



Un chien andalou (1929, Den andalusiske hund, instr. Luis Buñuel).

”Film skal ses i biografen”

En historisk anlagt montage om filmens fremtid

Af Erik Svendsen

Det følgende er refleksioner over film-mediet og dets fremtid. En sådan historie må nødvendigvis begynde i fortiden ud fra devisen ”hvis du vil vide, hvor du er på vej hen, må du vide, hvor du kommer fra”.

Rejsen starter med Walter Benjamin, der i 1930'erne gav profetiske bud på, hvad filmen ville kunne tilbyde sit publikum. Flere af Benjamins idéer dukker op i nyere

skrifter om filmen, så han er lidt af en rød tråd i min fremstilling.

Det andet stop i den opbrudte fortælling handler om tv-mediet og det levende billedes særlige fornemmelse for at orkestre begæret.

Et tredje stopsted er hjemmebiografen, som både lever af filmen og kan være med til at underminere dens eksistens.

Den omsiggribende digitalisering er det foreløbige slutpunkt; den aktuelle udfordring, som så forskellige forskere som Laura Mulvey og D.N. Rodowick har forholdt sig til i aktuelle bogudgivelser, som vil blive præsenteret og diskuteret.

Da vi ikke ønsker at skrive en begrædelig historie, slutter vi odysseen med at se et lys i mørket i den tre-dimensionale *Avatar* (2009, instr. James Cameron). Måske.

I

En af filmteoriens klassikere er Walter Benjamins tekst ”Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder” fra 1936. Teksten har klare fællestræk med essayet: snarere end at være udtømmende og begrebsligt afklarende er fremstillingen søgende og fri. Essayet siger meget om sit emne, men ikke alt, for det er ikke muligt. Hvor den videnskabelige afhandling vil skabe en helhed, bevise en tese, dyrker essayet indfaldet, fragmentet, som antyder andre og større forbindelser. Essayet tænker i brud, i diskontinuitet og strøtanker frem for i sammenhæng. Sproget er tilsvarende legende, springende i modus.

I modsætning til størsteparten af Benjamins tekster er der i dette berømte skrift en politisk agenda under argumentationen – en kritik af nazismens æstetiske politisering og en apologi for kommunismens omfunktioneringsstrategi. Så teksten adskiller sig fra det egentlige essay ved at koble mellem den frie tanke og en politisk dagsorden. Desuden er der – *en miniature* – en historisk kronologisk fremstilling af mediernes historie, hvorfor skriftet til tider mimer den kunst- og kulturhistoriske afhandling. I modsætning til den afklarede akademiske tekst har Benjamin imidlertid flere teser i spil, og flere synspunkter afleveres uden en basal argumentation. Det er selvfølgelig ikke hensigten at redegøre for

alle de idéer og teser, der bærer teksten, men derimod at fokusere på filmmediet, der til gengæld spiller en helt central rolle.

En af de bærende idéer er en udvikling fra kultværdi til udstillingsværdi. De tidlige kunstværker var bestillingsobjekter, beregnet for en eksklusiv, afgrænset og privilegeret gruppe mennesker. Med teknikens flerfoldige reproduktionsteknikker sker der et skift. Det unikke maleri udfordres således af fotografiet, der kan komme ud til et stort, anonymt publikum. Etableres kunsten som en vare i det borgerlige samfunds økonomi, får den en udstillingsværdi.

På den ene side tænker marxisten Benjamin kritisk om kunstens varegørelse, på den anden side tænker den lejlighedsvis optimistiske Benjamin i demokratiets potentielle udbredelse, som også kan ligge i den reproducerbare vare. Det vil være falsk varebetegnelse, hvis man kategoriserede Benjamin som entydig og skarp i begreberne; han er inderligt selvmodsigende. En kritiker, der med dialektikkens hjælp prøver at sammentænke næsten uforenelige positioner.

Et af glansnumrene i essayet er bestemmelsen af auraen. Den har to manifestationsformer: én, som Benjamin finder i naturen, og én, som han finder i kulturen. Der analogiseres rask væk mellem de to – uden at Benjamin diskuterer, hvor holdbare disse koblinger er. Aura i natur-regi bliver defineret som ”den enestående fremtoning af noget fjernt, hvor nær det end er” (Benjamin 1998 [1936]: 135), mens kulturens aura rummer en historisk udvikling. Den oprindelige aura hænger sammen med det unikke værk, med den enestående original, som først tilhørte fyrstens elitære kreds, mens den senere knyttes til den borgerlige finkulturs kunsthistoriske flagskib. Fælles er dog, at

maleriets transhistoriske, varige karakter signalerer auraen, det på én gang nære og fjerne. Kunstobjektet som kultobjekt, et fænomen for eliten.

Med reproduktionsteknikken og masseudbredelsen af det artificielle produkt undermineres imidlertid det enestående ved og i kunsten. Når fotografiet og filmen erstatter maleriet, bliver kunstens nye karakteristika tværtimod flygtighed og gentagelighed. Kunsten mister sin aura, eller kunsten bliver potentielt et demokratisk gode. Benjamin mener begge dele. Han prøver at overtale sig selv til at mene, at af-auratiseringen er fremtiden. Politikeren Benjamin træder frem: ”Men i det øjeblik, hvor ægthedskriteriet ikke længere slår til i kunstproduktionen, har kunstens hele sociale funktion forvandlet sig. I stedet for dens fundering i ritualer træder dens fundering i en anden praksis: nemlig dens fundering i politik” (ibid.: 137).

Den politiske drejning hænger snævert sammen med den optimisme, Benjamin føler ved fotografiets omkalfatrende potentiale og de muligheder, der ligger i filmens kollektive reception i biografen. Marxisten er glad for produktivkræfternes udvikling, som rummer muligheder for omslag og ny erkendelse – inkarneret i fotografiet, der kan fange det optisk ubevidste, dvs. det kan vise en verden, som det menneskelige øje ikke tidligere har kunnet se (fragmenter, *close ups*, stiliserede bevægelser mm.). Paralleliseringen med psykoanalysen er eksplicit – og man kan diskutere, om den holder. Den fotografiske teknik har flere greb, som distancerer auraen, og med apparatet mener Benjamin (naivt), at det objektive får forrang: ”apparatet gennemtrænger virkeligheden på den mest konsekvente vis,” som det hedder (ibid.: 148).

Den tendens bliver forstærket med



Manden med kameraet (Chelovek s kino-apparatom, 1929, instr. Dziga Vertov).

filmens montage og med den lange række af sanseudvidende teknikker, som mediet besidder:

Filmen har over hele den optiske sanseverdens bredde, og nu også den akustiske, resulteret i en lignende [:psykoanalysen, ES] fordybelse af perceptionen. Det er kun bagsiden af dette sagsforhold, at de præstationer, som filmen lægger frem, kan analyseres langt mere eksakt og under langt talrigere synspunkter end de præstationer, som fremtræder på maleriet eller på teatret. I forhold til maleriet er det den usammenligneligt mere præcise angivelse af situationen, som udgør den i filmen fremstillede præstations større analyserbarhed. I forhold til teatret er den filmiske præstations større analyserbarhed betinget af en højere isolerbarhed. (Ibid.: 151).

Filmens teknik er klinisk:

Idet filmen gennem nærbilledet af dens inventarium, gennem fremhævelse af skjulte detaljer ved de for os velkendte rekvisitter, gennem udforskningen af banale miljøer under objektivets geniale ledelse, på den ene side forøger indsigten i de tvangsmæssigheder, som vores eksistens styres af, kommer den på den anden side til at love os et uhyre og uanet spillerum! (Ibid.).

Hvor dyrkeren af det auratiske, inkarneret af maleren, abonnerer på magisk tænkning, dér udmærker den ikke-auratiske

tilgang sig ved at kunne sidestilles med en kirurgs arbejde. Den ene opretholder en distance, ser helheden, mens den anden skærer igennem og har blik for detaljen:

Magikeren og kirurgen forholder sig til hinanden som maleren og kameramanden. Maleren iagt-tager i sit arbejde en naturlig distance til det, han står overfor, kameramanden derimod trænger dybt ind i de foreliggende kendsgerningers væv. De billeder, som de to tager med sig, er uhyre forskellige. Maleren er et totalbillede, kamera-mandens et mangfoldigt fragmenteret billede, hvis dele finder sammen efter en ny lov. (Ibid.: 148).

Fragmentering, partikularisering, detaljer, brudflader, snit er alt sammen af det gode. Det er ikke fordybelse og helhed, ikke kon-templation, der er essensen, men derimod et sansberedskab, som usentimentalt, nøgternt registrerer de mange indtryk. Chokberedskabet forenes med en hyper åndsnervelse.

Dét er pointen: Walter Benjamin drøm-mer om en syntese mellem apparaturets objektivitet og den på én gang distraete og undersøgende reception, som udmærker filmens publikum i biografen. Der går såle-des en lige linje fra dadaismens sprogrevol-te og demontering af auraen til masserne i biografmørket. Af den grund, at begge udmærker sig ved at erstatte fordybelse med adspredelse. Om dada hedder det: "I stedet for fordybelsen, som under borger-skabets udarten blev til opøvning i asocial adfærd, træder adspredelsen som en form for social adfærd." (Ibid.: 153).

Det medium, hvor favntaget med den løsagtige og dermed tendentielt befriende kunstreception foldes smukkeste ud, er fil-men, fordi den lever af teknikken, og fordi den har forladt det kultiske for at blive demokratiseret af masserne. Filmen og dens teknikker implicerer chok – i vid ud-strækning laver Benjamin en beskrivelse af

filmen, som var den i familie med det in-dustrielle arbejde ved samlebåndet – men det går altsammen, fordi publikum i salen bringes og bringer sig i en bestemt recep-tion, nemlig en, der har "en bedømmende holdning", uden at det medfører opmærk-somhed. "Publikum er eksaminator, men en adspredt sådan" (ibid.: 156). Inspiratio-nen fra Brechts verfremdungsæstetik er åbenlys.

Masserne mobiliseres i biografen. Her kan tilskueren genfinde den tekniske fær-dighed, som det industrielle lønarbejde fordrer, og her står fragmenteringen i fri-gørelsens navn. Tilskueren indtager derfor en kyndig attitude; han bliver ikke forført, men qua sin taktile reception underholdt – og det sker i et kollektivt, socialt rum. Den adspredte masse lader "kunstværket synke ned i sig," hedder det på den ene side (ibid.: 155); på den anden side forlenes filmen med en analytisk skarpsindighed. Benjamin taler om en tendens til, at mediet fremmer "kunstens og videnskabens gensi-dige gennemtrængning" (ibid.: 151). Hæn-ger de to træk sammen? Ikke udpræget.

Det afgørende er i denne sammen-hæng, at Walter Benjamin bliver den stemme fra fortiden, som tilskriver filmens reception i biografmørket store potentialer. Han afløses af mange andre, der snarere ser mørke i biografen; illusionsspil og mas-sebedrag. Et eksempel fra den selv samme kritiske teori, som Benjamin er med til at etablere, er Horkheimers og Adornos *Op-lysningens dialektik* (1944) – 'urteksten' for senere årtiers kritik af medierne som en passiviserende kulturindustri.

II

Fra midt i det 20. århundrede afløste tv filmen som det dominerende masseme-dium. Også tv'et er forankret i det levende billede; sammenlignet med lærredets mas-

Tobey Maguire og Reese Witherspoon i *Pleasantville* (1998, instr. Gary Ross).

sive filmgengivelse er det bare ikke så stort at se på – hvis vi i første omgang undlader at inddrage vores samtid, hvor anselige fladskærme og hjemmebiografer er blevet medieindustriens nye afsætningsobjekt. Inden vi når dertil, vil jeg dvæle lidt ved medieforskeren John Ellis, der i 1982 udgav bogen *Visible Fictions*. I den finder man et interessant kapitel, der drejer sig om de tekniske og dermed betydningsmæssige forskelle mellem tv-apparatet og filmen i biografen.

Ifølge Ellis er film og tv to vidt forskellige verdener, der sættes over for hinanden. Tv'et tilhører familiesfæren, mens biografen ligger i det offentlige rum. I den ene har man en begrænset social receptions-

situation – oftest familiemedlemmer og/eller venner – mens biografen udgør et anonymt, kollektivt rum. Dér hersker mørket, hvorimod tv'et ses i al slags belysning, og meget sjældent i mørklagte rum.

Dertil kommer det forhold, at tv'et – ifølge Ellis dengang i 1982 – er et hverdagsobjekt med et lille billede med få detaljer. Dét kompenserer mediet for på forskellige måder, f.eks. ved hyppig klipping, højfrekvent brug af nærbilleder og flittig anvendelse af den menneskelige stemme (studieværten, der forankrer billedernes betydning, *voice over* i dokumentaren osv.). John Ellis hævder, at tv-billedet er styret af lyden, hvorimod det er billedet, der hersker i biografen. Bredformaterne taler dér deres

eget tydelige sprog. Et tv på *mute* kæmper forgæves om opmærksomheden, og selv banalt hverdagslige billeder tangerer det absurde.

I biografens kollektive receptionssituation kan tilskueren nyde mange detaljer på et stort lærred; biograf-lærredet er *larger than life*, hvorimod billedet i det intime rum er noget, vi som regel (i bogstavelig forstand) ser ned på. Til gengæld gør tv meget for at inddrage os og holde os fast til skærmen. Tv kontakter seeren direkte, mens vi i biografen indtager voyeurens position som hemmelige tilskuere til den fiktive diegese. Biografen er suggestionens rum; tv appellerer heroverfor til nærhed og en følelse af præsens. Et af tv's attraktionsnumre er live-udsendelsen. I sagens natur er den slags fremmed for fiktionsfortællingen, der reproduceres gang på gang – som et bånd, der taler.

Hvor kommunikationsforholdet mellem seer og tv er veldefineret, fordrer filmen, at tilskueren indgår en fiktionskontrakt, der installerer ham som en hemmelig gæst. Den suggestive voyeurisme skaber en intens stirren på lærredets imaginære verden. Også derved adskiller de to medier sig fra hinanden:

Det blik, tv'et tilbyder, er mindre intenst end biografens: det er kiggeriets ('glance') regime, snarere end det er biografens fortryllede stirren ('gaze'). Det stirrende blik medfører, at tilskueren koncentrerer sig om selve det at se, hvorimod tv-kiggeri ikke er ensbetydende med, at man investerer en særlig energi i aktiviteten. Biografblikket er en tilskuer tryllebundet af projektoren og dog adskilt fra dens illusion. Tv-blikket er en seer, som med et dovent øje ser på aktiviteterne, holder øje med begivenhederne. (Ellis 1982: 137).

John Ellis taler ikke om biografen som en kollektiv receptionsform, ikke om tilskueren, der oplyst og adspredt håndterer filmens bølge af chokindtryk. Den politisk

pejlende tilskuer er afløst af den infantilt forankrede tilskuer, et intetanende offer for fiktionens visuelle orkestrering af det traumatiske. Før massens af-auratiserede, adspredte, optiske test af lærredet, nu skopofili. Psykosemiotik og psykoanalyse, Christian Metz og Jacques Lacan, har i skøn forening overtaget den fornemme plads, som Benjamin havde reserveret til den koldsindige brechtske analytiker.

Det paradoksale er, at såvel Benjamin som Metz har baggrund i ideologikritikken, men hvor den første har styr på filmens forførelse og kan se et potentiale i mediets fundering i teknikken, der er det hos Metz de strukturelle forhold og det psykoseksuelle menageri, der gør subjektet til begærets offer. Hos Benjamin kan filmen tale massens sag; i 1970'erne og i starten af 1980'erne er filmen blevet et spejl for drifternes forviklede verden.

På den ene side kan tilskueren omnipotent etablere en primær identifikation med kameraets optik, på den anden side hænger det tryllebindende i filmmediet intimt sammen med visualiseringer af begærets mangfoldige vildveje – vel at mærke som noget, der anes, antydes og er uopnåeligt. Filmen lever af at lokke med blottelsens eftertragtede objekter, som vi aldrig får nok af. Det store lærred indgår i hemmelig forbindelse med på den ene side Lacans krukke 'objekt lille a', der betegner det evigt udskiftelige begærsudtryk, signifianten, den permanente mangel og fraværet, som ifølge Lacan er en konstitutionel sandhed om subjektet, og på den anden side en fascineret beskuelse af objekter, som peger på 'det reelle' og det infantile i subjektet: drømmen om symbiosen mellem moderen og det amorfe barn. Hos Lacan er mennesket en *hommelette* – en sammenklappet æggekegale og kun lidt af et menneske.

Det er filmmediets eksklusive privile-

gium at gestalte sprækkerne og mulighederne i subjektet. Det siger John Ellis ganske vist ikke så meget om, men det gør til gengæld Todd McGowan mange år senere i *The Real Gaze. Film Theory after Lacan* (2007):

[B]iografen tilbyder en arena, i hvilken subjektet kan forholde sig til blikket på måder, som ikke er mulige nogen andre steder. Den tidlige lacanian-ske filmteori var i en vis forstand korrekt: blikkets attraktion trækker os i biografen. Men det er ikke herredømmets attraktion, snarere er det nydelsens herredømme. Filmen giver løfte om nydelse gennem den måde, hvorpå den spreder blikket som 'objekt lille a'. Dette objekt, der ikke kan blive integreret i det visuelle felt (og følgelig i det filmiske billede), er det cinematografiske objekt par excellence, det objekt, filmens tilskuer håber at få et glimt af – eller få en relation til – og som hver gang får os i biografen. Selv om det fortryllede blik er magtens antitese, har den nydelse, som et glimt af 'objekt lille a' antyder, dog en vis magt, og det er denne evne til at ophidse tilskuerne, der driver dem i biografen. (McGowan 2007: 12).

Som citatet antyder, er der to varianter af den lacanske filmanalyse. Den første betonedede, hvordan filmen var et ideologisk redskab (*mastery*), mens den nyeste, som Todd McGowan plæderer for og gerne selv vil praktisere, anskuer filmen som en genvej til en ubevidst kampscene, hvor kulturens og/eller subjektets sprækker manifesterer sig. Fornøjelse og nydelse kan ansprende til indsigt.

John Ellis udmærker sig ved at være klar og entydig i sine bestemmelser. Det samme kan man ikke sige om den lacanske filmteori. På den ene side har vi de mange signifikanter for begæret, på den anden side er det karakteristisk, at det famøse 'objekt lille a' ligger i sprækker, i det næppe synliges felt. Lacan opererer med et decentreret subjekt; begæret lader sig altid forskyde, så snart sagt hvad som helst eller intet kan repræsentere det umættelige begær. Der er fri bane for vidtløftigheder i den luftige teori.



Hans Holbeins *Ambassadørerne* (1533).

Begrebet *gaze* gav Lacan dog en analytisk udfordrende indkredsning af. I en af sine kultiske forelæsninger udlagde psykoanalytikeren det berømte Hans Holbein-maleri *Ambassadørerne* (1533). Man ser to mandlige kosmopolitter omgivet af signifikante genstande, der signalerer kompetencer hos ejermændene. Pragt stilles til skue, to mænd udstråler sikkerhed og tillid til fremtiden. Men det repræsentative skuespil undermineres i bunden af maleriet af et svævende, irrealt objekt. Vender beskueren hovedet på skrå, kan man ane, at fænomenet ligner et kranium. Maleriets symboler på magt står i kontrast til dette *memento mori*, som beskueren hverken kan overse eller begribe.

Gaze er dette kranium, et hint til os om, at vi ikke kan se billedet på beroligende afstand. Objektet ser derimod overraskende på os, og subjektet glider ind i det gådefulde univers. Beskueren trækkes ind i det imaginære univers via det ubestemmelige objekt: ”det fortryllede blikks eksistens

som en sprængning af (eller skamplet i) billedet – den objektive stirren – betyder, at tilskuerne aldrig ser på en sikker, distance-ret afstand; de er derimod i billedet i form af disse (skam)pletter, inddraget i selve teksten” (McGowan 2007: 7).

Den opmærksomme læser bemærker, at Lacan og McGowans udlægning af *gaze* afviger betragteligt fra den, John Ellis abonnerer på. Hos sidstnævnte forbindes *gaze* med beskueren som voyeuristisk betragter af det sceniske liv. Ellis taler om ’et herredømme’ hos den hemmelige tilskuer i biografen. Hvor manglen ikke er til at se bort fra hos Lacan, dér ophæves den provisorisk i spejlingen i det imaginære hos John Ellis.

III

I 1982 – dvs. samme år, som John Ellis skrev *Visible Fictions* – lavede tyske Wim Wenders interviewfilmen *Room 666* om filmkunstens fremtid. I filmen stiller han en række kolleger kritiske spørgsmål som f.eks. ”Har tv’s æstetik fortrængt filmkunsten?” og ”Vil videoen forværre eller forbedre filmmediets situation?”

Godard svarer helt i John Ellis’ ånd, at den lille tv-skærm ikke kan hamle op med

filmlærredet. Og erklærer, at filmen ud-mærker sig eksklusivt ved at ”skabe billeder af det utrolige, som er det, vi ikke ser.”

Hvorvidt Godard har læst Lacan, skal være usagt, men man skulle næsten tro det ud fra hans på én gang diffuse og insisterende betoning af filmbilledets mystiske lag.

Werner Herzog er optimist på film-kunstens vegne og ser selv sjældent tv. Han omtaler tv’et som en jukebox, mens filmen er enestående – og det i den grad – fordi biografen tilbyder en total sanseoplevelse. Intet kan matche den fortryllelse, det store mørke rum i biografen besidder.

En af de sidste monologiserende instruktører er Michelangelo Antonioni. Han hilser videoen velkommen. Teknikken vil forny filmsproget, og videoformatet egner sig til den lille tv-skærm. Den improviserende instruktør gør profetisk opmærksom på, at når de store tv-skærme og High Definition-teknikken bliver folkeeje, vil situationen blive en anden. Fremtidens teknik – nutidens virkelighed – forandrer filmmediet, men vi har intet valg andet end at tilpasse os, siger en pragmatisk og innovativ Antonioni. John Ellis skrev om den lille tv-skærm med alt for få detaljer; samme år ved Michelangelo Antonioni, at tv’et vil komme til at ligne filmlærredet og gengive billeder med et multiplum af detaljer og i høj opløsning.

Stig Hjarvard pointerer i sin artikel ”Fra digitale medier til sociale hjælpemidler” (1999), hvordan man må differentiere mellem skærmstørrelser og de muligheder, som teknikken dermed rummer. Jo mindre skærm, og dermed jo kortere afstand til den, jo mere individualiseres mediebrugen. Med den store (flad)skærm, der er et af statussymbolerne for friværddanskerne, har man derimod ’en social afstand’, dvs. at apparatet kan samle flere om sig. Familie og venner, de nærmeste, à propos John El-

Rainer Werner Fassbinder og Werner Herzog i kollegaen Wim Wenders’ *Room 666* (1982).



lis' karakteristik af tv-mediet, forenes foran et privat lærred, der kanaliserer alskens underholdning og informationer.

Wim Wenders spurgte til, hvad tv og video betød for filmkunsten, underforstået i biografen. I dag er de spørgsmål afløst af, hvad udbredelsen af hjemmebiografen og digitaliseringen af det levende billede vil afstedkomme af forandringer for filmmediet. Hvordan skal biograffilmen ruste sig til fremtiden? Filmkunsten kan i dag distribueres i flere kanaler. Digitaliseringen og udbredelsen af nettet giver helt nye vilkår for mediet. Filmen kan på én gang blive yderligere demokratiseret og marginaliseret via nettet. Den kan blive lettere tilgængelig – *on demand* – og et permanent reproducerbart kultobjekt for feinschmeckere. Kan filmens auratab og genauratisering forenes?

IV

Barbara Klinger har naturligvis ret, når hun i sin bog *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home* (2006) siger, at John Ellis' modstilling mellem filmen i biografen og billedet på tv-skærmen er 'outdated' (Klinger 2006: 49). Med hjemmebiografen kan man i privaten se film i ret stort format, med meget detaljerede billeder og høj lyd. Barbara Klingers ærinde er imidlertid ikke biograffilmens verden, men derimod at overveje, hvilken betydning hjemliggørelsen af filmseningen genererer, for filmindustrien og kernefamilien såvel som for diverse afarter af film *connoisseurs*.

Barbara Klinger konstaterer, at antallet af hjemmebiografer er vokset med eksplosiv hast siden 9/11 – hvilket vidner om den nationale horisont, hun skriver ud fra. Vi hører f.eks. om, hvordan den teknologiske fæstning kan lukke den skræmmende globale verden ude. Denne vitalisering af

den kolde krigs paranoia kan i første omgang virke lettere anstrengt, men jeg må indrømme, at flere af de reklamer, Klinger inddrager, fremstiller hjemmebiografen som et reservat for middelklasseamerikanere, der føler trang til at transcendere alverdens problemer.

Abstraherer vi imidlertid fra hjemmebiografen som et ærkeamerikansk kulturtegn, er det afgørende, at det tekniske menageri er systemkonformt. Anskaffelsen af udstyret signalerer overskud af såvel kulturel som økonomisk kapital. Det tekniske grej bestyres af dets ejer – husfaderen; endelig har den truede mand fået sig en ny legeplads – og når underholdningen er en fritidsfornøjelse, tillader flere sig den frihed at se lidt bort fra den gode smag, når de ser film: man ser *feel good*-film og ikke mindst actionfilm med bulder og brag. Blockbuster-film er som skabt til den hjemlige hygge (og tit produceret med det marked for øje, fordi første cirkulation i biografen ikke giver tilstrækkeligt afkast).

Barbara Klingers studie inkluderer også andre, mindre apologetiske aspekter. Den bagvedliggende, om end ikke ekspliciterede, pointe, er en videreførelse af Walter Benjamins idé om, at skribenten skal forvandles til producent (formuleret i artiklen "Skribenten som producent", 1934). Den sakrosankte kunstner skal afløses af almindelige brugere af medierne. Den digitale teknik peger på den mulighed. F.eks. ved den systemunderminerende kopiering af film (og andre tekstformer), som computeren kan give adgang til, men også ved computerteknologiens 'bliv-din-egen-filmskaber'-programmer. Forvandlingen kan ske på computerens lille skærm, men blæses op på fladskærmen og sendes ud i det globale rum via computerens netadgang. På den konto har man fået en strøm af subgenrer og genreparodier, der viser,



Tom Hanks møder John F. Kennedy i *Forrest Gump* (1994, instr. Robert Zemeckis).

at brugerne omfunktionerer mediet. Vit-tige amatørhoveder tryller *Gladiator* om til *Gaydiator*, *Mission Impossible* til *Admission Impossible*, og den globale verden kan nyde løjerne på YouTube.

Brugeren som producent realiseres i det små, når dvd- og vhs-afspilleren gør det muligt at bryde filmen op. Med fjernbetjeningen kan brugeren gentage yndlings-scener, nyde stillbilleder, lave slowmotion, som kan vise bevægelser, gestik og dynamik, som afspilning i normalhastighed ikke afslører, à propos Benjamins optisk ubevidste. Når man spoler, spolerer man filmens narrative kronologi, og godt det samme, synes Barbara Klinger at mene.

Selv om hjemmebiografen er udtryk for, at kulturindustrien erobrer terræn i intimsfæren, kan (for)brugerne på den anden side gøre filmværkerne til deres egne, omskabe dem, som de føler trang til. Gøre filmen til en lystvandring, *exces* til *essens*.

V

Det dekonstruktive potentiale i de digi-

tale reproduktionsteknikker er en endnu mere udtalt *pointe* i Laura Mulveys bog *Death 24x a Second* (2006). Illusionen om det levende billede, 24 gange i sekundet, nedbrydes eksplicit, hvilket titlen angiver. Som et ekko af Roland Barthes' fotografi-studier – i særdeleshed den personlige approach, man finder i nyklassikeren *Det lyse kammer* (1980) – er det snarere den tabte verden, Laura Mulvey efterlyser i sine essayistiske analyser af filmmediet.

En af Barthes' kongstanker var, at fotografiet var et udpræget referentielt og indeksikalsk tegn, dvs. et fysisk spor af det, der engang blev indfanget af teknikken. Også videreudviklingen af fotografiet – filmens levende billede – er indeksikalsk og tilhører fortidens verden allerede øjeblikket efter, at det er optaget. De indeksikalske tegn peger på noget, der var – og dermed også på det, der er forsvundet. Filmen er ikke drøm, men desillusion. Et dynamisk udtryk for *memento mori*. Tiden indskrives sig uvægerligt i mediet.

Fremhæver Mulvey det referentielle

i og med, at hun dvæler ved filmens og fotografiets vidnesbyrd om det forgangne, er hun på den anden side opmærksom på, at det digitale billede har tømt det analoge billede. Der er intet referentielt at henvise til i det konstruerede billede. Skal man sammenligne det digitale billede med et andet visuelt formudtryk, må det blive maleriet. Om det er en pensel, der realiserer malerens intention, eller det er en maskine, der matematisk manifesterer instruktørens fantasi, kan næsten – men også kun næsten – komme ud på ét: ”filmen adskiller sig ikke længere fra animationsfilmen. Den er ikke længere en indeksikalsk medieteknologi, snarere en subgenre knyttet til maleriet” (Mulvey 2006: 20). Det er i spændingen mellem disse to poler, Laura Mulveys bog svinger.

På den ene side læses en række (analoge) filmklassikere som vidnesbyrd om historien og den tabte tid. Melankolien og det uhyggelige lurker under overfladen. Fotografiet og filmen kan være en genvej til det reelle og det traumatiske, forudsat at indekset eksisterer:

Som et fortidsspor, der strækker sig ind i det præsente og i tilfældet med filmen ser ud til at kunne levendegøre den døde menneskelige krop, mens fotografiet nærmer sig det uhyggelige ('uncanny') som en effekt af blandingen af det levende og døde. (Ibid.: 31).

Men når det visuelle tegn – i fotografiet, i filmen – mister sin indeksikalske 'natur', sin referentialitet, er situationen en anden.

På den anden side bestræber Mulvey sig på at bruge digitale teknikker imod det hegemoniske: den narrative, kausalt-logisk fikserede film med dens handlingsbilleder. Fællestrækket med Barbara Klinger er åbenlyst. Også her handler det om at øjne de friheder i reproduktionen, i fremvisningen, som de reproduktive teknikker rummer. Pointen er at forhale eller endnu mere

radikalt afmontere det dominerende filmsprog. Idealet er at stoppe billedstrømmen, pleje stillbilledet. At forvandle handlingsbilledet til et tidsbillede, som det hedder hos Deleuze.

Når brugeren bliver produktiv med *remote control*en, blotlægges en hidtil skjult skønhed og andre sider af kønsfremstillingen. Åbenbart forbinder feministen og psykoanalytikeren Laura Mulvey dekonstruktionen af handlingen med en særlig kvindelig nydelse:

Uden den magt til at organisere relationer mellem bevægelse, action og plotfremdrift, som hele den filmiske kultur kategoriseret som handlingsbilledet (Gilles Deleuze) er afhængig af, bliver den mandlige Hollywood-stjerne eksponeret og kan feminiseres af tilskuers blik. Som en films maskulinitet udsættes for forsinkelsens og fragmenteringens kastrationseffekter, kan denne form for tilskuermagt modarbejde filmens væsen, men det er også en opdagelsesproces, en fetichistisk form for tekstanalyse. Når historien fragmenteres, og dens protagonister transformeres til stillbilleder og modelbilleder, som kan restaurere bevægelsen, ændres filmens rytme. (Ibid.: 166).

Barbara Klinger og Laura Mulvey repræsenterer (for)brugeren, der omfunktionerer den digitalt (og analogt) reproducerede film. Hjemmebiografen – og det, der er mindre – rummer qua tekniske faciliteter mulighed for at forvandle filmen. Excesæstetikken kan ligge gemt selv i handlingsbilledets film, melodramaet kan nydes endnu mere ved, at brugeren stopper tiden eller ekstrapolerer den. Den private sening gør voyeurens og fetichistens omgang med filmen endnu mere lystfyldt. Filmanalysen får flere facetter i og med de digitale teknikker, og det er den pointe, der *en miniature* praktiseres hver dag i millioner af hjem, hvor seeren via maskinens manipulationsregister gør et elsket værk til sit eget udtryk. Hjemmebiografen og computeren er subversive – samtidig med, at de er en

pengemaskine for medieindustrien. Men hvad med filmen i biografen? Den får det ikke bedre med brugerens erobring af den reproducerede filmtekst.

VI

D.N. Rodowick skrev i 2007 en lang filosofisk meditation over filmmediets situation, *The Virtual Life of Film*. Et af bogens omdrejningspunkter er digitaliseringen af billedet og dermed i sidste ende ekskommunikationen af det referentielle og indeksikalske i filmbilledet. Når digital teknik snarere kan sammenlignes med malerens frihåndstegning end med det analoge fotografi, forandres filmens ’natur’. Den virtuelle film kan være ikonisk, men den kan ikke besidde den patina, som Laura Mulvey ser i fortidens klassikere. Filmen mister sine historiske rødder. Den får til gengæld en række visuelle friheder.

Paradoksalt nok er det imidlertid sådan, hvad angår fotografiet, at man kun i begrænset omfang har kappet rødderne til det (tilsyneladende) referentielle. Tendensen er ikke så udtalt i filmen (det skal jeg komme tilbage til i min udgang), mens det ubundne fotografi – det rent computermanipulerede billede, som har distanceret sig fra det indeksikalske – i vid udstrækning mimer det perfekte analoge billede, tænk blot på fotografer som Andreas Gursky og Jeff Wall. Med Philip Rosen – som i bogen *Change Mummified* (2001) henter idéen fra Homi K. Bhabha – taler Rodowick om *digital mimicry*, dvs. en minutøs efterligning af et forlæg, men uden at der er en essens bag overfladen. Det manifesterede billede ligner noget velkendt, men er dog en ren konstruktion.

På den ene side bliver alle medier i dag sidestillet; alle udsættes for digitaliseringen, hvorfor der ikke er nye medier, men blot en endeløs båndsløjfe af remediering

og simulation. På den anden side er det fortsat filmen, der for Rodowick udgør arketeksten:

Som et resultat af dens århundrede lange succes som en bredt tilgængelig og opslugende kulturel form dominerer filmen vores kulturelle forståelse af, hvad levende billeder består af. Denne forestilling om filmen fungerer som skabelon for designet af den store vifte af digitale interaktive medier. (Rodowick 2007: 95).

I de glade postmoderne dage ville man sige, at repræsentationen er tom i det digitale billede. Ikke desto mindre suggererer billedstrømmen i mørket fortsat. Tilskueren lader sig forføre af den rene simulation. Det er kognitionsteorien og psykosemiotikken enige om. Selv om filmen bliver et rendyrket virtuelt produkt, ændres der grundlæggende ikke ved den basale forbindelse mellem lærredets gengivelse af ’liv’ og det imaginære liv, som tilskueren i salen rejser igennem. Digitaliseringen afstedkommer ikke radikale forandringer, hævder Rodowick, der mener, at den digitale erobring nok vil ændre det levende billedes natur, men næppe hjælpe biograferne til at vinde et nyt og stort publikum.

Sådan ser filmindustrien nu ikke på sagen. Den har i nogle år levet af at reproducere glemte skatte fra bagkataloget – fortidens film, som via dvd-mediet kan revitaliseres og igen give økonomisk afkast. Men digitaliserede genoptryk og hurtigere distribution af de nyeste film ændrer ikke ved det faktum, at industrien skranter. Fordi kopiering fra nettet og andre kilder mindsker interessen for at gå i biografen. Salget af dvd’er til hjemmebiografen er dalende.

For Rodowick er digitaliseringen ingen katastrofe. Den skaber ikke nye medier, men operationer, som kan generere symbolsk information: Computere producerer ikke objekter eller ting, men automatisere-



Avatar (2009, instr. James Cameron).

rede processer, der transformerer inputs og outputs. Det kan man kalde en cool, pragmatisk betragtning. Det undrer mig imidlertid, at Rodowick i sin pejling af mediets fremtid ikke med ét ord omtaler den nye (egentlig gamle) 3D-teknik, der lige nu ser ud til at være filmindustriens mantra. En teknik, der (i alt fald indtil videre) udmærker biograffilmen i modsætning til alle de andre platforme.

VII

Den lacanianske kulturkritiker Slavoj Žižek har ikke meget til overs for James Camerons blockbuster *Avatar*. I essayet ”Hollywood-marxismens fornemmelse for politisk korrekthed” (2010) harcelerer han over historiens fordækte valoriseringer: ”[U]nder overfladen kører en [...] reaktionær grundfortælling, hvor avatarerne fra først til sidst blot er menneskets redskab,”

som det slås fast i indledningen. Analysen er én lang ideologikritisk eksegesi. Det påvises, hvordan filmen krydser forskellige filmhistoriske spor – fra *Who Framed Roger Rabbit* (1988, *Hvem snørede Roger Rabbit?*, instr. Robert Zemeckis) til *The Matrix* (1999-2003, instr. Andy og Lana Wachowski) – og i pagt med Lacan gør Žižek en del ud af at udstille *Avatars* udnyttelse af fantasien, i særdeleshed når den prætenderer, at idealet er en kærlig forbindelse mellem to umage væsener (en forkrøblet hvid mand og prinsesse-avataren). For Lacan og Žižek kan fantasien være alt for kompromissøgende, og det er tilfældet, når filmens skildring af disse naturens blå blomster tilslører avatarernes ”helt egne undertrykkende hierarkier”.

Bevares; spørgsmålet er blot, om Žižeks afkodning ikke er blind for det, der bærer filmen. Det er efter mine begreber slet ikke

historien, for den er, som alle kritikere har gjort opmærksom på, et konglomerat af diverse myter – bibelske, indianske, græske plus en sammenkogt ret af filmhistoriske perler. Derimod er det det spektakulært cinematografiske, her i særdeleshed 3D-effekterne, som giver tilskueren et kick. Millioner af mennesker har ikke set *Avatar* på grund af historien. Den er *old hat*. De har set filmen, fordi den forbinder ny rafineret teknik med visuelle excesser. ”Dens overvældende tekniske genialitet skal tjene til at dække over [en] grundlæggende konservatisme,” erklærer Zizek. Efter min mening forholder det sig omvendt: Historien, der ikke et øjeblik kalder tårer frem hos tilskueren, er påskuddet, ikke essensen. Essensen er de visuelle lufttute.

Det er ingen kunst at afsløre filmens falske bevidsthed, dens reaktionære myter: Den kliché-spækkede dramaturgi er så at sige bare de togskiner, som det visuelle cirkus skal køre derudad på. Det massive optog af myter er historiens kit: Suset er det audiovisuelle, og dermed skabelsen af et nyt filmisk rum, der går tættere på tilskueren, end man hidtil har oplevet. Voyeuken kan ikke stå distancen. Og det er lige netop dét, der skal til for at give filmen i biografen nyt liv: Når 3D-effekterne fungerer, forlader tilskueren rollen som hemmelig beskuer og sansesuggeres til at træde ind i den virtuelle realitet. Biografmørket mister lidt af sit beskyttende mørke, og det er godt det samme. Selv om det i parentes bemærket skal tilføjes, at de 3D-effekter, man udsættes for i Universal Studios i LA, er langt mere sansestimulerende. Her kryber cyborg-fingre rundt om hovedet på tilskueren, og her ryster stolen under én, så man motorisk er hensat til en virtuel verden, der mobiliserer hele chokberedskabet. Men lidt færre effekter har også ret.

Filmindustrien har tidligere uden større held lanceret 3D-effekter. Den gigantiske succes, James Cameron har fået med *Avatar* – og flere forsøger at træde i det tredimensionale fodspor, som f.eks. Tim Burtons *Alice in Wonderland* (2010) og det afsluttende kapitel i Harry Potter-sagaen – demonstrerer, at teknikken har fremtiden for sig. I nogle år i det mindste, indtil tv-teknologien også kan tilbyde tredimensionale billeder. Men selv når den dag snart oprinder, har filmen i biografen det store mørklagte rum som sin force. På dette punkt – i fornemmelsen af at blive suget ind i et kollektivt rum, en virtuel og dyb verden – finder filmen sin enestående berettigelse. Det er dette kollektive mørke, der kalder på tilskuerens trang til at træde ind i lærredets imaginære rum – accentueret af det tredimensionale billede (herunder også den subtile lyd i salen), som er filmens clou. Når teknik kan stimulere transcendent bevægelser i det imaginære rum.

Én pointe er iøjnefaldende, nemlig at 3D-effekten er ensbetydende med en drejning af filmkunsten i retning af den imaginære, fantasibårne, digitalt virtuelle fortælling. Hvem gider se *Bænken* i 3D? Spektakulær overvirkelighed er løsenet, ikke opdateret realisme. Det er ikke tilfældigt, at det er spektakulære fortællinger: science-fantasy og klassisk surrealisme, som skal promovere de nye tekniske tider i biografen. Det er illusionisten Méliès, der dominerer på bekostning af realisten og dokumentaristen Lumière, for nu at henvise til filmmediets klassiske modsætningspar, der – som Siegfried Kracauer instruktivt viser i sin *Theory of Film* (1960) – danner to spor i filmens lange historie. Kracauer var selv mest stemt for realismen. Det samme var André Bazin, der lancerede dybdefokus som den demokratiske films

kendemærke. I dag skal filmen være mere suggestiv, mere sansepirrende, trænge længere ind eller ned i tilskuerens bevidsthed. Den digitale teknik sætter filmen fri, side-stiller den med maleriet. Indeksikaliteten er snart fortid. Den imaginære og virtuelle virkelighed er begyndt.

Litteratur

- Barthes, Roland (1983 [1980]). *Det lyse kammer*. København, Rævens sorte bibliotek.
- Benjamin, Walter (1996 [1934]). "Skribenten som producent". In: *Fortælleren og andre essays*. København, Gyldendal
- Benjamin, Walter (1998 [1936]). "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". In: *Kulturkritiske essays*. København, Gyldendal
- Corrigan, Timothy (1991). *A Cinema Without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. London, Routledge
- Ellis, John (1982). *Visible Fictions*. London, Routledge og Kegan Paul.
- Hjarvard, Stig (1999). "Fra digitale medier til sociale hjælpemidler". In: *Kosmorama* nr. 224. København, DFI.
- Klinger, Barbara (2006). *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*. Los Angeles, University of California Press.
- McGowan, Todd (2007). *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*. New York, State University of New York Press.
- Mulvey, Laura (2006). *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London, Reaction Books.
- Rodowick, D.N. (2007). *The Virtual Life of Film*. London, Harvard University Press.
- Zizek, Slavoj (2010). "Hollywood-marxismens fornemmelse for politisk korrekthed". In: *Information*, 27.02.2010.