helt fundamentalt opgør med det synspunkt, tidligere (formalistiske) teoretikere havde forfægtet: At filmen for at opnå status af kunst skulle

overskride den gennemsigtige virkelighedsgengivelse, der som bekendt i filmens første år var dens fremmeste attraktion. Jeg skal nedenfor forklare, hvorfor jeg vil mene, at opgøret ikke er så fundamentalt endda - set i lyset af den klassiske filmteoris udbredte metafor om filmen som øjenåbner.

Bazin skriver ud fra en stor bevidsthed om filmens historiske udvikling - fra en privilegeret position efter 50 år med film - hvorfor han kan spare sig 'den blinde voldsomhed', som Walter Benjamin i sin tid beskrev som karakteristisk for den tidlige filmteori. Filmen *er* i Bazins tid etableret som en anerkendt kunstart, hvilket den formalistiske filmteori med dens nærhed til praktiske filmmiljøer naturligvis har bidraget til. Men under indtryk af en ny tid, og med erkendelsen af egne æstetiske præferencer, vil Bazin fremhæve dét realistiske væsen, som filmen gennem sin udvikling aldrig har kunnet slippe helt. Det er først og fremmest en grundlæggende realisme, der i Bazins øjne bærer filmen: For filmen er en kunstart, der i bedste fald kan bringe mennesket tilbage til virkeligheden - til en forståelse af dets vilkår i en moderne, illusionsløs tid. I et sådant eksistentielt lys fremstår en l'art pour l'art-holdning (den rene formalisme) som en klar indsnævring af filmens reelle muligheder.

Alene her skulle der for eftertiden, uden nødvendigvis at gå den realistiske æstetik på klingen, være rigeligt stof til med en håndbevægelse at feje Bazin af bordet som idealist. Uden at det skal være pointen her at være partisan for Bazin, kan man imidlertid sige, at en sådan kritik rammer forbi målet. Når vi i dag står tilbage med hans værk, fremgår det klart, at Bazin skriver sin tid. Dét er selvsagt interessant at betragte. I det følgende skal derfor Bazins kritiske metode skitseres og de fænomenologiske implikationer af hans realistiske filmæstetik uddybes.

Først en bibemærkning. Hvad Bazin giver, er et nyt teoretisk eller filosofisk syn på filmen. Det brede biografpublikum skal således ikke tilskrives et øjeblikkeligt, erkendelsesmæssigt kvantespring over for efterkrigstidens film. I forbindelse med Bazins filosofisk funderede interesse for den italienske neorealisme må det f.eks. konstateres, at et italiensk publikum i 1940'erne notorisk har haft ulige meget sværere ved at henrykkes over en socialt indigneret, neorealistisk film, end over den mere uforpligtende, eskapistiske underholdning. Filmteoriens rolle er naturligvis heller ikke at halse efter publikums smag. Derimod bør den reflektere over fænomenet film på en måde, der måske - med tiden - vil kvalificere ikke bare forståelsen af filmen, men gennem mediets udviklede selvforståelse også filmen selv. En svada, der godt må læses som en kritik af den moderne filmteoris undertiden manglende fornemmelse for (kærlighed til?) filmen.[3]

André Bazins værk fremstår som "fragmenter af en større diskurs".[4] En sådan diskurs, har jeg antydet, er tidens eksistentialistiske fænomenologi. Som teori betragtet ser det hele måske lidt sløset ud. Fremsætter Bazin nogle teser om filmen, som han dernæst undersøger på stringent vis? Præciserer han en terminologi? Svarene ligger i Bazins arbejdsmetode, der kan beskrives som *fænomenologisk*. Man må her erindre, at fænomenologiens tyske fader, Edmund Husserl, påpegede, at denne filosofi ikke kunne operere med en terminologi i streng forstand, da det var imod dens mål (Korsic, s. 32). Fænomenologien skulle netop fundere sig som videnskab gennem en 'ren beskrivelse' af fænomenerne, sådan som de erfares, og gennem beskrivelsen af denne erfarings grundlæggende betingelser. Og dette *uden* at ty til forudfattede bestemmelser eller begrebsapparater. "Filosoffen er en

evig begynder", har Husserl formuleret det i sine uudgivne skrifter (Merleau-Ponty 1969, s. 32).

Bazin arbejder i sine essays ud fra den konkrete horisont - det givne filmværk, eller rettere: oplevelsen af dette - hen imod den mulige erkendelse, det kan bibringe os. Og netop i en levende, søgende sprogbrug. En sådan arbejdsmetode, hvor Bazin møjsommeligt vender alle sten på sin vej, kan karakteriseres som induktiv, men falder muligvis den hårde videnskab for brystet qua dens nødvendige mål af subjektivitet; den fænomenologiske metodes subjektivitet impliceres imidlertid netop ved, at den ikke søger videnskabelig distance, men konkret engagement. Med den franske fænomenolog Maurice Merleau-Pontys ord: "Videnskaben omslutter mig ikke. Alt hvad jeg ved om verden, også min videnskabelige viden, ved jeg i kraft af et syn, som er mit, en erfaring om verden, uden hvilken videnskabens symboler intet ville sige mig." Og videre: "Jeg er den absolutte kilde." (Merleau-Ponty 1969, s. 25).

Som nævnt ovenfor undlod fænomenologien imidlertid ikke at søge en videnskabelig fundering. Husserls mål med fænomenologien var netop en "streng videnskab", der ved at gribe fat et mere fundamentalt sted, bag om fagvidenskaberne, skulle hjælpe os til en løsning på de sidste spørgsmål, som f.eks. empirismen og positivismen ikke kunne besvare. En tanke, jeg atter skal berøre i artiklens anden del.[5]

Filmens eksistens går forud for dens essens, har Bazin udtrykt med en slet skjult hilsen til Jean-Paul Sartre. Dette indebærer en åbenhed og følsomhed fra filmkritikerens side; denne bør ikke indsnævre sit perspektiv gennem forudfattede meninger eller slet og ret fordomme, men må være lydhør over for filmens mangfoldighed, sådan som den gode film i Bazins øjne netop er det over for verdens flertydighed. Jo, der *er* sandelig tale om idealisme. Og en lignende idealisme finder man hos Amédée Ayfre, der med følgende betragtninger desuden afslører en organisk kunsttanke: Fra oplevelsens niveau kan filmen gribes af den rationelle bevidsthed, men samtidig lever den videre i os og præger os i vores videre færd i verden. Neorealismen lovprises her for dens "forsøg på en direkte beskrivelse af vores erfaring" (Ayfre 1965, s. 34), det vil sige for en eksistentiel åbenhed, der forplanter sig til tilskueren. Og derfor må kritikeren netop gribe tilbage til dette (oplevelsens) niveau for at finde filmens sande værdi. Det skulle fremgå, at den gode film og den gode kritiker ifølge Ayfre bør have ét til fælles - en fænomenologisk tilgang til tingene.

Den ovenfor skitserede, afslappede holdning til 'det videnskabelige' hos Bazin står naturligvis i modsætning til de spirende film*videnskabelige* ambitioner, der fik et gennembrud i 60'erne. 'Værre' bliver det, hvis man tager Bazins 'naive realisme' for pålydende...

I det centrale essay "Ontologie de l'image photographique" fra 1945 beskriver Bazin fotografiets - og filmens - realistiske natur. Det tætteste han kommer på i egentlig forstand at grundlægge en realistisk filmteori, formuleres i det såkaldte 'objektivitetsaksiom'. Meget kort fortalt hedder det sig, at fotografiet, qua den bevidsthedsfrie reproduktion, dvs. det at kun en fysisk-kemisk proces skiller fotografi og virkelighed ad, i sit væsen er objektivt. Filmen tilføjer så den tidslige dimension - som kronen på værket, så at sige, for mimesistrangen i de bildende kunstarters historie...[6] En sådan beskrivelse må stå for skud som naiv for såvel common sense som teoretiske hoveder. Og skeptikeren kan finde adskillige passager hos Bazin at bygge sin sag på, f.eks.: "det fotografiske billede er objektet selv [...] det

har i kraft af selve dets tilblivelsesproces del i den models væsen, som det reproducerer; det *er* modellen." (Bazin I, s. 14).

Diskussionen om filmens eventuelle objektivitet er alt for omfattende at komme nærmere ind på her, men hvis den 'naive realisme' sættes i parentes, handler det pludselig om noget andet og mere, nemlig om et filosofisk standpunkt. Læst med mindre skeptiske briller afslører essayet tydeligt, at det er oplevelsen af virkelighed, det handler om. Ikke virkelighedens erobring af lærredet, men af tilskuerens oplevelse. Bazin kalder netop filmens virkelighedseffekt psykologisk og understreger, at det ikke er kvaliteten af virkelighedsgengivelsen, der er afgørende. Det er derimod dét, at vi véd, at der er tale om en gengivelse af noget virkeligt - fremspring af den menneskelige verden, vi er og lever i - hvor konstrueret dette 'virkelige' end måtte være. Her sætter Bazins præferencer naturligvis ind, og også han priser altså neorealismen for (fænomenologisk) at fremstille en verden, der er fuld af meninger, men endnu ikke har fået tilskrevet én bestemt betydning.

Et andet citat fra essayet vil blot understrege Bazins fænomenologiske holdning: "Det fotografiske billede påvirker os som et naturfænomen." (Bazin I, s. 14). Filmen *virker* altså realistisk på os, hvilket ifølge Bazin spiller den gode kort i hånden til at lade os se en verden, nøgen og flertydig, som skjuler sig bag det kunstlede og konstruerede, bag dogmer og fordomme. Man kan med et smil på læben huske på, hvordan Bazin lovpriser virkningen af Nanooks uklippede ventetid ved sælens åndehul - en scene, hvor klippene ved nærmere eftersyn ikke kan tælles på én hånd![7] Kunsten er i en vis forstand at skjule kunsten, sådan som Ayfre har beskrevet De Sicas og Zavattinis arbejde med manuskriptet til *Cykeltyven*[8] - i stil med Husserls formulering om filosoffens udfordring: "Med tanken at skære tanken bort."

Ikke meget mere herom. Bazins intuition var tilsyneladende rigtig, og den lod ham sætte høje, idealistiske mål for filmen, der også udmøntede sig i hans velkendte æstetiske præferencer. Intuitionen synes altså at have sagt Bazin, at film *virker* meget realistisk på os (hvilket som bekendt også er f.eks. psykosemiotikkens og den ideologikritiske analyses udgangspunkt), og enhver, der læser hans værk, kan forvisse sig om, at Bazin ikke er mere naiv end som så: "På den anden side er filmen selvfølgelig også et sprog", slutter Bazin det refererede essay. En tanke, jeg kort vil lade Jean Mitry samle op på nedenfor.[9]

Jeg vil en passant pege på, at der vel ikke er nogen fundamental forskel på den øjenåbner-idealisme, som f.eks. Jean Epstein og Béla Balázs, begge fra den 'bløde ende' af den formalistiske lejr[10], lægger for dagen, og så André Bazins beskrevne tro på, at filmen kan bringe os i en umiddelbar, dvs. eksistentiel, kontakt med verden omkring os - at filmen tillader os at opleve verden i dens mangefacetterede meningsfylde, før den tilskrives bestemte betydninger. Om filmen således prises for ved defamiliariserende, formalistiske greb at vække vores sløvede perception til live *eller* for i kraft af kameraets objektivitet at lade os se de ting, som vores vanemæssige perception skjuler for os[11], så er der nydelige paralleller til Husserls tanke om at gribe tilbage til sagsforholdene ("zu den Sachen selbst"), sådan som de fremtræder for den rene erfaring. Altså sådan som vi oplever tingene, ikke sådan som vi kender dem, for at parafrasere den litterære, russiske formalist Viktor Shklovskij.

I forlængelse af ovenstående skitse af Bazins fænomenologisk inspirerede filmteori finder jeg det altså rimeligt at sige, at filmen i store dele af den klassiske filmteori synes at være erkendt som en art fænome-

nologisk apparat.[12] At en sådan tanke ikke burde forekomme fremmed i lyset af nyere filmteori, skal jeg vende tilbage til i artiklens anden del, hvor jeg netop berører den kognitive og neoformalistiske filmteori og dens oplevende tilskuer, hvis evne til at se - og engagere sig i - film forstås i forlængelse af det øvrige, levede liv. Filmoplevelsen som en slags skærpelse af sanserne.

Af samme grund synes det rimeligt at betragte den klassiske filmteori som ét paradigme i erkendelsen af filmen[13], med betoningen af filmens kunstneriske status, først og fremmest, og så med den netop beskrevne øjenåbner-idealisme som fælles kendetegn i de formalistiske og realistiske strømninger.[14] I dét lys er der først tale om et egentligt paradigmeskift i filmteorien med Christian Metz' og den moderne filmteoris beherskede, videnskabelige distance til filmen. Dette skift rummer en vigtig pointe for nærværende artikel: Med den semiotiske/strukturalistiske dagsorden sættes der principielt en decideret antifænomenologisk tilgang til filmen.

Jean Mitry kan som sagt samle op på Bazins 'strøtanke' om, at filmen også er sprog. Mitry stiller sig først i 1960'erne som en slags mægler mellem den formalistiske og den realistiske filmteori og søger næsten common sense-agtigt at sætte filmens sproglighed på plads.[15] En nøgleposition, som sagt: Filmen gengiver virkeligheden, den er kunst, og den er sprog. Alt dette hænger sammen på en måde, som vil afsløre Mitrys fænomenologiske aner.

På et første niveau giver filmen en umiddelbar sansning af verden; billedet lader fænomenerne fremtræde for os. Men billedet giver samtidig et *organiseret* udsnit af verden, og dermed afsløres der alene på dette niveau, at filmen på én gang er virkelighedsgengivelse og kunst. Dertil kommer så, at filmen i forløb organiserer sig som fortælling, og at dette netop hviler på vores naturlige tilbøjelighed til ikke blot at sanse, men også forstå verden omkring os. Filmen er mao. som fortællende medium i stand til at organisere, konstruere og kommunikere tanker, og hermed er den en slags sprog; men dens grundlag er i det konkrete, nemlig en verden, som må sanses, før den kan betyde noget som helst.

Den moderne filmteori vender netop bunden i vejret på dette spørgsmål. I de tidlige 1960'ere er spændingen mellem det naturlige og kultur/sprog godt nok intakt: hos Metz rumsterer således bl.a. Bazin i beskrivelsen af filmens (det filmiske tegns) naturlige ekspressivitet, der overskrider, hvad lingvisten/semiotikeren kan sætte på begreb, men filmsemiotikken skal i tiltagende grad stille sig mistroisk an over for det naturlige og påpege betydningsverdenens overherredømme.[16]

2. "Filmen tænkes ikke, den perciperes", skrev den franske, fænomenologiske filosof og psykologiprofessor Maurice Merleau-Ponty i 1945 - og betonede dermed filmens sanselige kvaliteter.[17] Det skal det handle om i det næste. Knut Skjærven udtrykker i den forbindelse (Skjærven, s. 14), at "den specielle filmforståelse tilhører den generelle virkelighedsforståelse som en emnemæssig præcisering af denne." En filmfænomenologi skulle altså ligge lige for, da den kan ses i umiddelbar forlængelse af al anden fænomenologisk beskrivelse.

Perception og forståelse (eller sansning og refleksion, om man vil) finder sted i et kontinuum - sådan som det også er en grundlæggende erkendelse i kognitionspsykologien, mere herom nedenfor - og her kommer perceptionen så at sige først. Man taler således om "perceptionens primat"; den "er den privilegerede åbning mod verden, idet alle andre måder at gå til verden på

[...] bygger på sansningen." (Lübcke, s. 332). I det lys kan filmoplevelsen altså ses som en iscenesat, tilrettelagt sansning, der på denne vis får prægnans i forhold til den almindelige verdensoplevelse. Merleau-Ponty ser det angiveligt sådan, at filmens kvalitet er, at den gengiver verden på et førbevidst niveau (Merleau-Ponty 1993).

Vi befinder os i en livssammenhæng kaldet *væren-i-verden* - en samhørighed mellem menneske (subjekt) og verden (objekt), der bæres af den før-bevidste, kropslige eksistens - "perceptionens subjekt er kroppen." (Lübcke, s. 335) Forholdet mellem krop og bevidsthed er nært, men kroppen er altså tættere på verden i og med sin før-bevidste natur: vi må simpelthen først være i verden, før vi kan begribe noget som helst med refleksionen. En erkendelse, som den sprogliggjorte bevidsthed tilsyneladende har fortrængt.

Naturvidenskaberne vil i den forbindelse fastholde menneskelige erkendelser som ren natur (dvs. objektivere), men bevidstheden implicerer jo netop også noget privat, nemlig oplevelsen, vil fænomenolgen hævde.[18] Nu tegner filosoffens opgave sig, en opgave, som ifølge Merleau-Ponty netop deles med kunstneren: at søge tilbage til den oprindelige erfaring, den før-bevidste, 'naive' kontakt med verden - dvs. et "forsøg på direkte beskrivelse af vor oplevelse" (Merleau-Ponty 1969, s. 23).

Ovenfor kom sproget (den sprogliggjorte bevidsthed) på banen, og Merleau-Ponty skitserer med spændingen mellem umiddelbarhed og sprog ganske enkelt det skisma, som i 1960'erne tipper over med den antifænomenologiske strukturalisme/semiotik (Collin & Køppe, s. 160). En mistankens doktrin (Salomonsen 1992, s. 63), der fører ethvert naturligt fænomen tilbage til den menneskelige verdens kulturelle og hermed sprogliggjorte væsen. Ikke perception, krop og umiddelbarhed, men sprog og kultur tænkes her 'at komme først'. Som bekendt også i filmteorien.

Merleau-Pontys komplicerede tanker om sproget kan belyse spørgsmålet yderligere og tillige præcisere den kunstneriske udfordring (Merleau-Ponty 1969, s. 44-78). Der tænkes at eksistere et autentisk, eksistentielt sprog, *parole parlante*, hvor betydninger ikke er fast indstiftet, og som knytter sig til den oprindelige, kropslige verdenserfaring. Det er et oprindeligt, levende, innovativt sprog, der så at sige rækker tilbage til betydningstilblivelsen og sprænger den indefra. Dette sprog er imidlertid indkapslet af det empiriske, indstiftede sprog, *parole parlée*, hvor betydningerne er fastlagt på forhånd - og som således heroverfor ses som et inautentisk, dødt sprog. Dette - kunne man sige - er lingvistikkens eller hele den strukturalistiske bevægelses sprog. Et sprog, der (med en omformulering af Johannes V. Jensen) "arbejder skærende i bevidstheden".

Filosoffen og kunstneren må nu, i en paradoksal bevægelse, med en kreativ sprogbrug søge at nå den før-sproglige erfaring.

Så vidt Merleau-Pontys udfordring som filosof, og så vidt hans fordringer til den kunstneriske skaberkraft. Men hvad er filmens placering i alt dette? Lad mig fastholde en af Merleau-Pontys betragtninger: kunsten kan tjene som et eksistentielt bindeled mellem det subjektive, (op)levende menneske og den objektive, (op)levede verden. Filmen er faktisk ifølge Merleau-Ponty "specielt egnet til at få *enheden* mellem ånd og krop, mellem ånd og verden og *den enes udtryk i den anden* til at træde frem." (Merleau-Ponty 1993, s. 23; mine kursiveringer). Den enes udtryk i den anden - denne dobbelthed er central.

Enhver fænomenologisk analyse, og en sådan kan selvsagt rettes imod filmoplevel-

sen, vil komme tilbage til intentionaliteten som en dynamisk akt, hvor menneske og verden - i vores tilfælde film - mødes og udveksler en oplevelse. Filmoplevelsen kan altså i fænomenologisk lys ikke begrænses til indre forestillinger eller ydre fremtræden. Gennem en sansende krop intenderer den subjektive tilskuer den objektive film - i en tæt knyttet oplevelseshelhed. Hermed skulle en relevans for forståelsen af filmoplevelsen være tegnet. Jeg vil nu først betragte Vivian Sobchacks tanker om filmoplevelsens fænomenologi, dernæst berøre filmkognitivismens delvis fænomenologisk klingende erkendelser.

Vivian Sobchack tænker i *The Address of the Eye* fra 1992 filmoplevelsens fænomenologi radikalt: filmen som oplevet fænomen udgør "den intersubjektive basis for objektiv filmisk kommunikation" (Sobchack, s. 5) - gennem det grundlæggende forhold, at instruktør, film og tilskuere deler samme kropslige væren-i-verden, og alle sanser og udtrykker sig som kroppe.[19] Ifølge Sobchack har hverken den klassiske eller den moderne filmteori haft øje for denne samlede konfiguration af instruktør, film og tilskuer som eksisterende i verden. Den hidtidige filmteori kan således af Sobchack affejes som følger: formalisterne har fokuseret ensidigt på udtrykket, realisterne (og ifølge Sobchack herunder Bazin) på den perceptive side af sagen, og endelig har den moderne filmteori set sig blind på den medierende term, sproget.

Filmsituationen - eller filmoplevelsen, der som intentionel akt blot ikke kan begrænses til en oplevende (subjektiv) pol - ses altså af Sobchack som dette sammenløb af udtryk og sansninger, og disse forhold giver en reversibel dobbelthed: enhver oplevelse ses således i fænomenologien som rettet mod det oplevede, og ethvert oplevet fænomen så at sige reflekterer den oplevelsesakt, som det står til rådighed for (hvilket blot er andre ord at beskrive intentionaliteten med). Hermed antager filmen en anden karakter end blot og bart perciperet objekt for tilskueren: dens udtryk står netop til rådighed for tilskuerens sansning, men uden at tilskuerens bevidsthed (der i den samlede dynamik ses som mentalt udtryk af det sansede, sådan som tilskueren tilskriver dette sansede mening) æder filmen op. Filmen giver en unik dobbeltperception, hvor tilskueren gives et nyt blik, nemlig filmens, men uden at træde ud af sin egen krop og slippe sit eget blik. Heller ikke filmens eksistens anfægtes: "Uanset hvordan jeg giver mig hen til det spil af billeder og lyde, jeg ser og hører i biografen, er disse billeder og lyde altid i en eller anden grad resistente over for min optagelse af dem. Der ville faktisk slet ikke være noget 'spil' uden denne udveksling, jeg oplever, mellem filmen og mig selv." (Sobchack, s. 24) Her er der altså ikke tale om hverken ren subjektiv betydningstilskrivning, 'relativisering af filmteksten', eller objektiv fiksering af betydningen. Dette sikres simpelthen af filmoplevelsens natur.

Det forstås, at filmen i Sobchacks udlægning 'opfører sig' eksemplarisk i spændingen mellem det umiddelbare og den sproglige (bevidsthedsmæssige) sammenhæng. Det er det, der gør den til et levende fænomen, som kan fortælle os noget om betydningsverdenens forudsætning i en primær, levet verden. Nok bærer filmen altså betydninger (udtryk), men den giver os først en verden (sansning), som endnu ikke er formet betydningsmæssigt (Sobchack, s. 11). Heraf fascinationskraften.

Filmen serverer - for Sobchack som for Merleau-Ponty - den menneskelige oplevelses praksis på et sølvfad. Faktisk tages sansningens primat så bogstaveligt, at den filmiske betydning, der opstår, når tanken berører det umiddelbart sansede, i

mine øjne forsvinder hos Sobchack. En konsekvens af ønsket om at bygge den ultimative fænomenologiske filmteori - som en nedtælling til et umiddelbart spil af kroppe, blikke, sansninger. Men umiddelbarheden er et svindende punkt; sansning kommer før tanke, ja, men det interessante er selve spændingen: ikke oplevelsens absolutte nulpunkt, hvor den brister som en sæbeboble og der ikke er mere tilbage...

Som det fremgår, er der tale om et filmteoretisk projekt, der - positivt - nærmest begynder helt forfra for at slippe fri af traditionens angivne subjektiverende, objektiverende og positionerende blindgyder, men som omvendt forekommer ihvertfald undertegnede meget svært at bygge videre på. Sobchack tænker som sagt filmfænomenologien radikalt og med tanken om dobbeltperceptionen meget originalt, men efterlader i sin (abstrakte) filosofiske konstruktion af filmoplevelsen al common sense på halvvejen. Er filmen f.eks. en krop og ikke projicerede billeder på et lærred i en biografsal?

Fra en helt anden kant har den nyere filmteori også indsat tilskueren i en oplevelsessituation - filmkognitivismen.[20]

Behovet for en genopdagelse af den rigtige tilskuer bliver i første omgang tydeligt med receptionsforskningen, der, i dialog med en samfundsvidenskabelig tradition, i 1970'erne vinder indpas i filmvidenskaben. I den skelsættende *Narration in the Fiction Film* søger David Bordwell i 1985 mere substantielt at beskrive en filmtilskuer af kød og blod, der med sin perceptive og kognitive indretning er perfekt udstyret til at se film og hitte rede i de tidslige, rumlige og kausale forbindelser, der manipuleres med i fortællingen. Bordwells liste af referenceværker er omfattende, og kognitionspsykologien er måske nok i den forbindelse det mindste af det hele (omend væsentlig for en videnskabelig fundering). Ud over bl.a. formalister og fortælleteoretikere er én vigtig reference kunstteoretikeren E. H. Gombrich, der skelner mellem menneskets "perception of order" og "perception of meaning", som begge kan stimuleres af kunsten (Bordwell, s. 283). Hos Bordwell fremgår det, at meningen er lidt af en brændende kartoffel, som det derfor kan være metodisk fornuftigt at skille ud.[21] Med et citat fra Gombrich: "En famlen går forud for fatteevnen" (Bordwell, s. 31) - sansningen og ikke mindst den basale forståelse, som er Bordwells primære fokus i en narrationsteori, går altså forud for en dybere refleksion. Tilbage står Bordwell med en legende, sanseskærpende oplevelse i biografen, der finder sit fremmeste udtryk i såkaldt parametriske film - formmæssige, excessive spil, der fængsler tilskueren - men angiveligt ikke betyder noget som helst. Glæden ved filmen ses tilsyneladende i et umiddelbart engagement.

Bordwells filmtilskuer må altså regnes for en moderat tænker. Og med en forbløffende generøsitet overlader Bordwell desuden studiet af følelserne, der involveres i filmoplevelsen, til psykoanalysen (Bordwell, s. 30). Mere radikalt går Torben Kragh Grodal til værks i *Moving Pictures*: film er ikke bare levende, men også bevægende billeder, som Wim Wenders kunne have udtrykt det. Og dette kan bl.a. neuropsykologien belyse - til bunds!

Filmoplevelsen skal forstås i forlængelse af verdensoplevelsen - med vores omfattende, nedarvede tanke- og følelsesmæssige kapacitet. Ved at føre væsentlige aspekter af filmoplevelsen tilbage til hjerne og neurale netværk, og hermed til kroppen, vil Grodal også understrege, at tanken ikke er vores eneste greb i virkeligheden; at den ikke gør et helt menneske. I såvel tilfældet film som virkelighed (og forskellen er, som det frem-

går, ikke fundamental - film er jo alene virkelige i og med at de findes i vores virkelighed) er tanker og følelser nært forbundne. De væves sammen i det konkrete engagement, der i den narrative film oftest tager form efter en dobbelt identifikation - dels med en antropomorf agent dels med en mulig verden, hvori denne antropomorfe agent befinder sig.

Hos Grodal ses tilskuerens (subjektive) engagement i filmens (objektive) univers altså som et sammenløb, der omfatter tanker, følelser, krop og filmens billeder, ord, lyde og musik. Og dette engagement i den visuelle fiktion finder sted "på grundlag af en intersubjektiv, almenmenneskelig model for konstruktion af virkeligheden".[22] Også for fænomenologien er intersubjektivitet et nøglebegreb, idet det kan siges teoretisk at fastholde den subjektive oplevelse i dens objektive forudsætning, der udgøres af den inkarnerede væren-i-verden. "I kraft af kropsligheden deltager vi i en *fælles* verden." (Lübcke, s. 338; min kursivering). Fænomenologens opgave er at gribe tilbage til oplevelsens konstituering, og dette implicerer også en forståelse for de andre og deres oplevelser.

Det klinger alt sammen ganske fænomenologisk, men pointen er nu ikke at skyde Bordwell og Grodal noget i skoene. Mere interessant er det på baggrund af ovenstående at understrege, hvad kognitiv filmteori og fænomenologi *ikke* kan enes om. Og således pege på, hvor fænomenologien eventuelt kan føre filmteorien hen.

Bordwell og Grodal står ret beset i opposition til fænomenologien. Funderingen i den hårdere videnskab er udtryk for ønsket om større videnskabelighed i studiet af filmen, der som bekendt hører under det bløde humaniora. I såvel Bordwells som Grodals tilfælde er der tydeligt tale om en mistro til det subjektive, der - per implikation - må ses som uvidenskabeligt. Denne skepsis skal ses som udtryk for en efter alt at dømme nødvendig modreaktion over for semiotikken og dens (lingvistiske og psykoanalytiske) abstraktioner. Jeg tolker Bordwells metodiske udgrænsning af såvel dybere mening som følelser som et - overdrevet - behov for sikker grund under fødderne. Jeg behøver ikke at tolke for at finde videnskabelighedstrangen hos Grodal.

Merleau-Ponty (og før ham Husserl) retter med fænomenologien en kritik imod den objektiverende betragtningsmåde, som de herrer ovenfor repræsenterer. En specifik kritik kunne i fænomenologisk perspektiv lyde: i ønsket om at opnå objektiv, sikker erkendelse udjævner de filmen for deres blik; alt - billeder, farver, lyde, fortælling, tilskuer, følelser, hjernehalvdele osv. - fastholdes som noget ydre, der så at sige kun tilskrives kvantitativ forskellighed. Filmen som egentligt oplevet fænomen forsvinder som dug for solen for at gøre plads for sikre, objektive iagttagelser. Bordwells i bund og grund (neo)formalistiske værk munder således ud i et flot overblik over fortællemekanik og til dels stil. Men bliver det ikke sværere og sværere at tro på den oplevende tilskuer, jo længere Bordwell bevæger sig væk fra den klassisk fortalte film?[23]

Merleau-Ponty har selv formuleret kritikken således: "Man har ganske ret i at fordømme formalismen, men man glemmer sædvanligvis, at dens fejl ikke består i at overvurdere formen, men i at vurdere den så lavt, at den befrier den for mening." (Merleau-Ponty 1969, s. 127).

Fænomenologien skulle heroverfor, ihvertfald i teorien, have nogle kort i ærmet. Først og fremmest en tro på at kunne nå bag om det objektive, ydre, som angiveligt skulle sætte grænserne for den sikre, videnskabelige erkendelse. Fænomenologien kan

således give os en tilskuer og en film, der virkelig behøver hinanden. En tilskuer, der i mine øjne både må sanse, føle og tænke og herigennem give liv til filmen. Og en film, der i skiftende lysintensiteter på lærredet og lyde i højttalerne tilrettelægger en sansning for både den enkelte tilskuer og alle tilskuere. Ingen af disse er imidlertid i stand til, hver for sig eller sammen, at udtømme filmen, for det ville forudsætte ikke blot en 'supersansning'[24], men også en endelig forståelse, dvs. en fiksering af filmen, eller mere præcist endnu: af dens betydning. Dette betyder til gengæld ikke, at filmen ikke skulle give nogen mening overhovedet.

Den fænomenologiske reduktion kan ses som en nedtælling til oplevelsens konstituering, der, som det skulle være fremgået, i bund og grund er den samme for film og virkelighed. Med Sobchack i erindring er det imidlertid lidt svært at se præcis, hvordan en fænomenologisk filmteori skal tælle ned til den dynamiske relation mellem film og tilskuer og give os mere end en teoretisk abstraktion. Blikke, kroppe, men ingen mening? Jeg kan f.eks. se perspektiver i en fænomenologisk beskrivelse af identifikationsformer i filmoplevelsen og deres kropslige og sansemæssige forankring hos tilskueren; men vil konkrete livtag med filmen ikke altid afsløre en nødvendig prioritering af f.eks. den fortællemæssige klangbund for identifikationen, hvorved beskrivelsen af den i princippet rene oplevelse overskrides? Bør en forståelse for oplevelsens spændingsfelt mellem sansning og refleksion, og det vil sige mellem umiddelbarhed og bevidsthed/sprog, mao. ikke hele tiden fastholdes? Ellers bliver det svært at se, hvordan filmen i Merleau-Pontys ånd overhovedet skulle levendegøre, inderliggøre det forhold mellem tilskuer og verden, som den medierer.

Er der således visse problemer teoretisk, ser det lysere ud metodisk - for en fordomsfri, fænomenologisk filmpoetik, der vil sikre subjektiviteten, dvs. fastholde en større del af oplevelsens samlede realitet; mere herom i artiklens tredie og afrundende del.

Den fænomenologiske analyses nødvendige mål af subjektivitet bør ikke så tvivl om dens videnskabelighed.[25] Kravet om ren objektivitet forekommer snarere heroverfor at være en nedarvet tvangstanke og på humanioras område udtryk for et mindreværdskompleks, der netop blænder for indsigten i egne muligheder. Uden selv den mest selvudslettende (subjektive) forsker som bekendt ingen (objektiv) erkendelse overhovedet - for at sige det populært.

Tilskuer, krop og identifikation er alle nøgleord for filmoplevelsen - og ord, der i disse år med stor omhu søges belyst i filmteorien. Tilbage står at blive bevist, om fænomenologien ville kunne holde, hvad den synes at love, hvis den for alvor blev sluppet løs over for filmen. Det kan ihvertfald med en vis arrogance konstateres, at den rigtigt gode fænomenologiske filmteori endnu ikke er skrevet...

"Filosoffen forsøger at tænke verden, medmennesket og sig selv, og at fatte deres sammenhæng", skriver Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 1969, s. 39). Et credo, der med lidt snilde kunne 'oversættes' til at gælde den fænomenologiske filmteori: filmteoretikeren bør forsøge at tænke filmen, de andres oplevelser og sin egen, og at fatte sammenhængen. Og dette vel at mærke uden at feje hverken oplevelsens subjektive forankring, der må omfatte følelser og i det hele taget alt det, der mødes med sansningen i oplevelsens øjeblikke, eller filmens objektive fremtoning ind under gulvtæppet.

3. Læser man J. Dudley Andrews artikel om den moderne filmteoris manglende

modspil fra fænomenologisk side (Andrew 1978), noterer man sig, at det, han efterlyser, først og fremmest er en hermeneutisk praksis. Altså snarere en fænomenologisk filmanalyse eller -poetik end en teori. Dette forekommer naturligvis ganske fornuftigt med ovenstående diskussion i baghovedet.

Den poststrukturalistiske tekstanalyse - f.eks. Barthes og hans 'skrivende' forsøg på at fange tekstens betydningsspil i flugten - skal roses (og det gør Andrew netop) for viljen til at medtænke læseren/tilskueren og for ikke at indsnævre (film)teksten. Og dekonstruktionens vilje til nærmest at sprænge tekstanalysen indefra for at se, hvad der vil gro på asken, kan nok forekomme 'ufornuftig', men også nødvendig. Der er tale om en vilje til at bryde ud af betydningens fængsel - og dermed om en slags opgør med egne forudsætninger. Ikke desto mindre må fænomenologen råbe vagt i gevær: den fænomenologiske metode, eller hermeneutik, skal ikke skrives på det rent subjektives regning. Sandheden findes, og for at gøre en lang historie kort, er det fænomenologens opgave at fravriste den subjektive oplevelse en sådan. Muligheden for dette er faktisk udtryk for en indre nødvendighed, nemlig det subjektives og det objektives fælles meningsgivende referenceramme i det levede liv. Ifølge Martin Heidegger ligger hermeneutikken i selve mulighedsbetingelsen for erfaring (Skjærven, s. 22) - al forholden sig til omverdenen er ganske enkelt hermeneutisk, hvorved filmoplevelsen igen blot må ses som en emnemæssig præcisering i forhold til den almindelige verdensoplevelse.

Fra min side polemiserer denne artikel nok mod filmkognitivismens objektiviseringstrang, men her skal det snarere bemærkes, hvordan ovenstående tanker netop finder et udtryk med erkendelsen af filmtilskueren som sansende og gradvist forstående, ja slet og ret oplevende i den kognitive filmteori. Vil jeg fremhæve den fænomenologiske beskrivelse eller metode - noget i stil med at lade oplevelsen strømme igennem én, reflektere over den og så skrive sig tilbage til oplevelsens niveau, til det basale møde med filmen - kan jeg således ligefrem hævde, at denne hermeneutiske bevægelse har kognitiv realitet, omend det er et metodisk greb at skille tingene (altså oplevelseshelheden) ad. Pointen ved den fænomenologiske tilgang til filmen, sådan som Bazin i sin tid repræsenterede den, er, at der må være rimelighed i at tage sin egen oplevelse for gode varer, samtidig med at man så at sige beskriver belægget for den i det objektive. *Jeg* er den absolutte kilde - en erkendelse, der skulle give adgang til mere end den halve sandhed.

Orienteringen imod den oplevede film finder i øvrigt sine paralleller i konkrete film[26] - f.eks. Wim Wenders' genkommende tematisering af menneskets umiddelbare, naive oplevelse af den omgivende verden: hvordan smager blod, kaffe og cigaretter (englen Damiel i *Der Himmel über Berlin*), eller: hvordan lyder en by (lydmanden Winter i *Lisbon Story*)? Men det skal i øvrigt ikke være pointen her at indsnævre perspektivet ved at sætte æstetiske dogmer - på linie med Bazins særlige glæde for den 'fænomenologiske neorealisme'. Det forekommer mig, at en fænomenologisk orienteret, oplevende tilgang til filmen rummer en langt mere radikal åbenhed end tidligere set - en teori om alting, som vores common sense virkelig må favne. Dette bunder bl.a. i, at det i dag ikke tillægges nogen synderlig undergravende værdi at dyrke f.eks. actionfilmen - 1960'ernes opgør med det borgerlige kunstbegreb *har* jo fundet sted. Hong Kongfilm bliver set af mennesker, såsom undertegnede, der engagerer sig i en filmoplevelse, og som i et andet humør kunne have

valgt at se en Wim Wenders-film. Min krop, mit blik, mine tanker og mit engagement mødes med filmen og udveksler en oplevelse. Dét er filmoplevelsens fænomenale realitet.

Noter

1) Se Andrew 1976, s. 242-253.

2) Andrew 1978. Af mangel på en bedre klassifikation lader jeg i øvrigt generelt denne vage betegnelse, 'nyere filmteori', dække filmteorien efter (og ud over) semiotikken, idet semiotikken (eller måske mere præcist: de strukturalistiske *og* poststrukturalistiske betragtningsmåder) inden for filmvidenskaben traditionelt har gjort krav på betegnelsen moderne filmteori. Som en jargonmæssig spidsfindighed går det moderne således forud for det nye...

3) At Bazin *har* haft betydning for filmens selvforståelse, som jeg kaldte det, vidner en lang række lovprisninger fra hans tids filmskabere om, jvf. hhv. Jean Renoirs og François Truffauts forord til Bazins essaysamlinger og Korsic s. 87-88.

4) En omformulering af Hugh Gray i *What is Cinema I*, s. 1.

5) Lübcke, s. 38-39. At den sene Husserl imidlertid synes at måtte ty til idealismen eller metafysikken, er en anden sag.

6) Bazin kan således tale om filmens 'mumificerede tid'; en slags 'bergsonsk varen' på dåse. Filmens greb om tiden er med Henri Bergsons filosofi som ballast analyseret gennemgribende af Gilles Deleuze i tobindsværket *Cinéma 1-2*, Paris: Les Éditions de Minuit 1983-85.

7) "The Evolution of the Language of Cinema", Bazin I, s. 27; den omtalte film er Robert Flahertys *Nanook of the North* fra 1922.

8) Ayfre 1965, s. 36. Når jeg taler om 'at skjule kunsten', bør det vel siges, at Bazin over for såkaldt usynlig, amerikansk montage påskønnede en så høj grad af egentlig perceptuel realisme som muligt.

9) Bazin I, s.16. For en diskussion af filmens virkelighedsindtryk se Grodal.

10) Se Jørholt; og Henri Agel: *Filmens æstetik*, København: 11x18/kommunikation 1972.

11) En sådan tanke findes ikke kun hos Bazin, men også hos en række af fotografiets kritikere; de - bl.a. Baudelaire, Proust, Kracauer og Benjamin - anfægter netop dets kunstneriske status på grundlag af det objektive, men anerkender omvendt den virkelighedsafslørende værdi. Se Jørholt, s. 3-8.

12) En *art* fænomenologisk apparat, skriver jeg lidt blødt, og man skal nok også hugge en hæl og klippe en tå for at fastholde tanken over for f.eks. Sergej Ejzenstejns montageteori. Men jeg mener, at pointen er god nok.

13) Jeg mener ikke, denne betragtning i nævneværdig grad modstrider med min påpegelse (ovenfor) af efterkrigstidens nye teoretiske syn på filmen. Ét er at tale om et syn på tingene, en indfaldsvinkel eller beskrivelsesmetode, et andet er at tale om paradigmeskiftet som en mekanisme i den videnskabelige erkendelses fremdrift; jvf. Thomas Kuhn, Collin og Køppe, s. 93 ff.

14) Filmskabere i 1920'ernes Rusland som Dziga Vertov og Sergej Ejzenstejn skabte vel i øvrigt også i egne øjne 'realistiske' film - omend med en formalistisk æstetik.

15) Christian Metz kan således siges at tage fat, hvor Mitry slipper, ved retorisk at spørge, om Saussure kan bidrage til forståelsen af filmsproget, eller om filmen blot er sprog i Mitrys forstand. Jeg hentyder selvfølgelig til Metz' essay "Le cinéma: langue ou langage" fra 1964 (*Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck 1968-1972).

16) For en beskrivelse af Metz' forhold til den klassiske filmteori, se Salomonsen & Toft 1991. I essayet "Le signifiant imaginaire" fra 1975 (*Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris: Union générale d'éditions 1977) diskuterer Metz i øvrigt eksplicit filmoplevelsens fænomenologi, som han imidlertid netop må afsløre som ikke-naturlig, dvs. produceret som et grundlæggende aspekt af filmens fascinationskraft.

17) Citatet stammer fra et foredrag på den franske filmskole, IDHEC, i Paris; Merleau-Ponty 1993.

18) Lübcke, s. 40; fænomenologien stiller sig netop i opposition til naturvidenskabens rationelle objektivisme - Husserl: "Videnskabernes fremgang i erkendelsen af den ydre virkelighed har sløvet sansen for genstande i andre sfærer." (Arne Næss: *Filosofiens historie 2*, København: Hans Reitzels Forlag 1991 (1963), s. 142).

19) I sin videre analyse i bogen skille Sobchack i øvrigt tingene lidt ad, idet hun behandler de to sæt af fundamentale relationer separat: (verden-)instruktør-film, og film-tilskuer(-verden).

20) Det skal i en bibemærkning nævnes, at jeg oven på dette favntag med Sobchack og hendes unikke filmiske sammenløb af sansninger og udtryk (instruktørens, filmens og tilskuerens), undlader at berøre andre eksplicit fænomenologiske bud på filmteoretisk indsigt i senere år; her er jeg blot bekendt med Alan Casebiers *Film and phenomenology. Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*, Oxford University Press 1991, men nævner den kun og iler videre.

21) Jvf. også værket *Making Meaning*, University of Harvard Press 1989.

22) Jørholt: "Verden ifølge Grodal", *Kosmorama* nr. 219, 1997.

23) Bordwell sætter grænsen ved en ren common sense-beskrivelse; alligevel er der efter tilskuerens forsvinden (paradoksalt nok) i stedet en del af ham selv tilbage. Jeg ser mao. i Bordwells vilje til at iagttage så opmærksomt og nærsynet en vis bazinsk kvalitet.

24) Mao. en slags transcendental tilskuer - men så vidt vil jeg ikke følge fænomenologien her. Christian Metz er i øvrigt inde på noget i denne retning i essayet "Le signifiant imaginaire", når han taler om tilskuerens identifikation med sig selv som ren perceptionsakt; for en litteraturhenvisning se note 16.

25) En mere tilbundsgående redegørelse for spørgsmålet om fænomenologiens relevans for filmteoriens og -analysens videnskabelighed - set med et tidstypisk perspektiv anno 1978 - findes hos Knut Skjærven.

26) Se Jørholts beskrivelse af "det eksistentielle arkiv", *Tænkende billeder*, s. 655 ff.

Litteratur

Andrew, J. Dudley: *The Major Film Theories*, Oxford University Press 1976.

Andrew, J. Dudley: "The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory", *Wide Angle 2*, nr. 2, 1978.

Andrew, J. Dudley: *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press 1984.

Aumont, Jacques, et al.: *Aesthetics of Film*, Austin: University of Texas Press 1992 (1983).

Ayfre, Amédée: *Conversion aux images?*, Paris: Les Éditions du Cerf 1964.

Ayfre, Amédée: "Neorealisme og fænomenologi" (1952), *Se - det er film 2* (Ib Monty & Morten Piil, red.), København: Forlaget Fremad 1965.

Bazin, André: *What is cinema I-II* (Hugh Gray, red.), University of California Press 1967-71 (1958-65).

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge 1990 (1985).

Collin, Finn & Simo Køppe, red.: *Humanistisk videnskabsteori*, Danmarks Radio Forlaget 1995.

Grodal, Torben Kragh: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press 1997.

Jørholt, Eva: *Tænkende billeder - Film, virkelighed og erkendelse I-III*, upubliceret Ph.D.-afhandling, København: Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet 1996.

Korsic, Igor: *Suspended Time*, Stockholm: University of Stockholm, Department of Theatre and Film Studies 1988.

Leifer, Anders: *Filmen i mig*, upubliceret speciale, København: Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet 1994.

Lewis, Brian: *Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema*, UMI Research Press 1984 (1980).

Lübcke, Poul, red.: *Vor tids filosofi I: Engagement og forståelse*, København: Politikens Forlag A/S 1994 (1982).

Merleau-Ponty, Maurice: *Tegn*, København: Rhodos 1969.

Merleau-Ponty, Maurice: "Filmen og den nye psykologi" (1945), Århus: *Philosophia, Tidsskrift for filosofi*, årgang 22, 3-4, 1993.

Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fænomenologi*, Frederiksberg: Det lille Forlag 1994 (1945).

Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Éditions Universitaires 1990 (1965).

Salomonsen, Steen & Jens Toft: "Omkring filmsemiologiens grundlæggelse", København: *Tryllelygten* nr. 1, 1991.

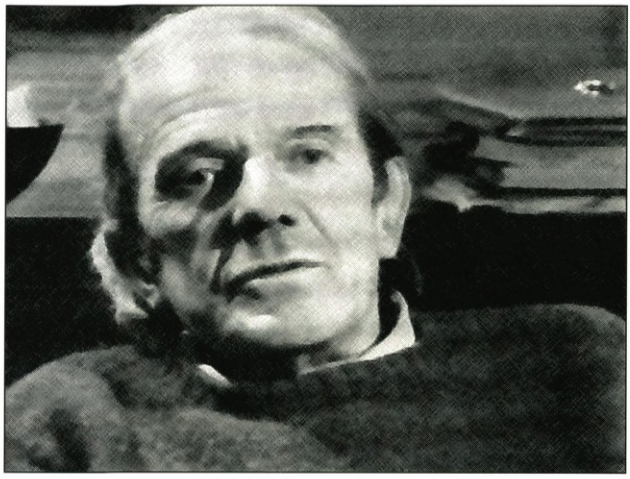
Salomonsen, Steen: *Den filmiske oplevelse*, upubliceret Ph.D.-afhandling, København: Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet 1992.

Shklovskij, Viktor: "Art as Technique" (1917), *Russian Formalist Criticism, Four Essays* (Lee T. Lemon & Marion J. Reis, red.), Lincoln: University of Nebraska Press 1965.

Skjærven, Knut: *Filmvidenskab - et fænomenologisk essay*, København: Berlingske Forlag 1978.

Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press 1992.

Wenders, Wim: *Billedernes logik*, København: Rævens sorte bibliotek 1991 (1988).



Gilles Deleuze

Deleuze i farver

Et kulørt nedslag i Gilles Deleuzes filmfilosofi

Af Eva Jørholt

I første halvdel af 1980'erne - samtidig med at David Bordwell i USA støbte kuglerne til den kognitionsteori, som nu dominerer filmteorien - barslede Gilles Deleuze med et digert tobinds-værk om filmen, *Cinéma 1: L'Image-mouvement* (1983) og *Cinéma 2: L'Image-temps* (1985). Deleuze var filosof og ikke filmteoretiker, men han var generelt voldsomt optaget af kunst og udgav ind imellem sine mange værker om filosoffer og filosofiske emner - bl.a. Spinoza, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson og Foucault - tillige bøger om Kafka, Proust, Sacher-Masoch, Francis Bacon m.fl. Og så nærede han - som god intellektuel fransk-mand - tillige en dyb kærlighed til filmen og aflagde flittige besøg på Cinemateket i Paris, hvor det lykkedes ham at få set det meste af det bedste fra filmens første hundrede år. Men også når han gik i biografen, var Deleuze filosof, og hans filmteori kan bedst karakteriseres som det den er, nemlig en filosofs refleksioner over filmkunsten.

Deleuzes bidrag til filmteorien udmærker sig ikke akkurat ved sin letfordøjelighed. For mit eget vedkommende skulle der 3-4 tilløb til, før det lykkedes mig at komme ind i værket, og siden andre 3-4 gennemlæsninger, før jeg syntes, at jeg så småt var ved at få greb om, hvad det egentlig var, Deleuze havde at sige om filmen. Ud fra en simpel cost-benefit analyse kan man spørge, om det var det værd. Svaret er et ubetinget ja, for jeg opfatter Deleuzes tanker om filmen som noget af det mest inspirerende, der er tilflydt filmvidenskaben i mange år.

Dét er ikke ensbetydende med, at hans filmteori er uproblematisk, for det er den så langtfra. Men den er ikke problematisk af de grunde, som anføres af de grene af filmteorien - især kognitionsteorien -, der i disse år forsøger at gøre filmvidenskaben mere videnskabelig. For kognitionsteoretikerne fremstår Deleuzes filmteoretiske bidrag som noget af det mest uvidenskabelige, de kan komme i tanker om - romantiske drømmerier uden videnskabeligt belæg. Selv om jeg ikke ville formulere det helt sådan, har de vel heller ikke helt uret, men er der på den anden side nogen garanti for, at kognitionsteorien skulle være mindre mystificerende? Har vi videnskabeligt belæg for, at hjernen rent faktisk reagerer på de filmiske stimuli, som den fra kognitivistisk hold hævdes at gøre det? Jeg er ikke sikker, men i grunden bekymrer det videnskabelige belæg - eller manglen på samme - mig ikke

så meget, når teoriens genstand er noget så på én gang sanseligt og åndeligt som kunst.

En teori om det æstetiske bør i mine øjne i langt højere grad måles på, hvor vidt den er i stand til at føje nye og tankevækkende facetter til såvel oplevelsen som forståelsen af i dette tilfælde filmkunsten. Dét formåede de store klassiske filmteoretikere som Eisenstein og Bazin. Uanset deres vidt forskellige holdninger til filmens midler og mål, var de begge i stand til, på hver sin måde, at gøre filmoplevelsen rigere og øge forståelsen af filmens muligheder. Men siden filmteorien anført af Christian Metz og semiologien i 1960'erne gjorde sin entré i videnskabernes selskab på det akademiske parnas, har den syvende kunstart ikke akkurat været omgærdet af teorier, der kunne få læseren til at løfte sig begejstret i sædet - snarere tværtimod.

En af de ting, der udmærker - men i andres øjne stempler - Deleuzes filmteoretiske bidrag, er, at han som udefrakommende griber filmen an på en helt anden og anderledes 'vild' måde end 'fagfilmteoretikerne'. Han er ikke hæmmet af nogen filmteoretiske skoler, forholder sig ikke i nævneværdig grad til andre filmteoretikere, men lader frit sine filosofiske indsigter lyse over filmkunsten. Dét kan virke uhyre opløftende, men er, indrømmet, samtidig også noget af det, der kan være problematisk ved hans filmteori. Har man sin baggrund i filmvidenskaben, og ikke i filosofien, kan man også godt få indtryk af, at han skyder gråspurve med kanoner, når det gælder de store filosofiske linjer i hans tanker om filmen. Er det virkelig nødvendigt at forestille sig verden som flydende materie for at forstå filmene bedre? Jeg tror det ikke. Videre gør han det ikke akkurat let for læseren at forstå hans synspunkter, da hans argumentation sjældent er hundrede procent stringent. Til gengæld resulterer hans modsigelsesfulde skrivemåde i så mange strittende brudflader, at læseren nærmest tvinges til selv at tænke filmen videre ad de baner, der ofte blot skitseres i forbigående af Deleuze.

For ret at forstå de filosofiske implikationer af hans værk om filmen er man naturligvis nødt til at læse begge bind fra ende til anden, men dets filmteoretiske force ligger for mig at se i dets mange indsigtsfulde detailstudier. Eller, sagt på en anden måde: betragtet i totalbillede er Deleuzes filmfilosofi nok mest for fagfilosoffer, mens filminteresserede kan hente input til en helt anderledes tænkning om bestemte film, filmskabere, filmstrømninger og filmiske virkemidler, hvis de opløser de to bind i nærbilleder og fokuserer på udvalgte detaljer. I et sådant close up-perspektiv er der næppe nogen nyere filmteoretiker, der som Deleuze kan åbne filmelskerens øjne for helt uanede og nye sider af de film, man troede at kende så godt. Og han gør det vel og mærke, for det meste, uden at gøre vold på værkerne og deres skaberes intentioner.

Eller, med et tillempet Godard-citat, som Deleuze selv har brugt andetsteds: "Pas des idées justes, juste une idée." Der findes ingen 'korrekte' eller videnskabeligt verificérbare tanker i Deleuzes tænkning, blot tanker - mange af dem og som regel også højst tankevækkende sådanne.

En filosofi i hypertekst. Man behøver ikke kende til Deleuzes tænkning i øvrigt for at få udbytte af hans filmteori. På den anden side kan det godt hjælpe på forståelsen - også i nærbillede-perspektiv -, hvis man besidder blot et minimalt kendskab til hans filosofiske ståsted. Ret beset er det misvisende at tale om 'ståsted', når det gælder en filosof som Deleuze, for sammen med andre postmoderne tænkere som bl.a. Michel Foucault, Jacques Derrida, Georges Bataille, Jean Baudrillard og Paul Virilio regnes

Deleuze, der var født i 1925 og døde i 1995, til de såkaldte 'nomadefilosoffer'.

Nomadefilosofferne, der tager deres afsæt i Nietzsche, lægger vægt dels på traditionelle begrebers og modsætningers nomadiske vagabondering (f.eks. modsætningen mellem liv og død, natur og kultur, der i deres tænkning tenderer mod at udviskes), dels på ørkentilstandens retningsløshed. Så ørkenen er i denne sammenhæng ikke så meget et udtryk for goldhed, som den er et sted, hvor tid og bevægelse mister deres linearitet. Ørkenen kender hverken til årstider, udvikling eller historie, og i dette tidløse landskab vagabonderer nomaderne uden fast udgangspunkt og retning. Med baggrund i denne nietzscheansk inspirerede opfattelse af ørkenen gør nomadefilosofien op med den fremskridtsrettede og utopiske fornuft, som har kendetegnet vestlig tænkning de sidste 300 år. I disse filosoffers egen tænkning fyger ideer og tegn rundt om hinanden som i en sandstorm. Der er intet hierarki og ingen regler. Alt kan interagere med alt. Nomadefilosofien bliver dermed som en bombe under vesterlandsk tænkning, en datavirus, der truer med at slette alt i basen.

Ikke alene bryder nomadefilosofferne med traditionen, de gør samtidig op med den videnskabsteoretiske regel, der tilsiger, at man starter med loyalt at gennemgå de tanker, man vil vende sig imod, før man fremsætter sine egne i opposition hertil. Nomadefilosofferne erklærer sig sjældent eksplicit i opposition til tidligere tænkere. De polemiserer ikke - omend det sker -, men fremsætter blot deres egen tænkning, der som oftest er sammenstykket af fragmenter, og dét på en sådan måde, at det kan være vanskeligt at holde dem fast på et bestemt synspunkt. Nomadefilosofferne er decideret ikke for fastholdere. Som 'nomaden' Foucault har udtrykt det: "Jeg drømmer om en intellektuel, der opløser selvindlysende sandheder ... en der uophørligt flytter sig."

Det drejer sig om at forbinde tanker og ideer hentet vidt forskellige steder fra på kryds og tværs, for på den måde at lade lige så uventede som nye tanker opstå i møderne. Nomadefilosofferne forsøger med andre ord at bringe den monolitiske tænkning til fald gennem en slags vilde gnister. I starten af *Mille plateaux* (Tusind platforme), som Deleuze skrev sammen med Felix Guattari i 1980, præsenteres det såkaldte rhizom, der skal illustrere denne vilde tænknings karakter. Som mental figur står rhizomet i modsætning til træet, der starter ved roden og derpå skyder nydeligt i vejret, idet det hele tiden deler sig i to for at ende i en hierarkisk organiseret krone. En tænkning, der følger træets struktur, er ifølge Deleuze og Guattari monolitisk og bundet til en forment bagvedliggende helhed. Anderledes med rhizomet, som de to forfattere sammenligner med ukrudt, dvs. noget som formerer sig og breder sig vildt og ukontrolleret. Rhizomet kender ikke til fikspunkter, er hverken underlagt guder eller generaler, som det hedder, men er udpræget anti-hierarkisk:

> Rhizomet er et acentreret system; det er ikke-hierarkisk og ikke betydende, uden General, uden organiserende hukommelse eller central automat; det defineres udelukkende ved en cirkulation af tilstande. Det, der er på spil i rhizomet, er et forhold til seksualiteten, men også til dyret, til planteriget, til verden, til politikken, til bogen, til naturens og artefaktets ting, vidt forskelligt fra det trælignende forhold : alle former for "tilbliven". (Deleuze/Guattari 1980: 32)

Rhizomet har ingen begyndelse og ingen afslutning. Det vokser uhæmmet og over-

skrider konstant sine egne grænser. Som ukrudt eller som en virus - der er et af Deleuzes og Guattaris foretrukne billeder - breder det sig og truer med at tage livet af ikke blot 'rigtige' planter og værtskroppe, men - på tænkningens gebet - tillige af alle vedtagne idéer og forestillinger. Eller, sagt med et af Deleuzes yndlingsudtryk: rhizomet deterritorialiserer alt det, som blev taget for givet og ansås for at ligge fast.

Mange mennesker har et træ plantet i hovedet, skriver Deleuze og Guattari, og det betyder, at de kun kan tænke ad på forhånd fastlagte baner. Ifølge de to forfattere fungerer imidlertid hjernen selv som et rhizom. Forudsat at den ikke bliver tvunget ind i træstrukturer, er det netop hjernens natur at trække vilde linjer mellem vidt forskellige elementer, punkter, begreber etc., hævder de. Og det er netop denne hjernens grundlæggende funktionsmodus, de forsøger at støtte op om ved deres egen ikke-hierarkiske skrivemåde, der forbinder alt med alt og peger ud mod stadig nye konstellationer. Selve skrivemåden kommer derved til at anvise myriader af flugtveje fra den monolitiske tænkning.

Deleuze har organiseret hele sit forfatterskab, inklusive sin filmteori, over disse flugtveje og denne rhizomatiske vildskab, der kan sammenlignes med en slags hypertekst. Hans filosofiske tænkning springer i vilde links mellem sociologi, psykologi, traditionel filosofi og kunsttænkning, og strukturen i hans værker har også mere til fælles med computerens hypertekst end med den klassiske bogs kapitler, hvor en argumentation bygges omhyggeligt op som et voksende træ. Hos Deleuze er der ikke så meget tale om kapitelinddelinger som om platforme, der kan interagere på kryds og tværs af sidetal og placering i det samlede værk.

Rhizomet giver således læseren frie hænder til at læse Deleuzes værker 'på skrå' eller netop som en hypertekst, hvor alt kan forbindes med alt, ud fra brugerens behov og ønsker. Man har således forfatterens velsignelse til at springe rundt på må og få i hans tekst og se, hvilke pudsige og tankevækkende konstellationer der måtte opstå, ligesom man har lov til at gå ind i systemet i den hensigt at søge informationer om et ganske bestemt emne og springe uhindret mellem de steder, hvor emnet måtte være behandlet på den ene eller den anden måde. Det skal i det følgende forsøges i forhold til filmen og dens farver.

Bevægelsens og tidens billeder. Man leder i Deleuzes filmfilosofi forgæves efter en samlet teori om film og farver, men spredt rundt om i de to bind findes forskellige dryp. De kan ikke - og prætenderer ikke at kunne - samles til en helhedsteori, men det gør dem ikke mindre inspirerende.

Som det formodentlig efterhånden vil være de fleste bekendt, kategoriserer Deleuze filmhistorien i to overordnede kategorier, der svarer til de to bind, dvs. hhv. bevægelsesbilledet og tidsbilledet. En sådan indordning af 100 års filmkunst i to store kasser, forekommer allerede at være i modstrid med rhizom-tænkningen, men nomadefilosofferne er som nævnt ikke for fastholdere. Deleuze kan da (heldigvis) heller ikke selv få filmene til at passe restløst ind i kasserne, men det har formentlig heller aldrig været meningen.

Inspirationen til at inddele filmhistorien i bevægelses- og tidsbilleder har han hentet hos bevægelses- og tidsfilosoffen Henri Bergson, der i begyndelsen af det 20. århundrede vendte op og ned på hævdvundne forestillinger om netop disse to fænomener. Jeg skal ikke gå i detaljer med Bergsons filosofi, men blot anføre, at Bergson så verden som en slags flydende materie i stadig bevægelse. Også mennesket er for Bergson en

del af stoffet, hvorfor det i hans tænkning intet privilegium har i forhold til genstandsverdenen. Bergson forestiller sig nu - meget kort sagt -, at stoffets elementer til stadighed påvirker hinanden og på forskellig vis reagerer på hinandens påvirkninger. Aktion (påvirkning) omsættes med andre ord konstant i reaktion (handling).

Det er denne stadige bevægelse i materien, der har givet navn til Deleuzes filmiske bevægelsesbillede, som han opsplitter i tre hovedkategorier. I den ene ende finder vi perceptionsbilledet - dvs. film, der på den ene eller den anden måde sætter fokus på perceptionen af påvirkningen fra de omgivende elementer. I den anden ende ligger handlingsbilledet - dvs. film, der koncentrerer sig om den aktive reaktion på påvirkningen. Og midt imellem de to ligger affektbilledet. Ifølge Bergson er mennesket trods alt lidt anderledes indrettet end resten af stoffet derved, at det er udstyret med følelser, der kan bringe det til at tøve, før det omsætter en given påvirkning i handling. Deleuzes affektbillede er netop knyttet til dette interval eller denne tøven mellem perception og handling, som er specifik for mennesket.

Bevægelsesbilledet, som Deleuze løseligt tidsfæster til perioden før 1945, er i store træk sammenfaldende med med den klassiske film, hvilket her inkluderer såvel 1920'ernes stumme europæiske filmmodernisme som produkterne fra Hollywoods guldalder. Tidsbilledet, derimod, er i det store og hele identisk med efterkrigstidens modernistiske film, fra neorealismen over den franske nybølge og den italienske modernisme til 1970'ernes og 1980'ernes nye tyske film.

Hvor bevægelsesbilledet er kendetegnet ved en sensomotorisk dynamik, der omsætter aktion til reaktion, evt. med en indskudt affektiv forsinkelse, kapper tidsbilledet denne - i Deleuzes øjne - nærmest automatiske forlængelse af en perception i handling. Personerne reagerer nu ikke længere nødvendigvis på sanselige påvirkninger fra omgivelserne, og tiden, der i bevægelsesbilledet blot var et mål for den sensomotoriske bevægelses varighed, antager selvstændig status, mens bevægelsen omvendt bliver en funktion af tiden.

Den tid, der står i fokus i tidsbilledet, er ikke den lineære, kronologiske tid, men derimod Bergsons tidsmasse, hans 'durée', der - igen meget kort fortalt - er kendetegnet ved at nutid, fortid og fremtid eksisterer side om side. F.eks. er fortiden konstant til stede i nutiden - bl.a. i form af erindring -, og også fremtiden er (virtuelt) nærværende i nuet - f.eks. som en kropslig spænding i forhold til det, vi frygter eller håber skal ske, eller i kraft af den måde, hvorpå vi her og nu sorterer informationer med henblik på, hvad det vil være nyttigt for os at vide for at kunne handle i fremtiden. På baggrund af Bergsons tidsteser hævder Deleuze tillige, at tiden konstant bliver til i et krystal, hvor nuet, for at tiden kan gå, nødvendigvis må indeholde den fortid, som det er på vej til at blive i den umiddelbare fremtid, hvorfor fremtiden altså også er indeholdt i nuet. I tidskrystallet er fortid og fremtid med andre ord blot to (virtuelle) sider af samme nutid.

Deleuze breder nu disse karakteristika ved den bergsonske tid ud, så hans tidsbillede kommer til at omfatte ikke alene film, der på den ene eller den anden måde tematiserer tiden (som f.eks. *L'Année dernière à Marienbad*), men tillige f.eks. film, der gør det umuligt at skelne mellem sandhed og løgn, virkelighed og forestilling - ligesom det er umuligt at skelne tidens tre aspekter i krystallet. Det gælder bl.a. film som Orson Welles' *F For Fake* og hele Alain Robbe-Grillets filmiske oeuvre. Men også Stanley Kubricks såkaldte 'hjernefilm' - der frem-

stiller verden som én stor computerhjerne, som det ifølge Deleuze sker ikke mindst i *Dr. Strangelove*, *2001 - A Space Odyssey* og *The Shining* - samt John Cassavetes' 'kropsfilm' - hvor kroppen ikke blot optræder som et redskab for handling, men netop fremstår i sig selv *som* krop, jvf. især *Faces* og *Husbands* - henregnes under tidsbilledet. I Deleuzes tænkning er nemlig såvel hjernen som kroppen at forstå som en slags ren tid. Med baggrund i fortidens ophobede erfaringer søger hjernen f.eks. at løse problemer her og nu med henblik på en fremtidig situation, der tænkes med ind i overvejelserne. Og med sin træthed og sine spændinger er kroppen som nævnt i bogstaveligste forstand en inkarnation af Bergsons tidsmasse.

Det er den slags overvejelser, der kan fremkalde dybe rynker i den almindeligt filminteresseredes pande og så tvivl om, hvorvidt det er rimeligt at rejse et så enormt filosofisk stillads for at beskæftige sig med film. Men man må konstatere, at Deleuze i kraft af eller på trods af det tunge stillads faktisk får formuleret nogle på én gang 'vilde', elegante og forfriskende nye synspunkter på såvel klassisk som - især - moderne film.

Deleuzes refleksioner over farver og film er hæftet op på dette overordnede stillads af hhv. bevægelses- og tidsbilleder, men i overensstemmelse med den rhizomatiske tænkning vil vi i det følgende transformere stilladset til en hypertekst og krydse ind og ud mellem dets lægter for at se, hvad Deleuze har at bidrage med på et på én gang så specifikt og tværgående felt som farver.

Den tyske filmekspressionisme set igennem Goethes farve-prisme. Allerede i forbindelse med bind I's gennemgang af 1920'ernes tyske filmekspressionisme, der som bekendt bl.a. er berømt for sine malede kulisser og sin anvendelse af kontrastfyldt clair/obscur-lyssætning i eminent sort/hvide film, kaster Deleuze sig ud i, hvad der umiddelbart forekommer at være meget vidtløftige farvebetragtninger, som han henter i Goethes farvelære.

Ved nærmere eftertanke er det dog måske alligevel ikke så dumt at holde ekspressionismen op imod romantikeren Goethe - jvf. hvordan bl.a. filmhistorikeren Lotte Eisner har fremhævet filmekspressionismen som en direkte efterkommer af romantikkens 'gotiske' roman- og billedkunst. Men hvorfor lige Goethes *farve*lære? Forklaringen er formentlig, at Deleuze i denne sammenhæng egentlig ikke er så interesseret i farvelærens tanker om farverne som sådan, men snarere opfatter den som udtryk for en eminent romantisk tankegang, der i mange henseender svarer til det, han ser som den tyske filmekspressionismes filosofiske grundlag. Han skriver imidlertid også direkte, at "det var ekspressionismen [snarere end Griffith og Eisenstein, som begge eksperimenterede med farver], der blev forløberen for en veritabel kolorisme i filmkunsten" (Deleuze 1983: 78).

Hos Goethe er sort og hvidt på én og samme tid hinandens absolutte modsætninger og hinandens forudsætninger, på samme måde som det er tilfældet med lys og mørke. Mørket er lysets forudsætning - uden mørke ville lyset ikke kunne træde frem - og omvendt, ligesom sort er en forudsætning for hvidt, og omvendt. Det forhindrer imidlertid ikke lys og mørke, hvidt og sort i at udkæmpe en stadig kamp, hvor lyset i den romantiske udlægning står for ånden, mens mørket er en sort sump, der truer med at opsluge mennesket.

Sort og hvidt er grundstammerne i Goethes farvelære, ligesom de er det i de ekspressionistiske film. Goethe fremhæver, hvordan de egentlige farver opstår ved en graduering af sort og hvidt, der tilføres hhv.

lys og mørke. Således skabes, fra hver sin ende af spektret, de to primærfarver blå og gul. Farverne opstår med andre ord som en slags graduerede stadier på vejen fra lysets og mørkets uendelighed. Deleuze bemærker hertil, at alle farver dermed er uløseligt forbundet til et fald (i forhold til det absolutte lys), men han forstår også dette fald i overført betydning, som et moralsk og/eller socialt fald. Faldet er dog samtidig uløseligt forbundet med en stigning i intensitet. Jo stærkere farven bliver - kulminerende i den tredje primærfarve: rød - jo større fald, men også jo større intensitet. Vi ser allerede her en dramaturgisk skitse af f.eks. *Der letzte Mann* (Deleuze skelner ikke mellem egentligt ekspressionistiske film og kammerspil): dørmandens sociale degradering til toiletpasser, hans fald, ledsages af en stigning i filmens dramatiske intensitet, og Deleuze påpeger, hvordan Emil Jannings i næsten bogstavelig forstand "opsluges af toiletternes sorte hul på det store hotel".

Med udgangspunkt i Goethe anskuer Deleuze med andre ord farverne som intensiteter, som en slags kræfter i sig selv uden henvisning til kromatiske forhold i den ydre verden - hvilket det selvfølgelig også ville have været vanskeligt at argumentere for, al den stund de ekspressionistiske film jo faktisk er i sort/hvid.

Det er videre et omdrejningspunkt for Deleuze, at Goethe ser lys og mørke som vitale ikke-organiske kræfter, der er fælles for det levende og det ikke-levende, for livet og for stoffet. Han påpeger, hvordan ekspressionismen netop kredser om tingsverdenens frygtindgydende ikke-organiske liv, som truer med at opsluge mennesket og gøre det til en ting på linje med de øvrige omgivelser, og han henviser til de mange robotter, lermænd, søvngængere o.l., der befolker den tyske filmekspressionisme. Deleuze uddyber ikke robotternes relation til farverne, men tænker man videre i hans spor, vil man kunne hævde, at robotterne ligesom farverne udspringer af kampen mellem lys og mørke, idet lyset her forstås som videnskabens lys - jvf. Rotwangs mange elektriske lamper i *Metropolis* -, mens mørket er hjemsted for ondskabens dæmoniske kræfter. Som den røde farve - apoteosen i Goethes forestilling om farvernes skabelsesproces - repræsenterer robotterne på én og samme tid et (moralsk) fald og en stigning i (dramatisk) intensitet.

På deres vej fra det absolutte lys og det absolutte mørkes uendelighed ledsages farvernes skabelse ifølge Goethe af et rødligt skær, der altså kulminerer i den rene røde farve, som i kraft af sin umådelige intensitet pany peger ud imod den uendelighed, hvorfra farverne opstod. Igen ser Deleuze i denne kromatiske skabelsesproces en slags kondensat af en ekspressionistisk film, i såvel handling som visuel æstetik. Han påpeger, hvordan udgangspunktet ofte vil være en uforsonlig kontrast mellem lys og mørke. Denne modsætning vil imidlertid undervejs opløse sig i forskellige intensitetsstadier, hvilket i den sort/hvide billedæstetik manifesterer sig som graduerede lysspil i form af eksempelvis skinnen, tindren, funklen, gnistren, lysende glorier, fluorescerende og fosforescerende lys. Og det hele kulminerer så i den sublime forening af lys og mørke i en dramaturgisk ækvivalens til rød. Igen henviser Deleuze til Langs *Metropolis*, hvor ikke mindst fremstillingen af den falske Maria skanderes af alle disse intensitetsstadier inden det sluttelige klimaks, hvor ånden og hånden forenes. Men endnu mere overbevisende er hans beskrivelse af Murnaus *Nosferatu*, som ...

> ... ikke blot gennemløber alle aspekter forbundet med clair-obscur, modlys og skyggernes ikke-organiske liv, og ikke

> blot fremstiller alle det rødlige skærs momenter, men tillige finder sin kulmination, da et kraftigt lys (en ren rød farve) skiller Nosferatu ud fra hans mørke baggrund, får ham til at stå frem fra en endnu mere direkte ikke-baggrund og forlener ham med en tilsyneladende almagt, der rækker hinsides hans flade form. (Deleuze 1983: 79)

Man kunne lige så vel tænke på *Faust*, der starter, såvel visuelt som tematisk, i en holmgang mellem lysets Gud og mørkets dæmon, hvorpå hovedparten af fortællingen om Faust i Mephistos vold forløber i alle gradueringer af lys og mørke frem til lysets endegyldige sejr over mørkets magter. Men den lære, Deleuze drager af Goethes farvelære, er mere kompleks end som så.

Hos Goethe repræsenterer den røde farve den stærkest tænkelige intensitet, men en intensitet der går i to retninger: på den ene side er den kulminationen på det ikke-organiske liv, det onde selv, en gennemført destruktiv kraft, en gruopvækkende ild, som truer med at fortære alt omkring sig, og på den anden side er den også et udtryk for åndens ikke-psykologiske liv, en sublim åndelig kraft, ædelheden selv og en art løfte om en guddommelig frelse fra verdens truende kaos. Individet er spændt op imellem disse to lige intense og lige overmenneskelige kræfter: på den ene side tingsverdenens kaos, på den anden side en ånd, der rækker langt hinsides det enkelte menneskes psyke:

> Ekspressionismen maler til stadighed verden rødt i rødt, idet den ene røde farve henviser til tingenes frygtelige ikke-organiske liv, den anden til åndens sublime ikke-psykologiske liv. Ekspressionismen bliver således et skrig, Margaretes skrig, Lulus skrig, som på én og samme tid udtrykker rædslen ved det ikke-organiske liv og en måske illusorisk åbning mod et åndeligt univers. (Deleuze 1983: 81)

Igen kan Deleuzes udlægning måske forekomme vel spekulativ, men han underbygger den ved stadige henvisninger til en af ekspressionismens teoretiske fædre, Wilhelm Worringer, der i lighed med Kandinsky tog afsæt i den romantiske bestræbelse på at forene Ånd og Natur, samtidig med at de, moderne som de var, gjorde op med romantikkens individualisme:

> De forestiller sig [...] en "åndelig kunst", som rækker ud over individerne og holder Naturen på afstand, en kunst der sender individerne tilbage til det kaos, hvoraf det moderne menneske skal opstå. De er end ikke sikre på, at deres forehavende vil lykkes, men de har intet andet valg: deraf Worringers bemærkninger om "skriget" som ekspressionismens eneste mulige, og dog måske illusoriske, udtryk. (Deleuze 1983: 80-81)

Deleuze betoner netop, hvordan Ånden (den røde farve) ikke nødvendigvis er forbundet med noget positivt. Hans pointe er imidlertid, at Ånden i det univers, der fremmanes af ekspressionismen, kun kan *erkendes* som det ondes kraft - f.eks. som flammerne, der omgiver Faust, da han påkalder sig Djævelen. Deraf det ekspressionistiske skrig. *Faust* slutter imidlertid også i flammer, men af en ganske anden slags. Faust har brudt sin kontrakt med Djævelen og slutter sig til sin elskede Gretchen på bålet. At disse flammer ikke er destruktive, men derimod lutrende, fremgår ikke mindst af at der ud af dem toner ordet LIEBE, samtidig med at en brændende engel i en slags åndesyn kyser Mephisto bort. Man noterer sig, at denne frelsende ild ikke er konkret og først frem-

træder efter Fausts og Margaretes død - den kan altså ikke erkendes som sådan af personerne. I lighed med den røde farve hos Goethe repræsenterer ilden her en åndelig kraft af en sådan intensitet, at den for Deleuze antager karakter af Kants dynamisk sublime, dvs. noget, hvis kraft overstiger vores forestillingsevne og alene kan begribes af den rene fornuft:

> I det dynamisk sublime er det intensiteten, der løfter sig til en sådan kraft, at den forblinder eller tilintetgør vores organiske væren, slår den med terror. Men samtidig vækker den i os en tænkende evne, der får os til at føle os stærkere end det, som udsletter os, og den lader os opdage i os selv en over-organisk ånd, som hersker over tingenes hele inorganiske liv : da er vi ikke længere bange, for vi ved, at vores åndelige "bestemmelse" er genuint uovervindelig. (Deleuze 1983: 79-80)

I denne farvelære-inspirerede udlægning giver Deleuze altså sit bud på den tyske filmekspressionismes angstredne sort/hvide udtryk. Råber man ikke akkurat "Heureka!" ved hans påpegning af, at ekspressionismens kontrast mellem lys og mørke, eller mellem hvidt og sort, skulle repræsentere hhv. lysets og mørkets kræfter - dét er jo bl.a. essensen såvel i Goethes *Faust* som i Murnaus filmatisering af den -, så vækker hans forestillinger om filmenes dramaturgiske bevægelse fra frygtindgydende ikke-organisk, stoflig uendelighed til en måske utopisk, men lige så uendelig ikke-organisk åndelighed dog til eftertanke. Med baggrund i Goethes farvelære skildrer han det ekspressionistiske menneske som udspændt mellem kræfter, der er større end det selv, kræfter som truer med at udslette mennesket, men som samtidig ved deres sublime intensitet åbner mod en nærmest religiøs åndelig vej ud af det martrende kaos. I hovedparten af de ekspressionistiske film anes denne vej imidlertid blot som en fjern og uopnåelig frelse. Kun i ganske få værker slår 'den røde farve' faktisk om fra ren destruktiv kraft til et vartegn om menneskets 'uovervindelige åndelige bestemmelse'. Eller, sagt på en anden måde, ekspressionismen rummer færre optimistiske Faust- og Metropolis-historier end fortællinger, der klinger ud med død og udslettelse - fra *Der Student von Prag* og *Der Golem* over *Das Cabinet des Doktor Caligari* og *Dr. Mabuse* til *Der müde Tod* og *Die Büchse der Pandora*.

Farver og affekt. Eftersom Deleuze sætter sin store cæsur mellem bind I's bevægelsesbillede og bind II's tidsbillede ved 1945, er der ifølge sagens natur ikke mange bevægelsesbilleder, der lægger op til teoretiseringer over filmisk farvebrug, simpelthen fordi farvefilmen først blev almindeligt udbredt i 1950'erne. Ikke desto mindre vier Deleuze en del af sine refleksioner over en af bevægelsesbilledets storformer - affektbilledet - til betragtninger over farvefilm, men de fleste eksempler på denne særlige affektive farvebrug henter han faktisk blandt de film og filmskabere, som han i bind II henregner under tidsbilledet. Uden at uddybe det nærmere anfører Deleuze selv, at affektbilledet måske ligger ganske tæt på tidsbilledet, men ikke desto mindre vil den ordenssøgende læser dog nok mene, at det er både ulogisk og selvmodsigende at behandle fænomenet affekt og farver i moderne film under bevægelsesbilledet. Deleuze vil imidlertid til enhver tid (bekvemt) kunne dække sig ind under sin ukrudtsagtige rhizom-tænkning, der foretrækker logiske mærkværdigheder for rigide systemer. Der er da heller ikke meget vundet ved at påpege brister i hans logik. Langt mere interessant er det at se, om han

faktisk har noget spændende og/eller inspirerende at sige om i dette tilfælde farver.

Inden for den overordnede sensomotoriske dynamik, som danner grundstammen i bevægelsesbilledet, befinder affekten sig som nævnt midt imellem perception og handling. Affektbilledets affekt er imidlertid en såkaldt 'ren' affekt, løsrevet såvel fra enhver årsag (perception) som fra enhver konsekvens (handling). Det er måske i den henseende, affektbilledet nærmer sig tidsbilledet, for den rene affekt bremser eller stopper ligefrem den sensomotoriske bevægelse fra påvirkning til handling. I den rene affekt står den kronologiske tid stille, ophører med at eksistere, og løser affekten fra et før og et efter. Affekten er i denne forstand en ren kvalitet eller en ren kraft, der ligger uden for tid og rum. Den er ikke aktualiseret eller inkarneret i konkrete forhold, situationer eller personer.

Inspirationen til denne rene affekt har Deleuze hentet hos den anden af de to filosoffer, der har leveret hovedparten af det filosofiske gods til hans filmteori, nemlig den amerikanske pragmatiker og tegnteoretiker Charles Sanders Peirce, der var samtidig med Bergson. Peirce havde det med at rubricere alt i tre kategorier på forskellige niveauer. Han opererer således bl.a. med det han kalder hhv. førstehed, andethed og tredjehed, der i en vis udstrækning 'svarer til' de semiotiske tegnrelationstyper ikon, index og symbol, som igen i en vis udstrækning 'svarer til' kategorierne kvaliteter, aktuelle kendsgerninger og love eller tanker. Jeg skal ikke opholde mig længere ved Peirces triader, men blot fastslå, at den rene affekt i alle tre tilfælde hører ind under den første kategori, dvs. førstehed, ikon og kvalitet.

Førsteheden er ifølge Peirce defineret ved at være "det, der simpelt hen har sin væren i sig selv, som ikke refererer til noget eller ligger bag noget." Peirce skriver: "Ideen om det Første er fremherskende i ideerne om friskhed, liv, frihed. Det frie er det, som ikke har noget andet bag sig, der determinerer dets handlinger. [...] Det første er fremherskende i følelseslivet, til forskel fra objektiv perception, vilje og tænkning" (Peirce 1994: 33-34). Førsteheden er altså kendetegnet først og fremmest ved følelser, ved kvaliteter, hævder Peirce, men vel og mærke ikke-aktualiserede kvaliteter og følelser. Og han giver netop følgende definition af fænomenet følelse: "Ved en følelse mener jeg et tilfælde af den slags bevidsthedselement, som er alt hvad den er, positivt, i sig selv, uden hensyn til noget andet" (Ibid.: 38).

Blandt Peirces egne eksempler på førstehed er farven rød, der er en almen kvalitet, som ikke behøver at være aktualiseret, for at vi kan tale om den som kvalitet - dvs. farven rød opfattet uafhængigt af den genstand, som nu måtte være rød. Og Peirce skriver videre: "Det forekommer mig, at man kan forestille sig en følelseskvalitet, der aldrig kommer til udtryk i begivenheder. Den eksisterer som ren kan-væren, uden nogen sinde at blive virkeliggjort" (Ibid.: 36). Førsteheden er med andre ord Det Muliges kategori (mens Andetheden er Det Reelles og Tredjeheden Det Mentales kategori). Det betyder også, at denne ikke-aktualiserede men blot mulige følelseskvalitet, affekten, ikke er knyttet til det enkelte individ, men snarere trodser eller ligefrem udvisker individualiteten.

Deleuze indleder, måske noget bombastisk, sine betragtninger over affektbilledet med at slå fast, at affektbilledet er nærbilledet, og at nærbilledet er ansigtet. Hermed sigter han - i forlængelse af den klassiske ungarske filmteoretiker Béla Balázs - særligt til den abstraktion fra handlingens tid og rum, der måtte ligge i nærbilledets isolation af ansigtets mikrokosmos af følelser.

Men i overensstemmelse med Peirces tanker om den isolerede farves førstehed mener Deleuze, at også filmens farver kan producere i denne forstand rene affekt-kvaliteter, forudsat at de hæver sig op over konkrete sammenhænge i tid og rum.

Den rene affekt er således ikke alene forbundet til ansigtet og/eller nærbilledet. Det afgørende er, at den ikke er bundet til kausale forklaringer eller et geografisk defineret rum og en historisk defineret tid. Også et rum sprængt i usammenhængende fragmenter til det, som Deleuze kalder et 'vilkårligt rum' (*espace quelconque*), kan producere affekt som ren førstehedskvalitet. Et sådant vilkårligt rum, som Deleuze bl.a. finder hos Robert Bresson, karakteriserer han også som 'det muliges sted', fordi de heterogene fragmenter kan forbindes på uendelig mange måder. Også ekspressionismens rum, der gennemskæres af de mange skygger, er for Deleuze et 'vilkårligt rum'. Skyggerne fremmaner en gotisk verden, skriver han, hvori konturerne opløser sig, så ting og mennesker falder tilbage i en ikke-organisk og ikke-individualiseret stoflighed. Deraf frygt-affekten. Men i overensstemmelse med hans forudgående karakteristik af Åndens to sider, den destruktive og den frelsende, hævder Deleuze tillige, at ekspressionismens rum samtidig er svangert med muligheder, fordi intet er låst fast i på forhånd givne strukturer. Skyggerne åbner virtuelle forbindelser mellem ting og mennesker og peger samtidig ud mod uendeligheden.

Også den sande farvefilm, som Deleuze skelner fra blot farvede film, kan konstruere sådanne vilkårlige rum og dermed producere den rene affekt. Deleuze taler ikke om traditionel farvesymbolik, hvor en farve henviser til en bestemt følelse, men om peirce'ske førstehedsfarver, dvs. farver der selv *er* affekten. En sådan affekt-kvalitet kan farven opnå, når den ikke blot er knyttet til en genstand i en bestemt rum-tid, men antager selvstændig karakter. I den forbindelse henviser Deleuze til Godards diktum (i forbindelse med *Pierrot le fou*) "ce n'est pas du sang, c'est du rouge" ("det er ikke blod, men rød farve") og ser det som selve formlen for en filmisk kolorisme, der frigør farverne fra konkrete genstande og skaber med dem i deres egenskab af rene affektive kvaliteter eller kræfter.

Farvebilledet, som Deleuze kalder det, har tre overordnede former: 1) de store fladers overfladefarve; 2) en atmosfærisk farve, som imprægnerer alle de andre; og 3) en bevægelsesfarve, som glider fra én nuance til en anden. Han nævner ingen eksempler, men hævder blot, at alle tre former formentlig har deres udspring i musicalen. For egen regning kunne vi måske henvise til bl.a. Frank Tashlins tegneserie-inspirerede Jerry Lewis-film som eksempler på den første kategori. Den atmosfæriske farve findes på mange planer, fra råfilmens 'lød' (som enhver amatørfotograf ved, er Kodaks farver mere rødlige end f.eks. Fujis), til enkelte sceners og sekvensers kromatiske valør. Såvel de skiftende grundfarver i *Gone With the Wind* som den hyperartificielle farvebrug i Percy Adlons *Zuckerbaby* vil formentlig kunne gå ind under betegnelsen atmosfæriske farver. Den tredje kategori, bevægelsesfarven, finder vi eksempelvis i den store dansesekvens i *An American in Paris*, der først tegner en kromatisk bevægelse mellem trikolorens tre farver - blå, hvid og rød -, hvortil senere adderes Toulouse-Lautrecs gule, den tredje primærfarve. Andre, og måske endnu mere karakteristiske instanser af den mobile farve finder vi i sekvenser, hvor der f.eks. går en sky for solen, således at farverne med ét bliver mere dystre. Tilsvarende farveglidninger kan naturligvis opnås ved kunstigt lys og diverse for-

mer for elektroniske manipulationer.

Ifølge Deleuze er bevægelsesfarven den eneste af de tre farvebilledformer, som er genuint filmisk, mens de to andre allerede findes i malerkunsten. Til de tre grundformer føjer han imidlertid en fjerde, der nok findes også i malerkunsten, men som i filmen får en ganske særlig karakter, nemlig den absorberende farve. I film af f.eks. Agnès Varda (*Le bonheur*) og Vincente Minnelli - som Deleuze anser for at være to af filmkunstens største kolorister - absorberer farverne alt, hvad de kommer i nærheden af, inklusive personerne. Deleuze taler direkte om Minnellis 'kødædende' farver og tilføjer, at ...

> ... selvfølgelig måtte netop Minnelli kaste sig over det emne, der bedst kunne udtrykke dette vovestykke uden sikkerhedsnet: den tøven, frygt og respekt, hvormed Van Gogh nærmer sig farven, hans opdagelse af den, dens tilblivelses pragt, og den måde, hvorpå han selv absorberes i det han skaber, hans værens og hans fornufts absorbering i den gule farve (*Lust for Life*). (Deleuze 1983: 167)

Men den absorberende farve er ikke kun destruktiv. Den kan absorbere personerne og sprænge rummet, men i og med sin sprængning af handlingens rum muliggør den samtidig etableringen af virtuelle forbindelser mellem personer, situationer og ting. Den skaber et 'vilkårligt rum' og åbner dermed for den rene affekt, løsrevet fra handling og personer. Det lyder måske meget abstrakt, men Deleuze mener formentlig, at farver er en slags opmærksomhedsmagneter, der - med eller mod filmskaberens vilje - kan 'absorbere' også tilskuerens opmærksomhed og få denne til at etablere forbindelser mellem f.eks. alle de elementer i billedet eller i en sekvens, som måtte have den samme farve. Farven kan derved så at sige skabe sin egen fortælling, der kan slutte op om eller modarbejde filmens fortælling i øvrigt. Af samme årsag frygtede mange filmskabere i starten at slå om til farvefilm. De var simpelthen bange for, at de ikke ville være i stand til at kontrollere farverne, og at de dermed samtidig ville miste grebet om tilskuernes opmærksomhed.

At tilskueren måtte etablere eksempelvis sin egen 'røde fortælling' ifølge en slags kromatisk variant af 'drawing by numbers'-princippet, er imidlertid ikke nødvendigvis ensbetydende med, at der derved skulle opstå en særlig stærk eller særlig ren affekt. Men tænker man f.eks. på indledningen til Nicolas Roegs *Don't Look Now*, hvor den røde farve gennemsyrer såvel de lysbilleder af kirker, som Donald Sutherland betragter inde i stuen, som udendørsscenerne, hvor hans lille datter leger iklædt rødt regntøj, er det klart, at farven rød tildeles en kraft i sig selv, som er hævet over tidens og rummets koordinater. Uden at kunne se, hvad datteren foretager sig, bliver Donald Sutherland jo netop klar over, at der er noget helt galt på færde udenfor, da han ser, hvordan en rød klat på uforklarlig vis breder sig ud over det lysbillede, han sidder og kigger på. Farven absorberer her meget eksplicit kirkerummet på lysbilledet, men den absorberer samtidig på én gang mindre eksplicit og langt mere fatalt den lille pige, der må lade livet. Samtidig benytter Roeg den røde farve til at absorbere vor opmærksomhed og skabe en stærk affekt, som rækker hinsides den konkrete situation. Ved den røde farves kraft sprænger han på én gang rummets grænse mellem inde og ude, tidens grænse mellem før (lysbilledet) og nu, og et repræsentationelt skel mellem virkelighed og billede. I stedet etableres foruroligende (ja måske ligefrem metafysiske) forbindelser mellem barnet og den ekspanderende

røde klat på kirkebilledet. For en gangs skyld er den danske titel, *Rødt chok*, mere præcis end originaltitlen, for det Roeg opnår, er just en chokeffekt, der fremkaldes af netop den røde farves absorberende kraft.

Skønt man således godt kan følge Deleuze i hans tanker om den absorberende farve og den måde, hvorpå den kan indebære en helt anden form for affekt, end det er tilfældet i film, hvor farverne blot er bundet op på genstande, der nu en gang er kulørte, mener jeg nok, man kan diskutere, hvorvidt den rene affekt, forstået som peirce'sk førstehed, overhovedet er mulig i en fortællende film. Vil affekten ikke altid i en eller anden forstand, i en eller anden udstrækning være bundet op på, eller af tilskueren blive bundet op på personer og handling? Det tror jeg er helt uundgåeligt, hvorfor affekten altså altid vil være i denne forstand 'uren', stå i forhold til noget andet.

På den anden side finder jeg Deleuzes tanker om den absorberende farve og den rene affekt uhyre inspirerende. Han beskæftiger sig ikke selv med den såkaldt postmoderne film - brød sig formentlig ikke meget om den -, men ikke mindst dens farvebrug vil, så vidt jeg kan se, med stort udbytte kunne belyses af hans forestillinger om farvens affekt. Det er som bekendt et omdrejningspunkt i postmoderne tænkning, at virkeligheden er utilgængelig, hvorfor man strengt taget slet ikke kan tale om *re*-præsentation, men blot om præsentation. Det betyder med andre ord, at også film, som man i kraft af den fotografiske reproduktionsproces ellers ofte har opfattet som mere forpligtet over for virkeligheden (og dens farver) end de øvrige kunstarter, kan fremmane universer i præcis de farver, som deres skabere måtte ønske.

En sådan fri farvebrug, der ikke står i gæld til andet end instruktørens fantasi og/eller værkets indre krav, ser vi hos instruktører så forskellige som Greenaway, Trier, Adlon, Almodóvar, Carax og Beineix. I det omfang filmene ikke længere refererer til et konkret rum, kan farverne tildeles en dominans, som tidligere kun kunne tillades i drømmesekvenser o.l. Farverne sættes ikke blot i forgrunden, men tenderer ofte mod ligefrem at tage magten fra personer og handling - jvf. f.eks. Greenaways strukturelle farvebrug i *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover* og Triers atmosfæriske farver i *The Element of Crime* og *Medea*. Hverken den ydre virkelighed eller filmenes handling dikterer farvebrugen i disse vidt forskellige eksempler. I bordwell'sk terminologi er de hverken realistisk eller kompositionelt motiveret, men hører snarere hjemme i den - temmelig intetsigende - brokkasse, han kalder 'artistic motivation'.

Skønt jeg nok vil mene, at der er en vis forbindelse mellem det postapokalyptiske univers, Trier opruller i *The Element of Crime*, og hans valg af filmens giftiggule grundfarve - og Almodóvars kitschede plasticfarver tilsvarende, omend på en helt anden måde, i en eller anden forstand relaterer sig til hans personers livsstil -, så vil jeg samtidig hævde, at Deleuzes tanker om farver og affekt kan give nogle perspektiver på disse film, som hverken kognitionsteorien eller psykosemiotikken kan få øje på. Uanset at ejheller den affekt, som disse films farvebrug måtte fremkalde, vel kan karakteriseres som ren førstehed, forekommer det mig, at der alligevel er ræson i Deleuzes forestillinger om den absorberende farve. En farvebrug, der lægger op til en affekt - glæde, frygt, ubehag, chok eller hvad det måtte være -, som ikke er dikteret af, men tværtimod underlægger sig personernes følelser og/eller handlinger. De imprægneres simpelthen i en overordnet, kromatisk fremkaldt affekt, lidt som Peirce forestillede sig, at "det er en psykisk følelse af rødt uden for os, som vækker

en sympatetisk følelse af rødt i vore sanser" (Peirce 1994: 42).

Michelangelo Antonioni og hjernens farve-univers. Skønt han absolut ikke falder ind under nogen af bevægelsesbilledets klassiske former, nævnes også Michelangelo Antonioni som en af filmkunstens store kolorister i bind I's betragtninger over affektbilledet. Ligesom bl.a. Vincente Minnelli arbejder Antonioni ifølge Deleuze med absorberende farver, men de adskiller sig fra Minnellis ved dels at være kolde, dels at udviske dét, som de måtte have opslugt, og således tømme rummet. Antonionis tømte rum, hans køligt kolorerede ørkener, er imidlertid i lige så høj grad som Minnellis farveorgier 'vilkårlige rum', der er ladet med et kraftpotentiale, som åbner op mod den rene affekt.

Også her er Deleuze karrig med konkrete eksempler, og muligvis af gode grunde, for er det indlysende, at Antonioni siden den sort/hvide *L'Avventura* generelt har arbejdet med tømte rum - jvf. ikke mindst *L'Eclisse* -, er det derimod vanskeligt at se, at det lige netop skulle være farven, der tømmer rummene i eksempelvis *Il deserto rosso* og *Blowup*.

Deleuze hævder imidlertid videre, at Antonioni bevæger sig i retning af det rent non-figurative billede ved at lade farverne udslette ansigter og personer. Som et isoleret postulat kan også denne udlægning være svær at sluge, men set i forhold til Deleuzes mere ekstensive behandling af Antonionis 'tidsbilleder' i bind II, slutter den smukt op om hans præcise og højst tankevækkende forståelse af Antonionis filmkunst.

Hvor de fleste af dem, der har beskæftiget sig med Antonionis film, udlægger dem som teknologifjendske skræmmebilleder af modernitetens fremmedgørelse, isolation og inkommunikation, hævder Deleuze, at Antonioni på ingen måde tager afstand fra den teknologiske udvikling, tværtimod. En måske i første omgang overraskende påstand, men som det ofte er tilfældet med Deleuzes kontroversielle udlægninger, er også denne faktisk helt i tråd med instruktørens egne udtalelser. I et interview i forbindelse med udsendelsen af *Il deserto rosso* sagde Antonioni således, at ...

> Det er for let at sige, som visse kritikere har gjort det, at jeg anklager industriens og fabrikkernes verden for at gøre de mennesker, der lever i den, til neurotikere. Min hensigt var at fremhæve skønheden i denne verden, hvor selv fabrikkerne har en helt usædvanlig æstetisk skønhed. Med deres skorstene i silhouetter mod himlen forekommer en række af fabrikker mig meget smukkere end en række af træer, for dem har vi set så ofte, at synet er blevet monotont, og dét i en grad så vi ikke en gang ser på dem mere. (Cit. in Chatman 1985: 119)

Man behøver blot se indledningen til *Il deserto rosso*, hvor potente fabriksskorstene spyer flammende gul ild mod en trist grå himmel i et nærmest skulpturelt landskab af knaldende røde og blå rørkonstruktioner, for at overbevise sig om, at Antonioni faktisk opfatter et moderne industrilandskab som en æstetisk nydelse. Og andetsteds har han erklæret sin dybe beundring for bl.a. computere og de teknologiske landvindinger, der tillader os at sende mennesker ud i rummet. Er det således hverken fabrikkerne, industrien eller teknologien, Antonioni vender sig imod, er det derimod - igen ifølge ham selv - moralen; den moral, som ikke har været i stand til at udvikle sig i takt med teknologien, og som derfor er blevet utidssvarende. Allerede i forbindelse med *L'Avventura* diagnosticerede Antonioni såle-

des årsagen til personernes problemer til at være ...

> ... en rigid og stereotyp moral, som vi alle erkender som værende netop rigid og stereotyp, men som vi ikke desto mindre fastholder af fejhed eller ren dovenskab ... en tung bagage af emotionelt betonede karaktertræk, som vel ikke ligefrem kan kaldes gamle og forældede, men snarere uhensigtsmæssige og inadækvate. De konditionerer os uden at tilbyde os nogen hjælp; de skaber problemer uden at anvise nogen mulige løsninger. Og dog ser det ud til, at mennesket ikke vil gøre sig fri af denne bagage. Vi reagerer, elsker, hader og lider under indflydelse af moralske kræfter og myter, som ikke burde være de samme i dag, hvor vi er på vej til at nå månen, som dem, der var fremherskende på Homers tid, men ikke desto mindre *er* de de samme. (Cit. in Chatman 1985: 42)

Ifølge Antonioni selv består der altså et misforhold mellem på den ene side en fremtidsvendt teknologi, der udvikler sig ekstremt hurtigt, og på den anden en moral, der har overvintret fra en helt anden tid, og som slet ikke kan holde trit med teknologiens vilde galop. I Deleuzes originale udlægning af Antonionis film bliver dette misforhold til et modsætningsforhold mellem på den ene side hjernen (der bredt inkluderer også det teknologiske know-how generelt og computernes artificielle hjerner mere specifikt) og på den anden side kroppen (der af Deleuze tilsyneladende opfattes som moralens 'sted'). En gnistrende og hyperaktiv hjerne over for en tung og træt krop, der ikke kan følge med:

> Antonioni kritiserer ikke den moderne verden, til hvis muligheder han nærer en "dyb" tillid : i denne verden kritiserer han sameksistensen af en moderne hjerne og en træt, opbrugt og neurotiseret krop. Hans filmkunst er således kendetegnet ved en fundamental dualisme, der svarer til tidsbilledets to aspekter : en kropsfilm, som lægger hele fortidens tyngde, al denne verdens træthed og modernitetens neurose i kroppen; og samtidig en hjernefilm, der opdager verdens kreative kraft, dens farver, der er fremkaldt af en ny rum-tid, dens kræfter, der er mangedoblet af kunstige hjerner. (Deleuze 1985: 266)

Som det fremgår af ovenstående citat, knytter Deleuze Antonionis farver til den sprudlende kreative hjerne - og dermed altså også industriens fabrikker -, mens fraværet af farver omvendt er knyttet til den udslidte krop, til det menneske, der lever i overensstemmelse med den klassiske morals kodeks for bl.a. følelser. Et umiddelbart noget overraskende synspunkt for den, der 1) opfatter Antonionis film som en kritik af det moderne industrisamfunds trøstesløshed, og 2) ser en stærk rød farve som et nærmest arketypisk symbol for passionerede og varme følelser. I så fald kunne man have forventet, at *Il deserto rossos* røde farve ville have været knyttet til den (alt for) følende og sensitive Giuliana, mens industrien ville have været fremstillet gråt i gråt. Men sådan forholder det sig jo faktisk ikke. Tværtimod. Det er i forbindelse med industrien - og dens forlængelser i moderne ingeniørhjem og gigantiske fragtskibe -, vi ser primærfarverne rød, gul og blå optræde i stærkt mættet form, mens menneskene - inklusive Monica Vittis Giuliana - overvejende er tegnet i fade, organiske naturfarver såsom brun, vissengrøn og grå.

Det er fristende - på rhizomatisk vis - at forbinde Goethes betragtninger over farven

rød med Antonionis brug af den. Teknologiens, industriens og det moderne fremskridts røde farve bliver da udtryk for den højeste intensitet, en på én gang destruktiv og sublim kraft. De naturlige såvel som de artificielle hjerners kapacitet er på én gang skræmmende og forjættende. De tenderer mod helt at udviske eller absorbere den farveløse, moraltyngede krop, der blot blegner endnu mere i skyggen af rødhedens intensitet. I en sådan sammenhæng får Deleuzes påstand om, at Antonioni lader farverne absorbere personer og ansigter i en grad, så hans billeder tenderer mod det non-figurative, ny mening. Der er både frelse og en grusom trussel i en sådan udslettelse, forstået på den måde at hvis den tunge krop underordnes den sprudlende hjerne, så betyder det på én og samme tid neurosernes forsvinden og en opgivelse af den kropsligt bundne individualitet. Antonioni synes ikke at tage stilling. Han nøjes blot med i film efter film at bore sin skalpel rundt i dette fundamentale modsætningsforhold mellem hjernens intensitet og kroppens neuroser.

Forklarer Deleuzes udlægning titlens *røde* ørken, mangler den stadig at give svar på *ørkenen*, for i denne sammenhæng kan ørkenen naturligvis ikke forstås som et emblem på trøstesløshed og goldhed. Snarere er der tale om en nietzscheansk ørkentilstand - ikke ulig den, som nomaden Deleuze selv krydser rundt i. Filmen betoner jo netop, hvordan industrien stiller krav om mobilitet: arbejderne må følge arbejdet og kan ikke slå sig fast ned noget sted. Den moderne livsstil er følgelig nomadisk, og det moderne følelsesliv tilsvarende flygtigt. Stærke kærlighedsbånd - som Giuliana synes at søge - er ikke i pagt med industriens moderne ørkentilværelse. Hertil svarer alene flygtige affærer og kontant sex, illustreret ved de flammende røde vægge i den hytte, der danner ramme om filmens seksuelle 'orgie'. Årsagen til Giulianas neuroser skal således ikke søges i det moderne industrisamfund som sådant, men - som Deleuze, og Antonioni selv, påpeger det - i den bagage af utidssvarende følelser og moralbegreber, som hun slæber rundt på, og som gør hende ude af stand til at holde trit med modernitetens krav om uforpligtende flygtighed.

Opfatter man farverne som knyttet til hjernens aktivitet, 'forklares' tillige Antonionis forkærlighed for kunstigt at kolorere sine filmuniverser. Hævder man som Seymour Chatman i dennes referenceværk om den italienske filmskaber, at Antonioni blot filmer 'verdens overflade', bliver det meget svært at gøre rede for, hvorfor han såvel til *Il deserto rosso* som til *Blowup* faktisk sendte folk ud for at ændre på verdens farver, så de passede til hans kunstneriske vision. Og endnu vanskeligere bliver det at give en plausibel forklaring på hans højligt artificielle brug af elektronisk farvelægning i *Il mistero di Oberwald*. I Deleuzes udlægning bliver denne kunstige farvelægning imidlertid blot endnu et udtryk for Antonionis fascination af hjernens (inkl. computerens) kreative kapacitet. Selv har Antonioni i forbindelse med hhv. *Il deserto rosso* og *Blowup* udtalt, at ...

> Jeg ønsker at male min film, ligesom man maler på et lærred; jeg ønsker at opfinde farverelationerne og ikke begrænse mig til blot at affotografere naturens egne farver. (Cit. in Chatman 1985: 131)

og Jeg ønsker at gen-skabe virkeligheden i en abstrakt form. Jeg sætter spørgsmålstegn ved virkeligheden selv. Dette er et omdrejningspunkt for filmens visuelle udtryk i betragtning af at et af dens hovedtemaer er 'at se ordentligt eller slet ikke at se tingenes virkelige værdi'. (Cit. in Huss 1971: 8).

Serielle farve-kompositioner - Jean Luc Godard. Også fransk films moderne enfant terrible, Jean-Luc Godard, maler med autonome farver i en abstrakt gen-skabelse af virkeligheden. I starten af karrieren hævdede han ganske vist, at ...

> Den store forskel mellem film og litteratur er, at i filmen *er* himlen der bare. Man behøver aldrig spørge, om himlen er blå eller grå. Den er der bare... [..] For en som Flaubert var det et stort problem, om han skulle beskrive himlen eller havet som blå eller grå eller blå-grå. Hvis himlen er blå, filmer jeg den blå. (Cit. in Roud 1970: 73)

Der skulle imidlertid ikke gå lang tid, før Godard ikke længere følte sig bundet af de naturlige farver, men jonglerede frit med den kromatiske skala, som han løftede ud af enhver referentiel funktion - som formuleret i det allerede citerede statement "ce n'est pas du sang, c'est du rouge".

Godards farvestrategi er blevet beskrevet af adskillige kritikere, mest indgående af Edward Branigan i en næranalyse af farvebrugen i *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Branigan fremhæver, hvordan Godard benytter en palet, der begrænser sig til de tre primærfarver rød, gul og blå, der som regel optræder mættede og massive i en high key lyssætning, der eliminerer skygger og derved får farverne til at lyse så meget desto renere, samtidig med at enhver illusion om dybde i billedet undermineres. Videre pointerer han, hvordan den idelige gentagelse af det begrænsede antal farver frisætter disse fra deres genstande og lader dem antage en egen materiel karakter, som Godard udnytter i et ikke-hierarkisk, næsten grafisk system, hvor farven indgår på linje med alle andre elementer. Godards ikke-psykologiske, ikke-dramatiske og ikke-referentielle farver bidrager derved ifølge Branigan til at splintre den klassiske, lineære og kausallogiske fortælling til fordel for konstruktionen af et visuelt system baseret på ligheder og forskelle.

Deleuze omtaler ikke Branigans analyse, og hans egen forkærlighed for åbenhed og forandring står da også i radikal modsætning til enhver strukturalistisk tankegang. Ikke desto mindre kan Deleuzes udlægning af Godards kolorisme sagtens læses i forlængelse af Branigans, samtidig med at den perspektiveres af Deleuzes overordnede forståelse af Godards filmkunst.

Ifølge Deleuze er intervallet eller mellemrummet den krumtap, hvorom Godards film drejer. Intervallet mellem to billeder eller mellem to lyde eller intervallet mellem billede og lyd. Deleuze påpeger i den forbindelse, at kun når billede og lyd således bliver ligeværdige elementer - og lyden med andre ord ikke længere er underordnet billedet -, kan man tale om en egentlig audiovisuel film. En sådan genuint audiovisuel film finder han også hos bl.a. Marguerite Duras, men særligt for Godard er det ifølge Deleuze, at han ikke kæder elementer sammen til en harmonisk helhed, men mixer heterogene fragmenter for at se, hvad der kommer ud af det. Når han f.eks. sætter to helt inkommensurable billeder forestillende hhv. Golda Meïr og Hitler sammen, er spørgsmålet med andre ord ikke, hvorvidt det går eller ikke går, men derimod *hvordan* det går - *Comment ça va?*, hvilket også er titlen på en af Godards mange film eller audiovisuelle produkter.

Det er altså ikke vanlige associative eller metaforiske principper, der styrer det, som Deleuze ser som Godards konstruktivisme, men derimod et rent additivt princip - *One Plus One* eller *Ici et ailleurs*. 'Og' og '+' er de to tegn, som Godard igen og igen vender tilbage til og endevender - jvf. *Alphavilles* gan-

ske skarpsindige computer, Alpha 60, der hævder, at man ikke altid kan være sikker på, at 1 + 1 giver 2, når man ikke har gjort sig klart, hvad '+' indebærer. '+' er i Deleuzes forståelse netop det ubestemte interval mellem to enheder - 'stedet', hvor endnu utænkte tanker kan fødes.

Han går nu videre og hævder, at Godard simpelthen konstruerer sine film efter serielle kompositionsprincipper à la Weberns og Schönbergs tolvtonemusik. Han forkaster enhver a priori given harmoni til fordel for dissonantiske og atonale kompositioner og erstatter klassiske melodiske/ narrative strukturer med serier. "En serie er enhver billedfølge, *for så vidt som den er reflekteret i en genre*", skriver Deleuze (1985: 240) og henviser bl.a. til, hvordan Godard i starten af karrieren tog de klassiske filmgenrer én for én, brød dem ned til deres respektive karakteristiske bestanddele, som han så satte sammen igen på en ny måde, samtidig med at han mixede dem med elementer hentet helt andre steder fra.

Deleuze taler imidlertid også om genrer i videre forstand, dvs. om de grundlæggende æstetiske genrer som f.eks. epos'et, teatret, dansen, romanen - og filmen selv. Genrerne er kategorier, som Godards film gennemløber, hævder han, og udvider straks efter kategoriernes felt til også at inkludere eksempelvis mentale egenskaber som forestillingskraften, erindringen og glemslen, men kategorierne kan også være personer, ting, handlinger eller ord - jvf. Godards nærmest lettristiske forkærlighed for det skrevne ord, der ofte benyttes til at angive en kategori, som derefter illustreres ved serier af billeder og lyde. Godard opfinder konstant nye kategorier, hævder Deleuze, men pointen er altså, at et eller andet 'element' ophøjes til en kategori, som Godard så i kraft af sit additive princip endevender i en række serier med forskelligt indhold.

Også farverne kan ifølge Deleuze optræde som godard'ske kategorier, og han henviser til *Week-end*, hvor farven rød udgør en sådan overordnet kategori, der styrer personer og genstande, og i forhold til hvilken hele filmens rum konstrueres i overensstemmelse med serielle kompositionsprincipper. "Når Godard er en stor kolorist, er det fordi han bruger farverne som store individuerede genrer, hvori billedet reflekteres", hedder det (Deleuze 1985: 243). Deleuze er således et langt stykke ad vejen enig med Branigan i, at Godard benytter farverne til en dekonstruktion af fortællingen, men hvor Branigan lader sin analyse af *Deux ou trois choses* klinge ud med en konstatering af, at Godards ikke-psykologiske og ikke-referentielle farver indgår i et autonomt visuelt system, går Deleuze et skridt videre. Ikke blot understreger han, hvordan Godards konstruktioner er åbne og i stadig forandring, han forsøger tillige at give et filosofisk bud på de æstetiske principper for den godard'ske dekonstruktivisme.

Deleuze kaster sig ikke selv ud i en analyse af *Deux ou trois choses*, men for eksperimentets skyld kunne vi forsøge at se, hvad hans tanker om Godards serielle kompositionsprincip, herunder hans anvendelse af farverne som overordnede kategorier, kan bibringe en analyse af netop denne film. Det forekommer på ingen måde urimeligt at se *Deux ou trois choses* som en audiovisuel konstruktion, der er bygget op omkring en række kategorier - bl.a. prostitution, imperialisme, storbyen, industri- og velfærdssamfundet, kvinden, sproget og repræsentationen mere generelt, samt to eller tre farver. Af kausallogisk organiseret fortælling er der ingen, blot en seriel udforskning af forskellige måder at anskue disse kategorier på og en stadig eksperimenteren med at mixe elementer fra de forskellige kategoriers serier i den hensigt at se, hvilke eventuelle nye

erkendelser en sådan interferens kategorierne imellem kan føre til.

De to eller tre farver, der ophøjes til kategorier, er, som Branigan påpeger det, primærfarverne rød og blå, samt gul. Ofte optræder rød og blå sammen med hvid, mens den gule er fraværende. Vi ser således moderne blå-hvid-røde beboelsesejendomme, blå-hvid-røde reklameskilte, røde byggekraner mod en blå-hvid horisont, Stars and Stripes osv.osv. I én scene ligger Juliette (Marina Vlady) i sengen i en blå bluse under hvide lagner og et rødt tæppe og diskuterer Vietnam-relaterede drømme med sin søn, der optræder i rød jakke på en blå og hvid baggrund. I en anden scene ser vi en blå bluse og en rød kjole, som Juliette omtaler som hhv. hvid og blå, hvorved der altså tillige sættes spørgsmålstegn ved relationen mellem sproget og farverne.

Godard benytter ikke farverne symbolsk, men trækker på de kulturelle konnotationer, som den blå-hvid-røde trikolore udløser. Det er umuligt her at gennemgå hele filmens komplekse serielle væv, men blot disse få elementer skulle række til at give en fornemmelse af, hvordan moderne byplanlægning og det moderne konsumtionssamfund knyttes såvel (ironisk) til den franske revolutions store slagord - frihed, lighed og broderskab - som til amerikansk imperialisme.

Uden at der er tale om et fast system, får rød og blå i visse sammenhænge selskab af en knaldende gul. Når Juliette optræder som prostitueret for at tjene lidt ekstra til husholdningen, er hun f.eks. iført en knaldende gul nederdel, der spændes op imod hendes stærkt blå bluse. Tankerne går til Sverige, ikke mindst til Vilgot Sjömans på én gang militant politiske og halvpornografiske udstilling af det svenske velfærdssamfund i de to skandalefilm *Jag är nyfiken - Gul* og *Jag är nyfiken - Blå*. Den gule farve knyttes således i disse sekvenser til prostitution, til kvinden som vare. Da den pludselig dukker op også som en knaldgul gravko på en byggeplads, etableres der således, i kraft af farven, en forbindelse mellem prostitution og den moderne byplanlægning, der allerede er blevet associeret til det officielle Frankrig. Men også indsatte forsider fra forlaget Gallimards Idées-serie - gule bogstaver på mørkeblå baggrund - mistænkeliggøres ved denne kromatiske mixning med såvel prostitution som fransk kapitalisme.

En række af kategorierne koagulerer i en scene, hvor Juliette og hendes veninde Marianne betjener en amerikansk kunde. Juliette er i sin blå bluse og gule nederdel, mens amerikaneren, der er krigskorrespondent i Saigon, er iført en hvid t-shirt med blåt, hvidt og rødt Stars and Stripes-motiv. I løbet af seancen fotograferer kunden de to kvinder, og der tales både engelsk og fransk, samt et par brokker tysk. I dette typisk godard'ske mix af kategorier sammenbringes altså - bl.a. - prostitution, amerikansk imperialisme, sprog og hele repræsentationsspørgsmålet mere generelt. I et videre perspektiv - som Godard har behandlet mere ekstensivt i f.eks. *Le mépris* og *Tout va bien* - sætter han derved også spørgsmålstegn ved sin egen position som professionel 'repræsentator'. Ud af intervallerne i denne ophobning af i sig selv inkommensurable kategorier bringes vi til at se filmskaberen som en kapitalistisk og imperialistisk udbytter, der spiller med på systemets præmisser og udnytter såvel kvinder som den tredje verden til sine egne formål. Det kunne lyde som en overfortolkning, men er det næppe. Godard var på dette tidspunkt i fuld gang med at nedskrive det kommercielle filmsprog til et nulpunkt, og som bekendt annoncerede han med filmen *Week-end* året efter sin beslutning om at trække sig helt ud af det etablerede filmkredsløb, samtidig med

at han i antologifilmen *Loin du Viêt-nam* reflekterede over den måde, hvorpå også politisk militante filmskabere som han selv profiterede på det vietnamesiske folks frihedskamp.

Sammenlignet med Edward Branigans omhyggeligt gennemførte analyse af Godards farvebrug i *Deux ou trois choses* er Deleuzes behandling af Godard og hans farver både rodet og udetaljeret, samtidig med at dens filosofiske højpandethed kræver sit af læseren. Orker man imidlertid at gøre det nødvendige arbejde for dels at forstå Deleuzes synspunkter dels at omsætte dem i konkret analytisk praksis, åbner de for mig at se op for langt mere spændende og perspektivrige læsninger af ikke blot Godards film, men tillige af filmkunsten generelt, end nogen snævert formalistisk analyse nogensinde vil være i stand til.

Farverne var blot et enkelt punktnedslag i Deleuzes filmfilosofi - en 'vareprøve' på hans teoris spændstige vidtløftighed. Hvor hovedparten af filmteorien i dag bestræber sig på at lukke filmene og fastholde dem og den tankevirksomhed, de måtte afføde, i videnskabelige forklaringsmodeller, går Deleuzes filmfilosofi i den diametralt modsatte retning. For ham var det et omdrejningspunkt, at såvel filosofi som kunst skulle anspore til ny erkendelse, få tanken til at bane nye stier i stedet for blot at følge asfalterede mentale motorveje. I denne forstand er hans filmteori selv som et uregérligt kunstværk : der gives ikke én forståelse af den, ikke én blåstemplet udlægning. Og ligesom ikke al kunst går rent ind hos alle, vil der være mange, der ikke flyttes så meget som en millimeter af Deleuzes tanker om filmen. Modtager man imidlertid på samme frekvens som Deleuze sender på, er hans filmfilosofi så rig på inspirerende forestillinger om den syvende kunstart, at den kan give stof til nye tanker om filmen langt ind i det næste århundrede. Ikke tanker, der følger slavisk i Deleuzes egne fodspor - han vandrede jo netop i ørkenens sand, og en del af pointen er, at det fygende sand skal udviske hans spor -, men tanker, der er lige så vilde og åbne som hans, og vel og mærke "pas des idées justes - juste des idées".

Litteratur:

Branigan, Edward: "The Articulation of Color in a Filmic System", Wide Angle, Vol. 1, no. 3, 1976.

Chatman, Seymour: *Antonioni; or, the Surface of the World*, Berkeley: University of California Press 1985.

Deleuze, Gilles: *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris: Les Éditions de Minuit 1983.

Deleuze, Gilles: *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris: Les Éditions de Minuit 1985.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari: *Mille plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980.

Huss, Roy (red.): *Focus on Blow-Up*, New Jersey: Prentice-Hall 1971.

Peirce, Charles Sanders: *Semiotik og pragmatisme*, København: Gyldendal/Moderne tænkere 1994.

Roud, Richard: *Godard*, London: Cinema One, Thames and Hudson 1970.

Paul Virilio

Film, Krig og Perception

Introduktion til Paul Virilios filmhistoriske betragtninger

af Mikkel Eskjær

> Filmen er afslutningen hvor de dominerende filosofier og kunstarter forvirres og fortaber sig, en slags oprindelig forening af den menneskelige sjæl med motor-sjælens sprog.
> (Paul Virilio)

Den franske byplanlægger og hastighedsfilosof Paul Virilio (f. 1932) har med sin særlige analytiske disciplin, den såkaldte dromologi, opnået stor udbredelse i de senere år. Det skyldes ikke mindst at Virilios tidligere forestillinger om den informationsteknologiske udvikling har vist sig at være ganske dækkende for udviklingen i 1990'erne. Dromologien, eller læren om hastigheden [af dromos (gr.): hastighed], beskriver ifølge Virilio, den kraft som fremfor alt driver den teknologiske udvikling. En kraft hvis oprindelse primært skal søges i den militære udviklingshistorie, men som påvirker både det urbane, det politiske og det kulturelle felt—herunder filmen. Når dromologien i dag er blevet så vigtig, er det netop fordi vi ikke længere omgiver os med relative hastigheder, såsom postvogne, toge, biler, flyvemaskiner eller filmens billedmotor. I stedet præges verden af absolutte hastigheder, hvor den direkte data- og billedtransmission gennem globale netværk, satellitforbindelser, kabel-tv, computernet osv. overføres ved lysets hastighed.

Virilios lære kan altså udbredes til en række analytiske felter, og der er en tendens til, at forskellige discipliner tager Virilio til indtægt på hver deres område. Man kan således se Virilio fremhævet som militærhistoriker, urbanist, arkitekt, teknikfilosof eller filmhistoriker. I det følgende vil der netop blive fokuseret på Virilios analyse af filmmediet. Skønt filmen således optræder som primus inter pares i nærværende fremstilling, bør det altså ikke glemmes, at filmen kun udgør en del af Virilios interessefelt. Deri ligger både styrken og svagheden i Virilios analyse.

Når dette forbehold er taget, bør det fremhæves, at filmen indtager en vigtig plads i Virilios forfatterskab. Filmen er formodentlig det medie, som Virilio vender mest vedholdende tilbage til i sine forskellige analyser, og filmen er foreløbig det eneste medie, som Virilio har helliget en hel bog. Alligevel indtager analysen af filmen ofte en

lidt perifer position i omtalen af Virilios forfatterskab. Et svar herpå kunne hænge sammen med følgende forhold. På den ene side er det vanskeligt at integrere Virilios uortodokse tilgang til mediet inden for filmvidenskabens traditionelle discipliner. Det er med andre ord ikke nemt at operationalisere Virilios tankegang i en filmanalytisk og filmhistorisk sammenhæng. Det skal medgives, at Virilios egen fragmenterede stil og noget redundante forfatterskab selv bærer en del af ansvaret. Virilios essayistiske form er ikke altid befordrende for en systematisk fremstilling.

På den anden side fokuseres der ofte ensidigt på Virilios tværmediale analyse af filmen, hvormed den specifikke filmiske kontekst brydes. Dermed læses filmmediet ofte blot som symptom på en mere generel udvikling, f.eks. filmen som billede på en immateriel og luminøs arkitektur eller som indstifter af den medieskabte billedverden. Filmen reduceres således til en tendens eller til et teknologisk stadie mellem dette og hint, uden blik for mediets egne udviklingslinjer og vilkår, hvilket til tider gør omtalen af Virilio unuanceret og uvedkommende i en mere filmvidenskabelig sammenhæng.

Det følgende er et forsøg på at råde bod herpå. Ved at inddrage forskellige sider af Virilios forfatterskab håber vi at nå frem til en mere systematisk redegørelse for Virilios analyse af filmen. Fremstillingen falder i to dele. I første omgang beskrives Virilios analyse af sammenhængen mellem perception og krig. Dette tema udgør kernen i Virilios forfatterskab—ikke mindst i behandlingen af filmmediet. I anden omgang redegøres der mere eksplicit for Virilios betragtninger vedrørende sammenhængen mellem filmens historie på den ene side og visualitetens samt perceptionsteknologiens historie på den anden side.

Vi har derfor set bort fra den side i Virilios analyse, der vedrører filmens plads og funktion i byens rum. En analyse som ganske vist indtager en central plads i Virilios forfatterskab og som fremhæver biografens status i det 20. århundredes urbane arkitektur og æstetik. Vi underskylder os med det forhold, at området allerede er blevet rigt analyseret i den hjemlige Virilio reception, hvor det til tider har overskygget de mere filmhistoriske og æstetiske betragtninger (Virilio 1994). Derudover udgør filmens socio-urbane status ikke en strengt nødvendig forudsætning for at behandle de perceptuelle og billedæstetiske mekanismer som ligger indlejret i Virilios analyse af det filmiske apparaturs historiske udvikling.

Krig er film. Krigen kan betragtes som den samlende faktor i Virilios forfatterskab. Virilio fremhæver ofte, at han er et barn af krigen—født i 1932 og opvokset i et sønderbombet Nantes. Dernæst følger filmen som et betydningsfuldt fænomen i Virilios selvforståelse: "Krigen var mit universitet. Alt er opstået derfra. Og tilsyneladende også fra filmen" (Virilio 1997). Det kan derfor dårligt overraske, at Virilios studie af filmen, nødvendigvis måtte blive en undersøgelse af mediets nære tilknytning til krigen og det militære rum. Dette sker med bogen *Guerre et cinéma, Logistique de la perception* fra 1984.

Bogen udkommer små ti år efter, at Virilio med *Bunkerens Arkæologi* har afsluttet sit første indledende studie af det militære rums karakter. Her fremsætter Virilio tre vigtige påstande: at krigens funktion falder sammen med øjets funktion; at udviklingen i krigens rum er bestemt af hastigheden; og at bunkeren mindre er et monument på krigen af i går end et billede på fremtidens konflikter, hvis kendetegn bliver: "total krig, risici overalt, farens øjeblikkelighed, den store sammenblanding af det militære og det ci-

vile, konfliktens homogenisering" (Virilio 1991: 45). Med den sidste udlægning af bunkeren er vi samtidig blevet præsenteret for Virilios særlige analytiske metode; en slags 'fremtids-arkæologi', hvor Virilio graver i den umiddelbare fortids fænomener for at kunne udsige noget om den nære fremtid. Det er den samme metode, som Virilio anlægger på filmen, der bliver en slags arkæologisk felt for udforskningen af visualitetens natur i det 20. årh.

I *Guerre et cinéma* fortsætter Virilio undersøgelsen fra sit tidligere studie, blot med udgangspunkt i den intime sammenblanding mellem den militære teknologi og det kinematografiske apparatur. Virilios hensigt er således at "undersøge den systematiske brug af filmens teknik i det tyvende århundredes konflikter" (1989a: 1). Det er, som Virilio selv påpeger, en tilgang som aldrig er taget i anvendelse før. En tilgang som medfører, at det hverken er filmens æstetik eller historie som interesser Virilio, men den 'osmose', som hersker mellem filmen og den industrielle krigsførelse (1989a: 58).

Den okulare krigsmaskine. Virilios eksempler på denne 'osmose' strækker sig fra deciderede sammenfald mellem krigens og filmens funktion, til ligheder der mere synes at operere på analogiens plan. Den argumenterende kraft bag Virilios tese svinger således fra det overbevisende til det nærmest anekdotiske. Blandt de mest iøjnefaldende eksempler på Virilios sammenkædning er selvfølgelig Etienne-Jules Mareys krono-fotografiske riffel, som var skabt efter inspiration fra revolverens principper, hvilket gjorde det muligt på samme tid at følge/sigte og optage/skyde billeder af et objekt i bevægelse. Flere af sammenfaldene mellem film og krig har således rod i filmens fotografiske fortid, bl.a. Nadars første fotografi fra en luftballon (1854) som er en direkte forløber for den militære luftobservation.

Imidlertid sætter Virilio den oprindelige sammenhæng mellem krig og film til den russisk-japanske krig i 1904, skønt både Krim-krigen og den amerikanske borgerkrig opviser eksempler på sammenhængen mellem krig og fotografi. Men i den russisk-japanske krig benyttes søgelyset for første gang, og indikerer dermed den overordnede sammenhæng, Virilio ønsker at belyse: sammenhængen mellem krig, synliggørelse, lys og fotografi. Som Virilio påpeger, repræsenterer dette søgelys sammenhængen mellem observation og destruktion, dvs. den "dødelige harmoni" mellem øje og våben, som accelererer i takt med den teknologiske udvikling (1989a: 68f). Virilio dokumenterer således, hvordan kameraet erstatter maskingeværet på første verdenskrigs militære observationsfly, da de to instrumenters strukturelle funktion og håndtering er sammenfaldende[1]. Anden verdenskrigs "flying fortresses" er på tilsvarende vis en blanding af bombefly og rekognosceringsfly. Krigens luftobservation illustrerer, at det direkte syn hører fortidige konflikter til, og at den militære perception i det 20 årh. altovervejende bygger på kameraobservation. Dette fører til Virilios overraskende, men vigtige påstand: at det militære mål med tiden er blevet som en film-location og slagmarken som en film (1989a: 11).

Virilios påstand tager udgangspunkt i luftrekognosceringens funktion under første verdenskrig, hvor de landskabsmæssige forandringer og deformationer var så voldsomme, at luftfotografiets registrering var en forudsætning for at kunne orientere sig i et udslettet landskab uden kendemærker. Den tidligere slagmarks homogene rum er således blevet erstattet af en ny spatialitet bestående af heterogene felter. Virilio hævder på den baggrund, at første verdenskrig skabte

en grundlæggende ændring af synet som ikke længere bygger på et sammenhængende rum, men forudsætter en kinematografisk strukturering af tiden: "luftvåbnets voldsomme kinematiske opløsning af rummets kontinuum (...) sprængte i bogstavelig forstand synets tidligere homogenitet og erstattede det med de perceptuelle felters heterogenitet" (1989: 20). I *Synsmaskinen* genta-ger Virilio betydningen af krigens omvæltning af den perceptuelle struktur, og betegner 1914 som "den apokalyptiske uorden, der ramte perceptionen" (1989b: 34).

Første verdenskrig repræsenterer en milepæl i krigens historie, fordi den bevæger sig mod en medieret krig. Med skyttegrave, camouflage-teknik og granatkastere blev den fysiske konfrontation mellem soldater delvis afløst af distance og usynlighed. Det var ikke længere muligt at forlade sig på den direkte perception, hvilket medførte behovet for perceptionsteknologiske forstærkninger såsom den fotografiske rekonstruktion af slagmarken. En begyndende dematerialisering af synet tager dermed fat. Denne udvikling accelererer med den post-positionelle krigsførelse, som i endnu højere grad bygger på en filmisk forståelse af virkeligheden. Den industrielle krig beror ikke længere på positionel besiddelse og spatial sammenhæng, men på et informationelt overblik og en temporal enhed hvis logik imiterer editeringpultens principper. Virilio kan derfor anføre, at krigsmaskinen samtidig er en observationsmaskine; at der ved siden af den militære krigsmaskine altid har eksisteret en okular krigsmaskine, som har søgt at udvide den militære perception og optik.

Slagmarkens historie er for Virilio således også historien om det perceptuelle felts ændringer, idet krigen bygger på en tilegnelse af det perceptuelle felts immaterialitet (1989:7). Denne tilegnelse retter sig både udad og indad. Udad mod det perceptuelle felt som berører fronten, slagmarken samt krigens logistiske forudsætninger. Indad i den forstand at beherskelsen af det perceptuelle felt på hjemmefronten (propaganda) er en afgørende bestanddel af krigen. Filmteknologiens særlige perception og repræsentation har frem til de elektroniske mediers fremkomst været den mest effektive teknologi i begge henseender.

Perceptionens logistik. Listen over krigens og filmens teknologiske sammenfald er foruroligende lang, men det vigtige er den strukturelle lighed, at både film og krig handler om at afdække et visuelt felt. Øjets funktions falder således sammen med våbenets funktion, som Virilio allerede hævder i *Bunker Arkæologi*. Sammenhængen mellem perception (film) og krig ser Virilio symboliseret i sigtelinjen som repræsenterer en ny perceptiv tro, der ikke længere bygger på synets tilknytning til kroppens inkarnerede principper, men reducerer virkelighedens tredimensionalitet til en todimensional fremtræden[2]. Sigtelinjen foregriber således den automatiske perception—dvs. en perception uden menneskelig indblanding—i form af forskellige 'synsmaskiner' og 'synsproteser', hvoraf fotografiet og filmen var blandt de første (1989a: 2, 1989b: 34). Den mekaniske perception (filmen) kan derfor betragtes som en videreførsel af våbenets sigtelinje, og samtidig kan fremtidens perceptionsteknologi ses som en fortsættelse af den militære film. Den perceptive tros historie udvikler sig således fra en passiv optik til en aktiv optik; fra Galileis tidligste linser til højteknologiens sporings- og overvågningsoptik, som ikke blot forstærker, men aktivt overtager og erstatter synet (1989: 2ff).

Den mekaniske og automatiske perception er baseret på billeder. Behovet for at synliggøre gennem forskellige synsproteser

medfører, at billedet efterhånden bliver vigtigere end objektet. I en militær sammenhæng giver det sig udslag i at perception er ligeså vigtig som ammunition, og at det militære hovedkvarter er blevet en slags billedcentral, hvor billeder og data behandles i real tid[3]. Denne databehandling og forudberegning viser dog, at visualiseringen ikke blot er et redskab for at *se*, men også for at *forudse*. Dermed er vi fremme ved en begyndende sammensmeltning af det aktuelle (at se) og det potentielle (at forudse), et tema som får større og større plads i Virilios forfatterskab. For Virilio vil udviklingen således føre mod en slags billedkrig, mod den ultimative illumination: "som vil tillade alt at være kendt, i ethvert øjeblik og ethvert sted" (1989: 4). For skønt den militære teknologi retter sig mod en ydre verden, så retter spørgsmålet om styrke sig om den informationelle sandsynlighed, og denne sandsynlighed er ved at blive opslugt i den moderne krigsførelses visuelle bedrageri. I dag synes krigens resultater således mindre at skyldes ildkraft end detektions- og transmissionsudstyr (1989a: 76ff). Bliver krigen til en form for informationel vildførelse i et elektro-optisk rum, hvor kontakten til omverden alene formidles gennem billedet—da bliver erobringen af det militære rum i sin ultimative udformning en erobring af billedet, hvilket er Virilios underliggende tese. Den militære brug af billedet illustrerer således også en generel udvikling, nemlig billedets altdominerende betydning mod slutningen af dette århundrede—en udvikling filmen har været med til at bane.

Virilios filmhistorie. Skønt Virilio hævder kun at være interesseret i filmens teknik som kinematisme (1997, 1988: 145), kan den 'dromoskopiske' analyse af filmmediet dog ikke undgå at operere med nogle indre udviklingslinjer og dermed en indirekte filmhistorisk læsning. Virilio synes således at operere med tre cæsurer eller snit i filmens historie. Som andre generelle filmhistorier berører Virilios periodiske inddeling en blanding af teknologiske, æstetiske samt institutionelle afgrænsninger. Udgangspunktet er dog tro mod den overordnede tese om filmens og den militære tekniks osmose.

Det militære mål er blevet en filmlocation og slagmarken en film, hævder Virilio. Udviklingen i filmens æstetik og krigens logistik minder således om hinanden—bare forskudt. Under Napoleonskrigene ændrer det militære rum sig fra en synlig og visuelt overskuelig slagmark til at indbefatte et enormt off-screen rum, hvor der gives ordre vedrørende handlinger uden for synsfeltet. Den tidlige slagmark—dvs. før den 'logistiske kollaps', som var følgen af 1812-felttoget mod Rusland—svarer til Griffiths filmiske konstruktion, hvor feltherrens (kameraøjets) syn kan rummes i ét veldefineret blik (1989a: 59). I *Birth of a Nation* (1914) filmer Griffith den store slagscene med et fast kamera fra en tilbagetrukket position. Ganske vist rykker kameraet tættere på og viser prægnante scener i mindre udsnit, f.eks. "the little colonel"s heroiske indsats. Men inden da er vi blevet præsenteret for en række supertotaler og establishing shots, som fastholder slagets gang i et veldefineret og homogent rum. Griffith formår dermed at skabe en kunstig eller illusionær temporal sammenhæng ved hjælp af en virkelig sammenhæng i rum, dvs. en reel spatial homogenitet.

En sådan sammenhæng kender vi fra filmens kammerspil, og Virilio nævner i den forbindelse Dreyers *Du skal ære din Hustru* (1925), som netop blev optaget i en to-værelses lejlighed på Christianshavn. Teknikken stammer fra den tyske kammerspilstradition som indstiftedes nogle år forinden med filmen *Hintertreppe* (1921), hvor handlingens

tidsmæssige struktur ligeledes er organiseret omkring ét spatialt udgangspunkt: i dette tilfælde en simpel bagtrappe.

Da Griffith ankom til fronten mod slutningen af første verdenskrig for at optage en propagandafilm, forekom krigens nye vilkår ham umulige. Han var vant til at optage gammeldags slagscener, og ifølge Virilio skulle Griffith have været "meget skuffet over slagmarkens virkelighed" (1989a: 15). Når den nye krig forekom Griffith afilmisk, var det netop fordi den spatiale identitet havde mistet sin betydning. Der er ikke længere tale om et homogent struktureret rum, hvoromkring filmens tidslige struktur kan drejes. Fjenden og slagmarken er med første verdenskrigs distancerede krigsførelse blevet udvisket, er usynlig, og synet har dermed mistet sin direkte kvalitet. Der opstår en uvirkeliggørelse—en derealisering samt dematerialisering—af syn og rum. Denne tilstand peger indirekte hen på den omvendte proces af kammerspillet: at opbygge det filmiske univers omkring en temporal og ikke en spatial enhed. En sådan kopernikansk vending af cinematografien—dvs. at skabe spatial sammenhæng ved hjælp af filmisk tid—var stadig en stor mental udfordring. Den forudsatte en forståelse af den filmiske hastighed og mobilitet inden for rammerne af en forældet rumkonception (1989a: 13ff).

Filmens dromoskopi. For Virilio udgør Pastrones *Cabiria* (1912) en mere tidssvarende forståelse af filmmediet—og historien er som bekendt, at Griffith blev forbløffet over *Cabirias* tekniske formåen sammenlignet med *Birth of a Nation*. Pastrone delte ifølge Virilio futuristernes fascination af teknikken og dynamikken. Virilio fremhæver flere steder futurismens betydning, og det er værd at bemærke, at futurismen var den første af det 20. århundredes kunstretninger, som tog det nye filmmedie alvorligt. Pastrone interesserede sig mere for dimensionelle manipulationer af rum og dybde end for en statisk visualitet. Filmen bryder dermed fotografiets stationære afbildning af bevægelsen, og deler tværimod farten med det bevægelige objekt. Dette forhold havde filmen tilfælles med futurismen som i Marinettis "dromoskopi" netop hylder fartens skønhed på bekostning af et immobilt skønhedsideal (racerbilen frem for Nike fra Samothrake), en tanke som videreføres i Marinettis senere 'aeroskopi'. Futurismens dynamik er samtidig krigens dynamik ("Vi vil glorificere krigen" erklærer Marinetti i futurismens første manifest), og mobilitet frem for stasis, samt tid over rum, er to udviklingstendenser som kendetegner både den militære og cinematografiske udvikling.

Griffith tog ved lære af *Cabiria* og futurismen, og *Intolerance* (1916) var i sin teknik mere dynamisk. Men Virilio vender sig mod to andre instruktører, som for alvor udvikler det filmiske rums dynamik på linje med det militære rum. Først og fremmest er Abel Gance optaget af at skabe "den underlige oplevelse af fire-dimensionalt allestedsnærvær som ophæver tid og rum". Denne ophævelse er netop karakteristisk for både filmens og krigens rum, og det er på baggrund af Gances udtalelse, at Virilio fremsætter sin tese: "*Krig er film og film er krig*" (1989a: 26). I *Napoleon* (1927) ser vi netop Gances forsøg på at skabe et fire-dimensionalt allestedsnærvær, gennem arbejdet med et tre-delt lærred og gennem en nærmest avantgardistisk sammensmeltning af forskellige cinematografiske teknikker (jvf. filmens indledende sneboldkamp). I længden kunne den civile udnyttelse af den cinematografiske kraft (Gance) dog ikke følge med den militære udvikling, dvs. kunne ikke overhale krigens "alt-gennemtrængende dynamik", et væddeløb som filmen taber til

militæret.

Til og med Gances storhedstid, dvs. til lydens gennembrud omkring 1930, kan vi se en parallel udvikling i filmens og krigens perceptuelle forudsætninger, forstået som organisering af rum samt distribution af syn. Der er altså tale om strukturelle ligheder i anvendelsen af den militære og den cinematografiske teknik, sammenfattet i begrebet om perceptionens logistik. Når filmen efter Gance bliver til en "fattig relation for det militær-industrielle samfund", er årsagen delvis, at Gances mobilitet og ekstreme udnyttelse af den cinematografiske teknik i retning af et dynamisk univers, udgør en slags grænsetilfælde. Virilio selv hæfter sig ikke herved, men det er berettiget at spørge, om filmens spatiale og tidslige udvikling kunne følge med krigens dynamik uden at måtte opgive enhver forestilling om narrativ sammenhæng. Hvis filmen ubegrænset skulle følge den militære dynamik, ville filmen ende i den rene 'pyroteknik', sådan som Eisenstein f.eks. anklagede Vertov for—med andre ord blive til en evig 'a-centreret' perception som netop ikke lever op til den fortællende films krav. Vertov er for Virilio netop et eksempel på en instruktør som efter krigen går ind i produktionen af propaganda- og avantgarde-film, hvor han fortsætter en billedforståelse og billedpraksis, der stammer fra krigens erfaringer.

En anden filmretning, som følger delvis trop med den militær-videnskabelige udvikling, synes Virilio at finde i surrealismen. Den militære udvikling går netop i retning af formernes afvigelse fra deres fysiske repræsentation, hvilket Virilio genfinder i avantgarden og i dette tilfælde i surrealismen, hvis søgen efter en adækvat visualisering af en 'surréalité' ligeledes skaber et perceptuelt felt som afviger kraftigt fra en normal repræsentation.

Eisenstein er den anden instruktør Virilio henviser til, da rummet hos Eisenstein tjener som afsæt for en slags visuel kollision, hvorigennem den filmiske fremdrift opstår. Rummet bliver en øvelsesplads for frembringelsen af nye energier og en ny dynamik, og for Virilio bliver filmen derfor en metafor, et billede på en udvikling som indkapsler det militære rum (1989a: 27). I montageteorien opereres der netop ikke med et homogent rum. Betydningen opstår først i kollisionen af forskellige (heterogene) perceptuelle felter. Filmen bringer således krigens rum (og erfaring) ind i det civile samfund, på samme måde som militærindustriens produkter og teknikker overføres på civilsamfundet, fremfor alt gennem transport- og kommunikationsmidler såsom f.eks. radio og flytrafik. Krigens mobilitet, samt kronologiske og spatiale brud bliver således en tilstand ført videre i fredstid.

Synets instrumentalisering. I *Synsmaskinen* skriver Virilio endnu et afsnit til filmens historie. Det opstår i forbindelse med visualitetens stigende instrumentalisering, som fører til en række sammenfald mellem den fotografiske teknik i det militære rum og den æstetiske udvikling i filmhistorien. Som udgangspunkt påviser Virilio, hvordan den visuelle subjektivitet tenderer mod at forsvinde i teknikken, sådan som vi kender det fra f.eks. videoovervågningsudstyret. Her skabes et helt nyt synsmateriale baseret på det udifferentierede, dvs. løst fra enhver intentionel synlighed som karakteriserer den inkarnerede perception. Også filmen kendetegnes af en slags teknologisk intentionalitet, der ved hjælp af forskellige teknikker som irisåbning, fokus, belysning osv. netop søger at differentiere den mekaniske perceptions registreringer. Med det udifferentierede synsmateriale er vi derimod nået frem til et vendepunkt i repræsentationens historie; nemlig den totale instrumentalise-

ring, hvor den traditionelle kunsts *simulering* er erstattet med et syn som *substituerer*, hvilket for Virilio: "i mindre grad [er] *afslutningen på en kunstart* (...) end det er endepunktet for repræsentationsteknikkernes ubønhørlige udvikling af den militære, videnskabelige og politimæsige instrumentalisering gennem århundreder" (Virilio 1989b: 95).

Virilio vender sig i første omgang mod fotografiet som eksemplificerer denne udvikling. Fotografiet bør betragtes som en hybrid af nye teknikker og af tidligere repræsentationsformer, men hvis mekanisme samlet set bevæger sig mod en højere grad af instrumentalisering. Den amerikanske fotograf Edward Steichen tjener som eksempel på denne udvikling, og er en figur Virilio ofte vender tilbage til (1989a, 1989b, 1991b). Steichen var stiftende medlem af *Photo-Secession*—en amerikansk kunstfotografisk gruppe—og boede op til første verdenskrig i Frankrig, hvor han var optaget af europæisk malerkunst, særligt impressionismen. Under første verdenskrig bliver Steichen leder af den amerikanske luftobservation, hvilket efterfølgende ændrer radikalt på Steichens stil. På baggrund af krigens erfaringer opgiver han både maleriet og den fotografiske piktoralisme og bliver i stedet reklamefotograf.

For Virilio eksemplificerer Steichen en generel udvikling væk fra fotografiets hybride form af tidligere repræsentationsformer (f.eks. piktorialismen i fotografiet) mod den mekaniske perception. Steichens figur illustrerer, hvorledes den mekaniske perception tvinger det subjektive syn mod: "en forsvindingens æstetik, der er affødt af hidtil ukendte grænser, som nu påtvinges det subjektive syn af perceptions- og repræsentationsmådernes instrumentelle fordobling" (1989b: 99).

Den mekaniske og automatiske perceptionsteknik fordobler synlighedens register og konkurrerer efterhånden om overtaget med tidligere perceptionsformer. Der er i den sammenhæng, vi skal forstå begrebsparret simulation-substitution. I modsætning til en anden af den billedskabte virkeligheds teoretikere—Jean Baudrillard—hævder Virilio nemlig ikke, at virkeligheden erstattes af en omfattende simulation, hvor objektsystemet derealiseres igennem sin egen tegnværdi. For Virilio er der derimod tale om, at billederne substituerer, dvs. erstatter vores perceptuelle relation med verden. Virilio er altså uenig med Baudrillard på dette centrale punkt og hævder, at i takt med synsfordoblingen opstår der en virkelighedsfordobling. Virkeligheden spaltes i to, en aktuel og en virtuel verden—hvilket for Virilio betegner indgangen til en stereo-virkelighed (1994b, 1995b). Det er i den forstand billederne indgår i "forsvindingens æstetik"; de fjerner mennesket fra verden, gør verden fraværende. Genstandsverdenens stabile fremtrædelser erstattes af den ustabile billedstrøms evige forsvinding, sådan som vi kender det fra filmens 24 billeder i sekundet: "Med biograferne, med kinematografien, øjebliksbilledet og sekvensteknikken starter forsvindingens æstetik, dvs. at tingene nu er desto mere præsente som de flygter afsted og undslipper bevidstheden" (1988: 143).

Virilio synes på baggrund af f.eks. Steichens eksempel at mene, at medierne fortsætter når og hvor krigen stopper. Dvs. de overtager krigens funktion gennem deres bidrag til perceptionens logistik. Set i relation til *Bunker arkæologi* er Virilios bredere pointe, at vi med den totale krigs ophør opnår den totale fred, som dog blot er den Rene Krig ført med nye midler, dvs. blot ført ind i det civile samfund. Som Wilbur påpeger, så synes prisen for denne fred netop at være, at det civile samfund spindes

ind i den kybernetisering som den globale militærindustri skaber (Wilbur 1997). Et vigtigt element er i den sammenhæng instrumentaliseringen af blikket, som filmen—frem til de elektroniske mediers fremkomst—har været den fremmeste repræsentant for. Filmens særegne perceptionsform har skabt en cinematografisk gestaltning af verden. Deri ligger den latente kybernetisering af synet, som peger frem mod et maskintilpasset perspektiv i synsmaskinens tidsalder (1988: 141).

Perceptionens logistik skal således forstås bredt og kan måske bedst betegnes som en 'distribution af synlighed'. Perceptionens logistik udgøres således af et omfattende felt der inkluderer både massemedierne samt den rene militære observation. Sammenblandingen ses bl.a. i den funktion som fraklip fra nyhedsfilmen opnår i den fortællende film. Disse fraklip repræsenterer et nyt synsmateriale, som filmindustrien kan genbruge—hvilket bekræfter Virilios tese om, at filmen sælger en vare på linje med andre industrier, en vare som blot udgøres af synlighedens immaterialitet.

Derved kan Virilio benytte samme analytiske fremgang over for filmmediet som blev taget i anvendelse med fotografiet. Filmen er en hybrid med forbindelser til "alle de gamle perceptions-, reflektions- og repræsentationsmåder", men—som på linje med fotografiet—går i retning af en højere grad af instrumentalisering. Dette illustreres netop med henvisning til de dokumentariske fraklip—som mestendels stammer fra den militære propaganda—der overgår fiktionens special effects i både autenticitet og virkning. Nyhedsfilmens autentiske visualisering fører til kravet om realisme i fiktionen, hvorved dokumentarismens instrumentalisering af blikket får betydning for filmæstetikken, primært i neorealismen. Kravet til den foregivne objektivitet som dokumentarismen postulerer, fører til et brud med det eksplicit illusionære til fordel for en illusionær objektivitet. Virilio illustrerer udviklingen med henvisning til Renoir, som netop fordrede samme autenticitet i filmen som "i livet". Men først og fremmest vender Virilio sig mod Rossellini, for hvem kunsten er en død æstetik, som intet har med virkeligheden at gøre. *Roma, città aperta* (1945) illustrerer netop ønsket om en slags nyhedsfiktion, hvor "Filmskaberen skal indsamle det størst mulige antal data, før han skaber et helhedsbillede" (1989b: 103).

Dermed er vi fremme ved Virilios filmhistoriske udlægning: neorealismen repræsenterer en del af en større strømning, nemlig dokumentarismens/propagandaens 'overgangszone' fra illusion til virkelighed, fra virtualitet til aktualitet, fra kunnen til gøren (1989b: 103). For så vidt gentager Virilio en påstand som allerede Bazin fremsatte: "Siden Anden Verdenskrig har vi overværet en endelig tilbagevenden til dokumentarisk autenticitet (...) I dag kræver publikum, at hvad det ser, skal være troværdigt" (Bazin 1967: 155). Men Virilio går i sin analyse et stykke videre, og betoner spørgsmålet om dokumentarismens implicitte instrumentalisering:

> Ved at gå tilbage til sin kerne (teknisk, videnskabelig) under dække af objektivitet, frigør filmen sig fra en kunst, som stimulerer, og den bryder med en evne til sansemæssig perception, som i filmskuespillet stadig beror på grader, på naturen, valøren, fortidens kunstneriske erfaring og på tilskuerens hukommelse og fantasi. (104)

Dermed har filmhistorien bevæget sig frem imod illusionen om øjeblikkelighedsvirkning: "illusionen om at være der og se tingene ske (...) ved at aktualisere en mulig

verden" (104). *Roma, città aperta* er selvfølgelig et indlysende eksempel, og repræsenterer dermed overgangen fra en sanselig til en mere instrumentel perception, der både bekræfter den dødelige harmoni mellem film og krig, samt udviklingen mod et perceptionsteknologisk allestedsnærvær.

Den overeksponerede virkelighed. Foreløbig sidste snit i filmens historie lægger Virilio med eksplosionen i de elektroniske medier, hvor filmens rolle mister en del af sin betydning, ikke blot sociokulturelt, men også i den militærteknologiske udvikling. Udgangspunktet er det spektakel som omgiver udviklingen af perceptionsteknologien i det urbane rum. Virilio opererer med en tre-delt udvikling: fra antikkens og renæssancens 'teater-byer' (Athen, Rom, Venedig) til det 20. århundredes *cinecitta* (Hollywood, Cinecittà, Nürnberg) og frem til tidens *telecitta* (1989b: 126). Dog taler Virilio i *Guerre et Cinéma* endnu ikke om telecitta, men om en æra af transpolitisk pan-cinema med "et fuldstændig filmisk syn på verden" (1989a: 66). Imidlertid er pointen den samme, og nyhedskanaler som CNN illustrerer udviklingen. Disse kanaler distribuerer ikke længere nyhedsstof, men 'synets råmateriale'. Teknologiens filmiske syn på verden er med andre ord blevet til selve synet. Teknologien iscenesætter verden, sådan som vi oplever det med brugen af videokamera, lysarkitektur, virtuel virkelighed osv.

Denne udvikling peger frem imod den traditionelle films forsvinden. Der er ikke længere behov for, og ejheller er det længere muligt at benytte filmens ekstraordinære teknik eller kvalitet som drejer "tusinde film-publikum ind til en eneste tilskuer" (1989a: 67). Den filmiske gestaltning af verden er blevet erstattet af det, vi kunne kalde en tele-skopisk gestaltning som forløber i real tid. Dermed har perceptionens logistik endnu engang skiftet karakter. Virilio undersøger således den klassiske film i perioden frem til 1970'erne, hvor filmen er gennemsyret af den industrielle krigsførelse. Men udviklingen mod et post-industrielt IT-samfund synes at ændre vilkårene for filmen. Det gør det tydeligt, at Virilio i udpræget grad eksaminerer bevægelses-billedet, og at beskrivelsen af forholdet mellem perceptionens logistik og cinematografien afspejler udviklingstendenser i filmens bevægelsesbillede (Deleuze 1989: 165). Bevægelsesbilledet er netop Deleuzes betegnelse for det klassiske filmbillede, som organiserer bevægelsen i forhold til en kvantitativ rum-tid, en slags billedlogistik organiseret omkring bevægelsens dynamik.

Afgrænses Virilios filmhistoriske projekt således af bevægelsesbilledet, rejser der sig en række spørgsmål. Er det for det første ensbetydende med, at tidsbilledet—som opstår i takt med bevægelsesbilledets forfald—repræsenterer en radikal anden udnyttelse af den cinematografiske teknik? Tidsbilledet distribuerer synet i henhold til tiden, dvs. helhedens varen—og ikke i henhold til bevægelsen, dvs. relationerne mellem objekter. Man bør hæfte sig ved, at både Virilio og Deleuze opfatter billedet som en måde at tænke verden på (Virilio 1994b, Deleuze 1983: xiv). Billedets funktion svarer i så henseende til tænkningens begrebsliggørelse. Bevægelsesbilledet og tidsbilledet kan altså betragtes som forskellige måder at tænke forholdet mellem tid, rum og perception, og spørgmålet er, om ikke tidsbilledet netop repræsenterer en udfordring og et alternativ til perceptionens logistik.

For det andet må man spørge, hvordan filmen reagerer på de elektroniske mediers teknologi. På dette felt er Virilio mindre fåmælt, og han fremkommer med nogle interessante udkast til en analyse af hybriden

mellem filmens og de simultane mediers æstetik.

Det simultanes æstetik. Der hersker for Virilio en afgørende forskel mellem film og tv. Filmen er beslægtet med fotografiet som det udspringer af, men adskiller sig fra ved at operere i tid. Fjernsyn er derimod beslægtet med den virtuelle virkelighed, idet det foregriber kyberrummet, der opererer i real-tid (Virilio 1994b). På den baggrund opererer Virilio med to begrebspar. Når film og tv intet har til fælles, er det fordi filmens relation til tid og rum er organiseret omkring *intervallet*; afstanden mellem forskellige rum—hvorimod tv's tidslighed åbenbares i *interfacen*, dvs. berøringsfladen mellem adskilte rum. Filmen opererer stadig med en spatio-temporal distance, som er suspenderet i de elektroniske mediers simultane øjeblikkelighed.

Virilio har i et video-interview med den canadiske filminstruktør Atom Egoyan stillet et par spørgsmål som netop indikerer, hvordan de elektroniske perceptionsteknologier kan få indflydelse på filmmediets æstetiske udtryk. Måske vi således øjner et nyt kapitel i filmens historie, som vedrører filmens status i en verden præget af videoteknologiens synsfordobling. Virilio hæfter sig særligt ved integrationen af videobilledet, som i Egoyans univers optræder på både et diegetisk og et udsigelsesmæssigt plan. Virilios spørgsmål kredser derfor om videoens plads i den filmiske repræsentation. For Virilio synes Egoyan således at være en slags videokunster, en "cinevideast", der blot har valgt at benytte videosignalets interface i et cinematografisk rum. Egoyan skaber dermed et særligt filmisk rum som ikke kan føres tilbage til filmen. Hans film tematiserer en tilstand, hvor genstande, lokaliteter samt personer først opnår identitet gennem (video)kameraets linse—ikke så meget fordi kameraet fastholder og bevarer, som fordi det frembyder den ramme og den kontekst som situerer deres eksistens. For Egoyan konstituerer denne afgørende forskel overgangen fra en gammel til en mere tidssvarende opfattelse af kameraets og billedets rolle (Egoyan: 105ff).

Med Egoyans integration af videobilledet i filmens repræsentation nedbrydes det perspektiv som er nedarvet fra renæssancen og erstattes med et nyt perspektiv som bygger på videoteknikkens 'realtids'-transmission. Derved opnår genstandene en helt ny vægt, som opstår med videobilledets simultane blik. Det betyder for Virilio, at filmen ikke så meget udspiller sig i filmen selv, men i de omgivelser og mentale rum som ligger *bag* filmen, i det nye øjeblikkeligheds perspektiv som videoens indtræden i det filmiske rum har konstitueret. Et rum som stadig er indlejret i filmens fiktive og diegetiske univers, men som altså peger udover den traditionelle films dramaturgiske rum. For Virilio repræsenterer Egoyan dermed det første vellykkede forsøg på at nedbryde filmlærredets dimension—dét, som Gance så ihærdigt søgte i *Napoleon*.

Virilio og filmen. Virilios 'filmhistorie' er både nyfortolkende og syntetiserende på grænsen til det forenklende. På den ene side adskiller Virilios historiske snit sig ikke fra almindelig filmhistorisk praksis. Udviklingen frem til lydens dominans, neorealismens æstetiske brud samt filmindustriens institutionelle omvæltninger har længe været filmhistoriske fikspunkter. På den anden side er Virilios dromoskopiske analyse af mediet, der så eksplicit sætter filmen i forbindelse med udviklingen i det militære rum, naturligvis en nyskabelse. Dette fører til en ofte uventet optik på det filmhistoriske materiale. F.eks. betragter vi normalt

neorealismen som en humanistisk vending i filmkunsten og kan med Bazin beskrive dybdefokusteknikken som et 'demokratisk' alternativ. Fra Virilios teknologiske perspektiv er det modsatte tilsyneladende på spil. En begyndende instrumentalisering af filmens perception, hvis logiske konsekvens er afslutningen på en subjektbaseret perception og dermed en kunstarts repræsentationsform.

Efter endt læsning af Virilio har den klassiske films teknik mistet den rest af uskyld som eventuelt var tilbage. I den forstand indskriver Virilio sig i traditionen fra Benjamin, Kracauer og Adorno (samt Horkheimer). I sidstnævntes essays om "Kulturindustri" kan man f.eks. læse: "Teknisk rationalitet er i dag identisk med selve herredømmets rationalitet (...) Biler, bomber og film holder det hele sammen (...). Indtil videre har kulturindustriens teknik kun drevet det til standardisering og serieproduktion og ofret det, hvorved værkets logik adskilte sig fra samfundssystemets" (1993: 180-81). Bortset fra retorikken minder det unægteligt en del om Virilio.

Og dog er Virilios perspektiv og projekt ikke det samme som den kritiske teoris. Virilios analyse retter sig primært mod teknologien, uden at denne skal reduceres til noget rent teknisk. Vi kan med Heidegger sige, at "teknikkens væsen på ingen måde [er] noget teknisk" (1973: 75). Filmens teknik afdækker derimod en særlig organisering samt distribution af visualiteten. Industrialiseringen af synet har reduceret perceptionen til noget bestilbart der falbydes som en vare—konsumtionens nye immaterialitet—, hvorved perceptionen i sidste ende afdækkes som en bestand. Filmens historie er således også en fortælling om blikkets historie i det 20. århundrede. I den forstand er Virilios analyse yderst konsistent, idet både æstetiske og institutionelle ændringer kan føres tilbage til dette perceptuelle udspring. Ender Virilios analyse således med at bekræfte Adornos opfattelse af filmens standardisering, er det fordi filmmediet er uløseligt forbundet med standardiseringen/instrumentaliseringen af perceptionens logistik.

Spørgmålet er, hvordan vi skal forholde os til Virilios filmhistoriske betragtninger. Enten kan vi afvise Virilios tese og hævde, at den fatale sammenhæng mellem krigens og cinematografiens teknologi bygger på urimelige analogier og sammenstillinger, der gør projektet filmhistorisk uanvendeligt. Eller vi kan opfatte et sådant anvendelighedsperspektiv som en urimelig fordring af en (film)historisk fremstilling, og i stedet betragte Virilios analyse som en ny måde at tænke filmen på. At belyse filmen gennem krigens og den militære teknologis optik tvinger os med andre ord til at gentænke forholdet mellem filmmediets perceptionsteknologi og filmbilledets visualitet.

Hvad man end vælger, har Virilio givet en ny version af filmmediets udvikling og fremlagt et nyt bud på forståelsen af den klassiske film samt det klassiske bevægelsesbillede fra Griffith til Coppola. I tilgift udgør Virilios begrebsapparat måske grundlaget for en teori om filmbilledets plads og funktion i den elektro-optiske tidsalder. Fortsætter udviklingen som hidtil, hvor nye perceptions- og repræsentationsteknologier konstant redefinerer visualitetens natur—skønt filmmediet idag indtager en mere ydmyg position som aftager, snarere end som producent af disse teknologier—, vil Virilio formodentlig vise sig både relevant og anvendelig i analysen af de levende billeders medier.

Noter

1) Barnouw beretter om en episode under anden verdenskrig, hvor en russisk kameramand forlader sit kamera for at overtage flyets maskingevær og skyder et forfølgende tysk fly ned. Barnouw: *Documentary, a History of the Nonfiction Film* (New York: Oxford UP, 1993) s. 154.

2) Begrebet om den perceptive tro er et lån fra Merleau-Ponty. Se Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception* (London: Routlegde, 1992) s. 297 samt *The Visible and the Invisble* (Northwestern University Press, 1968) hvor kap. 1 & 2 begge udgør en undersøgelse af den 'perceptive tro'.

3) Det militære hovedkvarter går idag ofte under betegnelsen "3Ci" eller "C^3I" for kontrol, kommando, kommunikation og informationssystemer (Virilio 1989:1, se også Virilio 1994: 100).

Litteratur

Bazin, André: *What is Cinema?*, Berkeley: University of California Press 1967.

Deleuze, Gilles: *The Movement-image,* London: Athlone Press 1985.

Deleuze, Gilles: *The Time-image,* London: Athlone Press 1989.

Egoyan, Atom (u.å.): "Video Letters", *Atom Egoyan* (D. Reviere, red.). Paris: Éditions Dis Voir.

Heidegger, Martin: *Oikos og Techne, "spørgsmålet om teknikken" og andre essays.* Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag 1973.

Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno, T.W: *Oplysningens dialektik.* København: Gyldendal 1993.

Virilio, Paul: "Paul Virilio", *Samtaler med franske filosoffer* (Rötzer, red.), København: Akademisk forlag 1988.

Virilio, Paul (1989a): *War and Cinema, the Logistics of Perception,* London: Verso 1989 (opr. udg. 1984).

Virilio, Paul (1989b): *Synsmaskinen,* København: Politisk Revy 1989 (opr. udg. 1988).

Virilio, Paul (1991a): *Bunker Archeology,* Paris: Les Éditions du Demi-Cercle 1991 (opr.udg. 1975).

Virilio, Paul (1991b): *The Aesthetics of Disappearance,* New York: Semiotext 1991 (opr. udg. 1980).

Virilio, Paul (1991c): *The Lost Dimension,* New York: Semiotext 1991 (opr. udg. 1984).

Virilio, Paul (1994a): *Paul Virilio, krigen, byen og det politiske,* (N. Brügger, & H.N. Petersen, red.). København: Politisk Revy 1994.

Virilio, Paul (1994b): "Cyberwar, God and Television: Interview with Paul Virilio", *Ctheory,* http.//www.Ctheory.com

Virilio, Paul (1995a): *The Art of the Motor,* University of Minnesota Press 1995 (opr. udg. 1993).

Virilio, Paul (1995b): "Speed and Information: Cyberspace Alarm!", *Ctheory.* http.//www.Ctheory.com

Virilio, Paul (1997): "Interview with Paul Virilio", *Speed vol. 1,4.* http.//www.Speed.com

Wilbur, S. (1997): "Dromologies: Paul Virilio: Speed, Cinema, and the End of the Political State", *Speed vol. 1,4.* http.//www.Speed. com

The End of Violence: Citatet fra Edward Hoppers Nighthawks 1942. Taget fra omslaget på cd'en.

Polyfone film

Filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv

af Helle Kannik Haastrup

Endnu findes der ikke en teoretisk fuldt udfoldet analytisk praksis til at kortlægge den filmiske intertekstualitet. Med udgangspunkt i den russiske litteraturteoretiker Mikhail Bakhtins udgave af intertekstualiteten - den overordnede dialogisme og den polyfone roman - får filmteorien og analysen begreber der gør dette muligt. Intertekstualitet opfattes ofte som hørende under det postmoderne, men har, som det skal vise sig. en langt mere vidtrækkende status og anvendelighed som teoretisk og analytisk begreb.

Intertekstualitet er et litteraturteoretisk begreb der første gang tages i anvendelse af den franske litteraturteoretiker Julia Kristeva i hendes præsentation af Mikhail Bakhtins teorier om romanen[1]. I sin allerbredeste version omfatter intertekstualiteten vilkåret for alle tekster, men: "Gennem intertekstualitetsbegrebet forbindes grundkonceptioner af litteraturhistoriens dynamik med den tekstanalytiske detalje, som de yderste ender af samme spørgsmål"[2]. Her kunne man passende udskifte 'litteratur' med 'film', for det er det samme brede felt, den filmiske intertekstualitet udspændes over. Det er derfor vigtigt med en afgrænsning og et klart begrebssæt. I denne sammenhæng er det den filmanalytiske detalje som er i fokus. Når intertekstualiteten skal anvendes i filmteorien og have en konkret funktion i analysen er der behov for specificering, og det kan Bakhtin bruges til - med tilpasning af de litterære begreber til det filmiske medium.

I et Bakhtinsk perspektiv er det ikke alle film, der er intertekstuelle, men mange film karakteriseres af en flerhed af stemmer/diskurser, der kan forekomme på mange forskellige niveauer, med mange forskellige formål og resultater. Anvendelsen af denne form for intertekstualitet er ofte et udtryk for, at filmen ekspliciterer sig selv som et stykke fiktion ved netop at henvise til andre fiktioner eller til elementer udenfor fiktionens grænser, men samtidig er det også fiktionens mulighed for at udvide sit betydningsdannelsesfelt: med citater, plural diskursivitet og dialogisering aktiverer filmen andre tekster/andre film og kan opnå en merbetydning ved at inkorporere eksterne elementer, genrer eller stilarter i filmens egen konstruktion.

Det er her den Bakhtinske synsvinkel er anskueliggørende, fordi den gør det muligt at nå videre end til blot at konstatere tilstedeværelsen af en eller flere referencer i den

pågældende film. Den Bakhtinske intertekstualitet stiller spørgsmålene 'hvordan?' og 'hvorfor?' til intertekstualitetens manifestation og konstaterer ikke blot, 'at' den er tilstede.

I karakteristikken af den filmiske intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv stilles der skarpt på, hvordan den filmiske polyfoni udfoldes i det dialogiske citat, i genredialogen og genrehybriden og på de tre typer af den tostemmige diskurs: stilisering, parodi og polemisk diskurs.

Bakhtin og (film)teorien. Intertekstualiteten hos Bakhtin kan ses som en reaktion på den rendyrkede formalisme og strukturalisme i lingvistikken og litteraturteorien. Men på den anden side er det også en afvisning af den sociologiske interesse for de ydre ideologiske og klassemæssige litteraturtolkninger[3]. Det dialogiske skal ikke forstås som afgrænset til litteraturen men viser også hen til andre kulturelle former end de litterære; dialogismen udfoldes som det antydes hos Bakhtin, på tværs af det litterære, det verbale og den traditionelle skelnen mellem fin- og populærkultur. Denne karakterisering af Bakhtins litterært funderede teorier åbner for en filmteoretisk tilegnelse af det Bakhtinske intertekstualitetsbegreb.

Bakhtin præsenterer et bredt, men samtidig meget forklarende intertekstualitetsbegreb. I en bredere teoretisk sammenhæng kan hans romanteori placeres inden for poststrukturalismen, i mangel af bedre. Det er fordi han med sin dynamiske sprog- og tekstopfattelse som nævnt lægger afstand både til strukturalismen og formalismen ved at sætte fokus på værkets egenart og samtidig fastholde dets dialogiske placering og forholden sig til den historiske, kulturelle og samfundsmæssige sammenhæng.

Bakhtins filmteoretiske placering kommer derved til at ligge inden for poststrukturalismen og den sprog- og litteraturinspirerede filmteori. Der er ikke tale om en genoptagelse af diskussionen om filmen som sprog, men en konkret anvendelse af Bakhtinske begreber som dialogisme og polyfoni og deres specifikke udformninger i tostemmige diskurser, genrer og citater. Det er analytiske begreber, der med en brug af de filmspecifikke termer kan belyse den filmiske intertekstualitet præcist.

Polyfoni. I *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) benytter Bakhtin begrebet polyfoni til at karakterisere Dostojevskijs anvendelse af flere forskellige genrer og diskurser i sine romaner. En form for flerstemmighed på flere niveauer. I romanen er det de sproglige stemmer som tilhører bl.a. de fiktive personer og fortælleren, der kan repræsentere forskellige ideologier og bevidstheder. Det polyfone i romanen er således også udtryk for dialogisme, der i sin mest omfattende form karakteriseres af Bakhtin som: at en ytring altid vil forholde sig til en anden ytring. Det dialogiske kan forstås som et overbegreb der både omfatter sproget og litteraturen. Den polyfone roman artikulerer derfor en afgrænset form for dialogisme. Polyfonien er en afgrænset form for plural diskursivitet som det er oplagt at overføre til filmen. I denne sammenhæng vil jeg fokusere på tre elementer af polyfonien; citat, genre og tostemmige diskurser.

Filmen er i sin grundform mere polyfon end romanen, fordi den er et multiæstetisk medium, der helt overordnet - ud over de forskellige anvendelser sproget har i replikker, tekst osv. - også har den visuelle og den auditive dimension. Og selv om man, som i denne sammenhæng, holder sig til den fortællende film omfatter den også de tre storgenrer epik, lyrik og drama. Det polyfone potentiale har et videre register eller flere strenge at spille på, om man vil. Men derfor

Pillowbook: Tre eksempler på de dialogiserende visuelle lag i både grafik, indramning, billedkomposition og lyssætning.

er det ikke alle film som er polyfone. Når det er filmens intertekstualitet det drejer sig om, er det nødvendigt at være specifik: er det visuelt eller auditivt, er det i fotografering, klipning, farvetone, billedopløsning, mise-en-scène eller i skuespil at der dialogiseres? Her er det den fortællende film det drejer sig om, og derfor vil det i flere tilfælde også være relevant at analysere hvordan anvendelsen af intertekstualitet påvirker fortællingen.

Et par eksempler som ekspliciterer diskurserne og anvender dem polyfont: I en film som *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989)[4] benyttes musikken til at repræsentere de racemæssige spændinger i ghettokvarteret i New York, med f.eks. Public Enemys rap over for spanske Ruben Blades - meget konkret udformet i sekvensen hvor de stridende parter kæmper om, hvis ghettoblaster der kan spille højest. En understøtning af filmens tematik der fremhæves med de musikalske diskurser.

En anden form for dialogisering der også bruger musik, men som kombinerer det med flere billedlag er *The Pillowbook* (Peter Greenaway, 1996). I en gennemført og meget varierende strategi indrammes indstillingerne. Denne indramning suppleres flere steder med sangteksten som kører nederst i billedet på karaoke-vis og afbrydes af voice-over eller traditionel brug af dialog. Det bliver en konstant simultan sammenfletning af forskellige narrativer, tider og visuelle diskurser i både s/h og farve, verbale diskurser grafisk visualiseret og auditive diskurser, men i et adstadigt tempo selv om der dialogiseres på kryds og tværs. Og hele tiden i korrespondance med filmens handling og tematik.

Begge disse film er eksempler på filmisk polyfoni som strategi, det er en gennemført måde de fortæller på og det flettes sammen med den overordnede tematik. De forskellige musikalske diskurser spilles i *Do the Right Thing* op imod hinanden i afspejlingen af racetematikken og i *The Pillowbook* er de visuelle og auditive diskurser flettet ind i hinanden, ligesom filmens tema om skriften og kroppens forening.

Den filmiske polyfoni kan også inddrage andre medietyper eller medieformater, der kan have mange forskellige funktioner. En hel gruppe af film handler om nutidens medieverden både i tema og i æstetiske udtryk, det er film som *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994), *2 Die 4* (Gus Van Sant, 1995), *Husbands and Wives* (Woody Allen, 1992) og *Serial Mom* (John Waters, 1994)[5]. Mange film bruger tv- eller videoæstetikken som en adskilt visuel diskurs, f.eks. Atom Egoyans *Family Viewing* (1987) og *sex, lies, and videotape* (Steven Soderbergh, 1989), hvor det æstetiske skift bruges til at markere den følelsesmæssige distance mellem personerne[6]. Det æstetisk skift i visuel kvalitet kan også bruges som en aktuel indramning i en nyfortolkning af en klassiker som i Baz Luhrmanns *Romeo & Juliet* (1996), der indledes med en nyhedsreportage om tragedien i Verona Beach og således slutter filmen også - som en nutidig massemedial indram-

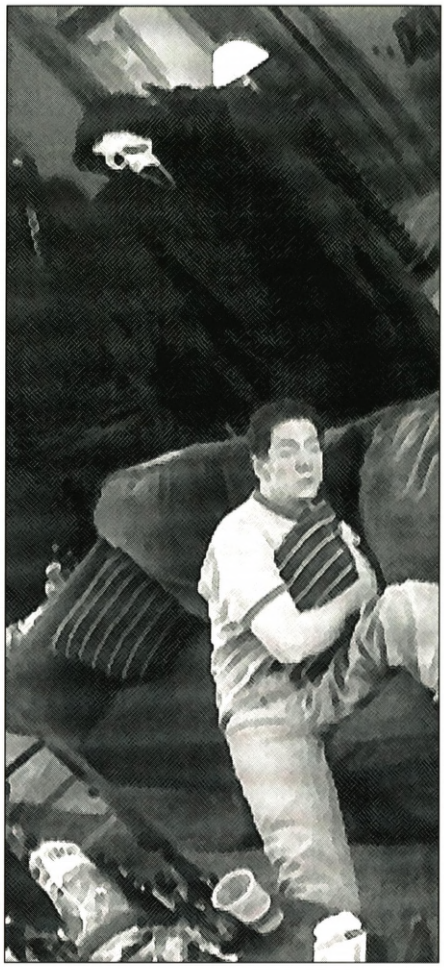
ning af Shakespeares skuespil. En ganske anden brug af tv-formater er udbredt i nyere film, som en æstetisk og tematisk markering eller et skift, som i *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), hvor narkomanen Renton har mareridt der antager form som et grotesk quiz-show hvor forældrene er deltagere der klarer sig glimrende i meget komplicerede medicinske spørgsmål om AIDS. Gengivelsen er komplet med 'live audience', fanfare og glat quizmaster. Det bliver en accentuering af den ufrivillige 'kolde tyrker', som forældrene har sat Renton på, i ekstrem og karikeret form.

Den plurale diskursivitet har mange forskellige manifestationsformer, men det vigtige er at se på sammenhængen og hvordan de indgår og hvad de dialogiserer med.

Det dialogiske citat. Mindsteenheden, som det dialogiske kan udfoldes i, er det enkelte citat. Et par eksempler: I Wim Wenders' seneste film *The End of Violence* (1997) findes en sekvens hvor den europæiske instruktør Zoltan Kovacz (Udo Kier) instruerer stuntkvinden Cats (Traci Lind) debut som skuespillerinde. I fire sekvenser følger vi en filmoptagelse og ind imellem fungerer settet også som mødested for Cat og den forelskede detektiv Doc Block (Loren Dean). I en af de sidste sekvenser hvor Cat og Doc taler sammen stadigt siddende i filmens dekorationer, ses filmsettet pludselig fra en ganske bestemt vinkel der viser (gennem billedkompositionen) at netop den scene er (og har hele tiden været) en gengivelse af den amerikanske maler Edward Hoppers velkendte billede *Nighthawks* fra 1942. Her er tale om et citat, der eksplicit kun optræder een gang i løbet af filmen, men der lægges op til det i de foregående sekvenser. Et velkendt billede inkorporeres i en ny sammenhæng, hvor det får karakter af en konkret udfoldet fiktion - en film der skal instrueres. Filmen i filmen bliver aldrig gjort færdig i *The End of Violence* fordi producenten forsvinder, og det er da også netop da instruktøren får denne besked at Hopper-kompositionen er tydeligst. Citatet fungerer samtidig som en tydelig stemnings-iscenesættende faktor, idet Wenders accentuerer Hoppers betragtende amerikanske ensomhed og rodløshed i sin egen film om rodløshed og ensomhed i nutidens Los Angeles. I genkendelsen af Hoppers billede udvides filmens betydning, og stemningen får en ekstra dimension. Samtidig passer citatet ind i temaet om voyeuristisk betragten med overvågningsforsøgsprogrammet som en anden af filmens personer Ray Bering (Gabriel Byrne) er ved at udarbejde; beregnet til at overvåge alt fra boligblokke og parkeringspladser til skumle gadehjørner. En betragten som Hoppers oprindelige billede også indbyder til, med den sårbare udstillethed i de store widescreen-agtige glasruder.

Citatet går således i dialog med et konkret eksisterende billede og inddrager det i sin egen diskurs, giver den en egen og fordoblet filmisk form, maleriet der bliver til en film der ikke bliver til noget i filmen.

Anvendelsen af Hopper-citatet i *The End of Violence* skulle også gerne tjene som eksempel på at det er væsentligt at analysere hvordan der dialogiseres: Er det et direkte klip fra en anden film som når Harry og Sally i den selvbevidste kærlighedskomedie *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989) ser *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) på tv mens de taler i telefon - en melodramatisk indlevelse i Hollywood-klassikeren om den store opofrende kærlighed? Er det en kunstudstilling som i *Bad Timing* (Nicolas Roeg, 1980), hvor Art Garfunkel betragter malerier af Gustav Klimts fatale kvinder - der fungerer som en grum motivation for hans forkvaklede forhold til kvinder i almindelighed? Eller er det en fortolkning af



Scream: Mens Randy ser Maskernes nat og deltagende råber til Jamie Leigh Curtis „Så vend dig dog om!", bliver han selv overfaldet af filmens Munchs „Skriget"-maskerede morder.

et kendt maleri som i *The End ofViolence* der indskrives i filmens tematik?

I det enkelte tilfælde må analysanten se på filmen som helhed og dernæst analysere sig frem til, hvordan den konkrete dialogiseren giver mere og anden betydning til netop den film. I en specifik karakterisering af hvad og hvordan der dialogiseres - visuelt, auditivt eller verbalt - og hvilken betydning det har.

Mere end eet citat! Filmanalyser giver ofte udtryk for en kapitulation over for tilstedeværelsen af 'for mange' intertekstualitetsformer: Et eksempel er Christensens og Kristiansens analyser af *Twin Peaks* (David Lynch, 1990) og *Riget* (Lars von Trier, 1994), som de mener benytter en generaliseret form for intertekstualitet: "Når alle enkeltelementerne såvel som større helheder bliver til intertekstuelle referencer, giver de enkelte referencer ikke længere merbetydning"[7]. Ved at opstille kategorier og begreber til at analysere de forskellige intertekstualitetsformer, som er en væsentlig del af filmens betydningsdannelse, kan den Bakhtinske intertekstuelle synsvinkel medvirke til at afhjælpe den analytiske frustration, som Christensen og Kristiansen giver udtryk for. På den måde bliver det muligt at analysere de forskellige former for intertekstualitet lige fra den enkelte henvisning til den gennemførte strategi. Så må man se på, hvorledes de forskellige intertekstualitetsformer spiller sammen, og hvordan de bidrager til filmen. Den plurale diskursivitet eller den dialogiske polyfoni er oplagt at anvende til analyse af filmisk intertekstualitet.

Genrepolyfoni. Her kan man skelne mellem genrehybriden, hvor to eller flere genrer blandes, og genredialogen, hvor en genre eksplicit dialogiserer med sin egen genre.

Genrehybriden forekommer, når traditionelt adskilte genrer kombineres. Velkendte eksempler er *The Killer* (1989), *Hard-boiled* (1992) og *Face/Off* (1997), alle instrueret af John Woo der sammensætter actionfilmen og melodramaet. Her skiftes der mellem følelsernes dvælende diskurs og handlingens. De menneskelige relationer er i højsædet og fungerer som et meget stærkt motivationsgrundlag for heltens mission. Heltene er både effektive dræbermaskiner og meget følsomme. De ses ofte i melankolsk (læs: blåtonede stemninger ved havnekajen) sekvenser, der så afløses af stiliseret højhastigheds action[8]. Især *The Killer* har også andre polyfone karakteristika: den

blander på lydsiden tempofyldt action musik med Händel, artcinema og genrestereotyper. I denne genrehybrid dialogiseres der ikke alene mellem filmgenrer, men også mellem filmhistoriske æstetiske traditioner, som fransk nybølge og Peckinpahs westerns, og dermed krydses tillige skellet mellem populær- og finkultur.

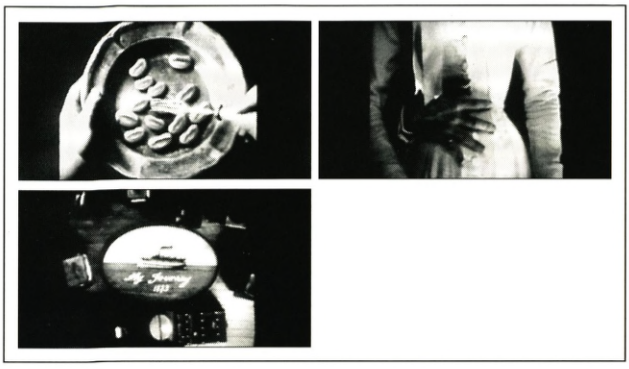
Genredialog er ofte et udtryk for en genres ekspliciterede forholden sig til sig selv, dvs. hvor de genreforventninger som tilskueren formodes at sidde inde med tages op i filmen. Det er *Scream* (Wes Craven, 1997) et tydeligt eksempel på: Det er en teenage-gyserfilm, der på handlingsplanet hele tiden taler om hvad man bør og hvad man ikke bør foretage sig, når der er en teenagemorder på fri fod. Man skal ikke dyrke sex (jomfruer dør aldrig), man skal ikke drikke alkohol og man skal ikke sige "I'll be right back" for det kommer man ikke. Den første pige som myrdes, afhøres først over telefonen om sit kendskab til teenage-gyserfilm og da hun ikke gætter rigtigt, dræbes først hendes kæreste og dernæst hun selv. I modsætning til de parodier hvor filmkonventioner udstilles, så formår *Scream* på trods af sin eksplicitte genrerefleksion at bevare spændingen og uhyggen. Det er specifikt film som *A Nightmare on Elmstreet 1-5*, den første instrueret af Wes Craven (1984) og *Halloween 1-5,* den første instrueret af John Carpenter (1978), der spilles op imod. En ikke-genrekyndig i *Scream* nævner da også en instruktør ved navn Wes Carpenter! Genrebevidstheden inkorporeres i filmens dialogiske narrativ: "Livet er en stor film, man kan bare ikke selv vælge genre", som vor morder siger det til sin uvidende kæreste. I *Scream* bliver viden om genre og fiktioner afgørende for om man overlever eller ej.

Genredialog bliver filmens fiktionsbevidste måde at iscenesætte og reflektere over tilskuerens forhold til fiktionens virkelighed og virkelighedens fiktioner i en populærkulturel form. Genrehybriden, derimod, fungerer i højere grad som et koncentrat af forskellige modi, der supplerer og forstærker hinanden dialogisk, men som samtidig giver mulighed for at udfordre tilskuernes traditionelle genreforventninger.

Tostemmige diskurser (modi). De tostemmige diskurser er de forskellige modi, som de filmiske dialogiske relationer kan antage, lige fra det enkelte citat til selve genren, men det er også specifikke diskurser med deres respektive karakteristika.

I en forenklet udgave vil jeg blot skitsere mulighederne i de forskellige typer tostemmige diskurser som Bakhtin opstiller i *Problems of Dostoevsky's Poetics* (s. 181-205). Den tostemmige diskurs er hos Bakhtin en dobbelt diskurs: en diskurs, der har en indbygget forholden sig til en anden diskurs. Der er tre typer: stilisering, hvor ligheden er væsentlig. Dernæst er der parodien, hvor parodieringen lægger distance til det parodierede. Til sidst er der den aktive tostemmige diskurs, som er polemisk i forhold til et bestemt emne eller en bestemt sag.

En stilisering af en bestemt fremstillingsform er der et eksempel på i besættelsessekvensen i *Portrait of a Lady* (Jane Campion, 1996). Den er udformet som en stumfilms reportage (sejltur og udflugt til Ægyptens pyramider) kombineret med surreelle drømmebilleder der bl.a. viser en hvidklædt, korsetteret kvindetalje, hvorom der lægges en behandsket hånd i herrestørrelse, og en indstilling af bønner på en tallerken der bliver til læber der messer: "I'm absolutely in love with you". Sekvensen er i sort/hvid, hvor den øvrige film er i farver, og den er afskærmet i stumfilmens mere kvadratiske format, den er endda givet en titel 'My Journey 1873'. Et markant skift i vi-



Portræt af en kvinde: Uddrag af „stumfilms"-besættelses-sekvensen „My Journey 1873"

suel stil, komplet med abrupte bevægelser, klavermusik og suppleret med den gentagne messen og selektive reallyde. Stilen er avanceret for, hvad der umiddelbart skal forestille at være en tidlig stumfilm, men bemærkelsesværdigt nok foregår *Portrait of a Lady* i 1870'erne, hvor filmen slet ikke var opfundet.

Parodien har utallige former. Et eksempel på denne eksplicit tostemmige diskurs er genreparodien, men også det man kunne kalde konventionsparodien kan bruges som eksempel: *Naked Gun* 1-3 (1988, 91, 94), som primært excellerer i at lege med konventioner og filmiske fortællemåder, western-parodier som *Blazing Saddles* (1974) og science fiction parodien *Spaceballs* (1987) af Mel Brooks. I alle filmene er der en dialogiseren på spil, fordi der forudsættes at man kender såvel de film der spilles op imod, som genren og filmkonventionerne, før parodierne giver mening. (I modsætning til *Scream* der spiller fiktionens konventioner ud i forhold til realiteten, så er det her konventionerne der udfordres).

Den polemiske diskurs kan ligeledes antage mange forskellige former: Det er f.eks. film som de mediekritiske *Quiz Show* (Robert Redford, 1994) om en berømt svindelsag i tv's ungdom og *Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992), en besk kritik af politisk mediemanipulation, eller mere politiske film som f.eks. *Michael Collins* (Neil Jordan, 1986), som med udgangspunkt i en historisk skikkelse også giver en polemisk kommentar til nutidens politiske situation.

Både stilisering, parodi og polemisk diskurs er vigtige elementer i den filmiske udgave af Bakhtins polyfonibegreb, som kræver en mere omfattende uddybning i en anden sammenhæng hvor f.eks. også ironien bør inddrages. Ironien har været en typisk distancerende indramning af citatet i flere actionfilm som *LethalWeapon 1-3 (1987, 89, 92)* og *Die Hard 1-3 (1988, 90, 95)*. Men foreløbig er disse tre elementer i den tostemmige diskurs, med de centrale former: stilisering, parodi og polemisk diskurs, belyst med ovenstående aktuelle eksempler.

Polyfone film. Den filmiske polyfoni - udmøntet i citat, genre og de forskellige former for tostemmighed - viser hvor forskelligt intertekstualiteten udfolder sig, primært med eksempler fra nyere filmkunst. Det skulle gerne være anskueliggjort hvordan det Bakhtinske intertekstualitetsbegreb med fordel også kan anvendes på film der ligger længere tilbage i filmhistorien (og ikke kun postmoderne fiktioner).

Den Bakhtinske udgave af intertekstualiteten og dens anvendelighed i filmanalysen skal udvikles yderligere. Men allerede i sin nuværende form giver den mulighed for at en mere præcis analyse af de mange forskellige former for intertekstualitet, der er en så væsentlig del af såvel den populære film som kunstfilmen. Den udstrakte anvendelse af intertekstualitet er bl.a. en æstetisk konsekvens af den fortrolighed med visuel fiktion, som tilskuere og seere har oparbejdet både i biografen og via tv, og som har forplantet sig ind i selve fiktionen. Det er derfor ikke underligt at en mediefyldt kultur

som vores også har filmiske udtryk der forholder sig til denne tilstand[9]. Intertekstualiteten lukker sig ikke hermetisk om sig selv; den kan faktisk ikke eksistere uden en dialogiseren med sin omverden.

Den Bakhtinske intertekstualitetsopfattelse - med dialogismen som det overordnede begreb og det polyfone værk som specifikt udtryk - har en forklaringsværdi der ikke findes andetsteds. Den har styrken til at stå alene i analysen af film der er grundlæggende polyfone, hvad enten der er tale om genrehybrid, genredialog eller tostemmige diskurser (stilisering, parodi eller polemisk diskurs), eller om film der opnår en dialogisk dimension ved blot at anvende et enkelt citat.

Den Bakhtinske intertekstualitet er et godt udgangspunkt for en nuanceret og udbytterig anvendelse af intertekstualitetsbegrebet i filmteorien. Den viser hvordan intertekstualiteten som æstetisk og kulturelt kendetegn kan analyseres konkret - i polyfone film.

Noter:

1) se Kristeva, p.37.
2) se Gemzøe, p.23.
3) se Stam et al: p. 205.
4) Et eksempel analyseret i Richard Dyers forelæsning "Music and Film 4. African American Music and Film" v. Københavns Universitet 1998.
5) se artiklen "Media Movies" (Haastrup 1996) for analyser af disse fire film.
6) se artiklen "Metafilmens fascination" (Haastrup 1995) for analyser af de forskellige typer af metafilm.
7) se Jørholt (red.) p. 305.
8) se artiklen "Et spørgsmål om stil?", ss. 58-64 for en analyse af hybridstil og -genre i *The Killer*.
9) se artiklen "Media Movies" (Haastrup 1996) for kategoriseringer af de forskellige udformninger af mediebevidste film.

Litteratur:

Bakhtin, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University og Minnasota Press 1984.

Gemzøe, Anker: "Intertekstualitet", *Metamorfoser i Mellemtiden. (Studier i Svend Aage Madsens forfatterskab 1962-1986)*, Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, vol. 3, København: Medusa, 1997.

Haastrup, Helle Kannik: "Metafilmens fascination", *Kosmorama*, nr. 213 efterår 1995.

Haastrup, Helle Kannik: "Media Movies", *SEKVENS 95/96 - A Century of Cinema*. (Casper Tybjerg & Peter Schepelern, red.) København: Institut for Film- & Medievidenskab 1996

Haastrup, Helle Kannik: "Et spørgsmål om stil?", *SEKVENS 97 - Filmæstetik & Billedhistorie* (Helle Kannik Haastrup & Torben Kragh Grodal, red.). København: Institut for Film- & Medievidenskab 1997.

Jørholt, Eva, red.: *Ind i filmen*, København: Medusa 1995.

Kristeva, Julia: "Word, Dialogue and Novel", *The Kristeva Reader* Tori Mori. London: Basil Blackwell 1986.

Stam, Robert et al: *New Vocabularies in Film Semiotics*, London & New York: Routledge 1992.

Stam, Robert: *Subversive Pleasures*, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press 1989.

Filmæstetik og kvantemekanik

Skitse til en samtænkning af film og naturvidenskab på et arkæologisk grundlag

af Eva Jørholt

Samtidig med at der fra tidens dominerende filmteoretiske trend, kognitionsteorien, stilles krav om større videnskabelighed i filmteorien, raser 'hardcore'-videnskabsfolk, dvs. først og fremmest fysikere, over det de ser som humanisters tendentiøse eller blot totalt misforståede læsninger af naturvidenskabelige bøger og artikler. Set fra et naturvidenskabeligt synspunkt er og bliver de humanistiske 'videnskaber', herunder filmvidenskaben, uvidenskabelige.

Det er der i mine øjne ingen grund til at begræde, når talen er om kunst, som, når den er grænseoverskridende, netop udmærker sig ved at præsentere andre verdener end dem, der kan begribes inden for videnskabelige forståelsesrammer. Når jeg i det følgende skal opridse, hvordan naturvidenskabelige erkendelser - her specifikt Niels Bohrs og Werner Heisenbergs kvantefysik - kan inspirere filmvidenskaben til nytænkning, synger jeg derfor *ikke* med i det kor, der råber på større videnskabelighed i filmvidenskaben - snarere tværtimod, vil koret formodentlig hævde, og jeg skal for så vidt være den første til at give dem ret.

Min pointe er derimod, at der kan være helt nye indsigter at hente, hvis filmvidenskaben - med udvisning af al mulig forsigtighed, forstås - kigger over hegnet til naturvidenskaberne. Vi skal ikke uden videre overføre naturvidenskabelige modeller eller erkendelser til filmvidenskaben, men har meget at vinde - og ikke ret meget at tabe - ved at være åbne for andre verdensforståelser, som måtte kunne levere ny inspiration til de filmvidenskabelige erkendelsesbestræbelser og give dem en (tiltrængt) saltvandsindsprøjtning.

Når jeg her - polemisk - haler kvantemekanikken ud for i særlig grad at undersøge dens muligheder som leverandør af nytænkning til filmvidenskaben, tror jeg at stikke hovedet længst muligt ind i løvens gab, eller i det mindste lige ind i centrum af den standende debat om humanisters læsning og anvendelse af netop Bohrs og Heisenbergs kvantefysiske indsigter.

Kvantefysikken er tillige netop det område, som Torben Grodal i indledningen til sit kognitionsteoretiske værk *Moving Pictures* udråber til at være det mindst relevante forskningsfelt, han kan komme i tanker om, når det gælder filmvidenskab. Grodal fremhæver det frugtbare i at hente teoridannelser fra andre vidensområder ind i filmvidenskaben, men - som det hedder - "perceptionspsykologi, narrativ teori og kulturhistorie er i så henseende langt mere centrale end

kvantefysik" (Grodal 1997: 12). Det kan han naturligvis have ret i, i den forstand at kvantefysikken selvsagt ikke umiddelbart indeholder mange brikker til en filmteori.

Det er imidlertid min opfattelse, at kvantefysikken kan levere stof til nok så frugtbare erkendelser også i en filmvidenskabelig kontekst. Det drejer sig ikke om at sætte lighedstegn mellem kvantefysiske og filmvidenskabelige problemstillinger eller om at foretage direkte parallelliseringer mellem de to områder. Jeg ser derimod kvantefysik og filmæstetik som sideordnede og ligeværdige diskurser inden for den kundskabens enhed, som var en af Niels Bohrs kongstanker. Det turde være indlysende, at filmæstetik og kvantefysik udspiller sig på vidt forskellige områder, men begge er udsagn om os og verden, og om relationerne mellem verden og os. Henfører man således såvel filmæstetik som kvantefysik til en overordnet erkendelsesmodel, bliver det muligt ikke blot at fremdrage korrespondenser eller analogier mellem disse ellers så adskilte områder, men tillige på dét grundlag at introducere nogle af kvantefysikkens centrale begreber i filmvidenskaben.

Film og naturvidenskab. Koblingen mellem film og naturvidenskab kender vi naturligvis først og fremmest fra science fiction-genren, der, som det fremgår af navnet, i vidt omfang adopterer og iscenesætter naturvidenskabelige arvestykker, som f.eks. tidsrejser og sorte huller.

Ja, man finder sågar atomfysiske referencer i *Twin Peaks*, hvor agent Coopers elskede Annie i afsnit 28 fremfører følgende lidt skødesløst henkastede bemærkning på seriens kaffebar: "Det er ikke naturen selv, vi iagttager, men naturen udsat for vore forhørsmetoder." Hvorpå FBI-agenten ekstatisk henfører citatet til en af kvantemekanikkens fædre, Werner Heisenberg.

At en af kvantemekanikkens erkendelsesteoretiske grundsætninger har fundet vej ind i en populærkulturel amerikansk tv-serie, er i sig selv bemærkelsesværdigt, men her skal det hverken dreje sig om science fiction eller om film, som på anden måde direkte citerer eller tematiserer naturvidenskabelige indsigter op.

Ejheller skal det dreje sig om de historisk-tekniske forbindelser mellem film og naturvidenskab. I så henseende går relationen mellem film og naturvidenskab mere end 100 år tilbage, idet en del af filmens forhistorie udspandt sig i naturvidenskabelige rammer. Jeg tænker her især på den franske fysiolog Etienne Jules Marey, der i 1880'erne søgte at analysere bevægelsen i enkeltmomenter og til sine anatomiske studier udviklede den såkaldte 'fusil photographique' - en forløber for filmkameraet. Og i filmens spædeste barndom var det en udbredt opfattelse, at det nye medie først og fremmest ville have en fremtid som dokumentations- og registreringsinstrument i naturvidenskabens tjeneste. Sådan er filmen da også blevet anvendt, men som bekendt er det ikke på dette område, den for alvor kom til at slå an.

Ejheller skal det dreje sig om de filmskabere, der angiveligt har ladet sig inspirere af naturvidenskaberne. Som f.eks. Eisenstein og en række af 1920'ernes øvrige sovjetiske montagefilmskabere, der stærkt inspireret af Pavlovs refleksologi søgte at skabe film, som på tilsvarende vis kunne udløse nøje determinerede reflekser i tilskuerne. Eller franske Jean Epstein, der i sine teoretiske skrifter om filmens såkaldte 'antifilosofi' direkte henviser til kvantefysikken. Endsige Jean-Luc Godard, der i en diskussion af forholdet mellem sprog og film, ord og billede, ord og virkelighed refererer til Heisenbergs ubestemthedsrelation - og i øv-

rigt mener, at Picasso i sine malerier har udtrykt ubestemthedsrelationen bedre end Heisenberg selv, fordi ubestemthedsprincippet ifølge Godard simpelthen ikke lader sig formidle fyldestgørende gennem verbalsproget.

Den slags udtalelser fra filmskaberne selv er naturligvis interessante. Hvorvidt filmskaberne faktisk har forstået de naturvidenskabelige pointer eller ej, er derimod uinteressant og har ingen som helst betydning for værkernes kunstneriske kvaliteter eller mangel på samme. Som alle andre kunstnere må filmskabere have lov til at finde inspiration hvorsomhelst, også i naturvidenskabelige fremstillinger, som de evt. ikke forstår 100 procent.

I min egen kobling mellem film og naturvidenskab er der ikke tale om at påvise nogen form for direkte inspiration fra naturvidenskab til film. Mit ærinde befinder sig på et andet niveau, et teoretisk-videnskabeligt plan, hvor problemstillingen er, hvorvidt det er muligt at tænke teorier og begreber fra det naturvidenskabelige område - i dette specifikke tilfælde altså kvantemekanikken - ind i den filmvidenskabelige teoridannelse. Og det er her, vanskelighederne sætter ind.

Naturvidenskab, kunst og humanoria - historisk set. Selv om man altså kan pege på isolerede eksempler på kunstnere - filmkunstnere og andre -, der har ladet sig inspirere af naturvidenskaberne, har der i de sidste par hundrede år generelt bestået noget nær vandtætte skodder mellem humaniora og kunsten på den ene side og naturvidenskaberne på den anden. Historien byder dog også på signifikante eksempler på det modsatte. Perioder, hvor kunst og naturvidenskab har været uløseligt forbundne. De var det i antikkens Grækenland og i Renæssancen, hvor f.eks. Leonardo da Vinci var lige så meget videnskabsmand, som han var kunstner, eller omvendt. Tættere på os kan fremhæves romantikken - tænk blot på Goethe, der ved siden af sin litterære virksomhed tillige udarbejdede en plantemorfologi, der gjorde op med Carl von Linnés botaniske klassifikationer, samt en farvelære, der gik i rette med Newtons. Og endelig kan fremhæves naturalismen, hvor især kritikeren Hippolyte Taine og forfatteren Emile Zola forsøgte at overføre tidens positivistiske naturvidenskabsidealer til litteraturen.

Siden da, og helt frem til de senere år, har humaniora og naturvidenskaberne i det store og hele eksisteret side om side uden nævneværdig interaktion. Det er på den baggrund interessant at notere sig, at bl.a. netop Niels Bohr gik imod strømmen, idet han gentagne gange betonede et slægtskab mellem de ellers fuldstændig adskilte områder. På grundlag af sin teori om kundskabens enhed overførte han ved adskillige lejligheder de erkendelsesmæssige indsigter, som han havde opnået i sit arbejde med subatomare størrelser, til andre vidensområder som f.eks. biologi, psykologi og antropologi, ja sågar til kunsten.

Bohr er blevet kritiseret for således at bevæge sig uden for sit fagområde - Skomager, bliv ved din læst!, var den almindelige holdning. For at blande naturvidenskabelige og humanistiske kort, som Bohr gjorde det, var utilgiveligt i en kontekst, der opererede ikke med kundskabens enhed, men med to radikalt adskilte kulturer - én for humaniora og kunst, en anden for naturvidenskaberne.

Udtrykket 'de to kulturer' stammer fra forfatteren C.P. Snow, der i et værk med netop denne titel i 1963 efterlyste et samarbejde og gensidig inspiration mellem de 'bløde' og de 'hårde' videnskaber. Hans opråb fik ingen synderlig gennemslagskraft dengang, men i de senere år har man fundet Snow frem og støvet ham af.

'Den tredje kultur' - Sokal, postmodernisme og kaos. 1980'erne og 90'erne har har således været kendetegnet ved mere udbredte tiltag i retning af at forene de to adskilte kulturer i en såkaldt Tredje Kultur. Man skal nok være varsom med at henvise til Tor Nørretranders' kuldsejlede Mindship-projekt på Holmen, men dette kulturbyarrangement var netop et eksempel, blandt mange andre, på aktuelle forsøg på at (gen)forene kunst, humaniora og naturvidenskab.

Tidens løsen er ikke længere adskillelse og atomisering, men holisme. I en videnskabelig kontekst ytrer det sig som overskridelse af faggrænser. Ja, så vidt går det, at selv den store mur mellem humaniora og naturvidenskaber nu antastes fra forskelligt hold - og med større eller mindre lødighed.

'Forbrødringen' udspiller sig fortrinsvis på baggrund af humanioras postmoderne teoridannelser og naturvidenskabernes kaos- og katastrofeteorier, men også kvantefysikken inddrages gerne. Det er især humanisterne, der finder deres egne forestillinger om genstandsverdenens sproglighed bekræftet af de strømninger i naturvidenskaberne, som i lige linje fra bl.a. Bohr og Heisenberg påpeger, hvordan de formler, hvormed naturvidenskaberne søger at gribe naturen, ikke siger noget om naturen, men kun om matematikken og geometrien selv, i en uendelig selvrefererende sløjfe.

Ikke alle naturvidenskabsfolk er lige begejstrede for humanisternes omfavnelse. De fleste mener ikke, at de har noget at lære af hverken kunsten eller de humanistiske studier, og især mener de ikke, at man - som flere postmoderne tænkere gør - kan sætte spørgsmålstegn ved den fysiske verdens eksistens. I så fald ville jo hele grundlaget for naturvidenskaberne skride og erstattes af lige-gyldige eller lige-værdige sprogspil - hvilket, i parentes bemærket, i store træk netop er en af Jean-François Lyotards pointer i bogen *La condition postmoderne* (1979, Viden og det postmoderne samfund). Og i øvrigt mener de fleste naturvidenskabsfolk, at humanisterne læser naturvidenskabelige fremstillinger, som en vis herre læser Bibelen.

Den nærmest tragikomiske Sokal-affære er et sørgeligt vidnesbyrd om, hvor galt det kan gå, når humanister kaster sig over noget, de ikke har forstand på, og finder "belæg" for deres egne radikale teorier i naturvidenskaberne.

Alan D. Sokal, der er professor i fysik ved New Yorks Universitet, skrev en artikel med den indbydende titel "Transgressing the Boundaries : Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity" (dvs. noget i retning af "Overskridelse af grænserne: på vej mod en transformativ kvantegravitets hermeneutik"!). Han sendte artiklen til det ansete tidsskrift Social Text, der bragte den i sit forårs/sommer nummer 1996. Det skulle de aldrig have gjort, for Sokal afslørede senere, at artiklen var det rene sludder, som han havde forfattet netop i den hensigt at udstille og latterliggøre den måde, hvorpå humanister angiveligt har tilegnet sig, men fuldstændig misforstået, naturvidenskabeligt stof - og det veritable vrøvl, der er kommet ud af deres fejllæsninger.

I den karakteristiske humaniora-akademiske jargon, som Sokal imiterer til perfektion, giver han i artiklen bl.a. udtryk for det synspunkt, at...

> ... dybe begrebsmæssige skift i det tyvende århundredes videnskab har undermineret den cartesiansk-newtonske metafysik. (...) Det er således blevet stadig mere klart, at den fysiske "virkelighed" ikke mindre end den samfundsmæssige "virkelighed" i grunden er en samfunds-

> mæssig og sproglig konstruktion, at videnskabelig "erkendelse" langtfra at være objektiv genspejler og er kodet af herskende ideologier og magtrelationer i den kultur, der producerer den, at videnskabens hævdelse af sandhed er snævert forbundet med teori og er selvreferentiel, og følgelig at det videnskabelige fællesskabs diskurs til trods for al dets unægtelige værdi ikke kan gøre krav på en privilegeret epistemologisk status i forhold til mod-hegemoniske fortællinger, der udgår fra dissiderende eller marginaliserede fællesskaber.

Netop denne passage fra artiklen er forfattet af Sokal selv, men hans ironi bliver ikke mindre af, at han har flettet en skov af autentiske citater fra psykologer, antropologer, feminister, ja sågar filmteoretikere, der har forlæst sig på naturvidenskabelige emner, ind i sin artikel. Vi finder bl.a. referencer til Lacan, Serres, Virilio, Derrida, Lyotard med mange andre, der citeres indforstået approberende af Sokal.

Sidenhen åbenbarede Sokal som nævnt, at hans hensigt med denne 'falske' artikel simpelthen var at afsløre, hvor lidt humanister i grunden har forstået af de naturvidenskabelige pointer, som de rask væk annekterer - og i så henseende var det jo en pointe i sig selv, at det ansete tidsskrifts redaktører i det hele taget antog artiklen, uden at have forstået, at den var det rene vrøvl. Som Sokal selv skriver i et senere offentliggjort efterskrift:

> Jeg organiserede artiklen omkring de mest tåbelige citater vedrørende matematik og fysik fra de mest prominente akademikere, og jeg opfandt en argumentation, der hyldede dem og kombinerede deres argumenter. Det var let nok, eftersom min argumentationsform ikke behøvede at leve op til nogen som helst kriterier for evidens eller logik.

Når jeg omtaler Sokal-affæren her, er det dels fordi den vækker til eftertanke og til fulde illustrerer, hvor farligt det kan være at begive sig ind på faglige områder, som man ikke har de rette forudsætninger for at forstå. Men også fordi jeg gerne vil fremhæve, hvorved mit eget projekt adskiller sig fra de humanistiske læsninger af naturvidenskaben, som Sokal gør til grin. Uanset Sokal-affæren mener jeg nemlig stadig, der kan være mening i at vove sig ind på fremmed territorium. Det gælder blot om at træde varsomt og undlade at brede indsigter opnået vedrørende eksempelvis det subatomare felt ud til verden generelt. At kvanteverdenen er kendetegnet ved ubestemthed og komplementaritet, er ikke ensbetydende med, at resten af verden også er det. Specialiserede naturvidenskabelige indsigter kan ikke uden videre generaliseres til verden i almindelighed. I den aktuelle tredje kulturs eufori kan der være god grund til at slå koldt vand i blodet. Niels Bohr var ikke postmodernist!

Jeg vil derimod karakterisere ham som en i erkendelsesmæssig forstand moderne tænker. Og hermed nærmer vi os kernen i mit projekt, der søger at anskueliggøre, hvordan såvel naturvidenskab som filosofi og kunst tænker inden for overordnede tværgående rammer, som jeg med et lån fra Michel Foucault har kaldt arkiver. Man kan også udtrykke det sådan, at jeg samtænker filmæstetik og naturvidenskab inden for rammerne af (en tillempet version af) Michel Foucaults arkæologiske metode. Arkæologi skal altså her ikke forstås i den normale betydning. Filmens arkæologi har intet med potteskår eller hengemte filmruller at gøre. Derimod påpeger den, hvordan også filmæstetikken er indskrevet i overordnede konfigurationsmodeller, arkiver, som den

deler med bl.a. naturvidenskaberne.

Arkæologi og kundskabens enhed.
Mit eget, arkæologiske, bud på en samtænkning af filmvidenskabelige og naturvidenskabelige problemstillinger følger ikke de aktuelle strømninger i filmvidenskaben, men er til gengæld i pagt med Niels Bohrs forestillinger om kundskabens enhed. I et foredrag med netop denne overskrift, som han holdt i 1954, sagde Bohr bl.a.:

> Sammenhængen mellem vore udtryksmidler og det erfaringsområde vi har at gøre med stiller os umiddelbart over for forholdet mellem videnskab og kunst. [...]
> Ved en sammenligning mellem videnskab og kunst må vi selvfølgelig ikke glemme, at vi i den første har at gøre med et systematisk samarbejde på at forøge erfaringerne og udvikle hensigtsmæssige begreber for deres ordning, der ligner indsamlingen og tilpasningen af sten til en bygning, medens det ved den sidste drejer sig om mere individuelle bestræbelser på at fremkalde følelser som genkalder helheden af vor situation. Vi står her ved et punkt, hvor spørgsmålet om kundskabens enhed åbenbart er flertydigt, ligesom selve ordet "sandhed". Også ved tale om åndelige og kulturelle værdier bliver vi mindet om erkendelsesproblemer forbundet med balancen mellem vort ønske om et altomfattende syn på livet i dets mangfoldighed og vore muligheder for at udtrykke os på logisk modsigelsesfri måde. (Bohr 1958, 96-97)

Citatet er interessant, fordi Bohr her dels påpeger, hvordan kunst og videnskab naturligvis er forskellige, men samtidig fremhæver, hvordan de forenes i det forhold, at begge på den ene eller den anden led er udtryk for en erkendelsessituation. Lad mig kort skitsere, hvordan jeg selv mener, at den kundskabens enhed, som Bohr taler om, kan danne grundlag for en anvendelse af bl.a. kvantefysiske begreber i filmvidenskaben. Løsenet er som sagt arkiv-tænkningen, der ikke håndfast overfører indsigter fra ét vidensområde til andre, men tværtimod søger at fremdrage et fælles erkendelsesmæssigt eller epistemologisk grundlag for disse traditionelt adskilte vidensområder.

Jeg opererer kort fortalt med tre arkiver, som adskiller sig fra hinanden ved den måde, hvorpå de tænker relationen mellem subjekt og objekt. I det klassiske arkiv tænker man subjekt og objekt som radikalt adskilte størrelser, men beskæftiger sig hovedsagelig med objektpolen, med genstandsverdenen, som man opfatter som et guddommeligt urværk, der kan beskrives transparent og værdifrit. Det moderne arkiv opfatter ligeledes subjekt og objekt som radikalt adskilte størrelser, men fokuserer i modsætning til det klassiske på subjektpolen. I det moderne arkiv problematiseres erkendelsen, i den forstand at det betones, hvordan vi intet kan vide om genstandsverdenen selv, den kantianske *Ding an sich*, men alene kan kende vore egne forestillinger om verden. Jeg skal behandle såvel det klassiske som det moderne arkivs tænkning mere udførligt om lidt, men skal blot lige omtale også det tredje og sidste arkiv, som jeg har benævnt det eksistentielle. Her samtænkes subjekt og objekt i en dialog. Vi er en del af verden og verden en del af os. I denne tænkning bliver kroppen, sansningen, der netop kan defineres som en udveksling mellem os og verden, derfor uhyre central.

Jeg vil gerne fremhæve, at arkiverne, som jeg beskriver dem her, er idealkonstruktioner, i den forstand at de alle tre er kendetegnet ved indre spændinger, og i langt de fleste tilfælde vil der være tale om,

at givne diskurser skræver over flere arkiver på én gang. Det gør dog i mine øjne ikke arkiverne mindre velegnede i forhold til en epistemologisk forståelse af i dette tilfælde filmene. De er overordnede modeller, som de enkelte film forholder sig til, og som analytikeren ikke mindst kan holde de enkelte film op imod.

Også filmæstetikken indskriver sig nemlig i disse tre overordnede arkiver, således at vi får tre grundlæggende filmiske udtryksformer : en klassisk, en moderne og en eksistentiel, der adskiller sig fra hinanden, som de tre arkiver de tilhører, adskiller sig fra hinanden, men som på den anden side i grundlæggende erkendelsesmæssige forhold udviser korrespondenser med andre vidensområder inden for de enkelte arkiver. I denne sammenhæng er pointen, at kvantemekanikken og den moderne film begge 'tænker' inden for rammerne af det moderne arkiv, hvorfor det bliver muligt at sammenstille dem på dette arkæologiske grundlag.

Det klassiske arkiv og dets film. Før jeg kaster mig ud i en arkæologisk sammenføring af kvantefysik og moderne filmæstetik, vil jeg indledningsvis skitsere grundtankerne i det, jeg har kaldt det klassiske arkiv.

Det klassiske arkiv bygger som nævnt på en radikal adskillelse af subjekt og objekt. Ikke desto mindre kan det klassiske menneske godt kende til verdens indretning, fordi en helt igennem pålidelig Gud står som garant såvel for verdens lovmæssighed som for den menneskelige fornuft. Inden for rammerne af det klassiske arkiv, som det repræsenteres af Descartes inden for filosofien og af Newtons mekaniske fysik på fysikkens område, tænker man sig verden som et guddommeligt urværk. Hvert eneste af verdens elementer har sin plads og sin funktion, nærmest som tandhjul i dette gigantiske klokkeværk. Intet er overflødigt. Alle dele er signifikante og interagerer i overensstemmelse med en kausal logik. I denne tænkning er såvel rum som tid absolutte. Begge er tomme kar, hvori begivenhederne udspiller sig. Og mennesket har ingen indflydelse på nogen af dem. Rummet er tredimensionalt og statisk, og tiden går bare sin lineære og kronologiske gang.

Kausalitet, kontinuitet og linearitet er nøgleord for det klassiske arkivs verdensforståelse. Og fordi det klassiske urværk opfører sig i overensstemmelse med en guddommelig fornuft, bliver det også i sin essens forudsigeligt. Det er blot et spørgsmål om at kende alle parametre - så vil man i princippet kunne forudsige verdens gang i al evighed.

I den klassiske tankegang forestiller man sig, at repræsentationen udspringer af verden selv. Newton har udtalt, at matematikken er naturens eget sprog, men også på andre områder - som f.eks. kunstens - er den almindelige opfattelse den, at man kan repræsentere verden, som den er, dvs. uden at det repræsenterende subjekt eller det sprog, man repræsenterer verden i, tænkes at fortegne det repræsenterede. Verden taler ikke alene i matematiske formler og taxonomiske tabeller, men tillige igennem den realistiske og den naturalistiske romans verbalsprog, der tænkes fuldkomment transparent. Jvf. hvordan Balzac opfattede sig som 'Historiens sekretær', og Zola så sig selv som en blankpudset rude.

Jeg vil ikke bruge nævneværdigt krudt på at demonstrere, at kontinuitet, kausalitet og linearitet er nøgleord også for den klassiske narrative film - dvs. den klassiske Hollywoodfilm, filmens 'normalsprog', mainstreamfilmen. Det kan man læse så mange steder. Men jeg mener altså, at den klassiske film med fordel kan betragtes netop som en slags filmisk fortællemaskine. Dens narra-

tive urværk fremstår, som kørte det af sig selv i kraft af en iboende kausal logik, drevet af de diegetiske personers begær. Repræsentationen, eller diskursen, 'følger bare diegesen' - jvf. hvordan Griffith grundlagde dette klassiske filmsprog ud fra en filosofi om, at en scenes indhold skulle diktere dens fremstilling. Den klassiske film foregiver at gengive et præeksisterende univers og simpelthen følge de handlinger, der måtte udspille sig i det. Sådan forholder det sig naturligvis ikke 'i virkeligheden', men det er sådan, den klassiske film ønsker at fremstå. Og derfor bliver den klassiske films 'sprog' så usynligt, som det påpeges fra mange hold i filmvidenskaben. Den arkæologiske metode kan med andre ord begribe den klassiske films transparens i et større, erkendelsesteoretisk perspektiv, der ser filmen i forhold til det arkiv, den tilhører. På den baggrund kan bl.a. den mekaniske fysik bidrage til en ny type forståelse af nogle af de problemstillinger, som filmvidenskaben tumler med vedrørende den klassiske film. Den arkæologiske indfaldsvinkel kan f.eks. kaste nyt lys dels over den standende debat vedrørende den filmiske fortællerrolle dels over spørgsmålet om filmisk subjektivitet - eller rettere: manglen på samme - i den klassiske film.

Den klassiske film er meget tilbageholdende med enhver form for subjektive udtryk. Hele eller dele af filmen kan ganske vist være personalt fortalt; der kan optræde drømme og flashbacks; og i de såkaldte subjektive POV-shots kan kameraet låne personernes blik. Men ser man nærmere efter, er ingen af disse subjektive instanser i virkeligheden særlig subjektive. De passager af en klassisk film, som måtte være udlagt til personerne, viser sig at indeholde elementer, som personerne ikke kan kende til, og være fortalt fra vinkler, som ikke er de fortællende personers. Tilsvarende med POV-shot'et. Den klassiske film indeholder faktisk uendeligt få rene POV-shots. Den foretrækker at benytte over-the-shoulder-shots, hvor vi ser fra en eller anden anonym position lige bag personen. I den klassiske film opsluges det subjektive over en bred bank i en overgribende objektivitet. Der er højst tale om semi- eller pseudosubjektivitet, der har samme narrative formål som alt andet i den klassiske film, nemlig at fungere som plotpragmatiske tandhjul i det narrative urværk. Og netop fordi den klassiske film opfører sig som et - i det store og hele - pålideligt urværk, er den hypoteseopstilling og -afprøvning, som David Bordwell udpeger som tilskuerens vigtigste aktivitet, en adækvat indfaldsvinkel til den klassiske film.

Dét bringer os over i en diskussion af fortællerinstansen. I filmteorien - og fortælleteorien i bredere forstand - er fortællerbegrebet en omdiskuteret størrelse, der går under mange forskellige navne. Senest har David Bordwell tordnet, at den filmiske narration i sin essens er ikke-antropomorf (Bordwell 1985, 11-12), og at det er uhensigtsmæssigt at antropomorficere den og i det hele taget tale om en fortæller. Bordwell taler generelt, men så vidt jeg kan se, er hans kritik kun gyldig for den klassiske film. Den klassiske synes nemlig sammenholdt af en ikke-antropomorf instans, som jeg i overensstemmelse med tænkningen i det klassiske arkiv i øvrigt har kaldt 'den guddommelige designer'. En instans, som står uden for det skildrede univers; som ikke træder frem; og som har overmenneskelige, olympiske egenskaber, hvad angår overblik over tid og sted. Den guddommelige designer kan suverænt udpege og fremhæve de mest signifikante elementer i historien, simpelthen fordi 'den' er alvidende på en måde, som ikke er mennesker beskåret.

Netop det forhold, at den klassiske films

narrative instans er en sådan ikke-antropomorf guddommelig designer, letter tilskuerens identifikation med diegesens personer. I den ikke-antropomorfe narration er der ikke noget, der hindrer tilskuerens adgang til den diegetiske verden. I det øjeblik, derimod, hvor den narrative instans antager antropomorf karakter, hvor fortællingen bliver essentielt subjektiv, da er det ikke længere så let at identificere sig med diegesens personer. Den antropomorfe fortæller blokerer for indlevelsen. Dét er netop tilfældet i moderne film, der for en arkæologisk betragtning ikke tænker analogt med den mekaniske fysik, men derimod udviser erkendelsesmæssige analogier med bl.a. kvantefysikken.

Moderne fysik, filosofi og film. Den filosofiske grundstamme i det moderne arkiv udgøres af de erkendelsesproblematiserende filosoffer - fra Humes underminering af kausalitetsbegrebet og Kants placering af verdens lovmæssighed i den rene fornuft, over Nietzsches opløsning af enhver form for sandhed i en generaliseret perspektivisme, og helt frem til de nietzscheansk inspirerede postmoderne tænkere, som Sokal ironiserer over. Med deres altovervejende relativisme og problematisering af vor tilgang til genstandsverdenen indskriver også de sig i det moderne arkiv.

Før jeg går videre, vil det være på sin plads at fremhæve, at jeg med min arkæologiske indfaldsvinkel ikke tager stilling til, hvorvidt de tanker, jeg omtaler, er rigtige eller forkerte, rimelige eller urimelige. Den arkæologiske metode bestræber sig således på den rene komparative beskrivelse. Det kan således godt være, at eksempelvis Sokals skydeskiver er langt ude i hampen, men det forhindrer ikke, at de faktisk tænker, som de nu tænker. Og det er udelukkende dét, der interesserer arkæologien. Den registrerer, beskriver og klassificerer, men tager ikke stilling!

Det moderne arkiv fokuserer i modsætning til det klassiske på subjektpolen. Alle erkendelsesproblematiserende tænkere er ikke lige radikale, men grundtanken i den moderne tænkning er, at såvel verdens orden som den guddommelige garant i bund og grund blot er menneskelige ønskeforestillinger, som vi presser ned over verden - uden at vide, hvordan verden rent faktisk måtte hænge sammen eller ej.

Rum og tid er ikke længere absolutter, men kan antage mange forskellige former, ligesom kausalitet, kontinuitet og linearitet blot opfattes som mulige måder at forstå verden på - blandt en række andre. Disse andre er måske ikke pragmatiske endsige hensigtsmæssige at operere med i dagligdagen, på samme måde som netop kausalitet, kontinuitet og linearitet er det, men i en radikal moderne tankegang er akausalitet, diskontinuitet og non-linearitet ligeværdige bud på verdens indretning.

På det naturvidenskabelige område er det især netop kvantemekanikken - i forening med Einsteins relativitetsteorier -, der tegner det moderne arkiv. I forhold til de mindre end mikroskopiske størrelser, som kvantefysikerne arbejder med, må de se i øjnene, at det ikke kan undgås, at det apparatur, de bruger til at måle på de subatomare elementer, påvirker disses opførsel. Målingerne kan altså kun vise, hvordan elementerne opfører sig, når fysikerne måler på dem, ikke hvordan de opfører sig, når der ikke måles på dem. Dét er essensen i Werner Heisenbergs ubestemthedsprincip, der altså fremhæver den subatomare verdens utilgængelighed for den menneskelige erkendelse. Denne fundamentale ubestemthed bevirker, at undersøgelsesresultaterne i vidt omfang kommer til at svare til de spørgsmål, som atomfysikerne stiller natu-

ren. Måler man på lyset i den forventning, at det har bølgekarakter, opfører det sig som bølger. Måler man derimod på det i den forventning, at det har partikelkarakter, *har* det partikelkarakter.

Heisenberg trak de erkendelsesmæssige implikationer i disse særegne betingelser for atomfysikken skarpt op, da han formulerede det statement, som blev citeret i *Twin Peaks*: "Hvad vi iagttager er ikke selve naturen, men naturen udsat for vore forhørsmetoder." Og Bohr har sågar udtrykt tvivl vedrørende kvanteverdenens eksistens: "Der findes ingen kvanteverden. Der findes kun en abstrakt kvantefysisk beskrivelse. Det er forkert at tro, at fysikkens opgave er at finde ud af, hvordan naturen *er*. Fysikken drejer sig om, hvad vi kan sige om naturen." (Bohr 1958: 57) Dermed problematiseres altså i samme bevægelse også repræsentationen. For Bohr udspringer sproget ikke af verden selv - tværtimod fremtræder den subatomare verden for kvantefysikerne inden for rammerne af de sproglige kategorier, de søger at indpasse den i.

Det er spidsformuleringer som de netop citerede fra Bohr og Heisenberg, visse humanister har løftet ud af atomfysikken og gjort til generelle betragtninger om vort forhold til verden i almindelighed. Det kan man naturligvis ikke. Man kan derimod påpege, hvordan disse indsigter fra det specifikt atomfysiske område er i pagt med den erkendelsesproblematiserende filosofi, der imidlertid taler mere generelt, end selv atomfysikerne kan være med til.

Et andet væsentligt begreb i kvantemekanikken er Bohrs komplementaritetsteori. Den bygger videre på Heisenbergs ubestemthedsprincip og hævder i sin essens, at vi kan være nødt til at beskrive fænomener ved hjælp af flere begreber, der for en umiddelbar betragtning udelukker hinanden. F.eks. lyset. Det kan ikke være både bølge og partikel på én gang, men Bohr hævder, at vi er nødt til at forstå lyset som begge dele. De to begreber - bølge og partikel - udelukker hinanden, samtidig med at de supplerer hinanden i vor forståelse af lysets karakter. Virkeligheden - ikke mindst den subatomare - er i Bohrs forståelse for kompleks til uden videre at lade sig indordne under entydige begrebsklassifikationer. Virkeligheden ikke blot *kan* skræve over flere kategorier på én gang, ifølge Bohr gør den det nødvendigvis, fordi kategorierne ikke er verdens egne. Vil vi have et mere nuanceret billede af verden, må vi derfor tage flere hinanden udelukkende og supplerende begreber i brug på én gang. Dette er essensen i komplementaritetsteorien, der altså er udviklet specifikt med henblik på subatomare forhold, men som Bohr som nævnt selv bredte ud også til andre områder.

Kvantemekanikken bryder tillige med den klassiske forestilling om et absolut rum, der er kontinuert og beregneligt. Det subatomare rum er præget af diskontinuerte og uforudsigelige kvantespring. Et kvant bevæger sig ikke kontinuert over en strækning, som kan inddeles i stadig mindre stykker, men befinder sig på helt uberegnelig vis i det ene øjeblik i én position, i det næste i en anden. At kvantespringet er udeleligt, indebærer en ny opfattelse af rums og strækningers karakter. Rummet er altså ikke absolut.

Videre bryder kvantemekanikken med den klassiske fysiks lokalitetstænkning og introducerer begrebet 'ikke-lokalitet'. Ikke-lokalitet vil sige, at to systemer, to partikler e.l. kan påvirke hinanden og interagere selv over meget store afstande, hvorved mulighederne for at kalkulere deres opførsel selvsagt reduceres væsentligt.

Med ikke-lokaliteten anfægtes også årsagsbegrebet. I kvante-universet kan man

ikke konstatere, at én begivenhed forårsager en anden ud fra traditionelle kausalitetsbetragtninger. Sandsynlighed træder i stedet for den præcise beregning.

Disse stikord antyder, hvordan kvantefysikerne problematiserer nogle af grundpillerne i det klassiske arkiv : kausalitet, kontinuitet, linearitet, absolut tid og rum, erfaringens objektive sandhed, samt repræsentationens naturgivenhed og transparens. I stedet sætter de sandsynlighed, kontingens, ikke-lokalitet, komplementaritet, ubestemthed, samt såvel erfaringens som repræsentationens subjektivitet.

Også det moderne arkivs æstetiske udtryk betoner bredt erfaringens subjektivitet. Kunstneren er ikke længere en blankpudset rude, der viljeløst og uden at fortegne gengiver genstandsverdenen, som den er. Repræsentationen udspringer ikke længere af verden selv, men bliver i sin essens subjektiv, menneskeskabt. Derved kommer den i vidt omfang til at erstatte - eller 'udviske' (Robbe-Grillet) - sin genstand og producere sin egen. Den bliver *præ*sentation snarere end *re*præsentation - eller *pro*duktion snarere end *re*produktion. Fremstillingen bliver sin egen virkelighed - uanset om der er tale om farver og linjer på et lærred, om autonome litterære beskrivelser eller om dybt unaturalistiske filmiske fremstillingsformer.

Den moderne kunst gør tillige bredt op med den klassiske tænknings absolutte tid og rum. Tid og rum samtænkes i en slags rumtid og bliver plastiske, modellérbare. Det betyder også, at der i vidt omfang vendes op og ned på forholdet mellem figur og grund i såvel spatial som tidsmæssig forstand. Det tomme rum og de 'døde' øjeblikke kan positiveres, mens det fyldte rum og de handlingsmættede tidsforløb omvendt kan elimineres, fragmenteres eller forbigås i tavshed - som vi f.eks. kender det fra Antonionis filmkunst.

Hvad angår de moderne fortællinger - filmiske såvel som litterære - er de i vidt omfang organiseret af et ikke-transparent antropomorft subjekt, et menneske, der ifølge sagens natur ikke har samme olympiske overblik som den guddommelige designer. Fortælleren, hvad enten der er tale om en personal eller en overordnet fortæller, kan lyve, tage fejl, engagere sig i selvmodsigelser osv. Hævder man som Bordwell, at den filmiske narration altid er ikke-antropomorf, er man ikke i stand til at begribe denne de moderne fortællingers fundamentale subjektivitet og ejheller denne subjektivitets videre implikationer.

Det menneskelige udsigelsessubjekt blokerer for tilskuerens udsyn ind i det diegetiske univers, hvorved det bliver uhyre vanskeligt at identificere sig med de diegetiske personer. Identifikationen vanskeliggøres yderligere af, at de moderne fortællinger generelt ikke skildrer verdener, hvori handling er mulig. Verden og menneskene opfører sig ikke så logisk og forudsigeligt som i den klassiske film. Bl.a. bliver den menneskelige psyke lige så omskiftelig og uforudsigelig som den subatomare verdens kvantespring. Og den verden, som de diegetiske personer færdes i, er for det meste ikke styret af gennemskuelige eller fornuftige regler og love. Alt kan ske, uden påviselig årsag, i en verden, der synes baseret på ikke-lokalitet og en grundlæggende ubestemthed.

Derfor har Bordwells teori om tilskuerens hypoteseopstillinger og -afprøvninger meget lidt at byde på i forhold til moderne film. Hvad enten der er tale om subatomare forhold eller film, giver det kun gevinst at opstille hypoteser i forhold til universer, som opfører sig lovmæssigt. Dét gør hverken kvanteverdenen eller de moderne film, hvorfor den mekaniske fysik ikke kan begribe den første, og Bordwells version af

den filmiske kognitionsteori ikke de sidste. Dermed antydes, at også filmteorier tænker inden for rammerne af bestemte arkiver, og at man er nødt til at tage højde for teoriens arkæologiske tilhørsforhold for at bestemme dens anvendelighed i forhold til dens genstand.

L'Année dernière à Marienbad. I den moderne film erstattes kausalitet og kontinuitet af kontingens, ubestemthed, ikke-lokalitet og komplementaritet. Jeg mener altså, at moderne narrationsfænomener med fordel kan beskrives ved hjælp af betegnelser hentet fra kvantemekanikken. Og mit argument for at overføre begreber fra ét videnskabeligt område til et andet er altså, at den grundlæggende epistemologi for kvantefysik og moderne fortællinger er fælles.

Med udgangspunkt i en konkret film skal jeg kort skitsere denne arkæologiske pointe i analytisk praksis. Jeg har valgt at bruge Alain Robbe-Grillets og Alain Resnais' hardcore-modernistiske hovedværk *L'Année dernière à Marienbad* fra 1961 som eksempel. Når jeg har valgt netop den, skyldes det dels, at det er en film, som de fleste, der har beskæftiget sig med moderne film - eller art cinema -, refererer til. Men jeg har også valgt den, fordi jeg mener, at kvantefysiske begreber som ikke-lokalitet, ubestemthed og komplementaritet er specielt velegnede indfaldsvinkler til netop denne film.

Det er svært at resumere *L'Année dernière à Marienbad*, fordi handlingen ikke lader sig sammenføje til en konsistent logisk fortælling. Man kan imidlertid sige så meget som, at filmen udspiller sig på et fashionabelt kursted, men måske er der flere kursteder involveret... Blandt kurgæsterne fokuserer filmen på tre : en kvinde A, en mand X, som hævder at have haft en affære med hende året før i Marienbad, og endelig en mand, som måske er gift med A. Så langt så godt, men i løbet af filmen bliver det stadig mere uvist ikke blot, om X og A har mødt hinanden før, men tillige hvorvidt de faktisk først *nu* mødes i Marienbad, eller om det vi ser evt. er en slags drøm eller forestilling om deres eventuelle møde i Marienbad til næste år. Uanset filmens titel er det med andre ord umuligt at afgøre, om det, der udspiller sig på lærredet, hører fortiden, nutiden eller fremtiden til.

Filmen står, som det fremgår, i eminent grad i ubestemthedens tegn. Den benytter sig i vidt omfang af det, franskmændene kalder *faux raccords*, dvs. den anvender kontinuitetsklipning til at sammenføje scener, som ud fra en kausallogisk, klassisk spatial eller lineært kronologisk betragtning intet har med hinanden at gøre. Den skaber og udstiller altså en falsk kontinuitet. Man kunne imidlertid også beskrive filmens univers ved et begreb som ikke-lokalitet. I kraft af filmmediets muligheder for at sammenbringe forskellige tider og rum i klippebordet lader Resnais og Robbe-Grillet elementer interagere, skønt de ikke befinder sig i samme rum eller samme tid. Personerne reagerer på begivenheder, der udspiller sig fjernt fra dem, og som de ikke har nogen chance for at kende. Filmens overgange fra den ene scene til den næste er som kvantespring - diskontinuerte, akausale, uforudsigelige og udelelige. Vi kan ikke kortlægge og rationelt analysere vejen fra én scene til den næste. Og også billede og lyd interagerer over store afstande i såvel tid som rum. De udspringer ikke af samme tid og sted, men interagerer i en audiovisuel ækvivalens til den subatomare ikke-lokalitet.

Marienbads univers er naturligvis fiktivt, menneskeskabt, i modsætning til den subatomare verden, men i betragtning af at såvel den moderne film som kvantefysikken betoner, hvordan det ikke er verden selv, der taler, men en verden organiseret af et men-

neskeligt subjekt, er forskellen måske alligevel ikke helt så stor, som den umiddelbart kunne synes. Under alle omstændigheder mener jeg, kvantefysiske begreber som ikke-lokalitet og ubestemthed kan fungere som inspirerende metaforer i en analyse af *Marienbads* narrative organisering.

Tilsvarende med komplementaritetsbegrebet. Ikke alene har *Marienbad* på grund af sin ubestemthed inviteret til et utal af fortolkninger, der i det store og hele er inkompatible - eller komplementære -, filmen opererer selv med komplementære tidsdimensioner.

Robbe-Grillet har ganske vist selv udtalt, at der kun er én tid i *Marienbad*, nemlig filmens egen (Robbe-Grillet 1961: 131), dvs. de 90 minutter forevisningen varer. Dermed bliver det naturligvis fuldkommen irrelevant at spørge til personernes baggrund eller fremtid,. Men hvor meget sådant synspunkt end måtte være i overensstemmelse med den moderne opfattelse af fremstillingens ikke-referentielle autonomi, forekommer det ikke desto mindre helt evident, at Robbe-Grillet netop har moret sig med at bygge et fiktivt univers op, som - bl.a. i kraft af dialogens grammatiske tider - konstant filtrer en række forskellige diegetiske tider sammen.

Ifølge Gilles Deleuze arbejder *Marienbad* med tre forskellige, sammenfaldende nutidsaspekter - en fortidsnutid, en nutidsnutid og en fremtidsnutid (Deleuze 1985: 133). Deleuzes pointe er, at Robbe-Grillet har placeret sine personer i hver sit nutidsaspekt. De opererer simpelthen i hver sin tidszone, uden berøring med hinanden.

Jeg er ikke sikker på, at det er helt så enkelt som, at personerne har hver sin tid. Snarere ser jeg de tre inkompatible tidsaspekter - dvs. fortid, nutid og fremtid - optræde som komplementære i filmens overordnede konstruktion. Ud fra en normal, pragmatisk betragtning kan en begivenhed ikke på én og samme tid finde sted nu, have fundet sted og skulle finde sted en gang i fremtiden. Det er umuligt, vil man sige. De tre tider udelukker hinanden. Problemet minder imidlertid om spørgsmålet vedrørende lysets karakter, hvor Bohr skar igennem og hævdede, at det var *både* bølge og partikel.Tilsvarende er tiden i *Marienbad* på én gang nutid, fortid og fremtid. Filmens diegetiske tider kan, så vidt jeg kan se, mest præcist beskrives som netop komplementære. Læser vi *Marienbad* som et erindringsbillede, *er* den det. Læser vi den derimod som en fremtidsvendt drøm, er den lige fuldt det.

På andre ledder finder vi tilsvarende komplementære tidsstrukturer i en række modernistiske film, som f.eks. Resnais' *Muriel*, Chris Markers *La Jetée* og Marguerite Duras' *India Song* - for nu blot at nævne et par stykker. Andre modernistiske film - som f.eks. flere af Godards - byder derimod på komplementære beskrivelser og/eller rumstrukturer.

Anvendt som metaforer for i dette tilfælde *Marienbads* narrative konstruktion leverer kvantefysiske betegnelser som ikke-lokalitet, ubestemthed og komplementaritet en i mine øjne uhyre tankevækkende og inspirerende indgang til filmens særegne univers. Uden at udtømme filmen giver de nye perspektiver på den, mobiliserer helt nye associationsfelter.

Og igen vil jeg gerne påpege, at jeg ikke mener, at Robbe-Grillet eller Resnais direkte skulle være inspireret af kvantemekanikken. Jeg mener ikke, at de så at sige har blæst den subatomare verden op til normalstørrelse. Min pointe er blot, at begreber hentet fra kvantefysikken kan vise sig frugtbare i i dette tilfælde filmanalysen, fordi den moderne film og kvantefysikken 'tænker' inden for rammerne af samme overordnede

konfigurationsmodel.

Uanset hvor meget fortolkeren anstrenger sig, går *Marienbad* ganske enkelt ikke op. Den unddrager sig enhver normal logisk forklaring. Når så mange fortolkere alligevel har uddraget en mening af den, kan det formentlig bedst forklares ved en omskrivning af Heisenberg: "Den film, vi ser, er ikke filmen selv, men filmen udsat for vore forhørsmetoder." En receptionsteoretisk pointe, der naturligvis rækker langt videre end *Marienbad*, men som har særlig gyldighed netop for den moderne filmkunsts åbne værker.

Exit. Jeg håber undervejs at have anskueliggjort, hvorved min samtænkning af filmvidenskabelige og naturvidenskabelige teoridannelser adskiller sig fra de håndfaste koblinger mellem humaniora og naturvidenskaberne, som Sokal ironiserer over. De to størrelser kan kun samtænkes på et arkæologisk grundlag, hvor de betragtes som sidestillede epistemologiske diskurser, der tænker inden for rammerne af klart definerede arkiver. Dermed forsøger jeg ikke at argumentere for, at filmvidenskabens og naturvidenskabernes genstand er identisk, men alene for tilstedeværelsen af erkendelsesmæssige analogier inden for de grene af naturvidenskab, film og filmvidenskab, som tænker inden for rammerne af samme arkiv. Denne henføring til en erkendelsesdimension breder ikke naturvidenskabelige problemstillinger inden for specifikke felter ud til at gælde andre forhold, men henter på et arkæologisk grundlag og i metaforisk forstand begreber fra naturvidenskaben ind i den filmvidenskabelige debat.

Den arkæologiske metode hverken kan eller skal erstatte andre teoretiske tilgange til filmen - som f.eks. den kulturhistoriske, den kultursociologiske, den psykosemiotiske eller den kognitionsteoretiske. Den er blot tænkt som et supplement eller en komplementær indfaldsvinkel, der kan se ligheder og forskelle mellem forskellige æstetiske strømninger på andre ledder end de mere gængse filmvidenskabelige tilgange.

Den arkæologiske metodes store fortrin er, at den indsætter filmene i en større kontekst og forstår dem som tænkende billeder, der - uanset deres plot og tematik- udtrykker forskellige syn på verden og vores erkendelses status i forhold til denne. Med filmens indskrivning i de tre grundlæggende arkiver - der vel og mærke ikke skal forstås som hverken monolitiske eller hegemoniske: der eksisterer alle mulige blandingsformer - bliver det eksempelvis muligt at forstå den moderne film ikke blot som en negativ spejling af den klassiske, men som en positiv erkendelsesmodel i egen ret. I så henseende vil jeg hævde, at det moderne arkivs øvrige diskurser - herunder kvantefysikken, der her er blevet trukket polemisk frem - på mange måder leverer en mere frugtbar og præcis nøgle til forståelsen af den moderne film end filmvidenskabelige teorier, som er udformet specifikt med henblik på den klassiske films narrative urværk, men søges bredt ud til at gælde alle film.

Den arkæologiske metode betoner altså en kundskabens enhed på tværs af traditionelt adskilte diskurser, samtidig med at den afslører en heterogenitet i det filmæstetiske udtryk, som filmvidenskaben i almindelighed ikke er tilstrækkeligt opmærksom på. Med udgangspunkt i kundskabens enhed mener jeg med andre ord, at det bliver muligt at øge forståelsen af den diversitet, der kendetegner de filmæstetiske diskurser.

Dét må være et værdigt mål for filmvidenskaben, samtidig med at det - i al uvidenskabelig beskedenhed - synes i pagt med naturvidenskabsmanden Niels Bohrs vision, når han hævder, at "Problemet om kund-

skabens enhed kan næppe skilles fra bestræbelsen på at opnå gensidig forståelse som et middel til at højne menneskelig kultur." (Bohr 1958: 99)

(Ovenstående er en let redigeret version af forfatterens Ph.D.-forelæsning over det bundne emne "Filmvidenskabelige og naturvidenskabelige teoridannelser. En diskussion af ligheder og forskelle med udgangspunkt i afhandlingen *Tænkende billeder*.")

Litteratur

Bohr, Niels: "Diskussion med Einstein om erkendelsesteoretiske Problemer i Atomfysikken" (1949), *Atomfysik og menneskelig erkendelse*, København, J.H.Schultz Forlag 1958.

Bohr, Niels: "Kundskabens Enhed" (1954), *Atomfysik og menneskelig erkendelse*, København, J.H.Schultz Forlag 1958.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge 1985.

Deleuze, Gilles: *Cinéma II: L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit 1985.

Epstein, Jean: "L'Intelligence d'une machine" (1946), *Écrits sur le cinéma 1*, Paris: Cinéma club/Seghers 1974.

Foucault, Michel: *Les mots et les choses - Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard/Collection Tel 1966.

Grodal, Torben: *Moving Pictures - A New Theory of Film Genre, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press/ Clarendon 1997.

Jørholt, Eva: *Tænkende billeder - Film, virkelighed og erkendelse*, upubliceret Ph.D.-afhandling, København: Københavns Universitet 1997.

Lyotard, Jean-François: *La condition postmoderne - Rapport sur le savoir*, Paris: Les Éditions de Minuit 1979.

Madsen, Peter: "Var Niels Bohr postmoderne?", Kronik i *Politiken*, 27. juni 1996.

Robbe-Grillet, Alain: "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui" (1953), *Pour un nouveau roman*, Paris: Les Éditions de Minuit 1961.

Sokal, Alan D.: "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", Social Text, Spring/Summer 1996.

Boganmeldelser

Stil i dybden

af Casper Tybjerg

Filmhistorien har i de senere år været genstand for en betydeligt forøget forskningsinteresse, som har beriget feltet med en række spændende og nytænkende værker. Blandt de senest tilkomne er to bøger skrevet af forskere fra University of Wisconsin-Madison, David Bordwells *On the History of Film Style* og Ben Brewster og Lea Jacobs' *Theatre to Cinema*. Begge værker er funderet på detaljerede gennemgange af filmsekvenser, illustreret med hundredevis af billeder (over 400 i den første bog, knap 300 i den anden).

David Bordwell gennemgår udviklingen i filmhistorikernes måde at behandle filmstil på, så emnet for *On the History of Film Style* er i fuldt så høj grad filmhistorieskrivningens historie som filmkunstens. Det er den æstetiske filmhistorie, som Bordwell beskæftiger sig med, snarere end andre historiske spørgsmål, f.eks. om filmapparaturets eller filmindustriens udvikling eller om filmens forhold til samfundet. Bordwells interesse koncentrerer sig om det overordnede perspektiv, om de generelle, udbredte tendenser i de filmiske virkemidlers historie. Han trækker en række forbindelseslinjer til den kunsthistoriske tradition, som hidtil ikke i samme grad som litteraturteorierne har fungeret som inspirationskilde for filmvidenskaben.

Efter et kort indledningskapitel gennemgår kapitel 2 etableringen af 'standardversionen' af filmens historie, hvor filmkunsten i løbet af stumfilmtiden udvikler sig mod en stadig større beherskelse af filmmediets iboende muligheder. (I denne beskrivelse blev ikke mindst lagt vægt på klipningen, fordi den opfattedes som den nye kunstarts mest 'filmiske' virkemiddel og det, der tydeligst adskilte den fra teatret). Udviklingen finder sted takket være en række store nyskabere: Porter, Griffith, Eisenstein. Bordwell forklarer omstændighederne omkring etableringen af denne kanon og viser, hvorledes den præger mange af de første betydelige filmhistoriske oversigtsværker: Paul Rotha, Bardèche & Brasillach, Georges Sadoul.

Hovedfiguren i kapitel 3 er André Bazin. Fra Bazins hånd ligger der ingen samlet fremstilling af filmhistoriens forløb, men Bordwell argumenterer for, at hans stilhistoriske ideer var så konsekvente, at det giver god mening at betragte dem under ét, og Bordwell sammenfatter dem som det 'dialektiske program'. Bazin identificerer to stilistiske hovedtendenser i stumfilmen: Over for montagetraditionen, der splitter virkeligheden op i bidder, sætter Bazin en realistisk tradition, som respekterer og gengiver tidens og rummets virkelige udstrækning uden derfor at være mindre kunstnerisk; den repræsenteres af Flaherty og Murnau. 1930'ernes 'klassiske' Hollywood-stil repræsenterer et kompromis mellem de to, men en egentlig syntese af vekselvirkningen

kommer med Welles' og Renoirs sekvensindstillings-æstetik, der udgør "et dialektisk skridt fremad i filmsprogets historie".

Modernismens indtog i filmkunsten omkring 1960 og identifikationen af Hollywood-stilen med det kapitalistiske systems maskering af magtrelationerne i samfundet er baggrunden for det "oppositionelle program", der især identificeres med den amerikansk-franske forsker Noël Burch. Burch har vedholdende fokuseret på filmiske udtryksformer, der kunne beskrives som alternativer til Hollywoods dominans: japansk film (især før 1945), avantgarde-film, europæisk kunst-film (bl.a. Carl Th. Dreyer), og den primitive film.

Burchs beskrivelse af den primitive film (altså film fra tiden før 1907 eller så) som en separat udtryksform med egne konventioner snarere end som et æstetisk kravlestadium, har haft stor indflydelse på en række af de historikere, som Bordwell behandler i kapitlet om "Recent Research Programs". Her er emnet ikke mindst den markante forøgelse af vor viden om stumfilmens udvikling, som har været resultatet af et minutiøst arbejde med filmarkivernes samlinger, og som har nødvendiggjort en revision af væsentlige dele af den filmhistoriske overlevering. Bordwell har i den forbindelse nogle ret kritiske bemærkninger om Gilles Deleuze, som han angriber for at postulere, at filmmediet har en bestemt essens, som det udvikler sig målstyret henimod: en filosoferende teoribygning baseret på udtjente filmhistoriske begrebsdannelser. Bordwell stiller sig også skeptisk an over for filmforskere som Tom Gunning, der har søgt at koble den nye historiske viden til meget overordnede kulturstudie-teoridannelser, der forsøger at identificere et 'synshistorisk' skift omkring århundredeskiftet, en påstand som er så flertydig og generel, at den bliver helt ukontrollerbar.

I det sjette og sidste kapitel, som udgør mere end en tredjedel af bogens tekst, kommer Bordwell med et bud på, hvordan han selv synes, man skal skrive filmstilhistorie. Han giver et overordnet og (understreger han) foreløbigt rids over dybdekompositionens historie i filmen. Det er en fascinerende fremstilling, fuld af spændende detaljer om betydningen af bestemte filmtyper, linser, etc., for filmskabernes muligheder for at komponere deres billeder i dybden. Bordwell lægger afstand til de teoretikere, som har søgt at gøre brugen af dybdekomposition til et udtryk for en markant ideologisk eller erkendelsesfilosofisk nydannelse. Samtidig understreger han kontinuiteten i anvendelsen af virkemidlerne og hvorledes de bliver brugt til at løse forskellige konkrete kunstneriske problemstillinger.

Hvis man ønsker flere detaljer, kan man gribe fat i Ben Brewster og Lea Jacobs' bog. Deres overbevisende gennemarbejdede *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* lægger op til en grundlæggende omvurdering af den tidlige films forhold til teatret (samtidig med at de sætter spørgsmålstegn ved nogle udbredte forestillinger om teatrets historie i det 19. århundrede). I mange tidligere filmhistoriske fremstillinger var det en udbredt antagelse, at teatret og det teatralske var en byrde, en for filmen unaturlig begrænsning, som filmkunsten skulle frigøre sig fra (Bordwell skriver herom i sin gennemgang af 'standardversionen' af filmhistorien). Ved deres brug af den meget filmiske montage fik amerikansk stumfilm og ikke mindst Griffith en helt central position, mens det blev vanskeligt at få øje på den europæiske stumfilms kvaliteter. Her var det nemlig i langt højere grad virkemidler hentet fra scenen, der blev brugt til at styre tilskuernes opmærksomhed: gennemkomponerede dekorationsopstillinger og ikke mindst arrangementet af skuespillerne foran kameraet.

Brewster og Jacobs lægger hovedvægten på perioden 1910-20. Før introduktionen af den lange fortællende film var de filmiske fremstillingsformer først og fremmest hentet fra laterna magica-forestillinger, vokskabinetter, panoramaer og andre af de billedforlystelser, som nød stor popularitet i tiden omkring århundredeskiftet. Med spillefilmen fik teatret langt større betydning, ikke kun ved at forsyne filmen med trænede skuespillere og velprøvede histo-

rier, men også som afgørende æstetisk inspirationskilde. *Theatre to Cinema* beskriver disse sammenhænge. Den er opdelt i tre overordnede afsnit, der omhandler tableau, spillestil og iscenesættelse.

Til at illustrere bogens argumentation kan tages afsnittet om spillestil. Det har været almindeligt at tale om et skift i spillestilen i stumfilmen fra en 'teatralsk' til en 'virkelighedstro' facon. Brewster og Jacobs godtgør, at dette er en overforenklet beskrivelse. Den næsten komisk overdrevne gestikuleren, som man kan finde i visse stumfilm, skal ikke betragtes som typisk for datidens sceniske konventioner; den er et udtryk for skuespillernes usikkerhed over for det nye medium, den stumme film, der berøvede dem deres vigtigste udtryksmiddel: replikken. Samtidig understreger de, at man ikke blot kan gå ud fra, at en mere behersket spillestil er et udtryk for en påvirkning fra det naturalistiske teater.

Brewster og Jacobs understreger forskellen på det naturalistiske teater og så det tableau- eller billedteater (titlens "stage pictorialism"), som var den dominerende sceniske udtryksform i det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede. Her blev hovedvægten lagt på publikums oplevelse af scenebilledet; iscenesættelse, arrangement, kropssprog og fagter var lagt an på at virke så slående som muligt på publikum. Stanislavskij og andre naturalister insisterede derimod på, at skuespillerne skulle agere naturligt over for de andre personer på scenen, uden tanke på hvorledes de så ud set fra publikums synspunkt. Med en række eksempler viser Brewster og Jacobs, at det i langt højere grad er billedteatret end naturalismen, hvis konventioner skuespillerne i 1910'ernes film trækker på.

I fremstillingen indgår også en indtrængende kritik af den Brecht-inspirerede simplifikation, der med betegnelsen 'illusionsteater' blander billedteatret og naturalismen sammen til ét. Det er i den sammenhæng pudsigt at tænke på, at Ben Brewster tilbage i 1970'erne var manden, der oversatte Althussers værker til engelsk, men *Theatre to Cinema* er kemisk renset for ethvert anstrøg af spekulativ fransk teori. Dermed ikke være sagt, at denne bog ikke stiller visse krav til sin læser. Den forudsætter et vist kendskab til 1910'ernes film og teatrets historie i forrige århundrede. Man formodes at kende den italienske diva Lyda Borelli og den tidlige russiske mesterinstruktør Jevgenij Bauer, og Johanne Louise Heiberg omtales uden nærmere præsentation.

Flere af bogens eksempler er hentet fra centrale danske stumfilm som A. W. Sandbergs første udgave af *Klovnen* (1917) og Benjamin Christensens *Det hemmelighedsfulde X* (1914), hvad der ikke gør den mindre interessant. Sammenfattende må man sige, at for den, der ønsker at fordybe sig i studiet af stumfilmens æstetik, er *Theatre to Cinema* en helt uomgængelig bog. Og er man interesseret i filmkunstens historie og hvorledes den er blevet skrevet, er Bordwells *On the History of Film Style* heller ikke til at komme udenom.

David Bordwell: ***On the History of Film Style.*** *12+322 sider, illustreret. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.*

Ben Brewster og Lea Jacobs: ***Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film.*** *12+244 sider, illustreret. Oxford: Oxford University Press, 1997.*

Filmvidenskabens fallit?

af Casper Tybjerg

Det hæderkronede akademiske forlag Oxford University Press har i løbet af de sidste par år udgivet en række vigtige filmvidenskabelige bøger, ikke mindst vor egen Torben Grodals *Moving Pictures* (anmeldt i Kosmorama nr. 219). Nu har forlaget udsendt et værk, *The Oxford Guide to Film Studies,* hvis formål er at bibringe læseren et samlet overblik over hele det filmvidenskabelig felt, med hovedvægten lagt på fagets "analysebegreber, metoder og debatter" (p. xix). Bogen er ambitiøst anlagt; mere end 60 skribenter har bidraget, og teksten breder sig over godt 600 tospaltede sider. Vær-

ket er tilsyneladende trykt i et stort oplag, for prisen er bestemt ikke høj. Men selv om en række af bidragene såmænd er helt udmærkede, må man desværre sige, at som helhed betragtet er dette værk nærmest katastrofalt dårligt. Det skyldes så langt fra kun de mange dumme småfejl (f.eks. kaldes Edwin Porter "Edward" (19); en billedtekst beskriver, hvordan plakaten til DeMilles *De Ti Bud* (1956) gør reklame for "CinemaScopes lyksaligheder" (242); *De Ti Bud* var iVistaVision); bogen er behæftet med langt værre skavanker.

Et alarmerende fællestræk ved mange af bogens kapitler er deres indforståethed. Forfatterne slynger om sig med navne, fagudtryk og begreber, som de ikke ulejliger sig med at forklare, og som man heller ikke kan finde behandlet andre steder i teksten (og selv hvis det skulle stå der et sted, er det sin sag at finde - bogen savner utroligt nok et sagregister, og navneregisteret er ovenikøbet selektivt). Selv blandt fagfolk vil der være en hel del, der ikke lige ved, hvad en *benshi* eller en *bonimenteur* er for noget (s. 184) - begge ord betegner fortællere (i hhv Japan og Quebec), der i stumfilmtiden stod ved siden af lærredet og berettede til billederne. Den dannede læser vil muligvis være klar over, hvem Schlegel var, men hvis ikke, kunne den henkastede måde navnet bruges på let forlede den ukyndige til at tro, at der var tale om en nutidig skribent; forvirrende er også, at citatet fra denne førerskikkelse i den tyske romantik drejer sig om den "klassiske tekst" (217), et udtryk, der i bogen ellers udelukkende refererer til Hollywood, men hos Schlegel (naturligvis) henviser til antikkens litteratur. Selv i udmærkede afsnit som Laura Kipnis' om pornografi finder man denne høje grad af indforståethed, hvor adjektiver som "Foucauldian" (154) og "Arnoldian" (155) anvendes uden foregående forklaring; ikke bare skal man vide, at der refereres til Michel Foucault og Matthew Arnold, men man skal også have en idé om, hvad deres idéer går ud på. I andre kapitler gøres der ivrigt brug af vendinger som "In the wake of the floating of the signifier ..." og begreber som "unlimited semiosis" (213).

Det bringer os frem i retning af en langt alvorligere brist ved denne *Oxford Guide*: den er helt domineret af et bestemt sæt teoretiske synspunkter. Alternativer til og indvendinger mod disse teoretiske synspunkter bliver konsekvent ignoreret eller bagatelliseret. Som de citerede vendinger måske lader ane, er det post-strukturalismen i bred forstand, som udgør det teoretiske fundament for mange af bogens skribenter. Det samlende princip er fornægtelsen af enkeltmenneskets enhed, af den individuelle bevidsthed, og af muligheden for en objektiv beskrivelse af virkeligheden. Hver af os er et produkt af kræfter, som vi intet herredømme har over: de ubevidste drifter; den sociale sammenhæng, vi indgår i; det sprog, hvormed vi udtrykker os; den kultur, som indpoder os med vores grundlæggende idéer om verdens sammenhæng. Disse kræfter styrer os hen til en bestemt måde at se verden på, et bestemt perspektiv, som vi ikke kan sætte os ud over; når vi alligevel hævder at kunne gøre det, er det i virkeligheden en bevidst eller ubevidst uhæderlig manøvre, hvormed vi søger at gøre vores perspektiv almengyldigt og således tvinge andre til at leve deres liv på vores vilkår.

Dette er selvfølgelig en fortegnet og urimeligt forenklet sammenstilling af en bred vifte af indbyrdes ganske forskellige teoretiske retninger. At den dog ikke er fuldstændig misvisende kan man, synes jeg, se af Richard Dyers udmærkede indledningskapitel til hele bogen, "Introduction to Film Studies". Her peger han på en generel polarisering inden for den akademiske verdens holdning til naturvidenskaberne: På den ene side står en gruppe, som Dyer kalder "objektivister": de betragter "videnskabens sandheder som kendsgerninger, som man har opdaget i naturen"; på den anden side står "historicisterne", der ser "videnskabelig erkendelse [som] konstrueret i henhold til kulturelle paradigmer" (4). Det sidste standpunkt (som Dyer mener er det dominerende i filmvidenskaben) hænger naturligt sammen med de mere generelle anskuelser, som jeg opsummerede ovenfor.

Jeg vil godt understrege, at selv om jeg selv stiller mig skeptisk over for de post-

strukturalistiske idéer, vil jeg ikke et øjeblik bestride, at de har krav på en endog fremtrædende plads i en bog som *The Oxford Guide*, for de har uomtvisteligt været overordentlig indflydelsesrige inden for filmvidenskaben. Det, som jeg vender mig imod, er, at poststrukturalismens læresætninger præsenteres som uantastelige dogmer. Den tanke, at Sovjetblokkens sammenbrud skulle have konsekvenser for den marxistiske teoris fortsatte relevans, afvises hånligt og uden antydningen af argumentation (111). Det nævnes, at "empiriske forskere" (87; den nedladende tone er ikke til at tage fejl af) har angrebet psykoanalysen for at være uvidenskabelig, men det afvises med et skuldertræk som en irrelevant kritik; hvad mere er, det sker uden en eneste henvisning til den kritiske litteratur. Hvis man ønsker at tage stilling til den massive kritik, som er fremført i f.eks. Frederick Crews' *The MemoryWars* (1995), Richard Websters *Why Freud Was Wrong* (1995) og Malcolm Macmillans *Freud Evaluated* (1991), får man ingen hjælp af *The Oxford Guide*, der foretrækker at holde sine læsere i uvidenhed om, hvor sådanne tanker kommer fra. Her er der selvfølgelig tale om bøger, der ikke kommer ind på filmområdet, men også kritik, der er fremsat af filmvidenskabsfolk, søges fortiet. Et gennemargumenteret, hårdtslående kritisk værk som *Mystifying Movies* af Noël Carroll optræder kun i bibliografien til et enkelt af bogens mange kapitler, nemlig det om filmmusik (og dér kun fordi der omtales en anden skribent, der har henvist til bogen). Det er uredeligt, simpelthen, og diskvalificerer i mine øjne *The Oxford Guide to Film Studies* som oversigt over det filmvidenskabelige forskningsfelt.

En anden kritisk røst, David Bordwell, har ydet så vægtige bidrag til filmvidenskaben, at han ikke helt kan ignoreres. Omtalen af hans bog *Making Meaning*, der vittigt og indsigtsfuldt gør indsigelse mod udbredte filmvidenskabelige fortolkningsprocedurer, er placeret i Noël Kings kapitel "Hermeneutics, Reception Aesthetics, and Film Interpretation". King hævder, at der er mange fællestræk mellem Bordwells standpunkter og den såkaldte "New Historicism", en tekstanalytisk skole anført af den californiske Shakespeare-forsker Stephen Greenblatt, med tidsskriftet *Representations* som sit vigtigste organ. Denne kobling er forbløffende: "New Historicism" er en ekstremt fortolkningsorienteret analyseretning, der i sjælden grad eksemplificerer netop de fremgangsmåder, som Bordwell angriber; men ved at slå Bordwell i hartkorn med Greenblatt søger King at neutralisere hans udfald.

Bortset fra Greenblatt og enkelte ligesindede er det ret begrænset, hvad der er blevet plads til af oprindeligt ikke-filmvidenskabelige forskningstraditioner (bortset fra de post-strukturalistiske, selvfølgelig). Der er ingen fortælleteori eller perceptionsteori. Centrale forskere som Gérard Genette og E. H. Gombrich nævnes ikke nogetsteds, og kun Rudolf Arnheims tidlige filmteoretiske bog *Film/Film as Art* (1933/1957) omtales, ikke nogen af hans senere arbejder. At der er blevet plads til den, er også lige ved at være bemærkelsesværdigt: der ofres i alt halvanden side til filmteorien før 1968. Den eneste henvisning til Jean Mitry omhandler hans definition af westerns, og den er citeret på anden hånd.

Det skal også lige nævnes, at bogens politiske korrekthed er udtalt; i visse afsnit mærker man tydeligt tankepolitiets overvågning: således står der om Molly Haskell, hvis bog om Hollywoods kvindeskildringer, *From Reverence to Rape*, i en årrække stod som en filmfeministisk klassiker, at hun forråder en "dyb heterosexisme" (118) fordi hun drister sig til at prise den skildring af forhold bygget på gensidig respekt mellem mand og kvinde, der præger Katharine Hepburns og Spencer Tracys ni film sammen.

Afslutningsvis vil jeg gerne understrege, at en række af bogens afsnit er helt igennem ordentlige: eksempelvis giver Jostein Gripsrud, den enlige skandinaviske bidragyder, en koncis og velafvejet introduktion til forskningen i "Film Audiences". Man kunne nævne en række andre bidrag, som hver for sig er udmærkede og læsværdige; men *The Oxford Guide to Film Studies* erklærer at ville give en helhedsoversigt ("the Guide aspires

to comprehensiveness" (xxi)), og set i forhold til det mål efterlader den et kedeligt indtryk af indspist ensidighed.

The Oxford Guide to Film Studies. *Redigeret af John Hill og Pamela Church Gibson. 22+624 sider, illustreret. Oxford og New York: Oxford University Press, 1998.*

Stedsøsterlig behandling

af Peter Schepelern

I forlaget Rouledges serie om enkelte landes filmhistorie - der allerede omfatter bøger om fransk, italiensk, australsk og britisk filmhistorie - foreligger nu et bind om *Nordic National Cinemas*. Bogen, der er skrevet af tre forskere der har - eller har haft - forbindelse til Stockholms Universitet, drejer sig om de fem nordiske søsterlande - Danmark, Finland, Island, Norge og Sverige. Tytti Soilas afsnit om finsk og om svensk film samt Gunnar Iversens afsnit om norsk film opfylder uden problemer kravet til en kortfattet generel fremstilling. Derimod er det afsnit, som umiddelbart er mest interessant i vores sammenhæng, nemlig Astrid Söderbergh Widdings afsnit om dansk film, ikke vellykket.

Umiddelbart er det påfaldende, at der bruges 91 sider på svensk film, 65 sider på finsk film, 40 sider på norsk film, men kun 24 sider på dansk film. For den udenlandske læser, som bogen henvender sig til som (ved siden af Peter Cowies ikke alt for kompetente *Scandinavian Cinema*, 1990) det eneste nyere tilbud om skandinavisk film, giver det et ganske urimeligt indtryk af, at f.eks. norsk film er ca. dobbelt så væsentlig som dansk film, hvilket - selv med al mulig velvilje over for det nybrud der kan spores i de senere års norske film - turde være en vild overdrivelse. Forfatteren til bogens bagsidetekst synes i øvrigt at hælde til den samme anskuelse, idet der her nævnes fire svenske, fem danske, én finsk og ingen norske filmskabere! Men denne tekst har overhovedet en ikke alt for direkte forbindelse til bogens indhold, for bagsideteksten, der i det hele synes skrevet af en mere kyndig person, nævner også - åbenbart som en appetitvækker - Triers *Breaking the Waves*, selv om denne film overhovedet ikke er nævnt i bogen! Her anføres det dog, at "Lars von Trier deserves mentioning as well" (s. 29).

Hvor de andre forfattere tydeligvis skriver ud fra et grundigt kendskab til deres respektive emner, er Söderbergh Widdings korte gennemgang af det danske stof præget af et mildt sagt overfladisk kendskab til emnet, adskillige fejl og desuden sproglig ubehjælpsomhed - også i det engelske, hvor Carlsens - og Hamsuns - *Sult* bliver til *Starvation*! (s. 25). I det hele taget anføres engelske titler på værkerne uden at skelne mellem rigtige distributionstitler - ofte forkert anført - (*Vinterbørn* hed faktisk *Winter Born*) og egne tvivlsomme oversættelser.

Det er en fadæse at undlade at nævne Nordisks tidlige storsucces, *Løvejagten*. Af sammenhængen (s. 8) må læseren tro, at *Afgrunden* var produceret af Nordisk, det var den ikke. Det var ikke Gad, der instruerede Asta Nielsens tredje danske film, *Balletdanserinden*, det var August Blom (s. 8). Det er uheldigt at nævne Dreyers og Stillers adaptioner af Herman Bangs *Mikaël* som eksempler på nordisk cirkulation af ideer, al den stund Dreyers udgave var en *tysk* film (s. 10). Christensens *Häxan* er nok en svensk film (økonomisk), men den var optaget i Danmark (s. 9). Ligesom Dreyers *Prästänkan* nok var svensk, men optaget i Norge (s. 10). Og her (s. 11) dukker Holger-Madsen også op med det latterlige fornavn, som uheldigvis er udbredt i udenlandsk litteratur (hos Cowie og i Katz' *Encyclopedia*): Forest. Det skyldes åbenbart fejltydningen af en billedtekst: forrest Holger-Madsen!! Om Fyrtårnet & Bivognen hedder det: "the two heroes who are the opposites of one another (...) bear a resemblance to, among others, Charlie Chaplin" (s. 11). Hvordan to modsætninger begge kan ligne Chaplin er gådefuldt. Om 30'erne hedder det, at overgangen til lydfilm i Danmark "did not differ significantly from other countries" (s. 11). Det er forkert: De danske ingeniører Petersen & Poulsen, som ikke nævnes, patenterede og

præsenterede allerede i 1923 et lydsystem, som benyttedes i Nordisks tidlige lydfilm. I gennemgangen af 30'erne nævnes kun to film, Schnéevoigts *Præsten i Vejlby* og den perifere *Nyhavn 17* (s. 12-13), et ejendommeligt udvalg, der lader ane, at forfatteren næppe har set filmene i større omfang. Intet om PHs Danmarksfilm, og intet (heller ikke i det norske afsnit) om grønlandsfilmen *Eskimo*, instrueret af Schnéevoigt i 1930, den første dansk producerede tonefilm af spillefilmlængde (med norsk tale!). I gennemgangen af 40'erne har forfatteren intet væsentligt at sige om *Ditte Menneskebarn* (s. 16), og kender åbenbart ikke til *Ta' hvad du vil ha'* eller *Soldaten og Jenny* - blandt periodens betydeligste film, som slet ikke nævnes. Det anføres, at Bodil Ipsens *Besættelse* både kan oversættes som *Occupation* og som *Posession* (s. 14), men det er irrelevant for så vidt som filmen handler om erotisk besættelse og kun om dette (den passende oversættelse ville være: obsession), filmen refererer ikke til besættelsestiden, som forfatteren åbenbart tror. I gennemgangen af 50'erne undrer man sig over, at der som en hovedgenre i dansk film insisterende anføres 'hyggefilm'; sådan hedder det jo ikke. Nej, den genre, som forfatteren tænker på (eller burde tænke på), er folkekomedien. Og det er rent nonsens at hævde, at Morten Korchfilmene er efter *amerikansk* forbillede. Det er også en symptomatisk fordrejning, når forfatteren (s. 19) mener (i et af flere irrelevante forsøg på at styre fremstillingen hen til svenske forhold, jf. s. 10, 16, 27), at 50'ernes danske film minder om 30'ernes svenske film - nej, de minder først og fremmest om 30'ernes *danske* film! På s. 24 fremgår det, at forfatteren helt har misforstået det danske biografsystem (med bevillinger og produktionsbevillinger). I de mere moderne afsnit kan det anføres, at Dirk Brüel ikke er en director (s. 26), men en fotograf; at Rifbjerg ikke var medinstruktør på Kjærulff-Schmidts *Weekend* (s. 25); at *Babettes Gæstebud* ikke fik en Oscar i 1989, men i 1988, altså før *Pelle Erobreren* (s. 29).

Artiklen giver nok - med basis i Dinnesen & Kau - en korrekt fremstilling af hovedtræk i den danske filmproduktions historie, hvad angår filmselskaber, økonomi, filmlove, etc., men fremstillingen af filmenes egen karakter er yderst mangelfuld, og forfatterens karakteristik af filmene kommer sjældent ud over almindeligheder, hvilket utvivlsomt hænger sammen med manglende kendskab til filmene. Når man (s. 25) udnævner *Weekend* til et eksempel på "the youth picture", er det så forkert, at man umuligt kan havde set filmen. Og hvis man ikke har set *Weekend*, bør man ikke skrive en dansk filmhistorie (de relevante ungdomsfilm - Morten Arnfreds *Mig og Charly* og *Johnny Larsen* er ikke nævnt).

Selvfølgelig støder man ofte på svagt funderede og uinteressante fremstillinger af et filmhistorisk emne, men her er det særligt beklageligt, fordi dette er den eneste ajourførte fremstilling på engelsk af de skandinaviske filmhistorier. Der er muligvis forskelle i opfattelsen af akademisk lødighed de nordiske lande imellem, men det er skuffende, at en sådan tekst, som ikke er på niveau med en almindelig dansk universitetsopgave, skal repræsentere dansk filmhistorie i et internationalt værk.

Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen: ***Nordic National Cinemas.*** *London, New York: Routledge 1998. 262 s.*

KOSMORAMA
Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

INDHOLD

Torben Grodal
Følelser, tanker og narrative mønstre i film. 6

Johannes Riis
Film, følelser og forståelse.
David Bordwell, Noël Carroll og kognitionsteori. 24

Lennard Højbjerg
Stilens betydning.
Den nyere filmteoris behandling af audiovisuel stil. 42

Anne Jerslev
Når køn gør en filmisk forskel.
Fra feministisk filmteori til teorier om film og køn. 62

Anders Leifer
Den oplevede film. Fænomenologien og filmteorien. 82

Eva Jørholt
Deleuze i farver.
Et kulørt nedslag i Gilles Deleuzes filmfilosofi. 96

Mikkel Eskjær
Film, Krig og Perception.
Introduktion til Paul Virilios filmhistoriske betragtninger. 116

Helle Kannik Haastrup
Polyfone film.
Filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv. 130

Eva Jørholt
Filmæstetik og kvantemekanik.
Skitse til en samtænkning af film og
naturvidenskab på et arkæologisk grundlag. 138

BØGER
Casper Tybjerg Stil i dybden. 154

Casper Tybjerg Filmvidenskabens fallit? 156

Peter Schepelern Stedsøsterlig behandling 159