

Den oplevede film

Fænomenologien og filmteorien

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 tænking, 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 filmteori² må vel også afkræve et personligt bud, så jeg skal i artiklens tredje 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 virkeligheds- gengivelse, 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 klingens, 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, neorealistic 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 antydnet, er tidens eksistentiale fænomenologi. Som teori betragtet ser det hele måske lidt sløset ud. Fremsætter Bazin nogle teser om filmen, som han dernæst undersøger på stringent vis? Præsenterer han en terminologi? Svarene ligger i Bazins arbejds metode, 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 majsommeligt 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 filmkritikeren 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 lovpriser 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 filmvidenskabelige ambitioner, der fik et genembrud 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 virkeligheds-effekt 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 *Cykeltven*⁸ - i stil med Husserls formulering om filosofiens udfor-

dring: “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. psyko-semiotikkens og den ideologikritiske analyses udgangspunkt), og enhver, der læser hans værk, kan forvise 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 lejr¹⁰, 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 os¹¹, 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 filmen¹³, 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: Filmene 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 fortæl-

ling, 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 betydningsverdens overherredømme.¹⁶

2. "Filmen tænkes ikke, den perciperes", skrev den franske, fænomenologiske filosof og psykologiprofessor Maurice Merleau-Ponty i 1945 - og betonedes 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 prægning i forhold til den almindelige verdensoplevelse. Merleau-Ponty ser det angiveligt sådan, at filmens kvalitet er, at den gengiver verden på et forbevidst 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 fænomenologen hævde.¹⁸ Nu tegner filosofens 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 & Köppe, 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 percep-

tion, 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 lingvistikens 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 oplevelshelhed. 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 aflejes som følger: formalisterne har fokuseret ensidigt på udtrykket, realisterne (og ifølge Sobchack herunder Bazin) på den perceptiv 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 oplev-

elsesakt, 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 biografstal?

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 tidlige, 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 narrations-teori, går altså forud for en dybere refleksion. Tilbage står Bordwell med en legende, sanseskærpnde 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 tænder. 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 fortællemechanik 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 højtalerne tilrettelægger en sansning for både den enkelte tilskuer og alle tilskuerne. 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 fortællelemæssige klangbund for identifikationen, hvor ved 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 for-

domsfri, fænomenologisk filmpoetik, der vil sikre subjektiviteten, dvs. fastholde en større del af oplevelsens samlede realitet; mere herom i artiklens tredje 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 mindreværds-kompleks, 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 forholder 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 objektiviseringsstrang, men her skal det snarere bemærkes, hvordan ovenstående tanker netop finder et udtryk med erkendelsen af filmtilskueren som sansende og gradvist forstå-

ende, 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 oplevelsens-helheden) 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 film²⁶ - f.eks. Wim Wenders' genkommende tematisering af menneskets umiddelbare, naive oplevelse af den omgivende verden: hvordan smager blod, kaffe og cigaretter (englen Daniel 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 af dyrke f.eks. actionfilmen - 1960'ernes opgør med det borgerlige kunstbegreb *har* jo fundet sted. Hong Kong-film bliver set af mennesker, såsom under tegnede, der engagerer sig i en filmoplevelse, og som i et andet humor 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 fænomenele 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 post-strukturalistiske 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 film-skabere 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 mon-

tage 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 Eizenstejns montage-teori. 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 Köppe, s. 93 ff.

14) Filmskabere i 1920'ernes Rusland som Dziga Vertov og Sergej Eizenstejn 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 (paradoksal 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 litteraturhenvi-
sing se note 16.

25) En mere tilbunds gående 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).