



Gilles Deleuze

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 franskmand - tillige en dyb kærlighed til filmen og aflagde flittige besøg på Cinemathek 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 filosofers refleksioner over filmkunsten.

Deleuzes bidrag til filmteorien udmærker sig ikke akkurat ved sin letfordøjelighed. For mit eget vedkommende skulle der 3-4 tillob til, før det lykkedes mig at komme ind i værket, og

## Deleuze i farver

Et kulørt nedslag i Gilles Deleuzes filmfilosofi

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 langt fra. 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 videnskaberens 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 udefrakommen 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 nærværdig 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 modsigelses-

fulde 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 indsigtfulde 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 verificerbare 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 filosofers egen tænkning flyger 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 selv-

indlysende 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 tæknings 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 former 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 politiken, 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 forfatter-skab, inklusive sin filmteori, over disse flugtveje og denne rhizomatiske vildskab, der kan sammenlignes med en slags hypertext. Hans filosofiske tænkning springer i vilde links mellem sociologi, psykologi, traditionel filosofi og kunstartænkning, og strukturen i hans værker har også mere til fælles med computerens hypertext 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 hypertext, 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 noma-defilosofferne 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 hævdundne 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 film-modernisme 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 tidstese 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-Grilletts 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 hypertext 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 kon-

trastfyldt 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 romantikens 'gotiske' roman- og billedkunst. Men hvorfor lige Goethes farvelære? 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 opluge 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): dordmandens sociale degradering til toilet-passer, hans fald, ledsages af en stigning i filmens dramatiske intensitet, og Deleuze påpeger, hvordan Emil Jannings i næsten bogstavelig forstand "opluges 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 opluge 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 (moralisk) 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 rodligt skær, der altså kulminerer i den rene røde farve, som i kraft af sin umådelige intensitet påny 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 glorie, 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 grupvækkende 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 sublim ikke-psykologiske liv. Ekspressionismen bliver således et skrig, Margaretes skrig, Lulus skrig, som på én og samme tid udtrykker rædslen ved det ikke-orga-

niske 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, stofflig 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'. Ellers, sagt på en anden måde, ekspressionismen rummer færre optimistiske Faust- og Metropolis-historier end fortællinger, der klinger ud med død og udsettelse - 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, simpelt hen 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 sig 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 den 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 bevidsthedsselement, 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 trodses 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 førsteheds-kvalitet. 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 stofflighed. 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 formelen 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 'lod' (som enhver amatørfotograf ved, er Kodaks farver mere rødlige end f. eks. Fujis), til enkelte sceners og sekvensers kromatiske værdi. 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 tilblivelsespragt, 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 filmskabersens 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 gennemsyrrer såvel de lysbilleder af kirker, som Donald Sutherland betragter inde i stuen, som udendørsscenerne, hvor hans lille datter leger ikklædt 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 (lys billedet) 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 repræsentation, 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 instruktorens fantasi og/eller værkets indre krav, ser vi hos instruk-

tører 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 farvebruget 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 udvise dét, som de måtte have opslugt, og således tomme rummet. Antonionis tomte 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 tomte rum - jvf. ikke mindst *L'Eclisse* -, er det derimod vanskeligt at se, at det lige netop skulle være farven, der tommer 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 fabrikkkerne 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 fabrikkorskostene 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 fabrikkkerne, 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 rosso*'s røde farve ville have været knyttet til den (alt for) følelsesfulde 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 embleme 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 industri-samfund 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 farverelationer 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 genskabelse 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 have 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 farvebrugene 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 lys sætning, 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-refe-

rentielle 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, imperialism, 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 tilige 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 konsumtionsfund 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 såle-

des 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 filmskaberens 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 højpanthed 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 ureglerligt 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 flygende 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.