

Blikkets Konstruktion

Morten Meldgaard
Blikkets konstruktion
Ph.d. afhandling
© 2008 Morten Meldgaard og Kunstakademiets Arkitektskole

ISBN: 978-87-7830-192-5

Udgivet af:
Kunstakademiets Arkitektskole
Philip de Langes Alle 10
1435 København K

Tryk: Jespersen tryk + digital, Langebro, København
Grafisk layout: Gitte Kelley
Forside: Niels Meldgaard

En eventuel krænkelse af ophavsretten er utilsigtet. Enhver krænkelse vil blive honoreret som om aftale var indgået.

Indhold

Introduktion	5
Kapitel 1 Kafka, Welles, Deleuze	19
Kapitel 2 Modernity: A film by Alfred Hitchcock	47
Kapitel 3 L'Image-Temps	79
Kapitel 4 Noter til en optisk arkæologi	115
Kapitel 5 Zerkalo	151
Kapitel 6 The Split Between the Split	179
Kapitel 7 The House is Black	203
Appendix I The Movement-Image	221
Appendix II The Time-Image	255
Appendix III Deleuze on Godard	273
English summary Clocks for Seeing	301
Litteraturliste	309
Filmliste	315

Introduktion

Mellem vinduet og det at se

Er der altid afstand.

Hvorfor så jeg det ikke?

Forough Farrokhzad: Lad os tro på begyndelsen af en kold årstid (1967)

I denne introduktion beskriver jeg en række metodiske og videnskabsteoretiske angrebsvinkler for afhandlingens udformning. Disse indbefatter Deleuzes og Guattaris opdeling af videnskabens, filosofiens og kunstens formål som henholdsvis at skabe funktiver, begreber og sanseblokke fra bogen "Hvad er filosofi?". Endvidere inddrages Adornos forsvar for essayet og Deleuzes videreudvikling af Bergsons "intuition som metode" fra bogen "Bergsonisme". Målet med at inddrage ovennævnte positioneringer er at argumentere for en skriftlig afhandlingsform, som kan rumme den række erfaringer jeg har gjort mig i feltet mellem film og arkitektur. Introduktionen vil således forsøge at indkredse en sproglig form, et vidensdomæne og en metodik hvormed jeg kan gribe og formidle indsigter fra arkitekturen, filmen og den videnskabelige praksis. Den sproglige form er essayets, vidensdomænet kunst forstået som videnskaben om det sanselige og metodikken montagens, som den tager form i Bergsons og Deleuzes begreb om "intuition som metode".

Afhandlingen søger at beskrive de konstruktive elementer af et filmisk blik. Her er ikke tale om en "film-arkitektur", optaget af scenografi, sætstykker eller filmiske "universer", men om et arkitektonisk blik på selve de konstruktive elementer i filmen, beskæring, optik, klipning. Der er ikke tale om en psykoanalytisk tilgang til blikket, men i stedet om en "konstruktivisme" som søger at deducere sine begreber direkte ud fra materialet snarere end at kategorisere fænomenerne ud fra en overgribende teori. Opfattelsen af filmen som konstruktion er fundamental for afhandlingen. Den er opstået som et produkt af mødet mellem en arkitekturmetodik og en filmskabende praksis. Det filmiske billede er i denne forstand først og fremmest en synskegle, en perspektivisk konstruktion der som udtryk for en specifik optik, monteret i forlængelse af andre synskegler, former et filmisk synspunkt. Det filmiske synspunkt er som sådant det som skaber "forskelle" på film. Det er en konstruktion af en række bestemmende tekniske, tankemæssige og kunstneriske fremgangsmåder, som blandt andet producerer en films fortælling og genre. Afhandlingens ærinde er at redegøre, så præcist som muligt, for en række problemstillinger og potentialer i forbindelsen med denne filmiske konstruktion.

Deleuze og Guattari foreslår i "Hvad er filosofi", at hvor videnskaben producerer funktioner og filosofien begreber, producerer kunsten sanseblokke hver især ud fra forskellige planer eller snit i kaos:

*"Det der definerer tanken, tankens tre store former, kunst, videnskab og filosofi, er at vende sig mod kaos, optegne et plan, trække et plan ud over kaos. Men filosofien vil frelse det uendelige ved at give det konsistens: den optegner et immanensplan, der, gennem konceptuelle personers virksomhed, bevæger begivenheder eller konsistente begreber mod det uendelige. Videnskaben giver derimod afkald på det uendelige for at få fat i referencen: Den optegner et plan af koordinater der imidlertid er udefinerede, men som hver gang definerer tingstilstande, funktioner eller referentielle udsagn. Kunsten ønsker at skabe det endelige som giver uendeligheden tilbage: Den optegner et konsistensplan, der, gennem æstetiske figurers virksomhed, ligeledes bærer monumenter eller sammensatte sansninger."*¹

Disse tre "kaoiders" rolle er, hver på sin måde, at slå et hul i vores "holdninger" for i et kort øjeblik at kunne give os kaos tilbage. Heri ligger der en forskel på hvorledes det kompositoriske snit skærer kaos, og hvad der kan udledes fra denne skæring. Videnskaben uddrager variabler af kaos, filosofien variationer, og kunsten varieteter, men på hver sin måde. Videnskaben nærmer sig kaos ved at sænke dets hastighed i funktivet, filosofien ved at give det konsistens igennem begrebet og kunsten ved at indramme det i en sanseblok:

*"Fra kaos henter kunstneren varieteter der ikke længere konstituerer en genfremstilling af det sanselige i mediet, men opridses en væren for det sanselige, en sansningens væren, på et uorganisk kompositionsplan der er i stand til at gengive det uendelige. (...) Kunsten fastholder et stykke af kaos inden for en ramme, for at danne et sammensat kaos der bliver sanseligt, eller hvorfra det uddrager en kaoidisk sansning som varietet."*²

Det er indlysende at opfatte filmkunsten som netop produktionen af sanseblokke udledt fra specifikke kompositoriske "snit" i en kaotisk verden. Men hvorledes med arkitekturen som både er skabende praksis og forfatter af sin egen "videnskab"? Er arkitekturen og dens teori en del af samme kompositionsplan, som man kunne tænke med perspektivets opfindelse, eller er det teoretiske plan særskilt som en filosofi eller humanvidenskab? Hvad kunne vi i givet fald tænke med arkitekturen, begreber eller funktiver? Her hævdes fremdeles at arkitekturen er fremstillingen af forskelle, indskrevet i materialerne lys, rum, tid, skala og perception, en skrift som i dens aktualiserede form peger tilbage på de virtualiteter som skaber forskellen. Inden for dette episteme er udforskningen og teoretiseringen over forskelsdannelse kardinal. Denne arkitekturforskning har således ikke nødvendigvis arkitekturen og

1) Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Hvad er filosofi?*, 1996, pp. 246-247

2) Ibid: pp. 254-255 (...) 258-259

dens historie som genstand, men som udgangspunkt for en tænkning. I denne sammenhæng kan man forestille sig at et genstandsfelt af forskningsmæssig relevans kunne stamme fra andre strata end de traditionelt arkitektoniske. Man kunne med Deleuze og Guattari definere den arkitektoniske gestus som skabelsen af rammer:

”Kunsten begynder ikke med kødet, men med huset, det er derfor arkitekturen er den første kunstart. (...) Og idet han holder sig til formen, frembringer og sammenføjer den kloge arkitekt uophørligt planer og fag. Det er derfor man kan definere den ved ”rammen”, en sammenføining af rammer der vender forskelligt, der også trænger sig ind i andre kunstarter, fra malerkunst til filmkunst.”³

Heraf følger, at overalt hvor der optræder rammer er der en potentiel arkitektur tilstede. Det er i lyset af dette at afhandlingens store vægt på billedets beskæring, beskæringens grænse som ramme og denne rammes udenfor skal læses: ”Rammerne er den navlestreng som forbinder billedet med monumentet som det er en reduktion af.”⁴ I nærværende tilfælde vil afhandlingens objekt for en forskelstænkning af arkitekturen således fortrinsvis være filmen som kunstnerisk og teoretisk praksis.

Hvis vi forlader disse indledende bemærkninger kan man notere sig, at der i feltet mellem film og arkitektur finder en åbning sted. Varigheden af denne konvergens er usikker. Der ligger teknologiske, teoretiske, historiske og økonomiske årsager til grund for denne åbning, som hver for sig er variable, inkonsistente. I nærværende arbejde tages der udgangspunkt i at man i dette kontinuum kan transportere begreber fra det ene kunstneriske kompositions plan til det andet. Metoden til dette er “den intuitive metode” hvis sammenfald med montagen som filmisk strategi er et ”overlap”, som igen understreges af dens relevans for arkitekturen og dens repræsentationer. Hypotesen er at arkitekturen, for et kort øjeblik, kan lade sin egen forskelsgørelse informere af en tilsvarende forskelsgørelse inden for filmen, og at den praksis som reelt er flydt fra det ene felt til det næste kan beskrives ikke bare som et tegnsystem, men i sin praksis eller opståen som et sæt udfoldninger, en konstruktion af et filmisk blik.

Metode

Afhandlingens metode består i at udskære specifikke figurer fra det cinematografiske domæne og montere dem på ny i det arkitektoniske domæne. Denne metode formuleres af den franske filosof Gilles Deleuze med udgangspunkt i Henri Bergsons tænkning som “den intuitive metode”. Metoden kan ses som en art montage, hvor man udskifter “footage” eller bygningsdele med ideer og praksiser for at skabe nye begreber snarere end film og bygninger. Den intuitive metode berører montagen på tre forskellige niveauer: Som en direkte måde at producere begreber på, som en

3) Ibid: pp. 234-235

4) Ibid: p. 234, citeret fra Henry Van der Velde: *Déblaiement de l'art i: Archives de architecture moderne*, 1979, p. 20

måde at teoretisere over selve montagen som fænomen og og sluttelig som en måde at være en tekstuel montage på.

Metoden består af to særskilte operationer, den første: udskæringen af artikulationer i et givent domæne og den anden: montagen af udskårne artikulationer i et nyt domæne:

“This method sets out, firstly, to determine the conditions of problems, that is to say, to expose false problems or wrongly posed problems, and to discover the variables under which a given problem must be stated as such. The Means used by intuition are, on the one hand, a cutting up or division of reality in a given domain, according to lines of different natures and, on the other hand, an intersection of lines which are taken from various domains and which converge”.⁵

I denne forstand, handler afhandlingen ikke om “film-teori” eller ligheder mellem “film og arkitektur”. Den handler om “film og arkitektur” som under en bestemt synsvinkel udgør et samlet om end “flosset” felt. Afhandlingen er optaget af specifikke strategier, kraftrelationer og singulariteter i det cinematisk, som kan løses fra domænet og sættes ind i nye konstellationer som en arkitektonisk tænkning af den filmiske konstruktion. De udskårne figurer danner således to mønstre: en række “huller” i det filmiske domæne hvorfra de er klippet ud som i en stencillet skabelon, og en samling begreber knyttet sammen i en arkitektur af en konstruktiv tænkning. Afhandlingen kan læses som et negativpræg aftryk i det filmteoretiske domæne eller som en positiv tilføjelse til et arkitektonisk begrebsapparat.

Den intuitive metode betegner endvidere en grundlæggende indsigt igennem problematiseringen af vort dagligdags forhold til rum og tid. Metoden tager udgangspunkt i, at de fleste problemstillinger som regel er udtryk for forkert stillede problemer på baggrund af dårligt analyserede kompositter af tidslig og rumlig karakter. I en gennemgang af metodens tre regler, som understøtter de to operationer, hedder det hos Deleuze at det første skridt er at “objektivere” problemerne.⁶ Problemet søges således ikke forsynet med en “løsning”, men snarere formuleret på en måde så problemet begynder at producere viden. Den anden regel angår for så vidt denne proces, idet det gælder om at uddrage forskellen mellem rum og tid, ekstension og udstrækning, som en forskel i art og ikke i grad. Denne regel følges af en sidste, som indskærper at formulere og løse problemer i tidslige snarere end rumlige termer. Denne sidste regel er fundamental for metoden, idet intuitionens egen mulighedsbetingelse ligger i en tidslig udstrækning.

5) Gilles Deleuze: *A Return to Bergson* (1988) i: *Bergsonism*, 2002, p. 115.

6) *Ibid*: pp. 14-35

Når valget af metode er faldet på denne tilgang til filosofiske, videnskabelige og kunstneriske problemer skyldes det en ganske simpelt iagttagelse. At montage må spille en særlig rolle for en afhandling af denne art synes indlysende. Imidlertid er det ikke så let at finde en teoretisk forståelsesramme for montagen. Hvad eksempelvis filmvidenskaben har frembragt af "funktiver" angår alle mulige andre fænomener end dette helt fundamentale. I en almindelig brugt antologi over filmteori og filmkritik fremgår det således at de eneste tekster, som direkte adresserer klippingens teoretiske status, er skrevet af to russiske filminstruktører fra tyverne og trediverne. Der findes ingen teori om montagebegrebet udfoldet fra et videnskabeligt eller teoretisk synspunkt. Imidlertid er den som er bekendt med arbejdet i klipperummet, montagens praksis, også bekendt med den beslægtede "intuitive" metode. Deleuzes summariske regler 1, 2 og 3 beskriver for så vidt hvordan man i praksis "løser" problemer i klippebordet. Et genstridigt klip løses netop ikke ved en overblending, men ved en analyse af den tidlige struktur hvori klippet befinder sig. Denne analyse producerer en række forskydninger i materialet som kan føre til opfindelsen af en ny fremgangsmåde, en ny måde at klippe på, og i sidste ende en ny måde at tænke sig filmens tid. I denne forbindelse træder den intuitive metode ind, ikke som erstatning for en teori om montagen, men som et præcist redskab hvormed man kan grundlægge og udvikle en sådan teori. Den intuitive metode er således valgt netop i kraft af de resultater, som den kan producere i en teoretisk forståelsesramme og ikke ud fra en ideologisk eller filosofisk modstandstænkning.

Teori

Afhandlingens teoretiske afsæt ligger i forlængelse af denne metodik. Gilles Deleuzes to filmbøger "Cinema 1- The Movement-Image" og "Cinema 2 – The Time-Image" er som sådan udtryk for denne metodik, og bøgernes fire kommentarer til Henri Bergson en forlængelse af Deleuzes monografi om Bergson fra 1966.⁷ Deleuzes cinemabøger adskiller sig fra traditionel filmteori på en række fundamentale områder. For det første er bøgernes opdeling et direkte udtryk for en nytænkning af relationen mellem rum og tid. Her bryder Deleuze med den kartesianske forståelse af rum som et tredimensionelt koordinatsystem såvel som med det kantianske forbud mod at tænke udenfor de *a prioriske* anskuelsesformer "rum" og "tid". I denne forstand er filmbøgerne udtryk for en filosofi som opstår i mødet med filmen som kunst og derved skaber en række begreber, som ikke er filmens, men som alligevel tilhører den. Cinemabøgerne tænker med filmen, snarere end over den.

Denne tænkning leder os til en anden forskel. Hvor flimlitteraturen traditionelt har været adskilt i et erfaringsbaseret og et vidensbaseret domæne, et kunstnerisk og et videnskabeligt, rammer Deleuze med sine bøger ned mellem disse adskilte felter. Cinemabøgerne er filosofiske snarere end kunstneriske, men opstillingen af

7) Gilles Deleuze: *Cinema 1- The Movement-Image*, (1983) og *Cinema 2- The Time-Image*, (1985), 2005.

filosofiske begreber er direkte udtryk for en kreativ skabende praksis. Her er Deleuze tættere på den udøvende end andre teoretikere, og det på trods af at hans bøger er relativt komplicerede, idet de fordrer et filosofisk såvel som filmisk overblik. Det er et paradoks at bøgernes komplekse tegnlære i praksis kan overføres direkte til det skabende arbejde. Dette skal ikke forstås i forstanden af en teoretisk matrice, men som operatører der arbejder direkte i den filmiske materie. Dette er et udtryk for cinemabøgernes empiri, deres måde at deducere tegnlæren og begreberne fra filmens eget domæne, snarere end fra et lingvistisk eller psykologisk felt.

Dette fører os til en tredje forskel mellem Deleuzes cinemabøger og en traditionel filmteori. På langs af bøgerne og i kraft af deres ambition om at tænke med filmen nedbryder Deleuze en række af filmteoriens paradigmer. Det er der for så vidt ikke noget usædvanligt i, da det nye altid må tage afsæt i de gamle forståelser og dogmer som det vil erstatte. Det usædvanlige ved Deleuzes bøger er imidlertid at han ikke erstatter et paradigme med et nyt. Filmbøgerne er ikke udtryk for en overgribende eller dekonstrueret teori, og man står for så vidt tomhændet efter endt læsning hvis det var det man ledte efter. Det unikke ved cinemabøgerne er i denne forstand at de ikke repræsenterer en teori, men i stedet en tænkning.

Det er i denne forstand at bøgerne tvinger læseren til at *begynde* at tænke idet de netop ikke præsenterer et facit eller en færdig teori, som giver dem deres særlige anvendelighed i en skabende praksis. Deleuze forsyner os således ikke med et færdigt sæt tanker *om* filmen, men med en række *procedurer* som åbner tænkningen og endog muligheden for at kritisere og gentænke en række af hans egne begreber og tegnsystemer.

Empiri

Afhandlingens tekst opererer på to planer, et teoretisk og et empirisk. Hvor det teoretiske plan undersøger konstruktive elementer af det filmiske blik, eksperimenterer det empiriske plan med netop disse tankemæssige "procedurer". Afhandlingens tekst "tænker" således i en række eksperimentelle "opstillinger" som igen producerer en tænkning og dens begreber. I denne forstand er teksten sine steder processuel, idet den netop blotlægger forløbet og mellemregningerne i tankens flugt. Teksten kender således ikke på forhånd sit eget mål, sit doxa, som den må søge at argumentere for, men kun sit udgangspunkt. Dette kræver en præcision i udgangspositionen. Hvad opstilles der, hvordan cirkuleres det i teksten, efter hvilke procedurer?

Det enkelte kapitels opstilling varierer i forhold til den procedure som efterprøves, men selve opstillingens elementer er udtaget og monteret ifølge afhandlingens metode. Den enkelte opstilling er således et "assemblage" som sættes i bevægelse af en specifik procedure. Disse procedurer er for så vidt også klippet ud af deres respektive domæner og monteret i selve opstillingens elementer. Hver procedure svarer til et kapitel, hvis montage af elementer den driver fremad mod en tænkning.

Den første procedure består i at accelerere en triadisk struktur hinsides tredelingens matrice. Anden procedure består i at undersøge det bipolareres hårde segmentering ud fra en forskelstænkning. Tredje procedure består i at aktualisere virtualiteter i en eksisterende filosofi. Fjerde procedure består i skelne mellem udsagn og synligheder, femte procedure i at tegne en "mindre" linje. Sjette procedure består i at tænke det nye. Syvende procedure består i at skabe nye begreber.

Disse procedurer er for så vidt afhandlingens måde at beskrive den tænkning som er resultatet af et indgående studie af Deleuzes cinemabøger. Dette betyder ingenlunde at de reproducerer Deleuzes tænkning eller tænker det samme som ham. Tværtimod rettes en række af disse procedurer netop mod dele af hans cinematografiske filosofi. Eksempelvis forsøger kapitel tre at bruge Deleuzes metode fra monografierne om filosofferne, "at lave børn på dem", ved at få ham til at sige en række ting om filminstruktøren Godards værk, som han godt nok har sagt, men i anden sammenhæng. Kapitel tre "afdækker" således en traktat om filminstruktøren Jean Luc Godard "skjult" i cinemabøgernes argumentation. Kapitel fem tegner, inspireret af Deleuzes Kafkabog, en "mindre linje" i modsætning netop til Deleuzes historiske redegørelse fra filmbøgerne. Da dette producerer en relativ høj kompleksitetsgrad, en sammenskæring af begreber og procedurer som producerer nye modificerede begreber, er afhandlingen forsynet med en række appendikser. Disse fokuserer hver især på en specifik filmisk og praksisbaseret vinkling på cinemabøgernes vidtfavnende tekst.

Form

Afhandlingens form er essayets form. De enkelte essays kan læses hver for sig eller i sammenhæng. At valget er faldet på denne katalogiske form har en række dybereliggende årsager. Fra filmen ved vi at den "narrative" film blot var én mulighed blandt andre, men en mulighed som fortrænger og "skygger" for en række andre mere eller mindre realiserede fortælleformer (katalogiske, cykliske, gruppefortællinger). Den "dramaturgiske model" er således blevet en kvalitet i sig selv, om end det må stå enhver klart at den udelukkende er en kvantitativ model. Modellen borger således ikke for kvalitet, men for kvantitet, den bredest mulige læsbarhed. Når videnskabelige artikler og afhandlinger således, over reklame-industrien, "arver" denne model som en generisk kode for udformningen af tekster, er det netop med denne brede forståelsesramme in mente. Hvis vi alle sammen konformerer til den samme model, kan vi alle sammen genkende og vurdere ethvert produkt.

Som det vil fremgå af teksten er det imidlertid ikke afhandlingens synspunkt, at en films fortælling er en kvalitet i sig selv, men snarere en funktion af en række relationer mellem rum/tid, subjekt/objekt og identitet/ikke-identitet. At afhandlingen således ikke lægger særlig vægt på den dramaturgiske model er imidlertid ikke begrundelsen for at afvige fra en vedtaget videnskabelig form. Denne begrundelse findes snarere i en erfaring fra en filmisk praksis, i hvilken det ville ligge forfatteren fjernt at benytte sig af en allerede forudsat skabelon. Dette kunne synes som en idiosynkrasi, men

peger i stedet mod en specifik forståelse af udtrykkets forbindelse med indholdets dybeste niveau. Formen er her set som det direkte udtryk for strukturen, der igen betegner det allerede givne rum hvori strukturen er rejst. Fra dette synspunkt er formen således ikke længere noget der uden alvorlige konsekvenser kan handles med en læsbarhed, hvor appellerende en sådan end måtte være. Adorno beskriver i "Essayet som form" hvorledes netop formen kan skygge for erfaringen af tænkningen:

*"I denne erfaring indgår begreberne ikke i et kontinuum af operationer, tanken skrider ikke hele tiden frem i samme retning, men de forskellige momenter fletter sig sammen som i et tæppe. Egentlig tænker den tænkende slet ikke, men gør sig selv til skueplads for en åndelig erfaring uden at løse den op. Skønt erfaringen er kilde også til den traditionelle tænkings impulser, eliminerer denne gennem sin form erindringen om den."*⁸

Adorno forsøger i sin tekst at positionere essayet mellem den poetiske forms irrationalitet og den videnskabelige forms rationalitet. Essayet ligner kun den poetiske form på ét punkt, idet det gennem ikke-identiteten med sin genstand må gennemkonstruere sin fremstillingsform. Omvendt opererer essayet med en usikkerhed, en fejlmargin som er den videnskabelige forms modsætning. Essayet er kritisk og dermed eksperimenterende, da kritikken altid søger at stille sin genstand i et nyt lys:

*"Den essayistiske skrivemåde tilkommer den der skriver eksperimenterende, som altså drejer sit emne frem og tilbage, spørger, beføler, prøver og gennemreflekterer det, går løs på det fra forskellige sider, og for sit indre blik samler hvad han ser, og sætter ord på det, som genstanden har ladet kommet til syne under de gennem skrivningen skabte betingelser"*⁹

I Adornos forstand er essayet en radikal form. Det afviser ideen om begyndelser og afslutninger, elementarplaner og overgribende abstraktioner. Essayets standpunkt er dets mangel på samme og dets metodik en "metodisk umetodiskhed". Det afviser systematiske "rester", "infiltreringen af litterære studier" og "psykologiske trivialiteter". Essayet er først og fremmest kritisk og genstandsnært.¹⁰ Her kunne man muligvis fristes til at sætte lighedstegn mellem "intuition som metode" og Adornos "metodiske umetodiskhed". Dette ville imidlertid være forkert. Adorno er tættere på eksempelvis en Godards "foragt for teori", hans forsøg på at lade tilskueren opleve de valg han tager, når han eksempelvis afviser at han laver film, men at hans film er et "forsøg på film", "og præsenteret som sådan":

8) Theodor W. Adorno: *Essayet som form*, 1998 (1958) p. 107

9) *Ibid*: p. 109

10) I en fodnote til Adornos tekst overvejer Kasper Nefer Olsen, om ikke Adorno her er i fare for at give essayet et andet mål en det genstanden kræver. Hermed ville essayet som form, som den "gode" diskurs blive et mål i sig selv, hvilket præcis er udgangspunktet for Adornos formkritik. *Ibid*: p. 114, n. 4 (O.a)

”Basically, what I am doing is making the spectator share the arbitrary nature of my choices, and the quest for general rules which might justify a particular choice. I am constantly asking questions. I watch myself filming, and you hear me thinking aloud. In other words it isn’t a film, it’s an attempt at film and presented as such.”¹¹

I denne forstand er afhandlingens valg af essayets form, at forstå som et korrektiv til dens metode. En kritik. Den er i en godardsk forstand “et forsøg på forskning”, og præsenteret som sådan, ud fra den tanke at enhver videnskab betjener sig af fiktion, en model. Dette kommer tydeligst til udtryk i afhandlingens tredje kapitel, som netop modstiller Deleuzes film “teori” med Godards “metode”.

Struktur

Afhandlingen er struktureret i syv kapitler med tre tilhørende appendikser. De syv kapitler kan læses hver for sig eller i sammenhæng. Hvert kapitel opstiller sit eget eksperimentelle udgangspunkt som teksten cirkulerer gennem og væver et begrebsligt tæppe omkring. Imidlertid har teksten også et teoretisk niveau, hvor de enkelte kapitler indgår i en større sammenhæng, et argument. På dette plan kan man anskue afhandlingen som faldende i tre dele: en teoretisk, en problematiserende og en konkluderende.

Første del (kapitel 1-3) beskæftiger sig på forskellig vis med tænkningen i Deleuzes cinemabøger. Fra “movement-image” (kap.1) til “time-image” (kap.3) og med et fokus på sammenbruddet af det senso-motoriske skema, som igangsætter udviklingen fra en klassisk og til en moderne film (kap. 2). Der er imidlertid ikke tale om en pædagogisk indføring i Deleuzes begrebsapparat. Denne findes i afhandlingens appendiks I + II. Afhandlingens første del har et andet sigte: at udvikle en specifik optik (kap. 1), et genstandsfelt (kap. 2) og en kritisk tænkning (kap. 3 + App. III).

Afhandlingens anden del tager sit udgangspunkt i Deleuzes tre grundlæggende begreber; “frame”, “shot” og “montage”, hvormed han indleder den første cinemabog. For den læser som ønsker en decideret indføring i den deleuzeske taksonomi henvises igen til Appendix I + II. Med afsæt i første dels afsluttende kapitel søger afhandlingens anden del at tænke Deleuzes definitioner kritisk samt at overveje, med hvilken konsekvens de kan fremføres i dag. Filmbøgerne “slutter” for så vidt med Godard og “tid-billedet”, og afhandlingens anden del problematiserer forestillingen om, at Deleuzes tænkning uden videre kan beskrive udviklingen af filmen fra starten af firserne og til i dag. I mangel af bedre kan man sige at afhandlingens anden del beskriver et paradigmatisk skift, fra det moderne til det nutidige. Således en undersøgelse af den optiske udvikling mod et immaterielt kamera (kap. 4), et alternativ til montage i form af en filmens “mindre linje”(kap. 5) og en teori om en operativ og nutidig montage (kap. 6).

¹¹ Jean Luc Godard: *One should put everything into a film*, (1967), i Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, p 239.

Afhandlingens konkluderende kapitel optager disse to dele som fundament og udgangspunkt, dels i begrebsliggørelsen af det operative og dels i en række definitioner af de konstruktive elementer i det filmiske blik. Afhandlingens konklusion fremstiller en række begreber "volume-image" og "information-image" som svar på en række forhold i det problematiserende afsnit, samt en række definitioner i forlængelse af dette. Konklusionen er således en *tænkende* og *skabende* konklusion.

Kapitlerne

Afhandlingens første kapitel problematiserer forholdet mellem rum og tid igennem et nærmere studie af forbindelser, ligheder og forskelle mellem forfatteren Franz Kafka, filminstruktøren Orson Welles og filosofen Gilles Deleuze. Denne opstilling tegner et felt, som bringes i bevægelse af en triadisk procedure. I samlæsningen fremskrives et begreb om "dobbelt blindhed", som udgangspunkt og optik for afhandlingen. Teoretisk tager kapitlet afsæt i Deleuze og Guattaris Kafkabog "Kafka - Toward a Minor Literature", Sanford Kwinters Kafkas fremstilling i "Architectures of Time", Deleuzes to filmbøger "Cinema 1+2", samt Welles Kafkas filmatisering "The Trial". Kapitlet introducerer Deleuzes grundlæggende tanker om filmen; "the movement-image" og "the time-image" fra "Cinema 1" og "Cinema 2". Deleuzes inddragelse af semiotikeren C.S. Peirce, problematiseres i forhold til Deleuzes etablering af en "zeroness" som en forløber for Peirces triadiske tegnlære. "Zeroness" kan i denne sammenhæng læses dels i forlængelse af Deleuzes anden kommentar til Bergson, og dels som en komponent i Deleuzes ontologiske liste, som opstillet af Manuel Delanda i "Intensive Science and Virtual Philosophy". Kapitlet rundes af med et forsøg på at indkredse afhandlingens egen "zeroness", skabelsen af film på baggrund af en arkitektonisk metodik.

Andet kapitel undersøger forholdet mellem film og arkitektur igennem et studie af arkitekten Ludvig Mies van der Rohe og filminstruktøren Alfred Hitchcock. I afhandlingens optik inkarnerer disse to kunstnere en eksperimenterende praksis, funderet i den tidlige modernisme. Opstillingen af disse to kunstnere i en "hård segmentering", bringes i skred igennem en procedure som søger at definere ligheder på baggrund af forskelle. Kapitlet søger denne forskel gennem den perspektiviske konstruktions "normalpunkt" og beskæringens udenfor, "the out of field". Her drejer det sig om den intensive forskel mellem film og arkitektur, snarere end en postuleret lighed. Teksten søger således mod et genstandsfelt, som kan defineres som "film og arkitektur", det momentane sammenfald mellem de respektive felter. Kapitlet skitserer endvidere hvad Deleuze i filmbøgerne karakteriserer som sammenbruddet af "bevægelse-billedet" og overgangen til "tid-billedet".

Tredje kapitel af afhandlingen redegør for den omvæltning i forholdet mellem tid og rum, som karakteriseres med begrebet "the time-image", eksemplificeret gennem filminstruktøren Godards værk. Kapitlet søger at gå bag om Deleuzes tænkning, idet den fremstilles på baggrund af Godards store indflydelse på filmbøgerne. Den

samlede mængde henvisninger til Godard i filmbøgerne læses baglæns som en selvstændig tekst. Denne procedure er hentet fra Deleuze selv i hans arbejde med at definere en filosofiens "mindre linje". Deleuzes argument udgraves så at sige fra filmbøgerne, som en selvstændig traktat henvendt til og inspireret af Godard. Teoretisk hviler kapitlet på Deleuzes anden filmbog "Cinema 2", samt tekster af og om Godard, nævneværdigt hans fire-punktsprogram til "Deux ou trois choses que je sais d'elle" (1966). Kapitlet berører Godards projekt med at omskrive filmhistorien gennem udarbejdelse af egne værker, hans brug af topologisk geometri i beskæring af motiver, samt hans bestræbelser på at udvikle kameraet og filmen til et videnskabeligt undersøgelsesinstrument på egne præmisser. Tredje kapitel afslutter denne uautoriserede gennemgang af "bevægelse-billedet" og "tid-billedet", for at i de næste tre kapitler at give en kritisk gennemgang af Deleuzes tre grundbegreber: "frame", "shot" og "montage".

Fjerde kapitel åbner en gennemgang af de tre filmiske grundbegreber Deleuze identificere i begyndelsen af cinemabøgerne: "frame", "shot" og "montage". Sværpunktet for fjerde kapitel er begrebet om "frame" og Deleuzes fem bi-polære definitioner, belyst gennem en transversal fra Ridley Scotts "Blade Runner" (1982) og Foucaults Velásquez's analyse i "Ordene og tingene". Fjerde kapitel søger at opstille en "optisk arkæologi", som uddrager "udsagn" frem for "synligheder" af den filmiske praksis fra tyverne til i dag. Teoretisk hviler kapitlet på Deleuzes "Foucault", Foucaults "Ordene og tingene", samt begge bind af filmbøgerne. Kapitlet stiller spørgsmål ved om Deleuzes begreb om "tid-billedet" er dækkende for de sidste 25 års udvikling, samt redefinerer Deleuzes begreb om "perception-billedets" tre faseforskelle. Kapitlet afrundes med opstillingen af et nutidigt "frame" begreb, en pixelplade set som en opak kommunikerende informationstavle.

Kapitel fem undersøger forholdet mellem Deleuzes forståelse af "shot", i både en filosofisk og filmisk forstand, samt søger at knytte dette begreb til de filmiske overvejelser der formuleres af instruktøren Andrej Tarkovskij og eksemplificeres i filmen "Spejlet" (1974). Denne opstilling bringes i arbejde af et konkret forsøg på at skrive en indstillingens "mindre linje" i kontrast til Deleuzes montage orienterede taksonomi. Deleuzes begreb om "shot" problematiseres, både i forhold til Tarkovskij, men også i forhold til en mere konventionel tre-delning opstillet af forfatteren. Her trækkes teoretisk på Bergsons "Matter and Memory", "Creative Evolution", Deleuzes "Cinema 1" og "Bergsonism", samt Tarkovskijs bog "Sculpting in Time". Tarkovskijs tanker om montage som fejl, en slags instruktørens håndskrift, stilles op mod Deleuzes ide om "shot" som den tynde tråd der binder "frames" rumlige kordinater sammen med "montages" tidslige aspekter. Kapitlet afrundes med en længere analyse af Tarkovskijs "Spejlet", som udmunder i et begreb om tid og sted; "cronotopen".

Det sjette kapitel afrunder gennemgangen af de tre grundbegreber med en analyse af montage. Her trækkes på Deleuzes begreber om multipliciteter, virtualitet og aktualisering, i et forsøg på at redefinere tænkningen omkring montage og råmateriale

og den traditionelle opdeling i muligheder og realiteter. Teoretisk trækker kapitlet på Delandas kritik af modale kategorier fra "Intensive Science and Virtual Philosophy", samt Deleuzes ontologiske liste fra samme bog. Endvidere inddrages instruktører som Griffith, Eisenstein, Vertov, Godard, klipperen Walther Murch, kunstneren Robert Smithson, hastighedsteoretikeren Virilio og strukturalisten Metz. Deleuzes ideer om rationelle og irrationelle klip sammenholdes med deres forlæg i matematikken. Kapitlet afrundes med en addition til begrebet om rationel og irrationel montage, nemlig en "operativ" montage.

Afhandlingens syvende og afsluttende kapitel åbner med en analyse af den iranske digter Forough Farrokhzad eneste kortfilm fra 1962. Analysen af denne poetiske og intense dokumentarfilm skaber et afsæt for en dybere diskussion af de poetiske og konstruktive elementer i det filmiske blik. Deleuzes ontologi efterprøves i forhold til denne praksisbaserede filmskabende poetik. Afhandlingen forsøger i sine konklusioner at opstille et gyldigt fundament for forståelsen af den filmiske konstruktion, som den tager sig ud for den praktisk orienterede og skabende person. Her er ikke tale om en taxonomi i en deleuzesk forstand, men om en række definitioner afledt fra taxonomien gennem den intuitive metode og med henblik på det praktisk skabende filmarbejde. Afhandlingens konklusioner og perspektiveringer følger denne opsummerende diskussion og afrunder dermed kapitlet.

Appendix I + II +III vedhæftes introduktionen og de syv kapitler i en let bearbejdet form, idet de i sig selv repræsenterer et stykke forskningsarbejde og kan tjene til opklaring af mere komplicerede diskussioner i de forudgående kapitler. Appendix I følger argumenterne fra "Cinema 1" og Appendix II argumenterne fra "Cinema 2", begge med en praktisk orienteret filmisk vinkling på stoffet. Det tredje appendix består af den samling tekstfragmenter fra cinemabøgerne, som udgør fundamentet for tredje kapitels "udgravning" af en traktat om Godard.

Afslutningsvis retter forfatteren, i denne introduktion, en særlig tak til Ph.d. projektets vejleder; Per Møldrup.

Kafka, Welles, Deleuze

*"All is imaginary, family, friends, the office, the street, all imaginary, further away, closer, closest the woman, the truth that lies closest, however, is only this, that you are beating your head against the wall of a windowless and doorless cell."*¹

Franz Kafka: Diary entry, 21.th. of October 1921

Den franske filosof Gilles Deleuze og hans medforfatter psykoanalytikeren Félix Guattari, behandler i deres lille bog "Kafka - Toward a Minor Literature" spørgsmålet om sproget som tolkningsfortrin og den sproglige akts mulighed for kritisk selvrefleksion.² Deleuze og Guattaris Kafkalæsning bliver i denne sammenhæng centreret om forfatterens tjekkiske modersmål og det faktum at han ytrer sig på Tysk, i denne historiske kontekst magten og regimets sprog. Kafka formår ifølge forfatterne at benytte sig af dette tyske sprog på en måde hvorpå sproget åbner sig og tillader ham selv at blive fremmed overfor det. I denne proces lykkes det Kafka at pege direkte på de sproglige "udtryksmaskiner", der som en underliggende matrice dirigerer vore liv indenfor magten og modernitetens skematik. En "Minor Literature" er således en flugtlinje eller transversal i et dominerende magtsprog, en linje som kan producere en ekspressivitet eller sprogbrug, som igen peger tilbage på magtsprogets grundlæggende maksimer og territorialiseringer af livet.

I nærværende tekst omhandlende et triadisk spændingsforhold mellem forfatteren Frantz Kafka, filminstruktøren Orson Welles og filosofen Gilles Deleuze, er det påfaldende at denne "mindre linjes" strategi syntes virksom på områder af alle tre personers virksomhed og værk. Welles subversive og radikale filmsprog udvikledes således indenfor det etablerede studiosystem i Hollywood, mens Deleuze selv beskriver sine filosofiske monografier, som bestræbelser på at lave børn på en række af filosofihistoriens store tænkere, børn som de ikke selv kunne forestille sig.

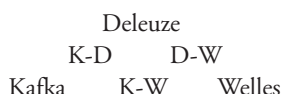
Opgaven i dette afhandlingens første kapitel, er på baggrund af denne triangulering mellem tre fra magtsproget frigjorte udtryksmåder, at forsøge at trække linjer op i et felt hvori man kan gøre sig forestillinger om tid og rum, og om mulige udtryksformer som kan rumme disse forestillinger. Dette felt er defineret af en række valgslægtskaber. Deleuze har skrevet om Franz Kafka og Orson Welles, og Orson Welles har filmatiseret en af Kafkas bøger, "The Trial" (1962). Deleuzes optagethed af Welles stammer hovedsagligt fra hans to filmbøger "Cinema 1" og "Cinema 2", hvori han tilskriver Welles en rolle som filmhistoriens store fornyer, den person om muligt,

¹ Max Brod (Ed.): *The Diaries of Franz Kafka 1914-1923*, 1965, p. 197

² Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Kafka - Toward a Minor Literature*, 2006 (1975)

som inkarnerer en overgang fra en klassisk filmtradition til en moderne. Der er således tale om en triadisk læsning af feltet, hvori Kafka påvirker Welles og Kafka og Welles påvirker Deleuze. Det er i denne forbindelse nærliggende at erindre sig Deleuzes aparte læsning af semiotikeren C.S Peirce i slutningen af "Cinema 1". Her ligner Deleuze Peirces begreber om "firstness", "secondness" og "thirdness" ved henholdsvis komikerne Langdon, Gøg og Gokke og Marx Brothers.³ Langdon er "firstness" (affekt), mens Gøg og Gokke er "secondness" (handling), men opdelt med Gøg som "firstness" (affekt) og Gokke som "secondness" (handling). Tilsammen skaber disse to "secondness". Hos Marx brothers er Harpo "firstness", han kan sågar ikke tale, men betjener sig ved objekter gemt i frakken, Chico er "secondness", organisatoren og oversætteren, mens Groucho er "thirdness", relationen, vanen, loven. Tilsammen danner de tre Marxbrødre en "thirdness" komik (om relationer) som eksempelvis udtrykkes når Groucho siger: *"Enten er denne mand død, eller også er mit ur gået i stå"*.⁴

På denne baggrund vil jeg med Deleuzes eksempel fremad i teksten opfatte Kafka som "firstness" (affekt), Welles som "secondness" (handling) og Deleuze som "thirdness" (relation), tre forskellige aspekter eller tilkendegivelser af samme fænomen opstillet i en stor-triade:



Man kan altså spørge sig selv om hvilket "rum" det er Kafka åbner, Welles handler i og Deleuze reflekterer over, og postulere at filmmediet er privilegeret i at formidle. Endvidere vil jeg afslutningsvis forsøge at brydes med Deleuzes kryptiske og paradoksale begreb "zeroness", forsøge at definere en zeroness for det omtalte "rum" og om muligt en "zeroness" for nærværende afhandling.

Teksten er således i sig selv et forsøg på at etablere en eksperimentel skriftlig fremgangsmåde, en tekstuel maskinel operation, som er i stand til at producere nye betydninger og erkendelser.

3) Komikeren Harry Langdon (1884-1944), huskes i dag sjældent, men var i tyverne en komiker på højde med Buster Keaton og Charlie Chaplin. Langdon var imidlertid ikke som Chaplin og Keaton ikke i stand til at gestalte sin egen figur uden hjælp fra en instruktør, og hans karriere led som følge heraf under, at han i midten af tyverne begyndte at instruere sine film selv.

4) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, pp. 200-204

Kafka

Sanford Kwinter skriver i forordet til sin bog "Architectures of Time" at det kun er nødvendigt for den kundskabssøgende at læse bogens tre første kapitler ud af fem. Disse åbenbart relevante kapitler omhandler en drejning i arkitekturen, fra en optagethed af rum mod en optagethed af tid. Kwinters case er en analyse af den italienske futurist San't Elia og hans tegninger til den utopiske by "Citta Nuovo". Bogens resterende kapitler, som altså åbenbart er valgfri at gå i krig med omhandler den tjekkiske forfatter Franz Kafka.⁵ Der er i denne undsigelse af teksten et ekko af selv samme Kafkas ord til vennen Max Brod i hans litterære "testamente", idet Kafka anviser at hans tre ufærdige romaner skal brændes, mens eventuelle overlevende eksemplarer af hans første novellesamling "Betrachtung" fra 1913, er så ligegyldige at det ikke kan betale sig at makulere dem.⁶ Kwinters Kafkareception er ligesom Kafkas første samling noveller imidlertid værd at studere:

*"The task of Kafka the writer was perhaps no different than that of "K." the land-surveyor in The Castle and the accused in The Trial. It was, on the one hand, to chart the topography of this peculiar emergent world, to discover the laws of how things combine, and on the other, to trace by trial and error the mysterious principle of its functioning. But at the same time no sketch or figure is anywhere offered up, unless it be one of these deliberately scrambled and inscrutable images like the officers blueprints for the inscription apparatus in the Penal Colony. For in Kafka, the task is no longer to trace the visible form of the world by recourse to an external schema or representational mode, but to somehow espouse its very substance, to become of the world by becoming one with it."*⁷

Hos Kafka er der altså ingen traditionel Euklidisk geometri, kartesiske koordinater eller perspektiviske oversigtspunkter. Kafkas univers kan ikke længere repræsenteres ved common sense, vores perceptionelle vaner eller igennem den perspektiviske konstruktion. I stedet fokuserer Kafka på de egenskaber ved verden, som undgår vores sanser, vores billeddannende fakulteter og daglige oplevelse af tingene. I denne forstand fremskriver Kafka så at sige nye egenskaber ved verden. Der er således åbnet et felt, hvori vi med Kafka kan eksperimentere med kvalitative intensiteter snarere end ekstensive kvantiteter.

Kwinter åbner denne analyse med at beskrive, hvordan Kafka er situeret i forhold til et af det tyvende århundredes store opfindelser; det fuldstændig omkransende, absolutte og systematiske bureaukrati. Her findes en ny afstand mellem magthaver og individ, fremkomsten af massepersonligheden og individet som sagsnummer. I denne proces syntes det nittende århundredes litterære panorama at fortone sig til fordel for et nyt rum, et indfoldet rum som overhovedet syntes at mangle perspektiviske

5) Sanford Kwinter: *Architectures of Time*, 2001, Preface, p. x

6) Villy Sørensen: *Note*, i Franz Kafka: *Dommen og andre fortællinger*, 1987, p. 242

7) Sanford Kwinter: *Architectures of Time*, 2001, p. 107

synspunkter, ikke fordi dets enkelte bestanddele ikke er forbundne, men fordi billedet af deres orden simpelthen ikke længere kan repræsenteres perspektivisk:

*“It is in Kafka then that one may begin to speak not only of a new narrative order of space-time, but of a new topographical mode of writing. Problems of transmissibility and non transmissibility, affiliation and separation, and of the complex relations of physical parts to (metaphysical) wholes now replace the traditional literary meditation of interiority: meaning, psychology, truth”*⁸

En anden af Kwinters pointer er at Kafka i sin ekstreme nærhed til de objekter han beskriver, arbejder med en cinematografisk ontologi. Kwinter citerer Walter Benjamins analyse af filmkameraet, som et kirurgisk snarere end et malerisk blik, en perception som gennemtrænger og udvælger sig en detalje, som så kan skildres igennem tusinde af forskellige synsvinkler.⁹ Dette felt som Kafka således låner fra cinematografien, gør han imidlertid til sit eget, idet han opererer i feltet på en måde der er væsensforskellig fra den samtidige film. Filmen, her den klassiske stumfilm, opererer strategisk i dette felt af skiftende skalering og fragmentering, da den tidlige film forudsætter et rumligt konstrukt, som strategierne kan udfolde sig i og hvor de kan placere distinkte objekter på præcise lokationer. Griffith har med filmen “Enoch Arden” allerede opfundet close-up billedet i 1911, men symptomatisk for filmens tidlige udvikling er denne opfindelse baseret på den litterære melodramatiske form i Dickens føljetoner. Aksepringet og jump-cuttet, bliver i denne sammenhæng til brud i dette konstrukt og dermed i kraft af 30°-reglen bandlyst fra den filmiske syntaks. I modsætning hertil opererer Kafka taktisk i dette felt, idet han aldrig forsøger at indskrive sig i en overgribende rumlig konstruktion, men snarere søger at operere i kanterne, mellemrummene og sprækkerne. Således bliver Kafkas beskrivelser temporale, idet det taktiske niveau forudsætter venten, opdukken, fremtræden og forsvinden. Kafka bruger således en cinematografisk fremgangsmåde i sit litterære værk, af samme ”art” som modernismens store auteurs senere vil gøre det i deres film¹⁰:

“Passageren

Jeg står på sporvognens bagperron og er fuldstændig usikker med hensyn til min stilling i denne verden, i denne by, i min familie. End ikke løseligt ville jeg kunne angive, hvilke krav jeg i en eller anden retning med rette kunne fremsætte. Jeg kan slet ikke forsvare, at jeg står på denne bagperron, holder fast i denne strop, lader mig bære af denne vogn, at folk undviger vognen eller stille går, eller hviler sig foran butiksvinduerne. –Der er jo ingen, der forlanger det af mig, men det er lige meget.

Vognen nærmer sig et stoppested, en pige stiller sig ved trinene, parat til at stige ud. Hun syntes mig så tydelig som om jeg havde rørt ved hende. Hun er klædt i sort,

8) Ibid: pp. 107-108

9) Walter Benjamin: *The Work of Art in the Age of Reproduction*, (1936) i *Illuminations*, 1999, pp. 229-230

10) Sanford Kwinter *Architectures of Time*, 2001, p. 120-121

folderne i kjolen bevæger sig næsten ikke, blusen slutter tæt og har en krave af småmaskede kniplinger. Venstre hånd holder hun fladt mod vognsiden, paraplyen i hendes højre hånd står på det næstøverste trin. Hendes ansigt er brunt, næsen, som er svagt presset i siderne, slutter rundt og bredt af. Hun har kraftigt brunt hår og små forblæste hår på højre tinding. Hendes lille øre lægger sig tæt mod hovedet, alligevel ser jeg, da jeg står så nær, hele ryggen af højre øre og skyggen af roden.

Dengang spurgte jeg mig selv: Hvordan kan det være, at hun ikke er forbausset over sig selv, at hun holder munden lukket og ikke siger noget i den retning?”¹¹

I novellen “Passageren” fra samlingen “Betrachtung” (1913), udfolder Kafka på det nærmeste denne cinematografiske ontologi i kort tekst. Med titlen ved vi øjeblikkeligt hvor synspunktet er placeret, hos hvem og hvad det beskuer. Imidlertid kompliceres dette allerede i novellens første afsnit. Denne synskegle, dette øjepunkt som selv er i flugt, kan på ingen måde repræsentere et subjekt, et handlingsrum, en psykologi eller sandhed om et verdensbillede. Vort synspunkt, er et blandt tusinde andre, flygtige i tiden og på vej i hver sin retning.

I andet afsnit, præsenteres vi for objektet for dette synspunkts interesse. Fra et totalbillede af vognen som nærmer sig stoppestedet og kvinden ved sporvognens udgang klipper vi så at sige ind til detaljerede studier af klædedragt og ansigt. Imidlertid er det klart at vi ser mere end det er perspektivisk muligt, hvordan kan vi både se ansigtet, næsens konkrete anatomi og få et blik ind bag ørets ryg? Synspunktet syntes her at kaste sig fra passageren gennem rummet og rundt om kvinden i en minutøs afsøgning af dennes fysik, for i næste nu at have trukket passagerens krop med sig i sin bevægelse, således at han nu står ”ganske nær”, for i tredje afsnit lakonisk at konkludere en enorm tidsmæssig afstand til denne genstands nære observation. Rumlige afstande og tidsmæssige konstanter, syntes her at smelte sammen i en topologi, som netop ser bort fra disse regelmæssigheder, for at kunne gribe en ny beskrivelses form. Denne form genkender vi fra den moderne film, eksempelvis hos Jean Luc Godard. Den består i at hver enkel ny beskrivelse overskriver den forudgående, idet denne som den kommende kun er en fiktion, *en model*.

Kwinters beskrivelse af Kafkas taktiske omgang med magten og lovens strategiske, ordnede og overskuelige rum, kalder om noget på en rumlig definition af Kafkas eget univers. Hos Kafka er der ofte noget der er skjult, men sjældent mere end den perspektiviske synskegle selv skjuler. Blindheden hos Kafka opnås rent faktisk idet han viser os det væld af detaljer, som vi traditionelt er vandt til ikke at skulle forholde os til igennem perspektivets forkortninger, skygger og afstande. Hos Kafka er der ingen af disse træk tilstede, alt er bragt frem i samme plan, i mindste detalje og principielt fra alle sider. Her “blindes” synskeglen, fordi det ikke længere er muligt

11) Franz Kafka: *Passageren*, 1913, i *Dommen og andre fortællinger*, 1987, p. 25

at billedliggøre universet, på samme måde som man ikke kan illustrere et matematisk manifold med flere end to, tre dimensioner. Kafkas beskrivelser foregår tilsyneladende i et n-dimensionalt manifold, en konstruktion som sikrer os maksimal detaljering på alle niveauer og uden hierarki, men som nødvendigvis veksler denne fraktale og temporale klarhed med en rumlig og visuel blindhed.¹²

Hos Kafka kan vi altså iagttage en dobbelt blindhed, dels blindheden overfor det enkelte individ eller sagsnummer i modernitetens maskiniske univers og dels blindheden i erkendelsen af sansernes og den synlige verdens mangelfulde fundament for erkendelse. Kafka som til dagligt arbejdede på en forsikringsanstalt og skrev om natten, havde rig mulighed for at studere og på egen krop føle afstanden mellem individet og sagsnummeret. En lang række af hans arbejder syntes at være udførlige beskrivelser eller kortlægninger af realiteten i det bureaukratiske system, men på en forunderlig måde udformet som policer, forsikringer mod selv samme fremmedgjorthed. Perspektivkeglen og det kartesiske rum, synes hos Kafka at være underlagt dette regime og dets strategi, og det er i Kafkas taktiske genforhandlinger at mennesket finder rum til sig selv. Denne anskuelsesform, som momentant fører til en blindhed, som følge af tabet af dybdevirkning i rummet og mangfoldiggørelse af detaljer, sikrer os i næste led mod at træde ind i magtens strategisk opstribede rum, dette optiske fængsel, indledningsvist beskrevet via dagbogsnotatet, idet vi taber enhver form for repræsentativt billede. Billedet udskiftes med en ”repræsentation i sin egen ret”, som paradoksalt nok ankommer til verden før det som den repræsenterer.¹³

Welles

I Jan Roeds bemærkelsesværdige og meget smukke dokumentarfilm ”Brønden” (2005), præsenteres vi for en særegen og personlig Wellesreception. Filmens erklærede mål er at kortlægge amerikaneren Welles tilsyneladende dobbeltliv i filminstruktørens elskede Spanien og det besynderlige forhold at Welles er begravet i en brønd i en berømt tyrefægters baghave i Catalonien. På brønden findes indskriften: ”Here lies Orson Welles, 1915-1985”. At dette skal forstås som et ordspil, er sikkert tydeligt, men hvilket? Ligger Orson Welles i brønden og lyver, eller er vi ankommet til Orsons brønd?

Filminstruktøren og skuespilleren Orson Welles liv og værk er således gennemsyret af denne tvefyldige leg, både i ord og billede, med det dobbeltbundede og dobbeltbetydende. Welles er både auteur og acteur, både instruktør og hovedperson,

12) Sanford Kwinter: *Architectures of Time*, 2001, p. 122-123

13) *“Ultimately it is less a question of K as a general function taken up by an individual, than of K as a functioning of a polyvalent assemblage of which the solitary individual is only a part, the coming collectivity being another part, another piece of the machine- without our knowing yet what this assemblage will be: fascist? revolutionary? socialist? capitalist? Or even all these at the same time, connected in the most repugnant or diabolical way? We don’t know, but we have ideas about all of these – Kafka taught us to have them.”*

Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Kafka – Toward a Minor Literature*, 2006, p. 85

iscenesætter og aktant. Welles filmproduktion følger en hidtil uset evolution, men kan aldrig analyseres foruden et sideblik til hans udvikling som skuespiller. Værkerne og rollerne, står således i et spændingsfelt, hvor filmens projekt ofte modsiges af Welles egen rolle. Welles voldsomme produktivitet og generelle appetit på livet, kontrasteres således igen af hans manglende evne til at færdiggøre projekter og den dermed følgende upopularitet hos de store filmstudier.

Dobbeltheden hos Welles er således legendarisk, på samme måde som diversiteten. Welles var optaget af radio, teater, skuespil, fiktion, dokumentarfilm, tv-shows, magi og sågar reklamefilm. Da Welles ankom til Hollywood i 1941, var det uden nogen form for filmerfaring, men med en af de bedste og mest åbne kontrakter siden stumfilmens dage. Da han forlod Hollywood i slutningen af fyrrerne, var det, snarere end for at vende tilbage til teateret, at begynde en evigt omflakkende karriere som instruktør og producent, måske filmhistoriens første "independent filmmaker".

Hos Welles er der således et kunstnerisk projekt, der løber som en understrøm gennem et utal af dubiøse ansættelsesforhold, kontrakter, tv-optrædener sågar hans eget Vegas trylleshows, alt sammen sat i scene for at kunne skyde den næste bid af det endnu ufærdiggjorte storværk "Don Quijote". Welles var som Kafka i dyb affekt over den moderne verden, men i modsætning til Kafkas rolle som passager eller observatør, var Welles en handlingens mand.

Welles karakteristiske understatement i hans kryptiske forklaring på hans berømmelige "deep-focus" fotografi afslører hvordan denne højt begavede og følsomme mand opererer:

PB: "What made you put up so many ceilings?"

OW: "The simpel thing is that movies still go on telling lies. First of all, they pretend there isn't a fourth wall- as in the theatre- that has to be because the camera is there. But then they pretend there's no ceiling- a big lie in order to get all those terrible lights up there. You can hardly go into a room without seeing a ceiling, and I believe the camera ought to show what the eyes see normally looking at something. That's all it was."¹⁴

Imidlertid er det sådan at de lave kameravinkler, det vidvinklede objektiv og den dybe focus alle tre beror fuldstændigt på at dekorationen har et loft. Da Welles i samarbejde med filmfotografen Gregg Toland ankommer til filmstudierne for at begynde optagelserne på "Citizen Kane" (1941), mødes de med skepsis både fra studieledelsen og teknikkerne. At opsætte lofter på alle dekorationer er både fordyrende og lysmæssigt teknisk udfordrende, men Welles får til sidst sin vilje. Men om hvilket, hvad indebærer denne nye teknik? I "Kane" oplever vi at det filmiske billedet bliver labilt, dobbelttydigt i ordets bogstavelige forstand. Når Kane finder

14) Peter Bogdanowich: *This is Orson Welles*, 1992, p. 61

sin kone på sengen med et pilleglas, skildres dette i eet skud, interiør med pilleglas i forgrunden, til Kane som åbner døren i baggrunden og opdager tragedien. Filmbilledet er således close-up og total i en og samme indstilling uden klip. Det er i løbet af indstillingen at denne ontologiske ændring af billedets status foregår, og konsekvenserne heraf vil præge udviklingen af filmmediet såvel som filmteori i mange år fremover. I det hele taget underminerer "Kane" i sin fotografering hele indstillingens status som sådan. Kompositte indstillinger som når vi i starten ankommer til natklubben hvor Kanes ekskone, optræder, forvirrer og animerer tidens filmteoretikere i den grad at man opstiller et modsætningsforhold mellem indstilling og montage. Imidlertid er montagen i "Kane" ligeså dobbelt og labil som "deep focus" teknikken. I den berømmelige scene hvor Kanes ægteskab løber af sporet for øjnene af os over en årerække, dobbelteksponeres skilmissens kausalitet i en lang glidende bevægelse. Welles bruger her filmen og dens enkelte frames som en art manifold, hvori vi kan tegne banerne for et helt ægteskabeligt livs forløb. Forklaringen eller årsagen, hvis man stadig kan tale om en sådan efter Welles, skydes i denne proces hele tiden foran billedet ud i uvisheden og i slutningen af "Kane" oplever vi således at den forklaring der kan gives, godt nok er tilgængelig for os, men ikke for det filmiske univers indbyrdes parter. Kausaliteten hos Welles er her skudt ud i et usandsynligt punkt, nemlig sammenføjnngen mellem filmens aktanter og virkelighedens publikum, som i tanken må genskabe filmens hændelser.

Det er udviklingen fra en fragmentering af rummet til en fragmentering af tiden som tegner Welles' produktion. Denne udvikling starter med "Citizen Kane", hvor vi fra et nulpunkt, Kanes død, sendes gennem en stratificeret fortid, som nu ikke længere er fortid i traditionel forstand, da den er blevet til genstand for øjeblikket, filmens eget undersøgelsesfelt. Denne undersøgelse afsluttes med at filmens clue "Rosebud" endelig dukker frem til overfladen, men ikke til gavn for nogen; Kane er død, ingen kender hans hemmelighed og filmen er slut, undtagen for publikum som endnu engang må gennemgå filmens mange lag for at samle dens tråde efter lyset er tændt i salen. Welles har med afslutningsbilledet af den brændende kælk, sat et mærke over avismanden Hearst, men ikke nok med det, han har sat selve mediet i brand. Symptomatisk for denne handling, vil det senere vise sig næsten at lykkes for selv samme Hearst at få filmens negativ *brændt*. I Welles' sidste (færdiggjorte) film "F for Fake" (1973), udsættes vi for en videre fragmentering, her er ikke bare rummet og tiden udsat for en forvrængning, men for en decideret forfalskning, tidens kontinuitet som garant for perceptionens vidnesbyrd er endegyldigt ophævet. I "F for fake" præsenteres vi således for en Welles der lover os at alt hvad vi skal se de næste tres minutter er sandt, hvorefter han i filmens slutning vender tilbage og fortæller os at det er længe siden at de tres minutter er gået. Som et punkt mellem disse to stationer er "Processen" (1962) singulært, her er tiden for så vidt behandlet neutralt, i den udstrækning at den ingen betydning har for den anklagede "K", som ingen adgang har til fortiden eller fremtiden og derfor hverken kan erklære sig skyldig eller ej, han er blot anklaget i en retssag uden begyndelse eller ende.

Deleuze

Den franske filosof Gilles Deleuze nåede at producere en lang række værker, fra bøgerne om hans filosofiske projekt, bøgerne om filosofiens "mindre linje", i samarbejdet med Felix Guattari og bøgerne om kunst indenfor litteratur, musik og maleri. At Deleuze var levende optaget af kunst, var således ikke en hemmelighed, men det kom som et chok for mange, da han i 1983 udgav første bind af Cinemabøgerne. Hvordan kunne Deleuze, der som bøgerne bevidner havde en glubende og encyklopædisk appetit på filmmediet, have holdt dette for sig selv? Eller sagt på en mere ligefrem måde, hvordan kunne denne mand, som åbenlyst var videbegærlig indenfor områder som filosofi, litteratur, billedkunst, biologi, psykoanalyse, fysik og kvantemekanik også have haft tid til detailstudier af hovedparten af filmhistoriens værker?

I cinemabøgerne forsøger Deleuze at opstille en taksonomi for filmen som kunstart. Deleuze trækker i dette forsøg på en anden fransk filosof Henri Bergson, som han tidligere har beskæftiget sig med i bogen "Bergsonism" (1966) og dennes begreb om tidens udstrækning "duree", som det kommer til udtryk i værkerne "Matter and Memory" (1896) og "Creative Evolution" (1907). Deleuze identificerer Bergsons projekt som at give den moderne videnskab den metafysik, som den mangler. I forlængelse af dette sætter Deleuze sig i filmbøgerne for at give filmen en tilsvarende filosofisk overbygning, med det mål at introducere filmkunsten som privilegeret i forhold til den moderne videnskabs verdensbillede.

Hos Bergson henter Deleuze sin overordnede inddeling i "movement-image" og "time-image", samt underkategorierne "perception-image", "affection-image" og "action-image", som de grundsten hvormed den klassiske filmkunst er begrundet. Selve opdelingen i første og andet bind gives med begreberne "movement-image" og "time-image" dens ræson igennem en klassisk og en moderne filmkunst, skelsat ved instruktøren Orson Welles, et paradigmeskift fra en optagethed af rum til en optagethed af tid. Dette paradigmeskift tillægger Deleuze en overordnet betydning, idet han iagttager at filosofien, inspireret af naturvidenskaben også går fra en overordning af rum i forhold til tid og mod en omkalfatring af dette forhold.

Deleuze opererer i den første af filmbøgerne på to forskellige akser:

En vertikal akse som beskriver graden af differentiering:
Immobiliserede sektioner/mobile sektioner/det åbne hele

Og en horisontal akse som beskriver graden af specificering:
Perception-image/Action-image/Affection-image

Disse to akser danner grænserne for et felt af ”signalectic matter”, et førsprogligt og dog semiotisk ”stof”, som er det stof, som film består af. I en mere konkret læsning tager skemaet sig således ud:

Y

Montage

Shot

Frame/ Totalbillede Mediumbillede Nærbillede X¹⁵

Hvor x-aksen betegner arten af billedet; ”perception-”, ”action-” eller ”affection-image”, betegner y-aksen differentieringen fra kartesisk rum/tid som udtrykt i ”frame”, mod det åbne hele, udtrykt gennem ”montage”.

Deleuzes projekt i første bind af cinemabøgerne bliver således at gøre rede for de forskellige begreber i dette skema, vise hvordan de konkret udmønter sig hos specifikke instruktører, hvordan de udvikler sig gennem den klassiske filmkunst og sluttelig at opstille en taksonomi over de tegn der udgør begrebernes enkeltdele.

Opstillingen af taksonomien, tager udgangspunkt i Peirces semiotik igennem kategorierne ”firstness”, ”secondness” og ”thirdness”:

”The first is that whose being is simply in itself, not referring to anything nor lying behind anything. The second is that which is what it is by force of something to which it is second. The third is that which is what it is owing to things between which it mediates and which it brings into relation to each other.”¹⁶

Deleuze benytter endvidere Peirces tegnetrikotomi, som betegner bevægelser på tegnniveauet i forhold til kategorierne. Representamen forstås i denne sammenhæng som tegn, objekt som det tegnet henviser til og interpretant som den eller det der tolker tegnet:

	First	Second	Third
Representamen	Qualisign (1.1)	Synsign (1.2)	Legisign (1.3)
Object	Icon (2.1)	Index (2.2)	Symbol (2.3)
Interpretant	Rheme (3.1)	Dicisign (3.2)	Argument (3.3) ¹⁷

15) Ronald Bogue: *Deleuze on cinema*, 2003, p. 39 og Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 72

16) Charles Sanders Peirce: *A Guess at the Riddle*, 1890, i *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss., 1931-1958, Vol 1, pp. 356-357.

17) Deleuze benytter sig af denne tabel, som han henter fra Gerard Deledalle: *Peirce, écrits de la signe*, Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005 p. 277, n 10

Deleuzes omgang med Peirce er imidlertid mildt sagt uortodoks. Idet han parrer Peirces kategorier med Bergsons tre "movement-images" opstår en forskydning. Deleuze indskyder derfor en ny kategori i triaden firstness, secondness, thirdness. Dette kalder Deleuze "zeroness" som dækker "perception-image" og i taksonomien får vi således en række "movement-images", hvor "perception-image" svarer til "zeroness", "affection-image" til "firstness", "action-image" til "secondness" og "relation-image" til "thirdness":

Perception-image	=	(Zeroness)
Affection-image	=	Firstness
Action-image	=	Secondness
(Relation-image)	=	Thirdness ¹⁸

Mellem "affection-image" og "action-image" introducerer Deleuze et labilt "movement-image", nemlig "impulse-image" og mellem "action-image" og "relation-image" endnu et, nemlig "reflection-image". Disse seks kategorier af "movement-images", kan hver især forsynes med tre tegn; to bipolare og et genetisk tegn. Her ville det være indlysende at tænke disse tegn triadisk, jvf. Peirce trikotomi, da Deleuze henter navnene på sine tegn hos Peirce. Imidlertid er tænkningen af denne differentiering hentet i Deleuzes læsning af "perception-images" som "zeroness". I "perception-images" findes tre distinkte stader, som kan lignedes ved faseforandringer i væske; et fast og et flydende, som tegner et bipolart kontinuum og et atmosfærisk som tegner et genetisk niveau.

I andet bind af Cinemabøgerne rekapitulerer Deleuze sin taksonomi for bevægelsebilleder, inden han giver sig i kast med at dechiffrere den moderne film. En løselig sammenligning af "Cinema 1" og "Cinema 2" viser imidlertid betydelige forskellige i benævnelser og antal af tegn. Hermed skal taksonomien ikke ses som et engang for alle færdigbygget system af klassifikationer, men snarere som en organisk, fremvoksende kortlægning af måder at tænke og tale om film. Deleuzes taksonomi vedrører måder at se på, måder som ikke bare er repræsentationer, men netop er disse måder gjort fysiske og konkrete hos den enkelte instruktør. Disse synsmåder som instruktøren skaber og filmen tilbyder os er igen betinget af tidlige og rumlige forestillinger, snarere end en rent fortælle-mæssig eller dramaturgisk begrundelse. Deleuzes taksonomi klassificerer altså måder at betragte rumlige og tidlige fænomener, måder at se verden på:

"Gaseous perception is seeing from all perspectives at once, as if one where a scattered cloud of eyes, and this mode of seeing pervade all other five movement-images as the limit toward which all movement images tend. In an espace quelconque, one sees an affective space, a domain of power and qualities (power being the transformation of one quality to another) abstracted from specific coordinates yet still emeshed in a

18 Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 68

*material senseous medium. Originary worlds allow one to see impulses and energies permeating and possessing settings and characters. In a respiration-space an englobing vision lets one see a rhythmic contraction and dilation of milieu and action, in a skeletonspace, one see's "vectorially", step by step, zig by zag, from intensity to intensity. A metaphysical respiration or skeletonspace renders visible both an action-world and an idea immanent within it- in Kurosawa, we see situations and questions; in Mizoguchi, vectors and an ideal, unlimited line of the universe. And in a mental "relation space" we see relations within a concrete tangible world."*¹⁹

Taksonomiens formål syntes altså at være en opfordring til at tænke og tale om film, en invitation til at se film som inkarnationen af specifikke synsmæssige muligheder for at producere rumlige og først og fremmest tidslige indsigter. Hermed kan man altså opstille en sammenfatning af tegnsystemet som følger:

Kompositionelt tegn Translation	Kompositionelt tegn Transformation	Genetisk tegn Immanensplan
Perception-image: Dicisign (Antropomorf)	Reume (Mekanisk)	Engram (Molekylær)
Affection-image: Icon of quality (Kontur)	Icon of power (Ansigtstræk)	Qualisign (Fragmenteret/fladhed)
Impulse-image: Relic (God fetish)	Vult (Ond Fetish)	Symptom (Urverden/afledtmiljø)
Action-image: Large form (S,A,S) Synsign (Miljø, sphere)	Binominal (Aktion, duel)	Imprint (Følelsesmæssige objekter)
Small form (A,S,A') Index of lack (Manglende information)	Index of equivocicy (Ambivalens)	Vektor (Skeletrum)
Reflection-image: Figure of attraction (Small form + S)	Figure of inversion (Large form + A)	Discursive figure (Transformation)
Relation-image: Mark (Naturlige relationer)	Demark (Abstrakte relationer)	Symbol (Relationelle objekter)

19) Ibid: p. 105

Perception-billedet og dets tre tegn, giver os et billede af perceptionen og ud fra hvilke rumlige og tidslige synspunkter den forudsættes. Det har forrang for de andre, for så vidt at dets perception gennemstrømmer resten af billederne, som deres forudsætning. Affekt-billedet er nærbilledet af ansigtet, tegnet dels gennem kontur og ansigtstræk, og har som genetisk tegn resten af billedstørrelserne behandlet som nærbilleder. Impuls-billedet betegner den filmiske naturalisme, hvor energier og impulser blotlægges gennem ladede objekter i miljøer afledt fra urverdener. Aktion-billedets to former varierer over formlen situation-handling-situation, dels i den episke films store form og dels i farcen og kammerspillets lille form. Reflektion-billedet betegner en blandingsform af disse to. Relation-billedet betegner et billede hvis objekt er en relation, dels gennem naturlig og abstrakt association, og dels gennem relationelle objekter. Relation-billedet er et tænkende billede, som indfører en krise i hele systemet.

Det er denne taksonomi, som i cinema bøgernes andet bind indskrives i en ny triadisk struktur, denne gang en bloc som en firstness, et fundament eller udgangspunkt for den moderne films tegnlære.

Welles og Kafka

Der er en række lighedspunkter mellem forfatteren Kafka og instruktøren Welles. Welles værk ligner med sin række af fragmenterede og ikke færdiggjorte værker forfatteren Kafkas, hvis hovedværk "Processen" aldrig nåede en endelig form. Welles kunne ikke gøre ting færdige. Han ville insistere på at skyde enkelte scener om, for bagefter at insistere på at skyde resten af filmen om så den kunne leve op til det nye materiales standard. Som regel endte denne proces med at studiet overtog filmen og klippede den færdig uden hans indblanding. I andre tilfælde påbegyndte han filmprojekter, udelukkende finansieret af hans arbejde som skuespiller i andres film. Disse projekter, som blev stykvis optaget over flere år, så som oftest aldrig dagens lys, eller kun i form af en sporadisk distribution. Imidlertid lykkedes det Welles at færdiggøre Kafkafilmatiseringen uden indblanding fra producenten og til fastlagt dato. "Processen", hvis litterære forlæg aldrig nåede en endelig form, står ironisk nok som den mest helstøbte og uspolerede Welles film.

I udgangspunktet for arbejdsprocessen med filmen var det Welles' strategi at designe en lang række kulisser, for langsomt at kunne opløse rummet ved at fjerne flere og flere elementer fra de minutiøst opbyggede sæt og ende med et fuldstændigt abstrakt rum. Imidlertid blev han afskåret fra denne mulighed i sidste øjeblik og måtte henlægge de fleste af filmens optagelser til en location i stedet for et studie. Her faldt hans valg på den parisiske banegård "Gare d'Orsay", som på det tidspunkt var en hensygnende banegård med et til to daglige togafgange:

"I went down at four in the morning and got a taxi and went to the Gare d'Orsay and went in. And from four in the morning until dawn I wandered around the

*deserted old railwaystation and found everything I needed for the picture. (...) I discovered the world of Kafka, the offices of the advocate, the law court offices, the corridors- a kind of Jules Vernes modernism (...) The thing that gave it a particular force is that it's not only a very large place to work in, and a very beautiful place to photograph, but that its full with sorrow- the kind of sorrow that accumulate in a railway station where people wait"*²⁰

Welles' optagethed af rummet og rum-forløb er legendarisk, men i "Processen" indser han i denne "venten" en radikal ny mulighed. Rummene som han filmer i, kan eksistere side om side eller sågar befinde sig i samme fysiske univers, men dette har ingen betydning for så vidt at han kan forskyde dem i tid. Det handler herfra ikke længere om denne eller hin fysiske location, men snarere om hvornår i forhold til hvor. Dette giver hans filmiske rum en labilitet, som dels understreges i fotograferingen af flygtende perspektiviske forsvindingspunkter, dels i montagen af en konstant geografisk forskydning af vidt forskellige rumlige størrelser og af forkastninger af det tidslige hele, filmens kontinuitet.

Den by vi oplever i Welles filmatisering er moderne i den forstand at der hverken er et tidsligt eller rumligt hierarki. De forskellige rumlige funktioner er arbitrære og intet synes at foregå i en planlagt orden. Montagen bruges i dette tilfælde til at sammenføje helt uforligelige størrelser som pulterkammeret og retssalen, bordellet og katedralen. Den lineære tids dramaturgi, rumfølge og logik bringes til et sammenbrud, der skaber overraskende nye kombinationer.

Men hvilken tid er det så Welles forsøger at konstruere i "Processen", hvis vi tør stole på hans egne ord er det drømmen og mareridtet:

"OW: Well?

PB: Perhaps That was the problem with my reaction to the picture. I kept feeling that everything was supposed to mean more than it did.

OW: Nothing except what you saw. Do you know that very strangely this film has been best understood and best liked by the simplest people, who hadn't the kind of education to feel from the very word "Kafka", and from the nature of the film and so on, that it must be full of keys to things?

PB: I guess it had that effect on me.

OW: It's a dream.

PB: And dreams aren't specific.

*OW: Well they can be, but some aren't and this one wasn't because it's the very formlessness that is the horror of that story."*²¹

20) Peter Bogdanowich: *This is Orson Welles*, 1992, p. 247

21) *Ibid*: p. 282

Welles får på sin idiosynkratiske maner sat os mellem to stole. Dels idet han implicerer at hvis vi ikke var så uforbederligt optaget af at analysere, jage symboler og skabe meninger som ikke er der. Vi ville med andre ord forstå filmen netop idet vi holdt op op med at søge ”at forstå”. Omvendt giver han i næste åndedrag giver det svar man ikke må give på film; ”at det hele bare var en drøm”. På denne måde ekkoer Welles Kafkas mikronovelle ”Træerne”, hvori det hedder:

*“Thi vi er som træstammer i sneen. Tilsyneladende ligger de glat oven på den og man burde kunne skubbe dem væk med et let stød. Nej, det kan man ikke, thi de er fast forbundet med grund. Men se, endog dette er kun tilsyneladende.”*²²

Denne lille tekst kun tre linjer lang, kunne i og for sig være trosbekendelsen i det welleske univers, både instruktørens, de store rollers og mennesket Welles grundlæggende indsigt, parafraseret på brøndens kant: ”Her hviler Orson Welles”. Welles ved jo godt, at det hele ikke bare kan være en drøm, og han giver os da også ”nøglen” til at forstå dette idet han bemærker: ”*Nothing but what you saw*”, en hentydning til hvordan Kafka selv afviser indholdets bestemmelse af formen, for at lade formens egen tektonik bryde op og producere en radikalt ny type af indhold. Welles giver her udtryk for den samme tanke som vi finder hos Réda Bensmaïa i teksten ”The Kafka Effect”, nemlig at der ikke er et symbolsk lag eller skjult betydning i teksten, men at den skal tages på overfladen som fortælling:

*“Thus, the art (...) that Kafka tried to introduce is effectively no longer an art that proposes to “express” (a meaning), to represent (a thing, a being), or to imitate (a nature). It is rather a method (of writing)- of picking up, even stealing: of “Double stealing” as Deleuze sometimes says, which is both “stealing” and “stealing away”- that consist in propelling the most diverse contents on the basis of (nonsignifying) ruptures and intertwining of the most heterogeneous orders of signs and powers.”*²³

Det er netop som Welles siger ”formløsheden” som er det skræmmende. Dette skal ikke forstås som om filmen manglede form, det gør den tværtimod ikke. Filmen er pakket med filmiske formgreb, men disse greb er netop løsnet fra det kartesiske koordinatsystem, der som en skærm skulle sikre os mod den molekylære formløshed; ”*Kaos som en afgrund af forskelsløshed, et ocean af ulighed*”²⁴. Welles ved dette lige såvel som han ved at det mareridtsagtige ikke kommer af at det hele er en drøm, men ligesom i Kafkas dagbogsnotat, er mareridtet at det hele er en forestilling, en fejlagtig forestilling baseret på proportionsforvrængningen i vort sansesapparat og mangelfulde rumlige og tidslige forestillingsevne.

22) Franz Kafka: *Træerne* (1913) i *Dommen og andre fortællinger*, 1987, p. 31

23) Réda Bensmaïa: *The Kafka Effect*, i Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Kafka- Toward a Minor Literature*, 2006, foreword p.xvii

24) Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Hvad er filosofi*, 1996, p. 260

Deleuze og Kafka

I Deleuze og Guttaris lille Kafkabog "Toward a Minor Literature" bygger filosofen og psykoanalytikeren videre på et postulat af Walter Benjamin fra hans tekst "Franz Kafka":

*"There are two ways to miss the point of Kafkas works, one is to interpret them naturally, the other is the supernatural interpretation. Both the psychoanalytic and the theological interpretation equally miss the essential point."*²⁵

Den pointe man mister, ved at oedipalisere eller transcendere Kafka, er i særdeleshed hans rolle som en kritisk tænkner. Hvis begrebet om loven hos Kafka, kun er et udtryk for angsten for faderen eller utrygheden i den metafysiske konstellation mellem gud og menneske, banaliserer og i sidste ende negerer man Kafkas projekt. Her skilles vandene da også mellem Benjamin og Deleuze. Kafkas litterære "testamente" får hos Benjamin en eksistentiel betydning, mens Deleuze holder værkets karakter af eksperimentering for øje, et felt hvori fejltagelser kun kan defineres som fejl i udgangsbetingelser, ikke i resultater. Deleuze indfører her en ny litterær kategori, "a Minor Literature", for at i et dobbeltgreb at kunne beskrive den Kafkaske demontering af litteraturen og den interdisciplinære sammenhæng i Kafkas værk med tolvtonemusikken, relativitetsteorien og den tyske ekspressionistiske film.

Deleuze og Guttari hefter sig ved Kafkas møjsommelige og næsten bureaukratisk pertentlige demontering af litterære kategorier. Når vi fra starten skal lægge vægt på at der ikke kan gives en indre eller ydre årsagsbetingelse, i form af psykologi eller metafysik, hænger det i dette øjemed sådan sammen, at Kafka som sådan søger at rive båndet mellem form og indhold over. I Kafkas litteratur, kan der for så vidt kun findes form, sproglige udtryksformer, som på cinematografisk vis monteres, og i sammenstødene, ja i selve sammenføjnningen, skaber nye indholdsmæssige betydninger. Dette er hvad Deleuze kalder "udtryksmaskiner", en lang række arbitrære udtrykssammenstød, som dels producerer mening og dels skaber erkendelse af sprogets konventionelle og ulegemlige magtudøvelse.

Deleuze og Guttari opstiller således en konflikt mellem magtsprogets rationale og "udtryksmaskinens" kritiske eksperimentale potentiale, idet de hævder at Kafkas kritiske omgang med lovbegrebet er betinget af et retfærdighedsbegreb som begær, et begær mod "børnene, dyrene og de svagt tænkende". I denne sammenhæng bliver Kafkas verdslige arbejde af interesse, forsikringsagent om dagen og digter om natten. Denne arbejdsbyrde som tidligt tappede Kafka for livskræfterne, hyller Kafkas digtning i irrationalitet, en irrationalitet som i følge Kwinter dækker over en bagvedliggende "total rationalitet".

25) Walter Benjamin: *Franz Kafka*, 1934, i *Illuminations*, 1999, p. 108

En spændende kløft mellem Kwinters Deleuze og Guattari inspirerede Kafka læsning og forfatterparrets egen er forholdet til fotografiets status. Hvor Kwinter opfatter Kafkas hyppige brug af fotografier, både privat og i værket som en integreret del af en bevidst "overfladisk" og overdetaljeret måde at skabe en art litterært manifold, sætter Deleuze og Guttari fotografiet i modsætning til lyden. Her optræder fotografiet som statisk, stift og territorialiserende, mens lydbilledet optræder som frigørende fra en piktorelt sanktioneret orden. Denne prioritering af det akustiske, som en frisættelse genfinder vi Deleuzes tanker om hvordan den moderne films "tidsbillede" konstitueres. Kwinter beklager imidlertid dette i sin bog, idet han i en fodnote gør rede for hvorfra han ellers har hentet inspiration fra Deleuze og Guttari.

Om noget er denne status mellem fotografi og levende billeder vel beskrevet. Roland Barthes (1915-1980) beskriver i hans sidste bog "Camera Lucida" hans undersøgelse af hvad fotografiet er "*i sig selv*", hvordan det adskiller sig fra andre billeder, såsom maleri og film. Som udgangspunkt peger fotografiet altid på noget eller nogen, en hændelse, et øjeblik som aldrig vil gentage sig. På denne måde er fotografiet "usynligt", idet motivet "skygger" for den form som repræsenterer det. Der er et evigt "dette", en henvisning over fotografiet, til øjeblikket eller hændelsen:

*"Cameras in short, where clocks for seeing"*²⁶

Imidlertid er Barthes metode ikke videnskabelig, eller ikke kun. Konfronteret med fotografiets ukvalificerbarhed, at det er det som det repræsenterer, tager han udgangspunkt i sine egne oplevelser og fascinationer ved fotografiet og lægger disse til grund for sin undersøgelse. Bogens anden del handler således ikke om hans syn på fotografiets historie og metodik, men om hans overvejelse omkring billeder af hans afdøde mor.

Barthes undersøger i hvilken udstrækning, disse billeder kan minde ham om moderen. Fragmenteret, usandt, næsten sandt, men ingen af billederne kan få ham til at mindes hendes væsen. Til sidst støder han på et billede af moderen som lille pige og idet han læser billedrækken i omvendt kronologisk rækkefølge noterer hans sig at han mindes hende, men også mister hende to gange: Både ved det seneste billede af moderen som svækket og aldrende som ligger først i rækken og i dens sidste billede; af moderen som barn.

Det idiosynkratiske hos Barthes og hans udtalte lede ved filmbilledet, er således at han blive nødt til at bruge en filmisk teknik, for at komme på højde med sin erindring, han lægger billederne op, og foretager så at sige et "flashback".

26) Roland Barthes: *Camera Lucida*, 2000, p. 15

På samme måde som Barthes, siddende ved sit skrivebord, kan Kafka skrivende i sin tekst, implementere filmiske teknikker, teknikker som i Kafkas tilfælde endnu ikke er opdaget af filmen selv, end ikke endnu anet.

Hos Deleuze finder vi andet steds denne definition på forskellen mellem det fotografiske og filmiske: Fotografiet er en afstøbning, "a mold", mens filmbilledet er en modulation, "a modulation"²⁷. Deleuze henter her inspiration hos Bergson, som noterer sig om fotografiets ontologiske status at:

*"Photography, if there is photography, is already snapped, already shot, in the interiority of things and for all the points of space."*²⁸

Dette niveau er ifølge Bergson tingenes eget perceptionsniveau, fyldigere og uendeligt mere detaljeret end vort. Vor egen perception, er givet gennem vores position som "centre af udefinerbarhed", som bevægelse-billeder og defineret ved subtraktion, altså fravalg af beskrivelsesniveauer og detaljering.

Bergson forsøger her at ophæve subjekt/objekt relationen ved at foreslå at verden udelukkende består af "billeder". Disse billeder er hverken repræsentationer af ting eller ting i sig selv, men virkeligt eksisterende billeder som interagerer med hinanden. Imellem disse billeder findes en specifik type, som udgør de levende væsener, der er karakteriserede ved at være centre for indetermination. Det "levende billede", kan således påvirkes til at reagere af og på andre billeder, men der er en forsinkelse (bevidsthed) og et mulighedsfelt for handling (fri vilje). Perception er i denne teori, ikke noget internt i mennesket, men for så vidt i tingene selv, som strækker ind gennem den filtrering af objekternes totalitet, som den selektive perception udgør. Bergson skelner her mellem tre typer billeder: "snapshots", "movement-images" og "time-images".

Der er i Kafkas værk en omgang med disse "time-images" i form af litterære figurer, som foregår på et eksperimentelt niveau, eksemplificeret ved "udtryks-maskinerne" eller udtryks-montagen, som radikalt overskrider hvad filmkunsten selv har erkendt om sit væsen og som først kan indfries med fremkomsten af en instruktør som Orson Welles.

27) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 25

28) *Ibid*: p. 62

Deleuze og Welles

Gilles Deleuze opdeler i cinemabøgerne filmhistorien i to afsnit. Et første afsnit hvor tid er underordnet bevægelse og et andet afsnit hvor tiden er autonom i forhold til bevægelse:

*“Welles success in relation to Kafka is that he was able to show how spatially distant and chronologically separate regions were in touch with each other, at the bottom of a limitless time which made them contiguous.”*²⁹

Som ovennævnte antyder, nævner han Orson Welles som den instruktør der med “Citizen Kane” for første gang laver en film hvor tiden opnår autonomi. Der er med Deleuzes ord et før og efter Orson Welles. Beskrivelsen af rummet bliver dermed afhængig af beskrivelse af tiden, som ofte refereres baglæns og springende. Dette skift betegner Deleuze som sammenbruddet af det senso-motoriske skema.³⁰

29) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p.111

30) Begrebet “senso-motoriske skema”, optræder hyppigt især i andet bind af Deleuzes film bøger. Imidlertid optræder det ikke i bøgernes ordforklaring eller index og savner som sådan en direkte definition. Første gang ordene sansning og motorik optræder sammen er i en henvisning til Bergsons *Matter and Memory*: “All this amounts to recalling that all perception is primarilyly sensorymotor: perception “is no more in the sensory centres than in the motor centres; it measures the complexity of their relations”. Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 66.

Deleuze giver imidlertid efter omfattende brug af begrebet en definition af begrebets placering midtvejs i den anden cinemabog: “We simply note that the sensory-motor schema is concretely located in a “hodological” space (Kurt Lewin), which is defined by a field of forces, oppositions and tensions between these forces, resolutions of these tensions according to the distribution of goals, obstacles, means, detours. The corresponding abstract form is Euclidian space, because this is the setting in which tensions are resolved according to a principle of economy, according to the so-called laws of extremum, of minimum and maximum: for example: the simplest route, the most appropriate detour, the most effective speech, the minimum means and the maximum effect.” Deleuze trækker her på den topologiske psykologis grundlægger Kurt Lewin (1890-1947) og hans begreb om et hodologisk rum. Et hodologisk rum er et topologisk geometrisk felt, hvori vektorer og stier beskriver ruter mellem rummets regioner. Disse ruter tegnes ud fra den mindste psykologiske anstrengelse, snarere end mindste afstand, i navigationen mellem felter af tiltrækning og frastødning. Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 124.

Imidlertid falder Deleuzes begreb om det senso-motoriske skema mere eller mindre sammen med den schweiziske børnepsykolog Jean Piagets begreb af samme navn. Piaget placerer begrebet som sjette fase i barnets udvikling fra 0-2 år, det såkaldte senso-motoriske stade. I dette stade opdager børn verden gennem bevægelser og sanser. I denne forbindelse oprettes en række skemaer, som i sidste instans kan sammensættes og kombineres mentalt. Dette stade består af seks faser: (1) medfødte reaktioner, (2) første vaner og primære cirkelreaktioner, (3) Sekundære cirkelreaktion, (4) Koordination af sekundære cirkelreaktioner, (5) Tertiær cirkel reaktion og aktiv eksperimentering, (6) Mentale kombinationer og internaliseringen af sensomotoriske skemaer.

Jens Bjerg og Hans Vejleskov: *Tænkning og udviklingsforløb- Jean Piagets teori*, 1980, pp. 26-39

I denne forbindelse kunne man, uden at Deleuze dog refererer til Piaget, opfatte det senso-motoriske skema i en Piagets forstand og indskrevet som sådan i Lewins Hodologiske rum. Når Deleuze i forbindelse med sammenbruddet af det senso-motoriske skema nævner at det stadig er tilgængeligt for os, men kun i en aktion og reaktion med klichéerne, skal det forstås som et egentlig sammenbrud i det hodologiske rum og ikke i det senso-motoriske skema: “We mix with all that, even death, even accidents, in our normal life or on holidays. We see or we more or less experience, a powerful organisation of poverty and oppression. And we are precisely not without sensory-motor schemata for recognizing such things, for putting up with and approving of them and for behaving ourselves subsequently, taking into account our situation, our capabilities and our tastes. We have schemata for turning away when it is too unpleasant, for prompting resignation when it is terrible and for assimilation when it is too beautiful.”

Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 19-20. I denne forstand bliver det mere klart hvorledes “the movement-image” som sådan er indskrevet som en førstehed eller forudsætning for “the time-image”.

Situation avler ikke længere handling, og der er ingen handling hvormed vi kan møde og leve op til situationen.

Som nævnt er det tvivlsomt om man kan beskæftige sig med Welles som instruktør uden samtidig at foretage en læsning af Welles som skuespiller. I filmbøgerne foretager Deleuze således også en læsning af Welles rollefag. Fra Charles Foster Kane i "Citizen Kane" (1941), over Mr. Arkadin i "Confidential Report" (1955), Qinlan i "Touch of Evil" (1958), advokat Hastere i "Processen" (1962) og endelig som Orson Welles i "F for Fake" (1973). Deleuze finder i sin anden læsning af Welles værk, en slags nietzscheansk inspiration hos instruktøren. Welles er banebrydende gennem sit filmsprog, men også gennem sit persongalleri og hans egen status som fortæller/ instruktør/ skuespiller/ kommentator. Et af tyngdepunkterne hos Welles er netop, at vi ikke kan uddele domme, om Kanes liv i "Citizen Kane", om Josef K's skyld i "Processen" eller om Picassos affære i "F for Fake" eller på nogen måde fastslå en endegyldig dom over hvornår hvilken karakter er identisk med sig selv, enten i form af rollen som instruktør eller skuespiller. Welles karakterer er i en evig transformation eller metamorfose, et differentiale, som ikke kan gribes i en statisk formel a la situation avler handling avler ny situation. Snarere synes disse figurer at være fabuleringer, opdelt i serielle forløb, hvor den enkelte serie kan ses som projektionen af en specifik transformation.

Deleuze bruger i Cinemabøgernes andet bind disse to Welles receptioner til at analysere optiske og soniske tegn og fundere tre af de vigtigste "time-images" i den moderne films taksonomi, nemlig "crystal-image", "sheets of past" og "powers of the false". Den moderne film opererer med løsevne optiske og soniske fragmenter, som udveksler gennem krystal-billedet. Dette billede henter Deleuze blandt andet hos Welles i "Kvinden fra Shanghai" (1947), fra filmens afsluttende scene i spejlkabinettet. Når det senso-motoriske skema "situation avler handling" bryder sammen, må den moderne film nødvendigvis finde en anden fremdrift. Her bruger Deleuze spejlet som billede på et mindste kredsløb, kredsløbet mellem det virtuelle og det aktualiserede. I en klassisk fortælling, er dette fastlagt gennem kontinuitet, personen er aktualiseret og dens billede i spejlet virtuelt. Hos Welles finder Deleuze imidlertid en ny fremdrift, spejl-billedet og det spejlede kan ikke længere defineres præcist, men vekselvirker, skiftende mellem aktualisering og virtualitet. Skønheden i scenen hos Welles er netop at denne udveksling kun kan afbrydes, ved at ødelægge selve billedet og fortællingens personer. Når spejlet fragmenteres af revolverkuglen, stopper forestillingen og filmen er slut.

Imidlertid er krystal-billedet endnu ikke et direkte "time-image", men blot en motor for en fragmenteret fortællings fremdrift. Tid-billederne "sheets of past – peaks of present" afleder Deleuze fra Welles "Citizen Kane". Her oplever vi hvorledes forskellige sameksisterende fortider gennemlyses af filmens prismatiske nu i jagten på filmens gåde, betydningen af ordet "Rosebud". Her er ikke længere tale om et "flashback" i en klassisk forstand, men om en helt ny måde at undersøge forskellige

tidslige strata. De indbyrdes tidslige lag i "Kane" er modstridende, og derfor kan deres relationer ikke repræsenteres inden for rammerne af en kartesiansk rum/tid. "Sheets of past" adskiller sig på denne baggrund fra krystal-billedet, i det det opererer med en ubestemmelighed mellem sandt og falsk, snarere end mellem aktuelt og virtuelt.

I forlængelse af dette, deducerer Deleuze et tredje tid-billede, som også opererer med udvekslingen mellem sandt og falsk; "powers of false". Her har vi forladt instruktøren Welles til fordel for skuespilleren. Welles karakterer er en serie af forfalskere, uden en egentlig original eller et ophav. Ideen om en sandfærdig verden, hvori vi kan uddele domme over fænomener, falder bort, netop fordi en sådan verden ville kræve et sandfærdigt menneske. Hos Welles er livet hævet over det sandfærdige projekt, uddelingen af domme. Dette har naturligvis en konsekvens for den klassiske narration, som netop påberåber sig at være sand og i stand til at uddele domme.

Under overskriften "powers of the false" opsummerer Deleuze i punktform forskellene på et organisk og krystallinsk tegnregime, altså forskellen på movement-images og time-images.

Det første punkt omhandler beskrivelse eller deskription. I det organiske tegnregime, forudsætter en beskrivelse af et givet objekt, sceneri eller landskab, at dette eksisterer uafhængigt af beskrivelsen. I modsætning her til opererer det krystallinske tegnregime med en beskrivelse, som ikke har dette udgangspunkt, men så at sige overskriver sit objekt og dernæst sin egen beskrivelse, med evigt nye beskrivelser. Dette kalder Deleuze "opsigns" og "sonsigns", rene optiske og soniske situationer.

Som en konsekvens af dette er status mellem det virtuelle og det aktuelle vidt forskellige i disse to regimer. I det organiske tegnregime, kan det virtuelle indskrives i filmens kartesiske kontinuitet eksempelvis i form af flashbacks eller drømmescener, hvorimod man i det krystallinske tegnregime oplever en opblødning af distinktionerne mellem virtuelt og aktuelt. Det er denne fluktuation mellem virtuelt og aktuelt, mellem objekt og erindring om lignende objekter, som genererer fremdrift i et tegnregime hvor de senso-motoriske relationer er brudt sammen. Dette kalder Deleuze hukommelsestegn, drømmetegn og krystal-billeder.

Det tredje punkt, omhandler narrationens rum, som kan være henholdsvis kartesisk eller ikke. For den klassiske film gælder det at selv om filmen er fiktion, er den pr. definition en sand fiktion, og undgår derfor aksepring, brud i continuity etc. Dette henviser til et grundlæggende kartesiske fortællerum, som står i modsætning til et ikke-kartesisk fortællerum i krystalregimet. Dette skyldes at krystalregimet udviser ikke-lokaliserbare relationer, altså relationer som ikke kan rumliggøres i et kartesisk system, men snarere i den type rum vi kender fra den moderne fysik, eksempelvis i det matematiske manifold. Dette kalder Deleuze "cronotegn", som omhandler tid som orden, "peaks of present" og "sheets of past".

Fjerde punkt i denne samlæsning omhandler også spørgsmålet om en fortællings sandhedsværdi. Den klassiske fortælling er nødvendigvis sand, og bygger på uddelingen af domme. Dette er den organiske fortællings udgangspunkt, at vi kan bedømme godt og ondt, ud fra en overordnet ideel sandhed. Imidlertid afviger krystalregimet herfra, idet det gennem det tredje cronotegn, ”tid set som serier” omhandler de transformationer, som en nødvendigvis falsificeret virkelighed gennemgår. Denne transformation er simpelthen udtrykt i at fortælleren ændres af fortællingen på lige fod med det fortalte. Denne type ”cronotegn” kalder Deleuze ”powers of false”:

Klassisk film- Organisk regime

Mnemosigns (flashback)	Onirosigns (drømmesekvens)	Noosigns (rationelle klip)	Lektosigns (in/dir. diskurs)
---------------------------	-------------------------------	-------------------------------	---------------------------------

Moderne film- Krystallinsk regime

Optiske tegn – Soniske Tegn

Hyalosigns (virtuelt/aktuelt)	Cronosigns (sandt/falsk)	Noosigns (irrationelle klip)	Lektosigns (fri ind. D)
	^		
	orden	serie	
	(cinema of brain)	(cinema of body)	
sheets of past/points of present		powers of the false	

Den klassiske filmkunst kan altså opsummeres i en vertikal akse som betegner helhedens integration og differentiering med de enkelte dele og en horisontal, som betegner de enkelte deles montage ifølge association, affinitet, kontrast etc.:

Hele

Differentiation/integration

Dele	Rationelle klip	Associativ montage
------	-----------------	--------------------

Den moderne filmkunst afviger nødvendigvis herfra, idet den vertikale akse består af et udenfor (det som ikke kan tænkes) og et indenfor (det som ikke kan integreres), mens den horisontale akse består af montage efter reglen om irrationelle klip:

Udenfor

Ubestemmeligt/inkomensurabelt

Irrationelle klip

Falsk kontinuitet

Sort/ hvid skærm³¹

Der er altså følgende to hovedforskelle mellem de to tankeformer: Et udenfor, som er summen af det hele der ikke længere kan tænkes i det moderne og en montageform som prioriterer mellemrummet mellem de enkelte klip, for at kunne potensere forskelle mellem de enkelte billeder. Sammenhængen mellem dette udenfor og det irrationelle klip, ligger i at det utænkte så at sige trænger frem gennem det mellemrum som det irrationelle klip skaber i materialet, idet det bringer det ikke tænkbare sammen med det ikke integrerbare.

Hvad er så dette ikke tænkbare og ikke integrerbare? Hos Deleuze er det "det nye", den uendelige mangfoldige fornyelse af universet, som vi må prøve at tænke og ultimativt være en del af. I og med sammenbruddet i det senso-motoriske skema, syntes verden som en andenrangs film, en dårlig fiktion og det er den moderne films opgave at søge nye omgangsformer med denne verden, omgangsformer som ikke opstiller en ny utopi eller ideologi, men som kan begrunde en fornyet tro på verden som den er her og nu

Kafka, Welles og Deleuze

I en interessant korresponderende række artikler udformet over en årrække problematiserer Henrik Oxvig og Frederik Tygstrup hvordan henholdsvis læsning og skrivning skal forstås i relation til forholdet mellem det kvantitative og kvalitative.³² For Tygstrups vedkommende fokuseres på en læsning af rummet, som fortrinsvis produceret af skalamæssigt forskellige tider; geologiske, kulturelle, antropologiske. Oxvig tegner i modsætning hertil et billede af en skrift, som ikke skrives i et allerede forudsat rum, men som en del af skriften genererer det rum som den står i. Her kan man tale om Worringers "gotiske linje" eller Deleuzes "skeletum"³³. Men om hvilket, hvad er fællesskabet mellem katedralen og kammerspillet? Deleuze ville mene at det var den universelle vektor-linje, den specifikke brudlinje i konkrete kraftfelter, distribueret over samme faserums portræt i både det sakrale og intime rum, ifølge en materialemæssig økonomi, en stofflig minimal strækning mellem A og B, en fraktur enestående og universel, som benbruddet der behandles ens og dog sætter sit unikke mærke på kroppen og gangen:

31) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 202-206

32) Henrik Oxvig og Frederik Thygstrup i *Pub: Grid I-IV*, 2004-2007

33) Deleuzes "skelet rum" betegner netop en vektoriseret måde at se på, som Ronald Bogue formulerer det : "in a skeletonspace, one see 's'vectorially", step by step, zig by zag, from intensity to intensity." Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 105 og Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, pp. 52, 172-173 .

“But in what could this singularity or individuality exist if not in the subjective essence? It would exist precisely in the ever-shifting pattern of mixtures or composites: Both internal ones- the body as site marked and traversed by forces that converge upon it in a continuous variation; and external ones- the capacity of any individuated substance to combine or recombine with other bodies or elements (ensembles), both influencing their actions and undergoing influence by them.”³⁴

Kwinter er inde på den samme tankegang, idet han prøver at analysere forskellen på nittenhundredetallets store realistiske romaner og Kafkas undseelige og fragmenterede litteratur. Den dobbelte blindhed hos Kafka som Kwinter her søger at udrede, har sin bund i to fænomener; vi er ikke længere i stand til at se verden og vi er heller ikke længere istand til at se os selv. Det er i dette brud at det cinematografiske træder frem, for filmen er på forunderlig vis bundet til begge fænomener, dels til identitetstabet i massepersonligheden via sin rolle som massemedie og dels til realitetstabet i vores perceptioner i kraft af sin rolle som analytisk synsprotese.

Ifølge Bergson fungerer kinetoscopet langs samme illusoriske bane som vores perceptioner. Imidlertid er kinetoscopet et analytisk og syntetiserende instrument, som kan gentage denne perception, og så at sige rejse tilbage op langs den flod af perceptioner vi oplever. Når Kafka således løser perspektivets problem ved at indføre en topologisk skrift, låner han også fra cinematografien en teknik som består af kirurgiske nærbilleder og aksespring, som i sidste ende tillader ham at passere forbi en naturalistisk eller psykologisk beskrivelse af Mennesket. Kafka undslipper hermed spørgsmålet om subjektet og dets identitet, til fordel for en ny sandhed, sandheden relationerne imellem, udtrykt som de er i konkrete brudlinjer.

Det levende billede bliver i denne sammenhæng at ligne ved et matematisk manifold, den enkelte frame med status som dimension og filmens totalitet som et vektorfelt, hvori vi kan beskrive verden, ikke bare som den tager sig ud for vore sanser, men som den eksisterer i sin evige foranderlighed og molekylære materie. Indstillingen eller skuddet, som både Welles og Deleuze behandler med særlig intensitet bliver i denne sammenhæng et afgørende hængsel som løfter diskrete observationer fra et kartesisk plan til et Bergsonsk immanensplan.

34) Sanford Kwinter: *Architectures of Time*, 2001, p. 109.

Zerones

Deleuzes utraditionelle omgang med semiotikeren C. S. Peirce, er indledningsvist beskrevet, dels gennem eksemplet med stumfilmskomikerne og dels gennem tekstens forsøg på at læse henholdsvis Kafka, Welles og Deleuze selv som en triadisk progression. Når Deleuze i starten af den anden cinemabog vælger at indføre et foregribende niveau, en såkaldt "zerones", hænger det nøje sammen med billedets status i forhold til bogstavet og ordets. Deleuze har i udgangspunktet vægtet Peirce i forhold til eksempelvis Saussure, idet han mener at billedet ikke kan ligestilles med et ord eller en sætning i et sprogsystem. I udredningen af taksonomien parrer Deleuze følgelig Bergsons tre bevægelse-billeder med Peirces tre kategorier "firstness", "secondness" og "thirdness". Det er i denne forbindelse at han indfører begrebet "zerones", da han angiveligt mener at Peirce til syvende og sidst begynder at nærme sig en sprogvidenskabelig analyse af tegnet. Deleuze klandrer Peirce for at have taget kategorierne som faktum, snarere end at have deduceret dem:

*"Now this deduction is only possible if we first assume a perception image. (...) The perception image will therefore be a degree zero in the deduction which is carried out as a function of the movement image: there will be a "Zerones" before Peirce's firstness."*³⁵

At Deleuze i denne forstand er tættere på Bergsons end Peirce er åbenlyst om end forvirrende. Peirces kategorier og tegnetrikotomi dækker ikke kun over billeder, men over alt hvad der kan forekomme af ideer og ting og der kan som sådan ikke forekomme noget før førsteheden.³⁶ Omvendt er Bergsons ide om "movement-images" ligeså inkluderende, den omfatter også alle ideer og ting, men som billeder. "zerones" beskriver således relationer mellem tingenes totale perception og centre af ubestemmeligheds snævre perception på det konsistensplan hvor disse billeder befinder sig:

*"This infinite set of images constitute a kind of plane of immanence. The image exist in itself, on this plane. This in-itself, of the image is matter: not something hidden behind the image, but on the contrary the absolute identity of the image and movement. The identity of the image and movement leads us to conclude immediately that the movement-image and matter are identical."You might say that my body is matter or that it is an image"*³⁷

35) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 30

36) *"The ideas of Firstness, Secondness, and Thirdness are simple enough. Giving to being the broadest possible sense, to include ideas as well as things, and ideas that we fancy we have just as much as ideas we do have, I should define Firstness, Secondness, and Thirdness thus:*

Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else.

Secondness is the mode of being of that which is such as it is, with respect to a second but regardless of any third.

Thirdness is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relation to each other."

Charles Sanders Peirce: *A Letter to Lady Welby*, 1904, i *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. Arthur W. Burks, 1931-1958, Vol. 8, p. 328

37) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 61

I Deleuzes deduktion, indgår perception under den bredest mulige vinkel således som forudsætning for "firstness", "secondness" og "thirdness", hvilket logisk set sætter perception-billedet som en degree zero, en "zeroness". Skemaet som vist tidligere, bliver nu forskudt på en sådan måde, at perception-billedet, bliver sammenfaldende med kategorierne på den lodrette akse:

Montage

Shot

Frame

Perception-image (zeroness)	Affection-image (firstness)	Action-image (secondness)	Relation-image (thirdness)
--------------------------------	--------------------------------	------------------------------	-------------------------------

Med introduktionen af "zeroness" og relation-billedet, har de grundlæggende billedstørrelser således "byttet plads" og kan ikke længere uddrages i en logisk sammenhæng. Dette er netop hvad der sker i en filmhistorisk sammenhæng med introduktionen af det tænkende "relation-image" eksempelvis hos Hitchcock og i den efterfølgende krise i det senso-motoriske skema. Når Deleuze således deducerer den klassiske films taksonomi, simulerer han samtidig i teksten dette systems sammenbrud. Det er i denne forstand, som en eksperimentel tekstlig tankefigur, der simulerer snarere end at docere, at vi skal forstå Deleuzes kortslutning af Peirces triade.³⁸

I denne teksts optik er det følgelig af interesse at forsøge at indsætte et "zeroness", dels i forhold til feltet KWD og dels i forhold til afhandlings eget felt. Zeroness for KWD, kan gives som den dobbelte blindhed hvormed Kafka betræder et nyt paradigmatiske rum. Blindheden skyldes individets opløsning i massepersonligheden, mennesket som sagsnummer og synskeglens begrænsede erkendelsesmulighed og inklusion i magtstrukturens diskurs. Hos Kafka opleves denne blindhed som affekt, der afleder en kortlægning, en famlende afsøgning af rummet igennem kartografiske eksperimenter af topologisk art. Personerne er passive beskuere og hændelser og begivenheder indtræffer aldrig. Af de kort, billeder, geometrier og forestillinger vi er bekendt med optræder kun forrevne, nedkradsede og fragmenterede bidder.

38) En måde at få forholdet mellem Deleuze og Peirce til at "gå op" er at indtænke Peirces "Somebody", den for hvem tegnet er et tegn. Deleuze nævner selv at perception-billedet, er en "perception af en perception", og kunne siges at inkludere denne "nogen". I så fald må disse "perception-images", i øvrigt helt i overensstemmelse med Peirce, ikke alene være de hyppigst forekommende billeder, men må indgå i ethvert billede, hvilket også er tilfældet i Deleuzes taksonomi.

Hos Welles findes samme blindhed og famlen, i "Citizen Kane" gennem successive lag af fortid, der kun kan lokaliseres af beskueren, men også en aktion, en handlekraftighed i rummet. Welles store figurer er blinde, Mr. Arkadin rent bogstaveligt, Harry Lime og Quinlan følelsesmæssigt og Kane menneskeligt, men de handler ikke desto mindre, de handler i blinde.

Hos Deleuze er affekt og handlen potenseret af refleksion, begrebsmæssige muligheder, som søger at afdække det intensive bag det ekstensive, det usynlige bag det synlige, udtrykt i det virtuelle for hvilket det aktualiserede skygger. Deleuze er både en Kafkask skribent i sin insisteren på at arbejde direkte i et nyt sprogligt beskrivelsesniveau og en Wellesk figur i sin appetit og spændvidde, ikke mindst i kravet om at filosofien "skaber" ved at give liv til nye begreber, begreber som må være produktive. Men Deleuze er først og fremmest en tredjedheds mand idet han indskriver sig selv i en uendelig række sproglige og begrebsmæssige glidninger, forbedringer, udviklinger, nytænkninger der som en konstant strøm i værket forskyder entydige forståelses rammer.

Hvis man indenfor denne afhandlings område skal forsøge at formulere en "zeroness", en molekylær optik for dens genstandsfelt, må det være selve det levende billede, "the movement-image". Hos Kafka, Welles og Deleuze oplever vi hvordan det pludseligt føles at være slået med blindhed, men vi oplever også hvordan det levende billedet som synsprotese og analytisk redskab træder imellem os og vores synssans og gør os i stand til at beskrive og handle i verden på ny. Dette billedes tre distinkte perioder, den klassiske, den moderne og den nutidige gennemløber i sig selv et triadisk forløb. Den klassiske films udspring, adskillelsen af kameraet og fremviseren gennemløber en kortlægning af affekterne. Den moderne films udspring, mobiliseringen af kameraet i form af lette 16 mm apparater, fører til handling og revolte mod disse regler; oprettelsen af et dobbelt sprog. Den nutidige films udspring, liberaliseringen af distributionsapparatet gennem video og internet, refleksionen over dette dobbelte sprog, ikke længere som indbyrdes modsætninger og ikke længere kun lokaliserbart indenfor filmens eget domæne. Filmen fremtræder her i denne tredje fase som et redskab, et kunstigt analytisk og nu reflekteret blik, et blik hvis konstruktive elementer er omdrejningspunktet for denne afhandling.

Modernity: A film by Alfred Hitchcock

*So what went wrong? What is the 21st-century city but grid upon grid ad infinitum?
But that is the point. It is frozen into a block of black, Miesean ice...*

John Outram : The Disorder of Order ¹

John Outrams kommentar til den moderne storbys skæbne er som taget ud af Wachowski-brødrenes trilogi "The Matrix" (1999-2003). Selv hans konklusion: "at vi skal prøve at forblive vågne" i det nye årtusinde er et meget direkte lån fra denne new-age science fiction film. Det mest interessante er imidlertid koblingen mellem begrebet "ice", i forfatteren William Gibsons terminologi et anti-virus computerprogram, og arkitekten Mies van der Rohes arkitektur. Denne kobling genfindes i filmen, hvor "the ice" er personificeret ved programmet, virusen og agenten "Smith", hvis virke langsomt men sikkert omdanner Manhattan anno 1999 til en struktur hvis lighed med Mies og Hilbersheimers byplanprojekter er slående. Man fristes til at konstatere at Mies van der Rohes ord om modernismen "at kun en ide har styrke til at brede sig så langt", her er læst i et burroughskt lys med kommentaren:

"- eller en virus".

I en lille tekst om relationer tænker Henrik Oxvig over betydningen af en sætning, hvis prægnans aldrig helt har forladt ham, og som han mindes ved læsningen af sociologen Latour. Sætningen er fra Gilles Deleuze, og selvom hverken Oxvig eller Latour nærmere kan fastsætte dens genealogi i Deleuzes omfattende værk, er det en sætning som vitterlig er værd at reflektere over:

"Only that which is alike differs, or only differences are alike" ²

1) John Outram: *The Disorder of Order*, 2000, i AD 70 #5, p. 15

2) Dette er i virkeligheden en faksimile skabt af afhandlingens forfatter, da Oxvig husker Latour for ordspillet: "*Relativism is not the relativity of truth, but the truth of relations*". Den vigtigere sætning som Oxvig i anden omgang erindrer, er citeret fra Deleuze af diagrammatikeren E.G. Somol (1999): *Peter Eisenman, Diagram Diaries*, London, pp. 24-25 i Oxvig (2006): *Relationer*, Pub: Grid 3, pp 42-43, samt i et video-interview lavet med Oxvig af forfatteren i November 2007. Hos Deleuze lyder sætningen i sin sammenhæng som følger: "*Let us consider the two formulas "only that which resembles differs" and "Only differences can resemble each other". These are two distinct readings of the world: One which invites us to think difference from the standpoint of a previous similitude or identity; whereas the other invites us to think similitude or even identity as the product of a deep disparity*".

Gilles Deleuze: *Plato and the simulacrum i: Logic of sense*, 2001, Appendix 1, p. 299

Oxvig får udredt sætningen til at være et spørgsmål om to grundlæggende forskellige tilgange til verden; enten udleder man forskelle på baggrund af en forudsat identitet, det være sig en skematik, rumlig forestilling eller andet, eller også undersøger man stoffets relationer for at udfælde, hvilken forskel to fænomener kan dele. En simpel måde at forstå denne forskel i tilgang, kunne eksemplificeres med et par sko og det gyldne snit. Skoene er parvis forskellige som højre og venstre sko, ud fra deres forudgående lighed som sko. Det gyldne snit, er imidlertid en forskel i sig selv, kvadrat og rektangel, som derefter skaber harmoni eller lighed på tværs af skala, idet gyldne snit netop deler ratioen som forskel.

I nærværende tekst åbner denne lille sætning for en refleksion over hvorledes vi kan tænke over filminstruktøren Alfred Hitchcock og arkitekten Ludwig Mies van der Rohe, over hvorledes vi kan tænke film og arkitektur overhovedet, og hvis så, hvorledes?

Det ville være indlysende at starte med "slægtskabet". Fælles for Hitchcock og Mies gælder det at de begge startede i avantgarden, at de begge eksperimenterede sig frem mod en formel som i sin succes blev et dogme, at de begge emigrerede til USA ved udbruddet af anden verdenskrig og dér ikke bare dannede skole, men måske blev de to største enkeltfaktorer i aktualiseringen af halvtredserne og tressernes "Amerikanske drøm". Så vidt lighederne. "Take it as read" som man siger. En hård segmentering, med Mies som ét og Hitchcock som nul, der gennem deres lighedspunkter, historisk, psykologisk, socialt gennemløber deres fagligheders forskellighed, er ikke indbefattet i denne teksts sigte.

Først og fremmest må vi kunne analysere og dernæst syntetisere "forskellen" mellem film og arkitektur. Snarere end at søge forskelle på baggrund af en forudsat lighed må vi ønske os som forudsætning at kunne identificere den intensive forskel mellem film og arkitektur, og i det analytiske arbejde med konkrete værker at kunne afdække, hvorledes film og arkitektur kan dele denne forskel.

Film og arkitektur

Når vi undersøger sammenhængen mellem film og arkitektur er det vigtigt at holde fast i det faktum, at film i sin essens er todimensional og arkitektur tredimensional. Det er således ikke givet at det ene medium kan repræsentere det andet på bedre vis, end postkortet repræsenterer valget af feriemål. Film er en simulering af synsindtrykket, mens arkitektur er en simulering af hele sanseapparatet, forbundet med menneskets stilling i verden. Med dette in mente kan film dog informere os om væsentlige forhold ved verden og dermed også arkitekturen, nemlig at begge opleves i bevægelse over tid:

*"There is obviously an enormous amount of architecture represented in films and other moving pictures, but anyone who thinks that *The Third Man* was produced in order to represent Vienna is in danger of missing the point, which is not that film is*

or isn't an effective way of representing architecture, but that it transforms it. Films don't represent experience of architecture, they reconstruct it".³

Idet vi indser at film, eller animation om man vil, ikke nødvendigvis kan repræsentere arkitekturen, bliver det muligt at genopdage begge kunstarters fascination af fænomenet rytme. Indgangsvinklen til dette begreb er dog vidt forskellig, nemlig den statiske og den bevægelige. Her må man nødvendigvis spekulere på om rytme som begreb overhovedet er mulig uden bevægelse, dvs. uden et forløb af tid. Igen stiller filmen sig dubiøst eller med Bergsons ord "som en forfalsket bevægelse". Imidlertid er det som konstituerer rytmen inden for film af stor interesse, nemlig klippet eller med Robert Smithsons præcise ord "the split between the split".

Dette leder os i den retning at hvad end tid er på det kosmologiske niveau, så er det i hvert fald sandsynliggjort at der på det lokale niveau er en betydelig perceptionel forvrængning. Arkitekturens rytmik kan således opleves som statisk, såvel som filmens rytmik opleves i bevægelse, men på et fundamentalt niveau er dette ikke muligt i anden henseende end som en perceptionel vektor der skaber en kunstig fornemmelse af kontinuitet. Film og arkitektur har i denne sammenhæng det tilfælles at det gælder om at opnå det øjeblik, hvor tiden så at sige gennemstrømmer værket som en næsten håndgribelig foreteelse.

Imidlertid bliver begreberne lidt mere slørede når vi dykker ned i stoffet. Vores udgangspunkt, at film er en-, to- og firedimensional, mens arkitekturen er en-, to- og tre dimensional, holder, som ovenstående viser, ikke. Filmen foregår jo i et tredimensionalt rum, biografalen, i hvilken projektiionskeglerne udspændes. Den rumlige dimension er således grundlæggende for den filmiske teknologi, fra optagelse i verden over projektiion i salen og endelig til reception på nethinden. Omvendt eksisterer arkitekturen jo i allerhøjeste grad i en temporal eller fjerde dimension, fra en given epokes teknologi, menneskesyn og begrebsmæssige horisont, over programmets distribution af rituelle, økonomiske og praktiske bevægelsesmønstre, fra kirkeårets gang til metrostationens fluktuerende menneskestrømme. Endvidere indskrives arkitekturen i det tidsliges domæne gennem sine aldringsprocesser, materialernes fysiske forandringer, programatiske omordninger og indsættelser af proteser i bygningskroppene.

Til trods for at arkitekturen primært udspiller sig i en rumlig dimension og filmen i en to- eller firedimensional, er vi således ikke nærmere ved udgangspunktet, den intensive forskel. Film og arkitektur udspiller sig, på forskellig måde og med forskellig tyngde, over alle fire kendte dimensioner, men dette er i sig selv ingen grundlæggende forskel i art.

3) Joe Kerr: Interview with Patrick Keiller: *To Change life, however, we must first change space, i: Film+Architecture* 2, AD 70 # 1, 2000, p. 83

Hvis vi et øjeblik overvejer filminstruktøren og arkitekten Patrick Keillers ord om at filmen ikke kan repræsentere arkitekturen på en meningsfuld måde, får vi imidlertid en indikation af, hvori denne forskel kunne befinde sig. Kerrs udgangspunkt er for så vidt fænomenologisk idet han påpeger, at den kropslige væren, den fysiske oplevelse af en konkret arkitektur, ikke kan repræsenteres ved indsættelsen af en tilsvarende krop i biografens kropsligt immobiliserende normalpunkt. Argumentet er for så vidt gyldigt, i hvert fald så langt som for den klassiske arkitekturs vedkommende er der en intensiv forskel mellem øjet, stemmen og kroppens frie gang og perspektivkeglens udpegning af et privilegeret punkt.

Imidlertid må vi med Walther Benjamins to essays "Kleine Geschichte der Photographie" og "The Work of Art in the Age of Reproduction" besinde os på dette udgangspunkt:

*"The enlargement of a snapshot does not simply render more precise what in any case was visible, though unclear: it reveals entirely new structural formations of the subject. Evidently a different nature opens itself to the camera than to the naked eye – if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man."*⁴

Fremkomsten af fotografiske og filmiske teknologier indvarsler så at sige moderniteten, både i maleri og arkitektur. Hvor mange arkitekter oplever reelt set de konkrete fysiske aspekter af værker, som først og fremmest er publiceret og båret frem af fotografiske og animatiske teknologier? Er det ikke snarere sådan, at vi med Deleuze og Guattari, må tænke os arkitekturen som "en ramme", en fysisk og mental række indramninger som monteres og udtrykker sig gennem det moderne samfunds "hypermontage"?

Normalpunktet

Denne tænkning af arkitekturen som en række rammer, indbyrdes monteret i forhold til programmer, funktioner, etiske, æstetiske og økonomiske forhold og udadtil hæftet på hypermontagens abstrakte maskiner, geometrier, pengesystemer, lovgivninger, ideologier etc. minder imidlertid i høj grad om Deleuzes kategorisering af filmens grundlæggende træk i begreberne "frame", "shot" og "montage". For den spekulative ligger det altså lige for at begynde at overveje om disse begreber kan "oversættes" direkte eksempelvis "frame" = skala, "shot" = program, "montage" = snit. Imidlertid er vi ikke endnu nået til en kvalificering af en reel forskel, som disse begreber kunne dele, og vil for øjeblikket forlade denne type spekulation, idet den synes ufrugtbar og i sidste ende synes at være indbegrebet af det at indlæse forskelle på baggrund af en forudsat lighed.

4) Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, (1931) i *Kulturindustri*, 1973, pp. 42-57, og *The Work of Art in the Age of Reproduction* (1936) i *Illuminations*, 1999, pp. 221-244. Citat: *The work of Art...* p. 230

Som tidligere nævnt medvirker den teknologiske udvikling inden for de moderne medier at vi ikke længere kan stille os tilfreds med et kropsligt nærvær som blot og bar forskel mellem en filmisk og en arkitektonisk praksis. Imidlertid er der et punkt i den kropslige væren som paradoksalt nok ikke er blevet koloniseret af denne mediamæssige udvikling, nemlig øjet selv. Tekstens tese bliver fremdeles at opskrive forholdet til normalpunktet som den intensive forskel mellem film og arkitektur.

Normalpunktet skal i denne forbindelse forstås som det punkt hvorfra den perspektiviske konstruktion er gyldig, det være sig i biografens mørke eller bygningens søjlegang.⁵ Den perspektiviske konstruktion opfattes som indskrevet i geometriens strukturelle gruppe, et specielt tilfælde i klassen af generelle anamorfe projektive geometrier underordnet den topologiske geometri, og overordnet den affinitive og metriske geometri. Spørgsmålet om denne overordning og underordning er naturligvis prekært, men målet er ikke at indføre et evolutionært eller eurocentrisk niveau, snarere er den strukturelle gruppe læst og kvalificeret igennem dens kaskade af symmetribrud.⁶

Normalpunktet er i denne sammenhæng, det punkt som hæfter den affinitive og den projektive geometri i det forhold, at det perspektiviske billede og den parallelle projektive plan stemmer overens. Dette gør sig gældende for filmmanden som jo må placere kameraet et sted i planen for at få sit billede, og for arkitekten som må arbejde med planen for at få det rumlige til at materialisere sig. Den intensive forskel, der her fremskrives og postuleres, handler dermed om at transvertere normalpunktet i forskellig retning. Fra rum til flade og fra flade til rum; og tilbage igen.

I denne transport, som anskues som en egentlig forskel, synes spørgsmålet om rammens beskaffenhed at spille en grundlæggende rolle. Tekstens mål er i denne forbindelse gennem et studie af førnævnte kunstnere, en arkitekt og en filminstruktør, at opskrive normalpunktet som den intensive forskel som film og arkitektur, i et konkret tilfælde, i et given epoke og under en specifik synsvinkel er i stand til at dele.

5) Her må vi i første omgang skelne mellem øjepunktet og projektionen af øjepunktet i selve billedplanet. Normalpunkter defineres i konstruktionen af eksempelvis biografer gennem en lang række parametre. I nærværende tekst bruges en definition udledt af bredden på lærredet og afstanden til øjepunktet, som svarer til en vinkel på 45 grader vinkelret på et lærred med proportionen 1:2,35 (Cinemascope). Denne definition hentes fra en opstilling, som svarer til et stillbilled kameras (24x36) "normal" optik (50mm), en fotografisk forstørrelse på papir (24 x 30 cm) og en synsafstand til billedet på 40 cm. Denne definition er udredt på baggrund af samtaler med tonemesteren og forfatteren Per Meinertsen og filminstruktør og lærer på Den danske Filmskole Arne Bro.

6) Lars Marcussens analyse af geometriens strukturelle gruppe kan let opfattes på denne lidet flatterende måde. Imidlertid kan vi med eks. Manuel Delanda i *Intensive Science and Virtual Philosophy*, opfatte gruppen som en kaskade af symmetribrud, som man eksempelvis også ser i udviklingen af fostre. Lars Marcussen: *Rummets arkitektur- arkitekturens rum*, 2002, pp. 20-37
Manuel Delanda: *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 2004, pp. 23-24, ,

Mies van der Rohe

I romanen "Decline and Fall" (1928) præsenterer forfatteren Evelyn Waugh os med vanlig satirisk pen for den tyske arkitekt Otto Silenius. Silenius er et landflygtigt tysk geni, til trods for at han aldrig har fået realiseret en bygning, og at ideerne i hans "papir-arkitektur" er teknologisk umulige at realisere. Silenius er en parodisk figur, kalkeret over tidens avantgarde, og dog understreger forfatteren at der ikke er tale om eks. Le Corbusier:

"I saw some of Otto Silenius's work at Munich," said Potts. "I think he is a man worth watching. He was in Moscow at one time and in the Bauhaus at Dessau. He can't be more than twenty-five now. There were some photographs of King's Thursday in the paper the other day. It looked extraordinarily interesting. It is said to be the only imaginative building since the French revolution. He's got right away from Corbusier, anyway."

*"If people only realized," said Paul, "Corbusier is a pure nineteenth century Manchester school utilitarian, and that's why they like him."*⁷

Romanens cigarrygende arkitekt er på baggrund af publicerede projekter, udstillinger og en enkelt indretningsopgave blevet tilbudt at bygge en luksusvilla for den styrkende rige Margot Beste-Chetwyn. Det er med andre ord Silenius' strategi at være en publicerende, udstillende og ikke mindst polemiserende figur forud for at være en byggende arkitekt. At Waugh har lånt en del karaktertræk fra arkitekten Ludwig Mies van der Rohes (1886-1969) liv synes indlysende. Mies blev på selv samme tidspunkt hyret af den rige skofabrikant Tugendhat og dennes kone til at opføre sit vigtigste moderne hus, Villa Tugendhat i Brno. Et hus som Philip Johnson besigtigede på sin berømte Europa tour, inkluderede i udstillingen "Modern architecture" på MoMa 1932, satte på forsiden af udstillingskataloget og kommenterede med ordene: "The Brunn house is swell".⁸ At Mies selv havde arbejdet sig frem mod en position som leder af avantgarden gennem en lang række udstillinger og publicering af projekter op gennem tyverne, giver en resonans til denne læsning af teksten.

Mies blev født i Aachen i 1886 som søn af en stenhugger og viste tidligt talent for at tegne. Han var i lære som murer og forlod derefter Aachen for at tage til Berlin og arbejde som tegner på et arkitektkontor. Efterfølgende arbejdede han på Peter Behrens tegnestue, hvor folk som Le Corbusier og Walter Gropius også havde ansættelse en overgang. Mies slog igennem med projektet til et højhus i Friederichstrasse i 1921. Op gennem tyverne udviklede han en række projekter som blev publiceret og udstillet, men slog endegyldigt igennem med Weisenhoff Siedlung (1927), Barcelona Paviljonen (1929) og Villa Tugendhat (1928-30). På dette

7) Evelyn Waugh: *Decline and Fall*, 1928, pp. 331-332

8) Cammie Mcate: *Alien #5044325: Mies first trip to America i: Mies in America* ed. Phyllis Lambert, 2001, p. 135

tidspunkt blev han udnævnt som rektor for Bauhaus og fungerede som sådan indtil 1933, hvor det nazistiske regime i stigende grad gjorde det umuligt at drive skolen. Mies emigrerede i 1938 til USA efter et kort ophold i England og slog sig ned i Chicago, hvor han dels fungerede som leder af arkitektuddannelsen på AIT og dels fungerede som arkitekt i sin egen praksis. Her projekterede han en lang række af hovedværkerne i den internationale stil, bl.a. Seagram Building i New York og Farnsworth House i Illinois. I 1962 vendte han en kort overgang tilbage til Tyskland hvor han opførte "Neue Nationalgalerie" (1962). Mies døde i 1969. Han var som Potts bemærker ovenfor, værd at følge.

Mies van der Rohe opnåede i sin levetid at blive anerkendt som en af modernismens absolutte lederskikkelser, måske den største eller i det mindste den mest indflydelsesrige. Dette har betydet at Mies receptionen, efterfølgende hans død, hovedsagligt har delt sig i to lejre, een som følger og bygger op om Mies mytologien, og een som mindst ligeså aggressivt og unuanceret forsøger at nedrive denne mytologi. Fra "less is a bore" til Tom Wolfes karaktermord i "From Bauhaus to our house". Beatriz Colominas lille skrift "Mies Not"⁹ turde ved første øjekast komme fra denne sidstnævnte lejr idet hun grundigt punkterer myten om Mies, men er værd at reflektere over, da hun dels beskriver Mies' opstigende karriere i næsten Otto Sileniuske termer og dels giver os et brohoved ind i Mies' arkitektur, et brohoved som kan bruges til at forstå hans værk i nærværende sammenhæng.

Colominas udgangspunkt er myten Mies. En myte, som dels er opbygget af ham selv i ord, skrift, gerninger, selvbiografiske udeladelser, interviews etc. og dels gennem hans samtidige beundrere og posthume beatifikation. Kernen i denne Mies kult er billedet stenhuggerens søn fra Aachen, hvis eneste arkitektoniske lærdom kommer fra byens romanske katedral og læretiden som murersvend. Denne "mesterlære", fjernt fra det kunstlede og manierede "beaux arts" og tættere på hverdagen og de "almindelige" mennesker, konkretiseres i et pragmatisk, rationelt livssyn hvis eneste metafysiske attribut er en katolsk inspireret spiritualitet. Mies er den tavse mand, den lavmælt nøgterne som forstår godt håndværk når han ser det. Hans materialevalg taler så at sige for ham, og arkitektens rolle er først og fremmest at få materiale og teknologi til at gå op i en højere enhed, nemlig tidsåndens. Disciplin, orden, konstruktiv logik, rationalitet og ikke så meget snak. I denne optik er Mies blevet til en faderskikkelse for den moderne arkitektur, og det er denne figur Colomina angriber.

Fra starten koncentrerer Colomina sig om tiden i Aachen. Hvori præcis bestod Mies' arbejde i faderens stenhuggeri, hvorledes forløb læretiden i murerfaget? Svarene er for så vidt bemærkelsesværdige. Mies arbejdede i værkstedet med typografien på gravsten, huggede bogstaver ud med andre ord. Om læretiden som

9) Beatriz Colomina: *Mies Not i: The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins, 1994, pp: 192-221

murer hvor Mies angiveligt skulle have lært bygningskunstens grundlæggende visdom: at sammenføje to mursten, får vi at vide at Mies blev afskediget efter et år, hvor han havde fordrevet det meste af tiden med at hente varmt kaffevand til murersvendene. Istedet blev hans første rigtige job at tegne arbejdstegninger for en stukkatør, et arbejde han beholdt, indtil han fortsatte ind i arkitekturens verden med ansættelse hos en lokal arkitekt, et job han reddede sig ved at udforme et kompliceret facadeornament for tegnestuen. Man må som Franz Schultze i sin kritiske biografi "Mies van der Rohe", hvorfra Colomina henter størstedelen af sit skyts, spørge sig hvad denne unge Mies egentlig kunne, hvori hans talent bestod? Han kunne tegne, lave billeder med andre ord. Tæften for det grafiske, som dels var opøvet i værkstedets arbejde med typografien og dels hos stukkatøren, var Mies' adgangsbillet til arkitekturen, i første omgang i Aachen og dernæst via en jobannonce som tegner ved den berlinske tegnestue Rixdorf. Mies' egen respons på dette spørgsmål, da han interviewes i 1968 af barnebarnet Dirk Lohan om tiden som stukkatør er symptomatisk:

Lohan: Were those actually your first creative efforts?

*Mies: I don't know that anymore.*¹⁰

Mies avancerede hurtigt efter ankomsten til Berlin til Bruno Pauls tegnestue og derefter videre til Peter Behrens', hvor også Walter Gropius og Le Corbusier var ansat i perioder. Imidlertid vakte Mies ikke den store opsigt, hvorimod Gropius allerede i 1914 slog sit navn fast som en af den moderne bevægelses bannerførere med byggeriet til fabrikken Fargus. Ved en udstilling for unge arkitekter i 1919 afviste samme Gropius Mies' bud på en plads på udstillingen som for konservativt. Projektet var det ikke realiserede Kröller Haus, et klassicistisk landhus som var tegnet igennem og opført på grunden i en fuld skala lærredsmodel. To år efter, i 1921, oprådte Mies så i Friederichstrasse konkurrencen med det radikale og stærkt fotorealistiske skyskraber projekt. Hvad var der sket? Rem Koolhaas giver os et bud i hans Mies sektion af bogen S,M,L,XL:

"I suddenly saw him inside the colossal volume, a cubic tent vastly lighter and more suggestive than the sombre and classical architecture it attempted to embody. I guessed- almost with envy- that this strange "enactment" of a future house had drastically changed him: were its whiteness and weightlessness an overwhelming revelation of everything he did not yet believe in? An epiphany of anti-matter? Was this canvas cathedral an acute flash forward to another architecture?"

*...Maybe this fiasco triggered the Mies who, from that moment on, would meticulously dismantle the traces and gravities that still clung to him from the 19th century and invent the techtonics of disappearance, dissolution, floating, with which he made history"*¹¹

10) Frantz Schultze: *Mies van der Rohe - a critical biography*, 1985, pp. 16-18.

11) Rem Koolhaas: *The House that made Mies i: S,M,L,XL* 1995, pp. 62-63.

Colominas tese i forhold til den metamorfose, *forvandlingen*, som optræder mellem 1919 og 1921 er simpelthen den, at grafikerer Mies van der Rohe, i kraft af sin ambition og vilje bryder med den sociale arv fra håndværksbaggrunden. Grafikerer Mies har taget over fra arkitekten Mies konservative formsprog og skræddersyet et projekt som ser moderne ud, med andre ord et billede af moderniteten. Dette ville ikke være usædvanligt for den gryende modernisme, hvor vi eksempelvis kan finde en lignende tendens i San't Elia's tegningssæt til Citta Nuova. Imidlertid er det en ting at sige at San't Elia var en bedre grafiker end arkitekt, mens det er noget ganske andet med Mies. En ting er dog påfaldende, der er den samme skizofreni mellem de radikale papirprojekter og tilbageskuende realiserede projekter hos både San't Elia og Mies. Colominas tese bygger imidlertid på et dybere argument, nemlig at den moderne arkitektur som sådan udspiller sig i et medieret rum som den altså ikke bare foregår i, men selv er en del af på linje med de andre massemediale teknologier:

*"To this category belong those machines whose task is was to produce other machines, or more precisely the "machinic" itself, (...) La Città nuova may be understood in this light less as a literal, realizable program than a set of instructions, governing not only the assembly of isolated modules of (...) machinery, but the composition, in its most pragmatic and concrete form, of a universal machinic consistency."*¹²

Colominas argumentation er i denne sammenhæng værd at notere sig. Mies grundlagde sin berømmelse med fem publicerede projekter op gennem tyverne, men det var først i slutningen af årtiet at hans teknologiske og tektoniske kunnen indhentede hans evner som grafiker og publicist. Mies talte ganske vist ikke meget, men som Colomina bemærker et sted, blev han ved med at udtrykke sig gennem massemedier, udstillinger, kongresser etc. Et videre argument for tankerækken finder vi i Barcelona pavillonen fra 1929. Denne heroisk berømmede struktur stod i realiteten kun seks måneder og var småt besøgt. Her har vi altså at gøre med et hovedværk i moderne arkitektur, som ikke har kunnet betragtes *in situ*, men som reelt set er blevet distribueret gennem fotografi og skrift.

At Mies er et skoleeksempel på hvordan den moderne arkitektur opererer med medier, ja i sidste ende selv fungerer som et sådant, et medie som skaber billeder og kommunikerer ideer, syntes således velbeskrevet, men hvorledes opererer Mies specifikt i sin omgang med billedet af moderniteten?

"Seeing is a primordial activity of the modern house. The house is no more than a device to see the world, a mechanism of viewing. Shelter, separation from the outside, is provided by the windows' ability to turn the threatening world outside into a reassuring picture. The inhabitant is enveloped, wrapped, protected by the pictures."

¹² Sanford Kwinter: *Architectures of Time*, 2001, pp.99-100.

These are not simply neutral pictures of the outside world. The world is at once turned into an outside and interrogated, intensified by being framed.

As Mies puts it, "When one looks at nature through the glass walls of the Farnsworth house it takes a deeper significance than when one stands outside. More is asked for from nature, because it becomes part of a greater whole."¹³

Dette "hele" som naturen bliver en del af via beskæringen er altså arkitekturen selv, et billede af en arkitektur hvis absolutte "out of field" er synonymt med sig selv. Det måske smukkeste eksempel på denne visuelle strategi er forløberen til "Farnsworth house" (1951), det ufuldendte projekt som i første omgang fik Mies til USA, nemlig projektet "Resor House" (1934). Her har Mies forladt gårdrumsplanen til fordel for et samlet volumen, på begge sider i midten udhulet af et langt båndvindue. De perspektiviske illustrationer af projektet er slående: Et fotografi af et bjerglandskab er simpelthen skåret op, forsynet med en forstørrelse af et Klee maleri og et horisontalt felt skåret ud af en finerskive. Montagen fuldendes ved at Mies i tynd blyantsstreg har tegnet omridset af en søjle og vinduespartiernes rammer. Når man betragter dette billede, som vitterligt ikke giver nogen konkret information om det rum eller den arkitektur vi er placeret i, er det som om billedet af denne arkitektur rejser i hovedet på os. Selve udsigten, dens måde at være segmenteret på, åbner for beskæringens udenfor, hvori Mies arkitektur befinder sig. For Mies gælder det ikke bare om at erobre mediet, men normalpunktet, og når dette mål er opfyldt at fylde billedets udenfor med en egen betydning.

At anden halvdel af Mies van der Rohes karriere, med den store interesse hans arkitektur og person bl.a. gennem Phillip Johnsons formidling vakte, kan læses som en lang tilbagevisning af dette postulat, er som sådan underordnet. Mies selv var fra starten en glimrende mediestrateg og var endvidere stærkt involveret i at kontrollere hvilke oplysninger om ham der oprådte i bøger og interviews. Den lange række af udtalelser han selv formulerede, hans principper og dogmer, bliver ikke mindre gyldige af at være funderet i en visuel praksis, hvis ophav de blandt andet tjener til at camouflere. Med Deleuze kunne vi tale om at den tektoniske indsigt aktualiseres ud af en visuel virtualitet, at talen om strukturel nødvendighed kommer netop af papir-arkitekturens mangel på samme. At myten om stenhuggerens søn blot er det, gør den ikke mindre interessant, måske snarere det omvendte. At det tog Mies en årrække at beherske den teknologi som kunne materialisere hans billede af moderniteten, gør ikke hans arkitekturs tektoniske kvaliteter mindre. Når vi erindrer Mies' ord "kun en ide kan nå så langt" og den burroughske læsning "eller en virus" er det vigtigt at huske at Burroughs memento mori refererer *netop* til billedets profilering og distribution i moderniteten.

13) Beatriz Colomina: *Mies Not i: The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins, 1994, pp. 214- 217

Hitchcock

For mange står den engelske instruktør Alfred Hitchcock (1899-1982) som en transformationsfigur, fra instruktøren som producentens mand til auteuren, fra den klassiske film og til den moderne. Hitchcocks filmarbejde spænder over seks årtier, fra stumfilm over tale- og farvefilm til tv som medie og tv-serien som form. Hitchcocks navn er blevet synonymt med en bestemt type fortælling med en bestemt slags hovedperson, ja muligvis med en bestemt art modernitet. Imidlertid er der mange som glemmer at Hitchcock i bund og grund, fra udgangspunktet og fremefter, var en eksperimentalfilmskunstner. Når man således oftere fremhæver Hitchcocks psykologiske, litterære eller surrealistiske aspekter hænger dette sammen med, at Hitchcocks eksperimenter som oftest skjuler sig bag deres overvældende succes. Man skal med andre ord tælle efter for at bemærke, at Hitchcock i "Psycho" (1960) klipper hurtigere end Eisenstein i "Panserkrydseren Potemkin" (1928). Hitchcocks eksperimentering sigter, med udgangspunkt i Kuleshovs montageforsøg fra 1921 og Murnaus stumfilm uden billedtekster "Der letzte Mann" (1924), på at udvikle en ren film, en "pure cinema". Det er denne eksperimentelle udvikling som tegner den røde tråd i Hitchcocks mangesidede og til tider forvirrende produktion, på tværs af psykoanalyse, litterære affiniteter og kunstretninger som f.eks. surrealismen.

Hos Kuleshov lærer Hitchcock at billedet er betydningslabilt på en helt anderledes radikal måde end det talte eller skrevne ord. Vel kan vi i sproget bruge det samme ord for mor og mumie (*mummy*), men vi er sjældent i tvivl om hvilken betydning der impliceres. I modsætning hertil står filmen hvor grænsen mellem forskellige betydninger kan nedbrydes, fra diskrete kategorier til glidende kontinuum, som med ordet "mummy" i Hitchcocks "Psycho" (1960). Hitchcock starter her på en konstruktivistisk eksperimenterende tilgang med det formål at afdække konkrete lovmæssigheder, grammatik og regler for de kræfter som Kuleshovs forsøg har sluppet løs. Denne konstruktivisme er for så vidt arkitektonisk, idet Hitchcock forsøger at forstå filmens arkitektur igennem et hidtil uset fokus på manuskript, storyboarding og for-produktion. Et indlysende eksempel er den måde hvorpå individuelle film i værket informeres af geometriske figure: krydset i "Strangers on a Train" (1951), grid'et i "North-by Northwest" (1959), ellipsen i "Vertigo" (1958). Disse figurer slås allerede fast i titelsekvensen, men går igen på langs af filmen i kameraindstillinger, motiver og klippertyper. Hitchcocks selviscenesættende bemærkning; "det sjove slutter når optagelserne starter" er konsekvensen af denne tænkning, men må nødvendigvis kontrasteres af udsagnet "Det hele sker i klippebordet". Den her nævnte selviscenesættelse er en nøgle til at forstå, hvordan Hitchcock erhvervede sig muligheden for at eksperimentere, men også til at tage et nærmere kig på hans doktriner, som oftest er formuleret i anekdotens form. Hitchcocks første doktrin, læren om sekunder, betyder således på et overfladisk plan at vi ikke må spille publikums tid, men implicerer dels relationen til publikum som et tredje aspekt mellem instruktør og film, dels hele distributionen af information mellem hovedperson, fortæller og publikum i forhold til filmens fremdrift. Læren om sekunder kan altså beskrives som et faserum, som tegner et vektorfelt for

“hvornår hvem ved hvad”. Dette leder naturligt til Hitchcocks anden doktrin om suspense. Suspense er modsætningen til surprise, idet det er det ondes udstrækning i tid. Forskellen mellem at se Cary Grant blive sprængt i luften og på forhånd at vide, at bomben er placeret under hans stol, er for så vidt Hitchcocks forlængelse af Kuleshovs lære. Mængden af information er ikke bare bestemmende for billedets betydning, men for læsningen af en given situation. Hitchcocks tredje doktrin, som udtrykt i “skuespillere er ikke kvæg, de skal blot behandles som sådan”, betegner den læsesætning som betyder os, at det hovedpersonen siger aldrig må handle om det som filmen handler om, aldrig være en *tolkning*. Vi som tilskuere ved noget som hovedpersonen ikke ved, nemlig hvad filmen handler om. Den fjerde doktrin, den såkaldte “mcguffin”, betegner således hvad hovedpersonen (og den ukyndige tilskuer) tror det handler om, et afsæt for plottet, mere eller mindre troværdigt, uden reel betydning. Ud over denne række af anekdotiske doktriner eller læsesætninger er det indlysende at Hitchcock havde en innovativ tilgang til filmen, idet han opfandt eller operationaliserede en lang række teknikker. Af disse er de mest kendte den intensive brug af montage, talefilmen, bagprojektion, back-tracking og subliminær klipning.

Imidlertid kan man ikke lade ude af betragtning at en del af Hitchcockforskningen har koncentreret sig om det psykologiske, det surreale og auteurproblematikken. Hitchcocks værk er massivt og kan læses på kryds og tværs med forskellige diskurser for øje.

Inden for den psykologiserende diskurs kan man skelne mellem to distinkte læsninger, den freudianske, som fremført bl.a. af den hjemlige Christian Braad Thomsen og den lacanianske som fremført af filosofen Slavoy Zizek. Udgangspunktet for Braads standpunkt forudsætter en Hitchcock som afviser psykoanalysen, men gennem sine egne fortrængninger og neuroser eksemplificerer denne. Ifølge Braad ligger en del tidlige oplevelser i Hitchcock's barndom til grund for dette, oplevelser som Hitchcock imidlertid selv forsyner os med på vanlig anekdotisk vis. Hitchcock hævder at han tidligt lærte at sætte pris på angsten, idet hans moder plejede at skræmme ham i vuggen for derefter at le ad hans rædsel. Endvidere erindrer Hitchcock en episode hvor faderen, for at lære ham at opføre sig ordentligt, fik lille Alfred arresteret og sat i detentionen. Sidst men ikke mindst hæfter Braad sig ved at Hitchcock blev undervist af jesuitter, som plejede at trække pinen ud med hensyn til uddeling af disciplinære straffe. Hitchcocks egen spøgefulde kommentar til disse oplevelser genfindes i hans forslag til inskriptionen på hans gravsten; “*This is what we do to naughty little boys*”.¹⁴

Det er usikkert om man med Braad skal fæste lid til disse historier, som i høj grad er tænkt ind i billedet af instruktøren, det billede Hitchcock selv med møjle konstruerede med offentligheden for øje, den excentriske englænder i Amerika. Imidlertid må det

14) Braads oedipalisering af Hitchcock kan blandt andet betragtes i analysen af *Vertigo* i bogen “Drømmefilm”. Forfatteren har selv oplevet denne diskurs gennem diverse undervisningssituationer, konferencer og foredrag. Christian Braad Thomsen: *Drømmefilm*, 2002

siges at punktere Braads tese at forlægget til Hitchcocks måske mest personlige film "Vertigo" (1958), formentlig er at finde i tyskeren Wilhelm Jensens novelle "Gradiva" (1903), en novelle som Freud gjorde til analyseobjekt i sit essay "Delusions and dreams in Jensen's Gradiva" (1907).

På denne baggrund virker Zizeks lacanianske læsning langt mere frugtbar. Med Hitchcock som medvider tager Zizek udgangspunkt i, at det begærede objekt (*petit a*) ikke findes, men blot opstilles som tabu af samfundsordenen, alene af den grund at kunne kontrollere os som individer. Muligheden for at bryde ud af dette hierarki er at indse at det begærede objekt ikke eksisterer og deri se en mulighed, eller at indse at det ikke eksisterer og udskifte det med et alternativ, med andre ord at blive skizoid. Ifølge Zizek er dette kernen i det hitchcockske univers: at det normale hierarki viger til side, enten som mulighed for noget nyt eller som indgang til en katatonisk tilstand.

Hermed er vi ikke langt fra en surreal læsning af Hitchcock hvor det hverdagsagtige er en nødvendig første komponent i det surreale projekt om at vise verdens sande ansigt, hvorledes tingene i virkeligheden hænger sammen, og hvorledes vi drives af ubevidste impulser til at handle som vi gør. Hitchcock nævner selv at han mellem 1925 og 1930 var en flittig biografgænger, og at bl.a. Buñuel og Dalí's "L'Age d'or" (1930) og Epsteins "Fall of the House of Usher" (1928) gjorde stort indtryk på ham. Imidlertid handler Hitchcocks surreale impuls ikke bare om at hyre Dalí til at lave drømmescenen i "Spellbound" (1945), men snarere om at skabe et desorienteret drømmelandskab eller psyko-geografi gennem den filmiske fortællings egen "surreale" anti-logik.¹⁵

Hitchcocks ry som "auteur" voksede med fremkomsten af den nye bølge i fransk film for hvem Hitchcock stod som mesteren, både den man kunne lære filmsprogets regler fra, og den hvorfra man selv kunne tage afsæt ved at bryde de en gang fastsatte regler. Denne status blev cementeret med nybølgeinstruktøren Truffauts Hitchcock interview-bog fra 1966. Det er indlysende at Hitchcocks signatur er blandt de stærkeste og mest gennemgående i filmhistorien, men her må man ikke glemme at Hitchcock så sig selv som en håndværker eller funktionær og til overmål ejede en større aktiepost i det studie, hvor han udførte en lang række af sine senere film. Imidlertid giver interview-bogen en række åbninger hvor vi får lov til at kigge en smule ind bag det møjsommeligt konstruerede ydre af en englænder som med hævede øjenbryn kaster et distanceret blik på den amerikanske livsstils tåbeligheder. I interview-bogen kommer Hitchcock med følgende udtalelse:

*"The tragedy is that the public accepts modernity without being awed by it."*¹⁶

15) "I was influenced by all of this, as you can see by certain dream and fantasy sequences in some of my films". John Conomos: *The Vertigo of time*, i *Senses of Cinema*, Issue 6, 2000 p.5

16) Francois Truffaut: *Hitchcock*, 1978, p. 402

Her får vi et andet billede af instruktøren, nemlig en Hitchcock som på linje med Walter Benjamin og Henri Bergson prøver at forsyne moderniteten med en filosofisk overbygning som den mangler. Her bliver Hitchcocks triadiske opfattelse af instruktør, film og publikum synonym med Deleuzes Bergson-læsning af filmen som perception-, affektion- og aktion-billede. Om "Rear Window" (1954) siger Hitchcock i interview-bogen:

*"It was a possibility of doing a purely cinematic film. You have an immobilised man looking out. That's one part of the film. The second part shows how he reacts. This is actually the purest expression of a cinematic idea."*¹⁷

Referencen til Kuleshovs 1921 eksperiment er indlysende, men Hitchcocks bergsonisme eller modernitetskritik ligger netop i at han i dette percept-aktions kredsløb lader affekterne foregå i publikums immobiliserede legemer. Hitchcocks film provokerer publikum til at tænke over de relationer som bliver afdækket, præcis fordi han placerer publikum der hvor tanke eller hjerne ifølge Bergson er placeret i percept-aktion kredsløbet, nemlig affektens plads. Gennem suspense distraherer Hitchcock et allerede distraheret og anæsteseret publikum til at overveje gyldigheden af de informationer og billeder han konstruerer.¹⁸ Hitchcocks billeder virker altid troværdige, i hvert fald på overfladen, men man skal ikke særlig langt ind i hans univers før man begynder at tage hans billedsprog med en særlig varsomhed. Tegnene hos Hitchcock er reelle nok, men som hos Kuleshov er de relationer som betinger tegnenes betydning altid variable, flygtige og uafhængige af de termer de betegner.

I Deleuzes filmbøger indtager Hitchcock positionen som den instruktør hvis bestræbelse på at perfektionere den klassiske films vokabularium samtidig er med til at undergrave den og kaste den amerikanske film ud i den dybe krise som indtrådte i efterkrigsårene. Deleuze betegner i sin taksonomi over den klassiske films tegn Hitchcock som eksponent for relation-billedet, den klassiske films modus at tænke på som i sidste ende vil destruere sammenhængen mellem et fastlagt tegnsystem og en korresponderende rumlig og tidslig matrice.

Deleuzes sjette kategori af "movement-images", "the relation-image" refererer til Peirces ide om thirdness, som er den relation, vane eller lov som binder et objekt og dets betydning sammen. Relation-billedet kan således gerne være et perception-, affekt-, eller aktion- billede, men transformeres igennem det faktum at dets objekt er en relation. Her nævner Deleuze Hitchcock som relationsbilledets mester. Hos Hitchcock optræder der ofte mord, men disse handlinger begås altid for en andens skyld og sjældent for gerningens egne eller indirekte resultater. Således i "Strangers on a Train" eller "Rear Window" og måske tydeligst i "Psycho" hvor lystmorderen alene udføres som en bekræftelse af den sygelige relation mellem Bates og hans

17) Ibid: p. 265

18) Peter J. Hutchings: *Modernity: A film by Alfred Hitchcock*, 2000

afdøde mor. Hos Hitchcock finder vi altså ofte hovedperson og gerninger indspundet i et net af relationer, relationer vi som oftest ved mere om end personerne selv. Deleuze benævner Hitchcock som den første instruktør der konsekvent tænker et tredje element ind i instruktør/film relationen, nemlig publikum. Hitchcocks triade forlader hermed den simple "who-dunnit" struktur til fordel for en dechifring af "hvornår ved hvem hvad?", fortælleren, hovedpersonen, betragteren?

Deleuze benævner relationsbilledets to kompositionelle tegn "mark" og "demark", og det er måske i dette tilfælde at tegnenes bipolaritet er tydeligst. "mark" betegner den naturlige vanemæssige associering fra en ting til den næste, mens "demark" betegner det abstrakte, diskontinuerte brud med denne serie. I eksemplet Hitchcock betegner "mark" dermed både Hitchcocks eminente "continuity" i billed og beskæring, men også hans fornemmelse for iscenesættelse. "Demark" repræsenterer i denne forbindelse et irrationelt brud med denne homogene form, eksempelvis sprøjteflyet i "North by Northwest" som sprøjter en allerede høstet mark. I den naturlige, vanemæssige serie, at to mænd har sat hinanden stævne i et afsidesliggende landdistrikt, indføres en abrupt abstrakt relation, sprøjteflyverens umotiverede tilsykomst og pludselige angreb på vores hovedperson.

Det genetiske tegn for relation-billedet benævner Deleuze "symbol", som er tegnet på den mulige sammenkobling af alle relationer, både naturlige og abstrakte. Symbolet viser os at både "mark" og "demark" kun er specielle tilfælde af altings mulige eller potentielle sammenknytning i montagen. Al materie er således relationel, kan kombineres, og usammenlignelige størrelser kan relativere hinanden. Deleuze henter igen sit eksempel fra Hitchcock, her vielsesringen fra "Rear Window" som på engang er clue i filmens mordgåde og dens kærlighedsdrama. Med dette billede relativiserer Hitchcock naboens mord på sin kone, James Stewarts modvilje mod ægteskabet og Grace Kellys ønske om at blive gift med Stewart. Hitchcocks film betegner i denne egenskab et yderpunkt af hvad bevægelse-billedet kan rumme uden at sprænges, og markerer en overgang mellem "movement-images" og "time-images".

Barcelona pavillonen

Rem Koolhaas giver os i sin bog "S, M, X, XL" en levende beskrivelse af jagten på efterladenskaberne af Mies van der Rohes Barcelona pavillon. Som med andre af Mies' bygninger, eksempelvis Villa Tugendhat, har pavillonen lidt en omskiftelig og i dette tilfælde omflakkende tilværelse. Koolhaas anledning til dette detektivarbejde er hans modvilje mod genopførelsen af pavillonen i Barcelona i 1986. Målet er selvfølgelig for Koolhaas at opspore resterne af den originale pavillon og udstille dem sammen med en beskrivelse af deres historik.¹⁹

Koolhaas pointe med denne mere eller mindre sandfærdige beretning er at situere Barcelonapavillonen som den første ruin i den moderne arkitekturs historie. At genopføre pavillonen er i Koolhaas tænkning en disneyficering af arkitekturen. Som i en anden pompejisk villa arrangerer han de stumper han har fundet af pavillonen hvor de oprindeligt har siddet. Denne udstilling om en udstilling viser, hvorledes Barcelona pavillonen er et centralt element i forståelsen af moderne arkitektur som en fortrinsvis mediebaseret montage af diverse billedproducerende strategier.

Imidlertid er det ikke kun pavillonens historik som er aparte. Som tidligere nævnt var den næsten udelukkende kendt fra skrivelser og billeder, hvorfor den så at sige blev "genopdaget" af tressernes arkitekturkritik og forsynet med den heltestatus man mente var passende. Men pavillonen er, på trods af sit omdømme, ikke noget hus, moderne eller i anden henseende. Den er snarere et fake hus eller fake objekt da den jo både er rammen omkring en udstilling og det udstillede objekt selv, udstillingen er for så vidt ikke engang en pavillon, men en repræsentationspavillon, altså en repræsentation. Hvad repræsenterer denne repræsentation da? Historisk set er pavillonens nuværende betydningsmæssige placering begrundet på to måder; at det var Mies' første konkrete brug af den frie rumplan og dernæst, at det var med pavillonen han indså at væggene ikke behøvede at være bærende, opfindelsen af curtain wall princippet og væggen som frit flydende element i rummet. Den asymmetriske planløsning, den strukturelle logik og konstruktive rationalitet skulle med andre ord i dette byggeri gå op i en højere enhed.

19) Ifølge Koolhaas begynder denne historie med afslutningen af verdensudstillingen i Barcelona 1929. De fleste bygninger, især dem med et mere klassicerende formsprog, er lette nok at rive ned og transportere væk. Anderledes med den lette, luftige pavillon, som er bygget af ædle stenarter, beton, stål og pladeglas. Spanierne lader den stå, og ved udbruddet af den spanske borgerkrig bruges den en kort overgang af anarkisterne som dog hurtigt finder den ubrugelig som hovedkvarter. Regimet vinder som bekendt denne krig over anarkisterne og sender med en venlig tanke pavillonen tilbage til dens fædreland Tyskland, hvor et venligtsindet styre har hjulpet dem med at vinde krigen. Imidlertid er den tyske regering ikke interesseret i moderne arkitektur, hvilket bl.a. har den konsekvens at pavillonens arkitekt er emigreret til USA. Marmorstykkerne fra pavillonen bruges da i første omgang som sætstykker til dekorationen i Babelsbergstudierne, hvorefter de genbruges som gulv i indgangspartiet i et af regimets ministerier. Efter krigen bruges dette indgangsparti som hospital, og der holdes ofte fester. Ministeriet rives imidlertid ned samtidig med at de resterende pakkekasser tømmes for deres indhold. Det nye kommunistiske regime foreslår at pavillonen samles i sin originale form og bruges som benzinstation, den dag alle landets arbejdere vil være i besiddelse af en bil. Planen er imidlertid ikke realiserbar, og i stedet genanvendes stumperne af pavillonen til et omklædningsrum, som skal være en del af et større kompleks til olympiaden i 1952. Da olympiaden bliver aflyst på grund af det politiske klima ender omklædningsrummet som den eneste realiserede del af stadion, og det er i disse lokaler at en vestlig forsker ved en tilfældighed falder over det mange år senere. Resterne af pavillonen udveksles efter en årrække mod en mindre computer og et design til en ny maskinpistol. Rem Koolhaas: *Less is more*, i *S,M,X,XL*, 1995, pp. 46-61

Robin Evans tager i sit essay om pavillonen dens asymmetriske paradokser under behandling. Symmetri siger Evans kan forstås på mange måder, som ren spejling, formel symmetri eller som rotationssymmetri. Arkitekten har med sit begrænsede udsyn traditionelt betjent sig af den første slags symmetri som er synlig, mens rotationssymmetrien eksempelvis ikke kan ses, men må deduceres matematisk. Evans sidestiller her pavillonens demonstrativt asymmetriske statement med Gaudís skjulte formelle symmetri. Hvad, spørger Evans, er her rationelt konstruktivt? Mies' besynderlige konstruktive ambivalens i pavillonen, som ser rationel ud, eller Gaudís skjulte, formelle symmetri, som optimerer det konstruktive princip og materialeøkonomien? Der synes altså at være to slags rationalitet, en konceptuel som ligner billedet af rationalitet og en stofflig rationalitet, som ikke ser rationel ud, men som leder kræfterne gennem stoffet på en konstruktiv økonomisk og direkte måde, en slags konkret brudlinje. Den konceptuelle rationalitet er i modsætning til dette principielt stofløs, som eksempelvis det matematiske grid. Evans argumenterer for Mies' affinitet til denne konceptuelle rationalitet idet han citerer ham for følgende: *"For mig er struktur en form for logik:"*²⁰

*"If Mies adhered to any logic, it was the logic of appearance. His buildings aim at effect. Effect is paramount. Nobody sees the difference. The unyielding abstraction was secretly tailored, and measured equality was sacrificed for the sake of apparent consistency"*²¹

Spørgsmålet som følger dette postulat er af indlysende interesse; hvordan opnår Mies at få sine bygninger, som vitterligt ikke er rationelle, strukturelt eller konstruktivt, til at se sådan ud? Det er formentlig ikke fyldestgørende at sige at der er to læsninger af verden, den medierede symbolske orden og den materielle molekylære realitet, hvorimellem arkitekturen oscillerer.

Evans, Colomina og Jose Quetglas i bogen "Fear of Glass" er på sporet af noget. Mies brød sig ikke meget om, sammenligningen med hans frie plan og de Stijls malerier, på trods af at han på et tidspunkt havde udstillet med denne gruppe.

*"We may find the measure of Mies' strongly visual will in his insistence on the conic perspective as the only means of representing architecture. He never drew his designs from an axonometric perspective - the three dimensional representation in which all parallel lines remain parallel and to scale, used by the neo-plasticists- for it sends the spectator into an infinite distance from which to look back, passionless, noticing only the relationships among the elements and not the relationship between the spectator and the elements."*²²

20) Robert Evans: *Translations from Drawing to Building*, 1986, p 247.

21) *Ibid*: pp. 247-248

22) Josep Quetglas: *Fear of Glass*, 2001, p. 104-105

Der er imidlertid også kun i den affinitive geometri, planerne til pavillonen, at der syntes at være et sammenfald med neoplasticisternes arbejde. Bygget i den virkelige verden og stående i sine tre dimensioner syntes pavillonen at referere til en anden geometri, den projektivt perspektiviske. Evans fremhæver et citat fra Alberti som første beskriver af den perspektiviske konstruktion:

*“I say that some planes are thrown back on the earth, and lie like pavements on the floors of buildings; others are equidistant to these. Some stand propped up on their sides like wall.”*²³

Ovenstående turde være et signalement af Mies' arkitektur i slutningen af tyverne, men inden vi fortsætter er det vigtigt at holde fast i Quetglas afsluttende bemærkning, forholdet mellem *beskueren og elementerne*.

Hvis vi acceptere det postulat at Mies først og fremmest opererer gennem den projektive perspektiviske geometri, bliver det indlysende at antage at horisonten indtager en særstatus, idet den gennemskærer billedplanet i to, er den linje hvorpå konstruktionens fjernpunkter er placeret og stedet hvor projektiionsaksen skærer. Mies' demonstrative asymmetri og frasigelse af en klassisk vertikal symmetriakse skygger for den understrøm af horisontal symmetri der findes i hans værker. Den vertikale symmetri er ansigtets og monumentets, mens den horisontale symmetri er spillekortet og dammens. I pavillonen findes gentagne understregninger af horisontlinjen og dens placering i en horisontal symmetri mellem gulv og loft. Dette kan iagttages i materialevalget i gulv og loft, forskellige materialer som sikrer samme luminans og derved opnår at *se* ens ud. Det er indlysende at der ikke forekommer traditionel symmetri, at den er udraderet, mens den horisontale symmetri skjuler sig i selve synsoplevelsen, da dens akse er synonym med det plan beskuerens eget øje allerede bevæger sig i.

Imidlertid er der en anden, muligvis sekundær symmetriorden, som flyder gennem projektet, nemlig spejlets eller rettere refleksionens. Hvis pavillonen overhovedet kan siges at italesætte materielle fænomener må det i denne henseende være tale om problematiseringen af lys og dybde:

*“If a people should adopt this architecture, they will be a people of clear horizons. Such is the German pavilion: The architecture of reflections. Walls, paving stones and roofs form a prodigious blending of rays of light which criss-cross freely.”*²⁴

Pavillonens damme, glaspartier og materialer spejler med udgangspunkt i horisontlinjen konsekvent over de ortogonale rumlige akser. Diagrammet over denne optiske strategi mangler da heller ikke, spejlskæringen af stenkældningerne

23) Leon Batista Alberti: *On painting*, 1966, p. 52 i Robert Evans: *Translations from Drawing to Building*, 1986, p. 253
24) A. Marsa, L. Marsillach: *La montana iluminada*, (1929), i Josep Quetglas: *Fear of Glass*, 2001, p. 15

opleves næsten som en Rorschach-test. Denne fordobling, firdobling og i nogle tilfælde ottefordobling står i rummet og changerer mellem det transparante og det opake:

“By virtue of it’s optical properties, and of it’s disembodied physicality, the pavillion always draws away our consciousness of it as a thing, and draws us towards a consciousness of the way we see it.”²⁵

Postulatet fra forrige afsnit: “For Mies gælder det ikke bare om at erobre mediet, men normalpunktet, og når dette mål er opfyldt at fylde billedets udenfor med en egen betydning” er her foldet ud, således at vi ser udstillingsbygningen som medie og kommunikation i eet, det horisontale plan som erobringen af normalpunktet, og den tre-aksiale spejlings og refleksionsmasse ad infinitum i damme, vinduer, materialer som erobringen af dette normalpunkts “out of field”.

I et essay om et projekt til renoveringen af Mies’ Crown Hall bemærker Koolhaas at Mies’ projekter ikke fungerer uden deres kontekst, før han fortsætter med at harcellere over rekonstruktionen af Barcelona pavillonen, denne gang fordi den er blevet en souvenirshop. Det er sandt at eksempelvis skyskraberprojektet i Friedrichstrasse låner en stor del af sin grafiske prægnans og realisme fra billederne af den omgivende og forældede bymasse. Men gælder dette også for pavillonen, som de facto må undvære det aksiale system af klassiserende paradebyggeri som Mies var så optaget af at undergrave? Her må vi igen trække på Deleuzes to forskellige måder at fremskrive lighed, for den ene som forudsætter lighed gælder det at den er kopi, mens for den anden som forudsætter forskel som baggrunden for lighed, at den er simulacrum. Når Koolhaas skælder rekonstruktionen af Barcelonapavillonen ud for at være kopi må man spørge, af hvad? Af den originale pavillon som ingen så, eller af det kanoniserede objekt i arkitekturhistorien som ingen havde set? Svaret er sandsynligvis af det sidste, men en kopi af noget ingen har set, som intet ophav har, er i sidste instans et simulacrum. Man kunne også sige en repræsentation som ikke repræsenterer andet end sig selv. Her må vi jo så spørge os igen hvilken forskel er det da som simulacret forudsætter, før vi kan sammenligne det med noget?

Simulacret forudsætter som sådan en nytænkning af forholdet mellem arkitekt, bygningsværk og beskuer. Som Rafael Moneo i forordet til Quetglas bog bemærker er beskuerens rolle i pavillonen at fortolke det sete og selv danne sig en mening om hvad det betyder og hvordan det ses. Pavillonen er altså et spejl, men ikke et spejl hvori vi kan lokalisere Mies. Den er med Evans ord et kabinet hvori der spørges direkte til vores egen synssans, hvordan ser vi og under hvilke forhold?²⁶

25) Robert Evans: *Translations from Drawing to Building*, 1986, p. 270

26) Evans afslutter sit essay med at geninstallere Mies i en heroisk moderne sammenhæng, idet han gør ham til eksponent for en kantiansk æstetisk bedømmelse, arkitekturen som producerer glemsel: “*Suppose I were to claim that the distractions supplied by art have been essential to our equilibrium, our humanity, our enlightenment. Would I be claiming too much? I doubt it. Art always presents a challenge, but not every challenge leads to exposure or revelation. Forgetting can also be a challenge*”. Ibid: p. 269

Vertigo

Blandt Hitchcocks mest personlige og formentlig bedste film regnes "Vertigo" (1958) som det absolutte hovedværk. Filmen har på overfladen en traditionel længde, plot, genre, og rollelisten er besat med A-stjerne James Stewart og Kim Novak. Vertigo har imidlertid levet en omtumlet tilværelse, da den i første omgang modtog en lunken kritik, senere hen blev båndlagt af instruktøren selv og dernæst blev genopdaget som det mesterværk den i realiteten er.

Vertigos plot er tilsyneladende lige ud af landevejen. Den tidligere politimand Scottie (James Stewart), som har måttet forlade tjenesten på grund af højdeskræk, hyres af sin gamle ven Gavin Elster til at skygge vennens kone Madeleine (Kim Novak), der ifølge Elster er i fare for at tage sit eget liv. Madeleine er angiveligt besat af tanken om at hun er reinkarnationen af en attenhundredtals femme fatale ved navn Carlotta Valdez, som endte med at begå selvmord. Scotties job er således at skygge Madeleine gennem San Franciscos gader hvilket han troligt gør, indtil den dag hvor Madeleine rent faktisk forsøger at gøre alvor af sine selvmords tanker. Scottie redder Madeleine fra druknedøden og forelsker sig i hende. De fordriver tiden med at køre rundt i bil, og en dag erindrers Madeleine sig et gammelt kloster som de tager ud for at se. Ude på klosteret lykkes det Madeleine at undslippe Scotties beskyttende greb, og hun styrter op i klokketårnet, mens Scottie, lammet af sin højdeskræk, afmægtigt må se til, mens at hans elskede tager sit eget liv ved at springe ud fra tårnet.

Efter denne oplevelse henslæber Scottie sine dage i en næsten katatonisk tilstand, indtil han en dag ved et tilfælde møder en ganske almindelig kontorpige som han syntes ligner Madeleine. Pigens navn er Judy, og i et flashback forstår vi at hun sammen med Gavin Elster har lagt en plan om at føre Scottie bag lyset, så Elster kunne slippe af med sin kone. Planen var simpel, Judy skulde spille Madeleine, og Scottie var det vidne som kunne bekræfte "selvmordet". Imidlertid er Scottie blevet forelsket i den ret ordinære Judy og forsøger at sofistkere hende, med andre ord gøre hende til et billede af hans afdøde elskede. I det øjeblik Judy går ind på dette går tingenes tilstand op for Scottie, og han gennemtvinger endnu et besøg på klosteret, hvor det ender med at Judy kaster sig ud fra tårnet.

Så hvad er problemet med "Vertigo"? I første omgang er det måske ikke helt korrekt at sige at filmen er genre-mæssig konsekvent, som den danske titel "En kvinde skygges" eksempelvis indikerer. "Vertigo" åbner som kriminalfilm, bliver dernæst en detektivfilm som langsomt glider over i en poe'sk gotisk spøgelsesfortælling for i sidste akt at rydde bordet for overtro og intrige og kulminere i et eksistentielt kærlighedsdrama, en slags film noir i farver.²⁷

27) Deleuze om forskellen mellem kriminalfilm og detektivfilm: Den lille forms genetiske tegn er vektoren, som tegner det skeletrum hvori heterogene handlinger og situationer bindes sammen i et hele uden at miste deres indbyrdes særpræg. Dette skeletrum er forskelligt fra den store forms horisont og ambience, en slags kammerspil hvor afledte situationer binder de enkelte handlingers egenart sammen. En måde at ligne forskellen på er gennem kriminalfilmen og detektivfilmen. I den første følger vi karakterer som er placeret midt i deres miljø, i dette tilfælde underverdenen og i den anden introduceres vi med detektiven til en række handlinger som i sidste ende skal afdække situationen; who done it?

Disse skift peger på en labilitet som præger hele filmen, man kunne sige fra doktrinen, ”hvornår ved hvem hvad” til ”hvornår er hvad hvilket”: Judy som er Judy som er Kim Novak, men som i to omgange tvinges til at spille Madeleine, som selv spiller Carlotta, eller Scottie, hvis sandsynlighed vi konsekvent er i tvivl om, i kraft af filmens åbningssekvens. Intet er som det ser ud til at være, men vigtigere er at ingen er som de synes at være.

Christian Braad Thomsens sandsynlige tese, at hovedpersonen i ”Vertigo” rent faktisk dør i filmens åbningsscene, da Scottie falder ned fra tagrenden, og at resten af filmen så at sige er et flashback i dødsøjeblikket, underminerer yderligere hans tese om Hitchcocks ubeviste relation til sin egen fortælling. Som før nævnt åbner ”Vertigo” med en række animerede ellipser, ”ellipse” som også er det græsk/latinske ord for at udelade - en del af handlingsforløbet. Det virker usandsynligt at et så gennemgående tema, eller snarere en hel fortælling som er etableret over ellipsens figur, kunne opstå eller gestaltes så præcist i detaljen af en kunstner som på forhånd afviste sin egen dødsangst som tematisk figur.²⁸ Igennem en lang række spiralmotiver, fra Carlottas portræt, til Madeleines frisure, til klippet fra baggyden hvor Madeleine forsvinder for at dukke op i den fashionable blomsterforretning og endeligt den berømte scene i Redwoodskoven, hvor parret iagttager årringene i en udskåret træskive. Scotties sandsynlige eksistens er således svækket, mens vi med Mckenzie Ward i hans artikel ”Vectoral Cinema” må undre os over Madeleine:

*”In one of Hitchcocks strangest scenes, Kim Novak, who is playing Judy, who is playing Madeleine, who is playing Carlotta, looks at a cross section of an ancient sequoia tree and pinpoints the rings in the wood when she, Carlotta was born and died. These trees, she says, are”the oldest living things”. Scottie, played by James Stewart, explains their name. It means ”always green, ever living”. ”I don’t like it”, retorts Madeleine, or maybe Judy. ”Why?” Scottie asks. ”Knowing that I have to die”, says Judy, as Madeleine possessed by the dead Carlotta. Or maybe it is Kim Novak who says this, Or Maybe Hitchcock”.*²⁹

Ligeledes giver scenerne hvor Scottie følger Madeleine rundt i San Franciscos gader et tilsvarende indtryk. Det kan illustreres med et nyligt eksempel fra Wakowski-brødrenes ”The Matrix” (1999). Her kører hovedpersonen gennem Manhattan i en limousine mens han noterer sig en noodle-shop hvor han plejede at handle. I filmens plot er den virkelige verden en illusion, mens vores hovedperson er vågnet op fra denne drøm og nu betragter den drømmeagtige ”virkelighed” som blot og bart et simulacrum. Eksemplet bygger på at teknikken med bagprojektion er den samme i Matrix, som når Scottie følger Madeleine rundt. Imidlertid er denne tekniks

Dette er den fundamentale forskel, den store form forudsætter en rumlighed, (landskabet, western) den lille form skaber rum som den nu kommer frem (afdækningen, undersøgelsen). Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 168

28) Ellipserne i ”Vertigo”, blev skabt af Saul Bass og eksperimentalfilmmanden John Whitney, på baggrund af den franske matematiker Jules Antoine Lissajous (1822-1880) opdagelse kaldet Lissajous bølger

29) Mckenzie Ward: *Vectoral Cinema*, i *Senses of Cinema*, issue 6, 2000, p. 4-5

“drømmeagtige” produkt fuldstændig godtgjort i “The Matrix”, der i parentes bemærket er struktureret som en klassisk film, hvilket ikke er tilfældet i “Vertigo”.³⁰ I Vertigo er der en vag følelse af at det drømmeagtige er forbundet med Madeleine, eller San Francisco i særdeleshed, men det er ikke eksplikeret. Hvorfor ikke må man spørge? En af Hitchcocks egne doktriner formaner os ikke at spilde publikums tid, allermindst med tekniske påfund og plotmæssig vaghed. Hitchcocks San Francisco er som Thomas Manns Venedig i “Døden i Venedig” et tåget og diffust matrix hvor det eneste reelle holdepunkt er Scottie i bilen. Men er han et holdepunkt? Hvad ved vi om denne ex-politmand som hverken har familie, erhverv eller kæreste, og hvis liv overhovedet er gjort tvivlsomt i filmens åbningsscene? Ikke meget er svaret. Hvad er der passeret mellem faldet fra tagrenden og næste klip, hvor Scottie øver sig i at stå på en skammel for at tage kampen op mod højdeskrækken? Scottie i bilen, tydeligt et produkt af en bagprojektionens cinematografiske effekt, er ikke mere sandsynlig end nogen af de tågede og diffuse bylandskaber han passerer igennem. Muligvis er han mig, altså beskueren, muligvis er han en drøm, måske sit eget déjà vu i dødsøjeblikket. Vi oplever denne ambivalens stærkest i en scene hvor Scottie endnu engang forfølger Madeleine rundt i gaderne. Scottie virker forvirret, usikker, indtil det går op for ham hvorfor ruten virker så bekendt: Madeleine parkerer bilen foran hans eget hus.

Hvis Vertigo, som vrimler med spejle, skulle beskrives som et sådant, må vi i hvert fald slå fast at der mangler et stykke. Spejlet er knust, og de manglende stykker præsenterer os ved deres fravær for et puslespil som ikke kan gå op. Vi stilles med andre ord over for en montage af ikke-lokaliserbare relationer. Madeleine fortæller Scottie om sin fascination af Carlotta, at hun befinder sig i en gang beklædt med spejle, men hvor hvert spejl kun er et knust fragment og kun viser sin lille del af historien. Men hvis historie? Carlotta/ Madeleine/ Judys?, Scotties egen? eller Hitchcocks?

Spejlallegorien i “Vertigo” er ofte blevet beskrevet i Hitchcocklitteraturen og som oftest for at fremskrive en psykologisk eller spirituel dimension i værket, men holder den ved nærmere eftersyn? Det som “knuser spejlet” i denne film er jo netop de ikke lokaliserbare relationer, og det spejl som knuses er den klassiske films bestræbelse på at “gå op” i det kartesianske rums dimensioner.

I den berømte scene på Ernies restaurant hvor Scottie første gang ser Madeleine, syntes rummet at vrimle med spejle, men er de der? Findes de?

Ved eftersyn findes der kun et, bagest i kulissen, ved udgangen, og vi ser det først i scenens sidste indstilling, som en konfirmation af hele scenens spejlagtige karakter. Når vi nærlæser scenen bliver det altså klart at der ingen spejle er, men at det er selve filmsproget som spejler, betjener sig af en række symetrioperationer, som principielt er illegaliseret i den klassiske films grammatik.

30) Et andet interessant sammenfald, er åbningsscenen i “The Matrix”, som er en kopi af åbningsscenen i “Vertigo”, dog set fra et andet synspunkt, nemlig forbryderens, som i sagens natur slipper bort.

Scottie sidder i restauranten, indrammet mod højre af en diffust tegnet ramme, kameraet kører væk fra ham, gennem to tomme rammer og tracker ind på Madeleine og Gavin Elster. Vi klipper til en halvnær af Scottie som kigger. Madeleine og Elster rejser sig, og Madeleine som går forrest passerer gennem de tomme rammer, som var det i et spejl. Hun er helt tæt på os nu, i tre-fjerdedels profil. Vi klipper til Scottie som kigger væk, det vil sige Scottie har samme blikretning og næseretning som Madeleine, enten fordi han vender hovedet bort, eller fordi vi har sprunget akserne. Dette mærkværdige klip gentages, Madeleine/Scottie og tilbage til Madeleine og Elster som nu passerer gennem restaurantens udgang hvor spejlet hænger. Dette er ikke det eneste sted i "Vertigo" hvor Hitchcock er tæt på at bryde med den klassiske films dogmer. I scenen på hospitalet hvor Scottie henslæber sine dage, sprænger Hitchcock fuldstændig overlagt akserne, og i scenen ved klosteret, har han pistolklippet sig ind på Scottie og Madeleine i en serie af tre små klip.

Her kunne det tjene til læserens forståelse af "Vertigos" signifikans at gentage den klassiske films tre grundlæggende regler for overholdelse af den kartesianske rum/tid:

Forbud mod aksepring (spejling, desorientering).

Overholder 30 graders reglen (forbud mod "jump-cut").

Forbud mod pistolklipping (undergraver billedstørrelsens autoritet).

Det er indlysende at Hitchcock i "Vertigo" forbryder sig mod regel et og tre, men hvad med regel nummer to? "Billedet" af Madelines død, som vi skal opleve tre gange i træk, samt en lang række af krydsklippene i "Vertigo" peger på at Hitchcock "leger" eller i hvert fald eksperimenterer med, hvor langt han kan gå. Hvor ligger grænsen? I restaurantscenen er der vel ikke aksepring hvis Scottie eller Madeleine er set gennem et spejl, eller hvis Scottie i virkeligheden vender hovedet bort. I hospitalsscenen er der muligvis heller ikke aksepring hvis vi accepterer at Scottie er så fjern, forstenet, at han ikke udgør den ene ende af en synsakse? Hitchcocks "Vertigo" kan hele tiden bortforklare bruddene med den klassiske grammatik, men ikke bruddet med Hitchcocks egne dogmer, at geografi og billedsprog skal udgøre en let aflæselig helhed som ikke må kompliceres unødigt. Omvendt kunne vi sige at "Vertigo" simpelthen er en moderne film, i sit billedsprog og sin struktur, og at når Madeleine beskriver spejlkorridoren med dens enkeltstående fragmenter uden indbyrdes sammenhæng, er det i virkeligheden filmens struktur hun beskriver.

Hitchcock er ofte blevet beskrevet, og har beskrevet sig selv, som et menneske i evig oscilleren mellem at være "en industrielshowman" og "en eksperimentalfilmsinstruktør" – en privat æstet, kunstsamlere. I hvad Deleuze kalder "memory" – og "dream-images" har den private æstet hidtil fået afløb for sine tilbøjeligheder. Drømmesekvensen i "Spellbound" konformerer således med den klassiske films rum/tids dogme, idet publikum på forhånd ved at de oplever en drøm og dermed, at det er legaliseret at sprænge det kartesianske rums tidslige begrænsninger. Eksperimentalisten må tage til takke med at invitere sin helt Salvador Dali til at lave scenografien til denne lille

“film i filmen”. Således også i den lille drømmesekvens i ”Vertigo”. Scottie drømmer, og vi erkender at det er det som foregår. Imidlertid er der et lille aber dabej. Drømmescenen i ”Vertigo” er den eneste scene i hele filmen som ikke er dubios, arbitrær, dobbeltbundet etc. Det er med andre ord den eneste scene hvor vi er fuldt på det rene med hvad der foregår, eller skulle vi sige hvem det foregår med: “Scottie drømmer nu”. Drømmesekvensen og måske det mest uhyggelige element i hele “Vertigo” er således også at vi introduceres for den rigtige Carlotta/ Madeleine/ Judy/ Novak, da Hitchcock her har indføjnet et lille klip med den ukendte skuespillerinde Vera Myles, som han egentlig havde castet og tiltænkt rollen. Når vi senere i filmen introduceres for Judy, som er Kim Novak, nu klædt ud som almindelig kontor pige, kompliceres denne identifikation altså af at vi allerede er blevet præsenteret for en Madeleine, som ikke helt lignede Novak, men som var klædt ud som Carlotta. ”Vertigo” bytter således om på kasketterne, den private æstet har lavet hele filmen, mens den industrielle showman har måttet nøjes med drømmescenen.

Er dette en rimelig antagelse, selv med den generiske ellipse og det radikale “jumpcut” i starten ved Scotties symbolske død? Zizek forsyner os muligvis med en argumentationsrække. Udgangspunktet er den perspektiviske geometri med dens klarlagte rum og oversigtspunkter. Zizek mener at Hitchcock i denne film indfører et hul i denne geometris grundlæggende fundament, et amorft punkt, en sløret plet på horisontlinjen. Hvis vi skal følge Zizek indfører Hitchcock gennem brugen af ellipser en række anamorfismer i den oplyste perspektiviske konstruktion, tågede pletter hvis gestalt kun kan klarlægges ved at fjerne sig fra normalpunktet, en slags hemmelig eller krypteret skrift som også kendes fra malerkunsten, eksempelvis hos Hans Holbein. Zizeks ide er naturligvis at det amorfe punkt dækker for fraværet af det begærede objekt, som kan føre til to forskellige reaktioner; indsigt i den symbolske orden eller katatoni. Gentagelsen af klostersekvensen i ”Vertigo” bruges indlysende af Zizek til at argumentere for dette, i første omgang ombytter Scottie det begærede objekt med et andet hvilket fører til sindssyge, mens han i anden omgang indser at det vitterlig ikke eksisterer og handler derefter. Hitchcocks brug af bagprojektion og hans opfindelse af “backtracking” hvori den perspektiviske illusion afsløres, sprænges og bryder sammen, underbygger selvfølgelig Zizeks tese: At den symbolske orden er indskrevet i normalpunktet.

Hvis vi skal angribe spørgsmålet ud fra en mindre psykologiserende vinkel er det imidlertid frugtbart at gense filmens åbning. Er elementerne som beskrevet, de to ellipser, og springet mellem Scotties død og hans forsøg på at genvinde balancen? Nej, der er et tredje element.

”Vertigo” åbner i virkeligheden med to helt andre billeder, et særdeles sensuelt close-up af en kvindes læber i sort/hvid som blænder over i et de-satureret farvebillede, mens kameraet trækker op til kvindens øjne for at slå over i rødt og zoome ind på det venstre øje i close-up og efterfølgende de animerede ellipser, af en kvindes øje. Disse to klip er ikke motiverede og bliver det aldrig. De er hvad Deleuze i sin

overgang fra et klassisk til et moderne tegnregime kalder "optiske" og "soniske" tegn. At vi i løbet af filmen, allerede i første scene, vil støde på paradokser, ikke lokaliserbare relationer og hvad man kunne betegne som kvasi-kausale operatører, er således adviseret helt fra begyndelsen. "Vertigo" er om noget det punkt hvor Hitchcocks perfektion af det klassiske formsprog bryder sammen for at genopstå i det moderne. Dette skal forstås på den måde at Hitchcock har brugt billedets "out of field" som tankerum, men at dette rum nu bryder endegyldigt sammen, da optiske og soniske tegn, ikke har et "out of field". Dette betyder at billedernes traditionelle orden bliver arbitrær. Er nærbilledet af Madeleine/ Judy/ Carlotta/ Novaks frisure et close-up eller en total af filmens rumlige og tidslige topografi?

The Out of Field

På baggrund af den forskel hvormed Mies og Hitchcock rejser gennem normalpunktet, er det nærliggende at indlæse en typisk lighed. Begge kunstnere synes at oscillere mellem den symbolske ordens perspektiviske kultur og den molekylære realitet. Således Hitchcock som skifter mellem koncept og materialitet alt efter om han er industriel cineast eller privat æstet og således Mies, alt efter om han taler den symbolske ordens rationelle logik eller lader materialernes eget udsagn stå frem i paradoksale kvantemekaniske spejlkabinetter. Imidlertid er dette en forfladigelse, for der mangler stadig at blive afdækket en grundlæggende forskel, nemlig spørgsmålet om billedets udenfor, dets "out of field".

Deleuze giver i åbningen af den første cinemabog en række definitioner på beskæringen af billedet. Deleuzes definition af "frame" tager udgangspunkt i, at ethvert lukket system nødvendigvis er forbundet med et større hele. På denne baggrund definerer han "frame" som det der indrammer et givent systems enkelte bestanddele og elementer i forhold til et udenfor, som det nødvendigvis må henvise til:

- | | | |
|----|------------------------------|------------------------------|
| 1. | Mætning – Udtynding | (Billedelementer) |
| 2. | Geometrisk – Fysisk/Dynamisk | (Aspect-ratio) |
| 3. | Indrammet – Graderet | (Kompositionsgrid) |
| 4. | Identifikation – Tolkning | (Point of view) |
| 5. | Pragmatisk – Absolut | (Out of field) ³¹ |

Det er Deleuzes helt grundlæggende udgangspunkt at "frame", er det som bringer det usammenlignelige sammen, altså giver ramme for det som ikke kan indrammes:

31) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, pp. 13-17

*"In the final analysis, the screen, as the frame of frames, gives a common standard of measurement to things which do not have one – long shots of countryside and close-ups of the face, an astronomical system and a single drop of water – parts which do not have the same denominator of distance, relief or light."*³²

I forbindelse med studiet af "the out of field" hos Hitchcock og Mies er det interessant at kaste et nærmere blik på to af Deleuzes "frame" definitioner nummer et og fem:

1. Mætning – Udtynding

Billedets indhold består af flere eller færre mængder af information som ikke bare er synlige, men også læselige. I den sammenhæng kan man beskrive framingen som mere eller mindre mættet eller tømt. Den mættede frame ville således tendere mod det lukkede system og den tømte mod det udstrakte hele, dog indbyrdes indfoldet i hinanden. Deleuze giver to eksempler på dette udfoldet som fortællestrategi:

Hos Carl Th. Dreyer kan vi iagttage hvordan settets tømning peger mod en spiritualitet eller "tidens fylde" eksempelvis i "Ordet" (1954), hvor en gammel fiskerkone har luget ud i scenografens ideer om et Jysk Vestkyst-køkken, som Dreyer selv efterfølgende afklæder halvdelen af dets sparsomme husgeråd.

I Hitchcocks "Vertigo" (1958) fyldes framingen konstant med elementer så der tegnes en fuldkommen velbeskrevet og normal kartesiansk verden, som dernæst viser sig at være indeholdt i et enkelt splitsekunds erindring i hovedpersonens dødsøjeblik.

5. Pragmatisk - Absolut

Enhver frame afgrænses af det som ikke er inkluderet i den, det såkaldte "out of field". Dette kan enten defineres pragmatisk, som hos Noel Burch, af det 6-vektoreres rum der omgiver framen (oppe, nede, højre, venstre, foran, bagved).³³ Framen kan altså både rumme en mindre beskæring i sig eller selv være del af en større beskæring ad infinitum. I modsætning hertil gives det absolutte "out of field", det som ville være uden for selv den størst tænkelige framing, nemlig tiden eller som Bergson ville benævne det udstrækningen "dureé".

Det pragmatiske "out of field" henviser således i sin kontinuitet med andre pragmatiske "out of fields" til den kartesianske rum/tidsopfattelse, som vi kender det fra Hollywood mainstream film, mens det absolutte "out of field" henviser direkte til det ikke givbare udstrakte hele.

At dette billedets udenfor har en nær tilknytning til beskuerens position bekræftes af en af filmteoriens mere tågede skikkelser, den danske teoretiker Hartvig Frost:

32) Ibid: p. 16

33) Noel Burch: *Theory of Film Practice*, 1983, pp. 17-31

*"The Danish film theoretian Zehnstedt claims that the clearest evidence of the artist personality is to be found outside the pictorial frame. That this claim supposes the personality of the artist as deliniated by the imagination of the reader does not however affect the readers position as subject. Neither does the question of Zehnstedt's own fictional existence threaten the relevance of his claim."*³⁴

At vi her har at gøre med en særdeles flygtig og dog betydende størrelse som dels informerer billedets læsning og dels bestemmes af læserens fakulteter, syntes paradoksalt, men indlysende. Billedet peger på noget uden for sig selv, samtidig med at det forudsætter læserens evne til at afkode dette. I relationen mellem billedets indhold og dets udenfor findes en ren forskel. Man kunne med Deleuze in mente sammenligne denne relation med det gyldne snits rene forskel, der producerer harmonier på tværs af skala. Dette absolutte udenfor bliver den klassiske films måde at tangere den tidslige dimension, paradokset mellem en tredimensionel verden, en mekanisk liniær tid og vores egen "spirituelle venten".

En af Deleuzes markante definitioner af forskellen mellem en klassisk og en moderne film er endvidere at med introduktionen af det irrationelle klip ophører billedets "out of field" med at eksistere. Billedet og lyden er reduceret til optiske og soniske tegn, og den forskel som ligger mellem disse i den usynkrone lyd erstatter den funktion som "out of field" betegnede, til fordel for klippets iboende mulighed for at beskrive et tankens og tidens udenfor.³⁵

Det er i denne forstand, i denne historiske proces, at Hitchcock kan siges at nedbryde den orden han selv har søgt at perfektionere med relation-billedet, at Vertigo indtager en absolut særstatus, status som fremkomsten af det nye, så nyt at det endnu er camoufleret som gammelt.

Mies og Hitchcock

Det er i opfølgeren til "Vertigo", Hitchcocks "North by Northwest" fra 1959, som om intet er håndt. På vanlig hitchcocksk vis introduceres vi for filmens "leitmotiv" gennem en titelsekvens, en række perspektivisk forkortede billeder af den nye arkitektur, den internationale stils grid, eksemplificeret gennem curtain wall'en.

34) Vi må her medgive Frost at Zehnstedts teoretiske eksistens ikke truer relevansen af hans betragtninger, men hvad med Frost egen tvivlsomme status? Hartvig Frost er formentlig en fiktion, en fiktion som gennem en årerække publicerede en række kryptiske og politisk ukorrekte notater om filmens væsen. Forfatterens oversættelse. Hartvig Frost: *Fiktion*, 1986.

35) "But if we ask in which condition cinema draws out the consequences of the talkie and so becomes truly talking, everything is inverted: This is when the sound itself becomes the object of a specific framing, which imposes an interstice with the visual framing. The notion of voice-off tends to disappear in favour of a difference between what is seen and heard, and this difference is constitutive of the image. There is no more out-of-field."

Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 174-175

Hvor skal vi hen? En tur gennem grid'et såmænd. I filmens berømte klimaks er det som om vi er blevet geninstalleret i Mies' projekt til Resor house. Et markant panoptisk hus på en bjergside, med panoramiske vinduer og vægge af flagstones. Udenfor, gennem vinduerne ser vi de fire monumentale stenpræsidenter på Mount Rushmore, præcis som vi så Wyomings monumentale bjerglandskab i Mies' fotomontager.

Mies' skærm, den opake arkitektur, dens virtualitet og transperans peger mod en endeløs horisont som indhegner rummet og synet. Som en anden Dreyers, er Mies' "set" tomt for elementer, men til forskel fra Dreyer arbejder Mies ikke med fladheden i billedplanet, snarere tematiserer han dets dybde, dets normalpunkt og konstruktion. Hvis man kan tale om at Mies i en lacaniansk forstand indfører en amorf plet på horisont linjen, turde dette være i spejlskæringen af de dyrebare stenflader. I Villa Tugendhat begynder den spejlskærne porfyrvæg således at gløde orange med solens stråler når den går ned over Spilberk. Hvis vi fortsætter sammenligningen med Dreyer kunne man med Deleuze mene at Dreyers tømning af sættet henviser til et spirituelt "out of field", en konkret religiøsitet som overskrider den påtagede og i mange tilfælde forløjede "tro" som mange af Dreyers bipersoner udviser. Hos Mies er "the out of field" imidlertid ikke et helle for en spirituel væren i verden, snarere er det et domæne som koloniseres af refleksioner, en endeløs spejlskåret fordobling, firdobling, ottedobling af hans arkitektoniske univers. Hos Dreyer og Mies er der altså i begge tilfælde tale om en uendelighed, men i to forskellige betydninger af ordet, det første en troens uendelighed og hos Mies spejlkabinettets eller refleksionernes uendelige arkitektur.

Hitchcocks laminat, bagprojektion, hans backtraking og den amorfe plet tegner et anderledes ambivalent forhold til synskeglen og dens geometri. Hos Hitchcock er billedets udenfor i første omgang et tankerum, hvorfra vi kan overveje "hvornår ved hvem hvad", hvad ved vi selv, hvad kan vi stole på og hvornår? Hitchcock lærer os at tænke billedets betydning med største agtpågivenhed, en agtpågivenhed som han mener bør udstrække sig til hele moderniteten og ikke bare til dens billeder. I tilfældet med "Vertigo" syntes dette udenfor at tømmes, det lukker sig om sig selv når relation-billedet fyldes med ikke-lokaliserbare relationer, og den klassiske films tegnsystem bryder sammen. "Out of field" ophører med at eksistere og bliver til et langt irrationelt klip mellem Scottie i tagrenden og Scottie som prøver at overvinde højdeskrækken på skamlen; hvad skete der?

Hvis vi et kort øjeblik tillader os at tænke moderniteten som et faserum kunne vi opfatte Mies og Hitchcock som to singulariteter, to attraktorer i modernitetens tæppe. Hitchcock-maskinen ødelægger den klassiske film, Mies-maskinen den klassiske arkitektur. De er kaotiske attraktorer som oversvømmer deres bassin, men igen, på hver sin måde. Hitchcock er på sæt og vis en attraktor som ikke bare får andre trajektorier til at bøje af, men i sidste ende selv bifurkerer fra klassisk til momentan moderne filmskaber. Med Mies forholder det sig anderledes, Mies er

snarere en "limit cycle", en singularitet som tiltrækker og får andre trajektorier og attraktorer til at bifurkere, men som selv forbliver konstant. Man kunne sige at Hitchcock undgår sig selv, mens Mies forbliver den samme.

Når vi altså på baggrund af normalpunktet og "the out of fields" betydning for både instruktøren og arkitekten, kan fremskrive en konkret producerende forskel, er det indlysende at søge at formalisere dette til en betydning for filmen og arkitekturen som sådan. At normalpunktet er bundet til en strengt rumlig perception og at "the out of field" er betinget af en given periodes opfattelse af tid, syntes indlysende. Heraf kunne man slutte at forholdet mellem rum og tid er den intensive forskel, vi hele tiden har søgt. Man kunne forestille sig at analysere arkitekturen, fra samme udgangspunkt som Deleuze analysere filmen i cinemabøgerne. Denne arkitektur og denne filmskaber har det tilfælles at de forholder sig sådan og sådan, til den intensive forskel mellem tid og rum, der som sådan producerer dem begge. Dette ville imidlertid være en generalisering, en tvedeling af verden, i en "hyper" hård segmentering: rum/tid. Det er kun på baggrund af de konkrete kraftlinjers brudflader i stoffet sammenligninger kan foretages. Barcelonapavillonen og "Vertigo", Mies og Hitchcock, film og arkitektur.

At det hidtil ikke har været muligt fremdeles at opskrive en intensiv forskel mellem den filmiske og den arkitektoniske praksis kan således bero på to forskellige udgangssituationer: at film og arkitektur ikke kan sammenlignes, eller at film og arkitektur ikke har en intensiv forskel om hvilken de kan deles. Det første udgangspunkt turde være troligt, idet det virker næsten absurd at sammåle en praksis og tradition som strækker sig over flere tusinde år, og en som kun måler lidt over hundrede år. Forgængeligheden af det filmiske materiale er næsten øjeblikkelig sammenholdt med stenen eller murværkets langsommelige erosion. Omvendt kunne man med Godard in mente sige at filmens æra som sådan var kort, den spændte over måske hundrede år, en ren og skær fluktuation i arkitektonisk tid. Måske forholder det sig endog således at den manglende forskel slet og ret er begrundet i at filmen, dens teknologi og historik som sådan, er et grænse-tilfælde af arkitekturen i hvad der er blevet kaldt "det cinematografiske" århundrede?

*"Cinema... must not be conceived as simply an outgrowth of such forms as melodramatic theatre, social narrative, and the nineteenth-century realistic novel... nor can technological histories sufficiently explain the emergence of cinema. Rather, cinema must be understood as a vital component of a broader culture of modern life which encompassed political, social, economic, and cultural transformations"*³⁶

Vi kunne på denne baggrund anskue filmen og arkitekturen som to forskellige serier med hver sin hastighed. På et givent tidspunkt synkoperer disse serier, og de indbyrdes krydsforbindelser skaber et nyt temporært hele. Arkitekturens serie, der

36) Jonathan Friedmann, Richard Millington, ed.: *Hitchcocks America*, 1999, p. 8

med udgangspunkt i rammen som grænseværdi for synet, eksempelvis i det klassiske tempel, møder filmens serie, der med udgangspunkt i bevægelsen som grænseværdi for det kartesiske rum synkoperer og skaber et nyt midlertidigt felt "film og arkitektur", hvis intensive forskel er rejsen over normalpunktet, forholdet til "the out of field" og hvis lighed er introduktionen af beskueren i den visuelle konstruktion. Det er på baggrund af dette billedets udenfor at vi kan fremskrive en lighed som film og arkitektur deler, nemlig indføringen af beskueren som aktiv deltager i den kunstneriske proces som med-overskriver af beskrivelsens objekt, det objekt som med sammenbruddet af det senso-motoriske skema ikke længere kan eksistere autonomt. At dette i for filmens vedkommende medvirker til sammenbruddet af et klassisk og etableret filmsprog, er således tankevækkende i forhold til den billedstorm Mies' hele værk og person har måttet gennemgå posthumt.

L'Image-Temps

"Not a just image, just an image"

Jean Luc Godard

Claire Colebrook bruger første halvdel af sin lille Deleuze bog på at gennemgå Cinemabøgerne. Colebrooks ræsonnement er at på trods af at bøgerne ofte er blevet opfattet som et kuriosum blandt filosoffer og filmteoretikere, så gennemspiller de rent faktisk en række af de vigtigste tematikker i Deleuzes tænkning og hans forhold til blandt andre Platon, Kant, Nietzsche og ikke mindst Bergson.¹

Colebrooks pointe er at Deleuze igennem hele sit forfatterskab forfølger en og samme tanke, at afsøge hvordan billedet af hjernen som tænkningens privilegerede sted er opstået, i *hjernen*, som et *billede* af tænkning. Platons hulebillede der som sådan fordømmer fænomenernes skyggeverden, turde være et eksempel på en sådan cinematografisk situeret forestilling, verden som et projektorrum². I forlængelse af denne bestræbelse synes det indlysende at hvis tænkning altid har været cinematisk, så afstedkommer fremkomsten af cinematografien som teknik en mulighed for en tankens selvrefleksion, ja endog, hvis denne teknik kan opfylde sit potentiale, at give et billede af hvad der ligger uden for tanken, det endnu utænkte.

Deleuzes tætte forhold til Bergson løber som en rød tråd gennem Cinemabøgerne i form af fire stærkt personlige kommentarer til Bergson fordelt over begge bind.³ Argumentationsrækken i disse kommentarer er for så vidt det element som driver filmbøgerne fremad og adskiller dem fra at være en blot og bar filmhistorisk gengivelse. Fra det klassiske til det moderne rejser vi med Deleuze og Bergson, fra "the movement-image" til "the time-image". Man kunne her, med Colebrook *in mente*, tænke sig det gunstige ved at undersøge Deleuzes tænkning igennem en nærlæsning af de fire kommentarer til Bergson, men hvorfor stoppe der? Bøgenes projekt er klarlagt, nemlig at omstyrte det rumlige og tidlige hierarki samtidig med at forsyne filmen med den metafysiske overbygning den mangler. Vi starter med andre ord ved bevægelse-billedet, for at vi i finalen kan ankomme til tid-billedet. I denne optik er det bemærkelsesværdigt hvilken rolle Deleuze tildeler instruktøren Jean Luc Godard, som om nogen må siges at være synonym med den moderne film.⁴

1) Claire Colebrook: *Deleuze, a guide for the perplexed*, 2006

2) Henrik Oxvig: *Installation og performans i: The Autonomy of Architecture*, 2005, pp. 88-94.

3) Se Appendix I-II for gennemgang af de fire kommentarer til Bergson.

4) Inklusive Deleuze selv; i en længere passus om perception-billedets måde at fungere på gennem fri indirekte diskurs, siger Deleuze en passant: "Godard has used every method of free indirect vision. Not that he has limited himself to borrowing and renewing; on the contrary, he created the original, method which allowed him to make a new synthesis, and in so doing to identify himself with modern cinema". Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 175-176

Deleuze tildeler eksempelvis Hitchcock og Welles fortjente og helt afgørende roller mens forholdet til Godard er anderledes underspillet. Omvendt kan man iagttage, at på trods af at Godard ikke får tildelt den afgørende betydning han vitterligt har, så indeholder cinemabøgerne en fortløbende række af små kommentarer og vignetter om Godard. Hvor Hitchcock, Welles og eksempelvis Bergman indtager faste positioner og roller i Deleuzes kabinet, er Godard snarere at se som en kontinuerlig samtalepartner, en samtidig og jævnbyrdig tænkner.

På tværs af bøgerne bliver det til hele 40 sådanne lapidariske kommentarer og små udfoldninger og 66 specifikke værkhenvisninger.⁵ Denne række af brudstykker er imidlertid værd at læse som en samlet tekst om Godard, en tekst som viser i hvor høj grad Deleuze og Godard opererer på samme planer. Her kunne man altså spørge sig selv, hvorledes det går til at en filosof og filmskaber som ikke bare deler en epoke, men også et tankesæt, sætter hinanden stævne på denne vis. Imidlertid ville det, igen med Colebrooks eksempel *in mente*, være af interesse at gennemgå dele af Godards værk, med den specifikke intention at fremlæse fællesskaber med Deleuzes tænkning.

Jean Luc Godard

Jean Luc Godards (1930-) værk kan læses på to måder, dels som et usædvanligt skarpt periodeindeltd værk, og dels som et helt overordnet forsøg på en omskrivning af filmhistorien i form af en filmhistorie som "den kunne have været". Førstnævnte læsning er formentlig den mest almindelige, en kanonisk læsning af filmhistoriens største "auteur", og indlysende dels ved Godards egen rolle i at opstille "auteur-teorien" og dels ved fornævnte skarpe brudlinjer i værket. Godards rolle som filmkritiker ved bl.a. "Cahirs de Cinéma" var med til at cementere opfattelsen af at visse instruktører, såsom Hitchcock og Welles, stod for en bestemt måde at fremstille film på, en særlig kunstnerisk film som karakteriseredes ved filmenes egale stil og instruktørens autonome indflydelse på denne stil, deraf navnet "auteur". Efter en årrække som kritiker, begyndte Godard imidlertid selv at instruere film og debuterede i 1959 med filmen "A Bout de Souffle" på dansk "Åndeløs". Samme år debuterede en række af hans kritikerkolleger fra "Cahiers", Truffaut og Chabrol, og en ny bølge var skabt. Fra 1959 og til 1967 producerede Godard en lang række film som alle havde det tilfælles, at de med et selvbevidst filmsprog og en leg med genrer udfordrede hvad publikum forstod ved film. Denne første kanoniske serie danner grundlaget for Godards berømmelse, og for så vidt at disse film inkarnerer de tidlige tresseres stemning og følelse, er det man almindeligvis hentyder til når man nævner Godard. Fra 1968 og frem til 1971 producerede Godard en lang række æstetisk strenge og voldsomt politiske "skoletavle" film, hvis hensigt det var at oplyse de undertrykte

5) Gilles Deleuze: *Cinema 1 og Cinema 2*, 2005 pp.: 14, 77, 121, 171, 203, 217-19, 9, 10, 11, 17-19, 20-2, 36, 40, 43, 66, 74, 75, 116-17, 128-31, 144, 148, 149-50, 166, 167-9, 173-5, 176-81, 186-9, 191, 196-8, 206, 212, 222, 225, 227, 236-7, 254, 256, 258, 264, 268, samt referencer til enkelte værker i *Cinema 2*: 254, 166, 178, 9, 180, 17, 43, 180, 187, 180, 20, 77, 178-9, 167, 186, 187-9, 225, 227, 239, 265, 149, 128, 129, 167, 173-4, 179, 186, 180, 9, 178, 176, 256, 149, 10, 74, 75, 167, 186, 265, 19, 9, 178-81, 187, 239, 173-4, 177, 238, 9-10, 66, 179, 188, 196, 238-9, 265, 9, 11, 19, 180, 256, 180, 186, 239, 176, 180, 225. Se appendix III.

klasser og opdelt til revolution. Dette foregik anonymt under auspiciene af filmkollektivet "Dziga Vertov" som dog reelt set, i hvert fald på det filmtekniske plan, kun bestod af Godard. Efter en pause fra filmen startede Godard på en frisk, nu sammen med sin livsledsagerske Anne-Marie Mielville, med at producere en lang række video-essays, først og fremmest til fjernsynet. I starten af firserne vendte en mere moden Godard tilbage til det store lærred, hvorefter han producerede en lang række poetiske og mindre provokative spillefilm. Fra 1989 og frem til 1998 producerede Godard den 260 minutter lange "Histoire(s) du Cinéma", hans meget personlige læsning af filmhistoriens første hundrede år.

Den anden Godard læsning tager udgangspunkt i disse "Histoire(s)" og den tidlige filmkritik. Her fokuserer Godard på det faktum at filmen har en dobbeltbevægelse. Dels gør den de ting den optager til historie, og dels skriver den sig selv ind i denne historie. Godards projekt er set under denne optik dels at skrive en historie som den kunne have været og dels at skabe en række af de film, som måtte findes i en sådan filmhistorie "som den kunne have været". Godards berømte leg med genrer skal altså forstås på følgende måde: Når han laver "A Bout de Souffle", er det dels for at udpege B-filmene som en relevant klasse i filmhistorien og dels for at beskrive dens genrekonventioner, som "de burde have været" for at kunne blive en del af en etableret filmhistorie og de facto også bliver det med filmens succes.

Når filosofen Gilles Deleuze beskriver Godards film som reflekterende og synliggørende deres egen kategori, her forstået som den genre, klipperytme, farveholdning, tematik eller kamerabevægelse som er under analyse, er det altså dette han hentyder til. Op gennem de tidlige tressere kan vi iagttage Godards projekt med at genindskrive en lang række genrer i filmhistorien, dels ved at forsyne dem med de hovedværker de efter Godards mening mangler og dels for at definere deres genrer i overensstemmelse med denne genindskrivning. Således 'B-filmene' "A Bout de Souffle" (1959), 'krigsfilmen' "Les Carabiniers" (1963), kup-filmene "Bande à part" (1964), musicalen "Une femme est une femme" (1961), melodramaet "Le Mépris" (1963) og sci-fi krimien "Alphaville" (1965).

Igennem denne række af film bryder Godard endvidere med en lang række filmtekniske dogmer, men det er med filmene "Deux ou trois choses que je sais d'elle" (1966), "Made in USA" (1966) og "Week-end" (1967) at han systematisk begynder at bryde alle regler for udformningen af filmiske fortællinger. Godard som videnskabsmand eller i hvert fald filmteoretiker træder for alvor tydeligt frem, idet han her begynder at undersøge mediet med videnskabsteoretikerens kritiske blik for anvendelsen af egne metoder. Truffauts udsagn: "Med Godard blev alt muligt" finder måske sit tydeligste udtryk i åbningen af "Deux ou trois choses que je sais d'elle" hvor skuespillerinden/hovedpersonen udtaler sig hver for sig direkte til kameraet, alt imens Godard foretager et aksepring og bryder 30 graders reglen. Godards egen formel lyder som følger: "Hvis CINEMA = LIFE så $1+2+3 = 4$ ". En efterklang af denne videnskabelige tilgang finder vi i den lille film om Lausanne fra

1981 "Lettre a Freddie Buache" som med udgangspunkt i filmbilledets egen virkelighed diskuterer hvorledes, om overhovedet, man kan lave en filmisk skildring af en by. Her undersøger Godard Lausannes topografi samtidig med at han undersøger det maskineri hvormed han foretager denne undersøgelse. I en artikel med titlen "æstetisk geografi" benævner Fredrik Thygstrup denne tilgang "godardprojektion", en afbildningsform som i sin videnskabelighed er på linje med "Mercatorprojektion".⁶

Godards politiske periode i tiden 1968-71 bliver ofte omgæet med en hovedrysten. Imidlertid synes det indlysende at en mand med Godards interesse for historie og videnskab naturligvis måtte interessere sig for marxismen. Endvidere synes denne række af "skoletavle" film at være konsekvensen af Godards forsøg på at omgå udbredelsen af de klichéer, som filmen i sin natur er et vigtigt led i. Godards manipulation af genrer, hans brud med gængse cinematografiske regler krones med slutteksten i "Week-end" (1967): "END OF CINEMA – END OF WORLD". Herefter introducerer Godard en film der er rensat for cinematografiske konventioner, en streng æstetisk og dogmatisk doceren af marxistiske principper igennem filmkollektivet "Dziga Vertov". Disse film har dog alligevel haft en stor indflydelse, om ikke politisk så i kraft af deres æstetiske konsekvens. Det er svært ikke at mærke efterklangen fra dem i det danske dogmefanifest med dets forbud mod genrefilm og kreditering af instruktøren og videre i Lars von Triers egen "USA" trilogi med dens scenografi af kridtstreger og nedbarberede "production value". Hvis vi fastholder billedet af en instruktør som redefinerer filmgenrer, kan vi her sige at Godard forsøger at omformulere den politiske og agiterende film. I stedet for Eisensteins revolutionære overbygning på Griffith indsætter Godard Dziga Vertov og hans doktriner om en film rensat for borgerligt drama, skuespillere og drejebøger. Symptomatisk for denne serie af film som skulle tjene til at revolutionere masserne, men aldrig rigtig fandt distribution, er det at de ikke er til at opdrive i dag. Godard selv indså dette, og i begyndelsen af halvfjerdserne brød han med filmkollektivet og begyndte at interessere sig for det spirende videomedium og dets implicite massedistribution i form af fjernsynsprogrammer. Godard forstår med dette skift, at den rolle som Dziga Vertov havde tiltænkt filmen som kvalificeret folkeoplysning, måske snarere kan indtages af fjernsynet og videomediet. Op gennem halvfjerdserne producerer Godard en lang række videoessays til tv-mediet, hvorefter han i de tidlige firser vender tilbage til filmmediet. Denne Godards anden periode, eller "efterår" som den også kaldes, tegner en mere reflekterende og sanselig side af instruktøren som ofte er blevet overset i forhold til den hæsbæsende politiske og grænsesøgende første periode. Afsluttende denne anden periode finder vi det før omtalte værk "Histoire(s) du cinéma" fra 1989-98 som så at sige beskriver den filmhistorie som kunne have været, og som nu ikke bare er beskrevet, men også indeholder en række hovedværker, fabrikeret til formålet af Godard selv.

6 Frederik Thygstrup: *Æstetisk Geografi i: Pub: Grid II*, 2005, pp. 12-18

Det er ofte blevet nævnt som en forudsætning for nybølgen at den var den første generation som havde en tidsmæssig distance til filmens fremkomst som teknologi og massemedie. Nybølge-instruktørerne var kritisk funderet i deres egen tids film, havde et historisk og teoretisk overblik samt adgang til specifikke værker gennem "Cinémathèque française". Dette har ofte ført til en læsning af Godard som en intellektuel, næsten post-moderne billedstormer, hvis eneste mål var at nedbryde det etablerede filmsprog. Denne læsning synes imidlertid tvivlsom når man tager Godards cinematografi i øjesyn. Godards billedsprog er rigt, mangfoldigt og levende. Ofte ses klare referencer, ikke bare i persongalleri, plot og tematik, men i selve billedernes parafrasering af tidligere tiders film. Godards egen forklaring, at han aldrig havde et manuskript, endsige storyboard, og at han så at sige bare erindrede sig hvordan den eller den instruktør løste en tilsvarende scene i den eller den film, synes snarere som en warholsk karakteristik af en vedtagen arbejdsmetode. Godards parafraseringer, eksempelvis af Dreyers "Jeanne d'Arc" (1928) i "Vivre sa Vie" (1962), minder mere om en bevidst cinematografisk topologi. Godard beholder en række signifikante træk fra Dreyers billedverden, men ændrer på afstande, billedvinkler og perspektiv (brændvidde). Når Godard parafraserer kendte og mindre kendte instruktører indenfor auteur, mainstream og b-film, sker det med en aldrig svigtende effektivitet. Det teatraliske, tidstypiske og klassebestemte renses ud til fordel for et vektoriseret billedsprog, hvor figur, kropsholdning, gestik og farve fremstår som uafhængige intensiteter. Godards billeder henviser således ikke til den ene eller anden film, men bruger en specifik konfiguration, som cinematografisk matrice eller udsigelsesform, for netop denne type situation, scene eller relation. I det konkrete tilfælde hæver Godard således en specifik reference til at blive en slags cinematografisk ytring, en slags billed-ord rensat for specificitet og derfor almengyldig og universel.

Deleuze on Godard

Når man ved første øjekast betragter den mængde af henvisninger Deleuze gør til Godard på tværs af Cinemabøgerne som een samlet tekst slår det en, at her har vi at gøre med en instruktør som er filosofen og forfatteren jævnbyrdig. I funderingen af helt grundlæggende begreber følger som i flugten en lille nonchalant kommentar, som i beskrivelsen af Peirce: "Godard sagde 1,2,3", eller i henvisningen til en af Godards anmeldelser i opstillingen af aktionsbilledets store og lille form (S,A,S'-A,S,A'). Der synes at være en samtale, en art dialog mellem filosofen og filminstruktøren. En henvendelse til en samtidig og dog fuldstændig fundamental tænker, som når Deleuze henvender sig til Foucault. Deleuze benytter de to sidste sider af sin konklusion, efter 490 siders kompliceret filmisk og filosofisk argumentation, til følgende hilsen til Godard:

"The usefulness of theoretical books on cinema has been called into question. Godard likes to recall that, when the future directors of the new wave were writing, they were not writing about cinema, they were not making a theory out of it, it was already

their way of making films. However, this remark does not show a great understanding of what is called theory. For theory too is something which is made, no less than its object...

The great cinema authors are like the great painters or the great musicians: It is they who talk the best about what they do. But in talking, they become something else, they become philosophers or theoreticians- even Hawks who wanted no theories, even Godard when he pretends to distrust them.”⁷

I denne lille hilsen, som må ses på baggrund af Godards hyppige om end sporadiske optræden i cinemabøgerne, afslører Deleuze hvilken status en modvillig Godard antager: nemlig tænkerens. Hvis vi altså et øjeblik fastholder den omvendt kronologiske rækkefølge ville vi stå med et værk, som åbnede med at erklære Godards status som en af den moderne films store tænkere, for dernæst at dykke ned i en minutios nærlæsning af enkelte træk ved denne tænkning. Symptomatisk for dette citat er det endvidere at når vi læser cinemabøgernes argumentationsrækker baglæns, optræder prægnante citater af Godard ofte i formuleringen eller niveauspringene i argumenterne; således “it’s not blood, it’s some red”, “before and after”, “I = another”, “not a just image, just an image”:

“But in talking, they become something else, they become philosophers or theoreticians”

Når man tager denne sporadiske regn af kommentarer som en samlet mængde, læser dem som en tekst, slår det én at der i virkeligheden er tale om en “bog i bogen”. Som med andre af Deleuzes korte traktater er her forfattet en skitse til et lille skrift om Godard. Denne hefteagtige samling af fragmenter på nogen og femogtyve sider siger mindst lige så meget om Deleuzes tænkning, som den siger om Godard. Hvis vi følger Colebrooks tese om Deleuzes tænkning, at den ønsker at undslippe billedet af tænkningen for at tænke opståelsen af billedet, hvordan kan dette udtrykkes bedre end i Godards bon mot: “Not a just image, just an image”? Vi har tidligere nævnt at Deleuze forfølger dette projekt ved at omskrive dele af filosofihistorien gennem en række monografier om de klassiske filosoffer, fra Hume til Nietzsche og fra Spinoza til Kant. Deleuze benævner dette udvalg filosofiens “minor line”. Her forsøger Deleuze at besvangre disse filosoffer på ny. Han har imidlertid en regel for dette arbejde: de skal rent faktisk have sagt de ting han får dem til at mene.

Hvor forskelligt, kunne man spørge, er dette projekt fra Godards mindst lige så monumentale arbejde med at genskrive filmhistorien, dels gennem arbejdet med at geninstallere genrer og forsyne dem med nye hovedværker og dels gennem arbejdet med “Histoire(s) de Cinéma”?

7) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 268-269

Når Deleuze ikke placerer Godard i en specifik sammenhæng skal vi altså tænke os muligheden af, at dette ville kræve sin egen bog, et tredje eller autonomt bind, konkretiseret i de fragmenter vi finder på tværs af teksten som en hemmelig eller skjult traktat om Godard og syet ind i argumentations-rækkerne i cinemabøgerne.

Kliché og beskrivelse

Hvad der adskiller den klassiske og den moderne filmkunst er en brudlinie i livsverdenen som er så endegyldig, at den kun kan lignedes ved det irrationelle klip selv. Den virkelighed som filmen vågnede op til efter Den Anden Verdenskrig var i sig selv irrationel, ikke mindst fordi filmen i særdeleshed havde været en medvirkende del af den forudgående katastrofe; ”*Fra Caligari til Hitler*.”⁸ Det mekaniserede, panoptiske masseødelæggelsessystem som kom til udtryk i de sfæriske optagelser fra Enola Gays agterskytterum over Hiroshima eller i koncentrationslejrenes grelle modsigelse af Leni Riefenstahls visuelle utopi, filmet i grynedes billeder af massegravene. En vigtig moderne instruktør som Alain Resnais inkarnerer dette paradigmeskift i film som ”Hiroshima mon amour” (1959) og skildringen af masseudryddelse i ”Nat og Tåge” (1955). Man kunne med filosofen Gilles Deleuze karakterisere dette skift som et skift fra en mekanisk kultur til en elektronisk kultur. Krigen blev ført og tabt ud fra mekaniske principper og sejren sikret med elektroniske principper såsom radar, jettfly, raketter og atomare våben. Den franske nybølge, hvoraf Godard, Truffaut og Resnais er nogle af hovedkræfterne, beskæftiger sig med denne nye livsverden, hvori gammelkendte koordinater og teknikker falder bort til fordel for nye fortælle-måder og nye livsrum. På den teoretiske side gøres der også rent bord med fremkomsten af filmsemiologien, som fremført af Christian Metz i hans banebrydende artikel ”Le Cinéma - langue ou langage?” (1964). Metz gør op med den klassiske films teorier om indstillingen som ord og montagen som syntaks idet han hævder, at ”syntagmet”, den mindste afsluttede sekvens, er filmens mindste analyserbare bestanddel. Montagen kunne man sige, igen med Deleuze, viger i forhold til hypermontagen, altså optagetheden af den større sammenhæng som enhver filmfortælling er en del af. Som en konsekvens af den ideale humanitets endelige sammenbrud i det post-atomare verdensbillede og den deraf eskalerende cirkulering af klichéer som ikke længere er troværdige, gør den moderne film dette samfunds hypermontage til sin egentlige tematik. Når vi med sammenbruddet af det senso-motoriske skema iagttaget at man ikke længere kan forme en plausibel relation mellem menneske og de kræfter der indvirker på det, spaltes den klassiske filmkunsts bevægelse-billede og dets lovmæssigheder i autonome optiske og soniske tegn, som ligner selve hypermontagen derved, at ethvert af disse tegn kan forbindes med hinanden i et hvilket som helst punkt og på alle dets facetter. Tegnet for hypermontagen er det irrationelle klip, den umedierede overgang fra et til noget andet eller tredje.

8) Sigfried Kracauer: *From Caligari to Hitler*, 2004,

Nogenlunde sådan argumenterer Deleuze i slutningen af den første cinemabog og begyndelsen af den anden. Kapitlerne "The Crisis of the Action-Image", "Beyond the Movement-image" og "Recapitulation of Images and Signs" beskæftiger sig med bl. a. Hitchcock's, den italienske neorealismes og den franske nybølges betydning for et sammenbrud af den klassiske fortælling og fremkomsten af den moderne film. Vi befinder os i første omgang i et "midt i mellem" hvor den gamle sammenhæng mellem verden og handling er brudt sammen, mens en ny sammenhæng, sammenhængen mellem seer og det set, endnu ikke er opstået. Hvis Hitchcock's fortjeneste var at inddrage publikum i filmen som en del af relation-billedet, bliver denne handling nu udvidet til også at inddrage hovedpersonerne: karakteren bliver en tilskuer:

*"Hitchcock had begun the inversion of this point of view by including the viewer in the film. But it is now that the identification is actually inverted: the character becomes a kind of viewer. He records rather than reacts. He is prey to a vision, pursued by it or pursuing it, rather than engaged in action."*⁹

Tyngdepunktet ligger her på en analyse af hvorledes aktion-, affektion- og perception-billeder via relation-billedet bliver vristet løs fra sin binding i det sensorisk-motoriske skema og transformeres til rene optiske og soniske tegn. I denne analyse spiller Godard en indlysende rolle som den instruktør der for første gang reflekterer og handler ud fra disse forhold:

*"Far from being satisfied with a negative or parodic critical consciousness, the cinema is engaged in its highest reflection, and has constantly deepened and developed it. We will find in Godard formulas which express the problem: If images have become clichés, internally as well as externally, how can an image be extracted from all these clichés, "just an image", an autonomous mental image? An image must emerge from the set of clichés...with what politics and what consequences? What is an image which would not be a cliché? Where does the cliché end and the image begin?"*¹⁰

Deleuze understreger her vigtigheden af at finde frem til en ny type cinematografiske billeder, som kan erstatte de klassiske billeder. Som ovenstående viser betyder sammenbruddet af det sensorisk-motoriske skema nemlig, at alle sådanne billeder, billeder som kæder handling og rum sammen kausalt, er blevet til rene og skære klichéer i en mere og mere visuelt domineret kultur. Men hvorledes, skal cinematografien, kan vi med Deleuze og Godard spørge, som selv er producent og distributør af klichéer vende sig mod denne udvikling? Her er det præcis at Deleuze vender sig mod blandt andet den amerikanske efterkrigsfilm som udelukkende et negativt udtryk for den klassiske films værdier. Et nyt billede, siger Deleuze med Godard, et nyt billede må opstå. Det er opståelsen af dette billede som er Deleuzes

9) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005 p. 3

10) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, pp. 218-219

ærinde i cinemabøgernes andet bind, og som nævnt ovenfor er det blandt andet ved hjælp af de "formulas" Godard forsyner ham med at han kan spore denne nye genealogi. Men inden vi vender os mod hvordan dette nye billede får en mulighedsbetingelse i den franske nybølge, så lad os betragte Deleuzes definition af en kliché:

*"Neither everyday nor limit-situations are marked by anything rare or extraordinary. We mix with all that, even death, even accidents, in our normal life or on holidays. We see or we more or less experience, a powerful organisation of poverty and oppression. And we are precisely not without sensory-motor schemata for recognizing such things, for putting up with and approving of them and for behaving ourselves subsequently, taking into account our situation, our capabilities and our tastes. We have schemata for turning away when it is too unpleasant, for prompting resignation when it is terrible and for assimilation when it is too beautiful. It should be pointed out here that even metaphors are sensory-motor evasions, and furnish us with something to say when we no longer know what to do: They are specific schemata of an affective nature. Now this is what a cliché is. A cliché is a sensory-motor image of the thing."*¹¹

Denne definition på klichéen, som et "movement-image" af tingen henter Deleuze paradoksalt nok fra Bergsons definition af perceptionen som et subtrakt af tingen. Det er denne definition der forankrer Bergsons kritik af filmen som illusion, som Deleuze tidligere har tilbagevist i sin første kommentar til Bergson:

*"As Bergson says, we do not perceive the thing or the image in its entirety, we always perceive less of it, we perceive only what we are interested in perceiving, or rather what it is in our interest to perceive, by virtue of our economic interests, ideological beliefs and psychological demands. We therefore normally perceive only Clichés."*¹²

Imidlertid er dette ikke det eneste paradoksale. Ovenstående turde være et præcist signalement eller statement for en række af Godards film, først og fremmest "Weekend" (1967) og "Deux ou trois choses je sais d'elle" (1966), og den metodik eller visuelle "pædagogik" han introducerer her:

*"But if our sensory-motor schemata jam or break, then a different image can appear: a pure optical-sound image, the whole image without metaphor, brings out the thing in itself, literally, in its excess of horror or beauty, in its radical or unjustifiable character, because it no longer needs to be "justified", for better or worse".*¹³

11) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 19-20

12) *Ibid*: p. 20

13) *Ibid*: p. 20

På trods af at Deleuze således henter og tilskriver definitionen på klichéen hos Bergson og ikke nævner Godard som udgangspunkt, henvises vi dog til Godards formel "not a just image, just an image" i Deleuzes afslutningsvise udsagn om at billedet ikke længere behøver at være "justified". Godards metodik, hans måde at arbejde med aksespringet, jump-cuttet og det irrationelle klip, er præcis den måde hvorpå han lammer eller bryder vores sædvanlige klichéramte perception på. At denne beskrivelse af en metodik eller pædagogik er hentet fra Bergson, men som sådan beskriver og er funderet hos Godard, er Deleuze klar over, idet han fortsætter:

*"The factory is a prison, school is a prison, literally, not metaphorically. You do not have an image of a prison following one of a school; that would be simply pointing out a resemblance, a confused relation between two clear images. On the contrary, it is necessary to discover the separate elements and relations that elude us at the heart of an unclear image: to show how and in what sense school is a prison, housing estates are examples of prostitution, bankers killers, photographs tricks – literally, without metaphor. This is the method of Godard's Comment ça va?: Not being content to inquire if "things are OK" or if "things are not OK" between two photos, but "how are things" (Comment ça va?) for each one and for the two together. This was the problem with which volume 1 ended: tearing a real image from clichés."*¹⁴

Her er henvisningen, til både "Weekend" med den blodige vold mellem de velstående burgøjsere og "Deux ou trois choses que je sais d'elle" med dens tematiske drejning omkring prostitution og boligbyggeri indlysende, men typisk for Deleuze skjult under en anden henvisning og uden adresse. Denne fremgangsmåde skal vise sig at være typisk på langs af cinemabøgerne: Godard er syet ind i selve argumentationsrækkerne, ofte uden anden henvisning end det rent associative eller begrebsmæssige. Eksempelvis har det som her beskrives som Godards metode en vidtrækkende konsekvens. Når Godard spørger til relationen mellem to billeder er det netop, fordi han ikke er tilfreds med den klassiske kontinuitets klipning. Her var spørgsmålet altid; klipper eller klipper det ikke, mens Godard spørger "hvordan klipper det?" Denne omvendt, fra en rumlig til en tidslig dimension i montagen, er grundlæggende for Deleuzes læsning af den moderne film. Omvendt tilskriver Deleuze her Godard æren for at have løst problemet: hvorledes kan filmen, som selv er producent af klichéer, producere andet, producere et nyt billede?

"In this case, instead of an addition of distinct objects on the same plane, we see the object remaining the same, but passing through different planes. In the first case, we had, we perceived, a sensory-motor image from the thing. In the other case, we constitute a pure optical (and sound) image of the thing, we make a description. And in Les carabiniers Godard makes each shot a description which replaces the object, and which makes way for a different description, so that instead of organically

14) Ibid: p. 20

describing an object, we are shown pure descriptions which are unmade at the same time as they are outlined. “¹⁵

I begyndelsen af ”Cinema 2”’s syvende kapitel opsummerer Deleuze i punktform forskellene på et organisk og krystallinsk tegnregime, altså forskellen på ”movement-images” og ”time-images”. Det første punkt omhandler beskrivelse eller deskription. I det organiske tegnregime forudsætter beskrivelsen af et givet objekt, sceneri eller landskab, at dette eksisterer uafhængigt af beskrivelsen. I modsætning hertil opererer det krystallinske tegnregime med en beskrivelse som ikke har dette udgangspunkt, men så at sige overskriver sit objekt og dernæst sin egen beskrivelse med evigt nye beskrivelser.

Deleuzes distinktion mellem disse to beskrivelsesmåder kan med deres udgangspunkt i henholdsvis en newtoniansk og en kvantemekanisk model synes kompliceret. Deleuze trækker her på henholdsvis Planck og Gödel i sin forståelse af en moderne beskrivelses form. Plancks konstant betegner den tærskel, hvorunder vi ikke længere kan observere ting uden at observationen tilfører emnet så meget energi at det forandres, mens Gödels usikkerhedsprincip betinger os at vi i observationen må give afkald på absolut viden, idet vi må vælge mellem at kende en partikels hastighed eller position.

Men hvilke konsekvenser har dette for den filmiske beskrivelse, konkret forstået som anderledes end en klassisk kontinuerlig beskrivelsesform med kendte kartesiske koordinater? Et eksempel fra Godards ”Deux ou trois choses que je sais d’elle” kan eksemplificere denne forskel. I åbningen af filmen præsenteres vi for filmens heltinde stående på en balkon i nærbillede. En stemme informerer os om at dette er den og den karakter. I næste nu klippes over akse til en spejlvendt, men i øvrigt ensartet beskæring, hvorefter vi informeres om at dette er den og den skuespiller. Her har beskrivelsesformen netop overskrevet sit eget objekt, forstået som den forudgående beskrivelse. Det er i denne forstand vi skal følge Deleuze, når han hævder at vi med den nye beskrivelsesform har en beskrivelse af beskrivelsen som objekt.

Dette er for så vidt opkomsten af opsigns og sonsigns, af et nyt billede som hverken er kliché eller ”movement-image”. Imidlertid rejser dette et nyt problem, hvorledes passerer det ene optiske og soniske tegn over i det andet? Bevægelse-billedet eller klichéen havde det særkende, at det var bundet til det senso-motoriske skema og derigennem til en tidslig og rumlig kontinuitet, defineret gennem bevægelse. Hvis dette ikke længere er tilfældet må der være en anden motor som driver værket. Igen trækker Deleuze på Bergson og implicerer Godard i argumentet:

“The cinema does not just present images, it surrounds them with a world. This is why, very early on, it looked for bigger and bigger circuits which would unite an actual image with recollection images, dream images and world images. This is

15) Ibid: p. 42-43

*surely the extension that Godard calls into question in Slow motion, when he takes issue with the dying. Should not the opposite direction have been pursued? Contracting the image instead of dilating it. Searching for the smallest circuit that functions as internal limit for all the others and that puts the actual image beside a kind of immediate, symmetrical, consecutive or even simultaneous double.*¹⁶

Dette mindste kredsløb som kan erstatte det senso-motoriske skemas fremdrift, er forholdet mellem aktuelt og virtuelt, defineret i krystal-billedet og eksemplificeret ved "the mirror-image":

*In Bergsonian terms, the real object is reflected in a mirror-image as in the virtual object which, from its side and simultaneously envelops or reflects the real: there is "coalescence" between the two. There is a formation of an image with two sides, actual and virtual. It is as if an image in a mirror, a photo or a postcard, came to life, assumed independence and passed in to the actual, even if this means that the actual image returned to the mirror and resumed its place in the postcard or photo, following a double movement of liberation and capture."*¹⁷

Der løber altså en zig-zag linje mellem Godard og Deleuze igennem *Cinema 2's* åbningsargument, fra klichéer til optiske og soniske tegn gennem en ny beskrivelsesform og en ny "motor" for den moderne film, det mindst tænkelige kredsløb mellem aktuelt og virtuelt, mellem tingen i sig selv og vores erindringsskema, vores genkendelse:

*"Here again all reference of the image of description to an object assumed to be independent does not disappear, but is now subordinated to the internal elements and relations which tend to replace the object and to delete it where it does appear, continually displacing it. Godard's formula, "it isn't blood, it's some red", stops being only pictorial and takes on a sense specific to the image, implying a new conception of cutting, a whole "pedagogy" which will operate in different ways, for instance, in Ozu's work, in Rossellini's late period, in Godard's middle period or in the Straubs."*¹⁸

Her er altså ikke bare tale om en ny type billede, fravristet den rumlige og tidslige kontinuitet og dermed klichéernes verden, men om en ny type "pædagogik", en ny læsning af billedet. Hvis Hitchcock indsatte os som tilskuere, et tredje punkt i den filmiske konstruktion, med større eller mindre viden end hovedpersonerne, får vi med nybølgen et fjerde punkt: hovedpersonen som seer og sende. Dette har to konsekvenser, en ny "fri indirekte diskurs" og en ny omgang med billedet, en læsning såvel som en aflæsning. De to følgende afsnit, vil beskæftige sig med et nærmere blik på henholdsvis denne nye diskurs og denne nye "pædagogik".

16) Ibid: p. 66

17) Ibid: pp. 66-67

18) Ibid: p. 22

Powers of the False - Free Indirect Vision

“Løgnen er et middel til at undersøge tanken med. Den næppe mærkbare løgn skiller sig ofte slet ikke ud fra fejltagelsen. Man søger mod noget og man finder ikke det rigtige ord.”¹⁹

Deleuze beskriver i sin taksonomi for den moderne film en række direkte tid-billeder som han benævner “chrono-signs”. Disse tre tegn, “sheets of past”, “peaks of present” og “powers of the false”, er distinkte tegn, men alle tre udledt fra Bergsons keglebillede af tiden. Chronosigns har det tilfælles at de til forskel fra krystal-billedet der oscillerer mellem aktuelt og virtuelt, oscillerer mellem sandt og falsk. De to første tegn repræsenterer “tid som orden” og har at gøre med keglebilledets interne struktur, mens det sidste “powers of the false” eller “genesigns” som de kaldes i konklusionen, har med transformation eller forandring fra fortid til fremtid at gøre. Baggrunden for denne sondring ligger i Bergsons betragtning af nuet som et foranderligt punkt, som snarere end at være et statisk oversigtspunkt er en sammenpresning af fortiden, som strømmer ind i fremtiden. Vi kan derfor ikke definere et før og efter, en organiserbar historisk fortid og en projekterbar planlagt fremtid ud fra dette center:

“This is a third time-image, distinct from those we saw in the previous chapter. The two earlier ones essentially concerned the order of time, that is the coexistence of relations or the simultaneity of the elements internal to time. The third concerns the series of time, which bring together the before and the after in a becoming, instead of separating them; its paradox is to introduce an enduring interval in the moment itself. The three time-images all break with indirect representation, but also shatter the empirical continuation of time, the chronological succession, the separation of before and after.”²⁰

Deleuze indskriver her sine tre “tid-tegn” i det bergsonianiske keglebillede, som sameksistens af forskellige lag af fortid, samtidigheden af inkommensurable nuer og nuet som en sammenpresning af fortiden (the before) som strømmer mod fremtiden (the after). Denne læsning, af det sidste af de tre tids-tegn “powers of the false” kan kontrasteres af en læsning med udgangspunkt i Godard, og som sådan eksplicere dette måske mest komplekse tegn i den deleuzeske taksonomi. Deleuze forfølger i sin argumentation to forskellige udsagn eller “formula” (formel), som han henter hos Godard: “the before and the after” og “I is another”²¹. Det er brugen af disse formula i kæden af argumenter for tidstegnet “powers of the false”, som når læst baglæns giver os et indblik i hvor høj grad Deleuze er inspireret af Godards film og

19) Brice Parain til Nana i Godards: *Vivre sa Vie*, 1962. Christian Braad Thomsen: *Godard*, 1971. p. 37.

20) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 148-150

21) At Deleuze trækker på denne formel fra Godard, bliver først klarlagt langt henne i forløbet, da Deleuze erklærer: “Godard said this in relation to Rouch; not only for the characters themselves, but for the filmmaker who “white just like Rimbaud, himself declares that I is another”, that is me a black.”

Ibid: p. 148

skrifter. Men inden vi selv forfølger denne flugtlinje i cinemabøgernes åbenlyse bergsonisme, lad os da tage et par definitioner på forholdet mellem sandt og falsk fra åbningen af "Cinema 2":

*"In this new kind of image the sensory-motor links tend to disappear, a whole sensory-motor continuity which forms the essential nature of the action image vanishes. It is (...) also a whole upsurge of motor-sensory disturbances, which are hardly indicated when necessary, movements which makes false (font faux), "slight warpings of perspectives, slowing down of time, alteration of gestures" Making false (faire faux) becomes the sign of a new realism, in opposition to the making-true of the old. Clumsy fights, badly aimed punches or shots, a whole out-of-phase of action and speech replace the perfect duels of American realism. ... Under this power of the false all images become clichés, sometimes because their clumsiness is shown, sometimes because their apparent perfection is attacked."*²²

Deleuze diskuterer her den falske kontinuitet med udgangspunkt i Godards første række film, som ikke bare et klippeteknisk greb, aksespring eller jump-cut, men som en metode der gennemsyrrer fotografering, skuespil, replikker, handling, plot, etc. Imidlertid er denne definition af falsk kontinuitet og "powers of the false" nært knyttet til en række vigtige pointer i kapitlerne "Thought and Cinema" og "Cinema, Body, Brain, Thought", hvor Deleuze åbner med en gennemgang af tænkningen i henholdsvis klassisk og moderne film, og med udgangspunkt i de tre tidstegn, en differentiering af den moderne film som henholdsvis en "cinema of the brain" og en "cinema of the body":

*"Sometimes, as in modern cinema, the cut has become the interstice, it is irrational and does not form part of either set, one of which has no more an end than the other has a beginning: false continuity is such an irrational cut. Thus, in Godard, the interaction of two images engenders or traces a frontier which belongs to neither one nor the other."*²³

*The whole thus merges with what Blanchot calls the force of "dispersal of the Outside", or "The Vertigo of Spacing": That void which is no longer a motor-part of the image, and which the image would cross in order to continue, but is the radical calling in question of the image. False continuity, then, takes on a new meaning, at the same time as it becomes law."*²⁴

Pointen med denne sammenstilling er at vise hvorledes Deleuzes argumentation, bygget på de to Godard formler, allerede er indskrevet i en større tankekonstruktion, en konstruktion som med det ene ben i åbningen af "Cinema 2" og det andet i de

22) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, pp. 217-218

23) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 175

24) *Ibid.*: pp. 174-175

afsluttende kapitler forsyner Deleuze med en række grundlæggende begreber i analysen af den moderne film. Argumentet om tid-tegnet "powers of the false" er således allerede indspundet i et større argument om falsk kontinuitet som en regelmæssighed i den moderne film.²⁵

Hvis vi vender os mod disse "powers of the false" kan vi iagttage, at Deleuze åbner sin argumentation med at angribe det cinematografiske billedes tidslige status, at billedet skulle være nutid når vi iagttager det, dels ud fra en bergsoniansk læsning med reference til keglebilledet og dels med et Godard citat, præcis i forbindelse med filmen hovedpersoner:

"What is in question is the obviousness on the basis of which the cinematographic image is in the present, necessarily in the present. If it is so, time can be represented only indirectly, on the basis of a present movement-image and through the intermediary of montage. But is this not the falsest obviousness, in at least two respects? First, there is no present which is not haunted by a past and a future, by a past which is not reducible to a former present, by a future which does not consist of a present to come. Simple succession affects the present which passes, but each present coexists with a past and a future without which it would not itself pass on. It is the characteristics of cinema to seize this past and this future that coexists with the present image. To film what is before and what is after... Perhaps it is necessary to make what is before and after the film pass inside it in order to get out of the chain of presents. For example the characters: Godard says that it is necessary to know what they were before being placed in the picture, and will be after. "That is what cinema is, the present never exists there, except in bad films".²⁶

Det karakteristiske ved filmen er således at fortid og fremtid eksisterer samtidig med det nu, som kun er en repræsentation. Det filmiske billede er således givet ved dets bestandenes indbyrdes relationer, og dets nu er udelukkende det billedet "repræsenterer". Ligesom i malerkunsten, siger Deleuze, er det kardinalt ikke at forveksle billedet med dets motiv.²⁷ Deleuze har hermed åbnet den tredelte argumentationsrække som i højeste grad trækker på Godard, da den omhandler beskrivelse (rum/tid), narration (before/after) og plot (I= another). Deleuze tager i udgangspunktet fat i Godards objektive beskrivelse, en beskrivelse som overskriver

25) At Deleuze i den forbindelse vælger at tilskrive disse lovmæssigheder instruktører som Alain Resnais og andre som eksponenter for en "cinema of the brain" snarere end Godards "cinema of the body", er endnu en af mange små diskrepanser som skærper læserens blik med hensyn til Deleuzes Godard reception. Selv siger Deleuze i en henkastet bemærkning, at de to retninger selvfølgelig lapper over fra instruktør til instruktør, fra film til film.

Ibid: p.197

26) Ibid: p.36

27) *"It is not quite right to say that the cinematographic image is in the present. What is in the present is what the image represents", but not the image itself, which in cinema as in painting, is never to be confused with what it represents. The image itself is the system of the relationships between its elements, that is, a set of relationships of time from which the variable present only flows."*

Ibid: introduction p. xii

sit eget objekt, dernæst i ovennævnte sætning, at det gælder om at vide hvad der var før og efter i forbindelse med narration og sidst, Godards formular "I is another" i forbindelse med udviklingen af plot:

"Narration is no longer a truthful narration which is linked to a real (sensory-motor) description. Description becomes its own object and narration becomes temporal and falsifying at exactly the same time. What is interesting is the new status of the image, this new type of narration-description in so far that it inspires very different great authors.

Truthful narration is developed organically, according to legal connections in space and chronological relations in time. Of course, the elsewhere may be close to the here, and the former to the present; but this variability of places and moments does not call the relations and connections into question. They rather determine its terms or elements, so that narration implies an inquiry or testimony which connects it to truth. Whether explicitly or not, narration always refer to a system of judgement.

Falsifying narration, by contrast frees itself from this system; it shatters the system of judgement because the power of the false affects the investigator and the witness as much as the person presumed guilty. The point is that the elements themselves are constantly changing with the relations of time in which they enter, and the terms of their connections. Narration is constantly being modified, in each of its episodes, not according to subjective variations, but as a consequence of disconnected places and de-chronologized moments. "I is another" has replaced "ego=ego". The power of the false exists only from the perspective of a series of powers, always referring to each other and passing into one another".²⁸

For den klassiske film gælder det altså at selv om filmen er fiktion, er den pr. definition en sand fiktion. Dette bygger på et system af uddeling af domme som igen forudsætter et kartesisk fortællerum. Denne type fortælling er imidlertid kun en mulighed ved filmmediet hvilket implicerer, at man i den klassiske fortælling søger at undgå brud i den rumlige og tidslige kontinuitet.

Det er den organiske fortællings udgangspunkt at vi kan bedømme godt og ondt ud fra en overordnet ideel sandhed. Imidlertid afviger den moderne film herfra idet den gennem tid set som serier omhandler de transformationer, som en nødvendigvis falsificeret virkelighed gennemgår. Denne transformation er simpelthen udtrykt i at fortælleren ændres af fortællingen på lige fod med det fortalte. I denne forstand er den klassiske films kartesiske rum, eksempelvis i "rettsals dramaet", altid en fiktion, en vedtaget model som vi konformerer til i mangel af bedre.

28) Ibid: pp. 128-131

Det er denne transformation som Deleuze benævner "powers of the false" og som udgør det tredje tid-tegn. Disse *kræfter* er transformationer eller intervaller som sammentrækker fortid og nutid i et øjeblik under forandring. Fra beskrivelsen som sit eget objekt og et narrativt rum løsrevet fra de kartesiske koordinater fortsætter Deleuze med at problematisere plottet ud fra en ide om, at det grundlæggende betegner et subjekt/objekt forhold som i den klassiske film "skal gå op", men som i den moderne film åbner mulighed for en ny type diskurs:

"We believe that the story in general concerns the subject object relationship (whilst narration concerned the development of the sensory-motor schema). We may, then, consider the story as the development of two kinds of images, objective and subjective, their complex relation which can go as far as antagonism, but which ought to find their resolution in an identity of the type ego=ego, identity of the character seen and who sees, but equally well identity of the camera/filmmaker who sees the character and is what the character sees. We might say that the film begins with the distinction between the two kinds of images, and ends with their identification, their identity recognized.

*It is here according to our earlier discussion, that Pasolini discovered how to go beyond the two elements of the traditional story, the objective, indirect story from the camera's point of view and the subjective, direct story from the character's point of view, to achieve the very special form of a "free indirect discourse", of a "free indirect subjective".*²⁹

Deleuze trækker her på filminstruktøren Pasolini i sin beskrivelse af en ny måde at alternere mellem vores blik på hovedpersonen og hovedpersonens synspunkt. I en klassisk film, en western eksempelvis, ville dette være grundlæggende for filmens plot. Vores hovedperson ville befinde sig i et miljø hvori der ville opstå en situation som hovedpersonen ville blive nød til at rejse sig for at møde med en handling. I slutningen af denne type plot ville hovedpersonen, gennem en kæde af handlinger som avler nye situationer, vise sig at være miljøet værdigt: "ego=ego". Men hvad er denne nye "fri indirekte diskurs" og hvordan er den forbundet med subjekt-objekt relationen?

Inden for den traditionelle filmteori beskriver man ofte det håndholdte kameras "point of view" som subjektivt. Denne subjektivitet kan være mere eller mindre udtalt i forhold til et relativt og anonymt synspunkt placeret udenfor eller i det omgivende miljø. Deleuze argumenterer imidlertid for at det filmiske synspunkt altid ligger og glider mellem et subjektivt og et objektivt synspunkt og derfor ikke kan defineres således. Denne skiften kalder han en fri indirekte diskurs, hvor man ser både med kameraet og med filmens personer. Der er altså tale om en kameraets perception af perceptionen, en ramme i rammen, en ny type kamerabevidsthed,

29) Ibid: pp. 142-144

hvor kameraet eksempelvis “venter” på at hovedpersonen træder ind i rammen eller forbliver i indstillingen efter hovedpersonen har forladt den.³⁰ Vi kunne give en lang række eksempler på dette fra Godards “Le Mépris” (1963) som i allerhøjeste grad udnytter denne selvbevidsthed i billedsproget, men lad os et øjeblik se hvad Pasolini selv siger, og hvilke eksempler han giver:

“In short, the perception image finds its status, as free indirect subjective, from the moment that it reflects its content in a camera consciousness, which has become autonomous.

It may be that cinema had to go through a slow evolution before attaining self-consciousness. Pasolini cites as examples Antonioni and Godard, but if Antonioni’s vision of poetic consciousness is essentially aesthetic, Godard’s is essentially “technicist” (but no less poetic).”³¹

Imidlertid er det af interesse at give et andet eksempel fra Godard. Ikke fra filminstruktøren, men fra tænkeren. Når vi skal forstå hvorledes Deleuze ankommer til den ”fri indirekte diskurs” igennem modsætningen mellem objekt og subjekt, gives der en række praktiske overvejelser over dette i Godards principprogram til filmen “Deux ou trois choses que je sais d’elle”:

“As I’ve said, the story of Juliette in Deux ou trois choses que je sais d’elle will not be told continuously, because not only she, but the events of which she is part, are to be described. It is a matter of describing “a complex”.

The complex and its parts must be described and talked about as both objects and subjects. What I mean is that I can’t avoid the fact that things exist both from the inside and the outside. The same goes for a human being, whose face is generally seen from the outside.

But how does this person himself see what surrounds him? I mean, how does he physically experience his relationship with other people and with the world? This is something I would like to make people feel throughout the film and have inherent in it”³²

Vi står her med hvad der næsten ligner en cirkelslutning: Beskrivelsen åbner i sit brud med det sensorisk-motoriske skema for et nyt narrativt rum, der igen åbner for en ny måde at definere plottet ud fra forholdet mellem objekt og subjekt, som igen er begrundet i den nye beskrivelses form. At disse tre vekselvirkende kræfter har en dyb affinitet med Godards begrebsverden og formula er indlysende:

30) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p.79

31) *Ibid*: p. 77

32) Jean Luc Godard: *My approach in Four Movements* (1967) i Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, pp 239-240.

“What cinema must grasp is not the identity of a character, whether real or fictional, through his objective and subjective aspects. The character is inseparable from a before and an after, but he reunites these in the passage from one state to the other. He himself becomes another, when he begins to tell stories without ever being fictional. And the filmmaker for his part becomes another when there is “interposed” in this way real characters, who wholly replace his own fictions by their own storytelling.”³³

“I is another” is the formation of a story which simulates, of a simulation of a story or of a story of a simulation which disposes the form of the truthful story.”³⁴

Deleuze er imidlertid selv klar over dette forhold og beskriver selv cirkelslutningen eller vekselvirkningen i argumentationsrækken mellem beskrivelse, narration og plot som følger:

“It is as if the three great themes were turning and forming their combinations; the character is continually passing the frontier between the real and the fictional (the power of the false, the storytelling function), the filmmaker has to reach what the character was “before” and will be “after”; he has to bring together the before and after in the incessant passage from one state to another (the direct time-image); the becoming of the filmmaker and of his character already belongs to a people, a community, to a minority, whose expression they practice and set free (free indirect discourse)...

It is under these conditions of the time image that the same transformation involves the cinema of fiction and the cinema of reality and blurs the difference; in the same movement, descriptions become pure, purely optical and sound, narrations falsifying and stories simulations. The whole cinema becomes a free, indirect discourse, operating in reality.³⁵

Denne sidste passus er en meget smuk og fin følt beskrivelse af hvorledes en Godard som en ”fri indirekte diskurs” opererer i virkeligheden og dermed skaber nye, hidtil ikke eksisterende virkeligheder. Godard selv benytter lejligheden til at adressere diskursen i den lille tekst “One should put everything into a film” om “Deux ou trois choses que je sais d’elle” på følgende måde:

“During the course of the film – in its discourse, its discontinuous course, that is- I want to include everything, sport, politics, even groceries. Everything can be put into a film. Everything should be put into a film. When people ask why I talk- or have my characters talk- about Vietnam, about Jaques Anquetil, or about a woman who deceives her husband, I refer the questioner to his own newspaper. It’s all there. And it’s all mixed up.

33) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p.145

34) *Ibid*: p. 148

35) *Ibid*: pp. 148-150

*That is why, rather than speak of cinema or television, I prefer to speak about the more generalized terms of images and sound.”*³⁶

Dette lille statement klinger fuldstændigt i samklang med Deleuzes mere komplekse og udfoldede analyse. Fra optiske og soniske tegn (*images and sound*), over klichéerne, den nye beskrivelsesform, narrationens brud med det sensorisk-motoriske skema (before-after), ophævelsen af objekt-subjekt relationen (I=another) til en ny måde at udfolde plottet på, en ny diskurs. Imidlertid, må vi med Deleuze vente endnu to kapitler inden han i bogens afsluttende diskussion af film og tænkning kommer med følgende udsagn om denne nye diskurs:

“There is formation of “free indirect discourse”, of a free indirect vision, which goes from one to the other, so that either the author expresses himself through the intercession of an autonomous, independent character other than the author or any role fixed by the author, or the character acts and speaks himself as if his own gestures and his own words were already reported by a third party...

*Godard has used every method of free indirect vision. Not that he has limited himself to borrowing and renewing; on the contrary, he created the original method which allowed him to make a new synthesis, and in so doing to identify himself with modern cinema.”*³⁷

Her når vi altså efter at have fulgt Deleuze på tværs af kapitler, argumenter og kronologi til en opskrivning af Godard, som til trods for sin fragmenterede og skjulte karakter ikke desto mindre er en præcis sanset og tænkt Godard-reception, en reception Deleuze selv har erkendt idet han afslutningsvis i en gennemgang af Godards Oevres fra *“Breathless”* til *“Passion”* skriver:

*Throughout all these films there is a creative evolution which is that of a visionary Godard”.*³⁸

Lectosigns - A Pedagogy of the Visual

Deleuze refererer på langs af cinemabøgerne til en specific godardsk pædagogik, en billedets pædagogik, en visuel pædagogik. I *“Cinema 2”*'s næstsidste kapitel overvejer Deleuze hvad han kalder *“lectosigns”*, hvordan og ud fra hvilke forudsætninger det filmiske billede skal læses.

Den pædagogik som allerede i Deleuzes første kommentar til Godard i åbningen af den første cinemabog kan aflæses direkte:

36) Jean Luc Godard: *One should put everything into a film* (1967) i Tom Milne: *Godard on Godard*, pp 238-239

37) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp 176-177

38) *Ibid*: pp. 9-10

*“The frame has the implicit function of recording not merely sound information, but also visual information. If we see very few things in an image, this is because we do not know how to read it properly; we evaluate its rarefication as badly as its saturation. There is a pedagogy of the image, especially with Godard, when this function is made explicit, when the frame serves as an opaque surface of information, sometimes blurred by saturation, sometimes reduced to the empty set, to the white or black screen.”*³⁹

Man kunne mene at det er denne tænkning af Godard, som allerede er manifest i bøgernes definition af grundbegreberne (”frame”, ”shot”, ”montage”), som Deleuze forfølger eller syr ind i argumenterne på langs af filmbøgerne, da denne lille pasus har omfattende og forskelligartet betydning for udviklingen af hans tænkning. På en måde føres vi allerede her mod tænkningen af lærredet som en informationstavle, mod definitionerne på den moderne film (den sort/hvide skærm, den falske kontinuitet, jumpcuttet), mod hvad Deleuze vil kalde ”free indirect vision” og endelig mod de optiske og soniske tegn, beskrivelserne og læsningen af billedet: en audio-visuel pædagogik.

Det er symptomatisk for Deleuzes tankegang at denne nye visuelle tilstand, først og fremmest har at gøre med det auditive snarere end det visuelle. Udviklingen i den filmiske lyd har ifølge Deleuze alvorlige følger for billedets status:

*“Whilst now it is the visual image in its entirety that must be read, intertitles and injections being now only the stiplings of a stratigraphic layer, or the variable connections from one layer to another (hence, for instance, the electronic transformation of the scriptural in Godard). In short, in modern cinema, the readability of the visual image, the “duty” of reading the image, no longer relates to a specific element as in the silent, nor to an overall effect of the speech-act in the seen image, as in the first stage of the talkie. It is because the speech-act has gone elsewhere and assumed its autonomy that the visual image for its part reveals an archaeology or a stratigraphy, that is a reading which concerns it in its entirety, and concerns it uniquely.”*⁴⁰

*”In the simplest case, this new arrangement of the visual and talking occurs in the same, but consequently audio-visual image. A whole pedagogy is required here, because we have to read the visual image as well as hear the speech-act in a new way. This is why Serge Daney refers to a “Godardian pedagogy”, a “Straubian pedagogy”.”*⁴¹

Den udvikling som Deleuze her skitserer, er udviklingen i læsningen af billedet. Fra stumfilmens vignetter til den tidlige talefilms off-screen lydbilledet, til den moderne films asynkrone lyd. Konsekvensen som Deleuze drager af dette er omfattende. Den

39) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 14

40) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, p.236

41) *Ibid*: p. 237

klassiske films billede havde to forskellige "out of field", et pragmatisk og et absolut. Det er dette "out of field" som forsvinder til fordel for et iboende skel, skellet mellem billede og lyd som i 16mm kameraet befinder sig side om side på filmens negativ:

*"There is no more out-of-field. The outside of the image is replaced by the interstice between the two frames in the image. Godard draws all the consequences from this when he declares mixing ousts montage, it being understood that mixing does not just consist of a distribution of the different sound elements, but the allocation of their differential relation with the visual elements. Interstices thus proliferate everywhere, in the visual image, in the sound image, between the sound image and the visual image".*⁴²

Dette har en meget omfattende konsekvens for Deleuzes tænkning af filmen. I den klassiske film havde vi et "out of field" og en montage som indirekte kunne pege, ikke bare på filmens hele, men på universet og udstrækningens hele, det som aldrig kunne indeholdes i en frame, det absolutte "out of field". I den moderne film får vi derimod gab mellem to billeder, eller mellem lyden og billedet, som erstatter filmens og udstrækningens "hele" med et "udenfor" som det peger direkte på:

"When we say "the whole is the outside", the point is quite different. In the first place, the question is no longer that of the association or attraction of images. What counts on the contrary the interstice between images, between two images: a spacing that means that each image is plucked from the void and falls back into it. Godard's strength is not just using this mode of construction in all his work (constructivism) but in making it a method which cinema must ponder at the same time as it uses it."

⁴³

Deleuze beskriver her en fundamental forskel mellem en klassisk og en moderne film, hvad han senere kalder Godards "method of the interstice". Dette refererer til en montageform som opererer inden i selve billedet, idet den konstant re-evaluerer relationerne mellem hvad der ses og hvad der høres. Metoden opererer med irrationelle klip, men ikke kun mellem de enkelte billeder, snarere skal vi forstå Godards metode som opererende med irrationelle klip på alle niveauer, fra lyd-lyd, lyd-billede, billede-billede og til tekst, handling, farveholdning etc:

"Ultimately there is no longer rational cuts, but only irrational ones. There is no longer association through metaphor or metonymy, but relinkage on the literal image; there is no longer linkage of associated images, but only relinkages of independent images. Instead of one image after the other, there is one image plus another, and each shot is deframed in relation to the framing of the following shot."

42) Ibid: p. 175

43) Ibid: pp. 174-175

*We saw this detail in the case of Godard's interstitial method, and, more generally, it is the relinked parcelling that is found in Bresson, in Resnais, and in Jacquot and Techine."*⁴⁴

Her er vi tæt på at have en definition af Godards pædagogik, dels gennem en ny beskrivelsesform som ikke antager eksistensen af sit eget objekt, dels gennem et nyt forhold mellem lyd og billedet og sluttelig med en ny montageform: Godards såkaldte metode:

*It is the method of BETWEEN, "between two images", which does away with all cinema of the One. It is the method of AND, "this and then that", which does away with all the cinema of Being=Is. Between two actions, between two affections, between two perceptions, between two visual images, between two sound images, between the sound and the visual: make the indiscernible, that is the frontier, visible. The whole undergoes a mutation, because it has ceased to be the One-being, in order to be the constitutive "and" of things, the constitutive between-two of images.*⁴⁵

Denne frigørelse fra hvad Deleuze her kalder Being=is og Godard selv kalder "Cinema=life then $1+2+3=4$ ", har en meget dybere klang i Deleuzes værk end nærværende argument fra cinemabøgerne. Når Deleuze ofte taler om at vende Platon på hovedet, eller når han så at sige genskriver den filosofiske historie, er det præcis sammenhængen mellem "Being=is" han udfordrer. Colebrook skriver in i bog følgende om de to muligheder filosofen har for at udgrunde hvorledes relationer opstår som sådan:

*"This yields two possibilities. The first is to posit, even if we cannot know or think it concretely, some substance or being from which relations emerge – some ultimate reality that is then belied by images. Philosophy, Deleuze argues, has usually taken this path, grounding all relations (AND, BECAUSE, OR) on being (IS). A second transcendental path, rarely explored by philosophy, would be to think the externality of relations. If there is no being that determines relations, if each relation is produced on the basis of each new encounter, then all we have are connections and relations without prior ground: a series of "ANDS" with no "IS".*⁴⁶

På denne baggrund kan vi altså foretage en læsning af Godards formel: "Cinema=Life then $1+2+3=4$ ". Hvis filmen altså skal kunne ligne livet er det nødvendigt at fravige $1+2+3=6$ til fordel for en ren opremsning: det første, det andet, det tredje, for at i sidste ende at ende med formularen "AND", "AND", "AND":

44) Denne "detalje" hos Godard, gør Deleuze imidlertid til fundamentet i den modsatrettede tendens "a cinema of the brain", eksemplificeret af eks. Alain Resnais: "In short the three cerebral components are the point-cut, re-linkage and the black or white screen." (Ibid: p. 207). Ibid: p.206

45) Ibid: pp. 174-175

46) Claire Colebrook: *Deleuze, a guide for the perplexed*, 2006 pp. 73-74.

“At stamme er nemt, men at få sproget selv til at stamme i én er en anden sag som får alle de sproglige elementer - og tilmed de ikke-sproglige elementer, udtrykkets og indholdets variable - til at variere. En ny slags redundans. Og... Og... Og... Der har altid været en kamp i sproget mellem udsagnsordet “at være” og bindeordet “og”, mellem “er” og “og”.

Proust sagde: “Mesterværkerne er skrevet på en art fremmed sprog”. Det er det samme som at stamme - at få sproget til at stamme, ikke bare stamme når man taler. At være en fremmed, men i sit eget sprog, og ikke blot som en der taler et andet sprog end sit eget”.⁴⁷

I denne forstand kan vi altså ligne Deleuzes Godardreception ”den audio-visuelle pædagogik” med et hovedtræk i hans filosofiske projekt, nemlig muligheden for at tænke essenser som livets evne til at producere forskel, snarere end en platonisk traditions tænkning af essenser som reproduceres som skyggebilleder i en fænomenernes verden.

A Cinema of Categories, A Cinema of the Body

“Sproget er ikke livet, det giver livet ordre; livet taler ikke, det lytter og adlyder.”⁴⁸

Således citerer Deleuze og Guattari, ligesom Godard i “Vivre sa Vie”, filosofen Brice Parain i deres analyse af “Lingvistikens postulater” fra det fælles værk “Mille Plateaux”. Når vi skal forstå og følge Deleuze i hans fragmenterede og ofte spredte tænkning af Godards værk er dette udgangspunkt vigtigt. Deleuze mistror de sprogvidenskabelige postulater, hvad han kalder “the despotism of the signifier”, hvilket kommer til udtryk i hans valg af Peirce semiotik, i hans kritik af Metz og helt fundamentalt i hans analyse af filmen som et tegnsystem med et andet udgangspunkt end det sproglige. I denne forstand underkender Deleuze eksistensen af et forudsat system, en sproglig strukturering af vores verden, som vi aldrig kan erkende og kun indirekte beskrive som det der ligger udenfor eller til grund for erkendelsen. Denne position må ses i forlængelse af Deleuzes modstand mod ikke bare strukturalismens og semiologiens idéverden, men mod Platons lære om evige ideer og Kants forudsatte kategorier (rum og tid), samt det kantianske forbud mod at søge at tænke uden for disse kategorier.⁴⁹ I kapitlet ”Thought and Cinema” søger Deleuze således under overskriften ”noo-signs” at gøre rede for hvordan den moderne film kan tænke uden for disse kategorier. Med ”cinema of the body” tænker vi det utænkte i tanken og med ”cinema of the brain” tankens udenfor.

47) Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Tusind plateauer*, 2006, p. 124

48) *Ibid*: p. 95

49) Dette opgør med Kant er en af grundene til at en række filosoffer udelukkende beskæftiger sig med cinemabøgenes filosofiske aspekter.

Claire Colebrook: *Deleuze, a guide for the perplexed*, 2006, p. 16-17

I denne sammenhæng indtræder Godard i en helt central position, idet Godards arbejde med filmen, billedet, dets konventioner og dets genrer er unikt. Godards destruktion af filmsproget kan med andre ord anskues som en kreativ analytisk praksis, der frigør filmsproglige elementer som frie visuelle tegn. Truffauts bon mot "med Godard blev alt muligt" henviser til denne destruktive praksis som en frisættelse. Når vi følger Deleuzes argumentation gennem filmbøgerne bliver en tænkning på disse linjer mere og mere tydelig. Deleuze tager med udgangspunkt i Godards arbejde med farven fat på en længere analytisk rejse, hvori han deducerer hvorledes Godard arbejder med serier, genre og kategorier for at nå frem til et punkt før diskursen, før "ordreordet" endnu er udsagt. Dette kalder Deleuze for "a cinema of the body", en omvendelse af forholdet mellem sprog og liv som blev gjort gældende med Brice Parains citat ovenfor.

Deleuze åbner midt i den første cinemabog med en definition på hvordan Godard eksempelvis gør farven i sig selv til en kategori. I forbindelse med beskrivelsen af "any-space-whatever" i "the affection-image"⁵⁰ og dets måde at "ansigtsgøre"⁵¹ billedet ved at lave nærbilleder ud af totaler, beskriver Deleuze hvorledes dette kan opnås ved brug af farve:

"Of these three forms⁵² it is only movement-colour which seems to belong to cinema, the others already being entirely part of the powers of painting. Nevertheless, in our view, the colour-image of the cinema seems to be defined by another characteristic, one which it shares with painting, but gives a different range and function. This is the absorbent characteristic. Godard's formula, "It's not blood, it's red" is the formula of colourism. In opposition to a simply coloured image, the colour-image does not refer to a particular object, but absorbs all that it can: it is the power that seizes all that happens within its range, or the quality common to completely different objects".⁵³

Deleuze taler her om Godards kolorisme som en kategori der kan indeholde en mængde af forskellige objekter, eksempelvis med samme karaktertræk: "Rød". Imidlertid fortsætter Deleuze længere fremme i teksten med at vende og dreje Godards formular fra "Weekend":

"Godard's formula, "it isn't blood, it's some red", stops being only pictorial and takes on a sense specific to the image, implying a new conception of cutting, a whole "pedagogy" which will operate in different ways..."⁵⁴

50) Deleuze nævner tre måder at gøre billeder til nærbilleder uden at lave close-ups; Dreyers "flydende nærbillede", Bressons rumlige fragmentering og Godards brug af farve. Se Appendix I

51) Der er en interessant korrespondance mellem Deleuze og Guattaris beskrivelse af "ansigtsgørelsen" i Mille Plateaux som et "hvid mur-sort hul"-system og Godards "Vivre sa vie" (1962), hvor Anne-Karina i biografens mørke oplever Carl Th. Dreyers "Janne d'Arc" (1928). Selv siger Godard om filmen: "It was as if I had to snatch the shots out of the night, as if they were at the bottom of a well and had to be brought to light".

Interview with Jean Luc Godard (cahiers de cinéma, 138, 1962) i Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, p. 185

Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Tusind plateauer*, 2005, pp. 211-220

52) De tre former for farve er tint, atmosfære og bevægelse.

53) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 121

54) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 22

Her er der altså ikke længere tale om en kolorisme der med udgangspunkt i farven som kategori opererer i en snæver forstand. Snarere opererer denne visuelle "pædagogik" inden for en lang række områder og definerer eksempelvis en ny måde at klippe på, men ikke bare det. Denne montage af kategorier svarer nøje til måden at udarbejde eller tilpasse selve kategorien:

*"According to Godard, categories are not fixed once and for all. They are redistributed, reshaped and reinvented for each film. A montage of categories, which is new each time, corresponds to a cutting of categories."*⁵⁵

Men hvorledes, må vi med Deleuze spørge, går vi fra det enkelte billedes kromatiske værdi og til en montage af kategorier? I endnu en drejning af Godards formula udvikler Deleuze sit begreb om serien som udgangspunkt for en dybere forståelse af Godards arbejde med kategorien som selvrefleksiv tanke proces:

*"There are no longer any perfect or "resolved" harmonies, but only dissonant tunings or irrational cuts, because there is no more harmonics of the image, but only "unlinked" tones forming a series. What disappears is all metaphor or figure. The formula in Weekend, "It's not blood, it's red", signifies that blood has ceased to be a harmonic of red, and that this red is the unique tone of blood."*⁵⁶

Med Godard har vi altså forladt en harmoniserende billedverden, en figur eller harmoni som fra et privilegeret stade kunne informere og ensrette det enkelte billedes komposition. I stedet træder en række disharmoniske og atonale billeder som danner en serie:

*"With Godard, the "unlinked" image... becomes serial and atonal, in a precise sense... Each series refers to a way of seeing or speaking, for its own purposes, a way which may be that of current opinion operating through slogans, but equally that of a class, a sort, a typical character operating through thesis, hypothesis, paradox or even pretended cleverness, abrupt change of subject. Each series will be in the way that the author expresses himself indirectly in a sequence of images attributable to another; or, conversely, the way in which something or someone is expressed indirectly in the vision of the author considered as other"*⁵⁷

Det ville i denne forbindelse være indlysende at give et eksempel på to forskellige "serier" og deres samspil hos Godard. I åbningen af "Le Mépris" (1963), introduceres vi for to forskellige serier, den ene kender vi, det unge forelskede par serie af kærlighedsrklæringer, mens den anden er overraskende, serien af forskellige "tints" af billedet i primærfarverne rød, gul, blå. Disse to serier skaber tilsammen en

55) Ibid: p. 179

56) Ibid: pp 176-177

57) Ibid: pp 176-177

kategori. Den røde farve fortæller os om sensualiteten, den gule om jalousien og den blå om følelseskulden, "foragten" som filmens titel indikerer. Disse tre farveholdninger i samme indstilling er som faseskift i væske, fra kogende, til flydende og sidst men ikke mindst, frysende. Dette er den proces vi skal se, kærlighedens afkøling, og farven i filmens fotografering er hermed at opfatte som en kategori, en række markører som strukturerer det forestående ægteskabelige sammenbrud i en række distinkte tableauer. I den lille filmskitse "Lettre a Freddie Buache" (1981), som Godard udarbejdede på foranledning af jubilæet for Lausanne grundlæggelse, "fuldføres" dette arbejde med farver og kategorier:

"The Letter to Freddie Buache releases the chromatic procedure in the pure state: there is the high and the low, the blue celestial Lausanne, and the green , terrestrial and aquatic Lausanne. Two curves or peripheries, and, between the two, there is grey, the centre, the straight lines.

The colours have become almost mathematical categories in which the town reflects its images and makes a problem out of them...

*He will be criticized for not having fulfilled the brief of a film "about" Lausanne: this is because he has inverted the relation between Lausanne and the colours; he has made Lausanne pass into the colours as on a table of categories which was however, applicable only to Lausanne. This is definitely constructivism: he has reconstructed Lausanne with colours, the discourse of Lausanne, its indirect vision."*⁵⁸

I denne lille smukke beskrivelse af Godards "film-skitse" nævner Deleuze for anden gang Godards "konstruktivisme". Tidligere har Deleuze hævdet at:

*Godard's strength is not just using this mode of construction in all his work (constructivism) but in making it a method which cinema must ponder at the same time as it uses it."*⁵⁹

Men hvilken status kan vi med Deleuze tilskrive begrebet "konstruktivisme"? Det er indlysende at Deleuze her opfatter Godards metode som en måde hvorpå filmen både ser og tænker, men samtidig også er i stand til at reflektere over denne seen og tænken. Men med hvilken ladning bruger Deleuze ordet?

Gregory Flaxman giver os i indledningen til antologien "The Brain Is the Screen" et svar som er særdeles overraskende: Konstruktivisme er Deleuzes egen arbejdsmetode, en videreudvikling af hans "transcendentale empirisme", som Flaxman med et Deleuze citat fra "Repetition et Difference" beskriver som følger: "Overturn(ing) the image of thought". Udviklingen fra en transcendental empirisme mod en konstruktivisme bunder i den strategi, som cinemabøgerne også følger, nemlig at

58) Ibid: pp. 180-181

59) Ibid: pp. 174-175

italesætte kunstarterne og videnskaben for at være istand til at tænke nyt, at skabe nye begreber.⁶⁰ Hvis vi for et øjeblik vender tilbage til vores omvendt kronologiske læsning af Deleuzes kommentarer til Godard ser vi altså, at Deleuze starter (i slutningen) med at klassificere Godard som en tænker og her i beskrivelsen af filmskitsen kategoriserer Godard som en ligesindet tænker, en konstruktivist. John Rajchman beskriver i sin lille bog om arkitektur Deleuzes konstruktivisme med følgende eksempler fra filmverdenen:

*“Gilles Deleuze is the contemporary thinker who made the most of this idea of construction; “deconstruction” is not a word in his idiom. He makes construction the secret of empirism, the originality of pragmatism. ... Alfred Hitchcock is an “empirist” for Deleuze since he constructs a cinematic time built from relations prior to the individuals that fill them. But Jean-Luc Godard takes the idea even further in inventing a montage of “irrational continuities”, where the “and” of cinematic construction falls free from the movements of the “is” of given identities or predications.”*⁶¹

Imidlertid er det ikke kun farven der kan optræde som kategori. Godards arbejde med filmgenrerne bliver i Deleuzes optik sidestillet med en kategorisering af stoffet:

*If we are looking for the most general formula of the series in Godard, we should call every sequence of images in so far that it is reflected in a genre a series. This reflective status of genre has important consequences: instead of genres subsuming images which naturally belong to it, it constitutes the limit of images, which do not belong to it, but are reflected in it. Losing its capacities for subsuming or constituting in favour of a free power of reflection, genre may be said to be all the purer for marking the direction of pre-existing images, more than the character of the present images. Godard’s reflexive genres, in this sense, are genuine categories through which the film passes. And the table of montage is conceived as a table of categories.*⁶²

Her giver Deleuze os en generel formular på “serien” hos Godard. Serien er den række af billeder der er reflekteret i en genre, som den ikke tilhører på traditionel vis. Når vi tidligere har talt om Godards topologiske beskæringer af eksisterende allerede ikonografiske genrebestemte billeder er det på denne måde vi skal læse dem: som reflekteret i den genre de er uddraget fra. Fra denne definition vender Deleuze blikket mod diskurs som genre eller kategori og dermed mod en læsning af Godards værk, som optaget af at træde ind før diskursen, før sproget har udsagt “ordre-ordet”:

60) “In *Difference and Repetition* (1968) Deleuze announced that “the search for a new means of philosophical expression ... must be pursued in relation to the renewal of certain other arts, such as the theatre or cinema”. This engagement, into which philosophy enters with science as well as art, is defined as constructivism; in other words, philosophy for Deleuze is the process of constructing, creating, and inventing concepts”.

Gregory Flaxman, Ed.: *Introduction i: The Brain is the Screen*, 2001, pp. 3, 53 n 143.

Gilles Deleuze: *Difference et Repetition*, 1968, p. 173.

61) John Rajchman: *Constructions*, 1999, pp 3-4

62) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 177

*“In Godard, the ideal of knowledge, the Socratic ideal which is still present in Rossellini collapses: the “good” discourse, of the militant, the revolutionary, the feminist, the philosopher, the filmmaker etc. gets no better treatment than the bad. Because the point is to discover and restore belief in the world, before or beyond words. What is certain is that believing is no longer believing in another world or a transformed world. It is only, it is simply believing in the body. It is giving discourse to the body, and, for this purpose, reaching the body before discourses, before words, before things are named: the “first name”, and even before the first name. Give words back to the body, to the flesh.”*⁶³

Det er i lyset af denne tænkning at vi skal forstå Deleuzes begreb om “a cinema of the body” og muligvis også Godards modvilje mod “teorier”.

Når både Godard og Deleuze trækker på Brice Parains tanker om sproget - “Sproget er ikke livet...”, “Løgnen er et middel til at undersøge tanken med” - giver dette ekko i Gregory Flaxmans beskrivelse af Deleuzes “konstruktivisme”:

“The history of philosophy has been dominated by various guises of the True, which regulate thought according to this metaphysical program or “official genre” that Deleuze like Nietzsche before him, seeks to lay bare as a “system of judgement”. In this “revaluation of values”, Deleuze looks to art and, above all, to the cinema to mobilize the “powers of the false” so as to supersede the representational categories that have been invented, procured, and eventually naturalized for the purpose of judgement.(...)”

*A work of art is a “Machine” constructed for the very purpose of creating sensations, and therein lies its privileged relationship with constructivism. Released from its prison of referentiality by sensation, thought turns to sensation to discover a model for its own construction of concepts”.*⁶⁴

Vi er hermed nået til en definition på den godardske tænkning, en filosofisk vending som Deleuze og Godard deler, et opgør med den lange tradition i vestlig filosofi som tegner Deleuzes liv og værk, og som Deleuze beskriver med reference til Godard:

*“Give me a body then” this is the formula of philosophical reversal. The body is no longer the obstacle that separates thought from itself, that which it has to overcome in order to reach thinking. It is on the contrary that which it plunges into, in order to reach the unthought, that is life. Not that the body thinks, but, obstinate and stubborn, it forces us to think what is concealed from thought, life. Life will no longer be made to appear before the categories of thought; thought will be thrown into the categories of life.”*⁶⁵

63) Ibid: p 167

64) Gregory Flaxman, Ed.: *Introduction i: The Brain is the Screen*, 2001, pp. 3, 13

65) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p.182

Der er et vist håb at spore her hos Deleuze. Idet han erklærer at kroppen som "modstand" kan vende os mod at tænke det utænkte. i en modstilling mellem "a cinema of the body" og "a cinema of the brain", skal vi altså forstå det således at den første forsyner os med muligheden for at tænke det utænkte, mens den anden forsyner os med muligheden for at tænke det nye. Når Deleuze tilskriver "a cinema of the brain", Godards "interstitial method", "the point cut, (the) re-linkage (of images), the black or white screen"⁶⁶, skal vi imidlertid ikke opfatte dette som en modsætning. Der er den samme mængde af tænkning, følelser, vold og chok, både i krop og hjerne, og de er indbyrdes afhængige, dele af den samme helhed.⁶⁷ Når Godard adskilles fra "hjerne"-traditionen er det fordi han i Deleuzes optik opererer omvendt af en Alain Resnais eller en Stanley Kubrick:

*"The fact is that, in Godard, sounds and colours are attitudes of the body, that is, categories: they thus find their thread in the aesthetic composition which passes through them, no less than in the social and political organization which underpins them. Godard's cinema goes from the attitudes of the body, visual and sound, to the pluri-dimensional, pictorial and musical gest, which constitutes their ceremony, liturgy and aesthetic organization. The attitude of the body is like a time image, the one which puts the before and after in the bodies, the series of time; but the gest is already a different time-image, the order or organization of time, the simultaneity of its peaks, the coexistence of its sheets. In the passage from one to the other, Godard thus achieves great complexity. All the more because he must follow the reverse procedure, and begin from a continuous gest initially given, in order to break it up into attitudes or categories"*⁶⁸

Det er denne omvendte procedure, at starte fra en gestus som er givet på forhånd og derefter bryde denne ned til kategorier, som i yderste konsekvens betegner Deleuzes slægtskab med Godard som tilhørende en empirisk konstruktivistisk tænkning. Om Deleuzes bog om empiristen Hume skriver Rajchman:

*"Hume was a great empiricist because a great "constructivist", for he asked how, from "impressions", we build up a life, form beliefs, bring together our passions in the convention of a society. He turned philosophy into an inquiry about what we may legitimately infer from such constructs of impressions, replacing the problem of certainty with that of probable belief and the question of interests and contracts with that of the particularities of passions and the credibility of governments."*⁶⁹

Vi kunne, med Deleuze og Rajchman, overveje denne beskrivelse af Deleuzes reevaluering af Hume i forbindelse med en række af Godards film: "Le Mépris", "Deux ou trois choses que je sais d'elle", "Weekend" og "Passion". Er dette ikke

66) Ibid: p 207

67) Ibid: pp. 196-198

68) Ibid: pp. 187-88

69) John Rajchman: *Constructions*, 1999, pp. 3-4

netop en præcis beskrivelse af Godards projekt, om end den er rettet mod Humes filosofi? Det er netop denne blanding af passioner og politikker, skildret i deres konkrete visualitet, der løber som en rød tråd gennem Godards værk. Der findes formentlig ingen bedre kommentator af Godard end Godard, og denne "empiriske konstruktivism" skildres formentlig ikke bedre end i Godards egen tekst "My approach in four movements":

I: "objektiv deskription" gennem objektive beskrivelse af (a) objekter og (b) subjekter.

II: "subjektiv deskription" gennem subjektive beskrivelser af (a) subjekter og (b) objekter.

III: "Search for structure" givet som $1+2=3$, altså adderingen af første og andet lag i et udvalg eller "kompleks".

IV: "Life", gives ved sætningen $1+2+3=4$, er den fortløbende kombination af beskrivelser og komplekser, med det formål for øje at kunne opstille en "singulær eksistens", i dette tilfælde hovedpersonens.⁷⁰

Den "singulære eksistens" skal her opfattes som en singularitet, en attraktor med andre ord. Skildret blandt andre attraktorer i et bassin af attraktion, men skildret empirisk og med størst mulig grad af nøjagtighed. Denne nøjagtighed skyldes ikke bare beskrivelsens art, men at beskrivelsens forudsætninger, at hovedpersonen eksempelvis er en skuespiller, bliver redegjort for helt ned til den enkelte sceniske indstilling, eller som Godard formulerer det: "Publikum skal kunne følge de valg jeg tager og de regelmæssigheder jeg finder og arbejde videre ud fra." De skal med andre ord kunne deducere:

"Basically, what I am doing is making the spectator share the arbitrary nature of my choices, and the quest for general rules which might justify a particular choice. I am constantly asking questions. I watch myself filming, and you hear me thinking aloud. In other words it isn't a film, it's an attempt at film and presented as such."⁷¹

Men lad os afslutningsvis give ordet til tænkeren Godard, som indtalt på lydsiden til "Jeg ved to-tre ting om hende":

"Måske er en genstand det, der tjener til at sammenknytte, at gå fra ét emne til et andet, altså leve i et samfund, være sammen. Men da al social forbindelse er dobbelttydig, da min tanke skiller lige så meget som den forener, da mine ord forbinder ved det, de udtrykker, og isolerer ved det de fortier, og da et sælg skiller den subjektive vished, jeg har om mig selv, fra den objektive sandhed, jeg udgør for andre, og da jeg altid finder mig brødefuld, skønt jeg føler mig uskyldig, og da hver begivenhed omformer mit daglige liv, og da det altid mislykkes mig at kommunikere,

70) Jean Luc Godard: *My approach in Four movements* (1967) i Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, pp 239-240

71) Jean luc Godard: *One should put everything into a film* (1967) i *Ibid*: p 239.

dvs. at forstå, at elske, at blive elsket, og da hver fiasko gør mig ensom, eftersom jeg ikke kan løsrive mig fra den objektivitet som knuser mig, og den subjektivitet, der gør mig ensom, og jeg hverken kan hæve mig op til at være eller synke tilbage i intetheden, må jeg lytte. Jeg må mere end nogensinde se mig omkring.”⁷²

End of Cinema – End of World

Deleuze opererer som tidligere nævnt allerede i åbningen af den første cinemabog med en definition af beskæringen som har en langt mere vidtrækkende konsekvens, end man i første omgang aner:

“There is a pedagogy of the image, especially with Godard, when this function is made explicit, when the frame serves as an opaque surface of information, sometimes blurred by saturation, sometimes reduced to the empty set, to the white or black screen.”⁷³

Vi har tidligere i denne tekst gennemgået den pædagogik som Godard rejser, men i dette afsluttende afsnit omhandler det skærmen som informatisk og datalogisk “Tabel”. Ordet er selvfølgelig ikke dækkende i den danske oversættelse, da betydningen af det engelske “table” er et spil på klippebordet, tabellens kategorier og en helt ny måde at se billedet på:

“A return to an extrinsic point of view obviously becomes necessary: the technological and social evolution of automata. Clockwork automata, but also motor automata, in short, automata of movement, made way for a new computer and cybernetic race, automata of computation and thought, automata with controls and feedbacks. (...)

The modern configuration of the automaton is the correlate of an electronic automatism. The electronic image, that is, tele and video image, the numerical image coming into being, had either to transform cinema or replace it, to mark its death. (...)

The organization of space here loses its privileged directions, and first of all the privilege of the vertical which the position of the screen still displays, in favour of an omni-directional space which constantly varies its angles and coordinates, to exchange the vertical and the horizontal. And the screen itself, even if it keeps a vertical position by convention, no longer seems to refer to the human posture, like a window or a painting, but rather constitutes a table of information, an opaque surface on which are inscribed “data”, information replacing nature, and the brain-city, the third eye, replacing the eyes of nature.”⁷⁴

72) Christian Braad Thomsen: *Godard*, 1971. p 132

73) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 14

74) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 254

Her kunne vi med Deleuze tale om ikke bare en “visionary Godard”, men en visionær Deleuze. Han deler Godards bekymring for “filmens snarlige død”, som eksempelvis fremsat i den lille filmskitse til Freddie Buache. Imidlertid synes det klart for Deleuze at det først og fremmest er biografens rum, dens vertikalitet og privilegerede sted for projektiv fremføring, som vil dø. Filmen som kunst må i mødet med det numeriske og digitale billede dø eller undergå en forvandling. Det er i denne forstand at Deleuze med største interesse følger netop Godards udvikling, fra den sidste “rigtige” film, “Week-ends” sluttekst “End of cinema- End of world”, over det eksperimenterende “Dziga Vertov” filmkollektiv og ind i videokunsten og fjernsynets domæne. Imidlertid deler Deleuze ikke Godards pessimisme, tværtimod syntes han at påpege at det er selve den nye bølge, eller tid-billedet som sådan, som foregriber fremkomsten af den informatiske teknologi:

“But when the frame or screen functions as instrument panel, printing or computing table, the image is constantly being cut into another image, being printed through a visible mesh, sliding over other images in an “incessant stream of messages”, and the shot itself is less like an eye than an overloaded brain endlessly absorbing information: it is the brain-information, brain-city couple which replaces the eye of nature. (...) The fact is that the new spiritual automatism and the new psychological automata depend on an aesthetic before depending on technology. It is the time-image which calls on an original regime of images and signs, before electronics spoils it or, in contrast, relaunches it.”⁷⁵

Her griber Deleuze igen til den godardske pædagogik når han søger at definere en modstand eller kvalitativ omgang, ikke bare med det numeriske billede, men med det nye netværk af beslutningstagere, det nye informatiske magt diagram:

“Now, going beyond information is achieved on two sides at once, towards two questions: What is the source and what is the addressee? These are also the two questions of the Godardian pedagogy. Informatics replies to neither question, because the source of information is not a piece of information any more than is the person informed. (...)”

The life or the afterlife of cinema depends on its internal struggle with informatics. It is necessary to set up against the latter the question which goes beyond it, that of its source and that of its addressee.”⁷⁶

Deleuze har allerede tidligt i forfatterskabet haft øje for Godards tv-serier, idet han i 1976 skriver i en artikel om “Six fois deux”. Artiklen var et bestillingsarbejde for “Cahier de Cinéma” og forsøger at præcisere en beskrivelse af Godards radikale montageform:

75) Ibid: p. 256

76) Ibid: pp. 258-259

“In order to try to reconstitute Godard’s image-sound relation, we would have to recount a very abstract history with several episodes”.⁷⁷

At denne første inspiration til at forfatte en filmhistorisk gennemgang er baseret på et værk af Godard og i sidste ende producerer en endegyldig pointe, ”the time-image”, er selvfølgelig tankevækkende. “Six fois deux’s” radikale billedbehandling der underbygger den deleuzeske tese om den moderne film, er imidlertid ikke lige den type fjernsyn seerne er mest optagede af. Langsomt men sikkert forskydes sendefloden mod det mere populistiske, og Godard må endnu engang tage farten, denne gang ind i kunstverdenen som værdsætter hans små video-essays. I sidste ende vender Godard tilbage til fiktionsfilmen og hans dedikerede publikum, men rækken af video-essays fortsætter op til det monumentale værk “Histoire(s) de Cinéma”. Det er indlysende at der eksisterer et sammenfald mellem Godards og Deluzes respektive filmhistorier, som Raymond Bellour formulerer det:

“There again is an attempt at history: how to grasp cinema as a whole at a moment when the history of cinema, as a global object, has become something impossible (...) But it is precisely at the moment that the thing becomes more and more inaccessible to professional historians or those who wish to be, that the two projects, following divergent modes but curiously close in their scope, their desire for precision and the inspiration of their thought, for the first time conceive, once again, a quite different possibility of a history of cinema. The first artist-history of cinema. The first conceptual history of cinema. Each has much to do with the other, if only to the extent that the philosopher and the film-maker remain in debt, one to the non-history which he lends himself, the other to the multiplicity of (hi)stories which he gives himself.”⁷⁸

Her er vi nået til afslutningen og må med Bellour undre os over at det netop er på det tidspunkt i historien, hvor en sammenfattende historisk gengivelse af filmen syntes mest umulig, at både Deleuze og Godard gør forsøget. At Deleuzes to cinema bøger, med tyngdepunkt i konceptionen af ”tid-billedet”, skylder Godards værk status som ”modvillig” teoretiker syntes således godtgjort. Imidlertid må vi til stadighed undre os over at disse to særegne skikkelser sætter hinanden stævne på denne vis. Godard er den mulige inspiration for Deleuzes filmbøger og et strukturerende element i tankerækkerne, så i hvilken forstand skal vi forholde os til at dette kun kan klarlægges igennem en næsten arkæologisk læsning af værket? Skal vi i forlængelse af denne dialog se Godards ”Histoire (s) de cinema” som et svar på Deleuzes tiltale? Det synes for så vidt ikke at være sympatien der mangler, muligvis er det netop den som der er lagt slør over. Deleuzes ”tid-billede” er som sådan et filosofisk begreb og ikke en betragtning over et enkeltstående instruktørs værk.

77) Raymond Bellour: *Thinking, Recounting*, 2001, i Ed. Gary Genosko: *Deleuze and Guttari: Critical assessments vol. 1*, p. 102 og Gilles Deleuze: *Tre spørgsmål om 6 x 2 i Forhandling*, 2006, p. 55

78) Raymond Bellour: *Thinking, Recounting*, 2001, i Ed. Gary Genosko: *Deleuze and Guttari: Critical assessments vol. 1*, p. 103

Noter til en optisk arkæologi

“What I refer to is the architecture of bodies with blood in their veins moving through mobile space; the interplay of lines rising, falling, disappearing; the encounter of surfaces, stimulation and its opposite, calm; construction and collapse; the formation and destruction of hitherto almost unsuspected life; all this adds up to a symphony made up of the harmony of bodies and the rhythm of space; the play of pure movement, vigorous and abundant. All this we shall be able to create when the camera has at last been de-materialized.”

F. W Murnau (1922) ¹

Michel Foucault åbner i “Ordene og tingene” sin stort anlagte vidensarkæologi med en analyse af Velásquez’s “Las Meninas”. Vi kan med Foucault følge hvorledes repræsentationen i den “klassiske” tidsalder (1650-1800) opnår en vis grad af autonomi i forhold til det repræsenterede. I Velásquez’s billede er det ikke længere majestæten vi ser, som han eller hun tager sig ud, nej vi ser som dem, som de ser os. Vi kunne forfølge denne frigørelses proces, helt op til den moderne epoke, hvor repræsentationen endeligt bryder med sit objekt, og med Godard, Resnais, Robbe-Grillet lader beskrivelsen blive sit eget objekt:

“What we will call a crystalline description, stands for its object, replaces it, both creates and erases it – as Robbe-Grillet puts it – and constantly gives way to other descriptions which contradict, displace or modify the preceding ones. It is now the description itself which constitutes the sole decomposed and multiplied object.” ²

Denne udvikling, har i følge Deleuze den dramatiske konsekvens for billedets status at det mister sit udenfor, “the out of field”, til fordel for forkastningen mellem lyd og billede. Når Foucault argumenterer for at “Las Meninas”’s repræsentation placerer majestæten uden for billedet, fordi hele den verden som majestæten kropsliggør er ved at forsvinde, er det præcis dette pragmatiske udenfor (bag kameraet) som Deleuze i cinemabøgerne vil hævde forsvinder med den moderne film.

På denne baggrund er det imidlertid af stor interesse at undersøge forholdet mellem Foucaults analyse af “Las Meninas” og en tilsvarende konstruktion i scenen, hvor Harrison Ford undersøger et billede af et spejl på sin computer i Ridley Scott’s film “Blade Runner” (1982). Begge repræsentationer, maleriet og

1) Lotte Eisner: *Murnau*, 1973 p. 84

2) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005 p. 122

filmen, betjener sig af spejlet som udslagsgivende effekt, men det er af større interesse hvordan de begge ligeledes betjener sig af den perspektiviske konstruktion som et grundlæggende diagram, beskueren tvinges til at bearbejde.

Scenen hos Scott, viser os på mange måder at noget nyt er ved at tage form. Noget som på tidspunktet kun kan simuleres, men som peger mod en re-integrering af billedets "out of field" i dybden, en ny syntetisk analytisk måde hvorpå det computeriserede øje samtidig griber plan og perspektiv og således kan "se gennem mure og rundt om hjørner". Når Murnau ovenfor har gjort gældende at det er dette "immaterielle" kamera, kameraøjet uden stoffighed eller substans som er filmens endelige mål, kan vi med scenen hos Scott ane den første simulering af dette immaterielle øje. Følgelig kan vi, med udgangspunkt i Foucaults arkæologiske metode, Deleuzes definitioner af beskæringen og Scotts paradigmatisk scene fra "Blade Runner" forsøgsvis opstille en brudlinje fra Murnau og til i dag, en beskæringens historie, en optisk arkæologi som undersøger postulatet om en re-integrering af billedets udenfor. Imidlertid er det vigtigt at holde sig for øje, at Deleuzes opstribning af filmens signalektiske materie i "frame", "shot" og "montage" i lige så høj grad som at være kategorier sigter mod en forståelse af bevægelsen som fænomen. Denne forståelse betegner stoffets tendens til at danne objekter som "frame" og objekternes forbundethed med tidens udstrækning som "montage". Når vi undersøger en beskæringens arkæologi er det altså underforstået at vi betragter alle tre kategorier under eet, men ud fra et rumligt perspektiv, tendensen til at danne objekter. At Foucault selv forkaster ideen om "en blikkets arkæologi" i undertitlen til "*Klinikkens fødsel*" skal her blot ses som en understregning af udsagnets forrang for det synlige³:

*"At udsagnet har forrang i forhold til det synlige forklares let derved, at vidensarkæologien påberåber sig en bestemmende rolle for udsagnene som diskursive formationer. Men synlighederne er ikke mindre irreduktible, fordi de henviser til en bestemmelig form, der overhovedet ikke lader sig reducere til bestemmelsen. Det var Kants store brud med Descartes: bestemmelsens form (jeg tænker) bygger ikke på noget ubestemt (jeg er), men på en form for ren bestemmelighed (rum-tid). Problemet med den gensidige tilpasning af de to former eller to former for betingelser, som er forskellig af natur. Det er dette forandrede problem, som man finder hos Foucault: forbindelsen mellem de to "der er", mellem lyset og sproget, mellem bestemmelige synligheder og de bestemmende udsagn"*⁴

Man kunne i denne sammenhæng ligne tekstens ærinde med Foucaults, undersøgelsen af "udsagn", som bestemmende for "synligheder" og som i overslaget mellem hinanden danner "dispositiver". Denne tænkning handler imidlertid ikke om ord og ting, men om at få øjet til at gå bag om tingene til

3) Gilles Deleuze: *Foucault*, 2004, p. 67

4) *Ibid*: p. 77

”synlighederne” og at få sproget til at gå bag om ordene og meningerne til ”sigelighederne”⁵. Hver især må sigeligheder og synligheder opnå en grænseværdi der adskiller dem fra hinanden, i ”en synlighed der kun kan ses, en udsigelighed der kun kan udtales”⁶. Synlighederne betegner en indholdsform som former materier, mens sigelighederne betegner en udtryksform som producerer funktioner.⁷ De er samlet i et dispositiv som udtrykker alt hvad en given periode kan sige og se:

“Above all, then, Foucault describes how the articulable determines the visible (...) Foucault’s project consists in revealing truth as the determination of the visible by the sayable (...) Ironically, the “light of truth” emerges when light has been contained in any given apparatus (dispositif), when the power grid is so overwhelming as to render the resulting representation seemingly adequate.”⁸

Hvis vi med Gregory Flaxman definerer Foucaults metode til undersøgelsen af viden som et audiovisuelt arkiv, der skyller mellem det som i en given epoke kan artikuleres og det som kan ses, er vi således rustet til at skitsere en optisk arkæologi. Med Deleuzes definitioner på beskæringen kan vi indledningsvis opridsse hvorledes den klassiske film udvikler sig, fra det øjeblik hvor kamera og fremviser bliver adskilt, over tabet af “out of field” i den moderne film ved fremkomsten af det bærbare audio-visuelle 16 mm apparat, til re-integreringen af et “out of field” som et computeriseret dobbeltblik med fremkomsten af den digitale redigering og billedbehandling.

Definition af beskæringen

Deleuze opdeler indledningsvis filmmediet i ”frame”, ”shot” og ”montage”; analogt med Bergsons ”still-images”, ”movement-images” og ”time-images”. Tyngden ligger på bevægelse, der som fænomen både kan tolkes rumligt som så og så mange positioner i et kartesisk system og tidsligt, som udtryk for så og så meget udstrækning i et ikke givbart hele. I analogien ligger det implicit at ”frame” er det kartesiske synspunkt, mens ”montage” er det bergsonske. Herimellem befinder ”shot” sig som den translations/transformationers figur der gennem bevægelse udveksler mellem begge ekstremer. ”Shot” er altså både det som konstitueres af ”frame” og afgrænses af ”montage”, samtidigt med at det er ”frames” måde at insistere i tid og ”montages” måde at aktualisere sig i rum.

Deleuzes definition af ”frame” tager udgangspunkt i den iagttagelse, at ethvert lukket system nødvendigvis er forbundet med et større hele. På denne baggrund definerer han ”frame” som det der indrammer et givent systems enkelte

5) Frederik Nilsson: *Konstruerandet av verkligheter*, 2002, p. 90.

6) Gilles Deleuze: *Foucault*, 2004, p. 81

7) Frederik Nilsson: *Konstruerandet av verkligheter*, 2002, p. 93

8) Gregory Flaxman, Ed: *Introduction i: The Brain is the Screen*, 2001, p. 24-25

bestanddele og elementer i forhold til et udenfor, som det nødvendigvis må henvises til:

*"We will call the determination of a closed system, a relatively closed system which includes everything which is present in the image – sets, characters and props – framing"*⁹

Endvidere iagttager han at måden disse bestanddele er organiseret på minder mere om informationsteoriens "data" end om lingvistikens "language". Det er på baggrund af denne iagttagelse at Deleuze fremsætter sine postuler om "frame" og dets "data" i fem modsætningspar:

	Definition:	Eksempel:
1.	Mætning - Udtynding	(Billedelementer)
2.	Geometrisk – Fysisk/Dynamisk	(Aspect-ratio)
3.	Indrammet – Graderet	(Kompositionsgrid)
4.	Identifikation – Tolkning	(Point of view)
5.	Pragmatisk – Absolut	(Out of field) ¹⁰

Endvidere er det Deleuzes helt grundlæggende udgangspunkt at "frame" er det som bringer det usammenlignelige sammen, altså giver ramme for det som ikke kan indrammes:

*"The cinematic image is always dividual. This is because in the final analysis, the screen, as the frame of frames, gives a common standard of measurement to things which do not have one – long shots of countryside and close-ups of the face, an astronomical system and a single drop of water – parts which do not have the same denominator of distance, relief or light. In all these senses the frame ensures a deterritorialisation of the image."*¹¹

Det er i lyset af denne "dividualitet" at modsætningsparrene skal læses. At "tømme" eller "mætte" et billede kan, på samme måde som at "settet" ikke kan isoleres og "helet" ikke undgå aktualisering, ikke lykkes, men kan optræde som to forskellige strategier for at opnå en mediering mellem det kartesiske eller bergsonske blik på rum og tid. Det hele har altså en tendens til at danne isolerede systemer, som vi kender det fra dagligdagens rum/tids relationer og som afspejles i det newtonske verdensbillede, men disse systemer er forbundet gennem en tynd tråd med dette hele. Enhver framing tendenserer ifølge Deleuze mod en af disse poler: Det isolerede system eller det udstrakte hele.

9) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p.13

10) Ibid: pp. 13-17

11) Ibid: p.16. Om dividualitet: *"The divisibility of content means that the parts belongs to various sets, which constantly sub-divide into sub-sets or are themselves the sub-set of a larger set to infinity"*.

Ibid: p. 17

1. Mætning - Udtynding

Billedets indhold består af flere eller færre mængder af information som ikke bare er synlige, men også læselige. I den sammenhæng kan man beskrive framingen som mere eller mindre mættet eller udtyndet. Den mættede "frame" ville således tendere mod det lukkede system og den tømte mod det udstrakte hele, dog indbyrdes indfoldet i hinanden. Deleuze giver to eksempler på dette udfoldet som fortællestrategi:

Hos Carl Th. Dreyer kan vi iagttage hvordan settets tømning peger mod en spiritualitet eller "tidens fylde", eksempelvis i "Ordet" (1954) hvor en gammel fiskerkone har luget ud i scenografens ideer om et jysk vestkyst-køkken, som Dreyer selv efterfølgende afklæder halvdelen af dets sparsomme husgeråd. I Hitchcock's "Vertigo" (1958) fyldes framingen konstant med elementer så der tegnes en fuldkommen velbeskrevet og normal kartesisk verden, som dernæst viser sig at være indeholdt i et enkelt splitsekunds erindring i hovedpersonens dødsøjeblik.

2. Geometrisk – Fysisk/Dynamisk

Enhver framing er udtryk for en begrænsning eller beskæring som kan forekomme på to måder: framingen bevarer sin proportion og forudser det der vil forekomme i den, eller den ændrer sin proportion efter det fænomen den søger at indramme.

Et eksempel på den første tendens kunne være den japanske traditions stærke geometrisering af filmbilledet i femtedele, som det kommer til udtryk hos Ozu og Kurosava. Her opfølges den ydre rammes rigide proportion i et indre grid hvorunder billedets elementer må underordne sig.

Et modsvarende eksempel på rammens fleksibilitet finder man hos Abel Gance, eksempelvis i hans "Napoleon" (1927) med dens udbredte brug af multiple split-screen også kaldet "poly-vision" (hvor tre forskellige billeder projiceres på tre lærreder).¹²

3. Indrammet – Graderet

Forholdet geometrisk/dynamisk går igen i framingens komposition, som enten kan være præget af en stærk opdeling af linjer (rammer i rammer) eller en graduering imellem billedets forskellige bestanddele som en art sfumato eller chiaroscuro.

Som eksempel på en geometrisering af selve elementernes indbyrdes kompositionelle forhold fremhæves Dreyer endnu engang for det ekvilibrium mellem vertikale og horisontale elementer han skaber i sine "flydende nærbilleder".¹³

12) Henri Angel: *Filmens æstetik*, 1972, p. 25

13) Denne tendens kan også iagttages hos maleren Vilhelm Hammershøj, som Dreyer Parafraiserer i filmen "Præsidenten" (1919).

Anette Rosenvold Hvidt, Ed: *Hammershøj - Dreyer, Billedmagi*, 2006.

I spørgsmålet om graduering fremhæver Deleuze F.W. Murnau, som bl.a. gennem lyssætning, refleksioner og bevægeligt kamera i film som "Der letzte Mann" (1924) og "Sunrise" (1928) forsøger at ophæve den geometriserende tendens i en tåge af lys og mørke, som vi senere kan genfinde det i Ridley Scott's tidlige film "Alien" (1979) og "Blade Runner" (1982).

4. Identifikation – Tolkning

Enhver framing har som udgangspunkt et p.o.v. (point of view), altså et synspunkt og en placering i forhold til motivet, som kan være mere eller mindre excentrisk og mere eller mindre berettiget. Det almindelige og berettigede synspunkt fordrer identifikation og indlevelse, mens det excentriske og uberettiget fordrer en tolkning eller tankemæssig læsning af billedet.

Deleuze forsyner os med et eksempel fra Lubitsch. Kameraet kører forbi en lang række af bortvendte rygge for at stoppe ved en enbenet krøbling. Mellem det raske ben og krykken, ser vi en militær parade. Denne excentriske beskæring godtgøres allerede i næste klip, da vi klipper ud og ser en mængde krigsveteraner som overværer paraden.

5. Pragmatisk - Absolut

Enhver frame afgrænses af det som ikke er inkluderet i den, det såkaldte "out of field". Dette kan defineres pragmatisk, som hos Noel Burch¹⁴, af det rum med seks vektorer der omgiver "frame" (oppe, nede, højre, venstre, foran, bagved). "Frame" kan altså både rumme en mindre beskæring i sig eller selv være del af en større beskæring ad infinitum. I modsætning hertil gives det absolutte "out of field", det som ville være uden for selv den størst tænkelige og dermed rummelige framing, nemlig tiden, eller som Bergson ville benævne det udstrækningen.

Det pragmatiske "out of field" henviser således i sin kontinuitet med andre pragmatiske "out of fields" til den kartesiske rum/tids opfattelse, som vi kender det fra Hollywood mainstream film, mens det absolutte "out of field" henviser direkte til det ikke givbare udstrakte hele, som man kan iagttage det bl.a. i fransk nybølgefilm.

Hvis vi for en god ordens skyld starter med selve definitionerne kan man nævne at Deleuzes bipolære fempunkts program for begrebet "frame" udelader vigtige aspekter af fænomenet. Således er der ikke taget højde for optik og lys. Optikken, dvs. forskellen i brændvidde mellem forskellige synskegler, synes at forekomme overordentligt vigtig i forhold til det man kunne benævne skabelsen af det filmiske synspunkt. Optikkernes særlige følsomhed over for lys og dermed eksponering, skarphedsplan og dermed tegning samt synskeglens vinkel og indflydelse på placering af kamera er nogle af de grundlæggende parametre instruktøren arbejder

14) Noel Burch: *Theory of Film Practice*, 1983, pp. 17-31

med i skabelsen af sin særlige skrift. Det filmiske synspunkt kan beskrives som samspillet mellem forskellige synskeglers intensitet. Her kan det diskuteres om ikke montagen af disse indstillinger, skabt ved brugen af forskellige optiske planer, hører hjemme under et af de andre grundbegreber, således også Deleuze.

I definitionen på "shot" diskuterer Deleuze hvorledes Orson Welles bruger høj dybdeskarphed til at lave et billede som både er nærbillede og totalbillede på samme tid. Denne anskuelse synes imidlertid misvisende, for så vidt den postulerer at det optiske spørgsmål falder ind under begrebet "shot", og hidrører til en diskussion rejst af bl.a. filmteoretikeren Andre Bazin om det bevægelige kameras status i forhold til montagetanken. Argumentet er som følger: vi ser et nærbillede af en flaske med sovemedicin og i baggrunden en dør. Da døren går op og hovedpersonen kommer ind og ser sin elskede som har begået selvmord, ændres billedets status i forløbet, derfor må det optiske spørgsmål henhøre under indstillingen, altså "shot". Imidlertid er det således at billedstørrelsen altid er labil dvs. afhængig af det som fortællendes, og den enkelte beskæring, altså "frame", er altid betinget af vinklen på optikkens synskegle. Her er det muligvis gunstigt at tilføje et ekstra punkt til Deleuzes definition af "frame" eller at udskifte Deleuzes lidt svævende fjerde punkt om "point of view" med en mere håndfast definition af identifikation-tolkning. Dette skal forstås på baggrund af at skiftet mellem telet og videt optik så at sige simulerer det menneskelige synsopfattelsesapparat, så det filmiske synspunkt enten tenderer mod en identifikation eller modsætter sig denne og dermed åbner for tolkning. Deleuze er selv inde på dette da han i en reference til Ozu og Dreyer noterer sig, at der ud over det visuelle også findes en læsbarhed i billedet.

Et andet punkt i definitionen af billedets beskæring er forholdet mellem medlys og modlys. Deleuze nævner i anden anledning forskellen mellem lys og skygge projektion og den grundlæggende forskellighed i deres geometri¹⁵. I beskæringen af billedet synes forholdet mellem medlys og modlys at have lige stor kontrast. Modlysbilledet kan lignedes ved solformørkelsen, mens medlysbilledet kan lignedes ved regnbuen. Medlysbilledet er satureret, mens modlysbilledet tenderer mod en rarefikation, for nu at bruge Deleuzes første definition på "frame". Man kunne opstille følgende definition:

Medlys: Lys = Stof

Modlys: Lys - Stof

Der eksisterer altså en fuldstændig grundlæggende forskel mellem de to typer billeder, en forskel på linje mellem det gotiske og det klassiske; er lyset noget som bader legemerne, eller er det immanent, altså stoffet iboende? Denne iagttagelse, falder nogenlunde ind under Deleuzes første punkt i definitionen af "frame", men kunne også ses i forlængelse af den tredje definition; "indrammet – gradueret" i

15) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 139

den udstrækning at medlys tegner sfumato og modlys chiaroscuro. Definitionerne er således ikke udtømte af de eksempler de er forsynet med for forståelsens skyld, men kan kombineres på kryds og tværs i en mere og mere kompleks kunstnerisk praksis.

Når vi kommer til definitionen af begrebet “shot” er det med den betragtning at Deleuzes definition kan forenkles betragteligt. Uden at forfalde til en fænomenologisk tilgang kan indstillingerne opdeles i tre kategorier. De indstillinger som modsvarer en egentlig kropslig erfaring: panorering, tilt, tracking, de indstillinger som modsvarer en kropslig mekanisk erfaring: køretur, fly-by, krantur og de indstillinger som modsvarer en ikke-kropslig eller transcendent erfaring: zoom, bullit-time, varmesyn, fastmotion etc.

Det er med disse to indsigelser mod Deleuzes definitioner nummer et og nummer fire at teksten fremdeles vil benytte definitionerne. Endvidere vil teksten i nogen grad overskride Deleuzes afgrænsning af “frame” og “shot”, eksempelvis i forbindelse med “deep focus” som fortrinsvis opfattes som optisk, og “bullit-time” som de facto benytter sig af still-billeder, altså enkelte frames som konstitutive elementer.

1911

Udgangspunktet for både Murnaus statement om filmens fremtid og dens arkitektoniske potentiale og Deleuzes definitioner af beskæringen i hans fem-punkts program er den klassiske film, hvad Deleuze benævner og analyserer som “the movement-image”. Fra adskillelsen af kamera og projektor i de tidlige filmpionerers dage og til løsrivelsen af det stationære kamera med bl.a. Murnau og Vertov i tyverne og frisættelsen af kameraet fra studiet med bl.a. dokumentaristen Robert Flahertys “Nanook of the North” (1922), Von Stroheims “Greed” (1923) og Vertovs “The Man with the Movie Camera” (1928).

“(…) What was cinema’s position at the outset? On the one hand, the view point was fixed, the shot was therefore spatial and strictly immobile; on the other hand, the apparatus for shooting was combined with the apparatus for projection, endowed with a uniform abstract time. The evolution of the cinema, the conquest of its own essence or novelty, was to take place through montage, the mobile camera and the emancipation of the viewpoint, which became separate from projection.”¹⁶

16) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 3

Det er på baggrund af denne periode fra 1895 til 1915 og med fremkomsten af D.W. Griffith's film at Deleuze opstiller sit første foreløbige skema:

Y

Montage

Shot

Frame/Totalbillede Mediumbillede Nærbillede X ¹⁷

Skemaet, som ligner billedstørrelserne total, medium og nær med "bevægelse-billedets" tre underdelinger i "perception-billede", "aktion-billede" og "affektion-billede", er kalkeret over D.W. Griffith's banebrydende arbejde med at give filmen en grammatik væsensforskellig fra teaterets. Griffith bliver traditionelt opfattet som montagens fader, men kan i denne sammenhæng også opfattes som en beskæringens "degree zero". Vi kan med Godard in mente hævde at:

"Montage is what made cinema unique... The silent movie felt it very strongly and talked about it a lot. No-one found it. Griffith was looking for something like montage, he discovered the close-up" ¹⁸

Godards postulat er imidlertid præcist når vi skal beskrive hvordan Griffith forvalter denne "opdagelse" af nærbilledet. Griffith's billedverden og beskæringer er nærmest neutrale sammenholdt med den udvikling som vil tage fart op gennem tyverne, bl.a. i den tyske ekspressionisme og den sovjetiske montagebaserede skole. Griffith fremviser "tingen", om det så er morderen i teateret, hans revolver, gerning eller ansigt på den mest muligt "informatiske" facon. Hos Griffith er det enkelte billede et rent og skært tegn, en brik i en større læsbar sammenhæng, som for så vidt er konstrueret for at vække mindst mulig opsigt eller gøre opmærksom på sig selv. Når Griffith opdager nærbilledet med filmen "Enoch Arden" i 1911 er det således ikke fordi han er optaget af at undersøge skuespillerindens ansigt, som en Carl th. Dreyer senere vil gøre det i "Jeanne d'Arc" (1928). Griffith nærmer sig ansigtet ud fra en økonomisk betragtning, det sted mellem total og nærbillede hvor billedets information, i dette tilfælde skuespillerindens gestik, er tydeligst aflæsbar.

Det er med dette afsæt, Griffiths enorme betydning som udgangspunkt, at vi kan genlæse Murnaus statement.

17) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 39 og Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 72

18) Trond Lundemo: *The Index and Erasure: Godard's approach to film history* i Temple, Michael, James S. Williams, Michael Witt, Ed.: *For Ever Godard*, 2004 p. 380

1922

*“A square emerges, growing larger, and the vague outline of distant houses weave an intricate background. Sometimes double exposures, out of focus shots, superimpositions, or an “unchained camera” taking panning or dolly shots, gave to the artificial city built in the waste land of Foxhills, just outside the studio, the air of some dreamland, swallowing up the peasant couple in a jungle of cars and crowds.”*¹⁹

F.W Murnau (1888-1931) er blevet *instruktøren* i tyvernes Hollywood, inviteret af Fox til at indspille filmen “Sunrise” (1927) uden nogen økonomiske eller kunstneriske begrænsninger, arketyper på den excentriske, udsvævende og ofte udenlandske “mester”.

Det er den totalt gennemarbejdede brug af scenografi, ofte med falske perspektiver og størrelsesforhold, gigantiske lys-sætninger og bevægeligt kamera, som forlener Murnaus scenerier med en særlig tone, en særlig oversanselig realisme. Dette “Murnau touch” er resultatet af et langt samarbejde mellem manuskriptforfatter, fotograf, scenograf og instruktør på en lang række film, optaget i Europa og en af grundene til Hollywoods invitation. Allerede efter premieren på Murnaus “Der letzte Mann” (1924) modtog film-selskabet UFA i Tyskland et telegram fra Hollywood, hvori man spurgte hvilket kamera der var brugt til optagelserne og hvilken by den foregik i, da man hverken havde tilsvarende kamera eller byer i USA.

Imidlertid er byen i filmen optaget i et studie, og kameraet var et almindeligt kamera, nogle gange placeret på et håndholdt skafot, en selvbygget ”dolly”, kran eller cykel. Murnaus teknologiske perfektionisme har imidlertid en helt anden rækkevidde og sigte idet han drømmer om:

*“A camera that outstrips present filmtechnique and fulfills the cinemas ultimate artistic goal. Only with this essential instrument shall we be able to realize new possibilities, including one of the most promising, the ”architectural” film. What I refer to is the architecture of bodies with blood in their veins moving through mobile space; the interplay of lines rising, falling, disappearing; the encounter of surfaces, stimulation and its opposite, calm; construction and collapse; the formation and destruction of hitherto almost unsuspected life; all this adds up to a symphony made up of the harmony of bodies and the rhythm of space; the play of pure movement, vigorous and abundant. All this we shall be able to create when the camera has at last been de-materialized.”*²⁰

19) Lotte Eisner: *Murnau*, 1973, p.176

20) *Ibid*: p. 84

Denne tanke, at filmen som kunst rummer en række muligheder hvoraf den "arkitektoniske" variant vil kunne realiseres ved hjælp af det bevægelige kamera, er en åbenlys måde at tolke Murnaus udsagn på. Det synes at Murnau, inspireret af arkitekturens egenart, forestiller sig en film hvori den enkelte del: kamera, lys, scenografi, klip, plot etc. er dele af et hele, og at summen af dette hele er større end summen af dets enkelte bestanddele. Ved denne tænkning lægger han således en alen til Griffith, idet denne tænkte både klipning og distribution af synsvinkler langs handlings-aksen som underordnet fortællingen og dens afvikling. Hos Murnau bliver en teknikalitet som lyssætning en integreret del af plottet, kameraets bevægelse netop det som bærer plottet og kan i denne forstand ikke frigøres fra det hele eller den struktur som det er med til at understøtte og i sidste ende udgøre.

Hvis vi imidlertid erindrer Deleuzes tredje definition af beskæringen som "indrammet – gradueret" er det tydeligt at Murnau tilhører den pol som søger at opløse det geometriserende formsprog i en dynamisk tåge af lys og refleksion. Filmen som kunstnerisk helhed har Murnau realiseret da han skriver disse ord. Når Murnau i to omgange nævner rum er det derfor vigtig at understrege, at det begge gange er i forbindelse med bevægelse: henholdsvis som "*mobile space*" og "*rhythm of space*". Murnaus intention kommer således klarest til udtryk i formuleringen: "*the formation and destruction of hitherto almost unsuspected life*". Murnaus ide er at han med et immaterielt kamera vil kunne afdække en hidtil uset og utænkt formation af livet, en proces hvori det afdækkes hvorledes liv i dets bredeste forstand opstår og går til grunde.

Hvis vi ser på en række af Murnaus film, "Nosferatu" (1922), "Faust" (1926), "Der letzte Mann" (1924), er det også her tydeligt at der er tale om film som tematisk berører processuelle forandringer. Fra den enkelte beskærings gradueringer af lys og tåge, til ambitionen om at bevæge kameraets udsnit og til filmens tematik løber en gennemgående optagethed af "formationer" snarere end af "form". Murnau, som oftest er blevet beskrevet som æstet, viser sig her som analytiker af en art fortabelsens morfologi. Beskrivelsen af den menneskelige degradering i eksempelvis "Der letzte Mann" er blevet tilskrevet skuespilleren Emil Jannings specielle psyke, men når vi kigger på b.l.a. "Nosferatu" og "Faust" synes det indlysende at tilskrive disse studier en særegenhed i instruktørens blik. Max Schrek som den udøde i "Nosferatu" er fremstillet i samme optik, med en næsten sørgmodig dragning mod den levendes attråede blod. I Murnaus svanesang "Tabu" synes denne brug af menneskelige "avatare" at nå sin kulmination, idet Murnau investerer sit faserumsportræt af fortabelsen i instruktørkollegaen Flahertys dokumentariske blik.

Hvis vi strengt taget skal holde os til den rumlige dimension og forholde os til Murnaus betydning for billedets beskæring, synes der ved første øjekast at være to modsatrettede tendenser, som først i vor tid er blevet forenet i den teknik som populært kaldes "motion control". Den ene tendens arbejder mod at befri

kameraet, det såkaldt “unchained camera”, den anden mod at mestre billedet som perspektivisk konstruktion. Når Murnau selv nævner det “immaterielle kamera”, det vi i dag ville kalde det computeriserede eller virtuelle kamera, kan vi føle os overbevist om at han har indset problemfeltet i denne dobbelte udfordring. At befri kameraet sætter store tekniske krav til belysning, linser, filmtype etc. At mestre perspektivet sætter store krav til arkitektonisk indsigt, skalaforhold og præcision i udførelsen. Murnau arbejder legende og opfindsomt med det første, som løses med næsten komisk simple løsninger, og selvbevidst og virtuost med det andet, udtrykt i hans foragt for kollegaernes flade to-dimensionelle udtryk, det såkaldte “UFA”- look. Imidlertid må han konkret filmisk sondre mellem disse tendenser. Således er de stort anlagte skud med modeller i halv størrelse, perspektiviske forvrængninger etc. een ting, mens kamerature forbeholdes specielt udvalgte og prægnante scener i hans film.

Murnau er ekstrem, både kunstnerisk og teknisk. På den ene side er Murnaus “Der letzte Mann” frigjort fra hvad Deleuze har kaldt den stille films indirekte diskurs, skilte, vignetter etc., og på den anden side er hele filmens billedsprog udtrykt i sublime kaskader af lys underlagt et “dispositiv” i form af et ultimativt krav om læsbarhed, bundet i den strengest mulige form til det senso-motoriske skemata, den perspektiviske konstruktion og i sidste instans sanktioneret af Fox’ ridderslag, den åbne kontrakt. Det har således været tradition at opfatte Murnaus “Sunrise” som kulminationen af den rent billedmæssige fortælling, “en stumfilmens svanesang”, uden at man af den grund har undersøgt denne fortællings strenge binding til kartesiske koordinater, udtrykt i dens krav om læsbarhed eller dens tematiske kredsen om det rent processuelle, metamorfosen udtrykt gennem eksperimenterende og nyskabende kamerature. Murnaus præcise skildring af den udødes magnetiske gravitation mod det levende kan kun overleve i Max Schreks “gestaltung”, netop fordi den visuelle geografi er præcis som et landkort. Murnaus ”touch” kan her beskrives netop som et udsagn om ”kontinuitet” og som en synlighed i kameraets frie bevægelse gennem intensiteter af lys og skygge.

(1924/1963)

“A SHORT HISTORY OF CINEMA

1924. The classic cinema has perfected its geometry of forms, its logic of spatio-temporal exposition, and its “laws” for the linkage of action through montage.

1962. The modern European cinema, as well as the New American cinema, has displaced the Newtonian conception of space that characterize the classical period.”²¹

21) N.D. Rodowick: *Gilles Deleuze’s Time Machine*, 1997, pp. 4-5

N. D. Rodowick åbner i "Gilles Deleuze's Time Machine" sin analyse af cinemabøgerne med at eksemplificere begreberne "movement-image" og "time-image" i to let fattelige billeder. Det ene henter han i 1924 fra Buster Keaton's farce "Sherlock Holmes Jr.", og det andet henter han i 1963 fra Chris Markers korte eksperimentalfilm "La Jetée".

Den klassiske film havde ifølge Rodowick perfektioneret sit filmiske sprog allerede i 1924. Rodowick giver som eksempel den scene i "Sherlock Holmes Jr.", hvor Buster Keaton spillende en filmoperatør springer mellem forskellige locations og rumlige figurationer. Fra by til land, fra klippeafsats til skyskraber. Imidlertid springer han ikke i tiden. I modsætning til de rumlige kontraster er tiden stadig kontinuerlig, den samme Keaton, den samme fornemmelse af "continuity".

Rodowicks andet eksempel er taget fra Chris Markers korte eksperimentale science fiction film "La Jetée". Filmen, som af Marker kaldes en foto-novelle, er næsten udelukkende optaget på stillbilleder, som der siden panoreres og zoomes i. I en mindeværdig indstilling vågner filmens heltinde, og dette er skildret på film som filmens eneste skud. Rodowick retter imidlertid vores opmærksomhed mod en anden scene. Filmens speak fortæller os at verden er gået under, mens vores hovedperson gennem en række eksperimenter bliver sendt tilbage til vores tid for at hente hjælp. Idet forsøget lykkes første gang ser vi en række dagligdags billeder: en eng, et soveværelse, en kat, et gravsted. Speaken fortsætter:

*"Et soveværelse i fredstid, et rigtigt soveværelse, rigtige børn, rigtige fugle, rigtige katte, rigtige grave".*²²

Markers geni består naturligvis i at han her med minimale midler rammer os med et maksimum af følelse, samtidig med at han så at sige afmonterer en kvantificeret kartesisk tidsopfattelse. Så vidt Rodowick.

Når vi interesserer os for hvorledes beskæringen udvikler sig, er denne slags eksempler muligvis informative, men de fortæller os dog kun om de etablerede kendsgerninger. Det interessante er i denne sammenhæng at finde ud af hvad der sker imellem, hvordan går vi fra "Sherlock Holmes Jr." og til "La Jetée"? Og hvis vi skal have tiltro til Rodowicks lidt bombastiske udmeldinger, hvad sker der så siden hen? Fra 1963 til i dag? Er "the time-image" kulminationen af det filmiske sprog, er det det filmiske sprogs endeligt, som bl.a. Godard har argumenteret for, eller er der andre udviklingsfaser, andre kulminationer? I denne forbindelse spiller filmbilledets beskæring en central rolle. "the out of field", pragmatisk og absolut, er nært knyttet til denne udvikling, både fra "movement-image" til "time-image" og videre endnu. Deleuze argumenterer i sine cinemabøger for en nær sammenhæng mellem filmens "out of field" og udviklingen af filmens lydside, fra stumfilm over

22) Chris Marker: *La Jetée*, 1963

talefilm og til den moderne films asynkrone lydside. Denne sammenhæng mellem lyd, billede og teknologiske landvindinger er ét aspekt, mens udviklingen af digitale optageformater, montageformer og billedbehandling er et andet. Frigørelsen af kameraet er således et område, som spænder over hvad Deleuze benævner "frame", "shot" og "montage", idet "frame" betegner billedet som pixelplade og dermed en række nye muligheder, "shot" det initiale arbejde med at mobilisere og i sidste ende dematerialisere kameraøjet, og "montage" åbner dels for en anden omgangsform med lyd og dels for en collage i dybden af billedets elementer.

1928

*"I am a mechanical eye; I, a machine, am showing you a world, the likes of which only I can see. I coordinate any and all the points of the universe wherever I may plot them."*²³

Op gennem tyverne fejrer flere filmfolk storbyen som f. eks Walter Ruthmann i "Symphonie der Grossstadt" (1927), men mest radikalt til værks går den unge sovjetborger Dziga Vertov (Denis A. Kaufmann 1896-1954) med filmen "Manden med filmkameraet" (1928). Vertov angriber det fiktive og teatraliske ved filmkunsten. Han vil en film uden overfladisk plot, uden skuespillere og forløjede replikker. Vertov opfinder med denne målsætning for øje en helt ny genre - den dokumentariske film. Men Vertov står ikke i den forstand for en puristisk film uden virkemidler. Tværtimod opfinder han på ti år en lang række filmtricks og meta-lag samt arbejder kunstnerisk nyskabende med tonefilmen.

Hans inspirationskilder er noget for sig hos en ung revolutionær. Vertovs begejstrede skildringer af hverdagens verden skylder digteren Walt Whitmann's "Sangen om mig selv" en hel del. Vertovs egne manifeste kan ikke læses og forstås uden denne sammenhæng, idet de konstituerer et subjektivt ekstatiske blik på den unge sovjetstat og dens forsøg på at sammensmelte kunstnerens og arbejderens praksis. Vertov eksemplificerer dette ved at sige:

*"En lille mand, bevæbnet med et filmkamera, forlader fabrikkens filmverden. I modsætning til filmfabrikkerne, hvor kameraet er næsten ubevægeligt... venter og hører livet ikke på filminstruktørens forordninger. Tusinder og millioner af mennesker udfører hver og en sit arbejde. Vår afløser vinter. Sommeren våren. Uvejr, regn, storm og sne følger sig ikke efter manuskriptets anvisninger. Ildebrande, ægteskabers indgåelse, begravelsen, jubiler - alt sker på den tid, det skal ske og kan ikke ændres efter kravene i en arbejdsplan, som er lagt af en filmdigter. Manden med kameraet må befri sig for sin vante stivhed. Han må opnå et maksimum af iagttagelsessevne, hurtighed og dygtighed for at indfange det flygtige livs åbenbarelsen"*²⁴

23) Dziga Vertov: *Manifesto Kinoks Revolution*, (1919) i *Dziga Vertov, Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*, 1984

24) Dziga Vertov: *Manden med filmkameraet* i Niels Jensen: *Filmkunst*, 1991, p. 217

Kameraets beskrivelse af verden bliver hos Vertov en integreret del af den, som en poetisk bevidsthed der på én og samme tid perciperer og skaber selv samme. Vertov ville sige at filmmanden og kameraet befinder sig i verden, så vel som verden befinder sig i filmkameraet.

Vertovs rum er et rum hvor et hvilket som helst punkt kan sættes i forbindelse med et hvilket som helst andet. Kameraet tænkes ikke som en syns-protese, men som et selvstændigt øje, befriet fra vore egne øjnes begrænsninger med hensyn til sansemæssige instinkter og reflekser. Grundlæggende for forståelsen af denne tanke er at montagen, det eksponerede filmmateriales klipning, ses som en integreret del af dette "kamera-øjes" måde at se på. Kameraet kan altså med andre ord se punkter der er fjerne fra hinanden i tid og rum som opgrænsende eller simultane fænomener. I denne forstand er Vertovs "filmtricks" ikke tricks, men fuldstændigt legitime måder at se på, som blot virker mærkværdige for det menneskelige øje. Vertovs "cine-eye" (kino-glaz) og Vertovs "sande" film (kino-pravda) skal altså forstås som materien eller materialets eget blik eller udsagn. På trods af Vertovs næsten uskyldsfulde begejstring og radikale tanker omkring dette medies nye muligheder er det således ham som får filmen til at miste sin uskyld. Efter Vertov er der ikke længere nogen raison i at tale om et objektivt kamera, idet denne film én gang for alle har introduceret et filmisk "andet" rum, et "bag kameraet", som indfører en labilitet i synspunktet og dets krav på autoritet.

Når Deleuze definerer "the perception-image" som bestående af tre distinkte faser, fast, flydende og atmosfærisk, og igen ligner disse ved begreberne "frame", "shot" og "montage", er det for "montages" vedkommende med direkte henvisning til Vertov:

*"Gaseous perception is seeing from all perspectives at once, as if one where a scattered cloud of eyes, and this mode of seeing pervade all other five movement-images as the limit toward which all movement images tend."*²⁵

Det kan undre at Deleuze ikke udleder de tre fase-forskelle fra et og samme eksempel, da det eksempelvis er fuldstændig klarlagt i den berømte scene med droschen fra "Manden med filmkameraet" hvorledes hierarkiet mellem "frame", "shot" og "montage" er etableret. Det frosne billede af et af gadens ansigter taget i flugten, skudt af instruktøren i bilen som filmer droschen og fortæller os, at der må være endnu et kamera ad infinitum og billedet af klippebordets snurrende hjul, her opstår livet. Deleuze's ærinde er imidlertid et andet, han vil understrege forskellen mellem en molær perception som cirkler om objekt/subjekt relationen og en "virkelig" molekylær perception som i Vertovs "sky af øjne". Men er der sådant et modsætningsforhold? Hvis vi skal tage Vertov, og dermed Deleuzes postulater, alvorligt er det klart, at "montage" er den måde kameraet ser på. Javel.

25) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 105

Vertovs filmtricks er altså kun tricks for så vidt at jeg befinder mig i min kartesiske rumbeholders indskrænkning.²⁶ Kameraøjet ser alt som det virkelig er, en molekylær perception. Men er det ikke lige så indlysende at Vertov, for overhovedet at kunne lave disse tricks, har måttet ændre helt fundamentalt på "framingen", på det rumlige eller "indskrænkede" domæne? Vertovs tricks er jo lavet i kameraet. Det er ikke skala-modeller, perspektiviske forvrængninger eller trompe d'oeil. Vertov arbejder ikke med rum, filmsæt eller perspektiviske illusioner, han arbejder direkte i negativet, i selve beskæringens materie, som han territorialiserer på en ny og uhørt måde. Her er en fundamental forskel i fremgangsmåde: enten at manipulere omverdenen eller at manipulere det medie den opfanges på. At opfatte negativet som en pixelplade der kan manipuleres pixel for pixel eller korn for korn kræver en videnskabelig præcision, men har også en ontologisk dimension. Vertov viser os således at virkeligheden er mere fantastisk end fiktionen, at virkeligheden er "meta-cinematisk", men han erkender også i sin fremgangsmåde at alt er animeret, at alt er animation og således kan reanimeres. Hos Vertov er alt således paradoksalt samtidig virkelighed og fiktion.

Hvor Murnaus to begær, det frie kamera og den minutløst opbyggede verden af falske perspektiver på filmsættet, ville kræve computeren for at forene dem, er Vertovs territorialisering af negativet derimod forudsætningen for at denne forening kan realiseres. Det vil vise sig at være i negativet eller måske rettere chippen snarere end i kulissen at verdener kan opstå og skabes.

1941

*"I want to work with someone who's never made a movie. That's the only way to learn anything - from someone who doesn't know anything."*²⁷

Da Orson Welles' "Citizen Kane" havde premiere i 1941 var det ikke kun avismagnaten Hearst som var chokeret og rasende. Filmens billedverden og optik fik både publikum, studiecheferne og kolleger til filmens fotograf Gregg Toland til at væmmes. Toland havde længe eksperimenteret med "deep-focus" teknologien og været på udkig efter en instruktør, som ikke hang fast i Hollywoods traditionelle måde at disponere en scene visuelt. Toland's ide var at man kunne udskifte Hollywood-modellens "skud- modskud" og "lave" dybdeskarphed med et enkeltstående billede, hvis bare man kunne finde linser med lav nok brændvidde, hurtig film og arbejde med små åbninger i blænden. De tekniske forudsætninger skaffede han sig op gennem trediverne, bl.a. et sæt af specialfremstillede kameraer og optikker samt et fast kamerahold. Toland eksperimenterede bl.a. med den hurtige film i John Ford's "The Grapes of Wrath" (1940), i scenen hvor Joad

26) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 83

27) Greeg Toland om samarbejdet med Orson Welles på "Citizen Kane".

George Turner: *Sharp Practice: The Innovators 1940-1950*, 1999, i: *Sight and Sound*, Issue 07, 1999.

vender hjem til sit forladte barndomshjem, og med de widede optikker i "The long Voyage Home" (1940). Da Toland blev opmærksom på at den 23-årige Orson Welles var ankommet til filmbyen, opsøgte han Welles for at overtale ham til at lade sig være fotograf på "vidunderdrengen's" debutfilm "Citizen Kane". Dette samarbejde ville komme til at sætte varige spor på filmkunsten.

Deleuze fastsætter i sine to cinemabøger overgangen fra en klassisk til en moderne filmtradition med netop dette banebrydende værk. Welles vrister "flashbacket" fri af den traditionelle brug og lader hele filmens struktur dirigere igennem en afsøgning af en virtuel hukommelse, udformet som "sheets of past", et direkte tidsbillede i Deleuzes terminologi. I brugen af "deep focus" ser Deleuze endvidere et opgør med den klassiske films indirekte billede af tiden, idet "frame" og "montage" ikke længere står som to modsatrettede tendenser af bevægelsen, men sammenføjes i en ny type skud, et skud hvori montagen er en integreret del og vice versa. De gængse billedstørrelser mister deres autoritet, idet et totalbillede i "Kane" kan gå til at være et close-up og tilbage igen uden et egentlig fysisk klip. Deleuze ligner denne nyskabelse ved malerkunstens udvikling fra det sekstende til det syttende århundrede, hvor man gik fra ortogonale planer adskilt i dybden til planer som var forbundne i dybden af diagonaler og transversaler. Deleuze hefter sig også ved et særkende hos Welles, at instruktør-analysen må følges af en skuespiller-analyse, og herved opnår han den dobbelt-effekt at Welles står som eksponent for to direkte tidsbilleder: "sheets of pasts"(Kane) og "powers of the false" (Welles som Kane).

Når vi i denne redegørelse skal problematisere det synliges forhold til det sigelige, må vi imidlertid dykke ned i denne meget smukke tankerækkes postulater med et mere kritisk blik. Lad os i første omgang gøre gældende at Kane ikke er en typisk figur i Welles' transformative persongalleri. Når Welles er eksponent for hvad Deleuze benævner som "powers of the false", er det på baggrund af oplevelsen med Kane. Kane er ond fordi hans barndom blev stjålet fra ham. Sådan er det ikke med Quinlan i "Touch of Evil" (1958) eller "K" i "Processen" (1962). Quinlan er ond fordi han er ond, og "K" er skyldig fordi han er skyldig, fuldstændig som skorpionen i fortællingen om frøen og skorpionen fra "Mr. Arkadin" (1955), *det er dens karakter.*

Vi kan altså for en overskueligheds skyld starte med at koncentrere os om tidsbilledet "sheets of pasts". Her er det vigtigt at forstå de to forskellige måder filmen opererer strategisk på: Dels gennem sproget og dels gennem visualiteten. De "sheets of pasts" Deleuze nævner er instigeret gennem sproget og en sproglig omgang med billedet, som når vi får Kane's livshistorie i en vedtaget form gennem den fiktive newsreal "News on the March". Svaret på gåden Kane er et ord, "Rosebud", og det er med dette ord i hånden at vi gennemsøger fortiden efter spørgsmålet, et spørgsmål som bestandigt flygter fra os for til sidst at materialisere sig i filmens slutscene, som indskrevet på Kane's barndoms kælk. Ingen ser denne

korrespondens, ingen ud over publikum som overværer den rituelle afbrænding. "Citizen Kane" foretager her en revolte mod en udsigelsesmontage, men blot for at erstatte den med en anden, næsten mere banal (Kane's stjalne barndom). Den tidlige industrimogul, defineret af hvad han er værd, hvad han ejer, hvilke poster han indtager, substitueres for en moderne mogul, hvad han har af tid, hvordan hans historie er, hans magt over medier. I sidste ende er det Welles: vs. Hearst, den anakronistiske industrimogul over for det nye mediemenneske. "Kane's" kritik af et tidligere dispositiv, "magnaten", udskiftes med et nyt "mediemennesket". Når det tilsyneladende i historikken bliver udlagt som om at Hearst får sin hævn, idet at Welles aldrig kommer tilbage til Hollywood, er det en overfladisk læsning. Welles' næste handling er at gifte sig med dronningen af Hollywood, Rita Hayworth, klippe hende korthåret og affarve hende. Welles har imidlertid indset hvad konsekvensen af at overvinde et dispositiv er, i paradigmeskiftet bliver man selv det nye paradigme, og herefter vil Welles handle anderledes, taktisk i løbet af den lange karrieres tilsyneladende nederlag. Når Welles således går fra "sheets of pasts" til "powers of the false" er det fordi han indser det futile i at angribe dispositive på et strategisk niveau; man sejrer sig ihjel. Den lange kongerække af roller fra Welles' hånd starter med denne erkendelse: at angrebet på dispositive må foregå på et taktisk niveau, en mobil platform, en række foranderlige positioner, uden håb om sejr.

Hvis vi vender os mod "Citizen Kane's" visuelle side, dens betydning som rumskabende fænomen og dens skoledannende måde at være film på, ser tingene anderledes ud. Når det lykkes Welles at vælte Hearst er det jo ikke kun fordi han afslører, at "ordreordet" er irrationelt begrundet i "Rosebud". Det er fordi "Kane" er den visuelt mest effektive filmiske fortælling til dato. Med Deleuze kunne vi klassificere "Kane" som en art nyskabende visuel barok, men det rammer ikke helt sagens essens. Det forholder sig sådan at "Kane" er en film pakket med teknologiske nyskabelser, effektivt udnyttet i et samlet visuelt program. "Kane" er en fortællemaskine. Det er indlysende at "Kane" i sine forvredne synsvinkler, i sin dybe fokus og kompositte kamerature afviger fra de kartesiske koordinaters traditionelle visualitet, men de afviger for så vidt kun at de stadig refererer til dem. Welles er ofte blevet nævnt som inspireret af eller fornyer af den tyske ekspressionisme. Intet kunne være mere forkert. Som Deleuze nævner opererer ekspressionismen med grader af intensitet, snarere end et metrisk eller kartesisk koordinatsystem. Welles bruger det ekspressionistiske sprog uden hensyn til dets egenart, ligesom han bruger de barokke synsvinkler i sit private visuelle kabinet. Welles kvantificerer ekspressionismen i et visuelt "program" uden anden reference til ekspressionismen end den rent visuelle. Dette er formentlig den virkelige rædsel i Welles' Kafka filmatisering "Processen", at hele filmens billedside er en udhulet kliché, en rumliggjort "falsk" forestilling om det ekspressionistiske menneskes inderste. Der er to gode eksempler på denne måde at gøre en films visuelle side programmatisk på, det ene fra Carol Reed's "Den tredje mand" (1949) og det andet fra Welles' egen "Processen". Hvis vi et øjeblik stopper op og kigger på tiden

før “Kane”, er det åbenlyst at forskellige instruktører havde en forskellig stil: “the Murnau touch”, Josef von Sternberg, Dreyer. Hver sin instruktør, hver sin stil. Der var efterligninger, man lånte fra hinanden, man lod sig inspirere. Med “Kane” er det anderledes:

“Welles we are told ran through ”Stagecoach” thirty-five times in preparation for ”Citizen Kane”. Others maintain that he had a whole course in German Expressionist films. It’s not important which story is true: both are believable, and that’s the point. One couldn’t imagine Griffith or Stroheim or Gance doing that – they wouldn’t have to. Either they would have seen all these films already, or they wouldn’t bother. It means that a certain age of innocence is over; no one can ever again come to the cinema as Griffith did, or Ford.”²⁸

Welles’ visuelle “stil” er således ikke en stil, men et program. Et program som kan kopieres og som i sidste ende kan køre på en række forskelligartede platforme. Når Carol Reed laver “Den tredje mand” fristes man ligesom Deleuze til at tænke at Welles, som her spiller en af sit livs (bi)roller, havde en væsentlig andel af filmens kunstneriske ansvar, eller at Reed var en trofast discipel.²⁹ Imidlertid følger Reed ingen af de kvaliteter Deleuze fremhæver som direkte eksponenter for tid-billedet. Reed forbliver i den trygge gammelkendte kartesiske rumbeholder og turnerer os måske højdepunktet af den klassiske films fortælleteknik og kvantitative effekt. Det eneste Reed skal bruge hos Welles, ud over hans ansigt, er det visuelle program, den kvantificerede ekspressionisme som man, uden at ville det, ofte kan tænke fungerer bedre hos Reed og hans mesterfotograf Robert Krasker end hos Welles og Toland.

Hvis vi med Deleuze vil sætte et skel mellem “movement-image” og “time-image” står Welles visuelle program som en enigma. Hvordan kan dette banebrydende arbejde fungere både i den første moderne film og den sidste klassiske? Fordi den er en formel, et kvantum. Den er en helt ny måde at koncipere en films visuelle “look” på, en måde at lade sig se på, som ikke er så bemærkelsesværdig for sit udtryk (deep focus) som for det princip den stadfæster: Det synliges bundethed til det sigelige i det spektakulære.

Et andet eksempel, denne gang fra Welles egen produktion, tjener måske til at understrege denne vigtige pointe: det synliges programmering. Da Welles gennem en lang karriere befinder sig på randen af produktionsmiljøet, bliver han inviteret af de notoriske producenter Salkind til at gennemgå en liste på 100 kendte romaner som han får tilbud om at filmatisere. Welles vælger “Processen” i mangel af bedre. Her ser vi Welles i det taktiske niveau, udgrænset, i dårligt selskab og med de valgmuligheder situationen tilbyder. Da brødrenes “forbindelser” i

28) Richard Roud: *Introduction*, i: Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, p. 9

29) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 22

Jugoslavien, hvor filmen skal optages, bryder sammen på grund af økonomiske uoverensstemmelser, er det Welles' strategiske program som redder ham. "Processen" kan de facto skydes hvor som helst, i Jugoslavien, på månen eller i en nedlagt parisisk jernbanestation, for det visuelle program vil til hver en tid overskrive den specificitet som findes på stedet. At Welles er et menneske som i særegen grad er bundet til overskylningen mellem det synlige og det sigelige må være klart for enhver. Welles er både frøen og skorpionen fra fabelen i "Mr. Arkadin". Det er måske mindre klart hvorledes disse overgange præcist finder sted, fra det sigeliges strategiske niveau til det synliges taktiske modstand og omvendt. Hos Welles ser vi at det paradoksalt nok er ordene som tegner synlighederne, og tingene (billederne) som tegner udsagnene.

1954

"The next step in my de-professionalization, was when Roger Tilton invited me to shoot, JAZZ DANCE in 1954. Now he was clearly crazy! Bear in mind that the only synch- sound film equipment of acceptable quality was massive. The Reeves 35mm recorder weighed about 70 lbs. and was said to be "portable" because it had handles on it.

.... So we got two hand held spring driven 35mm Eymos (The same as we used in combat in WW II) 100 ft. loads which run just over one minute each and on these cameras the longest you can shoot without rewinding is about 15 seconds.

This was more like it. Now, on a big screen in a theater, WOW! you were there, right in the midst of it and it looked like it was in synch... it was in synch!"³⁰

Richard Leacock, dokumentarinstruktør og fotograf, er en af de få som har gjort hele turen med, fra dengang kamera og lydudstyr vejede flere hundrede kilo og til den moderne HDV camcorder. Leacock har dedikeret det meste af sit liv til at få kameraet ned fra stativet, at opnå den type kropslige frihed som kun det håndholdte kamera repræsenterer. Leacock startede som kameramand under Anden Verdenskrig, hvor han oplevede de lette håndholdte reportagekameraer, for dernæst at være fotograf for dokumentarfilmens faderskikkelse Robert Flaherty på hans episke værk "Louisiana Story"(1946). Den enorme forskel mellem at filme håndholdt på en strand under et angreb og stå med Flaherty's flere hundrede kilo tunge udstyr inspirerede Leacock som en af de første til at eksperimentere med letvægtsudstyr, som ovenstående citat bevidner. Leacock teamede i slutningen af halvtredserne op med produceren Robert Drew og instruktørerne Maysels og Pennebaker, idet Drew havde landet en lukrativ kontrakt med "Time-life" magazine om at producere en dokumentarfilm om ugen i to år. Holdet udnyttede de nye 16 mm apparater, og blev om nogen eksponent, for en håndholdt autentisk stil, uden interviews og indblanding fra

30) Richard Leacock: *A Search for the Feeling of Being There*, 1997

instruktørens side. Opfindelsen af den Schweizisk producerede Nagra båndoptager komplementerede udstyrspakken, og det blev hermed muligt at optage on location med to eller tre mand. På denne måde skabtes den retning indenfor dokumentarfilmens historik som er blevet døbt "Cinema Verité".³¹

Igennem en lang række film, som f.eks. "Primary" (1960) om Kennedy's opstilling som demokratisk kandidat og "Crisis" (1963) omhandlende ophævelsen af apartheid på universiteterne i Alabama, udvikledes et direkte filmsprog præget af zoomture, håndholdt kamera, nærbilleder og som oftest klippet af instruktørerne selv. Forestillingen om et autentisk, præcist sanset og poetisk blik på virkeligheden grundlægges her, men selvfølgelig også myten om at det er muligt at komme tilbage til en art filmisk oprindelighed og autenticitet i skildringen. Instruktøren Frederick Wiseman's videreudvikling af dette filmsprog, i den rent registrerende form kendt som "fluen på væggen", syntes at rumme kulminationen af illusionen om en sand eller objektiv virkelighedsbeskrivelse, især da denne tradition som oftest beskæftiger sig med politiske, kulturelle eller for Wiseman's vedkommende institutionelle tematikker. Det er imidlertid indlysende at konkludere at det håndholdte kamera er blevet synonymt med det autentiske og tæt bundet til det politiske, som i Gillo Pontecorvos "Slaget om Algier" (1966), Steven Soderbergs "Traffic" (2000) eller åbningen på Steven Spielbergs "Saving Private Ryan" (1998).

Det er indlysende at de nævnte værker er fiktionsværker, som låner af det dokumentariske sprog netop for at tilføre skildringen en oplevelsesdimension. Når vi med Deleuze fastsætter overgangen til en moderne film med sammenbruddet af det senso-motoriske skema, medfører dette som nævnt også en række konsekvenser i hvad Deleuze betegner som "story". Forholdet mellem subjekt og objekt i filmen løsnes radikalt. I den klassiske film har vi haft en situation hvor forskellen mellem den objektive og den subjektive synsvinkel må udlignes for at dramaet kan nå sin konklusion, og det er denne kausalitet som falder bort. Imidlertid synes ovenstående eksempler netop at fastholde det senso-motoriske skemata, eksempelvis i åbningen af "Private Ryan" der står som et konkret tilfælde af art filmisk "virtual reality", netop gennem brugen af det håndholdte kamera. Den krop, den legemliggørelse af det filmiske synspunkt som er det håndholdte kamera iboende, synes at stå som garant for netop den rumbeholder hvori kroppen befinder sig. Det kropslige nærvær er et vidne, en agent som borger for filmens autenticitet. Man kunne med rette betegne det håndholdte kamera som et "udsagn", et udsagn som på denne baggrund borger for en filmisk objektivitet, synonymt med en autentisk sanset "virkelig" verden.

31) Det er en indlysende kilde til forvirring at den amerikanske retning kaldes "Cinema Verité", mens den franske retning kaldes "Cinema Direct". Filminstruktøren og sociologen Edgar Morin, som opfandt begrebet "Cinema Verité" har defineret forskellen mellem den amerikanske og franske skole således: *"There are two ways to conceive of the cinema of the Real: the first is to pretend that you can present reality to be seen; the second is to pose the problem of reality. In the same way, there were two ways to conceive cinéma-vérité. The first was to pretend that you brought truth. The second was to pose the problem of truth."*

Edgar Morin: *Pour un nouveau cinéma-vérité*, 1960, i France-Observateur no. 506, 1960

Der er således meget vidt spænd i målsætningen mellem Murnaus “unchained” og “immaterialized” kamera og Leacock’s drøm om et subjektivt og kropsligt kamera. Imidlertid synes denne divergens at mødes, eksempelvis hos Spielberg, og kulminere i en teknik som “motion tracking”, det menneskelige nærvær som “greb” og garant for det autentiske, indskrevet i det virtuelle kameras kropsløse væren i en ultimativ kartesisk fiktion, det uendelige tredimensionelle grid.

1959

*“What we were getting at was simply this: your camera movements are ugly because your subjects are bad, your casts act badly because your dialogue is worthless; in a word, you don’t know how to create cinema because you don’t know any longer what it is”*³²

Det hele starter i 1959. Den nye bølge i fransk film, med Truffauts “Le 400 Coups” og Godards “A Bout de Souffle”. Når Deleuze deducerer sit “time-image”, er det som tidligere nævnt med udgangspunkt i ny-bølge filmene. En af Deleuzes pointer er som sagt at billedets udenfor, dets “out of field” som beskrevet i hans femte definition på beskæringen forsvinder til fordel for et tankens udenfor, eksemplificeret gennem bruddet mellem billede og lyd og i montageteknikkens nye strategier:

*“In short the three cerebral components are the point cut, re-linkage and the black or white screen. If the cut no longer forms part of either of the two images which it determines, there are only relinkages on either side. And, if it grows larger, if it absorbs all the images, then it becomes the screen, as contact independent of distance, co-presence or application of black and white, of negative and positive, of place and obverse, of full and empty, of past or future, of brain and cosmos, of the inside or outside.”*³³

Deleuzes analyse er blot én blandt mange der søger at bestemme denne sprudlende og innovative bølge, som giver dønninger i filmhistorien helt op til i dag. Imidlertid er der en lang række tekniske og økonomiske forudsætninger for denne bølge, en sekvens som næsten kan læses som et lærestykke i at frembringe det nyskabende. Som nævnt var 16 mm apparatet blevet koblet sammen med en bærbar båndoptager, hvilket lagde grunden for blandt andet “A Bout de Souffle”, dens kamerature frembragt ved at bruge en kørestol som dolly og dens improviserede sceniske forløb. Endvidere stod en ny generation af filmskabere på spring, en generation som havde lært hinanden at kende gennem kritikergeneringen og protegeret af formanden for “Cinematheque Francaise” Henri Langlois, på hvis

32) Jean Luc Godard om 21 navngivne franske instruktør kolleger i forbindelse med udtagelsen af Truffauts “Le 400 Coups” til Cannes festivalen 1959, i Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, pp. 146-147

33) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 207

institut de havde kunnet fordybe sig i filmiske studier. En teknik, en række talenter og en mulighed for studere:

*“At once you start consciously seeing old films, you are automatically obliged to start building up theories – historical views, critical orthodoxies. Is not the “auteur” theory itself only an attempt at an indexing system, an attempt to bring some kind of order to the enormous corpus of films?”*³⁴

Den helt fundamentale adgangsbillet til filmbranchen var imidlertid fjernsynets hastige fremkomst og dets muligheder for at konkurrere med biografen som institution. Produktionsselskaberne indså at fransk films gamle garde ikke længere var i stand til at producere konkurrencedygtige produktioner og var på udkig efter noget nyt. Her spiller den nye teknik med dens relativt små produktionsomkostninger selvfølgelig ind, men også den nye bølges emnevalg, nutid “on location” i modsætning til fordyrende periodefilm på studiet.

Når man skal forstå hvorledes en Godard eksempelvis formår at indspille en to - tre film om året i begyndelsen af tresserne er dette en baggrund. Filmene var billige at producere, hurtige at lave og publikum var optaget af det nye sprog og ikke mindst de nye typer handling. Den ironiske genrebevidsthed og det selvrefererende filmsprog fejrede store triumfer hos det unge publikum.

Her er der uden at skele til filmenes kunstneriske kvaliteter tale om en direkte indskrivning af det revolutionære projekt i den kapitalistiske filmmaskine. En strategi som kan følges som fluktuationer fremover, bl.a. i Hollywoods “filmbrats” i halvfjerserne og i halvfemsernes “dogmebølge”. Man kunne her nævne Truffaut og hans enorme betydning for netop dogmebølgen som en middelklassens genrebevidsthed og fortælle-mæssige økonomi. En økonomisk recession eller publikumsmæssig krise følges op af en risikovillighed til at satse på en yngre generation, som så igen sætter nye standarder og genremæssige konventioner. Spørgsmålet er selvfølgelig et spørgsmål om adgang til produktionsmidlerne. At kameraet bliver mobilt giver således stadig ikke økonomisk adgang, hverken til optagelse eller klipning, og efter at disse begrænsninger bliver ophævet med dogmebølgen består begrænsningen i distribution og marketing:

*“Money is the taming of time, returning the experimentation with images to the order of the present. Money is at once a deterritorialization which allows relations to extend beyond immediate exchange or barter, thereby extending a tendency of life to create and produce for what is not present; but it is also a reterritorialization which introduces equivalence, sameness and a quantity of value through time, an attempt to master the disequilibrium of time itself”*³⁵

34) Richard Roud: *Introduction* i Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, p.9

35) Claire Colebrook: *Deleuze, A guide for the perplexed*, 2006, p. 90

Det er denne vekslen mellem pengenes mulighed for at udsætte handling, at så at sige lave et vakuum hvor det nye kan opstå, og den modsatrettede tendens, akkumuleringen af mere kapital når eksperimentet lykkes, som er et af filmens grundlæggende kår. Snarere end at være et rent økonomisk anliggende synes dette fundamentale diktum "tid = penge" at informere nybølge filmene bl.a. i deres gentagne brug af "filmen i filmen", dramaet om pengene, som i Godards "Le Mépris". Den nye bølges instruktører var symptomatisk for denne tendens fascineret af instruktører som Lang og Hitchcock, instruktører som på hver deres måde var blevet assimileret i Hollywoods studiesystem, Lang gennem B-filmene og Hitchcock gennem thrilleren og aktieposter i selskabet. Så vidt Deleuze og Colebrook's læsning af Marx' formularer "C-M-C" og "M-C-M".³⁶

Forbindelsen mellem kapital og cinematografi har været mediet iboende fra begyndelsen. I nærværende tekst er det imidlertid værd at spørge sig selv om tabet af "out of field" i den moderne filmkunst er forbundet med televiseringen af virkeligheden på anden måde en ved det rent konkurrencemæssige økonomiske aspekt. Er punktklippet, gen-sammenkædningen af billeder og den sorte og hvide skærm, en reaktion på tabet af et "out of field" i det televiserede verdensbillede eller er det snarere et modernistisk dispositiv i form af et diktum om en specifik måde at være cinematografisk på i forhold til det televiserede? Der har i film og tv-historien været rejst en lang række forhåbninger til begge medier, fra det masseoplysende projekt til drømmen om en ny måde at formidle kunstnerisk indsigt. Imidlertid synes både fjernsynet og filmen at gå sine egne veje, uhildet af de gode hensigter. Fjernsynet synes snarere end at være en oplysende eller formidlende instans at spinde et globalt indadrettet kollektivt blik på os selv. Et slags absolut pragmatisk "out of field" som netop opstår som bivirkning af den globale transmissions ønske om at fjerne det absolutte "out of field", det som aldrig kan transmitteres. I modsætning hertil synes filmen siden tressernes afslutning hovedsagligt at have kæmpet for en geninstallering af det absolutte "out of field", at genvinde den tabte helhed og har som konsekvens heraf udviklet en lang række teknologiske nyskabelser, som indirekte har medført en geninstallering af et pragmatisk "out of field", en ny montage i dybden af billedet. Til dette pragmatisk absolutte "out of field" hører en ny omgang med "the movement-image", en omkalfatring af den moderne films systemiske afvigelse fra de kartesiske koordinater.

Der er imidlertid en helt anden og mere konkret betydning af den tilsyneladende banale læsning af Marx' "C-M-C" formular. For det første at det er muligt med de rette midler at stratificere en bevægelse som nybølgen og dermed transponere grebet som en generel økonomisk strategi, og for det andet at indtjeningen på en

36) "In the first formula – C-M-C- money mediates or renders equivalent the relations of capital; in the second – M-C-M – the flows of money moves through capital, so that what appears equivalent (money) is different according to what is being circulated (flows of objects)".

Ibid: p. 91. Se endvidere Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 75,

sådan bevægelse er relativ ustabil. Dette sidste har film, tv, plade- og spilindustri måtte sande de sidste tredive år, og det er her at "C-M-C" formularen får sin virkelige betydning; Hvad sker der for et medie som mister sine markedsandele til fordel for nyere og mere moderne medier?

Tag fotografiet som løste maleriet fra dets pligt til at repræsentere, tag filmen som løste fotografiet fra dets pligt til at dokumentere, tag computerspillet som vil løse filmen fra dens pligt til at underholde, men også fra sin største indtjeningskilde, den kilde som skabte den nye bølge.³⁷

1966

*"Hvor skal man begynde? Gud skabte himlen og jorden, javel. Men det er for nemt sagt. Man kunne udtrykke det bedre, sige at sprogets grænser er verdens, at mit sprogs grænse er min verdens grænse. Ved at tale afstikker jeg grænserne for min verden. Og når døden – logisk og mystisk – udsletter denne grænse, findes hverken spørgsmål eller svar. Alt bliver udvasket. Og hvis tingene alligevel igen bliver klare og rene, kan det kun ske ved samvittighedens tilsynekomst".*³⁸

1966 markerer året for fremkomsten af to af modernismens hovedværker, Antonionis populære "Blow up" og Godards mere obskure antifilm "Deux ou trois choses que je sais d'elle". Begge film syntes at cirkle om det moderne menneskes ensomhed og fremmedgjorthed i storbyen. Hos Antonioni inkarneret ved den unge skopofil som ser hele sit liv gennem fotografiapparatets kameralinse, og hos Godard ved den unge husmoder som prostituerer sig selv for at have råd til smart tøj. Mens Antonioni problematiserer forholdet mellem det levende billede (modulationen) og fotografiet (afstøbningen), problematisere Godard filmen selv som del af det materialistiske produktionsapparat og begynder hermed en demontering ikke bare af filmsproget, men af sin egen position som bannerfører for den nye bølge. Da Godard medvirker til at lukke Cannes festivalen i 1968 er det for at danne filmkollektivet "Dziga Vertov", en foreløbig kulmination som er startet med det vertovske storbyportræt i "Deux ou trois choses que je sais d'elle" og fortsat i den parodiske og grusomme fiktion "Weekend" (1967).

Godard må imidlertid sande at uden økonomiske midler og uden en ordentlig distribution er det meget svært for filmkollektivet at fungere som produktionsenhed og derigennem oplyse arbejderklassen med sine "black board" film. Her vender han sig mod to nye fremstormende medier, videoen som substitut for den relativt dyre film, og fjernsynet som substitut for biografdistribution. Op gennem

37) Walter Benjamin: *Paris, the Capital of the Nineteenth Century, Expose of 1935 i: The Arcades Project*, 1999, p. 6

38) Afskrift af Godards speak i "Deux ou trois choses que je sais d'elle", 1966.

Christian Braad thomsen: *Godard*, 1971, p 132

halvfjernerne producerer Godard således en række programmer for tv, heriblandt "Six fois deux" (1976), i forbindelse med hvilket Deleuze konkluderer at billedets udenfor er forsvundet til fordel for en forkastning mellem billede og lyd:

*"Just as the image itself is cut off from the outside world, the out-of-field in turn undergoes a transformation. When cinema became talkie, the out-of-field seems to have initially found a confirmation of its two aspects: first, noises and voices, could have a source external to the visual image; secondly, a voice or a piece of music could show the changing whole, behind or beyond the visual image. Hence the notion of "voice-off" as sound expression of the out-of-field. But if we ask in what conditions cinema draws out the consequences of the talkie, and so becomes truly talking, everything is inverted: this is when the sound itself becomes the object of a specific framing which imposes an interstice with the visual framing. The notion of voice-off tends to disappear in favour of a difference between what is seen and what is heard, and this difference is constitutive of the image. There is no more out-of-field. The outside of the image is replaced by the interstice between the two frames in the image."*³⁹

Deleuze har allerede tidligt i forfatterskabet haft øje for Godards tv-serie, idet han i 1976 skriver i en artikel om den "Six fois deux" radikale billedbehandling, som underbygger den deleuzeske tese, er imidlertid ikke lige den type fjernsyn seerne er mest optagede af. Langsomt men sikkert forskydes sendefloden mod det mere populistiske, og Godard må endnu engang tage farten, denne gang ind i kunstverdenen som værdsætter hans små video-essays. I sidste ende vender Godard tilbage til fiktionsfilmen og hans dedikerede publikum, men rækken af videoessays fortsætter op til det monumentale værk "Histoire(s) de Cinéma".

Vi kunne med Foucault identificere "tid-billedet" som et dispositiv, en korrekt måde at yde filmisk modstand på under et givent regime. I denne forstand ville Deleuzes "filmhistorie" stå som udsagn og Godards "Histoire(s) de Cinéma" som den synlighed udsagnet bestemmer. Truslen fra de økonomiske og politiske kombinator er dog som nævnt ikke kun af negativ art. Der er en dobbeltbevægelse, hvor netop Deleuze og Godards "tid-billede" informerer en ny taktisk funderet mainstream som i ny amerikansk film, og samtidig en radikal deterritorialisering af selve det filmiske. Filmen og en række af dens største talenter søger med udgangspunkt i netop Godard andre græsgange.

Hvad der er af interesse er således at Godard her som en af de første har foretaget en rejse, med sin filmiske bagage intakt, fra eksperimentalfilm over videomediet, fra fjernsyn og til videokunst. Når Godard i gentagne tilfælde har erklæret filmen for død, og i et vist omfang Deleuze med ham i afskrivningen af billedets udenfor, er det imidlertid snarere biografen som filmens arnested og forevisningsrum der

39) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 174-175

burde peges på. Filmen er ikke længere den privilegerede kunstart og mister som sådan sit privilegerede sted. Filmen i den radikale "godardske/deleuzianske" forstand som direkte tid-billede lever i bedste velgående uden for biografen, som singulariteter på sendefloden, i eksperimentalfilmen og på den hastigt fremvoksende scene for videokunst.⁴⁰

1982

*"Cameras, in short, were clocks for seeing"*⁴¹

I Ridley Scott's filmatisering af Philip K. Dick's "Drømmer androider om elektriske får?" med titlen "Blade Runner" (1982) undersøger hovedpersonen Deckard et snapshot han har fundet på gerningsstedet. Scott er om nogen Murnaus arvtager, til trods for at han tilhører en helt anden generation. Tågede scenerier, spejlinger og refleksioner i disen, kombineret med et virtuost arbejde med skiften i optikkernes brændvidde skaber et unikt filmisk udtryk.⁴² Det fotografi som Deckard undersøger stammer fra en androides kunstige erindringer, en konstrueret fortid.

Her viser kameraet os ikke bare hvad Deckard ser på computeren mens han forstørrelser og tracker rundt i billedet. Kameraet er den måde hvorpå computeren ser, et dobbeltblik der er både analytisk og syntetisk og som konstruerer en rumlig model fra fotografiet, som igen genererer ny information som hidtil var "gemt" i billedets dybde. Når vi erindrer os Foucaults analyse af Velásquez "Las Meninas" er der her defineret et perspektivisk diagram, hvori netop det gemte spiller en stor rolle:

"Kunstmalerens suveræne blik behersker en virtuel trekant, der i sit forløb definerer dette maleri af et maleri: toppunktet – det eneste synlige – i kunstnerens øjne; det ene vinkelben i modellens usynlige placering, og det andet vinkelben i figuren der sandsynligvis er opridset på det bortvendte lærred.

*I det øjeblik kunstmalerens øjne indplacerer tilskueren i deres synsfelt, griber de ham, tvinger ham til at træde ind i maleriet, tildeler ham et på en gang begunstiget og privilegeret sted, drager hans lysende skikkelse til sig og projicerer den på det utilgængelige og bortvendte lærred. Han ser sin usynlighed blive gjort synlig for kunstmaleren og blive overført til et billede der definitivt er usynligt for ham selv."*⁴³

40) Daniel Birnbaum indleder sit lille skrift om nutidig videokunst "Chronology" med en række metodiske overvejelser under titlen "Who is me today?". Snarere end at være en direkte arvtager af Deleuzes tid-billede, sigter han mod en Benjamin inspireret "eksperimental konstruktivisme", som søger at fremhæve koncepter og tanker af et mangfoldigt fremtidigt subjekt og dets relation til rumlige og tidslige koordinater, i de enkelte værker.

Daniel Birnbaum: *Chronology*, 2005, pp. 23-33.

41) Roland Barthes: *Camera Lucida*, 2000, p. 15

42) Carsten Thau og Peter Kirkegaard: *More human than human i: Kultur & Klasse #58*, årg. 15 nr. 2, 1987.

43) Michel Foucault: *Ordene og tingene*, 1999, p. 39

Det er som om det er dette bortvendte lærred Scott viser frem for os i den lille scene med computeren. Vi tracker, zoomer, panorerer i billedets materie indtil det øjeblik, hvor det hidtil skjulte og usynlige åbenbares for os.

Det computeriserede kamera kan altså ikke bare generere billeder fra modeller og sets, det kan omvende processen og genere sets og modeller fra billedet, som det omsætter til ny visuel information. Her udviskes grænsen mellem en plangeometri og en projektiv geometri, idet processen er to sider af samme sag, foldet sammen i et nyt syntetisk blik.

Scenen er en simulering, en simulering af en udvikling som vil skride frem de næste tyve år: Sammenføningen af rum og billede i et nyt syntetisk blik, en collage i dybden af billedet, en genindskrivning af et billedets "out of field".

Den tilsyneladende magi, at computeren "ser" noget i billedet ud over den på forhånd givne information, skyldes Scott's drevne spil med objektiver af forskellig brændvidde. Han mimer vort eget synsfeltets udspændthed mellem et perifert syn og det detaljerede blik's smalle fokus. Når Scott fanger os her, i overraskelsen over at en "ting" kan "se" anderledes end os, er det fordi vi allerede er fanget i en simulering af vort eget syn. Det er dette arbejde med at perfektionere simuleringen af vort syn inden for rammerne af de kartesiske koordinater, som i sidste ende vil virkeliggøre Scott's oprindelige simulering af computerens "virtuelle" kameraøje og dermed indfri Murnaus ønske om et dematerialiseret kamera.

Dette computeriserede kameraøjes ultimative ambition er at genindskrive indsigterne fra den moderne film i det kartesiske senso-motoriske skema. De ikke lokaliserbare relationer, som i modernismens filmiske praksis blev løst i irrationelle klip og falsk kontinuitet, skal med andre ord integreres rumligt ved hjælp af det syntetiske dobbelte blik. I kraftfeltet mellem tidlige relationer, kartesiske koordinater og filmens galleri af personer, må noget således give sig og deformere. Symptomatisk for "Blade Runner's" simulering af denne udvikling er at filmens personer ikke længere mennesker i en streng forstand, de fleste er androider med en levealder på omkring fire år og med kunstigt skabte "virtuelle" erindringer udtrykt i en af filmens replikker: "*The light that burns twice as bright burns half as long*"⁴⁴. Der er her en genklang af Foucaults kritik af mennesket som "opfindelse" i "Ordene og tingene", en opfindelse som han i sin anden kommentar til "Las Meninas" håber vil afgå ved en snarlig død.⁴⁵ Her kunne vi med Deleuze ligne "Blade Runner" med den tyske ekspressionisme som, idet den ikke formår at omvælte "the movement-image", forfalder til at lade filmene befolke af

44) Carsten Thau og Peter Kirkegaard: *More human than human* i: *Kultur og Klasse*, 15 årgang #2, 1987, p. 102

45) "*Det er imidlertid en trost og en dyb beroligelse, at mennesket kun er en nylig opfindelse, en figur, der endnu ikke er 200 år gammel, en enkelt fold i vor kundskab, og at det vil forsvinde I det øjeblik denne finder en ny form.*"

Michel Foucault: *Ordene og tingene*, 1999, p. 358 & p. 33

søvnængere, dobbeltgængere og levende døde for i sidste ende at forudsige katastrofen og dermed sammenbruddet af det senso-motoriske skema:

The man-machine assemblage varies from case to case, but always with the intention of posing the question of the future. And machines can take hold so fully on man that it awakens the most ancient powers, and the moving machine becomes one with the psychological automaton pure and simple, at the service of a frightening new order: this is the procession of somnabulists, the hallucinators, hypnotizers-hypnotized in expressionism, from The Cabinet of Dr. Caligari to Testament of Dr. Mabuse via Metropolis and its robot.

German cinema summoned up primitive powers, but it was perhaps best placed to announce something new which was to change cinema, horribly to "realize" it and thus to modify its basic themes.⁴⁶

Scott's film er så åbenlyst inspireret af den film noir som udvikledes af tyske krigsflygtninge fra den ekspressionistiske skole under anden verdenskrig, heriblandt Fritz Lang. Men den er ikke en stiløvelse i traditionel forstand. I scenen med fotografiet og spejlet kommer det nye til syne, et nyt simuleret verdensbillede med nye ikke helt menneskelige mennesker. Hvis vi nærlæser Deleuzes analyse af ekspressionismen bliver det derfor tanke- og urovækkende at overveje, hvorledes den cinematografi som "Blade Runner" her indvarsler vil blive "realiseret" i en ny metacinematisk konkretion af det computeriserede blik.

1996

- 1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in.*
- 2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa.*
- 3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted*
- 4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable.*
- 5. Optical work and filters are forbidden.*
- 6. The film must not contain superficial action.*
- 7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)*
- 8. Genre movies are not acceptable.*
- 9. The film format must be Academy 35 mm.*
- 10. The director must not be credited.⁴⁷*

Når man læser det ovenstående kyskhedsløfte fra Lars von Triers og Thomas Vinterbergs Dogme 95, er det første som slår én mængden af afvigelser fra løfterne

46) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 252-253, se endvidere *Cinema 1*, pp. 52-53,

47) http://www.dogme95.dk/the_vow/vow.html

i deres film. Dogmereglerne er et tillæg til et statement som i skarpe toner kritiserer nybølgens anti-establishment for selv at være blevet etablerede:

“Slogans of individualism and freedom created works for a while, but no changes. The wave was up for grabs, like the directors themselves. The wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!”⁴⁸

På denne baggrund er det naturligvis interessant at se hvorledes dogmebrødrerne, idet de bryder med både manifest og kyskhedsløfte, falder tilbage på vedtagne strategier fra nybølgens filmiske værktøjskasse. Vinterbergs og Triers aksepring må siges at krænke regel nummer syv om tidslig og geografisk kontinuitet, men er et direkte lån fra Godards første række film. Triers interviewseksenser i “Idioterne” (1998) er videre krænkelse, hentet direkte fra Jean Rouchs dokumentarisme og Godards “extras in *“Two or three things I know about her” (my name is this, I do this, I like that...)*”⁴⁹ Retrospektivt er det selvfølgelig indlysende at mindre krænkelser som lys og lyd måtte forekomme, ligesom krænkelsen af regel nummer ti, inspireret af Godards filmkollektiv Dziga Vertov, ikke kunne overholdes, idet hele bevægelsens gennemslagskraft var baseret på instruktørnavnet Lars von Trier. Imidlertid er regel nummer otte, forbuddet mod genrefilm, også en utopi. Dogmebølgen, som i dens bedste øjeblikke minder om en programmatisk gentagelse af nybølgen, forfalder i sidste ende til selv at blive blot endnu en ny genre definition. Dogme som genre er synonymt med den 30-40 årige veluddannede mands (eller kvindes) problemer med at finde et ståsted i verden, og på denne måde skylder Dogmekonceptet Truffaut mere end det skylder Godard. Truffauts optagethed af utroskab og ægteskab hos den veluddannede borger kommer måske stærkest til udtryk i filmen “La Peau Douce” (1964), som igen kan siges at være prototypen på dogme som genrefilm.

Imidlertid står Dogme for en reel revolution, bruddet med regel nummer 9, kravet om at optage på 35mm academy.⁵⁰ I Dogmefilmenes tolkning bliver dette krav til et rent spørgsmål om ”aspect ratio”, altså formatets proportion. Dogmefilmene optages således på en række andre formater, først og fremmest DV, de nye små videokameraer i broadcast kvalitet. Dette er en revolution, at en film som “Festen” (1998) kan optages på et hjemmevideo kamera og gå verden over. Trier følger dette op i musicalen “Dancer in the Dark” (2002) hvor han lader en sekvens optages af 100 små DV kameraer. Med de små DV kameraer følger

48) <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.html>

49) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 180

50) “Since that time (March 20, 1995), the rule that everything must be filmed on Academy 35mm format has been lifted (both *Dogma 1, The Celebration, and Dogma 2, The Idiots*, were recorded on video).”

Peter Schepele: *Film According to Dogma, Restrictions, obstructions and liberations* i <http://www.dogme95.dk/news/interview/schepele.html>

den digitale redigering, computerens indtog i kamera så vel som klipperum. Man har altså muligheden for at optage en masse materiale fra en enkelt scene på grund af den relative lille omkostning og dernæst afprøve forskellige muligheder i klipningen på grund af det relativt høje arbejdstempo og den effektivt som computeren medfører. Dette fører til en eksplosion af film skudt på video og en radikalisering af de klippetekniske muligheder i form af krydsklip, aksepring, falsk kontinuitet etc. Det er svært at vurdere om den digitale optageenhed eller den digitale redigering har størst betydning. Synergien opstår nemlig imellem dem i et helt nyt digitalt arbejdsflow, en ny type skudplan, klipning, billedbehandling og distribution. At video med dogmefilmene bliver en mulighed fører direkte til George Lucas' forsøg med at optage og afvikle den anden "Star Wars" trilogi på HD. Og den aliniære klipning fører til den nye bølge af amerikanske filmeksperimenter med kronologien i den dramatiske model.

Hvis Dogme er noget er det "programmatiseringen" af en teknologisk revolution, på den ene side realiseringen af Leacock og hans samtidiges drøm om et håndholdt, demokratisk medium for alle, og på den anden side et fundamentalt skridt hen imod en computeriseret og digital film. Her udskifter "producenten" den moderne films "seer" som hovedperson, dels gennem dogmefilmens selvrefererende genre og dels gennem en ny type film der som "Festen" tager udgangspunkt i de små hjemme-video kameraer. Fra pastichen "The Blair Witch Project" (1999), over Harmony Corine's "Gummo" (1997) og til Asger Leths "Ghosts of Cité Soleil" (2006) er det netop hovedpersonen som producent af sit eget billede der tegner sig.

1999

"Do you always look at it encoded?... - Well you have to, the image-translator works for the construct, but I don't see it as coded, I just see it as blondes, brunnets, redheads..."⁵¹

Wachowski brødrenes filmtrilogi "The Matrix" (1999-2003) foregår i et paranoidt univers inspireret af udviklingen af digitale medier og internettet. Det er en dystopisk fabel om hvordan menneskeheden er blevet spærret inde i et digitalt fængsel, inspireret af lige dele Philip K. Dick og Baudrillard. Verden er et simulacrum, og der er ingen måde at slippe ud af denne illusion; den er et "hjernens fængsel". Det paradoksale ved trilogien er, at den til trods for sin teknologi kritik selv står som et landmark i udviklingen af en virtuel cinematografi. Teknikker som "bullit-time" og "motion control" er blevet opfundet og videreudviklet i forbindelse med trilogien. Som filmenes special effect supervisor Joe Galeta formulerer det:

51) Cypher svarer Neo i Wachowski brødrenes "The Matrix", 1999

*"You have these paranoid films about the Matrix depicting how people are put in a mental prison by misusing this technology, and you have the military constructing something like the actual Matrix. Or maybe our technology will become the actual Matrix, and we have inadvertently spilled the vial of green shit out onto the planet."*⁵²

Ideen til "bullet-time" var allerede indskrevet i Wachowski brødrenes manuskript til den første "Matrix" film. "Bullet-time" var det navn de havde givet en effekt, som på det tidspunkt hverken var opfundet eller kunne simuleres i et normalt storyboard. Ideen gik ud på at kunne sænke tiden i en scene, så et enkelt splitsekund trækkes ud i længde og derefter accelererer igen, mens kameraet cirkulerer omkring hele scenen. Gaeta startede med at afprøve forskellige slow-motion kameraer og hurtige dollyer, men kom til den erkendelse at det fysiske kamera ville blive smadret af den påkrævede fart. Herigennem opstod ideen om at bruge fotografiapparater, monteret som enkelte frames på køreturen omkring scenen. Her trak Gaeta på to franske opfindelser, nittenhundrede tallets fotometri opfundet af Aimé Laussedat og den digitale pendant opfundet af Arnauld Lamorlette. Med 122 stillbillede kameraer lykkedes det Gaeta at skabe en simulering af et virtuelt kamera med variabel hastighed. Imidlertid var disse kameraer synlige i billedet, og for at skabe en perfekt virtuel scenografi trak han på en ny fotometrisk måde at visualisere arkitektur på, opfundet på Berkeley University af Paul Debevec.⁵³ Med den første "Matrix" films succes blev det imidlertid klart, at denne hidtidige simulering ikke var tilstrækkelig i forhold til publikums forventninger til opfølgerens special effect niveau. Her indtrådte trilogien så at sige i et "våbenkapløb" med sin egen programmatisk visualitet. Dette satte Gaeta på en ny prøve, at så at sige realisere et komplet "bullet-time" univers:

"The old Bullet Time rig had produced the illusion that reality was a big CAD file, but it was just an effect, not a three-dimensional world that could be manipulated as easily as if it really was a CAD file. The universal-capture rig enabled ESC to smuggle the faces of Neo and Agent Smith across the border between the digital and the real, into Gaeta's Matrix - a zone where skyscrapers, skin, flames, and marauding machines are all re-created equal.

*What this means for moviemaking is that once a scene is captured, filmmakers can fly the virtual camera through thousands of "takes" of the original performance - and from any angle they want, zooming in for a close-up, dollying back for the wide shot, or launching into the sky. Virtual cinematography."*⁵⁴

Hermed er vi til sidst ankommet til det teknologisk fremskredne stade hvor Murnaus ide om et dematerialiseret kamera er fuldt ud realiseret. Det er et kamera som ikke blot kan accelerere og decelerere sin egen bevægelse, men selve tidens

52) Interview med Joe Gaeta af Steve Silberman, 2003: *MATRIX2*, i: *Wired* 11.05, May 2003.

53) Paul E Debevec: *Modeling and Rendering Architecture from Photographs*, 1996

54) Interview med Joe Gaeta af Steve Silberman, 2003: *MATRIX2*, i: *Wired* 11.05, May 2003.

bevægelse inden for rammerne af de kartesiske koordinater. I sidste ende er det ikke længere et kamera, men en samling informationer, forskellige lag af data, indhentet og digitaliseret fra en lang række forskelligartede optageenheder, monteret i dybden som en perspektivisk collage og i længden som en flydende syntetisk montage. Her eksisterer kameraet ikke længere som andet end det virtuelle punkt i den perspektiviske matrice som binder de forskellige lag af information sammen.

Det plasmatiske billede

På langs ad denne optiske arkæologi kunne vi opstille begrebet om det filmiske billede som en "pixel-plade". Dette er i og for sig en radikal udvidelse af Deleuzes ide om "frame". "Pixel-pladen" er filmens generiske mindste element, defineret af "frame", "montage" og "lyd", uafhængigt af optageformater og teknik. Den er ikke længere et eksponerbart, men snarere et manipulerbart felt, som potentielt indeholder billeder, lyd og klip.

Vi så hvorledes Murnau foretog en dobbeltbevægelse mod en territorialisering af dette felts perspektiviske muligheder for collage og mod en frisættelse af kameraet fra denne territorialisering. Hvorledes en Vertov eksemplificerede denne frisættelse og samtidig fuldbyrdede territorialiseringen af feltet gennem den direkte manipulation af negativets korn. Med Welles indtrådte disse optegninger i feltet i en ny dimension i form af en programmatisk visualitet, indskrevet i en subversiv taktisk pragmatik. Hos Leacock så vi hvorledes drømmen om det frie kamera endeligt bliver indskrevet som garant for et kropsligt nærvær i en uendelig kartesisk fiktion, eksemplificeret ved "motion control" og "steady-cam". Godard og nybølgen tegnede en profetisk bevægelse, fra en industriel til en kunstnerisk praksis, mens eksemplet "Blade Runner" tegnede en modsatrettet tendens mod en ny simulering af billedets udenfor. Dogme og Matrix betegner fremkomsten af dette nye i konkret form, dels gennem en fuldstændig digitalisering af praksis og dels gennem den konkrete fremkomst af det immaterielle kamera, den virtuelle cinematografi: collage i dybden og montagen i længden. Denne nye visualitet synes at vende sig mod Deleuzes tid-billede, idet den netop genindfører kartesiske koordinater som den skærm eller manifold hvorpå dens metamorfer fremstår.

Deleuze argumentere i cinemabøgerne for hvorledes "the perception-image" er opdelt i tre faserum, fast, flydende og atmosfærisk. Den sidste kategori er hovedsagligt underbygget i Vertovs "sky af synspunkter", hvor montagen bliver en integreret del af kameraøjet. Dette illustreres hos Vertov ved den næsten fetichistiske optagethed af filmkameraet som motiv og medspiller i hans film. Det er nærliggende at opgradere disse tre kategorier, i lyset af at kamera og øje i den virtuelle cinematografi synes at ophøre med at være sammenfaldende. Jørgen Michaelsen har i sit lille skrift "Dry-Wet-Comfort" argumenteret for et fjerde faserum, det plasmatiske, hvor atom og elektron ikke længere er bundet til hinanden:

”Vi siger, at naturens grundlæggende processer er materielle processer. Vi mener, at der i sidste instans er tale om samme stofkvantum – stoffet bevæger sig blot fra den ene tilstand til den anden. (...)

Alt stof optræder altså i en given tilstandsform, der kan have en stabil eller ustabil karakter. Som vi ser det, findes der tre sådanne grundlæggende tilstandsformer, eller faser, hvortil kommer en fjerde, som kan kaldes sekundær, fordi den er uhyre enestående. (...)

I den særlige faseovergang mellem gasform og plasmaform omdannes stofemnets bestanddele på en helt særlig måde. Når vi taler om plasma, må vi være klar over, at vi har at gøre med en virkelig abnorm tilstand, hvor man ved opvarmningen af et i forvejen varmt emne afstedkommer, at dette emnes bestanddele ikke blot skifter dynamisk organisationsform, men at bestanddelene nu i sig selv opløses, idet de kolliderer med hinanden i kaskader.”⁵⁵

På samme måde som atom og elektron er kamera og øjepunkt nu momentant løsrevet fra hinanden i abnormale tilstande. Kameraet er blevet en ting, et rent og skært objekt som undertiden er i vejen med sin besværlige fysik, som i Gaeta's problemer med et hypermobilt kamera. Kameraet er blevet dematerialiseret i den mest radikale form og eksisterer således videre kun som en optageenhed, der bruges i nogle af processerne med at forarbejde kollagens enkelte lag.

Den plasmatiske perception genindskriver på denne måde det filmiske blik i de kartesiske koordinater, men nu med den relativitet vi kender fra den moderne fysiks verdensbillede. Nogle af det kartesiske rums regler kan bøjes, andre igen brydes som Morpheus siger i “Matrix”. Det kartesiske rum er nu blot en model, en fiktion blandt andre, hvor det plasmatiske virtuelle blik kan fase ud og ind.

⁵⁵ Jørgen Michaelsen: *Dry-Wet-Comfort*, 2002 i: *Pist prota* nr. 50 *space-poetry*, november 2002, pp. 17-42

Zerkalo

“Wherever anything lives, there is, open somewhere, a register in which time is being inscribed.”

Henri Bergson, *Creative Evolution*, 1907¹

Den russiske filminstruktør Andrej Tarkovskij erindrer sig i forordet til bogen “Sculpting in Time” hvorledes han i ledige perioder, mellem de få produktioner det sovjetiske regime tillod ham, opfordres af sit publikum til at forklare sine film på skrift. Opfordringerne kommer dels fra forargede medlemmer af kommunistpartiet som væmmes ved hans kontra-produktive og personlige film, og dels fra helt almindelige borgere som føler sig dybt berørt af mødet med hans kunst. Især filmen “Spejlet” (“Zerkalo” 1974) syntes at vække både animositet og animerethed hos publikum. Mellem vrede og indignerede protester skriver en arbejderske fra Novosibirsk:

“I’ve seen your film four times in the last week. And I didn’t go simply to see it, but in order to spend a few hours living a real life with real artist and real people... Everything that torments me, everything I don’t have and that I long for, that makes me indignant, or sick, or suffocates me, everything that gives me a feeling of light and warmth, and by which I live and everything that destroys me- it’s all there in your film, I see it as in a mirror. For the first time ever a film has become something real to me, and that’s why I go to see it, I want to go right inside it, so that I can really be alive”²

Tarkovskijs film “Spejlet” er som ovenstående beskrivelse indikerer “enestående”. Man kunne beskrive den som en genrefilm hvis man tillod en genrebestemmelse, som udelukkende bestod af eet værk. På denne måde ville filmen fremstå som en singularitet, et sort hul som simpelthen via sin vægt har opslugt sin egen genre. I filmen synes Tarkovskij at perfektionere sin ide om at fylde den enkelte indstilling med et præcist tryk af tid (pressure of time). Spejlet er i denne forstand en tour de force af indstillingens potentiale, og i Tarkovskijs egen retorik modstillet montagens muligheder. Andre Bazin’s skelnen mellem en montagebaseret og en indstillingsbaseret film synes her at få et eksemplarisk udtryk; køreturen eller panoreringen afløser klippingen og udløser igen en maksimal oplevelse af bevægelse og tid. I sin opstilling af begreberne “frame”, “shot” og “montage” synes Deleuze i cinemabøgerne at overveje denne mulighed for til sidst at forkaste den

1) Henri Bergson: *Creative Evolution*, 1998, p. 16

2) Andrej Tarkovskij: *Sculpting in Time*, 2005, p. 12,

til fordel for en definition af den moderne film, hvor montagens forrang "reddes", idet Deleuze argumenterer for at "shot" og "montage" falder sammen og ikke længere kan opleves som modsat rettede strategier. Sammenfaldet begrundes hos Deleuze dels med Bazin's "long take" teori som hævder at det lange skud har sin egen bevidsthedsmæssige pendant til montagen, og dels med fremkomsten af den asynkrone lyd, montagen mellem lyd og billede i den enkelte indstilling. I en af sine få kommentarer til Tarkovskij overvejer Deleuze om ikke netop dette sammenfald, at skuddet allerede er en montage af lyd og billede, ikke er det Tarkovskij definerer som skuddets "pressure of time".³ Her syntes Deleuze at forsøge at nærme sig Tarkovskij, en instruktør, som om nogen har erkendt den tidlige dimensions betydning for filmen. Der er imidlertid en konkret forskel af vægtningen mellem Deleuzes fremhævelse af montagen og Tarkovskijs vægt på "pressure of time" i indstillingen. På baggrund af denne diskrepans synes det interessant at krydslæse Deleuzes definition af indstillingen "shot" med en læsning af Tarkovskijs "Spejlet", inspireret af ovenstående citat: at "Spejlet" er en film man kan besøge flere gange og så at sige flytte ind i.

Deleuzes definition af "shot" er baseret på en læsning af Bergsons tre teser om bevægelse fra "Matter and Memory". Inden teksten begiver sig ud på en længere Tarkovskijlæsning er det således relevant at præsentere Deleuzes reception af Bergsons tre teser om bevægelse samt hans definition af skuddet.

Tre teser om bevægelse

Den første tese problematiserer forholdet mellem rum som kvantitet i den kartesianske forstand og bevægelse som kvalitativt fænomen. Rum og bevægelse adskiller sig i følge denne tese fra hinanden, idet rum kan opdeles uendeligt, medens bevægelse ikke kan opdeles uden et kvalitativt tab til følge:

*"Space covered is past, movement is present, the act of covering"*⁴

Dette betyder at en bevægelse ikke kan rekonstrueres ud fra positioner i et rum, medmindre man forudsætter en abstrakt ensartet tid, hvilket igen medfører to forskellige muligheder for at misforstå eller forvanske bevægelsen:

A: Lige meget hvor tæt positionerne eller øjeblikkene ligger vil bevægelsen stadig foregå mellem disse.

B: Lige meget hvor små to betragtede intervaller er, vil bevægelsen have en konkret udstrækning mellem disse.

3) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp. 40-41

4) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 1

Dette fører til oppositionen mellem to modsatrettede og irreducible formler:

"Virkelig bevægelse - Konkret udstrækning"
*"Immobile sektioner + Abstrakt tid"*⁵

Bergsons anden tese om bevægelse hævder at den ukorrekte formular "Immobile sektioner + abstrakt tid" kan have to forskellige udfald; nemlig den klassiske og moderne fejltagelse i tolkningen af bevægelse:

A: Den klassiske fejl er "posituren", det privilegerede øjeblik, som medierer en bevægelse som den erstatter eller repræsenterer.

B: Den moderne fejl som opdeler tiden i abstrakte sektioner af mekaniske og tilfældige øjeblikke.

Om det er den antikke statues poseren i det "privilegerede øjeblik" eller det newtonske verdensbilledes "hvilket som helst øjeblik" i laboratoriet, er i denne henseende underordnet:

*"In fact, to recompose movement with eternal poses or with immobile sections comes to the same thing: In both cases, one misses the movement because one constructs a whole, one assumes "all is given", whilst movement only occurs if the whole is neither given nor giveable".*⁶

De mekaniske øjeblikke læses hos Deleuze ikke bare som udtryk for en "falsk bevægelse", men lige netop ved deres indifference for at kunne udpege singulære øjeblikke mellem de "hvilken som helst" øjeblikke, som er deres hovedbestanddel:

*"Such remarkable instants are immanent in movement and their extraction represents the emergence of something new".*⁷

Bergsons tredje tese om bevægelse rækker tilbage til den første, idet den med fokus på bevægelse søger at oprette en forbindelse mellem den ukorrekte og korrekte formular. Bevægelse anses under denne optik for på samme tid at translaterer objekters position og transformere objekters relation. Denne bevægelsens "dobbelt ansigt" formuleres således:

Immobile sektioner	=	Bevægelse som mobil sektion
Bevægelse		Kvalitativ forandring ⁸

6) Ibid: p.7

7) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 23

8) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 9

Relationen mellem de enkelte begrebspar på hver side af lighedstegnet er således ens, men ikke deres realitetsgrad. Forholdet på venstre side repræsenterer for så vidt stadig en "illusion", men betegner den "tendens" stof har til at danne solide objekter i stabile rumlige sammenhænge. Herefter skelner Deleuze mellem på venstre side "set" og på højre side "whole".

"Hence Deleuze argues, we must distinguish between the whole and ensembles, isolable systems or closed sets (in the mathematical sense), the open whole manifesting Duree as a universal vibration and flow, and provisionally isolated sets within that whole exhibiting the characteristics of commonsense space and time".⁹

Bergson opstiller i denne forbindelse hans berømte eksempel med sukkervandet. Når han sidder med et glas vand hvori han har puttet et stykke sukker, må han nødvendigvis vente på at dette opløser sig. Tanken bag dette eksempel er at vise, at vi selv i vores kartesisk "overbevisende" verden støder ind i "durée", dels gennem den konkrete psykologisk, mentale eller spirituelle væren i vores venten, og dels gennem den kvalitative forskel vandet og sukkeret undergår i deres sammenblanding. Her er vi i vores "ensemble" eller tilsyneladende lukkede "set" forbundet med det evigt foranderlige og forvandlerlige univers:

"The glass of water, the sugar, and the process of the sugar's melting in the water are abstractions and (...) the Whole within which they have been cut out by my senses and understanding progresses, it may be, in the manner of consciousness."¹⁰

Deleuzes læsning af sukkervandseksemplet koncentrerer sig imidlertid om det faktum, at der selv i tilsyneladende isolerede systemer (sets) findes en indfoldning af udstrækningens totalitet (whole). Omvendt har denne totalitet en tendens til at udfolde sig i solide objekter og kartesiske rumligheder. I min kontemplering af et tilsyneladende stabilt univers gives der således gennem bevægelse en forbindelse til dette universets virkelige tilstand under konstant forvandling. Hvis jeg kigger ud af vinduet og ser bladene på træerne rasle i sommerbrisen, kan jeg altså på den ene side opleve det som translation af objekters positioner i rummet og på den anden side opleve det som transformation af relationer mellem disse objekter, idet jeg gennem vind, bevægelse og lys gøres opmærksom på et "hele", som defineret gennem mit udsnit "out of field" skrider ind i mit sansesnit og påvirker dette. Deleuze peger i denne sammenhæng på Bergsons tanke om verden som et sæt af "billeder" hvori der gives "snapshots" (immobile sektioner), "movement-images" (mobile sektioner) og "time-images" ("duration-images" som viser direkte tilbage på durée), hvilket to sidstnævnte han gør til hovedopdelingen af filmkunsten i en klassisk og en moderne film. En anden måde at tolke disse tre sondringer på er som vi skal se opdelingen i "frame", "shot" og "montage", hvor "frame" betegner den immobile sektion, "shot" den mobile sektion og "montage" udstrækningen eller vedblivelsen.

9) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 25

10) Henri Bergson: *Creative Evolution*, 1998, p. 10

Definition af indstillingen

For Deleuze er "shot" helt grundlæggende determineret af "montage", af det enkelte skuds ind- og udpunkt, altså dets begyndelse og slutning. Endvidere definerer "shot" selv hvilken bevægelse der finder sted inden for den pågældende framing eller det pågældende "set". Som bevægelse i sig selv har skuddet et dobbelt ansigt som både definerer elementernes relative bevægelse inden for systemet og den absolutte forandring af helheden:

*"Hence the situation of the shot, which can be defined abstractly as the intermediary between the framing of the set and the montage of the whole, sometimes tending towards the pole of framing, sometimes tending toward the pole of montage. The shot is movement considered from this dual point of view: the translation of the parts of a set which spreads out in space, the change of a whole which is transformed in duration."*¹¹

Skuddet hos Deleuze er altså på samme tid det som definerer størrelsen på den enkelte framing i total, halvtotal og nærbillede, samtidigt med at det som enkelt del griber ind og forandrer filmen som den helhed den er. Et skuds framing kan således informeres af en karakteristisk bevægelse i dens motiv og beskæring, samtidigt med at denne bevægelse er selve filmens bærende element. Som eksempel giver Deleuze bl.a. Hitchcock's "Vertigo" (1958), hvis spirallignende titelsekvens indleder en lang række spiralmotiver både i plot og motiv såsom heltens højdeskræk og heltindens frisure, samtidigt med at spiralmotivet er filmens klippe-struktur og filmens egentlige udsagn: om tidens beskaffenhed.

Hos Deleuze er skuddet således et dobbeltbegreb som både informerer framingen om billedstørrelse og montagen om en rytmes helhed, idet filmen i sig selv kan anses for ét langt syntetisk skud. I denne anskuelse tager Deleuze således afstand fra at opdele skuddet i "shot" and "take", den engelske skelnen mellem et skuds afstand til motivet og dermed størrelse (shot) og skuddets udstrækning (take). I stedet bruger Deleuze den franske definition "plan", som ikke skelner mellem den rumlige afstand udtrykt ved billedstørrelsen eller den tidlige udstrækning udtrykt i skuddets længde. Deleuzes begrundelse herfor er at "plan" på denne måde ligner bevægelsens pegen dels mod udstrækningen (montage) og dels mod tendensen til at danne objekter (frame). "Shot" er altså defineret af et ind- og udpunkt, en given billedstørrelse, dens brændvidde samt bevægelsen indenfor denne tidsramme. Endvidere er "shot" defineret af filmens optik udtrykt som et menneskeligt, mekanisk eller transcendent point of view. Sidst men ikke mindst argumenterer Deleuze for at "shot" både omfatter faste indstillinger, herunder de klassiske billedstørrelser og det bevægelige eller håndholdte kamera, herunder også syntetiske og kompositte skud:

11) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 21

Shot:

Billedstørrelser – Syntetisk hele

Menneskelig – Mekanisk – Trandenscent

Travelling – Composit – Depth of field – Flydende nærbillede ¹²

At det filmiske billedes størrelse, dets ”framing” således er placeret som en del af begrebet ”shot” rummer muligvis en kilde til forvirring. Men det er her filmen adskiller sig fra fotografiet, idet fotografiet tager en afstøbning af øjeblikket, mens filmen foretager en modulering. Deleuze ligner herved filmen med det tidlige kubistiske maleri, hvori forskellige synsvinkler kan optræde samtidigt på billedfladen.¹³ I denne sammenhæng fremhæves filmen som et rent tidsligt perspektiv. Billedets størrelse har på denne måde et strengt forhold til billedets udstrækning, dets eksistens i tid. På samme måde gælder det at billedets udstrækning har et strengt forhold til hele filmens udstrækning, hvilket Deleuze formulerer som ”relative positioner – absolut forandring”.

Kameraet eller instruktøren har et filmisk synspunkt som billedet udtrykker sig gennem og med hvilket vi identificerer os og oplever filmen. Dette synspunkt som er udtryk for en bevidsthed kan enten være menneskeligt (som faste indstillinger, panoreringer, travellings og tilt), mekanisk (trackings, køreture, flyveture, kranture) eller trandenscent (zoom, depth of field, varmesyn, nightvision). Det er modulationen af denne bevidsthed som skiftevis deler og samler sig i filmmaterialet og udgør filmens væsen.¹⁴

Eftersom ”shot” i sig selv inkluderer de klassiske billedstørrelser ”long”, ”medium” og ”close” bruger Deleuze en hel del tid på at beskrive og inddrage det bevægelige kamera under begrebet. Han opregner fire eksempler på skud som i andre sammenhænge er blevet ekskluderet fra kategorien: Det bevægelige kamera under alle dets former og afskygninger, det syntetiske skud som synes at være kontinuerligt, men som består af forskellige filmbidder, skud med høj dybdeskarphed, som altså både kan være nær- og totalbillede på én og samme tid og endelig kamerature som ikke føjer til, men uddyber det oprindelige motiv i ”gen-framing’er” som i Carl Th. Dreyers ”flydende nærbillede”.

Andrej Tarkovskij

Den russiske instruktør Andrej Tarkovskij (1932-1986), står som en betydningsfuld figur i filmhistorien på trods af, at han over en periode på 24 år kun nåede at færdiggøre syv film. Med disse film blev det imidlertid klart at Tarkovskij uden tvivl var den største og mest betydningsfulde russiske instruktør siden Eisenstein.

12) Ibid: p. 27-28

13) Ibid: p. 21

14) Deleuze beskriver disse tre niveauer som ”*human, inhuman, superhuman*”, distinktionerne i filmiske teknikker er forfatterens.

Ibid: p. 21

Tarkovskijs ambition om at løfte filmmediet til et kunstnerisk niveau svarende til de klassiske kunstarter synes igennem dette i filmsammenhæng summariske værk at være realiseret til fulde. Ud over rækken af færdiggjorte værker findes endvidere Tarkovskijs bog om filmteori, "Sculpting in Time" (1986), som står som et egentligt filmteoretisk testamente.

Tarkovskijs visionære tilgang til cinematisk rum og tid, hans virtuose visualitet og hans insisterende cinematografiske poetik har haft en definitiv betydning for udviklingen af filmkunsten eller kunstfilmen om man vil. Imidlertid er Tarkovskij og hans kunst også noget af det som er sværest at beskrive overhovedet. Med Eisenstein og Metz in mente finder vi i Tarkovskijs egne betragtninger en overordentlig stor diskrepans i forhold til de ortodokse filmteoretiske doktriner. Eisenstein ville mene at det enkelte billede var en "montage-celle", et idiomatisk mindste element i montagens sætningsopbygning, mens Metz senere ville hævde at syntagmet, den mindste analyserbare sekvens af billeder, svarede til ytringen. Herimod hævder Tarkovskij i "Sculpting in Time" at det cinematografiske sprog er baseret på det enkelte billedes uendelige fortolkningsmuligheder og betydningslag. At skabe film hænger i denne optik uløseligt sammen med at skabe unikke og singulære billeder, som i deres singularitet henviser til det typiske uden for beskæringen. Heraf følger Tarkovskijs enestående billedsprog, både i forstanden "unik" og i forstanden "sublim" samt hans ofte udtrykte modvilje i forhold til montage. Med filosofen Deleuze kunne man beskrive Tarkovskijs metode som at pege på det virtuelle gennem det aktualiserede. Jo tættere filmkunstneren kan komme på sin egen personlige subjektivt aktualiserede perception af de konkrete brudlinjer i hans liv, jo tættere er han på at tegne et typologisk glimtvis portræt af det virtuelle. Det er i dette møde mellem den personlige sandhed, den konkrete brudlinje og den universelle sandhed, den virtuelle typologi, at Tarkovskij opstiller sin cinematografiske betragtning.

"The function of the image, as Gogol said, is to express life itself, not ideas or arguments about life. It does not signify life or symbolize it, but embodies it, expressing its uniqueness. What then is true to type, and how does what is original and singular in art relate to it? If the image emerges as something unique, then is there any room for what is true to type?"

The paradox is that the unique element in an artistic image mysteriously becomes the typical; for strangely enough the latter turns out to be in direct correlation with what is individual, idiosyncratic, unlike anything else. It is not when phenomena are recorded as ordinary and similar that we find what is true to type, but where phenomena are distinctive. The general could be said to thrust the particular forward, and then fall back and remain outside the ostensible framework of the reproduction. It is simply assumed as the substructure of the unique phenomenon."¹⁵

15) Andrej Tarkovskij: *Sculpting in Time*, 2002, p. 111

Det er på denne baggrund at Tarkovskij afviser montage teorien. Tarkovskij strukturerer de enkelte skud i klipningen, men mener principielt ikke at det er montagen der er specifikt for filmen som kunstart. Eksempelvis er Lumieres første filmoptagelser indlysende filmiske, men uden nogen form for montage. Det er derimod passagen af tid i det enkelte skud som er filmisk, og filmkunsten består derfor af at opnå det eksakte tryk (pressure) af tid i den enkelte indstilling. Følgelig gælder det også at hvis man oplever vanskeligheder i klippebordet, falder dette tilbage på en manglende eksakthed i selve optagelsen. Det som ikke kan klippes sammen er indstillinger hvis indre tidspres er for forskellige, eksempelvis realtid og konceptuel tid. Det er denne egalitet i en films tid som instruktøren må fange i de enkelte indstillinger og samle til en helhed i klippebordet. Heraf følger spørgsmålet om hvordan den enkelte indstilling kan forsynes med det fornødne pres? For Tarkovskij er dette pres afhængigt af hvad der foregår uden for billedets beskæring, dets "out of field". Igen kritiserer han montage teorien for at reducere billederne til tegn eller skabeloner, som udelukkende dikterer publikum en forudbestemt mening. Tidspreset i en indstilling opstilles som proportionalt med det "out of field", pragmatisk eller absolut, som gør beskueren i stand til at se uden for beskæringens begrænsede beskrivelse og dermed se filmen som overordnet pegende på livet:

"How does time make itself felt in a shot? It becomes tangible when you sense something significant, truthful, going on beyond the events of the screen; when you realise quite consciously, that what you see in the frame is not limited to its visual depiction, but is a pointer to something stretching out beyond the frame to infinity; a pointer to life".¹⁶

Tarkovskijs udgangspunkt er således at billedet er unikt og uendeligt udstrakt mod en virtuel typologi hinsides en eksakt mening eller betydning. Som følge heraf er det umuligt at forestille sig, at en montage enten står for samlingen af ord (Pudovkin), celler (Eisenstein) eller syntagmer (Metz). Montagen er en underordnet del af filmkunsten som kan spores i mange andre kunstarter og derfor ikke specifik for filmen. Modsat handler filmkunsten eksklusivt om tid, og denne tid er udtrykt i de enkelte indstillinger og udtryk for en kunstnerisk bearbejdning gennem deres egalitet. Imidlertid er det som kendetegner den enkelte kunstner den måde, hvorpå han i sine værker med eksakthed sammenføjer uegale indstillingers individuelle tidspres. Dette må imidlertid foregå ud fra et organisk, helhedsorienteret udtryk for en indre nødvendighed. Hermed bliver montagen hvad Tarkovskij kalder for den enkelte kunstners "skrift". Den specifikke støj, unøjagtighed eller brud på den perfekte stil som skiller en Kurosava fra en Bergman. Det er symptomatisk for Tarkovskij at han nævner Kurosava og Bergman som er hans eneste forbilleder i filmens verden. Som oftest begrundes synspunkterne i "Sculpting in Time" med navne fra russisk litteratur, fransk digtning, japansk Haiku og italiensk malerkunst.

16) Ibid: pp. 117-118

Hvis vi på denne baggrund sætter os for at undersøge Tarkovskijs egen "skrift", altså det som ud over hans metode adskiller ham fra andre filmkunstnere, kunne vi starte med et af hans egne eksempler fra den selvbiografiske film "Spejlet" (1974). I filmens anden scene møder vi Tarkovskijs mor som står ved et stakit og venter på at hendes mand skal vende hjem fra krigen. Scenen, som er en af Tarkovskijs bedste, er ydermere berømt fordi han ikke lod skuespillerinden læse manuskriptet, idet han ville have at hun ligesom hans mor skulle være usikker på om manden vendte hjem overhovedet. Imidlertid dukker der en mand op i denne scene, ikke faderen, men en tilfældig forbipasserende. Denne mand og moderen indleder en samtale hvor de begge sidder på stakittet. Den lille Andrej ligger i sin hængekøje, moderen og manden taler sammen. Pludselig vælter stakittet og de ruller begge om på jorden. Manden rejser sig for at gå, men da han er kommet et stykke bort fejer en stærk vind gennem landskabet, og han vender sig om og vinker til moderen. Scenen kan tolkes på en lang række måder. Vi er ikke helt sikre på hvad der er sket, men vi har heller ikke klare informationer om at der er sket andet end hvad scenen selv postulerer. Om denne scene siger Tarkovskij, at han havde brug for at få den fremmede til at vende sig om og hilse, som om moderen og han havde været i seng sammen, men det måtte ikke fremstå som et tegn publikum kunne læse og derved fortolke scenen med. At scenen nu kan tolkes sådan er noget andet, et gode, men op til den enkelte tilskuer at dechifrere. Igen ser vi Tarkovskijs modvilje mod at behandle billedet semiologisk. Billedet er arbitrært, og om vi har set plankeværket vælte, fordi det ikke kunne bære vægten af to mennesker, eller lille Andrejs omskrivning af at have overværet hvad Freud kalder "ur-scenen" eller noget helt tredje, magien i det russiske landskab, kan aldrig fastslås, præcis som lille Andrej i hængekøjen aldrig vil kunne fastslå gyldigheden af sin erindring.

En anden metodik til at navigere i dette felt finder vi i Tarkovskijs "Stalker" (1979). En guide, "stalkeren" en videnskabsmand og en forfatter har begivet sig ind i "zonen" for at lede efter "rummet", hvor ens dybeste ubevidste ønske går i opfyldelse. I zonen er det kartesiske rum/tids skema til en vis grad sat ud af kraft. Her navigerer "stalkeren" ved at smide en møtrik forsynet med et stykke hvidt klæde, finde den igen og gentage proceduren. I filmens narrative rum er dette den eneste måde ikke at fare vild på, men vi kan også læse det som et konkret udtryk for Tarkovskijs "skrift", en arbejdsmetode med andre ord. Konkret filmteknisk ophæver Tarkovskij her forskellen mellem rationelle og irrationelle klip. Ved et specifikt "kast" bevares kontinuiteten, ved det næste "kast" befinder vi os et helt andet sted på et helt andet tidspunkt. Fortællemæssigt er dette godtgjort ved zonen specifikke rum/tids geografi, og man kunne sige at der så at sige ikke optræder irrationelle klip, netop fordi de irrationelle klip er rationelt begrundede. Imidlertid er det en del af filmens pointe, at dette også falder tilbage på de rationelle klip, i en irrationel verden kan man ikke stole på varigheden af det rationelle, det er med andre ord labilt. Der er hos Tarkovskij altså hverken rationelle eller irrationelle klip, snarere er der udtryk for en række konkrete situationer som følger organisk fra filmens egen indre logik.

Et tredje eksempel på denne "skrift", kunne være "genopstandelses"scenen i "Solaris" (1972). Igen befinder vi os et irrationelt sted, denne gang på den bevidste planet Solaris hvor videnskabsmanden Kris Kelvin skal opklare, hvad der foregår på den lille jordiske rumstation som kredser om planeten. Imidlertid synes det som om planeten har en evne til at gestalte jordmenneskenes inderste ønsker, i dette tilfælde Kelvins afdøde kone. Da den afdøde således gestaltet opdager sin egen syntetiske fremkomst, reagerer hun med at begå selvmord ved at drikke flydende oxygen. Imidlertid kan en død person ikke dø, og efter selvmordsforsøget vågner hun igen under store smerter. Denne scene, som har en lang række religiøse, psykologiske og filosofiske dimensioner, er imidlertid også en kommentar til Vertovs og Eisensteins brug af baglæns kørte sekvenser. Således illustrerer Vertov hvorledes kødet ender hos forbrugeren ved at vise kvæget blive slaget baglæns. Hos Tarkovskij er det pædagogiske, metaagtige oplysningsprojekt imidlertid bandlyst. I scenen ser vi konkret hvordan den døde vågner efter selvmordsforsøget, og det er i filmens narratologi sandsynliggjort, hvor irrationelt det end kan lyde. I Tarkovskijs "skrift", er filmen altså et fuldstændigt selvstændigt medium, uden for rækkevidde af en semiologi eller montage tænkning, et udtryk for en konkret væren og i Tarkovskijs univers ofte for en spirituel søgning i kunsten, bevidstheden og religionen.

Syv læsninger af Spejlet

Som nævnt er Tarkovskijs "Spejlet" enestående, endog inden for hans eget rimeligt smalle værk. Med Tarkovskijs afvisning af montagen som privilegeret i filmens omgang med det tidlige åbner denne film en mulighed for at tænke skuddets eget potentiale. Hvor Deleuze ville mene at begrebet "shot" er definitionen på det levende billede, "the movement-image"¹⁷ som gennem framing trækker mod en rumliggørelse og gennem montage mod en tidsliggørelse, hævder Tarkovskij at det er selve skuddet som peger mod det tidlige. Når Deleuze potenserer "the movement-image" til et "time-image" hævder han at det førstnævnte, selv gennem montagen, kun gav os et indirekte billede af tiden. Tid-billedet hos Deleuze er en anderledes direkte formidling, karakteriseret ved at billedets "udenfor" forsvinder til fordel for en forkastning mellem lyd og billede, som igen bevirker at skellet mellem skud og montage opløses. Montagen eksisterer allerede i skuddet og kan derfra udvikle sig i nye strategier, det irrationelle klip, jump-cut og den sorte og hvide skærm. Her bliver filmens rolle at pege to steder hen, på tankens "udenfor" og på det utænkte i tanken selv. Hvis vi vender os mod Tarkovskij igen, er der dele af hans engagement med tid og billede som giver ekko i Deleuzes tænkning, mens andre slår fra. For Tarkovskij er "shot", selve det levende billede, allerede et "time-image", såfremt det er forarbejdet og skabt på nøjagtig og omhyggelig vis. I forbindelse med klipningen af "Spejlet" skriver Tarkovskij et sted, at det som

17) "The shot is the movement-image. In so far as it relates movement to a whole which changes, it is the mobile section of duration".

Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 23

”klipper dårligt” ikke har en relation til en traditionel kartesisk kontinuitets tænkning, men at det som ikke kan indføres har et forkert tidsligt pres i forhold til det tidlige pres i det materiale det skal kombineres med. Deleuzes (og andres) relativt summariske behandling af Tarkovskij i cinemabøgerne eksemplificerer denne modstand hos Tarkovskij til at tænke filmen, dens billeder og montage, under en traditionel og vedtaget vinkel.

På trods af dette ville det være muligt at ”oversætte” en del af Tarkovskijs tanker til deleuzeske og bergsonske termer. Deleuze er i en af sine få kommentarer til Tarkovskij inde på dette, idet han i forordet til andet bind bemærker om Tarkovskijs begreb ”pressure of time”:

”It is not quite right to say that the cinematographic image is in the present. What is in the present is what the image ”represents”, but not the image itself, which in cinema as in painting, is never to be confused with what it represents. The image itself is the system of the relationships between its elements, that is, a set of relationships of time from which the variable present only flows. It is in this sense, I think, that Tarkovsky challenges the distinction between montage and shot when he defines cinema by ”the pressure of time” in the shot. What is specific to the image, as soon as it is creative, is to make perceptible, to make visible, relationships of time which cannot be seen in the represented object and do not allow themselves to be reduced to the present.”

I en videre passus, denne gang i forbindelse med sammenfaldet af ”shot” og ”montage” eksempelvis i deep-focus fotografi, fortsætter Deleuze med at nærme sig Tarkovskij, idet han læser modstanden mod montage som en modstand mod at opfatte skuddet som en sproglig enhed, som på et overordnet plan dirigeres gennem en montage:

”It is only on this condition that the shot goes beyond the movement-image, and montage goes beyond indirect representation of time, to both share in a direct time-image, the one determining the form or rather force of time in the image, the other the relations of time or of forces in the succession of images. Tarkovsky calls his text ”On the cinematic figure”, because he calls figure that which expresses the ”typical”, but expresses it in a pure singularity, something unique. This is the sign, it is the very function of the sign.”

Deleuze fæstner sig her ved at Tarkovskijs visuelle poetik, hans grundlæggende ide om at singulært oplevede og beskrevne øjeblikke åbner op mod en universel typologi, opererer på samme måde som et tegn. Ifølge Deleuze ligger Tarkovskijs modstand mod montage således i den fare, dette tegnsystem befinder sig i når

18) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, xii

19) *Ibid* p. 41

det udelukkende refererer til en kartesisk rumopfattelse, nemlig at blive forvekslet med sprog, som så og så mange "unit-shots" der skal indplaceres i det sensoriske skema. Tarkovskijs poetik kan i Deleuzes optik således kun referere til eller "fungere" i et "time-image":

*"It is only when the sign opens directly on to time, when time provides the signalectic material itself, that the type, which has become temporal, coincides with the feature of singularity separated from its motor associations. It is here that Tarkovsky's wish come true: that "the cinematographer succeeds in fixing time in its indices (in its signs) perceptible to the senses. And, in a sense, cinema had always done this, but, in another sense, it could only realize that it had in the course of its evolution, thanks to a crisis of the movement image."*²⁰

Så vidt Deleuzes forsøg på at genindskrive det vildfarne får i flokken. Efterfølgende parkerer Deleuze lidt løseligt Tarkovskij i en traditionel filmhistorisk bås, vis à vis Fellini, som eksponent for "krystal-billedet". Lidt spidst kunne man sige at hvis Deleuzes projekt er at tænke det nye gennem mødet med filmen som kunstværk, er det ikke alverden han får ud af Tarkovskij. Men er det nu rimeligt? I betragtning af eksempelvis "Spejlets" status som singularitet kunne man så ikke forestille sig muligheden af at udforske denne film, ikke som et vedhæng til vedtagen filmhistorisk strømning, men som en "minor" filmkunst på linje med Kafkas "mindre" litteratur? Et er givet, og det er at de retninger i filmkunsten som har prioriteret skuddet frem for montage ofte har stået som kuriosas eller eksperimenter. "Spejlets" point of view, instruktørens kropsløse synspunkt, sender en hilsen til en række formelle filmiske eksperimenter fra fyrerne og halvtredserne, så som Hitchcock's "Rope"²¹. Man kunne læse Deleuzes genindskrivning af Tarkovskij som et eksempel på et "major" sprogområdes, i dette tilfælde montagefilmens, klassificering af en minoritet. Afgrænset, i betydning så vel som indflydelse. Her er der i første omgang ingen skelen til de historiske forhold som Tarkovskij arbejdede under, men en slet og ret konstatering af at et nærstudie af et af værkerne muligvis kan producere en anden og mere produktiv viden. I det følgende forsøger teksten at trænge dybere ind i Tarkovskijs begreb "pressure of time" gennem en række læsninger af filmen "Spejlet" (1974), som baserer sig på den simple præmis, "at det er den slags film som man kan se flere gange". Det er i udgangspunktet banalt, en ny læsning for hvert nyt gennemsyn, men også en måde at nærme sig filmen på uholdt af tidligere læsninger og metodikker.

20) Ibid p.41

21) I sin bog "Looking Awry" opregner Slavoy Zizek tre sådanne formelle eksperimenter. Robert Montgomery's "The Lady in the Lake" (1947), som kun fortælles gennem hovedpersonens p.o.v. Hitchcock's "Rope" (1948) som fortælles som en lang indstilling og Russel Rouse's "The Thief" (1952), hvori der ikke optræder dialog. Slavoy Zizek: *Looking Awry*, 1997, p. 41

Første læsning

Når man i første omgang nærmer sig Tarkovskijs "Spejlet" slår det en, at mens scenernes rækkefølge syntes arbitrær, er den enkelte scene konstrueret således at man kan gå til den uden de gængse forudsætninger. I den måde hvorpå scenerne veksler synes der ikke at være nogen form for orden, men hver scene har en drømmende scenisk tæthed. Vi er ikke i tvivl om hvad der foregår i åbningsscenen hvor en ung man hypnotiseres til at overkomme en talefejl, og vi er heller ikke i tvivl om hvad der foregår (eller ikke foregår) i filmens anden scene, hvor Tarkovskijs mor venter på sin mand ved stakittet foran huset. Hvad der ved første øjekast synes mærkeligt er således ikke de enkelte scener, men spørgsmålet om hvad der binder dem sammen. Filmen antyder at dens struktur er fragmentets, så og så mange indbyrdes løsrevne øjeblikke fra et menneskes liv. Dette er imidlertid en overfladisk læsning, som langsomt men sikkert undergraves af filmen selv. Fra scenen ved stakittet glider vi umærkeligt over i filmens tredje scene, børnenes måltid, og videre over i filmens fjerde, naboens lade som brænder. Her står vi altså over for et strukturerende element: anden, tredje og fjerde scene "glider" over i hinanden, formidlet ved lange indstillinger på billedsiden og digtoplæsninger på lydsiden. På denne vis bliver små blokke af scener med glidende overgange kædet sammen, ofte brat og associativt, med andre små sceniske "øer". Denne struktur bryder imidlertid sammen på langs af filmen, så vi i afslutningsscenen oplever at det er den enkelte scene som nu er struktureret af tre elementer, tre kamerature der på umærkelig vis glider over i hinanden, fra faderen og moderen i græsset, til moderen som gammel med sine børn som små og tilbage til moderen som ung i græsset. I en simpel forstand kunne vi altså opleve struktureringen af filmens scener som en forhandling mellem montage og skud. En veksling mellem den tydelige og den utydelige afgrænsning af de enkelte sceniske forløb. Så vidt en skitse af strukturen.

Hvordan forholder det sig med filmens tid-billede, som hvis vi skal følge Deleuze ikke bare producerer fortællingen, men også det rum hvori filmens struktur rejser? I sin tredje kommentar til Bergson fremhæver Deleuze hvorledes Bergson forestiller sig, at hukommelse og den faktuelle erindring forudsætter en ikke-individuel sameksisterende virtuel fortid. At genkende noget eller nogen er i denne sammenhæng at træde ind i et kredsløb mellem det konkrete forhåndenværende objekt og et virtuelt erindret hukommelsesbillede af objektet. Dette gælder for så vidt både bevidst og ubevidst genkendelse, men særligt for den bevidste genkendelse er at den foregår i en afslapning eller suspending af det senso-motoriske skema. Bergson sonderer i dette tilfælde mellem automatisk og attentiv genkendelse, hvor den første befinder sig på et og samme plan i en additiv proces, mens den anden gennemrejser forskellige planer med det formål at tegne en optisk og sonisk beskrivelse af objektet. I dette kredsløb mellem virtuelle hukommelsesbilleder og aktualiserede objekter finder Deleuze den motor eller det kredsløb, som kan erstatte det rent kausale og det klassiske rum/tids skema. Forholdet mellem det aktuelle og det virtuelle danner altså det absolut mindste kredsløb. Bergson argumenterer for at fortiden og dermed erindringen er muligjort af, at der samtidig med den aktualiserede situation findes en virtuel dublet, som er den

måde hvorpå fortiden skabes. Dette kalder Deleuze "krystal-billedet". Deleuzes krystal-billede er så at sige et billede af denne vekselvirkning mellem det aktualiserede og det virtuelle.

Et indlysende eksempel på krystal-billedet er spejlet og dets status i filmkunsten. Vi kan forestille os en scene med en smuk skuespillerinde som ser sig selv i spejlet. Billedet af skuespillerinden er aktualiseret i forhold til spejlbilledet som er virtuelt i forhold til det aktuelle. Imidlertid er skuespillerinden som menneske virtuel i forhold til skuespillerinden som skuespillerinde, mens denne er aktuel i forhold til hendes udlægning af rollen som rolle. Over alt dette svæver selvfølgelig det forhold at alt dette er et billede som er virtuelt i forhold til den aktualitet det afbilder.

Dette er for så vidt det gælder den klassiske filmkunst banalt. Den klassiske film sikrer sig nemlig et kontinuerligt hiraki mellem virtuelt og aktuelt. Man kunne definere begrebet "continuity", som netop opretholdelsen af dette hiraki. Det er først med kollapset af det senso-motoriske skema, at relativismen eller skiftet mellem aktuelt og virtuelt bliver produktivt i sig selv. I den moderne film kan der således ikke længere defineres en original: denne skuespillerinde og hendes spejlbillede, kopien. Krystal-billedet er et billede af tidens opsplittning i to modsatrettede strømme, som konstant står og oscillerer mellem virtuelt og aktualiseret.

Vi kunne i stedet for at give dette tænkte eksempel forsyne argumentationen med den scene fra "Spejlet" hvor lille Andrej vågner og ser sin mor vaske sit hår. I scenens afslutning tracker kameraet langs væggen i et nærbillede af moderen. Herefter overhaler kameraet moderen for at fange hendes spejlbillede i en synlig sensuel gestus. Kameraet tracker gennem en overblending i sort videre og fanger øjensynligt moderen igen. Men kan vi være sikre på at det er moderen og ikke spejlbilledet? Ikke helt. Denne smukke sekvens afsluttes af moderen som gammel, der nærmer sig spejlet og vifter hånden over det som for at vifte årenes gang væk.

Krystal-billedet har endvidere en måde der udtrykker dette skift mellem det virtuelle og det aktualiserede. Når vi forlader skuespillerindens ansigt til fordel for hendes refleksion i spejlet lader vi så at sige det aktualiserede tilbage i mørket, i det nu aktualiserede spejlbilledes "out of field". Deleuze hæfter sig ved dette og benævner denne skiften mellem synlighed og opakisering som det udtryk eller spændingsfelt, hvori oscilleringen mellem aktuelt og virtuelt bevæger sig. Deleuze karakteriserer på denne baggrund Tarkovskijs "Spejlet" som et eksempel på krystal-billedet:

*"Mirror is a turning crystal, with two sides if we relate it to the invisible adult character (his mother, his wife), with four sides if we related it to two visible couples (his mother and the child he was, his wife and the child he has)."*²²

22) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 73

Dette er en vanlig elegant opsummering af en af filmhistoriens mest komplekse film, hvad angår distributionen af filmiske synspunkter. Men spørgsmålet er om den er tilstrækkelig for os i vores bestræbelse? Der er et voksent usynligt point of view, som forholder sig til både moder og hustru, der er et barnligt p.o.v som oplever moderen og barndommen, og igen et voksent p.o.v. som forholder sig til sin søn. Men der er mere. Der er faderens digte, oplæst af faderen selv, Tarkovskijs stemme på telefonen både med mor og søn, barndomsvennens p.o.v, moderen som gammel sammen med Tarkovskij som dreng, Tarkovskij som ung, formidlet gennem arkivklip fra 50'erne, samt filmens åbning, sønnen som tænder for tv'et og ser hypnosescenen med den stammende dreng.

Når vi forholdsvis summarisk overvejer "Spejlet" bliver det således klart, at filmen som sådan er en multiplacitet, med andre ord en samling levende erindringsbilleder. Imidlertid er dette ikke filmens særkende, filmens status som singularitet er snarere at dens filmiske synspunkt også er en multiplacitet. Som tilskuer ser vi, dels med moderen, en mand ankomme, er det faderen? Hvorefter kameraet i næste nu beskriver en cirkel omkring hende for at lade hende vende sig 180 grader og kigge ind i kameraet. Nu ser vi med drengens øjne. Det er dette skift i identifikation som er filmens særkende, idet den opnår dette skift inden for det enkelte skud uden brug af montage. Elegancen i sådan en kameratur overskygger langt Deleuzes kortfattede opsummering, og det er studiet af denne måde at operere med kategorien "shot" som forbliver denne tekst ærinde.

Anden læsning

Et nyt gennemsyn afslører en ny dybde, en slags dobbelttydighed i forholdet mellem indstilling og montage. I "Spejlet"s åbning præsenteres vi for 3 scener, 2,3,4, som er føjet sammen til en enkelt blok. En tættere gennemgang af disse tre sceniske forløb synes at blotlægge en helt ny verden af microperceptioner: variationer, små unøjagtigheder, skift i filmiske synspunkter etc. Det som i første omgang syntes som en glidende umærkelig overgang åbner sig nu i en række subtile forskydninger.

I cinemabøgerne, diskuterer Deleuze i to omgange Carl Th. Dreyers "Gertrud" (1964) og Dreyers ide om "det flydende nærbillede". I første omgang spørger Deleuze, hvor "Gertrud" foregår, og svarer ved at citere Narboni og Rivette: I klipningen. I næste omgang konkluderer han:

*"Opsigns and sonsigns are direct presentations of time. False continuity shots are the non-localizable relation itself: characters no longer jump across them, they are swallowed up in them. Where have Gertrud gone? Into the false continuity shots..."*²³

23) Citeret fra en samtale mellem Narboni, Sylvie Pierre og Rivette i: *Cahier de Cinema 210*, Marts 1969. Ibid: p. 39 og *Cinema 1*: p. 29

Dette er ligefremt. Falsk kontinuitet repræsenterer en række relationer som ikke kan kvantificeres i et kartesisk koordinatsystem, og netop herved giver de os et direkte tid-billede når de aktualiseres på film. Men er dette udelukkende forbeholdt montagen som i Dreyers tilfælde? En finkæmning af "Spejlet"s første række scener kan så tvivl om denne påstand. Det ser snarere ud som om at begge Deleuzes citater fra Naboni og Rivette er gyldige samtidigt: I klipningen og i skud, som på samme måde som jump-cuttet laver en variation i det enkelte skud, en falsk kontinuitet. Tarkovskij opererer i "Spejlet"s åbning med begge variationer samt en tredje.

I åbningen af filmens anden scene præsenteres vi for moderen som sidder på rækværket uden for haven og spejder efter sin ægtemand. Kameraet har tracket ind på hende bagfra, og vi aner allerede den fremmede mand ankomme i horisonten. Her klipper Tarkovskij til et nærbillede af moderen i profil forfra, på den rigtige side af den akse som den fremmedes ankomst har tegnet. Kameraet tracker videre mod højre for at klippe til en total af moderen på den forkerte side af akse. Herfra er det muligt at krydsklippe til den fremmede som ankommer, hvorefter kameraet bevæger sig over på den anden side af akse for at lave et nærbillede af manden og kvinden, et billede som afsluttes af en 180 graders cirkel omkring moderen, så vi igen ser hende bagfra medens hun giver den fremmede en cigaret, og hun for sit vedkommende kan vende sig rundt og kigge ind i kameraet som om hun kigger efter nogen eller noget. Her klipper Tarkovskij til billedet af to børn i en hængekøje. Og så tilbage, på manden og kvinden, set fra barnets vinkel i hængekøjen. Rækværket braser sammen, moderen rejser sig og derefter manden, som vandrer ud mod højre. Dette følger kameraet i ét eneste skud, men hvor børnene i hængekøjen burde befinde sig er der nu bare tomt. Kameraet laver et nærbillede af manden hvor vi ser hvor smuk han er, for at ende på moderen mens vi hører manden off-screen sige farvel. Da vi klipper tilbage på manden, er han allerede langt nede ad stien, et falsk kontinuitets klip, og vi følger ham da en pludselig blæst rammer landskabet. Vi klipper til nær af moderen som forlader framingen mod højre, og tilbage til manden som vender sig om og kigger efter hende. Her klipper vi til moderen som går ind mod huset, mens filmens første digt læses op off-screen. På vejen ser vi børnene igen, denne gang ligger de og sover i en lille hokasse på jorden, men Andrej er allerede oppe at gå og besvarer moderens blik.

I denne scene er vi altså blevet præsenteret for en lang række cinematografiske strategier. Scenen åbner med to slags akse spring, et akse spring i montagen og et akse spring lavet i den tredje indstilling, hvor kameraet "kommer i klemme" mellem manden og kvinden. Vi oplever en falsk kontinuitet i indstillingen, da vi har fået fastslået synsaksen mellem Andrej i hængekøjen og moderen på rækværket, idet vi med kameraet følger den fremmede derhen hvor vi ved at børnene lige har ligget i hængekøjen. For at forsikre os om at det er sådan oplever vi dernæst endnu en falsk kontinuitet, denne gang i form af et klip, fra moderen der hører manden

sige farvel, og til at han allerede er langt nede ad stien. Sidst men ikke mindst genoprettes de kartesiske koordinater tilsyneladende, da vi i overgangen til næste scene bliver informeret om at børnene nu befinder sig i hækassen på jorden, hvor de før lå i hængekøjen.

Her ville det være indlysende at tilslutte sig Deleuzes tanke, at der i den moderne film ikke længere er en diskrepans mellem "shot" og "montage". Et specifikt filmisk problem kan løses som indstilling eller i klipningen, og det er for så vidt lige gode strategier, så længe vi antager at det senso-motoriske skemata er sat ud af kraft, og at det er "the mirror-image", kredsløbet mellem virtuelt og aktuelt der driver værket. Her må man imidlertid spørge sig selv om to ting: er der en ontologisk forskel på at løse en falsk kontinuitet i skud eller i indstilling? Og videre: hvorfor ønsker Tarkovskij konstant at tilnærme sig de kartesiske koordinater, som han som regel undergraver i åbningen af film, scener og sekvenser? Med hensyn til det første spørgsmål er det klart at forskellen mellem en klippet eller en filmet falsk kontinuitet indbefatter to helt forskellige elementer: i den klippede version er det et stykke tid vi fjerner, mens det i den filmede er et stykke rum, et objekt, eksempelvis børnene i hængekøjen. At Tarkovskij efter helt fysisk at have fjernet børnene og hængekøjen vælger at komme med en mere eller mindre plausibel rumlig forklaring (tiden gik, de flyttede sig), sætter en ekstra streg under det andet spørgsmål. En umiddelbar løsning på dette paradoks er at vende tilbage til kredsløbet mellem det virtuelle og det aktualiserede. Her er reglen at når det virtuelle aktualiseres, ophører det med at eksistere i sin egen realitet, det virtuelle realitet. Tarkovskijs geni består muligvis i at han er i stand til at lade os se det virtuelle, konkret fysisk gestaltet, uden at det mister sin virtualitet. Det er en gambling. Præcis som når drengen i "Andrej Rublev" (1966) bilder fyrstens sendebud ind, at han kan støbe klokken uden at have andre forudsætninger end en død far som var klokkestøber. Hvis vi med Frederik Nilsson kan definere det virtuelle som det vi først i morgen kan erkende som muligt i dag, er historien om klokken lige præcis manifestationen af denne proces. Drengen får støbt den klokke, hvormed han løj sig til livet og muligheden for at støbe noget overhovedet.²⁴

Når vi i "Spejlet" flyder videre, fra scenen ved rækværket, over børnenes måltid og endeligt til den brændende lade, følger denne vekselvirkning mellem at løse problemstillinger i henholdsvis klipning og kamerature. Der er imidlertid en ting i scenen med den brændende lade, som stikker helt ud. Kameraet har fæstnet sig ved et spejl i stuen, hvorigennem vi ser de to små børn fra hængekøjen stå og betragte branden. Kameraet følger moderen ud foran huset igennem døren, uden at vi ser de to små, for så at overraske os med at Andrej, nu som 8-9 årig, løber ud på pladsen foran huset. Senere i filmen spørger den voksne Tarkovskij sin moder i telefonen, om hvornår branden fandt sted. 1936, 37...? nej 1935. Det er indlysende at Tarkovskij vinder noget ved sin omvendte strategi, når han åbner

24) Frederik Nilsson: *Konstruerandet av verkligheter*, 2002

med at bryde med det senso-motoriske skemata på en radikal vis for så i bestemte passager at dosere den rette mængde kartesiske koordinater. Stoffet har, som Bergson peger på, en tendens til at danne objekter og rumligheder, men er dog forbundet med udstrækningen gennem en fin tråd:

*“Wherever anything lives, there is, open somewhere, a register in which time is being inscribed.”*²⁵

Det er som om Tarkovskij vender dette argument på hovedet, starter med tid-billedet for at deducere, at producere kødet og rummet på ny.

Tredje læsning

Der har været sagt og skrevet en del om åbningen af “Spejlet”, filmens anden scene. Som en prolog eller optakt findes imidlertid scenen hvor en dreng i teenageårene bliver hypnotiseret og kureret for sin talefejl, sin stammen. Scenen henhører i kraft af sin grading i en varm brunlig sort/hvid tone til en af filmens strukturelle blokke, som omhandler krigen og tiden efter i halvtredsernes sovjet. Denne scene er ved første øjekast svær at forstå. I hvilken grad er den unge mand og den kvindelige læge forbundet til resten af filmen? Er det Tarkovskij selv som ung mand der bliver kureret for et traume, en stammen, eller er det en tilfældig ung mand? Scenen er endnu sværere at dechiffrere, idet den har et lille præfiks i form af en indstilling hvor Tarkovskij eller hans søn Ignat (de spilles af den samme) tænder for et tv med “sne på skærmen”, et fænomen som på lydsiden varslers den unge mands stammen. Vi kunne læse dette lille anslag som om det er Tarkovskijs søn der ser hypnoseseancen på et tv, et varsel om en visuel snarere end en sproglig “stammen”. Et andet besynderligt fænomen i scenen er tilstedeværelsen af skyggen af en mikrofon, en boomstang som tilhører filmholdet der laver scenen. At den er med er ikke noget tilfælde, idet kameraet står og tracker frem og tilbage, fra nærbillede og til halvtotal i beskæringen af lægen og den unge mand. En markør (boomstangen) som retter vores opmærksomhed på kamerabevægelsens frem og tilbage, som repræsenterer en visuel stammen i indstillingen. I løbet af filmen, med dens stærkt personlige og stærkt erindrede stof, bliver det oplagt at føje en psykologisk vinkel på denne første scene. Når lægen siger til drengen: “Hvis du kan tale sådan nu kan du tale sådan resten af dit liv” er det indlysende at efterrationalisere, at det er talen om indre psykologiske tilstande, som her i åbningen er blevet sat fri. Dette er imidlertid kun en overfladisk betragtning. Hvad der er blevet sat fri er snarere en indstillingens og kameraets frie bevægelighed, dels i forhold til kameraets “stammen” og dels, på et overordnet niveau, i forhold til montagens stammen. “Og”, “og”, “og” bliver erstattet af et flydende temporært perspektiv. Montagen bliver her skildret som en måde at klippe ordene på, analogt med den stammendes måde at hakke i sproget på. Langsomt, men sikkert vil

25) Henri Bergson: *Creative Evolution*, 1998, p. 16

Tarkovskijs kamera, som nu kan tale frit, dublere enhver montage-teknik med en tilsvarende indstilling som foretager samme operation, om end uden at være hakket op i klippebordet.

Fjerde læsning

Der er en række indlysende grunde til at man i første omgang kan opleve at "Spejlet" udelukkende handler om Tarkovskijs forhold til sin moder. Tarkovskijs fader spiller en mindre rolle i filmen og har få replikker, bortset fra passager med recitation af hans digte. Tarkovskij selv optræder i filmen som sin mors barn, og i voksenlivet udelukkende gennem en voice-over og et p.o.v.

Hvis vi går ind på Deleuzes læsning af "Spejlet" som et krystal-billede der drevet af et mirror-image oscillerer mellem virtuelt og aktuelt, understreges denne relation, mellem drengen og moderen, mellem den voksne søn og ekskonen. Hermed får filmen en hermetisk karakter. Deleuze hævder at filmen således kun består af en krystalliserende agent og et flydende krystalliserbart materiale. Det er ifølge denne læsning at man forstår en række af de mindre venlige breve Tarkovskij refererer til i forordet til "Sculpting in Time":

*"Half an hour ago I came out of "Mirror". Well!... Comrade director! Have you seen it? I think there is something unhealthy about it... I wish you every success in your work, but we don't need films like that."*²⁶

Hvad manden i dette brev refererer til som "usundt" er formentlig den oplagte ødipale læsning, som filmen overfladisk set kan gøres til genstand for. Men omvendt må man spørge sig selv, om læsningen af filmen som et hermetisk krystal-billede drevet af aktuelt/virtuelt kredsløb også er gyldigt for filmens mandlige personer? Handler denne film kun om moderen, eller kan vi grave dybere i hvad filmen siger om Tarkovskij og hans fader?

Tarkovskijs fader var som bekendt en stor russisk digter og forlod tidligt familien og sin søn. I filmene "Stalker" og "Nostalgia" gentager Tarkovskij det virkemiddel at lade en af sine hovedpersoner læse et af faderens digte op, men i "Spejlet" er det faderen selv vi hører læse op. I "Spejlet"s anden scene introduceres vi igennem Tarkovskijs voice-over for moderen som sidder på rækværket, placeret i en geografi hvis essentielle topologiske element (busken) består i, at man kan vurdere om det er faderen der ankommer eller ej:

*"Vi kunne genkende vore egne, så snart de var foran den store busk på engen. Hvis han drejede op mod huset ved busken, så var det far, gjorde han det ikke, var det ikke far, hvilket betød at han aldrig ville komme."*²⁷

26) Andrej Tarkovskij: *Sculpting in Time*, 2002, p. 8

27) Andrej Tarkovskij: "Spejlet", 1974

Da moderen i scenens slutning vender sig og går tilbage mod huset introduceres vi for en ny voice-over, denne gang Tarkovskijs fader som reciterer digtet "First meetings":

*"Every moment that we were together
Was a celebration, like Epiphany,
In all the world the two of us alone.
You were bolder, lighter than a bird's wing,
Heady as vertigo you ran downstairs
Two steps at a time, and led me
Through damp lilac, into your domain
On the other side, beyond the mirror."*²⁸

Den fraværende fader er altså repræsenteret gennem sit værk, som på ny kaster lys over det lille møde som har fundet sted ved rækværket. Er det en kommentar til moderens møde med den fremmede, eller fortæller det om moderen og faderens eget første møde? Længere nede i digtet siger Tarkovskij Sr.: "*and still your hand was warm*". Dette er et billede som vil komme igen gennem filmen, et umotiveret billede af en hånd foran ilden, oplyst af flammer. Endvidere skriver han:

*"Ordinary objects was at once transfigured
Everything - the jug, the basin - when placed between us like a sentinel
Stood water, laminary and firm."*²⁹

Der kan nok ikke tænkes nogen bedre og mere rammende beskrivelse af Tarkovskijs skildring af helt dagligdags objekter som vandfad, kande, glas, der i filmen synes at have et autonomt og hemlighedsfuldt eget liv. Der er i filmen altså en korrespondance mellem oplæsningen af digte og filmens narrative og visuelle elementer. At disse digte er en autentisk og motiveret del af handlingen, er grunden til at hans fader er fraværende, underbygger denne betragtning. Tarkovskij selv er også fraværende. I scenerne fra hans lejlighed er sønnen alene, mens han venter på at Tarkovskijs moder skal komme og holde ham med selskab. Tarkovskij selv ringer hjem til ham, muligvis fra filmsettet hvor han er i gang med at forarbejde den film vi ser. Her løber altså et dybt slægtskab mellem den fraværende fader, som skriver de digte vi får læst op i hans fravær, og den fraværende fader som filmer den film som omhandler hans fravær og savnet over sin egen faders fravær. Her må man naturligvis stoppe op og spørge om vi ikke bare har udskiftet ét psykologisk paradigme med et andet, det ødipale med det faderløse.³⁰ Svaret er nej. Bergson anerkender i sin beskrivelse af fortid og hukommelse en indre psykologi, men kun som et sekundært produkt af en ren hukommelse, "pure

28) Arsenij Tarkovskij: *First Meetings* oversat af Kitty Hunter Blair i Andrej Tarkovskij: *Sculpting in Time*, 2002, p. 101

29) *Ibid*: p. 101

30) Finn Skårderud: *Uro*, 2000

recollection". Spørgsmålet bliver fremdeles, om henholdsvis Tarkovskij og hans fader i filmen lever op til Deleuzes definition af at oscillere mellem et virtuelt og et aktualiseret billede, på samme måde som vi kan beskrive moderens historie som et krystal-billede. Det syntes ikke helt så sikkert. Kredsløbet som oscillerer mellem drengen Andrej og den voksne instruktørs kropsløse og magtesløse p.o.v. og voice-over er af en anden art, mens kredsløbet mellem oplæsningen af faderens digte, hans stumme skikkelse i filmen og hans karakter af at være fraværende også peger væk fra "mirror-image" karakteren. Tarkovskij er til stede gennem selve filmen og hans far gennem oplæsningen af selve digtene. Dette er et meta-lag som dirigerer selve beskrivelsen af moderen og sønnen, Tarkovskij og ekskonen. Dette er ikke en skiften mellem aktualiseret/virtuelt, men snarere en altomfattende opmærksomhed, et "perception-image" i en atmosfærisk fase, og dermed relateret til den skole som Vertov starter og hvorigennem Godard udvikler en "cinema of the body", en kroppens filmkunst. I denne genealogi indtager det dokumentariske eller den kreativt redigerende omgang med virkeligheden en central rolle. Fra Vertov, over Rouch og Cassavetes til Godard. I "Spejlet" genfinder vi en række af disse elementer, found footage, faderens oplæsning af egne digte, moderen som gammel der spiller sig selv, fiktionaliseringen af Tarkovskijs egen stemme i erindringen og ikke mindst i fraværet over for sønnen begrundet i filmarbejdet som en "film i filmen". Hvis vi kigger på Tarkovskijs måde at lave personinstruktion på finder vi endvidere en lang række slægtskaber. At skjule manuskriptet til "Spejlet" for den kvindelige hovedperson, så hun ikke begynder at "spille" forladt kvinde, at intimidere drengen i historien om klokken, så han virkelig føler sig desperat, er metoder vi genfinder hos Godard, Rouch og Cassavetes.

Hos Tarkovskij er det imidlertid ikke kun de medvirkendes legemer som udvirker disse transformationsserier, men i lige så høj grad kameraets krop og dets bevægelighed. Kameraet har en bevidsthed som kan cirkulere mellem og igennem legemerne. Her ville vi altså i stedet snarere beskæftige os med oscilleringen mellem sand/falsk end mellem aktualiseret/virtuel. I scenen fra trykkeriet præsenteres vi således i første omgang for en hæsblesende jagt på en trykfejl, som kan betyde at moderen bliver deporteret, mens vi allerede i næste scene oplever at hun muligvis selv har skabt denne situation, et synspunkt som filmen lader træde frem, idet vi efterfølgende følger moderen i brusebadet mens hun bader og ler af situationen.

Men hvordan kan vi tillade os at indskrive Tarkovskij i en genealogi som udtrykkeligt fremhæver montagen som strategi? Og hvorledes kan Tarkovskijs gentagne understregninger af, at det handler om at nå frem til "sandheden" i den enkelte indstilling, harmonere med hvad Deleuze betegner som "powers of false"? Om det sidstnævnte siger Tarkovskij at det kun er den som lyver med overbevisning som er i stand til at nå ind til "sandheden". Der eksisterer ikke en kvantificerbar sandhed, men en kvalitativ foranderlig sandhed som mennesket kun kan følge gennem løgnens fabulering:

“There are people incapable of lying. Others who lie with inspiration, convincingly. Other’s again don’t know how to, but are incapable of not lying, and do so drably and hopelessly. Within our terms of reference – namely, precise observation of the logic of life – only the second category detects the beat of truth and can follow the capricious twists of life with an almost geometrical accuracy”³¹

Om forholdet mellem montage og skud ender Tarkovskij i bogen med at sige, idet han fastholder at tiden og dens bevægelse opstår i indstillingen, at klipning kan tilføre filmen en ny dimension:

“Assembly, editing, disturbs the passage of time, interrupts it and simultaneously gives it something new. The distortion of time can be a means of giving it rhythmical expression. (...)

Joining segments of unequal time-value necessarily breaks the rhythm. However, if this break is promoted by forces at work within the assembled frames, then it may be an essential factor in the carving out of right rhythmic design. To take the various time-pressures – joining them together engenders that unique rhythmic design which is the author’s sense of time, called into being as a newly formed entity. (...)

Of course you have to know the rules of editing, just as you have to know all the other rules of your profession, but artistic creation begins at the point where these rules are broken or bent.”³²

Denne indsigt, som for Tarkovskijs vedkommende er stærkt bundet i oplevelsen med at klippe “Spejlet”, er anderledes end hans tidligere kommentarer om at tiden eksisterer i skuddet og montagen er et nødvendigt onde. Dette er et nutidigt synspunkt, et synspunkt som hverken er præget af et klassisk eller moderne standpunkt, men snarere af en pluralisme hvis mål det er at fremkalde filmmaterialet i dets konkrete brudlinjer. Et filmisk synspunkt som både kan være krystal-billede og “cinema of the body”, som kan alternere mellem skud og montage uden dog at måtte hævde, at der ikke længere eksisterer en forskel mellem fremgangsmåderne. Tarkovskij er et besynderligt bekendtskab, fordi det ofte opleves at han gør tingene omvendt. Han befinder sig sjældent i den kartesiske rumbeholders illusoriske koordinater, hvorfra man må søge at intuere tiden. Tarkovskij befinder sig snarere i tiden, hvorfra han ved at bøje og bryde regler forsøger at intuere de kartesiske koordinater.

Femte læsning

I “Spejlet”s næstsiste scene, den voksne fortællers p.o.v. og dødsleje, går vi i overgangen til slutscenen fra et billede af den døendes hånd som slipper en fugl og til et billede af landskabet omkring hans barndomshjem. Det er hvad Ryland

31) Andrej Tarkovskij: *Sculpting in Time*, 20002, p. 106

32) Ibid p. 121

Walker Knight har kaldt et "event-cut".³³ Med ét struktureres filmens scener som et flash-back i dødsøjeblikket, samtidig med at denne struktur undermineres af sluts scenens temporale samtidighed. Hvad der oplevedes rodet og sammenbragt gives en flygtig rationel struktur for i løbet af filmens sidste scene at blive opløst som illusion.

Der er i Tarkovskij litteraturen en udbredt enighed om at dette er forklaringen på "Spejlet": ét langt flashback set fra den døendes perspektiv, som når livet "passerer revy". Her er det oplagt at sammenligne med film som Welles' "Citizen Kane" (1941) og Hitchcock's "Vertigo" (1958). Er der ligheder og hvis så i hvilken grad? I "Citizen Kane" er dødsscenen med glaskuglen og ordet "Rosebud" placeret i filmens åbning, som den gåde eller det strukturerende element filmen forfølger ved at gennemlyse forskellige geologiske lag af fortiden. I "Vertigo" er det selve spørgsmålet om dødsøjeblikket, formuleret i åbningens irrationelle klip, som filmen må forfølge på langs af handlingen: Er filmens hovedperson levende eller død? I "Spejlet" derimod ankommer denne information i filmens næstsidsste scene.

Fra et dramatisk synspunkt er dette odiøst, hvis vi skal overveje gyldigheden af scenen som strukturerende element. Når kælken "Rosebud" i "Citizen Kane" i filmens afsluttende billede kan omstrukturere hele filmen, er det fordi vi allerede fra starten vidste hvad vi skulle kigge efter. Med dramaturgiens entydige og begrænsede værktøjskasse in mente er det indlysende i stedet at betragte scenens placering i "Spejlet". Den er placeret som en falsk slutning. Døden er en falsk slutning som vi i filmens afsluttende scene får ekspliceret. Her er vi tæt på en forståelse af Tarkovskij. Hvad Deleuze benævner som sammenbruddet af det senso-motoriske skemata har aldrig haft gyldighed hos Tarkovskij, idet han aldrig har opereret med dette eksisterende eller sammenbrudte skemata som andet end en illusion. Tarkovskijs spiritualitet er som sådan meget konkret og behøver ikke en verificering i kartesiske koordinater:

*"The image is indivisible and elusive, dependent upon our consciousness and on the real world which it seeks to embody. If the world is inscrutable, then the image will be so too. It is a kind of equation, signifying the correlation between truth and the human consciousness, bound as the latter is by Euclidian space. We cannot comprehend the totality of the universe, but the poetic image is able to express that totality."*³⁴

I denne forstand, kunne man se Tarkovskij som en omvendt Dreyer. Hvor Carl Th. Dreyer i den klassiske films periode arbejdede mod at realisere et direkte tid-billede, arbejder Tarkovskij allerede ud fra dettes eksistens mod at realisere en film som kan visualisere denne tidens totalitet inden for de kartesiske koordinater.

33) Ryland Walker Knight: *Making the mortal immortal*, 2007, i: *Reverse Shot*, issue 20, 2007

34) Andrej Tarkovskij: *Sculpting in Time*, 2002 p. 106

Det er her Tarkovskij forlader “moderniteten” til fordel for at søge et mere operativt filmsprog, som opererer med ligningen mellem en absolut realitet og den menneskelige bevidstheds begrænsning.

Sjette læsning

Deleuze beskriver i sin gennemgang af definitionerne på “shot” et “program” som må forudsættes i en hvilken som helst instruktøranalyse. Igen er bevægelsen set som et dobbeltgreb, som fra helheden kan informere den enkelte frame eller fra den enkelte frame helheden, ja sågar et helt værk:

“Certain great movements are like a director’s signature, which characterise the whole of a film, or even the whole of an oeuvre, but resonate with the relative movement of a particular signed image, or a particular detail in the image. (...) this type of analysis is desirable for every director. It is the necessary research programme for all director analysis. (...) Because it is the same movement, sometimes composing, sometimes decomposing (...) And this movement is the shot, the concrete intermediary between a whole which has changes and a set which have parts, and which constantly converts the one into the other according to its two facets”³⁵

Denne sammenfattende bevægelse eller visuelle gestik er imidlertid svær at opsummere hos Tarkovskij. Man kunne fæstne sig ved det “elliptiske” eksempelvis i åbningen af “Stalker”, hvor køreturen ind i soveværelset opfanger glassets rysten på natbordet, idet toget kører forbi udenfor, for så at rejse hen over de sovende i sengen og tilbage over sengen til glasset da det falder til ro igen. Det ville imidlertid være svært at fange denne bevægelse uden at erindre filmens slutning, hvor vandringsmandens datter tilsyneladende uden at røre glasset med hænderne får det til at falde ned fra bordet. Hvis det ene altså repræsenterer en typisk gestus, måtte man tænke det som koblet med et moment i hele filmens længde, en ellipse mellem glasset som ryster på grund af jernbanens vibrationer, og glasset som vælter på grund af pigens overnaturlige kræfter. Disse “kræfter”, synske eller telepatiske, ville vi genfinde i kameraets egne bevægelser, som i “Spejlet” når kameraet afventende tøver med at følge hovedpersonerne ud til den brændende lade, for i stedet at opfange lampeskærmen som triller på gulvet og går itu. En typisk bevægelse i Tarkovskijs værk er altså kameraets sansning af og bevidsthed om fænomener som ligger adskilt i tid.

En omvendt bevægelse ville være de makroskopiske beskrivelser af tilsyneladende overflødige og skramlede objekter. I blidt afstemte “planskud” panorerer Tarkovskij ofte over flader, vand, jord eller murværk som er bestrøet med efterladenskaber af enhver art. Disse teled “flade” skud synes at kigge ind i materien, som tingene fremstår når de er fjernet fra vores interessesfære og snævre nyttebaserede

35) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 22-23

perception. Det er klart at disse ofte gentagne billeder taler om tidens gang, idet de taler om forfald, men de taler i lige så høj grad om stoffets potentiale, om en materiens autonome eksistens. Det er også på denne måde vi skal forstå Tarkovskijs genkommende skildringer af natur, skov, vandløb, regn, vind, ild: som en materie med et større potentiale end hvad der normalt kan rummes i vores bevidsthed, forankret som den er i det euklidiske rum. Tarkovskij er om nogen den kunstner som kritiserer "kvantificeringen" af stoffet og dens operatorer hårdest.

Hvis vi vender tilbage til den afsluttende scene i "Spejlet", finder vi en række eksempler som muligvis ikke er sammenfattende, men som er konkrete eksempler på Tarkovskijs arbejde med tid og stof.

"Spejlet"s sidste scene består af tre forskellige sekvenser fordelt på seks klip. Fire klip af moderen som gammel med sine to børn som små, et klip bestående af et "planskud" af husets fundament og forfaldne brønd og to klip af faderen og moderen som unge, liggende i græsset.

Fra scenen ved dødslejet klipper vi til billedet af en skov ved solnedgang. Herfra panorerer kameraet 180 grader til barndomshjemmet i skoven, for at tracke ud og krane ned til moderen og faderen som unge der ligger sammen i græsset. Faderen spørger: "Vil du helst have en pige eller en dreng?", hvorefter kameraet følger hende op i siddende position, hvor hun uden at svare kigger sig omkring og ser ind i kameraet. Klip til køretur ud langs et buskads; i forgrunden ser vi moderen som gammel sammen med de to børn som små. Klip til et close-up af jord og planter set oppefra, hvorefter kameraet passerer over husets ødelagte fundament, for at zoome ud og passere over til brønden vi kender fra filmens åbning. Zoom ind på tallerkener og andre objekter som ligger og flyder i brøndens vandspejl. Klip til moderen som gammel der henter de to børn ved ruinen. Klip til moderen som ung i græsset. Klip til total af moderen som gammel og børnene som nærmer sig langs en markvej. Kameraet følger, og i baggrunden ser vi moderen som ung stå på marken. Kameraet tracker forbi og følger børnene og moderen som gammel, mens det tracker baglæns ind gennem fyrreskovens stammer og forlader sceneriet. Klip til sort. Credits. I scenen ser vi en lang række typiske kamerabevægelser, 180 graders drejningen, planskuddet af den forladte brønd, kameraets tilbagetrækning, men hvad der virkelig er enestående er måden, hvorpå Tarkovskij kvantificerer en række ikke lokaliserbare relationer. Scenens sidste skud, hvor moderen både er på vej langs markvejen og befinder sig ude på marken, er et eksempel på hvorledes Tarkovskij kan arbejde med landskabet som et topologisk felt. Hans opfattelse af tidens synkronitet kan ikke beskrives inden for de kartesiske koordinater, men alligevel ser vi i skuddet, hvorledes en dybt irrationel figuration opstår for vores øjne, ligesom vi i moderens blik i kameraet forstår at han er en del af hende allerede der i øjeblikket. Man kunne opfatte denne filmens slutsekvens som en "cronotop"³⁶, altså et sted i tiden snarere end et rum i tiden, et tidsrum. Her synes det at Tarkovskijs ambition er realiseret. Inden for rammerne af vores "euklidiske"

bevidsthed lykkes det ham at vise, hvorledes to indbyrdes modstridende figurer (moderen som ung/moderen som gammel) kan optræde i det samme landskab. Her går vi altså ikke fra et sæt kartesiske koordinater mod et tid-billede, men fra et sæt tidslige koordinater mod et kartesisk rum, som så i forlængelse heraf bliver deformeret.

Syvende læsning

Der synes således at være en lang række problemer i at indskrive Tarkovskij i den deleuzeske optik, karakteriseret ved "movement-image" og "time-image". Når vi uden videre læser åbningen af cinemabøgenes første bind, synes det at Tarkovskij passer godt ind i beskrivelsen af Bergsons tre teser om bevægelse: kamerabevæggelsens translation mellem tidens hele og det enkelte ensembles rumlighed. Dette kan begrunde en taksering af Tarkovskij, som "gammeldags", tilhørende en skole som indbefatter en række store mestre, fra Dreyer og Kurosava til deres moderne sidestykker Bergman og Fellini. Tarkovskij selv ville formentlig ikke modsætte sig denne karakteristik, idet vi her har opregnet de instruktører han selv nævner i bogen "Sculpting in Time". Imidlertid er der en lang række karakteristika i Tarkovskijs værk som endegyldigt placerer ham uden for rækkevidden af en klassisk tradition og dens arvtagere. "Event-cuttet" og den falske kontinuitet i flere af hans indstillinger er nogle, men alligevel stadig forekommende i hvad man kunne kalde tidsbilledets generelle repertoire. Hvad der er helt særligt hos Tarkovskij er den måde, hvorpå han insisterer på at kvantificere eller rumliggøre tidslige ikke lokaliserbare relationer, med deformation af de kartesiske koordinater til følge.

Om den pludselige vind i "Spejlet"s anden scene siger Tarkovskij, at dette er det cinematografiske kunst. Med dette henviser han til, at han på den ene side skal have skabt en forbindelse mellem moderen og den fremmede, men at han ikke bare kan løse det i et krydsklip. Der må være en omstændighed, et påskud. Denne type "kvasikausale operatorer" befolker Tarkovskijs verden. De medfører specifikke rumlige fænomener som de igen gør arbitrære. Læsningen gøres mangetydig, uden at det præcis kan defineres hvorfor.

36) Bakhtin definerer sit begreb "cronotop" som en uhierarkisk blanding af tid og rum: *"points in the geography of a community where time and space intersect and fuse. Time takes on flesh and becomes visible for human contemplation; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time and history and the enduring character of a people. ...Chronotopes thus stand as monuments to the community itself, as symbols of it, as forces operating to shape its members' images of themselves"*. Antropologen Keith Basso bruger imidlertid i et studie af Apache indianerne Bakhtins begreb, i forstanden "tid og sted".

M.M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, 1981, p. 84

Keith Basso: *Wisdom Sits in Places: Landscape and Language Among the Western Apache*, 1996.

Tarkovskij opererer således både med moderne og klassiske montageformer, samtidig med at han løser en række problemstillinger med tilsvarende moderne og klassiske indstillinger. Imidlertid er det næppe ligegyldigt for ham på hvilken måde, eller gennem hvilken strategi, "shot" eller "montage". Der ligger en specifik kombinatorik, eksempelvis i "Spejlet"s anden scene, hvor han starter med aksepring i klipning for at følge det op med aksepring i indstillingen, hvorpå rækkefølgen ændres, og han afslutter med falsk kontinuitet i indstillingen og derpå falsk kontinuitet i montagen. Dette er ikke udtryk for en modernistisk "system" tænkning, men en operativ ad hoc mæssig løsning af specifikke problemer, paradoksalt nok løst i klippebordet. Tarkovskijs egen bog, "Sculpting in Time", skrevet over en årrækkes ledighed, synes også at foretage denne glidning, fra bombastiske statements og til materialenære indsigter og nøgternhed.

At opfatte "Spejlet" som en "cronotop" er at insistere på begreberne "tid" og "sted". Det rumlige hos Tarkovskij, og dermed implicit indføjningen i "movement-image" og ambivalensen i forhold til distinktionerne i Deleuzes "time-image", eksisterer udelukkende som en relation til publikum, det interface eller den deformerede kartesiske rumbeholder, hvorigennem Tarkovskij kommunikerer. Hos Tarkovskij er der derfor ikke noget fragmenteret eller sammenbrudt "sensorisk skema", for der er ingen rumlighed at fragmentere. Der er intet sammenbrud, fordi det kartesiske synspunkt altid allerede har været brudt sammen. I "cronotopen" eksisterer kun tid og sted, og der kommunikeres på tværs af den kartesiske bevisthed som den deformerer. På denne måde er kamerabevægelsen ikke længere en forhandling mellem tid og rum, enten som indirekte eller direkte tid-billede, men en indkredsning eller indskrivning af et sted i tiden. "Spejlet"s anden scene og dens afsluttende scene eksemplificerer dette med en alternerende brug af "event-cuts" og tidsligt accelererende og decelererende køreture. Et sted i tiden bliver så at sige ridset op, mens det skabes i ét og samme topologiske landskab.

The Split Between the Split

There is not one split, but ten splits.

1. *The split between the eyes.*
2. *The split between the idea of unity.*
3. *The split between you and me.*
4. *The split between the Old Masters and the New Masters.*
5. *The split between light and dark.*
6. *The split between the left and the right.*
7. *The split between the now and the then.*
8. *The split between the big and the little.*
9. *The split between the warm and the cool.*
10. *The split between the split.*

Robert Smithson: Response to a questionnaire from Irving Sandler. 1966 ¹

Filmens fødsel henhører ikke som førhen antaget til brdr. Lumieres første offentlige visning på Boulevard des Capucines i Paris i 1895. Syv år tidligere i 1888 havde Louis Aime Augustin le Prince (1842-90?) optaget historiens første film på Leeds Bridge i England. Le Princes optagelser af folkene på broen den dag i 1888 markerer, på trods af at der i dag kun eksisterer 10-12 frames af det oprindelige papir-negativ, begyndelsen af en ny epoke. Le Prince forsvinder imidlertid sporløst med sit filmapparat to år senere under en togrejse fra Dijon til Paris. Der er til trods for grundige politiundersøgelser ingen forklaring på dette mysterium, som er filmhistoriens virkelige om end dunkle udspring.

Imidlertid har filmen ikke bare een, men to begyndelser; en falsk eller ægte begyndelse og en anden; opdagelsen af montageprincippet. Nærværende tekst har til opgave at afsøge denne anden begyndelse og undersøge spørgsmålet om, hvorledes den filmiske montage som drivende princip har været underkastet en så sparsom refleksiv praksis og i det store og hele mangler en tilfredsstillende teoridannelse. Teksten vil forsøge at indfri dette ved først at beskrive en genealogi for en rationel og en irrationel montagepraksis og dernæst ved at tegne en tertiær genealogi for en operativ eller eksperimenterende praksis. Afslutningsvis vil teksten med udgangspunkt i disse genealogier foretage en læsning af den eksisterende teoridannelse og opstille en ny referenceramme for forståelse af montagen overhovedet.

1) Robert Smithson: *Response to a questionnaire from Irving Sandler*, 1966, i Nancy Holt, Ed.: *The Writings of Robert Smithson*, 1979, pp 216-217.

Det første spørgsmål vi må stille os i denne forbindelse, er spørgsmålet til afstanden mellem den første og den anden begyndelse. Spørgsmålet kan med gavn deles i to, idet vi dels spørger til hvorfor det tog filmen næsten tyve år at udvikle et selvstændigt sprog, i hvert fald nogenlunde frigjort fra teaterets konventioner, og dels hvorledes denne udvikling udfoldede sig.

Deleuze giver os i åbningen af cinemabøgerne en nøgle til dette første spørgsmål. Når hverken videnskaben eller kunsten syntes optagede af den nyligt opdagede film som redskab, medie eller udtryk, skyldtes det hovedsagligt at filmen ikke passede ind i de respektive felters spatio-temporale ideer og verdensbillede. For videnskaben, hvorfra filmen var opstået som teknologi, var interessen for et syntetisk medie som film nærmest ikke eksisterende. Videnskaben var snarere optaget af analytiske medier såsom røntgenfotografi, idet der ikke syntes behov for at verificere analytisk viden gennem syntetisk sammensætning af analytiske "frames".²

For kunsten så tingene imidlertid helt anderledes ud. Teateret hvorfra den tidlige film hentede sin billedbeskæring, kontinuitet og rollefag, var stadig et klassisk orienteret teater, hvori "poseren" spillede en overordnet rolle. Denne poseren inddelte faktiske kontinuerlige bevægelser i "privilegerede øjeblikke", positioner som fungerede som en sammentrækning eller essens af bevægelser og følsomheder. For denne skulpturelle bevidsthed syntes filmens mekanisk fremførte kinetik simpelthen vulgær og reaktionen i samme ånd som skulptøren Rodins reaktion på Muybridge's fotografiske forsøg tiåret før. Da Rodin blev spurgt hvordan han oplevede pioneren Muybridge's fotografiske bevægelsesstudier, svarede han at bevægelsen ikke var fanget, men snarere frosset og spiddet som en sommerfugl i et herbarium.

Denne manglende interesse, dels fra videnskaben og dels fra kunstens verden, havde den konsekvens at filmens fædre aldrig nåede særlig store forhåbninger til det spirende medie og at dets tidlige udvikling som i tilfældet med den tidlige psykologi, blev lagt i hænderne på charlataner, tryllekunstnere og folk fra Vaudevillen.

Dickens, Griffith, Eisenstein

Filmens historie kommer først for alvor i skred tyve år efter den første visning i 1895, da amerikaneren D.W. Griffith (1875-1948) begynder at interessere sig for klipningens muligheder inden for filmens dramaturgi. I 1911 er Griffith, som hovedsagligt beskæftiger sig med film for at overleve som skuespiller og manuskriptforfatter for teateret, i gang med at indspille filmen "Enoch Arden" med hans kone Linda Arvidson i hovedrollen. Ved denne lejlighed inspireres han

2) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, pp. 6-7

af hendes underspillede gestik til at flytte kameraet nærmere og optager således filmhistoriens første nærbillede. Hans producere er chokerede og foreholder ham at publikums reaktion på denne overskårne dame vil være rædsel. Griffith replicerer at dette jo præcis er hvad den engelske forfatter Charles Dickens gør i sine uhyre populære fortællinger. I de efterfølgende år fortsætter Griffith sit arbejde og har med premieren på filmen "Birth of a Nation" (1915) udstukket rammerne for det filmsprog vi kender i dag. Hvor tidens almindelige produktioner kunne indeholde omkring 30-40 scener, optaget som affilmet teater i enkelte indstillinger, indeholder Griffith's film 1375 indstillinger. I en af filmens hovedscener illustreres denne nye filmiske rumdannelse samtidigt med instruktørens bevidsthed om dens effekt. Vi befinder os i teateret den aften hvor J.W. Booth myrder præsident Abraham Lincoln. I skiftende indstillinger følger vi publikum, præsidenten, attentatmanden og den uopmærksomme bodyguard. Den rumlige intensivering i billedudsnittenes størrelser krydsklippes med billeder af spillet på den statiske teaterscene. Dette bruger Griffith som en "time-lock" i forhold til det "virkelige" drama i teatersalen og publikum i biografen, som ved at morderen om lidt slår til.

Scenen illustrerer til fulde Griffith's vision: film er ikke blot affilmet teater, men opererer i et radikalt anderledes rum med egne regler og lovmæssigheder. Griffith arbejder med effektivisering og stramning af filmen gennem montage på tre niveauer. Først og fremmest eliminerer han "transporttiden" ved at følge doktrinen "sidst ind først ud", dernæst effektiviserer han den enkelte scene ved brug af nærbilleder, og sluttelig radikaliserer han filmens episke dimensioner ved brug af parallelt fortalte handlingsforløb løst som krydsklip. Griffith bliver således stamfader til forskellige filmiske undersøgelsesfelter i de næste ti år. Fra vores egen Carl Th. Dreyer, til den unge sovjetstats leder Lenin som efter at have set Griffith's film udtaler: "Filmen er vor tids sprog". Imidlertid står han også for en anden mægtig inspirationskilde da han i 1916 indspiller filmen "Intolerance". "Intolerance" er formentlig filmhistoriens størst anlagte produktion med sine fire fortælmæssige hovedspor (Babylon, Golgata, Bartholumæus-natten og Amerika under første verdenskrig). Her krydsklippes den fire timer lange film i en fugal struktur, hvori blandt andet optræder en af filmhistoriens første "cliff-hangers". Griffith's tanker om denne struktur er spektakulære:

*"I want the audience to be on the top of a hill watching four rivers flowing together."*³

Vi skal med andre ord indtage et synspunkt uden for tid og rum hvorfra vi kan opleve de forskellige tidsaldre flyde sammen. Ligesom vi så det med "Birth of a Nation" er Griffith's mål en fuldstændig løsrivelse af det filmiske synspunkt fra en hvilken som helst teatralisk reference og med en massiv understregning af det

3) Nils Jensen: *Filmkunst*, 1991, p. 64

tidsliges muligheder for udstrækning ("suspense" i "Birth of a Nation") og sammentrækning ("last rescue" i "Intolerance") gennem krydsklipning og montage.

I bogen "Film Form" (1949) erindrer instruktøren Sergei Eisenstein sig Griffith's indflydelse på den tidlige sovjetiske film:

*"That the cinema could be incomparably greater, and that this was the basic task of the budding soviet cinema - these were sketched for us in Griffith's creative work, and found ever new confirmation in his films. (...) Our heightened curiosity of those years in construction and method swiftly discerned wherein lay the most powerful affective factors in this great American's films. (...) Montage the rise of which will forever be linked to the name of Griffith"*⁴

Griffith, som selv ofte har forsvaret sine metoder med henvisning til forfatteren Charles Dickens' værk, bliver af Eisenstein gjort til genstand for en længere sammenligning mellem disse to kunstnere. For som Eisenstein beretter var Dickens et menneske med en akut sansemæssig hukommelse, en slags levende kamera:

*"and if ever a man had the gift of the eye - and not merely of the eye but of the ear and of the nose - and the faculty of remembering with microscopic accuracy of detail everything ever seen or heard or tasted, smelled, or felt, that man was Charles Dickens.. The whole picture arises before us in sight, sound, touch, taste, and pervading odour, just exactly as in real life, and with a vividness that becomes positively uncanny."*⁵

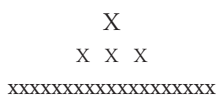
Dickens beskrives her som en virtuos mester i brugen af sproglige "nærbilleder", en ynder af parallelt fortalte handlinger og melodramatisk suspense og en af de første kunstnere som skildrede og levede i den moderne storby. Det er denne spænding mellem parallelt forskudte handlingsforløb, spring i fokus og optik, som Griffith kan overføre på filmen som medie. At filmen som kunstart således i grundlaget for sin grammatik læner sig op af den uhyre populære form som Dickens skaber gennem sine føljetoner er tankevækkende, når man betragter den store del af filmproduktionen op gennem historien, som først og fremmest betjener sig af melodramaet som form.

Slægtskabet mellem Griffith og Dickens er imidlertid dybere end det rent inspirationsmæssige eller anekdotiske. Begge kunstnere betjener sig i deres værk af organiske modsætningspar eller med Deleuzes ord af en "hård segmentering". Denne tæt pakkede lagdeling af maksimalt modsætningsfyldte begrebspar betegner han som "binominaler". Lad os nævne et par: rig-fattig, god-ond, ung-gammel, syg-rask, mand-kvinde, sort-hvid etc. Den bagvedliggende begrundelse

4) Sergei Eisenstein: *Film Form*, 1949, p.204

5) T.A Jackson: *Charles Dickens: The progress of a radical*, 1938, citeret af Eisenstein i *Film Form*, p. 209.

for denne dualistiske tilgang er, at man i overslaget fra en modsætning til den næste opnår maksimal udtryksfuldhed. Hos Dickens ved vi at den fattige forældreløse i virkeligheden er den rige aristokratiske arving, mens den raske og virkelystne i næste kapitel må slås med en dødelig sygdom. Det er således ikke kun modsætningerne som maksimeres, men selve overslaget mellem dem. Det diagramatiske udtryk for denne hårde segmentering er således krydset "X", hvor hvert ben betegner en rejsende eller faldende vektor, intensiveret i "mødet" midt i scenen og i fuld skala i filmens "point of no return":



På denne måde opretter vi således et overordnet diagram der tjener som model for den filmiske fortælling. Store "X" betegner hele fortællingen, lille "X" dens opdeling i en tre akts struktur "begyndelse, midte, slutning" og "x" de enkelte sceners midtpunkt.

For D.W Griffith er filmen et organisk hele, en organisme hvis enkelte dele er klart definerede og distinkte, men ligesom organer ultimativt underordnet helhedens struktur. Griffith's enkelte bestanddele, skuddet, har sjældent mere indhold end påkrævet for at det kan udfylde sin funktion, der er altså her tale om en næsten organisk økonomi, en optimering af det enkelte skud i relation til helheden. Dette organiske udgangspunkt medfører tre distinkte klippestrategier som for så vidt er de samme som bruges af den amerikanske mainstream film den dag i dag. De enkelte skud og motiver er opdelt parvis i modsætninger som nord/syd, mand/kvinde, rig/fattig. Den binære alteration mimer således kroppen og organernes opbygning og giver den ultimative begrundelse for Griffith's parallelle fortalte krydsklipstrukturer. Griffith's anden strategi er betydningen af nærbilledet, som ultimativt peger på det organiske hele som det tydeligvis er udledt af. Tredje strategi er moduleringen af de parallelle spor, her indfører Griffith ideen om konvergens, dvs. at de parallelle fortællinger enten intensiveres, i forstanden nærmer sig hinanden, eller ekstensiveres, i forstanden fjerner sig fra hinanden. Eksemplet på intensivering turde være den afsluttende jagt over flere samtidige tidsepoker i "Intolerance", mens ekstensiveringen findes i den scene i "Birth of a Nation" hvor handlingen bevidst trækkes ud, da publikum allerede er bekendt med dens uhyrlige slutning, nemlig mordet på Abraham Lincoln. Deleuze opsummerer Griffith's organiske montage således:

"These are the three forms of montage, or of rhythmic alternation; the alternation of differentiated parts, that of relative dimensions, that of convergent actions".⁶

6) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 32

Til trods for denne strategis indlysende dramatiske og narrative kvaliteter hævder Deleuze, at denne narration er et produkt af montagen og ikke dens udgangspunkt. Deleuze ligner det organiske billedes tid med fuglens langsomt cirkulende spiralflugt, set både i sin helhed og for det enkelte vingeslags interval. Griffith's montage er således ultimativt montagen af intervallets sammentrækning i et enkelt punkt og helhedens udstrækning over en endeløs tid. Hos Griffith, argumenterer Deleuze, er det denne sammentrækning og udvidelse som former både fortællingen og dens drama.

I modsætning til denne dualistiske tænkning af det organiske står den sovjetiske skole, først og fremmest med Sergei Eisenstein som hovedaktør og chefteoretiker. Den sovjetiske montage er nok organisk og inspireret af Griffith, men ikke dualistisk. De unge sovjetiske instruktører beundrer Griffith, men finder ham politisk naiv i sin iboende og "naturlige" opfattelse af rig/fattig som en given konflikt der ikke kan løses, men eksisterer til hver en tid. Over for denne tænkning opstiller Eisenstein en dialektisk montage som gennem sammensætningen af analytiske modsætninger (stor/lille) skaber et syntetisk og aldeles nyt hele. Dette spring fra et kvantitativt niveau til en kvalitativ forandring lignes ved det gyldne snit, som på et niveau, rektanglet og kvadratets er ulige, men som på et overordnet niveau, formatets gentagelse på tværs af skala, er harmonisk. Montagens enkelte del, skuddet har således optimalt det gyldne snits ratio indbygget som skuddets kulmination, de enkelte skud i scenen samme proportion, såvel som i enkelte sceners forhold til hinanden som helt op på hele filmens strukturelle niveau.

Her omformulerer Eisenstein i praksis Griffith's tre rytmiske strategier. Fra en montage af differentierede dele til en montage af modstridende dele. Fra en montage af relative dimensioner til en montage af kvalitative forskelle i størrelse, og fra en montage af konvergerende parallelle handlinger til en montage af kvantitative celler og kvalitative "spring", genereret over det gyldne snit. Eisenstein bruger i denne forbindelse det gyldne snits proportion udtrykt på to forskellige måder, dels gennem Fibonaccis talrække (1:2:3:5:8:13:21....) der konvergerer imod forholdet 1:1,618 og dels som udtrykt i den geometriske spiralfigur, som kan udledes fra denne proportion og som er grundelementet i en lang række naturligt forekommende vækster og væsner. Imidlertid er det en anden spiralfigur end hos Griffith, den er generativ og så at sige i gang med at "skabe verden", at forme materien på tværs af skalaen. Hos Eisenstein er helheden i det indirekte tid-billede altså ikke givet på forhånd, den er i gang med at vokse, og intervallet spiller således også en anden rolle. Hos Griffith betegner intervallet en ændring af differentierede dele, men hos Eisenstein en kvalitativ forandring i sammenstødet med modstridende dele:

$$\begin{array}{c} 1:1,618 \\ 2 : 3 : 5 \\ 2:3 3:5 5:8 8:13 13:21 21: 34 34:55 \end{array}$$

Deleuze betegner denne udvikling fra dualistisk til dialektisk som stadigvæk værende organisk funderet og givende et indirekte billede af tiden, men med en ny forudsætning for at skildre udstrækningen og intervallet.

*"In the American tendency, the minimum is a simple interval, its corresponding maximum an organic infinite assembled through an equally simple process of open-ended accretion of parts. In the Soviet, the minimum is a qualitative leap, the maximum a dialectical infinite of ceaseless generative growth."*⁷

For Deleuze er den klassiske film en "sansblok" som ikke bare må gennemløbe projektorens prismatiske "nu", men en sansblok som kan eksistere parallelt med fremførelsen af hver af vores individuelle oplevelser af "nu". Disse sansblokke giver et billede af den tid hvorunder de bliver beskuet, et billede som i sin udstrækning er gestaltet af en montage, medieret mellem udstrækning og interval gennem det enkelte skud, og i sidste instans synonymt i dets frame med det flygtende nu, hvorunder denne frame beskues.

K- effekter og K-funktioner

"K-effekter" og "K-funktioner"⁸ betegner den måde hvorpå det animerede medie kan indtræde som en translationsfigur mellem den antropocentriske og den molekylære perception, mellem subjektets smalle spektrum og objektets totalitet. K-funktionen betegner den dobbelte blindhed som dels er givet gennem den antropocentriske perceptions skyggeside og dels gennem det matematiske manifolds sneblindhed. Tyngdefeltets tryk på øjets væsker, indskrivningen i den projektive geometris synskegle og identifikationen med normalpunktet modstilles her med manifoldens detaljeringsgrad, fraværet af rumlig dybde og dets ikke-lokaliserbare relationer. Den dobbelte blindhed som K-funktionen tegner gives i sidste ende af vores forestillingsevnes manglende evne for at billedliggøre den molekylære perception.

K-effekter betegner imidlertid den måde hvorpå vi gennem synsproteser og montageformer alligevel er i stand til at arbejde med den molekylære realitet og gribe et billede af det udfoldende univers.

7) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 64

8) K-effekten henter sit navn fra teoretikeren Kuleshovs berømte montageforsøg fra 1921. K-funktionen henter sit navn fra kapitlet *What is an Assemblage* i Deleuze og Guattaris *Kafka* bog: "It is not enough to say that the assemblage produces the statement like a subject would; it is in it self an assemblage of enunciation in a process that leaves no assignable place to any sort of subject, but allows us all the more to mark the nature and the function of the statements, since these exist only as a first gears and parts of the assemblage (...). The enunciation precedes the statement, not as a function of the subject that would have produced it but as a function of an assemblage that makes this into its first gear in order to connect to other gears that will follow and be installed as time goes by."

Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Kafka - Toward a Minor Literature*, 2006, pp. 84-85

K-effekten bliver første gang opdaget af den tidlige filmpioner Melies. Melies' banebrydende opdagelse af K-effekten sker som bekendt på gaden i den travle metropol Paris. Her står han og filmer det travle liv da mekanismen i hans filmkamera sætter sig fast. Efter en kort reparation kan han fortsætte, men oplever til sin forbløffelse følgende fænomen da han et par dage senere fremkalder filmstrimlen:

“En dag hvor jeg prosaisk stod og filmede Operapladsen skabte en blokering i det apparat jeg brugte en uventet virkning: Det tog mig et minut at frigøre filmstrimlen og få apparatet i gang igen. I løbet af dette tidsrum havde de forbigående, omnibusserne og bilerne selvfølgelig flyttet sig. Da jeg fremviste den sammensvejsede strimmel et par dage senere så jeg pludselig en omnibus fra linien Madeleine-Bastille forvandle sig til en rustvogn og nogle mænd forvandle sig til kvinder. Substitutionstricket, også kaldet stoptricket, var opfundet, og to dage senere udførte jeg de første metamorfoser som forvandlede mænd til kvinder.”⁹

Melies' egen udlægning er altså at han her har opfundet stop-tricket, grundlaget for den animerede film. Imidlertid er det af langt større vigtighed at strimmelen som følge af de mekaniske kalamiteter er “sammensvejet”, altså klippet sammen med en efterfølgende ombytning af rumlige og tidslige konstanter. Hidtil har klippet været en praktikalitet anvist af filmrullens længde, men hos Melies oplever vi for første gang at K-effekten gøres til genstand for kunstnerisk overvejelse.

K-effekten bliver imidlertid først gjort til genstand for videnskabelig overvejelse med den sovjetiske teoretiker Kuleshovs berømte montageforsøg fra 1921. Her opstiller Kuleshov den tese at et konstant billede X efterfulgt af et variabelt billede Y vil medføre en labilitet i læsningen af X. Billedet X, som jo altså forbliver det samme, overskrives i sin betydningsbærende dimension af observationen Y. Dette er K-effekten i sin elementære form. Eisenstein viderefører Kuleshovs arbejde idet han med sin idiomatiske tilgang drager paralleller til sprogteori og litteratur.

Et radikalt brud med Sovjetskolens materialistiske dialektik defineres af Deleuze som værende tilfældet med den samtidige instruktør Dziga Vertov. Hvor Eisenstein, Pudovkin og Dhovzenko hver på deres måde bekræfter at naturen kun er dialektisk der hvor den interagerer med mennesket, synes Vertov at konfirmere Bergsons teori om verden som bestående af billeder. For Vertov er ting som biler, landskaber, gader, del af et levende hele, et hele som har sit eget synspunkt, sin egen overlegne optik, som udtrykt i kameraøjet. Montagen hos Vertov er integreret i måden kameraet ser på, og det er dette der muliggør et ”sandt” materialistisk blik som sprænger rum/tids koordinaterne:

”What montage does according to Vertov is to carry perception into things, to put perception into matter, so that any point whatsoever in space itself perceives

9) Paul Virilio. *Forsvindingsens æstetik*, 2003, p.12

all the points on which it acts, or which acts on it, however far these actions and reactions extend.”¹⁰

Det er dette som Vertov viser os i den berømte scene med droschen. I scenen fra “Manden med filmkameraet” (1928) ser vi droschen, hestene og passagererne, og vi ser instruktøren placeret i automobilen med sit kamera. Herfra går vi til klipperummet hvor filmens klipper sidder med samme “frame”, klipper den, splejser og kører sekvensen. Billedet fryser, hun vælger næste klip, og filmen starter på ny. Vi ser den film vi kigger på blive konstrueret for øjnene af os. Kameraet er på samme tid i projektiionsbordet, klipperummet og beskæringen, i et materialistisk blik frisat fra de rum/tids koordinater vi er vant til opleve. Dette skyldes at montagen, som skærer tid og rum, er en integreret del af dette blik og ikke noget eksternt eller sekundært. Vertov snyder os så at sige til at acceptere en ny måde at se på, men han gør det på samme vis som Dürer snød os til at acceptere perspektivisk syn, nemlig ved at fremstille K-effekten som en del af sin egen repræsentation. Det er her at vi kan tale om en pædagogik, sammenføjnngen af K-effekten og K-funktionen.

Der går en lige linje fra Vertovs storbyportræt til Jean Luc Godards portræt af Paris i “Deux ou trois choses que je sais d’elle” (1966). Scenen hvor vores hovedperson indfinder sig på en bar for at samle en kunde op er et studie i brugen af K-effekten. Et af de store nybrud mellem Vertov og Godard er imidlertid at hos Godard springer vi mellem punkter i bevidstheden, snarere end som hos Vertov mellem rumlige punkter i et univers befolket af figuranter. Vi kender ikke klippersken hos Vertov, men i åbningen af Godards scene befinder vi os inde i hovedet på vores hovedperson. Vi hører hendes indre monolog mens hun træder ind, samtidig med at lyden faser ind og ud, som den jo lige præcis gør i forbindelse med vores opmærksomhed. Vi befinder os i en virtualitet, heltindens bevidsthed, for i næste nu at blive slynget ud af en af filmens ”extras”, som henvender sig til kameraet. I en af barens båse sidder vores heltinde med en veninde og iagttager en mand som drikker kaffe. Veninden læser et ugeblad, og straks er kameraet over hende, mens filmens speak undrer sig over hvordan dette fænomen kan repræsenteres. Vi ser hvad hun ser, mens vi overvejer hvad der siges. Manden med kaffen sidder helt opslugt, og da han putter et stykke sukker i kaffen klipper vi til nærbillede af koppen. Speaken fortsætter sin filosofiske udredning om universets beskaffenhed, mens vi ser det selv samme univers opstå og forgå i kaffens overfladespændinger og bobler.

Denne scene er måske højdepunktet af en modernistisk montageform. På den ene side springende og fragmenteret og på den anden side udtryk for en dyb bevidsthedsmæssig realisme. Her maksimeres montagen til et reelt billede af det udfoldende univers, springende ind og ud af den menneskelige bevidsthed, fra det

10) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 83

molekulære til det kosmologiske. Uden selv at kunne gribe denne realitet giver scenen os en repræsentation, universet i en kaffekop:

*“Montage is what made cinema unique...The silent movie felt it very strongly and talked about it a lot. No-one found it. Griffith was looking for something like montage, he discovered the close-up. Eisenstein naturally thought that he had found montage....But by montage I mean something much more vast.”*¹¹

Her giver Godard os et metaperspektiv på montagen, som giver genklang i Deleuze og Guattaris beskrivelse af K-funktionen i forfatteren Franz Kafkas værk:

*Ultimately it is less a question of K as a general function taken up by an individual, than of K as a functioning of a polyvalent assemblage of which the solitary individual is only a part, the coming collectivity being another part, another piece of the machine- without our knowing yet what this assemblage will be: fascist? revolutionary? socialist? capitalist? Or even all these at the same time, connected in the most repugnant or diabolical way? We don't know, but we have ideas about all of these – Kafka taught us to have them.”*¹²

Man kunne på denne baggrund betegne sammenfasningen af K-effekten og K-funktionen, som en specifik cinematisk ontologi, hvis udgangspunkt snarere forfatteren Franz Kafkas værk end Charles Dickens melodramatiske forlæg for Griffiths montage.

Rationel og irrationel montage

Efterfølgende gennemgangen af disse to genealogier, en klassisk og en moderne, turde det være formålstjenestligt at opsummere de principielle forskelle mellem den rationelle og den irrationelle montage. Definitionerne på rationel og irrationel har her ingen sproglig konnotation, men sigter snarere på matematikkens betegnelse af rationelle og irrationelle tal.

Lad os antage at vi deler linjestykket 1-3, med det rationelle tal 2. Ifølge denne operation får vi fremdeles produkterne 1-2 og 2-3. Dette er definitionen på det rationelle klip, værdien 2, er en grænseværdi mellem to territorier, men en værdi som deles af mindst en af begge sider. I modsat tilfælde kan vi dele linjestykket 1-3 med det irrationelle tal $\sqrt{2}$. Her får vi produkterne linjestykket $1 < \sqrt{2}$ og linjestykket $\sqrt{2} < 3$:¹³

11) Trond Lundemo: *The Index and Erasure: Godard's approach to film history* i Temple, Michael, James S. Williams, Michael Witt, Ed.: *For Ever Godard*, 2004 p. 380

12) Gilles Deleuze og Félix Guattari: *Kafka -Toward a Minor Literature*, 2006, p. 85

13) Deleuze citerer i en fodnote fænomologen Albert Spaiier for disse to forskellige måder at lave et klip i det kontinuerte: "What characterizes all arithmetical cuts is the redistribution of rational numbers into a lower and a higher class, that is, into two collections, such that any term in the first is lower than any in the second. Now each number likewise determines such a redistribution. The only differences is that the rational number must be included either in the lower class or the higher class of the cut, whilst no irrational number forms part of the two classes which it separates".

Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, n46, p 303-304

*"That is not to say that the continuous prevails over the discontinuous. On the contrary the cuts or breaks in cinema have always formed the power of the continuous. But cinema and mathematics are the same here: sometimes the cut, so called rational, forms part of one of the two sets which it separates (end of one or beginning of the other). This is the case with "classical" cinema. Sometimes, as in modern cinema, the cut has become the interstice, it is irrational and does not form part of either set, one of which has no more an end than the other has a beginning: false continuity is such an irrational cut."*¹⁴

Terminologien betegner altså den forskel som eksisterer mellem et klip i den klassiske tradition som søger at opretholde en rumlig og tidlig kontinuitet, og en moderne tradition som ønsker at bryde denne ved at indsætte en maksimal forskel mellem to billeder. I den klassiske tradition "tilhører" klippet den ene eller anden side, mens det vi i den moderne tradition finder er at klippet bliver autonomt, hvad Robert Smithson har kaldt: *"The split between the split"*. Med udgangspunkt i denne opdeling kan vi fortsætte med at tildele hver af genealogierne, en rationel og en irrationel, forskellige regler eller attributter.

Den klassiske film som jo fremdeles betjener sig af klip for at undslippe "real time" problematikken, nemlig at en handling som oftest tager længere tid end det er muligt at repræsentere i cinematografisk tid, har udarbejdet en række tommelfingerregler for opretholdelsen af den kartesiske rum/tid. Dette sæt "regler", her kaldet attributter, kan modstilles et ligedannet sæt attributter i den moderne film, om man vil den moderne films svar på samme tekniske og kunstneriske spørgsmål:

Klassisk montage	Moderne montage
Forbyder aksepring	Skaber falsk kontinuitet
Overholder 30 graders reglen	Producerer irrationelle klip
Forbyder pistol klipning	Benytter sort eller hvid skærm

En af den klassiske films absolutte hovedregler, er reglen om aksepring. Hvis vi forestiller os et kryds, altså løsningen situationen, "to mennesker som taler sammen", udført i tre forskellige indstillinger: nærbillede af A, nærbillede af B, halvtotal af A+B, kan vi i planbilledet forstille os en usynlig akse mellem A+B. Reglen påbyder os at stille kameraet på den ene side af denne akse for at undgå spejling af synsretninger og at effekter i billedplanet "byter plads" når vi klipper. Reglen om aksepring modstilles i dette tilfælde af reglen om falsk kontinuitet, som betegner opløsningen af en rumlig og tidlig kontinuitet. Denne opløsning af geografiske fikspunkter og tidlige ellipser opnås som oftest ved "at sprænge akse", som medfører en rumlig og tidlig forskydning.

14) Ibid: p. 175

30 graders reglen, som betyder at kameraet skal flyttes mindst 30 grader inden man kan gentage et billede af samme objekt, har to formål i den klassiske filmkunst, åbenlyst at forhindre "jump-cuts" som fremkommer når man klipper mellem et billede af et motiv og et andet billede af samme motiv, taget fra nogenlunde samme position. Endvidere forhindrer 30 graders reglen at man klipper tilbage til samme indstilling uden noget mellemliggende klip. Denne finurlighed ved 30 graders reglen er modstillet af det irrationelle klip, som netop betegner en ophakket og springende klipning og en problematisering af den filmiske tid. Det maksimalt irrationelle klip er i denne forstand at gentage det forrige klip, med andre ord at klippe til starten af det forudgående.

Reglen om pistolklipping betegner forbudet mod at klippe til et mindre eller større udsnit af en indstilling taget fra samme position. Dette er blevet betragtet som vulgært, et udtryk for en lav håndværksmæssig standard, men i sidste ende betegner forbuddet en beskyttelse af de vedtagne billedstørrelser som absolutte grammatisk konventioner. Pistolklipping viser imidlertid at disse størrelser er labile, generiske om man vil. Forholdet mellem total og nærbillede byttes om i processen, og vi bliver i tvivl om nærbilledet bare er et grænsetilfælde af totalen eller totalen en udvidelse af nærbilledet. Modernitetens svar på denne labilitet i billedstørrelserne, at de kun betegner en konvention, er den sorte eller hvide skærm som afslører det plan hvori selve billedstørrelserne opererer.

Medvedkin, Burroughs, Marker

Som udgangspunkt har vi altså to regimer, hvad Deleuze ville benævne som et organisk og et krystallinsk regime. En klassisk montageform som opretholder de kartesiske koordinater, og en moderne som bryder med dem ved at tillade ikke lokaliserbare relationer. I en lille tekst om Godard opregner Peter Wollen hvorledes Godard punkt for punkt begår den klassiske films syv dødsynder.¹⁵ Denne læsning af den moderne film som modbillede eller modstrategi, udmøntet i at bryde med de etablerede regler, er præcis det som gør at vi må søge at beskrive en tredje genealogi. Skismaet mellem rationel eller irrationel er langsomt blevet opløst, så vi i dag ser flere og flere film som opererer med en ny strategi; rationel og irrationel montage. Denne udvikling har to naturlige udgangspunkter. Den irrationelle montage der er blevet pensum, og som sådan selv et sæt regler der kan brydes, og udviklingen af den aliniære klipning med fremkomsten af den digitale redigering. Sidstnævnte betyder, i forlængelsen af udviklingen af digitale kameraer, at man i langt større omfang end tidligere kan afprøve "hvordan" et enkelt klip, rationelt eller irrationelt "virker". Dette er en eksperimental praksis, hvor man afprøver og forsøger, snarere end at docere en metodik. Der er således ikke noget manifest, ingen bevægelse at pege på, når vi vil tegne en tredje "operativ" genealogi, men snarere en række praksisformer,

15) Peter Wollen: *Godard and Counter Cinema: Vent d'est*. (1972) i Ed. L. Braudy, M Cohen: *Film theory and criticism*, 2004, pp. 525-533

en pragmatik og omgang med tingene. I den forbindelse er det naturligt at pege på en række ”mindre” filmskabere som har været tæt knyttet til en eksperimenterende praksis: Medvedkin, Burroughs og Marker.

Alexander Medvedkin (1900-1989) indtager af indlysende grunde en marginal plads i filmhistorien. Han er bedst kendt gennem filmen ”Happines”(1934) som blev censureret af de sovjetiske myndigheder for dens humoristiske og fabulerende satire, samt gennem Chris Markers portrætfilm ”The last Bolshevik” (1993). Imidlertid er Medvedkin dybt interessant, idet han i starten af trediverne rejste den unge sovjetstat tynd i et tog udstyret med en lang række tekniske finesser. Toget indeholdt kameraudstyr, mørkekammer, forevisningssal og sågar et mindre studie til animation. Ideen med dette tog var at bringe filmen ud til folket i den forstand, at Medvedkin og hans medarbejdere ville opsøge forskellige kollektiver, lave film om de gode og dårlige sider af livet i kollektivet og efterfølgende vise filmene for kollektivets beboere.¹⁶

Medvedkin foregriber her en udvikling som først virkelig indtræffer ved fremkomsten af de digitale medier: At optagelse, klipning, billedbehandling og distribution er samlet i en mobil enhed. I dag er det blevet reglen snarere end undtagelsen at klipningen starter samtidig med optagelserne, idet klipperen kan sidde på selve filmsættet eller et hvilket som helst andet sted og så at sige være med fra starten. Denne omkalfatring af det klassiske hierarkiske processer, fra optagelse, til klip, til filtersætning, har naturligvis enorm indflydelse. Der kan finde en dialog sted mellem optagelse og montage, mellem manuskript og publikum, mellem skabelse af filmen og distribution, i form af serielle optageformateres distribution på nettet. Dette er en udvikling som rammer alle niveauer, fra den enkelte eksperimenterende filmskaber til de største og mest ambitiøse main-stream produktioner.

William S. Burroughs (1914-1997) er formentlig bedst kendt for sit forfatterskab og for sin doktrin omkring den visuelle kultur som en virus. Imidlertid skabte Burroughs sammen med Anthony Balch op gennem tresserne en række korte eksperimentalfilm, heriblandt ”Towers open fire” (1963) og ”The cut-ups” (1966), som benyttede sig af Burroughs’ ”cut-up” teknik. Det ville være traditionelt at indsætte Burroughs som en af modernismens foregangsmænd, men i tilfældet med hans kortfilm synes der at være noget andet på spil. Montagen i Burroughs korte film er ikke bestemt ved et irrationelt klip som skaber maksimal differentiering mellem to billeder. Den er ikke et modbillede eller svar til en eksisterende filmisk grammatik. Snarere synes de enkelte billeder at komme i en fuldstændig tilfældig orden, en ”random function” hvori en håndfuld motiver klumpvis cirkler rundt og gentages. Montagen hos Burroughs er en slags ”støj”, beslægtet med Shannon & Weavers informationsteori. I denne forstand foregriber Burroughs digitaliseringen af montagen, idet hver eneste frame er udtryk for en immanent montage, en

16) Jay Leyda. Kino: *A History of the Russian and Soviet film*, 1973, pp. 286-287.

forståelse af mediet på elementarplanet. Burroughs små film er en slags grundforskning, beskrivelsen af et visuelt plan hvori et hvilket som helst materiale kan skære et hvilket som helst andet.

Som det var tilfældet med Burroughs har det også traditionelt set været indlysende at klassificere den franske myte og filminstruktør Chris Marker som en af den moderne films foregangsmænd. Denne klassifikation bygger hovedsagligt på Markers science-fiction kortfilmklassiker "La Jeteé" (1963), som eksempelvis hos D.N. Rodowick, bliver gjort til eksponent for Deleuzes direkte tid-billede "the time-image".¹⁷ Selv nævner Deleuze ikke Marker i nogen af filmbøgerne, og det er da også åbenlyst at Markers kortfilm benytter sig af en klassisk narratologi, hvor der befinder sig et tidsligt paradoks, men altså indskrevet i et kartesisk fortællerum. Det vil sige at Markers film ganske rigtigt handler om tidsparadokset hvor den tidsrejsende møder sig selv, men den gør det for så vidt inden for rammerne af en klassisk fortælling, på nær eet punkt. Filmen er næsten udelukkende fortalt gennem affilmte still-billeder, og det er filmens højdepunkt da vi præsenteres for et "rigtigt" filmklip, det levende billedes magi, eksemplificeret i billedet af en vågnende kvinde. Markers film har således inspireret en lang række af andre fortællinger som tager udgangspunkt i fotografier som efterfølgende animeres, og det er bl.a. på denne baggrund at "La Jeteé" nyder varig aktualitet, idet den gennemfører det synspunkt at alt kan animeres, at film blot er animeringen af materiale. Markers films nutidighed ligger i at den er en "low tech" film med "high impact", og dens varige indflydelse på science-fiction genren kan man erfare ved et enkelt gennemsyn. Imidlertid er det denne taktiske omgang med mediet som i sidste ende sætter Marker som en inspirationskilde for enhver "desk-top filmmaker". Man behøver så at sige kun et fotografiapparat og en lap-top. Hvis vi kigger på resten af Markers produktion, bl.a. "Sans Soleil" (1982) og "The Last Bolshevik" (1993), er det netop denne tilgang som hæver Marker over resten af nybølgen. Marker skifter stil, medie, genre i en evig taktisk manøvre uden om markeds kræfter og bestemmende produktionsselskaber. Denne karakteristik kunne man også gøre gældende med eksempelvis Godard, men til forskel fra Godard er Marker ikke en auteur, han er et anonym. Markers dokumentarisme er ofte blevet kaldt essayistisk og har nydt stor indflydelse som sådan, men i lyset af hans seneste eksperimenter med interaktive DVD'er og internet burde man måske snarere døbe den operativ. Marker producerer, så enkelt kan det siges, snarere end at beskrive det mismask af formater, gener og teknologier som udskifter hinanden alt efter deres operationalitet.

Hermed kan vi altså på skitseplan sammenfatte en nutidig genealogi som rækker på tværs af skellet mellem en rationel og en irrationel montage. Hos Medvedkin finder vi princippet om den mobile og interagerende produktions enhed, hos Burroughs princippet om den enkelte frame som elementarplanet for montagen og hos Marker den taktiske omgang med filmmediet som et grundlæggende animeret felt.

17) D.N. Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, 2003, p. 4

Metz, Virillio, Murch

Imidlertid må vi til stadighed spørge os selv om hvorfor montage virker og under hvilke præmisser. Her opstår et automatisk tomrum da teoridannelsen om montage traditionelt har fordelt sig på to felter, den erfarringsbaserede og den humanvidenskabelige. Eisenstein, Passolini og Tarkovskij har hver især og med udgangspunkt i egne værker og erfaringer formuleret forskellige teorier, men ingen af disse kan siges at være dækkende, endsige tilstrækkelige. Inden for selve film litteraturen vrir det med håndbøger som stadfæster de mest almindelige tommelfingerregler. Symptomatisk for disse, eksempelvis i Karel Reisz glimrende "Film Editing"¹⁸, er der tale om en brugervejledning, et hvordan, snarere end et hvorfor, endsige en overgribende teori om montage.

Et enestående eksempel på en videnskabelig tilgang til en analyse af montagen finder vi hos Cristian Metz i hans banebrydende artikel "Le Cinéma: langue ou langage?"¹⁹. Metz gør op med den klassiske films teorier om indstillingen som ord og montagen som syntaks, idet han hævder at det enkelte billede eller indstilling, er filmens mindste analyserbare bestanddel. Metz opererer således med et "over" og "under" billedniveau, og det er kun det øvre niveau, sammensætning af billedkæder, som kan gøres til genstand for en semiologisk analyse.²⁰ Som Deleuze påpeger i kapitlet "Recapitulation of Images and signs" er det imidlertid et problem at den videnskabelige model ikke kan omfatte det enkelte konkrete klip, når vi definerer billedet som ytring:

*"We are moving in a strange circle here, because syntagmatics assumes that the image can in fact be assimilated to an utterance, but it is also what makes the image by right assimilable to the utterance. It is a typically Kantian vicious circle: Syntagmatics applies because the image is an utterance, but the image is an utterance because it is subject to syntagmatics."*²¹

Det er et indlysende problem hos Metz at vi således ikke ville være i stand til at behandle eksempelvis det irrationelle klip i åbningen af Hitchcocks "Vertigo", da dette stykke ingenting, sammenføjnngen af to scener, rummer nøglen til hele fortællingen. Her er vi på linje med Deleuze når han kritiserer Metz for den opfattelse, at fortællingen er noget som kommer udefra (sproget) og organiserer billederne som tegn i en narrativ struktur:

"The difficulty is therefore elsewhere: it is that, for Metz, narration refers to one or several codes as underlying determinants from which it flows into the image in the shape of an evident given. On the contrary, it seems to us that narration is only a consequence of the visible images (apparent) themselves and their direct

18) Karel Reisz og Gavin Miller: *Film Editing*, 1953

19) Søren Kjørup: *Filmsemiologi*, 1975, p. 11-23

20) *Ibid*: p. 20-21.

21) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, pp.25-26

*combinations – it is never a given. So-called classical narration derives directly from the organic composition of movement images (montage), or from their specification as perception-images, affection-images and action-images, according to the laws of a motor-sensory skemata.”*²²

Hvis vi vender os mod en mere samtidig teoretiker foreslår Virillio i sin ”dromologi”, ”læren om hastigheder”, at montagens hastighed kan begrundes med at barnet lider af en mild form for epilepsi, den såkaldte ”pikno-epelepsi”, som medfører bevidsthedsudfald af kortere varighed. Barnet lærer således hurtigt at gøre rede for disse absencer og udvikler dermed en strategi hvorved huller i sansindtrykket overskrives med syntetiske hukommelsesstrukturer baseret på logisk tænkning. Det er med denne indoktrinering i det infantile stade, at det voksne menneske, ifølge Virillio, forstår ”transport-klippet” i form af dogmet: ”sidst ind, først ud”. Det er selvfølgelig muligt at forestille sig, at det er denne type strategier som overhovedet muliggør aflæsningen af klippet og dets immanente betydning.²³

Modsat argumenterer filmklipperen Walter Murch for sammenhængen mellem vanen med det blinkende øje og forståelsen af det filmiske klip. I enrum med Gene Hackmann i Coppolas ”The Conversation” (1974) opdager Murch at hans begær efter at klippe er synkront med skuespillerens måde at blinke på. Hver eneste gang Hackman blinker vil Murch klippe. Murch tillægger dette en universel menneskelig måde at forholde sig til det nye på. Når Hackman ser noget uventet eller oplever en uventet følelse blinker han, og det reflekteres i klipningen og i publikums bevidsthed.²⁴ Murch opstiller i bogen ”In the Blink of an Eye” følgende i procenter prioriterede regelsæt:

”Emotion (51 %) - Does the cut reflect what the editor believes the audience should be feeling at that moment?

Story (22%) - Does the cut advance the story?

Rhythm (10%) - Does the cut occur ”at a moment that is rhythmically interesting and ’right’”?

Eye-trace (7%) - Does the cut pay respect to ”the location and movement of the audience’s focus of interest within the frame”?

Two-dimensional place of the screen (6%) - Does the cut respect the 180 degree rule?

*Three-dimensional space of action (4%) - Is the cut true to the physical/spatial relationships within the diegesis?”*²⁵

22) Ibid: p. 26

23) Paul Virillio: *Forsvindingsens æstetik*, 2003, p.7-11

24) Walter Murch: *In the Blink of an Eye*, 1992, p. 57-63

25) Ibid: p. 23

Murch's liste er interessant, netop i denne prioritering. Murch skriver at hvis man er tvunget til at fravige listen og give afkald på et af punkterne, er det således at fortrække at give afkald på aksens ukrænkelighed (6%) end følelsen (51%). I denne forbindelse er det interessant at rumlig kontinuitet, rytme og "eye-scan"²⁶ ligger relativt langt nede på listen.

Fælles for de fleste montage teorier gælder således at de baserer sig på og mimer fysiske og psykologiske perceptionsmønstre hos mennesket, det være sig fra vanen med synet og vanen med sproget. Der er imidlertid en række gode grunde til at afvise det lingvistiske eller kognitive projekt. Som Metz selv er inde på er det kun under en bestemt form og ikke mindst under et bestemt "udvalg"²⁷, at filmen kan opfattes som sprog. Hvis man udelukkende beskæftiger sig med "den narrative film" er der stor sandsynlighed for at man også finder narrative strukturer:

*"Når den del af semiologien der er inspireret af lingvistikken bekymrer mig, er det fordi den undertrykker såvel forestillingen om billedet som den om tegn. Den reducerer billedet til et udsagn hvilket forekommer mig at være meget mærkeligt, og dernæst afdækker den nødvendigvis de sprogoperationer der ligger til grund for udsagnet: syntagmer, paradigmer og signifianter."*²⁸

Hermed overser filmsemiologien at fortællingen er struktureret ud fra filmens fundamentale konception af tid og rum. En ren semiotik som med Deleuzes ord fordeler sig i to: "kinostructures" og "chronogenese".²⁹

Den kognitive indgang må også fremdeles stilles i tvivl. Hvad er det for en forudgående og iboende "perception" som hos Virillio tillader "overskrivningen" og hos Murch "øjets blink". Er vi med filmens udvikling begyndt at blinke hurtigere, eller var vi fra starten disponeret for et frenetisk stade som det vi i dag befinder os på? Eller er det som hos Virillio i hans dromologi en art visuel voldsspiral som tilflyder os med modernælken? At opstille en kognitiv absolutisme synes ligeså dubiøs som en sprogvidenskabelig relativisme. Både det kognitive og det sproglige synes jo helt åbenlyst at udvikle sig, netop på langs og i en samtidighed med det unikt visuelle vi kalder film.

Modale kategorier og multiplaciteter

Måske er det sådan at der ikke kan gives et udtømmende svar på hvorfor montagen virker, på hvorledes vi er i stand til at opleve eksempelvis en scene hos Godard. Men i forlængelse af den operative genealogi kunne vi spørge os selv, hvordan

26) Scannings punkter betegner overordnede billedelementer, eksempelvis øjne og horisontlinje, som tjener til at skabe egalitet mellem enkelte klip.

27) Christian Metz: *Film Language*, (1968), i L. Braudy, M Cohen, Ed: *Film theory and criticism*, 2004, pp. 65-66

28) Gilles Deleuze: *Tvivl om det imaginære*, (1986), i *Forhandlinger*, 2006, p. 81

29) Deleuze benytter åbningen af sin konklusion i "Cinema 2", til endnu engang at problematisere semiologiens nærhed til sproget og sprogsystemet, idet han trækker et klart skel mellem semiologi og semiotik.

Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 251-252

man gør, hvilken praksis eller omgang med materialet er nødvendig? Der er som sådan to typer af klippere man kan identificere når man træder ind i et klipperum. Den ene type sidder bøjet over materialet, mens den anden type har forsynet en af rummets vægge med en række gule post-it sedler. På sedlerne står scene numre, og disse bytter fremdeles plads som processen skrider fremad. Vi kunne om den første type sige at han eller hun bruger sin intuition, idet han eller hun med det samme sætter sig og begynder at klippe de bidder han eller hun kan lide ud og dermed etablerer et slags første eksperimentelt gennemklip. En slags brudlinje gennem materialet. Om den anden kunne vi hævde at den søger at overskue materialet, at kvantificere dets uoverskuelighed, i en kartesisk konstruktion hvori selve dramaturgien er rejst. Denne generalisering rejser imidlertid et kardinalt spørgsmål: Er man i færd med at realisere muligheder eller at aktualisere et materiales virtualitet? Et givent filmisk materiale er jo for så vidt utroligt righoldigt og kan kombineres på et utal af måder (længde i minutter gange sekunder gange frames gange to - lyd/billede relation). På hvilken vis er det så at man finder frem til den endelige film, gennem en realiseret mulighed eller en konkret brudlinje? Det rejser et spørgsmål til den modale logik såvel som et spørgsmål til råmaterialeets status som ekstensiv eller intensiv multiplicitet.

Det første spørgsmål omhandler om man realiserer muligheder eller aktualiserer virtualiteter. Her er der en forskel i mulighedernes og virtualiteternes modale status. Det mulige har således ingen identitet førend det er realiseret, hvorimod det virtuelle allerede er fuldt ud reelt.³⁰ At realisere muligheder bliver således at gentage det man allerede ved, eksempelvis en specifik kendt dramaturgisk skabelon eller model. Denne model er imidlertid kvantitativ og borger derfor ikke for kvaliteten, men snarere for publikums mulighed for at genkende måden stoffet er modelleret på. Dette er et første problem, et andet er at de ikke realiserede muligheder falder bort, og den endelige film peger således udelukkende på det realiserede og ikke på materialets væld af andre muligheder, potentialer og mangfoldighed. Deleuze betegner det muliges realisering som præget af to tendenser; lighed og begrænsning:

"From a certain point of view, in fact, the possible is the opposite of the real, it is opposed to the real; but in a quite different opposition, the virtual is opposed to the actual. We must take this terminology seriously: The possible has no reality; conversely, the virtual is not actual, but as such possesses a reality. (...)

On the other hand, from another point of view, the possible is that which is "realized" (or is not realized). Now the process of realization is subject to two essential rules, one of resemblance and one of limitation. For the real is supposed to be in image of what it realizes. (...) And, every possible is not realized, realization involves a limitation by which some possibles are supposed to be repulsed or thwarted, while others "pass" into the real".³¹

30) Manuel Delanda: *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 2004, pp. 30-32

31) Gilles Deleuze: *Bergsonism*, 2002, pp. 96-97

Det forholder sig omvendt med det virtuelle. Det som aktualiseres er for så vidt ikke længere virtuelt, men da materialets virtualitet er fuldt ud reelt, er det muligt for det aktualiserede at pege på virtualiteten, det som ikke er aktualiseret:

*"The virtual, on the other hand, does not have to be realized, but rather actualized; and the rules of actualization are not those of resemblance and limitation, but those of difference or divergence and of creation. (...) For, in order to be actualized, the virtual cannot proceed by elimination or limitation, but must create its own lines of actualization in positive acts. The reason for this is simple: While the real is in the image and likeness of the possible that it realizes, the actual on the other hand does not resemble the virtuality that it embodies. It is difference that is primary in the process of actualization – the difference between the virtual from which we begin and the actuals at which we arrive."*³²

Her er en fundamental forskel mellem to fremgangsmåder, det som søger at genskabe lighed gennem at realisere muligheder i et givent stof og det som søger at skabe det nye ved at aktualisere virtualiteten i et givent materiale. Vi er her tæt på den deleuzeske ontologi, som eksempelvis Delanda har sat på listeform som en "ontologisk liste".³³ Det er i denne forbindelse vigtigt at understrege at det er præcist måden det aktualiserede peger på den virtualitet som det dels har forladt og dels "skygger" for i sin differentiering, som definerer kunstværkets kvalitative aspekter. Det er dette som er på spil når Jørgen Leth eksempelvis i re-maket af "Det perfekte menneske" (1967) i Lars von Triers og Jørgen Leths "De fem benspænd" (2002) som svar på Triers udfordring siger:

*"Denne stemme siger disse ord"*³⁴

Dette kan synes kompliceret og meget abstrakt når vi for et øjeblik siden kom fra diskussionen af konkrete mennesker og konkrete sedler i et konkret rum, men der er en direkte forbindelse. Forbindelsen består i den måde man opfatter et givent filmisk materiale, enten som ekstensiv kvantificerbar multiplicitet eller som intensiv kvalitativ multiplicitet. Claire Colebrook ligner disse to typer af multipliciteter med henholdsvis en kasse sten og en hukommelse. I kassen med sten kan vi tilføje eller fjerne elementer, men stenene forbliver som de er, modsat hukommelsen som ændrer sig kvalitativt hver gang vi tilføjer eller fjerner elementer:

"If one takes one stone out of a box of stones the remaining stones stay the same, and stay as stones. And this is because each component of an actual multiplicity does not relate to any other component – everything is already given; a virtual or spiritual multiplicity, by contrast, changes in kind with every addition or division,

32) Ibid: p. 97

33) Manuel Delanda: *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 2004, pp. 202-209

34) Lars von Trier & Jørgen Leth: "De fem benspænd", 2003

*and its processes of change are irreversible. My memory is intensive because each past event alters the present and each future event will alter how I relate to my past; matter is extensive because it does not synthesize or connect its differences.”*³⁵

Det er i denne forstand vi kan sige at der er kvalitativ forskel på de to hypotetiske mennesker i klipperummet. Den ene oplever materialet som en kasse med sten der kan kvantificeres i følge en allerede givet model, mens den anden oplever materialet som en hukommelse der ændrer sig kvalitativt ved hvert eneste klip, hvert eneste gennemsyn:

*”The crux lies here: Actualization occurs in time and with time, whereas realization, by limiting itself to the mere unfolding of what preexists, actually destroys novelty and annihilates time. In the first instance time is real; in the second it remains artificially derived and abstract in relation to events. In the one case time is a dynamic and perpetually activated flow, in the other the result of an externally built up succession of static images.”*³⁶

Operational montage

Der er en direkte linje fra disse betragtninger til at forstå, hvorledes, hvad man kunne kalde en operationel montage, fungerer. Her opereres med rationelle og irrationelle klip, men ikke som udtryk for en ideologisk eller eksistentiel bevæggrund. Det rationelle klip overholder de kartesiske koordinater og bruges således til at redegøre for en geografi, et kvantitativt udsagn, mens det irrationelle klip bryder med de kartesiske koordinater og bruges til at redegøre for en forandring, et kvalitativt udsagn. Hermed har vi forladt en opstribning af klassisk og moderne, og de respektive montage former er blevet operationaliseret. Således kunne vi sige om det rationelle klip, at det fortæller hvad X kigger på, mens det irrationelle klip fortæller os om hvordan X har det med at kigge.³⁷ Vi kunne sætte det på spidsen og sige at det er selve ”tid-billedet” som er blevet kvantificeret, eller omvendt at der var muligheder i ”bevægelse-billedet” som ikke var udtømt.

En videre konsekvens af dette er spørgsmålet om, hvorledes de ikke lokaliserbare relationer løses. I form af irrationelle klip der deformerer kronologien eller som en collage i billedets dybde, en rumlig fremstilling, som bryder med de kartesiske koordinater ved at deformere selve materien? ”morphing” eller montage? Også her synes der at være en ny pragmatik på færde: man løser de ikke lokaliserbare relationer i følge den konkrete brudlinje i stoffet. Således ser vi at det regner med

35) Claire Colebrook: *Deleuze, a guide for the perplexed*, 2006, p. 77

36) Sanford Kwinter: *Architectures of Time*, 2001, p. 10

37) Deleuze foregriber for så vidt denne udvikling, når han i konklusionen til cinemabøgerne, beskriver skreddet fra bevægelse-billede til tid-billede på følgende vis: *”But he has gained in an ability to see what he has lost in action or reaction: He SEES, so that the viewer’s problem becomes: ”What is there to see in the image?” (and not now ”What are we going to see in the next image?)”*

Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 261

frøer i P.T. Anderson's "Magnolia" (1999), mens den dramatiske model for øjeblikket er sat ud af spillet, dels gennem filmens prolog og dels gennem dens katalogiske, indexikale struktur. I "The Hours" (2002) savner vi ganske vist frøerne, men her synes en række af modernitetens allerfineste udtryk at være samlet og rundet af i en klassisk fortælling. I mainstream thrilleren "Memento" (2000) præsenteres vi for en robbe-grilletsk verden af evig gentagelse og simulering, hvad Deleuze kalder "peaks of presents", i thrillerens form, et remake af en norsk kultfilm.

Netop i den nyere amerikanske film finder vi denne tendens til at ride bølgen mellem den kvantitative og det kvalitative. I en lang række film, fra Michel Gondry's debutfilm "Eternal Sunshine of a Spotless Mind" (2004) til manuskriptforfatteren Charlie Kaufmans andre film, eksempelvis "Being John Malkovich" (1999) og "Adaptation" (2002), oplever vi en ny omgang med dramaturgiens kvantitative model. Modellen er i brug, den er stadig "skabelonen", men ikke længere som ekstensivt dogme. Den nye amerikanske film afviser sammenhængen mellem denne model og kronologien. Dette fører til en række film som virker effektivt fortalt, men som i bund og grund bekender sig til en anden tradition. Uden længere at kæde modellen sammen med kronologien opstår muligheden for at udfylde modellen med de intensiteter, som modsvarer modellens immanente krav. Første vendepunkt i filmen behøver således ikke at være det første kronologiske vendepunkt, men det punkt i hele fortællingen, som i intensitet passer bedst ind, man kunne sige i filmens "skala". Det må være indlysende at selv om denne retning i ny amerikansk film hovedsagligt er båret af manuskriptforfatteren, så spiller den aliniære klipnings muligheder en grundlæggende rolle, idet det her er muligt at afprøve om en given ikke kronologisk struktur virker. En stor del af de problemer som denne række af fortællinger rejser synes for så vidt at være løst i klipningen. For "Magnolia", "The Hours" og "Memento" gælder det at hele den tidslige og rumlige forskydning er løst i selve klipningen ved brug af strengt taget modernistiske greb, som siden er blevet implementeret i en ny "intensiv" brug af den dramaturgiske model. Dette er formentlig den mest direkte indflydelse som den aliniære montage teknologi har medført på et mainstream plan.

Hvis vi vender os mod den groft skitserede "tredje genealogi" kan man i dag iagttagende en række områder hvor den mobile optageenhed, fragmentets ligeværdighed og animations/low tech princippet har indflydelse. En film som Thomas Gisslasons "Overcoming" (2005), med et råmateriale på 750 timer, fordelt på 5 sprog og uden synkronicitet mellem billed og lyd, ville i en klassisk forstand være en umulighed. "Overcoming" som følger et hold på "Tour de France", og som med instruktørens ord skulle være et re-make af krigsfilmene "Kellys helte" (1970), er en gruppe- eller rammefortælling som næsten udelukkende står i kraft af sin montage. Der er ingen fortælling, kun løbets, som holdet i parentes ikke vinder. Og så montagens modernistiskinspirerede rytmik. En rytmik som snarere end at søge det modernistiske irrationelle klips maksimale

forskel, differentialet, er en "maskinistisk" og burroughsk "assemblage". Filmen som er forløber for en lang række film der er sporadisk optaget og materialemæssigt overvældende, lever i sin rytmik, en homage både til Medvedkin og Burroughs. En anden måde at tolke Burroughs' indplacering i en tertiær genealogi er gennem studiet af "found footage" filmen, som med introduktionen af "desktop" filmmaking og relateret software såsom "Aftereffects" nyder stor opmærksomhed. "The Kid stays in the Picture" (2002), "Dial H-I-S-T-O-R-Y" (1998) og hjemlige Max Kestners "Rejsen på ophavet" (2004) er eksponenter for en slags inddæmmede dokumentarisk måde at genskabe "Towers open fire" (1963). Fotografi, tegning, grafik, found footage og animation blandes i et ligeværdigt hierarki fremført af en voiceover, som kan synes mere eller mindre troværdig. At nævne dette aspekt ved Burroughs fører direkte over til en overvejelse af Chris Markers "La Jetée"s (1963) indflydelse. "Foto-novellen", som Marker skabte ud af mangel på bedre, er spaltet i to, dels som forlæg og teknisk inspiration for mainstream filmen og dels som et direkte udgangspunkt for en ny skole af fotografiske manipulationer, fra reklamefilm over dokumentar, til eksperimentalfilm lavet på laptop.

Imidlertid er Marker også eksponent for en film som Gondry's "Eternal Sunshine of a Spotless Mind" med dens brug af low-tech computer animationer, dens håndholdte kamera, dens bevidst primitive illusioner løst gennem falske perspektiver og optiske tricks. Forskellen på Gondry's film og eksempelvis Kubrick's "The Shining" (1980) er indlysende. Begge film handler om hovedpersonens indre, hans følelser, fortid, sjæleliv og fremtid. Imidlertid bruger Kubrick's film en rumlig struktur – The Overlook Hotel – til at illustrere hovedpersonens sind, mens vi i Gondry's film befinder os direkte inde i hovedpersonens bevidsthed, hans minder, hans tanker. Forskellen er at hvor Kubrick bruger scenografien, settet, omgivelserne, bruger Gondry montagen. Ikke forstået som en modernistisk montage, men forstået som en operativ montage, en montage som véd at dens absolutte grundbestanddel er den enkelte frame, et udgangspunkt hvorfra hvad som helst til hver en tid kan reanimeres gennem montage og collage.

The House is Black

Jeg er

Som en elev der vanvittig elsker geometri,

Alene

Forough Farrokhzad: *Jeg har ondt af blomsterbedet* (1967) ¹

Dette afhandlingens syvende og afsluttende kapitel åbner med en analyse af den iranske digter Forough Farrokhzads eneste kortfilm ”The House is Black” (*Khaneh siyah ast*) fra 1962. Farrokhzad er interessant i denne sammenhæng, idet hun ankommer for første og eneste gang til filmen fra et andet domæne, digtningens, med et højt profileret og avanceret modernistisk vokabularium. Analysen af denne poetiske og intense dokumentarfilm skaber et afsæt for en dybere diskussion af de poetiske og konstruktive elementer i det filmiske blik. Deleuzes ontologi efterprøves i forhold til denne praksisbaserede filmskabende poetik. Her i afhandlingens konklusioner forsøger jeg at opstille et gyldigt fundament for forståelsen af den filmiske konstruktion, som den tager sig ud for den praktisk orienterede og skabende person. Her er ikke tale om en taksonomi i en deleuzesk forstand, men om en række definitioner afledt fra taksonomien gennem den intuitive metode og med henblik på det praktisk skabende filmarbejde. Afhandlingens konklusioner og perspektiveringer afrunder kapitlet.

Forough Farrokhzad (1935-1967) er en af hovedskikkelserne i den iranske modernisme som i halvtredserne og tresserne gik forud for den islamiske revolution i 1979. Farrokhzad debuterede i 1955 og nåede trods sin tidlige død at udgive fem digtsamlinger inklusiv den posthume ”Lad os tro på begyndelsen af en kold årstid”.² Farrokhzads prisbelønnede dokumentarfilm ”The House is Black” skildrer livet i en iransk spedalskhedskoloni. Filmen er for så vidt lavet uden den store filmtekniske kunnen. Farrokhzad havde taget et kursus i at lave film ved et engelsk universitet og filmen skildrer dermed også mødet mellem digterens virtuose udtryksfuldhed og filmsproget. Symptomatisk herfor er filmens speak som skifter mellem oplæsningen af egne digte, tekststykker fra Koranen og Tora og en videnskabelig og faktuel beskrivelse af behandlingen af spedalskhed. Filmens billedside består udelukkende af optagelser fra de spedalskes landsby og deres karantæneramte eksistens. I filmen præsenteres vi for en række hårrejsende billeder af de spedalskes deformitet, direkte og umedieret formidlet, men etableret gennem en række hverdags scener, inspireret af et af Farrokhzads egne digte ”Another birth”:

1) Forough Farrokhzad: *Jeg har ondt af blomsterbedet*, (1967) i: *Lad os tro på begyndelsen af en kold årstid*, 2006, pp. 25-28

2) Ibid

*”Perhaps life
is a long street on which a woman with a basket
passes everyday
Perhaps life
is a rope with which a man hangs himself from a tree
Perhaps life is a child running from school*

*Perhaps life is lighting a cigarette
in the languid interval between two embraces
or in the mindless transit of a passer-by
who tips his hat
and with a meaningless smile says “good morning”
to another passer-by*

*Perhaps life is that thwarted moment
when my gaze destroys itself in the pupil of your eyes
and this lies a sensation
which I will mingle with the perception of the moon
and discover the darkness”³*

Farrokhzads film er et præcist og poetisk signalement ikke bare af de spedalskes kår, men af en minoritets ”andenhed”, en mindre linje omfattende både de spedalske og hendes egen digtereksistens. Den dobbelte fremmedhed, som intellektuel og kvinde, genspejles i de syges udelukkelse fra samfundet og deres vansirende sygdom. Farrokhzads poetik med dens kredsen om ensomhed og eksil synes i filmen at blive ”realiseret” eller med Deleuzes ord ”horrible realized”. Farrokhzads poetik, tænkningen af ”rum, skønhed og intimitet”, møder her et andet kød end den kølige og transparente modernismes ord.⁴

”The House is Black” er en sublim film, uafrystelig, materialemæssig nær og økonomisk. Den viser med al tydelighed hvordan et sæt konstruktive regler, et sæt singulariteter, kan placeres i et nyt miljø og direkte begynde at producere forskelle i intensitet.

Det er denne pragmatik, at digterværket og amatørens ”atempt at cinema” distribuerer singulariteterne ifølge en række præcist dragne transversaler, fra arkets hvide rektangel til kamerabilledets udsnit af den spedalske. Det ville være forkert at forestille sig at poesi og film var overlappende praksisformer, at det poetiske billede så at sige kunne affilmes. Sådan forholder det sig da heller ikke, det er nemlig selve digtningen der aktiveres som en cinematografisk ontologi:

3) Forough Farrokhzad: *Another Birth*, (1963) i: *Another Birth*, 1981, (vs. 8-24)

4) Forrough Farrokhzad: *Lad os tro på begyndelsen af en kold årstid*, 2006, p. 7

*All my existence is a dark verse
which repeating you in itself will take you
to the dawn of eternal blossoming and growth
I have sighed to you in this verse, ah,
in this verse I have grafted you
to tree and water and fire*⁵

Hos Farrokhzad ser vi altså, hvorledes et kompositorisk snit, en distribution af singulariteter, kan transponeres og så at sige udvikles i et andet medie. Den hviskende stemme fra digtets første strofer bliver over beskrivelsen af hverdagen omsat til filmens intense hviskende speak: "*My existence is a dark verse*".

Som Deleuze i en forelæsning for filmstuderende gør gældende, handler dette ikke om hvorvidt han kan fortælle dem om hvordan man laver film, men om at opdage en parallelitet i fremgangsmåden, i dens præcision.⁶ Hos Farrokhzad oplever vi hvorledes hun udkræver præcise figurer fra det domæne hun behersker, digtningen, og monterer dem i et nyt domæne, filmens.

The use of theoretical books on cinema

Deleuze indleder sidste afsnit af sin konklusion i cinemabøgerne med at konkludere at tiden ikke er gunstig for teoretiske bøger om film. Omvendt har han åbnet cinema-bøgerne med at understrege at de ikke er udtryk for en historisk eller lingvistisk gennemgang, men snarere for hvordan filmen kan bruges til at tænke nye filosofiske begreber, begreber som ikke stammer fra filmen, men som dog alligevel tilhører den.⁷

Hvis vi inddeler filmlitteraturen i en rudimentær skelnen mellem viden og erfaring, synes der på den ene side at være en omfattende teknisk og kunstnerisk litteratur og på den anden en teoretisk og historisk. Deleuzes bøger synes her at falde midt imellem. Bøgerne handler ikke om hvordan man laver film, hverken fra et teknisk eller kunstnerisk synspunkt. Omvendt er de som nævnt heller ikke en forlængelse af den traditionelle "filmteori", og at opfatte dem sådan er en fejltagelse.⁸

Deleuzes cinemabøger er snarere en montage af filosofi og film, en sammenskæring af to forskellige vidensdomæner. Deleuzes begreber er ikke begreber i en traditionel forstand, "begreber om" eksempelvis "film", men slet og ret begreber som skabes i sammenstødet eller montagen af filosofi og film. Det er denne kreative, skabende impuls som dels trækker bøgerne mod den erfaringsbaserede del af filmlitteraturen

5) Forugh Farrokhzad: *Another Birth*, (1963) i: *Another Birth*, 1981, (vs. 1-7)

6) Gilles Deleuze: "Qu'est-ce que l'acte de la création?" *Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis*, 17/05/1987, p.2.

7) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005 p. Xi-Xiii og *Cinema 2*, 2005, pp. 268-269

8) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, translators introduction, p. XV

(Eisenstein, Passolini) og dels gør bøgerne anvendelige for den udøvende, praktiker, som selv er kreativ og skabende i sit arbejde. Imidlertid stiller denne synsvinkel også et spørgsmål: Når en filosof som Deleuze er optaget af hvorledes tingene aktualiseres, hvorledes det nye skabes, hvordan kan det så være at han fortrinsvis er optaget af filmen *efter* dens skabelse?

Det er i dette spørgsmål at Deleuzes cinematisk ontologi spiller en væsentlig rolle for den praktiske brug af cinemabøgerne. Deleuze beskriver i sin bog "Bergsonisme", hvorledes det handler om at "objektivere" problemerne snarere end at finde løsninger på dårligt stillede pseudo-problemer. Den første regel i denne forbindelse sigter derfor mod at kunne skelne mellem virkelige og uvirkelige problemer:

*"True freedom lies in a power to decide, to constitute problems themselves. (...) "The truth is that in philosophy and even elsewhere it is a question of finding the problem and consequently of posing it, even more than solving it. For a speculative problem is solved as soon as it is properly stated. By that I mean that its solution exists then, although it may remain hidden and, so to speak, covered up: The only thing left to do is to uncover it. But stating the problem is not simply uncovering, it is inventing."*⁹

At objektivere problemerne er således første skridt i hvad Deleuze med Bergson kalder "intuition som metode", som igen kan læses som en slags montage af ideer og praksiser hvormed man skaber nye begreber:

*"The means used by intuition are, on the one hand, a cutting up or division of reality in a given domain, according to lines of different natures and, on the other hand, an intersection of lines which are taken from various domains and which converge"*¹⁰

Denne metode består således af to operationer. Den første operation er at adskille et domæne i artikulationer og den anden at montere artikulationer fra forskellige domæner i et nyt begreb. Det var en genklang af denne metode som vi fremskrev i forbindelse med Farrokhzads "The House is Black".

Det er også på denne baggrund at vi skal forstå cinemabøgernes holdning til film-semiologien. Hvor semiologien importerer begreber udefra, eksempelvis udsagn, for at strukturere et materiale, opererer Deleuze ikke med et på forhånd givet system. Deleuzes filosofi om filmen er ikke kalkuleret ovenpå en filmisk kunst hvis essens den forsøger at docere, den er tværtimod opstået fra filmen og opfundet i forlængelse af denne:

"In this way philosophy is not mapped onto film but film itself gives rise to an invented philosophy of thought and image. In the inventiveness of their approach, the Cinema books appear as material difference in themselves, for they are less a

9) Gilles Deleuze: *Bergsonism*, 2002, p. 15.

10) Ibid: *A Return to Bergson*, afterword in the English edition, p.115

straightforward matching of philosophy and film than a glimpse of philosophy AND film, philosophy + film, philosophy and then film. (...) By allowing the movement of the cinematic image out of its linguistic restriction as an utterance and into this web of cinematographic concepts, Deleuze avoids the closed set at the level of an approach to film and at the level of his own philosophy. Movement is preserved within the books, which necessarily assumes that their ontology of cinema - their Whole philosophy of film - is neither given nor giveable.”¹¹

Deleuzes taksonomi er ikke et for én gang og altid lukket system hvori der ikke kan optræde nye eller modsigende fænomener. Dette er måske den mest forvirrende ting ved Deleuzes filmbøger. De tager ikke udgangspunkt i et tidligere paradigme som de erstatter med et nyt, og de producerer således heller ikke en overgribende og totaliserende “teori”. Hvad cinemabøgerne frembringer er en konkret måde at tænke på, ikke en model eller teori:

“In this regard, however, the prospect of Deleuze is double problematic for filmstudies. Not only does Deleuze inevitable dismantle the discourses that traditionally nourished filmstudies, discourses such as phenomenology and structuralism, but more generally, and perhaps more importantly, his books buck the current trend in film studies towards theoretical indifference. (...)

...while cognitivists like David Boardwell and Noël Carroll denounce “grand theories”, they continue to proceed on the basis of their schematic, and universal assumptions. In this respect Deleuze is much more the avatar of the end of grand theories: for him the specificity of cinematographic images invariably eludes the rigid determinations of any overarching schematism. The result is a philosophy which is always local, reflecting emergence of rules immanent to each given “zone of indetermination”. (...)

In the past, Deleuze has cited examples of this new system in sciences and logic, (...) which attest to the development of “poised systems” –not systems that graft order on to chaos but systems that ride the delicate crest between chaos and order. In this respect, Deleuze’s cinematographic philosophy is as much about the creation of an open system as it is itself a system...”¹²

Dette giver filmbøgerne en dobbelt force, dels en terminologi hvormed man kan udvikle en tænken og talen om film, som ikke er begrundet i en privilegeret udefra kommende skematik, og dels implicit i selve måden bøgerne skaber sine begreber, en metode hvormed man selv kan skabe på tværs af vidensdomæner.

11) Claire Perkins: *Cinephilia and Monstrosity: The Problem of Cinema in Deleuze’s Cinema Books*, 2000 i *Senses of Cinema* #8, July-August 2000, p. 3

12) Gregory Flaxmann: *Introduction*, 2001, i: Gregory Flaxmann ed.: *The Brain is the Screen*, 2001, p. 7-10

Bøgerne udtrykker altså ikke et totaliserende filmteoretisk system, tværtimod er deres mange begreber “deduceret” ud fra konkrete filmiske eksempler i en række tavler eller en slags “artsbeskrivelser”¹³, og det er i selve måden disse begreber tænkes frem, den tænkning som producerer begreberne, at cinemabøgernes største force ligger.

Rational, Irrational, Operativ

På langs af afhandlingen er der i forlængelse af denne forståelse opstået en række læsninger, som snarere end at modsige eller kritisere Deleuzes tænkning er inspireret af denne måde at oprette en filmisk “naturhistorie” på. Som nævnt i kapitel fire og seks foregår der en evolution af filmen fra begyndelsen af tresserne, som kulminerer med et nyt digitaliseret produktionsapparat i starten af det nye årtusind. Bevægelsebilledet og tid-billedet operationaliseres, dels gennem et nyt plasmatisk perceptionsbillede og dels gennem en sammenfasning af rationelle og irrationelle klip i en ny “operativ” montageform.

Her er der to indlysende faldgruber. Den ene består i at forsøge at få denne radikale udvikling til “at gå op” med Deleuzes taksonomi, idet man søger at forsvare hvad man opfatter som et paradigme. Den anden faldgrube består i at opfatte fremkomsten af “informationsbilledet” som et nyt paradigmatiske skift og dermed afvise betydningen af Deleuzes filosofi for filmen. Den eneste farbare vej synes således at være at objektivere problemerne, at *opfinde* og definere den række begreber som beskriver udviklingen.

Deleuze er selv inde på denne tankegang idet han om det numeriske billede bemærker:

*”It is the time-image which calls on an original regime of images and signs, before electronics spoils it or, in contrast, relaunches it.”*¹⁴

Denne læsning af “tid-billedet” som en æstetikens forudsigelse og problematisering af det digitale åbner for så vidt for en videre læsning. Hvorledes kan “tid-billedet” “opgraderes” af det digitale billede og under hvilken form?

*”So that electronic images will have to be based on still another will to art, or on as yet unknown aspects of the time-image.”*¹⁵

Deleuze skitserer her to muligheder, en “mutation” af tid-billedet, analog med ideen om tid-billedet som mutationsform af bevægelse-billedet,¹⁶ og dernæst en åbenhed i

13) Deleuze skriver at han interesserer sig for en special disiplin, taksonomien forstået som klassifikationen af klassifikationer.

Gilles Deleuze: *Tivul om det imaginære*, (1986), i *Forhandlinger*, 2006, p. 84

14) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 256

15) *Ibid*: p. 255

16) *Ibid*: pp. 18-19

systemet som gør at man kan opdage nye tegn, nye former og aspekter. Er tid-billedet muteret til et "information-billede" eller findes der en række tegn, forbundet med tid-billedet, som endnu blot ikke er fremskrevet? Deleuze åbner som vi skal se for begge muligheder, dels i selve filmbøgerne og dels i en række artikler og interviews.

Her gælder det imidlertid i særlig grad om at adskille artikulationerne, om at objektivere problemerne. Spørgsmålet bliver et spørgsmål om hvilken status den alineære klipning og det "immaterielle" kamera har. Er der en forskel fra den analoge film og hvis så, er det en forskel i grad (degree) eller art (kind)?

Deleuze beskriver i bogen "Bergsonisme" dette som andet punkt i et tretrins program:

*"Bergson distinguishes essentially three different acts that in turn determine the rule of the method: The first concerns the stating and creating of problems; the second, the discovery of genuine differences in kind; the third, the apprehension of real time."*¹⁷

For klipningen gælder det, at der er en forskel i grad. Den operative montage afprøver nye territorier, dels som effekt af en forøget hastighed og dels som en effekt af at kunne overskue den klassiske og den moderne film som historie. Der er således ikke en forskel i art mellem en operativ og en klassisk eller moderne montage. Man kunne således se denne nye montageform som "et pseudo-problem", medmindre man iagttager at forskelle i grader og arter nødvendigvis befinder sig i et kontinuum og ikke i en negativ/positiv relation.¹⁸ Men hvis den operative klipning således blot er et nyt aspekt af "tid-billedet", hvorledes skal vi så definere det? I åbningen af den første cinemabog beskriver Deleuze hvorledes vi skal forstå Bergsons tese fra første kapitel af "Matter and Memory":

*"Now we are equipped to understand the profound thesis of the first chapter of Matter and Memory: (1) there are not only instantaneous images, that is, immobile sections of movement; (2) there are movement-images which are mobile sections of duration; (3) there are, finally, time images, that is, duration-images, change images, relation-images, volume-images which are beyond movement itself..."*¹⁹

Det interessante er her at Deleuze nævner "volume-images" som en specifik underafdeling af "tid-billedet", en variation som vi i resten af bogen ikke hører nærmere om, men som han belyser i en lille artikel om bøgerne i tidsskriftet "Cinéma":

"Enhver skabelse har en politisk værdi og indhold. Men problemet er, at den dårligt lader sig forene med de informations og kommunikations kredsløb, der allerede er færdiglavede og i omløb, men på forhånd er degenererede. Det er altid et spørgsmål

17) Gilles Deleuze: *Bergsonism*, 2002, p. 14

18) *Ibid*: pp.74-75.

19) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p 12

om hjerne, for hjerne er den skjulte side af alle kredsløbene, der både er i stand til at lade de mest basale og rudimentære reflekser fejre nye triumfer og til at lade en mulighed stå åben for at aftegne mere skabende spor; for mindre "sandsynlige" forbindelser.

Hjernen er en rum-tids volumen – det hører kunsten til at aftegne nye aktuelle stier i den.²⁰

Det er vel netop disse "færdiglavede" informatiske kredsløb som eksempelvis den nyere amerikanske film kortslutter og sætter i et nyt omløb, netop ved brug af hjernen ("Being John Malkovitch" (1999), "Adaptation" (2002), "Eternal Sunshine of a Spotless Mind" (2003)), og filmisk sætter igennem ved hjælp af en operativ montage. I de nævnte eksempler er det netop bevidstheden vi klipper ind og ud af, nogle gange gennem irrationelle forbindelser og andre gange helt bogstaveligt:

*"If we work with Deleuze's concepts, it becomes clear that a camera consciousness has entered our "normal" perception, making it easier to jump between layers of time and to become confused in time. It is a consciousness that is nonpersonal and "detached" from a preconceived idea of the subject. It forms material and temporal aspects of subjectivity. Images surround us; we live in images and images live in us. (...) The brain is itself an image. The brain is the screen."*²¹

Vi kunne hermed føje et nyt "tid-billede" til Deleuzes taksonomi, billedet af hjernens kredsløb, indfriet gennem en skiften mellem kartesiske koordinater og ikke lokaliserbare relationer i bevidstheden, et "volume-image" som i en vis forstand lægger sig i forlængelse af Deleuzes "cinema of the brain". Et "volume-image" ville i Deleuzes taksonomi have de vanlige to bipolære tegn og et generisk tegn. De bipolære tegn ville henholdsvis bestå af K-effekt, billedets betydningsmæssige labilitet, og K-funktion, billedets mulighed som manifold. Det generiske tegn, udtrykt ved en dobbelt blindhed, ville være overskylningen imellem et kartesisk rums fiktive koordinater og en tidslig models ikke realiserbare relationer.

Hvilken status indtager så det "immaterielle" kamera, den enkelte frame defineret som "pixel-plade"? Her indtræder imidlertid en forskel i art. Pixelpladen afviger i art fra negativet, idet pixelpladen ikke behøver at eksponeres. Det er kun en *mulighed* ved pixelpladen at manipulere dens pixler ved at eksponere dem gennem en optageenhed, men ikke en nødvendighed. Den enkelte pixel repræsenterer en grad af lys, som kan manipuleres på en lang række mere eller mindre effektive måder end videokameraets simulerede eksponering, eller i kombination med denne. At billedet ingen materialitet har, men kun består i original som information eller data der kan

20) Gilles Deleuze: *Om L'Image-temps* (1985) i *Forhandlinger*, 2006, p. 77

21) Her parafraserer Patricia Pisters Deleuze i et interview med Cahier de Cinéma: "The brain is unity. The brain is the screen." *Cahier de Cinéma* 380, februar 1986 pp. 25-32.

Patricia Pisters: *The Matrix of Visual Culture*, 2003, pp. 218-219

manipuleres uafhængigt, er en forskel i art fra filmen og dens negativbaserede stofflighed. Det er ikke længere et spørgsmål om at indfange et givent lys i et apparat, men om at apparatet selv skaber det lys som det holder fanget. Som nævnt har dette også en indlysende betydning for distributionen af billeder, idet de ikke længere besidder en stofflighed eller virkelig fysik. Disse data kan således distribueres på en hidtil uset måde, hvorunder hører en uendelig fordobling af deres antal, men i ligeså høj grad en uendelig fordobling af nye forarbejdnings og mutationer.²²

Et "informatisk" billede har imidlertid en lang række konsekvenser, idet vi begynder at tænke det som en mutation af tid-billedet. Det informatiske billede afviger fra tid-billedet på mindst to radikale måder, dels gennem en konsekvent re-integrering af billedets "out of field" og dels gennem den kortslutning af definitionerne "frame", "shot" og "montage", som allerede sås som tendens i tid-billedets måde at kunne operere med montage i den enkelte indstilling. En simpel måde at forstå denne kortslutning på er ved at kigge på distributionen af billeder. De "codecs" (coding/decoding) som flytter billeder digitalt opererer ikke med enkelte frames, men med vektorer som forud og bagud betegner ændringer i en keyframe. Således er "frame" blevet til "picture" og "shot" og "montage" til vektorer (B & P images).²³

Det "informatiske billede" re-integrerer billedets "out of field" på to forskellige måder, som Deleuze i den første cinemabog definerer som pragmatisk og absolut. Pixelpladens pragmatiske "out of field" er således ikke længere det som ligger uden for beskæringen, men det som endnu ikke er blevet visualiseret i pixelpladen. Det som kunne forestilles og det som endnu ikke kan forestilles. På den måde bliver det pragmatiske "out of field" en virtualitet, summen af mulige manipulationer i pixelpladen, som indbefatter alle billeder der nogensinde er skabt, kunne være skabt eller kan skabes i fremtiden. Når pixelpladen således også har et absolut "out of field" er dette begrundet i selve pixelpladens status som billeddannende. Det absolutte "out of field" er dermed ikke det som aldrig kunne indrømmes, idet der altid ville kunne tænkes en større ramme, men er selve pixelpladens grænse, det som ikke kan visualiseres, hverken nu eller i fremtiden. I denne forstand kunne man ligne det pragmatiske "out of field" ved bevægelserne i "konsistens-planet", mens det absolutte "out of field" ville konstitueres af selve planet. Det er i denne forbindelse at vi kan tale om et "plasmatiske" perception-billede, en "nultehedens" fjerde fase. Som vi så i Deleuzes definition af "tid-billedet" havde det allerede den konsekvens

22) Lev Manovich: *The Language of New Media*, 2001.

23) "In an MPEG data-stream, the precise mixture of different frametypes (I, P-forward and B-backward) is defined at encoding time in the Group of Pictures (GOP) structure. It is typically 12 or 15 pictures in a sequence such as I_BB_P_BB_P_BB_P_BB_P_BB_P_BB_. One intra-coded picture is followed by a dozen or so block motion-compensation picture. Their order in the bitstream does not correlate directly with the order of display. (...) Codecs must make direct tradeoffs between computational time and space. The tradeoffs sometimes results in artifacts visible on screen as such as blocking and mosaic effects. At times, motion prediction does not work. A change in camera shot, the effect of an edit, might mean that no blocks are shared between adjacent frames. In that case, the codec falls back on intraframe encoding."
Adrian Mackenzie: *Codecs: Encoding/decoding images and sounds*, 2006

at skellet mellem “shot” eller “montage”, som André Bazin eksempelvis gjorde til genstand for analyse i sin filmteori, blev udvisket. Med det “informatiske billede” bryder disse kategorier sammen, idet pixelpladen samtidig er “frame”, “shot” og “montage”. Her har vi altså endegyldigt forladt det bergsonske fundament, hvor en affilmet bevægelse, “shot” medierede mellem en tendens til at skabe objekter, “frame” og en modsat rettet tendens mod en udstrækning i tid, “montage”.

*“Bergson’s ideas were worked out in relation to the “sense” of mechanical and mechanistic “automatisms” rather than informational ones, and so the question arises: can we do for the “cognitive” what Bergson did for the mechanical (...) Can we do for digital devices what Man Ray, Jarry and Tinguely did for mechanical ones, when they invented strange procedures to expose a sense of time and space prior to mechanized operations?”*²⁴

Når Deleuze i cinemabøgerne beskriver omslaget mellem “movement-image” og “time-image” som en skred fra en handlende til en seende praksis, fra aktanten til agenten, kan vi videreføre dette skred, fra en seende agent til en producerende producent. Deleuze nævner hvorledes netop Burroughs’ bidrag til litteraturen var at vende de informatiske kontrolkredsløbs procedure mod dem selv:

*“Opgaven må være at føre kampen ind i filmkunstens kerne og sørge for, at filmen gør denne til sit problem, i stedet for blot at betragte det som en ydre faktor – det er netop det Burroughs gjorde for litteraturens vedkommende, da han erstattede forfatterens og autoritetens synspunkt med kontrollens og kontrolløren.”*²⁵

På samme måde udskiftes “seeren” med “producenten”. Ikke nødvendigvis i bogstavelig forstand som den blaserte Hollywood figur vi kender fra “The Player” (1992), “Adaptation” (2002) eller “The Kid Stays in the Picture” (2002), men som en geninstallering af det handlende aspekt som forsvandt med modernismens paralyserede clairvoyante hovedperson. Fra Hollywoods Robert Evans over videokunstneren Jesper Just og Youtube til “Happy slaping”. Producenten er ikke bare afsenderen i et traditionelt magtdiagram, han er i lige så høj grad modproducenten, adressenten som modsiger afsenderen. Dette betyder endvidere at produktionen er spredt på en række nye decentraliserede måder og over en række nye fremmede fagområder. Filmen befinder sig ikke længere bare i biografen, men også hos en række fremmedartede og uformelle producenter, eksempelvis arkitekten. Dette giver et indlysende focus på selve fremstillingen, samlingen, det cykliske genbrug af media, altså selve processen, snarere end den endelige fremføring af “værket”. I denne forstand bliver begreberne spredt over en række processuelle kategorier som de gennemrejser på forskellig vis:

24) John Rajchmann: *The Deleuze Connections*, 2000, p. 71

25) Gilles Deleuze: *Brev til Serge Daney: Optimisme, pessimisme og det at rejse*, (1986), i: *Forhandlinger*, 2006, p 97

Grundlægende kategori (elementer):
“frame”, “bit”, “montage”

Mellemliggende kategori (tilblivelse):
“indstilling”, “sync”, “klip”

Overordnet kategori (skabelse):
“shot”, “mix”, “rytme”

I denne forbindelse er “frame”, “bit” og “montage” de irreducible elementer som findes i en filmisk sekvens af 1/24 sek. varighed. Et frame billede, en frame lyd, to klip og deres indbyrdes relation. Den mellemliggende kategori betegner summen af et givent materiale, hvis specifikke udvalg er udtrykt i den overordnede kategori. Eksempelvis er en given “frame”, udtrykt over tid igennem en eller flere “indstillinger”, efterfølgende udtrykt som det eksakte udvalg i “shot”. Betydningen af dette er at alle frames potentielt er adskilt af et klip, og at filmen på et fundamentalt plan består af en uendeligt skiftende række af “frame” og “montage”, overordnet inddelt i skiftende rækker af syntetiske “shots”.

Det er i grunden tankevækkende at en filosofi, hvis hovedbegreber er “udstrækning” og “tilblivelse”, ikke i sin filmiske taksonomi indbefatter overvejelser om den filmiske tilblivelse. De tre begreber “frame”, “shot” og “montage” må i denne sammenhæng således alene referere til oplevelsen af den færdige film, forstået som betragterens genskabelse af det engang skabte, hvis tilblivelse og grundlæggende bestanddele er klassificeret som ovenfor:

Deleuze (genskabelse):
“frame”, “shot”, “montage”.
(I-image, B & P image, Intra-image)

Imidlertid er denne opstilling af hvad producenten gør ikke tilstrækkelig til at forstå, hvorledes det “informatiske billede” samler sig i sanseblokke, for i selve aktualiseringen at folde sig om sig selv og producere nye virtualiteter i et “positiv feedback” loop. Vi kan i denne forbindelse trække på Deleuzes egen ontologi, som den eksempelvis sammenfattes hos Manuel Delanda:

“Den ontologiske liste

1. *Konsistensplan*
2. *Multipliciteter*
3. *Kvasi-kausale operatorer (abstrakte maskiner)*
4. *Signalektisk stof*
5. *Spatio-temporale dynamismer*
6. *Aktualisering*
7. *Indfoldning af aktualiseringen*”²⁶

Listen som læst fra 1-7 går fra det virtuelle domæne (1-3) over det intensive domæne (4-5) og til aktualiseringen (6-7). I denne forbindelse synes det gunstigt at indføre det “informatiske billedes” sammenfasning af begreberne “frame”, “shot” og “montage” på langs af denne ontologi, så vi så at sige får et temporært eller tilblivende skema, hvis kategoriale modulationer, harmonerer med aktualiserings processen:

1. Konsistensplan:

“frame”, “bit”, “montage”

3. Kvasi-kausale operatorer (abstrakte maskiner)

4. Spatio-temporale dynamismer:

“indstilling”, “sync”, “klip”

6. Aktualisering:

“shot”, “mix”, “rytme”

7. Indfoldning af aktualiseringen:

“frame”, “shot”, “montage”.

Her synes det forhåbentlig indlysende at vi, når vi i det følgende ønsker at opstille en række konstruktive elementer af det filmiske blik med henblik på det konkret producerende, snarere vil være optaget af de mellemliggende kategorier (3-4, 6) end af det analytiske blik på den færdige og allerede skabte film (7).

26) Denne liste er en variation over Delandas ontologiske liste som er lavet ud fra en række læsninger på langs af Deleuzes værk. Jeg har koncentreret mig om at lave ændringer udelukkende med henblik på Deleuzes film teori. Derfor er eksempelvis punkt 4 ændret fra “resonans og tvungne bevægelser” til signalektisk stof. Dette er sket ud fra de eksempler fra informationsteorien, som Delanda giver i sin egen gennemgang (pp.123-124). Endvidere er punkt 1, ændret fra spatium, til konsistens plan eller “plane of imanence” i overensstemmelse med Bergsons teori om universet som bestående af et plan af billeder, som fremført i den første cinemabogs fjerde kapitel. Manuel Delanda: *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 2004, pp. 202-209

Konstruktive elementer af et filmisk blik

Tid

Enhver film opererer bevidst eller ubevidst med et implicit billede af tiden. Filmens "tid-billede" er således ikke at forveksle med en skildring af en periode eller et tidspunkt hvor handlingen foregår. "Tid-billedet" er fundamentalt for hvordan filmen intuerer relationen mellem rum og tid. Denne rum-tids relation er igen bestemmende for en lang række specifikke måder hvorigennem filmen udtrykker sig: fortælling, billedsprog, montage. Et nu under forandring er eksempelvis væsensforskellig fra vores tilbøjelighed til at opfatte nuet som statisk, fortiden som en række snapshots som skal lægges til rette, og fremtiden som et "rum" hvori vi kan projicere vores begær og drømme. Et nu under forandring er ikke længere dette statiske trykke punkt, hvorfra vi kan betragte fortiden og fremtiden. Et foranderligt nu betinger, at vi for overhovedet at kunne huske og erindre må forestille os det paradoksale, at fortiden er sameksisterende med nuet. Et foranderligt nu betinger at nuet spaltes i en dobbelt strøm: én som løber mod fortiden idet erindringen skabes, og en som løber ind i fremtiden idet hele fortiden komprimeres i et evigt flygtende nu.

Struktur

En films struktur er det som bærer dens fortælling. Denne struktur er altid rejst i et allerede forudsat rum. Strukturen er som sådan bare en matrice, som dels hjælper instruktøren til håndtere stoffet og dels hjælper beskueren til at behandle det. Den vandrette akse beskriver således en dramatisk disponering, mens den lodrette beskriver en lagdeling eller bestanddelenes geologi. Dette er udgangspunktet. En analyse. Herfra gælder det om at finde materialets egen brudlinje. Stoffet må finde sin egen form, den kan ikke doceres. Det er indlysende at filmens tidslighed, dens opfattelse af tid må påvirke dens opfattelse af rum, dens struktur. At sætte tingene sammen igen, en syntese. Her gælder det om at holde sig fra at forsøge at realisere muligheder i materialet; religiøse, dramatiske eller psykologiske, men i stedet aktualisere dets virtualiteter. Mens mulighederne ingen realitet har, med mindre de virkeliggøres, forholder det sig omvendt med virtualiteterne. Mulighederne er blot de muligheder vi allerede kender, det velkendte der dog ikke er realiseret, mens det virtualiteterne er det nye, det som vi først i morgen kan vide var muligt allerede i dag. Det betyder at det realiserede er fattigt, idet dets ubrugte muligheder falder bort og dermed dets ubrugte potentiale. I modsætning hertil peger det aktualiserede altid direkte ned i det plan eller den virtualitet hvorfra det opstod og som det i sidste ende repræsenterer i sin realitet.

Metode

Der er en forskel mellem en kasse med sten og en kasse med fotografier: en hukommelse. Forskellen er, at mens den enkelte sten i kassen ikke påvirkes af at man fjerner en af de andre, så er dette ikke tilfældet med hukommelsen; den ændrer sig kvalitativt. En hukommelse ændrer sig i sin helhed hver gang noget lægges til eller

trækkes fra. Et filmisk materiale er en sådan intensiv multiplicitet, en kasse med levende billeder. Den metodiske tilgang sigter i denne forstand mod at lade filmens tid-billede flyde gennem strukturen på en sådan måde, at tid-billedet distribuerer strukturens "spredning" over tid, dens måde at optage tidlige bevægelser i en præcis rumlig konfiguration.

Frame

En films mindste analyserbare bestanddel er den enkelte frame. I denne forstand er alle filmiske udtryksformer og genrer, set under et, at betegne som animation. Forestillingen om en objektiv eller sand, realistisk eller dokumentarisk, film falder bort. Vi må i stedet tale om filmen som fiktion, som en model. Pixelpladen er defineret ved et givent sæt pixler, som kan manipuleres med eller uden brug af tilført lys. Dette tilfører en collage i dybden som kontrasterer en montage eller morphing på langs af tidslinjen. Pixelpladen er endvidere defineret af hvad der uden for dens beskæring er udtrykt i to "out of field", et pragmatisk og et absolut. Det pragmatiske "out of field" betegner det som kunne visualiseres igennem manipulation af pixels, men som endnu ikke er blevet det eller allerede har været det. Det absolutte "out of field" betegner det som ikke kan visualiseres, hverken i fortiden, nu eller i fremtiden.

Synspunkt

Det filmiske synspunkt betegner den specifikke måde hvorpå en række indstillinger i en sekvens modulerer optikkens brændvidde. At der i nogle tilfælde ikke længere er tale om et optisk udgangspunkt ændrer for så vidt ikke det faktum, at filmen stadig perciperes gennem et optisk system. Det filmiske synspunkt betegner en variation set ud fra normalpunktet, som simulerer eller afviger fra det menneskelige øjes sansemæssige proprieteter. Her er tale om forskelle mellem høj og lav dybdeskarphed, synskeglens vinkel samt en række bevægelses muligheder, der simulerer det menneskelige bevægelsesapparat og cerebrale kredsløb. Af disse sidste kan nævnes fire: en fysiologisk, en mekanisk, en transcendent og en plasmatiske. Det filmiske synspunkt udtrykker beskrivelsesformer (narrativt rum), subjekt/objekt relationer (plot) og simuleringer (fortælling). I sidste ende er det filmiske synspunkt en simulering af vores senso-motoriske, perceptionelle og cerebrale karakteristika, i form af en meta-cinematisk verdensanskuelse: "The Brain is the Screen".

Montage

En films montage er summen af det som er valgt fra. Denne sum overskrider enhver rationel eller kvantitativt repræsentation. Montage er derfor en intuitiv disciplin som må beskrives i kvalitative termer snarere end kvantitative. Vi kan definere tre forskellige hovedspor i denne praksis: rationel, irrationel og operativ. Den rationelle praksis betinger sig af oplevet kontinuitet, mens den irrationelle praksis modvirker denne tilsyneladende tidlige orden. Operativ montage blander disse anskuelserformer ud fra et bevidsthedsmæssigt synspunkt, som vekselvirker mellem transformation og translation. Her optræder rationelle klip som rumlige markører (translation) og

irrationelle klip som tidlige aspekter (transformation). Operativ montage er den anden halvdel af pixelpladen som mindste element, en collage i dybden af billedet parret med en montage på langs af tidslinjen. Her forenes et hele der ikke længere kan repræsenteres, med et udenfor som ikke længere kan tænkes.

Akustik

En films akustiske elementer betegner som minimum halvdelen af dens oplevelsesmæssige potentiale, hvad enten der forekommer en lydside eller ej. Den lydige dimension er et omni-direktionelt kontinuum hvori multiple akustiske perspektiver kan optræde samtidigt og uimodsagt. Dette kontinuum krydser den visuelle stratificering, fra det mest bevidste niveau til det subliminære. Det akustiske niveau er en samtidig kobling mellem udsagnets sproglige matrix og kroppens resonans. Filmens lydside kan være synkron eller asynkron med dens billedside. I dette spektrum findes en dynamik som i sig selv er tilstrækkelig til at nedbryde den klassiske films kontinuitet. Samtidig findes der også en modsatrettet kraft, en sammenhængskraft mellem lyd og billede, som eksempelvis udtrykkes i musiske elementer. Lydsiden er i denne forstand et tidevandsfelt som betinger filmen dens begivenhedshorisont.

Efterskrift

Det må synes indlysende, for arkitekten så vel som for filmskaberens - og for arkitekten som filmskaber, at der ligger et gode i en filosofisk gennemarbejdet nytænkning af en teori om billedet, dets tegn og dets realitetsgrad. Når Deleuze, med Bergson og Peirce in mente, fravrister billedet fra en traditionel skematiserende diskurs, frigør han samtidig dets tænkning fra en vanebundet underordning, defineret ved tidens underordning af rummet. At disse to fænomener er tæt forbundne er måske ikke lige så indlysende, men den matrice hvormed en given teori griber et konkret foreliggende sagsforhold er jo netop som oftest opstillet i et allerede forudsat og kvantificerbart rumligt system, det være sig dramaturgiens, perspektivets eller semiologiens matricer. Denne omvendning, fra tidsrum til rumtid, fra det kvantitative til det kvalitative, er måske cinemabøgenes mest enkle og direkte ærinde.

Det må synes ligeså indlysende, at der er en vis fare forbundet ved at tilegne sig en så fundamental anderledes og fra nogle synsvinkler esoterisk filosofi. I kunstens diskurs siden halvferdserne har den ene filosof udskiftet den anden som den eneste saliggørende. Fra Marx og Lacan, over Derida og Lyotard, Virilio og Baudrillard til Foucault og Deleuze. Hvert tankesystem, mere eller mindre gennemtænkt, er en verden for sig og har sin tiltrækning, sin uforståelige andenheds tyngdefelt og efterfølgende kortlægningen af denne nye verden, en afstødningskraft som kroppens når den efter at modtage et organ udstøder det igen. I denne proces synes det indlysende, at man allerede i tilegnelsen af det nye tankesystem må forsøge at bibeholde sin egen tænkning, eller i det omfang man virkelig forelsker sig i den nye tankes billede, sin integritet.

Når der i den forudgående tekst ofte er blevet refereret til Deleuze, er det med dette i mente. Cinemabøgerne er mange ting og kan læses på en lang række måder. Min eneste måde har været at uddrage hvad Deleuze rent faktisk siger om den filmiske konstruktion. Som nævnt er valget faldet på disse bøger, fordi forfatterens kreative ambition, skabelsen af begreber, giver genklang i den kunstneriske praksis' egen skabelse. Denne afhandling, som omhandler skabelsen af film ud fra et arkitektonisk synspunkt, har altså ikke haft et sigte på at være et egentligt filmteoretisk anlangende, men har simpelthen valgt den filosofiske eller teoretiske indgang som synes mest egnet til formålet. Når dette afsluttende kapitel alligevel begynder at beskæftige sig med filmteorien som sådan, har det et meget præcist sigte. Deleuzes cinemabøger rammer ned i en kendt forkastning mellem filmkunstneres og filmarbejderes erfaringsbaserede faglitteratur og en egentlig humanvidenskabelig tradition, "filmvidenskaben". Dette skel mellem den udøvedes tekniske og kunstneriske erfaring og forskerens human-videnskabelighed er, trods det ulige historiske perspektiv, analogt med hvad der stadig ikke kan gøres til genstand for en fast navngivelse, såsom arkitektur-"teori", arkitektur-"videnskab", arkitektur-"historie" eller blot en underafdeling af faget "kunsthistorie". Her åbner Deleuzes cinemabøger et nyt perspektiv, ikke bare for arkitekten som nødvendigvis må blive filmskaber og producent, men for hele disciplinen, idet han docerer hvorledes man ville være i stand til at udlede filosofiske begreber fra arkitekturen, som ikke er arkitekturens begreber, men som dog alligevel tilhører den. På denne måde vil det måske være muligt for arkitekturen, som videnskabelig eller filosofisk praksis, at undgå den epistemologiske blindgyde, hvori det synes at den såkaldte filmvidenskab endegyldigt er havnet. Det handler i sidste ende om tænkning, ikke at gentage og forstå hvad der bliver dikteret af den gældende diskurs, men at gøre sig selv i stand til i hvert fald at *begynde* at tænke.

Appendix I

The Movement-Image

"The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age.

H.P. Lovecraft: *The Call of Cthulhu* (1926)¹

Den franske filosof Gilles Deleuze (1925-1995) søger i sit to binds værk "Cinema" at opstille en taksonomi for filmen som kunstart. Deleuze trækker i dette forsøg på en anden fransk filosof Henri Bergson, som han tidligere har beskæftiget sig med i bogen "Bergsonisme", og dennes begreb om tidens udstrækning "Durée", som det kommer til udtryk i værkerne "Matter and Memory" (1896) og "Creative evolution" (1907). Deleuze identificerer Bergsons projekt som at give den moderne videnskab den metafysik som den mangler. I forlængelse af dette sætter Deleuze sig i cinemabøgerne for at give filmen en tilsvarende filosofisk overbygning med det slet skjulte mål at introducere filmkunsten som privilegeret i forhold til den moderne videnskabs verdensbillede.

Hos Bergson henter Deleuze sin overordnede inddeling i "movement-image" og "time-image" samt underkategorierne "perception-image", "affection-image" og "action-image" som de grundsten, hvormed den klassiske filmkunst er begrundet. Selve opdelingen i første og andet bind (Cinema 1 + 2) gives med begreberne "movement-image" og "time-image" deres ræson igennem en opdeling i en klassisk og en moderne filmkunst, skelsat ved instruktøren Orson Welles, et paradigmeskift fra en optagethed af rum til en optagethed af tid. Dette paradigmeskift tillægger Deleuze en overordnet betydning idet han iagttager at filosofien, inspireret af naturvidenskaben, også går fra en overordning af rum i forhold til tid og mod en omkalfatring af dette forhold.

Ydermere betjener Deleuze sig i begge bøger af semiotikkens grundlægger C.S. Peirce og dennes triadiske begreber om "firstness", "secondness" og "thirdness".

1) Howard Phillips Lovecraft: *The Call of Cthulhu*, (1926), i *The Haunter of the Dark*, 1985, p. 61

Deleuze betragter i denne sammenhæng billeder som før-sproglige, der som visuelle begreber kan bruges til at tænke med. Her må det tilføjes at Deleuze andetsteds i forfatterskabet definerer filosofiens rolle i forhold til kunsten og videnskaben på følgende måde: Filosofi, kunst og videnskab har det tilfælles at de forsøger at skabe en orden i kaos, hver især og på deres måde, ved at skære kaos i forskellige kompositionsplaner. Således er det filosofiens rolle at opfinde begreber til at tænke med, videnskabens at opfinde funktiver til at operere med og endeligt kunstens opgave at skabe sanseblokke til at sanse med. Kunsten er således det sanseliges videnskab.

Som nævnt er værkets opdeling grundlagt i den klassiske og den moderne film, hvilket også begrunder to forskellige tegn-regimer, et som henviser til den rumligt orienterede film og et som henviser til den tidsligt orienterede film. Nærværende tekst søger at gennemgå det første tegnregime som refererer til "the movement-image", dets historie og endelige sammenbrud under og efter Anden Verdenskrig.

Filmbøgerne kan læses på flere forskellige niveauer. En ofte brugt vinkel er at koncentrere sig om den filosofiske diskurs mellem Deleuze's egen tænkning og den generelle linje i repræsentationstænkningen fra Platon over Descartes' "Cogito" og til Kants rum/tids skema. Endvidere opstår en diskurs mellem Deleuze og strukturalismen og semiotikken med specifik adresse til billeddannelsen. Det er på denne baggrund man eksempelvis skal tolke Deleuzes noget lemfældige omgang med semiotikeren C.S. Peirce som et alternativ til Saussure og den franske skoles sprogbaseerede semiologi. Deleuze betjener sig af Peirce, fordi denne i første omgang definerer tegnet som visuelt og før-sprogligt, men fundamentalt for Deleuze er det at tegnet ikke repræsenterer noget, men alene er en henvendelse fra det nye til det passive subjekt.

Bøgernes forhold til den ortodokse filmteori er en mere speget sag. I resten af forfatterskabet betjener Deleuze sig af filosoffer, kunstnere og forfattere, som han med egne ord laver børn på som de ikke havde forestillet sig. I en filmteoretisk sammenhæng står cinemabøgerne følgelig som et kuriosum, frataget den tyngde som Deleuzes filosofiske monogramer indeholder i kraft af deres mængde, grundighed og begrebsverden, men så sandelig også i kraft af forfatterens position som filosof. Deleuze bryder med andre ord reglerne i et domæne hvor han ikke er velkommen, og dette kan ses som en af begrundelserne for den manglende opsigt bøgerne har vakt. Imidlertid sætter denne indtrængen også fokus på domænet, som groft set kan opdeles i instruktørers og videnskabsteoretikers adskilte spekulationer på området. Karakteristisk for bøgerne er det i hvert fald at de som oftest problematiserer teoretikere som Bazin, Burch og Metz og oftere finder overensstemmelse med praktiserende teoretikere som Eisenstein og Passolini. Denne vægtning kan muligvis tolkes som den praktiserende filosofis empati med den praktiserende filmkunstner snarere end med den humanvidenskabeligt orienterede teoretiker.

En tredje måde at læse bøgerne er at koncentrere sig om hvad de egentlig siger om filmen. Deleuzes overblik over filmteoretiske spekulationer og enkelte indstillinger i obskure filminstruktørers mest upåagtede værker er legendarisk eller burde være det. Imidlertid er hans indsigt i kunstens praktiske grundbegreber og problematikker formentlig undervurderet. Fra en praktiserendes synspunkt bliver mødet med cinemabøgerne altså først og fremmest introduktionen til et velovervejet og gennemtænkt detailstudie af hvordan film opbygges, hvordan de virker, og hvilke elementære bestanddele filmen har udviklet til at møde specifikke problematikker. Nok sætter disse bøger læseren og måske i særdeleshed praktikerens på en hård prøve, men i de enkelte betragtninger, i sagsforholdenes kerner, fremskriver Deleuze i konkrete form den anelse praktikerens har kunnet have haft bag kameraet, i klippebordet og foran skærmen. Det er fra denne synsvinkel at nærværende gennemgang af cinemabøgerne er tænkt.

Time is Real

I værkets åbning lægger Deleuze ud med en første kommentar til Bergson og der følger på langs af bøgerne i alt fire sådanne kommentarer. Typisk er det at Deleuze først må klare luften i forhold til Bergson, som har lignet den spirende filmkunst med filosofiens ældste eksempler på illusioner (Zenons paradoks om bueskytten). Som udgangspunkt for denne "nærmen sig hinanden" forudsætter Deleuze kendskab til Bergsons begreb "Durée" som en kvalitativ modsætning til urets "tomme" kvantitative tidsbegreb. Til forskel fra urskivens abstraktion kan man tænke sig den kvalitative forskel mellem tyve punkter der fluktuerer (kvantitet) og tyve børn som hopper (kvalitet). "Durée" er samtidig det hvorved rummet og tiden tager sig ud som modsætningspar, men disse tilsyneladende modsætninger er imidlertid blot ekstreme tilfælde af udstrækning i sig selv. "Durée" kan sammentrækkes, hvorved det genererer objekter eller rum og udvides, hvorved det generere fortid, nutid og fremtid.²

Bergsons ide om "durée" er givet ved tre paradokser som begrunder en apriorisk fortid eller "fortidens rene element". Bergsons første paradoks lyder som følger: "Enhver fortid er samtidig med den nutid som den har været" og skal forstås som en besvarelse af, hvorledes det er muligt for os som mennesker at erindre os noget som helst, uden at denne erindring "står i vejen" for nye serier af "nuer". Bergsons andet paradoks: "Hele fortiden sameksisterer med den nye nutid i forhold til hvilken den nu er fortid" beskriver nuet som en "sammenpresning" af fortiden, billedliggjort i keglen hvis spids er det aktuelle "nu", et nu som er fortidens "ansigt", og i en dobbelstrøm det hvorved fortiden passerer ind i fremtiden og omvendt. Bergson tredje paradoks: "Det rene element for fortiden eksisterer generelt forud for det passerende nu" beskriver hvorledes der gives en forudsætning eller grund for de kommende og gående "nuer", en fortid som hverken er forgangen eller svunden,

2) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p.3

men er den aktuelle væren hvori nuet befinder sig.³ Hermed kan vi betragte Bergsons begreber om udstrækning, hukommelse og "livsånd" (elan vital) på følgende måde:

*"Memory is the co-existing virtual past, Duree the flow of time whereby that virtual past presses forward into the actual present towards the open future, and elan vital is duree as it unfold itself into the future in the various forms of the created and ever creating universe"*⁴

Det er i lyset af denne tænkning at Deleuze fremstiller eller rettere fabrikerer Bergsons tre teser om bevægelse fra "Creative Evolution", idet han bruger disse til at argumentere for filmen som det nye verdensbilledes kunstform. Hovedpunkterne i denne tænkning er at universet består af et åbent udetermineret hele, og dets synlige elementer er for så vidt kun udslag af forskellige vibrationer, dets udstrækning i tid udtryk for dets måde at vedblive at forandre sig på (*endure*). "Cinema 1" åbner således med en gennemgang af Bergsons tre teser om bevægelse.

Første tese om bevægelse

Den første tese problematiserer forholdet mellem rum som kvantitet i den kartesianske forstand og bevægelse som kvalitativt fænomen. Rum og bevægelse adskiller sig i følge denne tese fra hinanden, idet rum kan opdeles uendeligt, medens bevægelse ikke kan opdeles uden et kvalitativt tab til følge:

*"Space covered is past, movement is present, the act of covering"*⁵

Dette betyder at en bevægelse ikke kan rekonstrueres ud fra positioner i et rum, medmindre man forudsætter en abstrakt ensartet tid, hvilket igen medfører to forskellige muligheder for at misforstå eller forvanske bevægelsen:

A: Lige meget hvor tæt positionerne eller øjeblikkene ligger vil bevægelsen stadig foregå mellem disse.

B: Lige meget hvor små to intervaller som vi betragter er, vil bevægelsen have en konkret udstrækning mellem disse.

Dette fører til oppositionen mellem to modsatrettede og irreducible formler:

"Virkelig bevægelse - Konkret udstrækning"

"Immobile sektioner + Abstrakt tid"

3) Malene Busk: *Modets fornuft*, 2008, p.64-65

4) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p.16

5) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 1

Deleuzes problem i denne sammenhæng er at Bergson allerede har "udnævnt" filmen til at repræsentere denne "falske bevægelse", altså der hvor et givent fænomen løber os af hænde ved simpelthen at diffundere ud gennem mellemrummene i vores observationsskema.

Deleuze hævder her at genskabelsen af en illusion ikke er dens kulmination som illusorisk størrelse, men netop dens demaskering. Hans argument bygger på at den filmiske illusion i sig selv ikke ligger i mediet, men i vores perception. Vi har således en nedre grænse for sanseindtryk af forskellig art, hvorunder relativt ensartede "billed-udsnit" vil tage sig levende ud. Derfor oplever vi filmen som et "movement-image" snarere end som en "falsk bevægelse". Deleuze opstiller derfor en tilsvarende irreducibel kategori for "virkelig film":

"Mobile sektioner + Tidslige planer"

Deleuze mener hermed at filmen er virkelig, idet den udsiger noget konkret om vores perception og i sig selv bliver en translationsfigur mellem den inkorrekte og korrekte antagelse om tid og rum. Hvad der i Bergsons optik så ud som en immobil sektion, en illusorisk opdeling af en bevægelsens helhed, det filmiske "frame" og "shot", tolkes her af Deleuzes som en "luns" eller "blok" af durée (mobile sektioner) og filmens montage, som det der mest direkte udtrykker durée (tidslige planer). Det er naturligvis usædvanligt at et så omfattende værk om et så omfattende fagområde åbner med en relativ kompliceret diskussion mellem en filosof og hans mentor. Imidlertid argumenterer Deleuze indædt mod filmen som Bergsons "falske bevægelse", idet han erindrer Bergsons maksime om at det der er nyt altid må skjule sin sande natur, indtil det er i stand til at udfolde sig helt og holdent:

*"The evolution of cinema, the conquest of its own essence or novelty, was to take place through montage, the mobile camera and the emancipation of the viewpoint, which became separate from projection. The shot would then stop being a spatial category and become a temporal one and the section would no longer be immobile, but mobile."*⁶

Opgøret har i denne sammenhæng mere med det kartesianske verdensbillede at gøre end med Bergson: At jeg er en tænkende ting "Res Cogitas", som befinder sig i et udstrakt legeme "Res Extensa", der igen befinder sig i en verden af udstrakte legemer, hvis eneste sammenhæng med de tænkende ting er den uheldige omstændighed at jeg er fatalt knyttet til min krop. Hos Deleuze er det jo netop mellemkomsten, i Descartes tilfælde den hårfine binding mellem tanke og krop i mennesket, som sættes på dagsordenen. Deleuze pointerer at Bergsons ærinde netop var at tænke "det nye" i modsætning til "det evige", og som vi skal se i gennemgangen af Bergsons anden tese om bevægelse er filmen netop karakteriseret ved at tilvejebringe dette "nye" i verden.

⁶ Ibid: p.3

Anden tese om bevægelse

Bergsons anden tese om bevægelse hævder at den inkorrekte formula "Immobile sektioner + abstrakt tid" kan have to forskellige udfald, nemlig den klassiske og den moderne fejltagelse i tolkningen af bevægelse:

A: Den klassiske fejl er "posituren", det privilegerede øjeblik der medierer en bevægelse som den erstatter eller repræsenterer.

B: Den moderne fejl som opdeler tiden i abstrakte sektioner af mekaniske og tilfældige øjeblikke.

Om det er den antikke statues poseren i det "privilegerede øjeblik" eller det newtonske verdensbilledes "hvilket som helst øjeblik" i laboratoriet, er i denne henseende underordnet:

*"In fact, to recompose movement with "eternal poses" or with "immobile sections" comes to the same thing: In both cases, one misses the movement because one constructs a whole, one assumes "all is given", whilst movement only occurs if the whole is neither given nor giveable."*⁷

Det er i skæringspunktet mellem disse to tankesæt at Deleuze forklarer filmens tidlige eksistens som videnskabeligt og kulturelt "stedbarn". Kunsten, som ved filmens fødsel stadig i teater, maleri og skulptur betjente sig af "privilegerede" øjeblikke, ville naturligt afvise en kunstform der betjente sig af syntetiserede mekaniske øjeblikke. I modsætning hertil ville filmen som "opfindelse" heller ikke vække opsigt i videnskaben, som godt nok betjener sig af mekaniske øjeblikke, men kun som udgangspunkt for analyse. Hermed forklarer Deleuze ganske indlysende, hvorfor der går mere end 20 år fra filmens fødsel, til den tager de første egentlige skridt til at blive en autonom kunstart omkring 1915, og hvorfor dette måtte forbigå Bergsons opmærksomhed. Imidlertid har han mere på hjerte i denne sammenhæng. De mekaniske øjeblikke læses hos Deleuze ikke bare som udtryk for en "falsk bevægelse", men lige netop ved deres indifference, for at kunne udpege singulære øjeblikke mellem de "hvilken som helst" øjeblikke som er deres hovedbestanddel:

*"Such remarkable instants are immanent in movement and their extraction represents the emergence of something new."*⁸

Disse singulære øjeblikke er således ikke privilegerede i en antik forstand, men betegner fremkomsten af "det nye". For Deleuze er fotografiet, som vi kender det fra Marey og Muybridge og i særdeleshed filmen, det medie hvori vi kan begribe det nye videnskabelige verdenssyns optik. Øjeblikkene er privilegerede, men i en ny

⁷ Ibid: p.7

⁸ Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 23

forstand som netop kaster lys og viser tilbage på et verdensbillede opbygget af analytiske ”hvilken som helst” øjeblikke, og fotografiet og filmen er de medier som ”opdager” dette:

”It is what Bergson ultimately aims to do: To give modern science the metaphysics which corresponds to it, which it lacks as one half lacks the other. But can we stop once we have set out on this path? Can we deny that the arts must also go through this conversion and that cinema is an essential factor in this, and that it has a role to play in the birth and formation of this new thought, this new way of thinking?”⁹

Tredje tese om bevægelse

Bergsons tredje tese om bevægelse rækker tilbage til den første, idet den med fokus på bevægelse søger at oprette en forbindelse mellem den korrekte og den inkorrekte formula. Bevægelse anses under denne optik for både at translaterer objekters position og at transformere objekters relation. Denne bevægelsens ”dobbelt ansigt” formuleres således:

Immobilisektioner	=	Bevægelse som mobil sektion
Bevægelse		Kvalitativ forandring

Relationen mellem de enkelte begrebspår på hver side af lighedstegnet er således ens, men ikke deres realitetsgrad. Forholdet på venstre side repræsenterer for så vidt stadig en ”illusion”, men betegner den ”tendens” stof har til at danne solide objekter i stabile rumlige sammenhænge. Herefter skelner Deleuze mellem på venstre side ”set” og på højre side ”whole”.

”Hence Deleuze argues, we must distinguish between the whole and ”Ensembles”, isolable systems or closed ”sets”, the open whole manifesting ”Duree” as a universal vibration and flow, and provisionally isolated sets within that whole exhibiting the characteristics of commonsense space and time.”¹⁰

Bergson opstiller i denne forbindelse sit berømte eksempel med sukkervandet: Når han sidder med et glas vand hvori han har puttet et stykke sukker, må han nødvendigvis vente på at dette opløser sig. Tanken bag dette eksempel er at vise, at vi selv i vores kartesiansk ”overbevisende” verden støder ind i ”durée”, dels gennem den konkrete psykologisk, mentale eller spirituelle væren i vores venten, og dels gennem den kvalitative forskel vandet og sukkeret undergår i deres sammenblanding. Her er vi i vores ”ensemble” eller tilsyneladende lukkede ”set” forbundet med det evigt foranderlige og forvandlerlige univers:

9) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 8

10) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2005, p. 25

*"The glass of water, the sugar, and the process of the sugar's melting in the water are abstractions and that the whole within which they have been cut out by my senses and understanding progresses, it may be, in the manner of consciousness."*¹¹

Deleuzes læsning af sukkervandseksemplet koncentrerer sig imidlertid om det faktum, at der selv i tilsyneladende isolerede systemer (sets) findes en indfoldning af udstrækningens totalitet (whole). Omvendt har denne totalitet en tendens til at udfolde sig i solide objekter og kartesiske rumligheder. I min kontemplering af et tilsyneladende stabilt univers gives der således gennem bevægelse en forbindelse til dette universets virkelige tilstand under konstant forvandling. Hvis jeg kigger ud af vinduet og ser træernes blade rasle i sommerbrisen, kan jeg altså på den ene side opleve det som translation af objekters positioner i rummet og på den anden side opleve det som transformation af relationer mellem disse objekter, idet jeg gennem vind, bevægelse og lys gøres opmærksom på et "udenfor" som skrider ind i mit sansesudsnit og påvirker dette. Deleuze peger i denne sammenhæng på Bergsons tanke om verden som et sæt af "billeder", hvori der gives "snapshots" (immobile sektioner), "movement-images" (mobile sektioner) og "time-images" (duration-images som viser direkte tilbage på "durée"), hvilke to sidstnævnte han gør til hovedopdelingen af filmkunsten i en klassisk og en moderne film. En anden måde at tolke disse tre sondringer på er, som vi skal se, opdelingen i "frame", "shot" og "montage", hvor "frame" betegner den immobile sektion, "shot" den mobile sektion og "montage" udstrækningen eller vedblivelsen.

The Movement-Image

Deleuze henter sine tre opdelinger af "the movement-image" fra Bergsons "Matter and Memory", hvori Bergson i forsøger at ophæve subjekt/objekt relationen indenfor determinisme og rationalisme ved at foreslå, at verden udelukkende består af "billeder". Disse billeder er hverken repræsentationer af ting eller ting i sig selv, men virkeligt eksisterende billeder som interagerer med hinanden. Imellem disse billeder findes en specifik type som udgør de levende væsener, der er karakteriserede ved at være centre for indetermination. Det "levende billede" kan således påvirkes til at reagere af og på andre billeder, men der er en forsinkelse (bevidsthed) og et mulighedsfelt for handling (fri vilje). Perception er i denne teori ikke noget internt i mennesket, men for så vidt i tingene selv der strækker ind gennem den filtrering af objekternes totalitet, som den selektive perception udgør. Det levende billede kan således anskues som havende to sider, en perciperende som udgår fra tingene, og en handlende som udgår mod tingene fra billedet selv. I disjunktionen mellem disse to aspekter, perception og handling, findes et tredje, nemlig det interval som adskiller og forbinder dem; affekten eller den indre bevægelse som perceptionens indtrængen medfører på overfladen af det levende billede. Disse tre aspekter af det levende billede kalder Deleuze "perception-image", "action-image" og "affection-image",

11) Henri Bergson: *Creative Evolution*, 1998, p. 10

og de konstituerer grundlaget for den klassiske film da de groft set kan kategoriseres efter gængse fotografiske termer som totalbillede, mediumbillede og nærbillede. Med Deleuze kan vi altså forestille os en film om en mand der møder en løve, bliver bange og løber sin vej. Billedet af løven, mandens perception, er et totalbillede af "tingen", hans reaktion i forstanden affekt, et nærbillede og hans handling i forstanden aktion et mediumbillede. I andet bind af cinemabøgerne rekapitulerer Deleuze filmens "materie" i en horisontal og vertikal akse på denne måde:

En vertikal akse som beskriver graden af differentiering:
Immobilisektioner/mobilesektioner/det åbne hele

Og en horisontal akse som beskriver graden af specificering:
Perception-image/Action-image/Affection-image

Disse to akser danner grænserne for et felt af "signalectic matter", et førsprogligt og dog semiotisk "stof" som er det stof film består af. I en mere konkret læsning tager skemaet sig således ud:

Y

Montage

Shot

Frame/Totalbillede Mediumbillede Nærbillede X ¹²

Hvor x-aksen betegner arten af billedet, "perception", "action" eller "affection-image", betegner y-aksen differentieringen fra kartesisk rum/tid, udtrykt gennem "frame", mod det åbne hele, udtrykt gennem "montage".

Deleuzes projekt i første bind af cinemabøgerne bliver således at gøre rede for de forskellige begreber i dette skema, vise hvordan de konkret udmønter sig hos specifikke instruktører, hvordan de udvikler sig gennem den klassiske filmkunst og sluttelig at opstille en taksonomi over de tegn der udgør begrebernes enkeltdele.

Frame, Shot og Montage

Som nævnt opdeler Deleuze filmmediet i "frame", "shot" og "montage"; analogt med Bergsons "still-images", "movement-images" og "time-images". Igen ligger tyngden på bevægelse der som fænomen kan tolkes rumligt, som så og så mange positioner i et kartesisk system eller tidsligt, som udtryk for så og så meget udstrækning i et ikke givbart hele. I analogien ligger det implicit at "frame" er det

12) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 39 og Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 72

kartesiske synspunkt, mens "montage" er det bergsonske. Herimellem befinder "shot" sig, som den translation/transformationens figur der gennem bevægelse udveksler mellem begge ekstremer. "Shot" er altså både det som konstitueres af "frame" og afgrænses af "montage", samtidigt med at det er "frames" måde at insistere i tid og "montages" måde at aktualisere sig i rum. Nu kunne man forledes til at tro at "frame" så at sige er det enkelte interval og "montage" filmens hele. Imidlertid forholder det sig sådan at denne betragtning er gjort på elementarplanet, altså det enkelte billedes plan, konstitueret af et sæt pixels eller korn og med en sort stribe klip i hver side. Montagen er det som bevæger dette element som vi kalder "frame", og "shot" er produktet af denne bevægelse:

*"The shot Deleuze sees as the intermediary between the frame and montage, each shot framing a limited set of entities and at the same time suggesting the relations beyond itself that may guide its assembly in a montage sequence. Frame, shot and montage then, are three different manifestations of time, three different ways in which the open whole of duree unfolds itself in movement-images."*¹³

Inden vi dykker ned i en decideret karakteristik og den deleuzeske definition af disse begreber er det formentlig en fordel at klargøre deres almene betydning. I filmen definerer ordet "frame" både lærredets og kameraets format, dvs. forholdet mellem kortsiden og langsiden som det eksempelvis kommer til udtryk i ordet "widescreen" eller den tilsvarende ratio 1:2,35. Endvidere dækker ordet "frame" billedets beskæring og komposition, dets "framing" eller indramning om man vil. Sluttelig betegner "frame" også de enkeltbilleder der udgør en filmsekvens grundelement (i hvert fald på celluloid) og normalt sættes til 1/24 sekund på film og 1/25 sekund på video. Der går altså 24 "frames" eller enkeltbilleder på et sekunds film. Når man taler om en given "frame" implicerer dette endvidere hvad der er valgt fra, altså det som ligger uden for beskæringen. Dette udenfor betegnes som "Out of field".

Ordet "shot" dækker almindeligvis det danske ord skud eller indstilling, herunder faste billeder, panoreringer, tilts, køreture etc. Skuddet er defineret af det ind- og udpunkt som man forestiller sig i forhold til en senere klipning. På engelsk defineres de tre overordnede billedstørrelser som "long-shot", "medium-shot" og "close-up". Desuden bruges ordet i skudplan, oversigten over planlagte skud, og i betegnelsen "mastershot" som henviser til en overordnet indstilling, hvorfra man fra underordnede skud klipper frem og tilbage.

"Montage" har således også en dobbeltbetydning, idet det både betegner klipning af film som sådan og en specifik retning inden for denne, nemlig den tidlige sovjetiske skole. Den sovjetiske montage grundlægges i 1921 med Kuleshovs berømte eksperiment, hvor han ved at sammenklippe billedet af den samme mand med henholdsvis en skål suppe, en kvinde og et dødt barn, demonstrerer hvorledes det

13) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p.3

enkelte billede betydningsmæssigt er labilt i forhold til den sammenhæng hvori det indgår. I "Film Form" (1949) opstiller Eisenstein dette prioriterede fempunkts program for montagen som specifik klippestrategi: Metrisk, rytmisk, tonal, overtonal og intellektuel.¹⁴

Frame

Deleuzes definition af "frame" tager udgangspunkt i den førnævnte iagttagelse at ethvert lukket system nødvendigvis er forbundet med et større hele. På denne baggrund definerer han en "frame" som det der indrammer et givent systems enkelte bestanddele og elementer i forhold til et udenfor, som det nødvendigvis må henvise til:

*"We will call the determination of a closed system, a relatively closed system which includes everything which is present in the image – sets, characters and props – framing"*¹⁵

Endvidere iagttager han, at måden disse bestanddele er organiseret på minder mere om informationsteoriens "data" end om lingvistikens "language". Det er på baggrund af denne iagttagelse at Deleuze fremsætter sine postulatet om "frame" og dets "data" i 5 modsætningspar:

- | | | |
|----|------------------------------|--------------------|
| 1. | Saturation – Rarefikation | (Billedelementer) |
| 2. | Geometrisk – Fysisk/Dynamisk | (Aspect-ratio) |
| 3. | Indrammet – Graderet | (Kompositionsgrid) |
| 4. | Identifikation – Tolkning | (Point of view) |
| 5. | Pragmatisk – Absolut | (Out of field) |

Endvidere er det Deleuzes helt grundlæggende udgangspunkt at "frame" er det som bringer det usammenlignelige sammen, altså giver ramme for det som ikke kan indrammes:

*"The cinematic image is always dividual. This is because in the final analysis, the screen, as the frame of frames, gives a common standard of measurement to things which do not have one – long shots of countryside and close-ups of the face, an astronomical system and a single drop of water – parts which do not have the same denominator of distance, relief or light. In all these senses the frame ensures a deterritorialisation of the image."*¹⁶

Det er i lyset af denne "dividualitet" at modsætningsparrene skal læses. At "tømme" eller "mætte" et billede kan på samme måde, som at "sætte" ikke kan isoleres og

14) Sergei Eisenstein: *Methods of Montage*, (1929) i *Film Form*, 1949, pp. 72-83

15) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p.13

16) *Ibid*: p. 16

”helet” ikke undgå aktualisering, ikke lykkes, men kan optræde som to forskellige strategier for at opnå en mediering mellem det kartesianske eller bergsonske blik på rum og tid. Det hele har altså en tendens til at danne isolerede systemer, som vi kender det fra dagligdagens rum/tids relationer og som afspejles i det newtonske verdensbillede, men disse systemer er uvægerligt forbundet gennem en tynd tråd med dette hele. Enhver framing tendenserer ifølge Deleuze mod en af disse poler: Det isolerede system eller Det udstrakte hele.

1. Saturation - Rarefikation

Billedets indhold består af flere eller færre mængder af information som ikke bare er synlige, men som også læselige. I den sammenhæng kan man beskrive framingen som mere eller mindre mættet eller tømt. Den mættede ”frame” ville således tendere mod det lukkede system og den tømte mod det udstrakte hele, dog indbyrdes indfoldet i hinanden. Deleuze giver to eksempler på dette udfoldet som fortællestrategi:

Hos Carl Th. Dreyer kan vi iagttage hvordan settets tømning peger mod en spiritualitet eller ”tidens fylde” eksempelvis i ”Ordet” (1954), hvor en gammel fiskerkone har luget ud i scenografens ideer om et jysk vestkystkøkken, som så Dreyer selv efterfølgende afklæder halvdelen af dets sparsomme husgeråd.

I Hitchcock’s ”Vertigo” (1958) fyldes framingen konstant med elementer så der tegnes en fuldkommen velbeskrevet og normal kartesiansk verden, som dernæst viser sig at være indeholdt i et enkelt splitsekunds erindring i hovedpersonens dødsøjeblik.

2. Geometrisk – Fysisk/Dynamisk

Enhver framing er udtryk for en begrænsning eller beskæring som kan forekomme på to måder: Framingen bevarer sin proportion og forudsiger det der vil forekomme i den, eller den ændrer sin proportion efter det fænomen den søger at indramme.

Et eksempel på den første tendens kunne være den japanske traditions stærke geometrisering af filmbilledet i femtedele, som det kommer til udtryk hos Ozu og Kurosava. Her opfølges den ydre rammes rigide proportion i et indre grid hvorunder billedets elementer må underordne sig.

Et modsvarende eksempel på rammens fleksibilitet finder man hos Abel Gance, eksempelvis i hans Napoleon (1927) med dens udbredte brug af multiple split-screen også kaldet ”poly-vision” (hvor tre forskellige billeder projiceres på tre lærreder).¹⁷

3. Indrammet – Gradueret

Forholdet geometrisk/dynamisk går igen i framingens komposition, som enten kan være præget af en stærk opdeling af linjer (rammer i rammer) eller en graduering imellem billedets forskellige bestanddele som en art sfumato eller chiaroscuro.

17) Henri Angel: *Filmens æstetik*, 1972, p. 25

Som eksempel på en geometrisering af selve elementernes indbyrdes kompositionelle forhold fremhæves Dreyer endnu engang for det ekvilibrium mellem vertikale og horisontale elementer han skaber i sine ”flydende nærbilleder”.

I spørgsmålet om graduering fremhæver Deleuze F.V. Murnau, som bl.a. gennem lyssætning, refleksioner og bevægeligt kamera i film som ”Der letzte Mann” (1924) og ”Sunrise” (1927) forsøger at ophæve den geometriserende tendens i tåge af lys og mørke, som vi senere kan genfinde det i en Ridley Scott’s tidlige film ”Alien” (1979) og ”Blade Runner” (1982).

4. Identifikation – Tolkning

Enhver framing har som udgangspunkt et p.o.v, altså et synspunkt og en placering i forhold til motivet, som kan være mere eller mindre excentrisk og mere eller mindre berettiget. Det almindelige og berettigede synspunkt fordrer identifikationen og indlevelsen, mens det excentriske og uberettigede fordrer en tolkning eller tankemæssig læsning af billedet.

Deleuze forsyner os med et eksempel fra Lubitsch. Kameraet kører forbi en lang række af bortvendte rygge for at stoppe ved en enbenet krøbling. Mellem det raske ben og krykken ser vi en militær parade. Denne excentriske beskæring godtgøres allerede i næste klip, da vi klipper ud og ser en mængde krigsveteraner som overværer paraden.

5. Pragmatisk - Absolut

Enhver frame afgrænses af det som ikke er inkluderet i den, det såkaldte ”out of Field”. Dette kan defineres pragmatisk som hos Noel Burch af det 6 vektor rum der omgiver framen (oppe, nede, højre, venstre, foran, bagved). Framen kan altså både rumme en mindre beskæring i sig eller selv være del af en større beskæring ad infinitum. I modsætning hertil gives det absolutte ”out of field”, det som ville være uden for selv den størst tænkelige og dermed rummelige framing, nemlig tiden, eller som Bergson ville benævne det udstrækningen.

Det pragmatiske ”out of field” henviser således i sin kontinuitet med andre pragmatiske ”out of fields” til den kartesianske rum/tids opfattelse, som vi kender det fra Hollywood mainstream film, mens det absolutte ”out of field” henviser direkte det ikke givbare udstrakte hele, som man kan iagttage det bl.a. i fransk film, eksempelvis Alain Resnais og Alain Robbe-Grillet’s ”L’Annee Dernière a Marienbad” (1960).

Shot

For Deleuze er ”shot” helt grundlæggende determineret af montage, af det enkelte skuds ind- og udpunkt, altså dets begyndelse og slutning. Endvidere definere ”shot” selv hvilken bevægelse der finder sted inden for den pågældende framing eller

pågældende "set". Som med bevægelse i sig selv har skuddet et dobbelt ansigt, som både definerer elementernes relative bevægelse inden for systemet og den absolutte forandring af helheden:

*"Hence the situation of the shot, which can be defined abstractly as the intermediary between the framing of the set and the montage of the whole, sometimes tending towards the pole of framing, sometimes tending toward the pole of montage. The shot is movement considered from this dual point of view: the translation of the parts of a set which spreads out in space, the change of a whole which is transformed in duration."*¹⁸

Skuddet hos Deleuze er altså det som definerer størrelsen på den enkelte framing i total, halvtotal og nærbillede, samtidigt med at det som enkelt del griber ind og forandrer filmen som den helhed den er. Et skuds framing kan således informeres af en karakteristisk bevægelse i dens motiv og beskæring, samtidigt med at denne bevægelse er selve filmens bærende element. Som eksempel giver Deleuze bl.a. Hitchcock's "Vertigo" (1958), hvis spirallignende titelsekvens indleder en lang række spiralmotiver både i plot og motiv såsom heltens højdeskræk og heltindens frisur, samtidigt med at spiralmotivet er filmens klippe-struktur og filmens egentlige udsagn:

*"On the one hand, the cinematographic whole would be one single analytic sequence shot, by rights unlimited, theoretically continuous; on the other, the parts of the film would in fact be discontinuous, dispersed, disseminated shots, without any assignable link. Therefore the whole must renounce its ideality, and become the synthetic whole of the film which is realised in the montage of the parts; and, conversely, the parts must be selected, coordinated, enter into connections and liaisons which, through montage, reconstitute the virtual sequence shot or the analytical whole of the cinema".*¹⁹

Hos Deleuze er skuddet således et dobbeltbegreb som både informerer framingen om billedstørrelse og montagen om en rytmes helhed, idet filmen i sig selv kan anses for ét langt syntetisk skud. I denne anskuelse tager Deleuze afstand fra at opdele skuddet i "shot" and "take", den engelske skelnen mellem et skuds afstand til motivet (shot) og skuddets udstrækning (take). I stedet bruger Deleuze det franske "plan" som netop står som en translationsfigur mellem rum (shot) og tid (take). "Shot" er altså defineret af et ind- og udpunkt, en given billedstørrelse, dens brændvidde samt bevægelsen inden for denne tidsramme. Endvidere er "shot" defineret af filmens optik udtrykt som et menneskeligt, mekanisk eller transcendent point of view. Sidst men ikke mindst argumenterer Deleuze for at "shot" både omfatter faste indstillinger, herunder de klassiske billedstørrelser, og det bevægelige eller håndholdte kamera, herunder også syntetiske og kompositte skud:

18) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 21

19) *Ibid.*: p. 28

Shot:

Billedstørrelser – Syntetisk hele

Menneskelig – Mekanisk – Trandenscent

Travelling – Composit – Depth of field – Flydende nærbillede

At det filmiske billedes størrelse, dets ”framing” således er placeret som en del af begrebet ”shot”, rummer muligvis en kilde til forvirring. Men det er her filmen adskiller sig fra fotografiet, idet fotografiet tager en afstøbning af øjeblikket, mens filmen foretager en modulering. Deleuze ligner herved filmen med det tidlige kubistiske maleri, hvori forskellige synsvinkler kan optræde samtidigt på billedfladen. I denne sammenhæng fremhæves filmen som et rent tidsligt perspektiv. Billedets størrelse har på denne måde et strengt forhold til billedets udstrækning, dets eksistens i tid. På samme måde gælder det at billedets udstrækning har et strengt forhold til hele filmens udstrækning, hvilket Deleuze formulerer som ”relative positioner – absolut forandring”.

Kameraet eller instruktøren har som nævnt et synspunkt som billedet udtrykker sig gennem, og med hvilket vi identificerer os og oplever filmen. Dette synspunkt, som er udtryk for en bevidsthed, kan enten være menneskeligt (som faste indstillinger, panoreringer, travelings og tilt), mekanisk (trackings, køreture, flyveture, kranture) eller trandenscent (zoom, depth of field, varmesyn, nightvision). Det er modulationen af denne bevidsthed som skiftevis deler og samler sig i filmmaterialet og udgør filmens væsen. Deleuze giver i denne forbindelse endnu et eksempel fra Hitchcock, nemlig fra ”The Birds” (1963) hvor den idylliske konstellation af elementerne mand, båd, vand, fugl, fra det ene øjeblik til det andet kan ændre sig til et billede af total fjendtlighed og dermed udtrykke filmens bærende ide om en hævnnergig natur.

Eftersom ”shot” i sig selv inkluderer de klassiske billedstørrelser ”long”, ”medium” og ”close” bruger Deleuze en del tid på at beskrive og inddrage det bevægelige kamera under begrebet. Han opregner fire eksempler på skud som i andre sammenhænge er blevet ekskluderet fra kategorien: Det bevægelige kamera under alle dets former og afskygninger, det syntetiske skud som synes at være kontinuert, men som består af forskellige filmbidder, skud med høj dybdeskarphed, som altså kan være nær- og totalbillede samtidigt og endelig kamerature, som ikke følger til, men uddyber det oprindelige motiv i ”gen-framing” som i Carl Th. Dreyers ”flydende nærbillede”.

Montage

Af de tre måder som filmen afspejler tiden på, ”frame”, ”shot” og ”montage”, udnævner Deleuze ”montage” som den mest direkte form. ”Montage” er filmens hele, forstået som filmens udstrækning som tid. ”Shot” er medieringen af det enkelte punkt i udstrækningen og udstrækningens hele, mens ”frame” er dette enkelte punkt:

*"It would be easy enough to translate Deleuze's definitions into more conventional terms, to see the whole as the unifying concept of the film (plot, theme, thesis and so on), montage as the splicing of shots in accordance with that concept, and individual shots as the actual manifestations of the unifying concept, which itself can only be presented in an indirect fashion, not in anyone shot but between the shots and in the organizing scheme of all the shots as a totality. For Deleuze, however, a film's unifying concept, whether plot, theme or thesis, is secondary to its form of time. In the montage practices of certain early filmmakers Deleuze finds four tendencies- American organic, Soviet dialectic, French quantitative and German intensive- that represents four basic ways of relating movement-images to the whole of duree."*²⁰

For Deleuze handler filmen altså først og fremmest om den måde hvorpå den gennem montagen af individuelle skud fremviser et billede af tiden, måden den gør det på og dette tid-billedes indhold. Deleuze opregner som udgangspunkt fire distinkte skoler med hver deres karakteristiske forskelle i strategi, tænkning og præferencer:

Den organiske amerikanske skole med udgangspunkt i D.W. Griffith's værk og mainstreamfilmen.

Den dialektiske sovjetskole omfattende Eisenstein, Pudovkin og Dovshenko.

Den kvantitative eller metriske franske skole af førkrigsinstruktører som Renoir og Abel Gance.

Den intensive eller ekspressionistiske tyske skole med instruktører som Murnau og Lang.

For D.W Griffith er filmen et organisk hele, en organisme hvis enkelte dele er klart definerede og distinkte, men ligesom organer ultimativt underordnet helhedens struktur. Griffith's enkelte bestanddele, skuddet har sjældent mere indhold end det er påkrævet for at det kan udfylde sin funktion, der er altså her tale om en næsten organisk økonomi, en optimering af det enkelte skud i relation til helheden. Dette organiske udgangspunkt medfører tre distinkte klippestrategier, som for så vidt er de samme som bruges af den amerikanske mainstream film den dag i dag. De enkelte skud og motiver er opdelt parvis i modsætninger som nord/syd, mand/kvinde, rig/fattig. Den binære alteration mimer således kroppen og organernes opbygning og giver den ultimative begrundelse for Griffith's parallelt fortalte krydsklipstrukturer. Griffith's anden strategi er betydningen af nærbilledet, som ultimativt peger på det organiske hele som det tydeligvis er udledt af og giver de almindelige billedstørrelser en relativ og labil betydning. Tredje strategi er moduleringen af de parallelle spor, og her indfører Griffith ideen om konvergens, dvs. at de parallelle fortællinger enten

20) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 49

intensiveres, i forstanden nærmer sig hinanden eller ekstensiveres, fjerner sig fra hinanden. Eksemplet på intensivering turde være den afsluttende jagt over flere samtidige tidsepoker i "Intolerance" (1916), mens ekstensivering findes i den scene i "Birth of a Nation" (1915) hvor handlingen bevidst trækkes ud, da publikum allerede er bekendt med dens uhyrlige slutning, nemlig mordet på Abraham Lincoln. Deleuze opsummerer Griffith's organiske montage således:

*"These are the three forms of montage, or of rhythmic alternation; the alternation of differentiated parts, that of relative dimensions, that of convergent actions"*²¹

Til trods for denne strategis indlysende dramatiske og narrative kvaliteter hævder Deleuze, at denne narration er et produkt af montagen og ikke dens udgangspunkt. Deleuze ligner det organiske billedes tid med fuglens langsomt cirkulende spiral flugt, set både i sin helhed og for det enkelte vingslags interval. Griffith's montage er således ultimativt montagen af intervallets sammentrækning i et enkelt punkt og helhedens udstrækning over en endeløs tid. Hos Griffith, argumenterer Deleuze, er det denne sammentrækning og udvidelse som former både fortællingen og dens drama.

I modsætning til denne dualistiske tænkning af det organiske står den sovjetiske skole, først og fremmest med Sergei Eisenstein som hoveddaktør og chefteoretiker. Den sovjetiske montage er nok organisk og inspireret af Griffith, men ikke dualistisk. De unge sovjetiske instruktører beundrer Griffith, men finder ham politisk naiv i hans iboende og "naturlige" opfattelse af rig/fattig som en given konflikt der ikke kan løses, men eksisterer til hver en tid. Overfor denne tænkning opstiller Eisenstein en dialektisk montage, som gennem sammensætningen af analytiske modsætninger (stor/lille) skaber et syntetisk og aldeles nyt hele. Dette spring fra et kvantitativt niveau til en kvalitativ forandring lignes ved det gyldne snit, som på ét niveau, rektanglets og kvadratets, er ulige, men som på et overordnet niveau, formatets gentagelse på tværs af skala, er harmonisk. Montagens enkelte del, skuddet har således optimalt det gyldne snits ratio indbygget som skuddets kulmination, de enkelte skud i scenen samme proportion, såvel i de enkelte sceners forhold til hinanden som i hele filmens strukturelle niveau.

Her omformulerer Eisenstein i praksis Griffith's tre rytmiske strategier. Fra en montage af differentierede dele til en montage af modstridende dele. Fra en montage af relative dimensioner til en montage af kvalitative forskelle i størrelse, og fra en montage af konvergerende parallelle handlinger til en montage af kvantitative celler og kvalitative "spring", genereret over det gyldne snit. Eisenstein bruger i denne forbindelse det gyldne snits proportion udtrykt på to forskellige måder, dels gennem Fibonachis talrække (1:2:3:5:8:13:21....) der konvergerer imod forholdet 1:1618, og dels som udtrykt i den geometriske spiralfigur der kan udledes fra denne

21) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 32

proportion og som er grundelementet i en lang række naturligt forekommende vækster og væsner. Imidlertid er det en anden spiralfigur end hos Griffith, den er generativ og så at sige i gang med at "skabe verden", at forme materien på tværs af skalaen. Hos Eisenstein er helheden i tidsbilledet altså givet på forhånd, det er i gang med at vokse, og intervallet spiller således også en anden rolle. Hos Griffith betegner intervallet en ændring af differentierede dele, men hos Eisenstein en kvalitativ forandring i sammenstødet med modstridende dele. Deleuze betegner denne udvikling fra dualistisk til dialektisk som stadigt værende organisk funderet og givende et indirekte billede af tiden, men med en ny forudsætning for at skildre udstrækningen og intervallet.

Et radikalt brud med denne materialistiske dialektik defineres af Deleuze som værende tilfældet med den samtidige instruktør Dziga Vertov. Hvor Eisenstein, Pudovkin og Dhovzenko hver på deres måde bekræfter at naturen kun er dialektisk der hvor den interagerer med mennesket, synes Vertov at konfirmere Bergsons teori om verden som bestående af billeder. For Vertov er ting som biler, landskaber, gader, dele af et levende hele, et hele som har sit eget synspunkt, sin egen overlegne optik som udtrykt i kameraøjet. Dette fører til et brud med den organiske tænkning af montagen og i praksis til en type film, som til dels uforvarende udtrykker en dissidens og kan beskyldes for formalisme. Imidlertid er denne udlægning relevant i forståelsen af Vertovs varige betydning og aktualitet.

To andre brud med den organiske montage, hvad enten den er dualistisk eller dialektisk, kan fremskrives i to andre skoler som traditionelt er blevet defineret som hinandens modsætninger. Det drejer sig om den franske før-krigsfilm, "en filmens impressionisme", og den tyske film under Weimarrepublikken "en filmens ekspressionisme". Deleuze medgiver at disse to retninger i filmkunsten kan kontrasteres punkt for punkt, men hans hovedærinde er at vise hvordan de på hver deres måde afviger fra den organiske montage og det dermed følgende billede af tiden som en spiralfigur. Deleuze kalder således den franske skole for "kvantitativ" og den tyske skole for "intensiv" montage. Forskellen på disse to begreber skal forstås som forskellen på et objekts mål i enheder (kvantitet) og dets temperatur i grader (intensitet).

For Deleuze er den franske "impressionistiske skole" med instruktører som Abel Gance, René Clair, Jean Vigo og L'Herbier således en "metrisk" skole, optaget som den er af det som giver fænomenerne i film mål. Den franske skole er i højeste forstand kartesisk og optaget af at afdække målene, eksempelvis for fotogenitet. Det fotogenes første bestanddel beskrives af denne skole som bevægelse, relativt forholdende sig til andre forhold så som lys, mørke, stof etc. Denne retning ønsker gennem montagen af fotogene skud at maksimere enhver fotogenitet til sin optimale bevægelse. Det handler ikke her om hurtigst eller langsomst, men om bedst. Det er i lyset af dette at franskmændenes forkærlighed for vand i film skal ses, da vand har en naturlig tendens til at optimere sin bevægelse. Et absolut mål for denne stræben

skabes af Abel Gance, da han med sit polyvision og tri-screen indfrier denne metriks ideelle bevægelse. Deleuze beskriver optimeringen af bevægelsen som opnående en absolut optimering, optimering af det heles udstrækning. Den metriske tankegangs endemål er hvad Kant beskriver som det matematisk sublime, den spirituelle dimension af det rent kvantificerbare. Et tankerum som overstiger vores sansning, idet det tænker sig det ikke sansbare. Deleuze tegner med dette eksempel en anden figur end spiralens. Den kvantitative films tidsbillede er en dobbelt helix, hvor samtidige kvantificerbare elementer eksisterer i et enkelt mentalt og spirituelt hele.

Modsætningen til dette matematisk sublime er hos Kant det dynamisk sublime. Hvor det første er uendeligt i antal er det andet uendeligt i intensitet, i kraft eller styrke. Forskellen mellem den franske "impressionisme" og den tyske "ekspressionisme" kan iagttages i forholdet til lys. Hvor den franske skole betragter lyset som et bevægeligt fænomen i rummet, betragter den tyske skole lyset som en egen kraft, en i sidste instans uendelig intensitet. Denne uendelige intensitet er både frygtelig og sublim. Som i Goethes farvelære er farverne blot udtryk for subtraktion af skygge fra lys og subtraktion af lys fra skygge. Hvor disse to bevægelser interfererer findes den rødviolette farve, som er den absolutte intensitets grad og vidner om det guddommelige lys' intensitet og destruktive kraft. Således optræder disse haloer, lyståger og refleksioner i den ekspressionistiske film med stor intensitet. Det er en kraft som ikke er bundet til det organiske liv, men kan gennemsyre materien og animere det uorganiske materiale, som i Fritz Langs "Metropolis" (1927) eller F.W. Murnaus "Nosferatu" (1922):

*"From this confrontation of the forces of shadow and light issue the typical compositional structures of expressionist shots- the stark diagonals, sharp striations, and acute contrast of dark and light, as well as the shifting and unstable chiaroscuro interminglings of black and white. And throughout this struggle of light and shadow the intensity of non-organic life moves in zigzag patterns, deliencating trajectories that guide the montage links between shots."*²²

Deleuze giver også denne montage af intensiteter en figur, hvis billede af tiden den prøver at tegne. Billedet er spidsen af en pyramide som fjerner sig fra sin base, idet den ustandseligt skyder mod himlen. Her er den uendelige intensitet af kraft samlet i et uendeligt lille punkt, som en hvid dværg eller et sort hul.

I beskrivelsen af den kvantitative og intensive montage gives der ingen konkrete eksempler på, hvordan disse strategier konkret adskiller sig fra den organiske montage, men som hos Vertov er det selve værdigrundlaget, opfattelsen af bevægelse, lys og dermed tid som er forskellig. En ekspressionistisk film kan altså ifølge Deleuze betjene sig af former for organisk montage, som den gør til sine egne, simpelthen ved at bruge den til et andet formål. Det er altså i differentieringen af tidsbilledet, intervallet og udstrækningen at man skelner mellem de fire distinkte skoler:

22) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 60

*"In the American tendency, the minimum is a simple interval, its corresponding maximum an organic infinite assembled through an equally simple process of open-ended accretion of parts. In the Soviet, the minimum is a qualitative leap, the maximum a dialectical infinite of ceaseless generative growth. In the French, a numerical unity is the minimum, and its corresponding maximum is an ideal infinity of all mechanical movements simultaneously co-present to one another. And in the German, an intensive degree is the minimum, and its maximum is an ideal infinity of all intensive forces contracted to an ever shrinking concentration of force."*²³

For Deleuze er filmen altså en "sansblok" som ikke bare må gennemløbe projektorens prismatiske "nu", men en sansblok som kan eksisterer parallelt med fremførelsen af hver eneste af vore individuelle oplevelser af "nuer". Disse sansblokke giver et billede af den tid hvorunder de bliver beskuet, et billede som i sin udstrækning er gestaltet af en montage, medieret mellem udtrækning og interval gennem det enkelte skud og i sidste instans synonymt i dets "frame" med det flygtende nu, hvorunder denne "frame" beskrives.

Perception-Image, Affection-Image, Action-Image

"The movement-image" kan som nævnt underdeles i følgende tre kategorier: "perception"-, "affection"- og "action-images" som konstituerer mennesket i verden. I sin anden kommentar til Bergson giver Deleuze en nærmere og mere kompleks definition på det verdensbillede som forestiller sig at alt er skabt af billeder. Denne verden, som lignes ved et uendeligt antal billardkugler på et uendeligt billardbord, befinder sig i en tilblivelse hvor objekter og væsner ikke endnu har materialiseret sig. Den er et immanensplan hvori der ingen adskillelse findes mellem billede og bevægelse, lys og materie. Immanensplanets materie er lys, lys som diffunderer uhindret gennem universet og derfor usynligt, da det ikke møder modstand og derfor hverken absorberes eller reflekteres. Tingene og væsnerne opstår som modstande i denne diffusion, som den plade hvorpå et billede fremkaldes. Til forskel fra tingene har væsnerne den attribut at de indsætter et interval i systemet, og det er dette interval vi normalt kalder bevidsthed. Væsenet ses således som et center for ubeslutsomhed, et ikke definerbart moment som i sig har muligheden for at producere uforudsigelige handlinger. En konsekvens af denne tænkning er at stenen eller stenen har en bredere perception end væsenet, da væsenet filtrerer og udvælger data blandt perceptionerne. Dette faktum gør Deleuze til første definerende faktor for subjektiviteten, idet han definerer perception-billedet som et subtrakt. Dette indkommende filtrerede signal omsættes i intervaller som en handling. Denne relation mellem perception og handling definerer ifølge Deleuze subjektets anden karakteristik, idet den skaber en kurvatur eller horisont omkring det, der både tillader tingene at blive perciperet og behandlet. Imellem disse facetter findes affektionen, som er en singularer sammenblanding af objekt og subjekt,

23) Ibid: p. 64

sammenblandingen af mennesket som krop og bevidstheden som menneskelig. Disse tre momenter kan altså opskrives som følger:

”Perception-image”, karakteriseret ved subtraktion

”Action-image”, karakteriseret ved kurvatur og horisont

”Affection-image”, karakteriseret ved ”coincidence of subject and object”.

”All things considered, movement images divide into three sorts of images when they are related to a centre of indetermination as to a special image: perception-images, action-images and affection-images. And each one of us, the special image and contingent centre, is nothing but an assemblage of three images, a consolidate of perception-images, action-images and affection-images.”²⁴

For at forstå relationen til filmen må man først belave sig på at se den subjektive perception som en framing eller beskæring af den samlede mængde af mulige perceptioner, samt bevidstheden som den plade eller emulsion som fæstner eller bremser perceptionen, og aktionen som den reaktion der genforhandler billedets beskæring og dets ”out of field” gennem et kurvatur og et handlingsrum kendetegnet ved horisonten. Det specielle ved filmen bliver således, at det kan foretage en baglæns bevægelse på den skala af specificering af perceptionen, der gennem subtraktion karakteriserer bevisthedens evolution.

”A film is never made up of a single kind of image: Thus we call the combination of the three varieties, montage. Montage is the assemblage of movement images, hence the inter-assemblage of perception-images, affection-images and action-images...”

These three kinds of spatially determined shots can be made to correspond to these three kinds of varieties: the long shot would primarily be a perception image; the medium shot an action image; the close-up an affection-image. But, at the same time, according to one of Eisenstein’s instructions, each of these movement-images is a point of view on the whole film, a way of grasping this whole, which becomes affective in the close-up, active in the medium-shot, perceptive in the long shot - each of these shots ceasing to be spatial in order to become itself a reading of the whole film.”²⁵

I forsøget på at definere disse tre kategorier af ”movement-images” som tegn opstiller Deleuze med baggrund hos Peirce tre gennemgående tegnsystemer, hvoraf de to første er bipolare:

24) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 68

25) *Ibid*: p. 72

Subjektets perception, givet ved intervallet (bevægelse set som translation).

Objektets perception, givet ved totaliteten (bevægelse set som transformering).

Billedets genese, givet ved relationen til immanensplanet.

Resten af "Cinema 1" omhandler således de ni tegn, som de tre tegnsystemer og tre "movement-images" danner i den signalmaterie som udgør filmen. Da Deleuze ikke udelukker forekomsten af andre specialiserede "movement-images" eller tegnsystemer, når han i alt op på seks "movement-images" ("impulse", "reflection", "relation") og mellem 14 og 23 relaterede tegn.

The Perception-Image

Inden for den traditionelle filmteori beskriver man ofte det håndholdte kameras "point of view" som subjektivt. Denne subjektivitet kan være mere eller mindre udtalt i forhold til et relativt og anonymt synspunkt, placeret udenfor eller i det omgivende miljø. Deleuze argumenterer imidlertid for at det filmiske synspunkt altid ligger og glider mellem et subjektivt og et objektivt synspunkt og derfor ikke kan defineres således. Denne vekslen kalder han en fri indirekte diskurs, hvor man både ser med kameraet og med filmens personer. Der er altså tale om en kameraets perception af perceptionen, en ramme i rammen. Heroverfor stiller Deleuze Bergsons definition af subjektiv og objektiv perception:

*"A subjective perception is one in which the images vary in relation to a central and privileged image; an objective perception is one in which, as in things, all the images vary in relation to one another, on all their facets and in all their parts."*²⁶

Med denne definition som udgangspunkt gives der to kompositionelle tegn som er bipolare, samt et genetisk tegn som henviser til skabelsen eller udgangspunktet i immanensplanet. Det første tegn kalder Deleuze "dicisign", og relaterer til Bergsons definition af subjektiviteten som iboende det udeterminerede center. Et "perception-image" er altså et billede, hvori vi med kameraets perception som udgangspunkt betragter et andet menneskets perception inden for grænserne af den menneskelige perception.

Modsætningen til dette tegn er ifølge Deleuze "reume" der som kompositionelt tegn tenderer mod tingenes reaktive molekylære perception, men som stadig er bundet til vore spatio-temporale koordinater. "Reume" kan altså indtage visuelle synspunkter som ligger uden for det menneskelige, men som stadig er bundet til den synlige verden vi befinder os i. Deleuze ligner denne relation ved faseskiftet mellem solider og væsker, hvorefter han også får et afsæt til det tredje tegn der defineres som en atmosfærisk tilstand.

26) Ibid: p. 79

Dette tredje tegn kaldes ”engramme” og er et opgør med den subjektive perception, idet perceptionen her er inkommensurabel med det menneskelige perceptionsapparat. Alle punkter kan forbindes med alle andre, som i en sky eller vanddamp. Det enkelte billede eller fotogram ses ikke her som udtryk for en fastfrysning af et øjeblik, men som den celle eller det differentiale der kan accelerere og decelerere tid og rum.

”The perception-image” genererer altså tre forskellige tegn som modsætter sig den ortodokse filmteoris optagethed af plot og fortælling og koncentrerer sig om hvilket rum/tids billede det enkelte tegn refererer til, et solidt, et flydende og et diffunderende univers. Med vanlig sans giver Deleuze obskure eksempler fra Antonioni, Passolini, L’Herbier og Renoir, men det er muligt at opsummere hans grundtanke på følgende måde: For at opnå en konkret forståelse af denne forskel i de tre tilstande kan man inddele kameraets forskellige muligheder efter disse tre tegn. Her ville ”dicsign” betegne de kamerabevægelser som kendetegner det menneskelige subjekt, eksempelvis faste indstillinger, tilt, panorering og tracking, de bevægelser vi selv kan udføre med vores krops perceptionsapparat. Endvidere ville ”reume” betegne den tendens i de mekaniske fremførsler som kendetegnes ved travellings, køreture, kranture, helikopterskud etc. Når Deleuze bemærker at ”reume” tenderer mod en objektivitet, men er bundet til subjektets perception, kan vi altså forestille os at det er os som sidder i bilen, flyet, kranen, men ikke at det er os der tracker gennem mure eller flyver som en måge. ”Engramme” derimod betegner en kamerapraksis der indbefatter montage i kameraet eller efterfølgende i computeren og som er kendetegnet ved stopanimation, slowmotion, fastmotion, splitscreen, varmesensitivitet, motion-control, bullit-time etc. Her indtages et filmisk synspunkt på perceptionen, som ligger uden for den menneskelige erfaring. Karakteristisk nævner Deleuze Vertovs ”The Man with the Movie Camera” (1928), men vi kunne også nævne scener fra Warkowski brødrenes ”The Matrix” (1999) som eksempler på at brugen af enkeltbilleder; eksempelvis i ”bullit-time” accelerer og decelererer filmens tid. Nu oplevede Deleuze ikke selv fænomenet ”bullit-time” der betegner den samtidige affotografering af et objekt fra alle sider, men i afsnittet citerer han Bergsons ide om immanensplanet som følger:

”In all these respects, the photogramme is not a reversion to photography but rather following Bergson’s formula, the creative apprehension of this photo ”snapped in the interior of things and for all the points in space”. And we are increasingly witnessing, from the photogramme to the video, the formation of an image defined by molecular parameters.”²⁷

Deleuze accentuerer altså den enkelte ”frames” status, enten som element i en længere sekvens som den mekanisk følger eller som autonom celle defineret ved sine pixels og disse pixels indbyrdes variationer. Her tegner han et kontinuum som både kan affilme virkeligheden som vi ser den og skabe hidtil usete verdener og fænomener,

27) Ibid: p.87

som de ville træde frem for os. Det er i denne forstand at det samme antal pixels både kan fremvise den daglige nyhedsudsendelse og den lille elefants delirium i Walt Disney's "Dumbo" (1941).

The Affection-Image

Med udgangspunkt i Bergsons definition af affekten som en motorisk bevægelse på en sensibel nerve lokaliserer Deleuze "the affection-image" som tilhørende ansigtets immobile plade, hvorpå sanseorganer udfører mikrobevægelser. I dette understøttes han af Eisenstein som konkluderer at filmens close-up er en læsning af filmens affektioner, idet close-up'et både eksisterer autonomt og som bestanddel af alle andre billedtyper. Deleuze uddrager heraf at ansigtet selv er et close-up, og at der dermed ikke eksisterer en forskel mellem close-up og ansigt. Et billede af et glas mælk eller close-up af et ur på væggen er så at sige blot behandlet i vanen med ansigter.

Spørgsmålet til ansigtet/close-up'et bliver således et spørgsmål om, hvorvidt det tenderer mod den reflekterende plades immobilitet eller de sensoriske organers intensive serier af mikrobevægelser. Når filmskaberer udpeger et ansigt eller objekt i close-up fremstiller han det altså først og fremmest for dets kontur eller for dets træk, for dets kvalitet eller skiften af styrke i disse kvaliteter. Dette benævner Deleuze henholdsvis "quality" og "power", og han opstiller følgende skema for at kunne distingvere mellem close-up'ets to tegn: "icon of quality" og "icon of power":

Icon of quality:

Sensible nerve
Immobile receptive plate
Facifying outline
Reflecting unity
Wonder (Admiration, Surprise)
Quality
Expression of quality common
To several different things

Icon of power:

Motor Tendency
Micro-movements of expression
Characteristics of faciality
Intensive series
Desire (Love-Hate)
Power
Expression of power which passes
From one quality to another

Ansigtet og nærbilledet er altså ét, set under to forskellige præferencer, den første for sin enhed og den anden for sin foranderlighed. Men dette close-up er også defineret ved at det afskærer ansigtet fra sine spatio-temporale koordinater og dermed dets almindelige funktioner som individuerende, socialiserende og kommunikerende instrument. Et close-up er et billede som har fjernet det udtrykte fra det som udtrykker det. Det udtrykte bliver hos Deleuze til en ren kvalitet, en firstness i Peirce's forstand, idet det ikke refererer til andet end sig selv, det er nyt og dog genkendeligt.

Denne tænkning gør at Deleuze med udgangspunkt i Dreyers flydende nærbillede og Bressons fragmentariske montage begiver sig ud for at undersøge, om det kun er nærbilledet og close-up'et der kan afstedkomme denne affekt. Her finder han, at Dreyer går fra fortrinsvis at bruge nærbilleder til i de sene film at udelade dem og dog opnår det samme, idet Dreyer konsekvent undgår den perspektiviske dybde i sine "ansigtsgjorte" mediebilleder og totaler. Hos Bresson finder Deleuze en montageform som konsekvent afstår fra at gøre rede for en spatio-temporal geografi. Den opstår af fragmenter som gerne kan være større end nærbilledet, men som producerer den samme abstraktionsgrad og ambivalens som nærbilledet.

Til forskel fra affektionens to kompositionelle tegn findes der altså et tredje genetisk tegn, som henviser til den type billeder der udviser nærbilledets afbrudte forbindelse til et spatio-temporalt kontinuum. Dette "qualisign" kan opstå i to varianter, enten som hos Dreyer ved tømning af beskæringen, eller som hos Bresson ved montagekonstruktionen af en uspecificeret rum-tid. Dette rum kalder Deleuze "any-space-whatever" og de to "qualisigns" for "qualisign of emptiness" (Dreyer) og "qualisign of disconnection" (Bresson).

Som det fremgår ovenfor tillader Deleuze sig at bryde systemtænkningen, idet de tre affektionstegn snarere fremstår som 2 eller 4. Denne ambivalens opstår i en række glidende analyser hvori Deleuze gennem frenetisk geniale parafraseringer af Dreyer, Bresson, Bergman og Antonioni fremskriver en ny indsigt, som afviger fra undersøgelsens udgangspunkt. Deleuze tillader så at sige læseren at være til stede, idet hans oprindelige matrice møder en modstand som den kun kan forcere ved at multiplicere eller mutere sig selv i nye begreber. Denne generøsitet fra forfatterens side kan virke stærkt forvirrende, men må erkendes som et stilistisk virkemiddel og i sidste ende en tænkning af det nye. På samme måde implementerer Deleuze på tværs af værket en række nye "images" imellem de tre først angivne som henholdsvis "perception", "affection" og "action-images". Mellem affekt-billedet og aktion-billedet kan der således identificeres et selvstændigt billede som Deleuze benævner "the impulse-image".

The Impulse-Image

Affektion-billedet består altså af to kompositionelle tegn som betegner vægningen af kontur i forhold til vægningen af træk i billeder der fremtræder for os som ansigter. Gennem skabelsen af rumlige forhold som er abstraheret fra rum/tids skemaet kan man generisk udsætte enhver billedstørrelse for denne "ansigtsgørende" behandling. I modsætning hertil står aktion-billedet som betegner specifikke geografiske forhold og konkrete handlinger. Deleuze postulerer imidlertid at der mellem disse befinder sig en kategori af impuls-billeder, som hverken er selvberoende affekter eller aktualiserede følelser der begrundet konkrete handlinger. Han identificerer disse billeder som hørende til en naturalistisk tradition der ikke skelner mellem mennesker og dyr, da denne skelnen endnu er i sin vorden. Mennesket i denne tradition er opstået af en ursuppe, drevet af sine instinkter og qua disse

forudbestemt til at vende tilbage til ursuppens morads. En eksponent for denne tænkning er selvklart Erich von Stroheims filmatisering af den naturalistiske forfatter Frank Norris' roman "McTeague" med titlen "Greed" (1923). Symptomatisk er dette verdens første on-location film, og den ender med hovedpersonens død i midten af den amerikanske Death Valley.

Deleuzes analyse går på at impuls-billedet altid indeholder jomfruelige verdener, enten konkret som i eksemplet med ørkenen i "Greed" eller som forestillingsbilleder i form af kunstige jungler, fantasislotte, det ubevidste, etc. Disse billeder modsvarer af impulser, og ligesom billederne er impulserne animalske, førmenneskelige bevægelser som gennemtrænger genkendelige miljøer eller ligefrem konstituerer disse. Deleuze går så langt som til at sige, at impulserne fravrister miljøerne fragmenter der fetishes enten som gode eller onde objekter, og at det er disse fragmenter som henfalder til naturalismens ursuppe, samtidig med at ursuppen trænger sig op gennem miljøerne og fremstår som symptomer i disse, symptomer på disse miljøers karakter af at være afledte og tidsbegrænsede.

Impuls-billedet eller den naturalistiske tendens i filmen, som den kendetegnes ved Stroheim, Bunuel og Losey, kan ifølge Deleuze opskrives med følgende tegn: den gode og den onde fetish, kaldet "Relic" og "Vult", samt det generiske tegn for miljøets afhængighed til materien kaldet "Symptom". Deleuze opskriver det flet hvori denne type billede dominerer som defineret af fire koordinater:

Originary worlds/ Derived milieux

Elementary impulses/ Modes of behaviors

Når McTeague i Stroheim's "Greed" kværker den undulat han skal transportere til markedet, er det så at sige ikke et psykologisk billede på at den store stærke mand er et barn, men et direkte billede af den impuls, som vi alle kender, impulsen til at dræbe det som ikke kan forsvare sig selv. Det er denne introduktion vi får til filmens hovedperson, og denne impuls vi følger igennem filmens væld af "afledte", "civiliserede" miljøer. Det er McTeague's "adfærd" vi følger, da han gør kur til den uskyldige pige som han depraverer, for i sidste ende at bevidne menneskedyrets impotente dødskamp, den som følger æslets i Death Valley's gloende indre.

På mange måder forekommer det at Stanley Kubrick's "The Shining" (1980) gør brug af denne type naturalistisk skildring, når han trævler lag på lag af kernefamilien og lader hovedpersonen gå til grunde i en labyrint. Også her præsenteres vi for det afledte miljø, hotellet (labyrinten) som gennemtrænges af før-civiliserede animalske symptomer (den indianske gravplads, pionerernes kannibalisme), der betjener sig af gode og onde feticher (+ Tony, + Mr. Halloran, - elevatorerne, - skrivemaskinen, - bolden). Som hos Bunuel i "Le Charme discret de la bourgeoisie" (1972) eller hos David Lynch i "Lost Highway" (1997) karakteriseres denne film af et mærkeligt skift i hovedpersonen, som om identiteten havde mindre vægt end rollen, i dette

tilfælde rollen som det begærede objekt. Forfatteren Stephen King's efterfølgende vrede over filmatiseringen af "The Shining" skyldes muligvis det skift i optik som Kubrick betjener sig af, fra en psykologisk baseret fortælling (faderens alkoholisme) til en ren naturalistisk beskrivelse af den menneskelige dødsdrift.

The Action-Image

Da "the action-image" reelt indbefatter hovedparten af den klassiske filmkunst bruger Deleuze en del underinddelinger i sit forsøg på at analysere denne type "movement-images". Deleuze inddeler aktion-billedet i to former, den store form (large form) og lille form (small form), som igen medfører to forskellige rumlige gestalter: atmosfæriske rum og skelet rum. Fælles for disse to former for aktion-billeder er at de kan opdeles i specifikke miljøer og konkrete handlinger:

*"What constitutes realism is simply this: Milieux and modes of behaviour, milieux which actualise and modes of behaviour which embody. The action image is the relation between the two and all the varieties of this relation. It is the model which produced the universal triumph of the American cinema, to the point of acting as a passport for foreign directors who contributed to its formation."*²⁸

Deleuze benævner dette som situationer "S" og aktioner "A". Derved gives at den store form opskrives som "S,A,S" og den lille form som "A,S,A". I den første type indledes med en situation som afkræver en handling, der igen modificerer udgangspunktet til en ny situation. I den lille form indledes med en handling, som afføder en situation der igen afkræver en ny handling. Som typiske eksempler på den store og den lille form nævner Deleuze henholdsvis den klassiske western og den klassiske farce.

Den store form er karakteriseret ved sit omfattende og omkransende miljø som ved sin beskaffenhed og kræfter fremtvinger karakterernes handlinger. Disse handlinger udspiller sig i miljøet og tjener til at modificere miljøerne, som så igen fremtvinger nye handlinger. Miljøet danner i denne forbindelse en horisont eller kurvatur omkring karakteren og er den sfære hvori aktualiserede følelser og konkrete handlinger udspiller sig. Tegnet for disse miljøer kalder Deleuze for "synsign" og det korresponderende tegn for handlinger "binominal". Deleuze følger Peirce's ide om "secondness" i denne henseende, idet han bemærker sig at noget konkret, virkeligt eksisterende altid står i forhold til noget andet konkret eksisterende. "Binominal" er således tegnet for duellen, det parallelle handlingsforløb, aktionen som inkluderer reaktionen eller modparten. Disse to kompositionelle tegn følger fem distinkte love som tilsammen danner grundmaterien af det vi kender som film. Den første lov omhandler distributionen af kræfter i et givent miljø; en organisk opbygning af indendørs og udendørs skud, panoramaer og nærbilleder, hoved- og bipersoner,

28) Ibid: p. 145

filmens åndedrag. Den anden lov stipulerer at et "synsign" nødvendigvis må trække sig sammen til et "binomial", dvs. et miljø, må afføde en handling udtrykt som en duel mellem forskellige kræfter eller i en parallel montage. Den tredje lov omhandler "den forbudte montage", at duellens modparter som kulmination optræder i samme beskæring. Fjerde lov betinger at den enkelte duel er indskrevet i en kæde af andre dueller, som i et kinesisk system af æsker. Femte lov betinger at der som udgangspunkt må være en kløft som adskiller miljø og karakter, et krav om handling fra miljøet som først i kulminationen efterkommes af karakteren. Ud over disse lovsætninger betegner Deleuze den store forms genetiske tegn som "imprint", altså et aftryk som miljøet sætter på karakteren, og som karakteren på et tidspunkt reagerer på. Dette aftryk fremkommer oftest i form af følelsesmæssige objekter. Et eksempel på et sådant følelsesmæssigt objekt ses eksempelvis i Humphrey Bogart's rolle som kaptajnen i "Mytteriet på Caine" (1954), og denne karakters berømte brug af to stålkugler hvormed han ubevidst udtrykker sine skiftende sindsstemninger.

Den lille form er karakteriseret ved at tage sit udgangspunkt i en handling som afstedkommer en situation, dermed dens affinitet med komedien. Disse handlinger betegnes som "index" og kan opdeles i to forskellige kompositionelle tegn: "index of lack" og "index of equivocity". "Index" tegnet kan i begge dets afskygninger defineres ved, at den mindst mulige forskel giver den størst mulige afstand mellem to situationer eller mellem udgangspunktet og resultatet. Den første henfører til en handling der henviser til et hul i historien, en situation man må formode ud fra en handling, utroskab for eksempel. Den anden til en handling der kan fortolkes som udtryk for forskellige situationer, en ambivalens. Den lille forms genetiske tegn er vektoren som tegner det skeletrum, hvori heterogene handlinger og situationer bindes sammen i et hele uden at miste deres indbyrdes særpræg. Dette skeletrum er forskelligt fra den store forms horisont og ambience, en slags kammerspil hvor afledte situationer binder de enkelte handlingers egenart sammen. En måde at ligne forskellen på er gennem kriminalfilmen og detektivfilmen. I den første følger vi karakterer der er placeret midt i deres miljø, i dette tilfælde "underverdenen", og i den anden introduceres vi med detektiven til en række handlinger som i sidste ende skal afdække situationen: Who done it? Dette er den fundamentale forskel: Den store form forudsætter en rumlighed, (landskabet i westernfilmen - storbyen i krimien) den lille form skaber rum som den kommer frem (afdækningen, undersøgelsen).

The Reflection-Image

"The reflection-image" beror sig i Deleuzes taksonomi som et mellemed mellem aktion- og relation-billedet. Refleksion-billedet er en maksimering af aktion-billedet til dets yderste grænse, hvor aktion-billedet er på randen af kollaps og i færd med at transformeres til et relation-billede. Refleksion-billedet virker på den simple måde, at det ændrer fortegn ved den store eller lille form eller ved at montere tegn fra den ene forms tegnsekvenser ind i den anden forms tegn sekvenser. Deleuze giver to eksempler fra Eisenstein, ét hvor billedet af fyrværkeri erstatter et billede af mælk

som sprøjter fra en centrifuge, og andet hvor et teateroptrin erstatter (og dermed varsler) henrettelsen af en politisk modstander. Hermed opstår en type filmiske tegn som henviser til den relation de selv befinder sig, uden at de strengt taget er direkte billeder på denne relation, de reflekterer den blot. Refleksion-billedet eller "figures", som Deleuze benævner dets tegn, betegner altså den måde hvorpå instruktører kan manipulere eller skifte mellem den store form og den lille form, alternativt den måde hvorpå de kan behandle den lille form som om den var stor eller den store form som om den var lille.

Eksemplerne fra Eisenstein leder Deleuze til et af to kompositionelle tegn for refleksion-billedet, nemlig "figure of attraction". I eksemplet fra Eisensteins "Ivan den grusomme" (1944) indsættes et A' (teateroptrinnet) fra den lille form ind i den politiske store form: S,A',A,S (intrige, teateroptrin, attentat, politisk mord). I eksemplet fra "The General Line" (1929) indsættes fyrværkeriet som et tegn fra den store form, S', i en sekvens fra den lille form A,S',S,A (bøndernes jubel, fyrværkeri, mælken sprøjter, bønderne henter mælken).

Det andet kompositionelle tegn, "figure of inversion" betegner den måde hvorpå eksempelvis Howard Hawks først laver en klassisk stor form i "Rio Bravo" (1959), men dernæst lader den udspille sig som et kammerspil i et rudimentært rum, i dette tilfælde fængslet. Inverteringsfiguren dækker de film som så at sige vender fortegnene på den store og den lille form ved at bytte om på inde/ude, voksen/barn, penge/kærlighed, rig/fattig etc.

Refleksion-billedets genetiske tegn betegner en direkte refleksion af en indirekte relation. Hos Chaplin finder Deleuze et eksempel på dette i hans sene film, først og fremmest "Diktatoren" (1940). Chaplin bruger her den lille form, inkarneret i farcen, hvor det lille overskæg binder den fattige vagabond og den hitleriske diktator sammen. I filmens afslutning, da vagabonden holder diktatorens tale, tvinges vi imidlertid til se, at filmen i virkeligheden handler om resultaterne af sociale og samfundsmæssige forhold og opfordrer os til at vælge, hvilket samfund vi ønsker at bebo. Dette tegn eller denne transformationsfigur, som vi også genfinder i slutningen på "City Lights" (1931), kalder Deleuze for "figure of discourse". Her transformerer den lille forms muntre optrin og serier af handlinger, der leder til nye forviklinger, diskursivt til et spørgsmål om det humane versus det totalitære samfund.

The Relation-Image

Deleuzes sjette kategori af "movement-images" refererer til Peirce's ide om "thirdness", som er den relation, vane eller lov der binder et objekt og dets betydning sammen. Relation-billedet kan således gerne være et perception-, affekt-, eller aktion-billede, men transformeres igennem det faktum at dets objekt er en relation. Her nævner Deleuze Hitchcock som relation-billedets mester. Hos Hitchcock optræder der ofte mord, men disse handlinger begås altid for en andens skyld og

sjældent for gerningens egne eller direkte resultater. Således i "Strangers on a Train" (1951) eller "Rear Window" (1954) og måske tydeligst i "Psycho" (1960), hvor lystmordet alene udføres som en bekræftelse af den sygelige relation mellem Bates og hans afdøde mor. Hos Hitchcock finder vi ofte hovedperson og gerninger indspundet i et net af relationer, som vi som oftest ved mere om end personerne selv. Som en understregning af denne relationstænkning nævner Deleuze at Hitchcock er den første instruktør, som konsekvent tænker et tredje element ind i instruktør/film relationen, nemlig publikum. Hitchcock's triade forlader hermed den simple "whodunnit" struktur til fordel for en dechifring af "hvornår ved hvem hvad?", fortælleren, hovedpersonen, betragteren.

Deleuze benævner relation-billedets to kompositionelle tegn "mark" og "demark", og det er måske i dette tilfælde at tegnenes bipolaritet er tydeligst. "Mark" betegner den naturlige vanemæssige associering fra én ting til den næste, mens "demark" betegner det abstrakte, diskontinuerte brud med denne serie. I eksemplet Hitchcock betegner "mark" dermed både Hitchcock's eminente "continuity" i billede og beskæring og hans fornemmelse for iscenesættelse. "Demark" repræsenterer i denne forbindelse et irrationelt brud med denne homogene form, eksempelvis sprøjteflyet i "North by Northwest" (1959) som sprøjter en allerede høstet mark. I den naturlige, vanemæssige serie, at to mænd har sat hinanden stævne i et afsidesliggende landdistrikt, indføres en abrupt abstrakt relation: sprøjteflyverens pludselige angreb på vores hovedperson.

Det genetiske tegn for relation-billedet benævner Deleuze "symbol" som er tegnet på den mulige sammenkobling af alle relationer, både naturlige og abstrakte. "Symbol" viser os at både "mark" og "demark" kun er specielle tilfælde af altings mulige eller potentielle sammenknytning i montagen. Al materie er således relationel, kan kombineres, og usammenlignelige størrelser kan relativere hinanden. Deleuze henter igen sit eksempel fra Hitchcock, her vielsesringen fra "Rear Window" som på én gang er clue i filmens mordgåde og dens kærlighedsdrama. Med dette billede relaterer Hitchcock naboens mord på sin kone, James Stewart's modvilje mod ægteskabet og Grace Kelly's ønske om at blive gift med Stewart. Hitchcock's film betegner i denne egenskab et yderpunkt af hvad bevægelsesbilledet kan rumme uden at sprænges og markerer en overgang mellem "movement-images" og "time-images".

Taksonomien

I andet bind af cinemabøgerne rekapitulerer Deleuze sin taksonomi for bevægelsesbilleder, inden han giver sig i kast med at dechifre den moderne film. En løselig sammenligning af "Cinema 1" og "Cinema 2" viser imidlertid betydelige forskelle i benævnelser og antal af tegn. Hermed skal taksonomien ikke ses som et én gang for alle færdigbygget system af klassifikationer, men snarere som en organisk, fremvoksende kortlægning af måder at tale og tænke om film. Deleuzes taksonomi vedrører måder at se på, måder som ikke bare er repræsentationer, men netop er

disse måder gjort fysiske og konkrete hos den enkelte instruktør. Disse synsmåder som filmen tilbyder os er igen betinget af tidslige og rumlige forestillinger, som er deres afsæt og fundament for at fremkomme snarere end en rent fortælle-mæssig eller dramaturgisk begrundelse. Deleuzes taksonomi tilbyder os altså måder at betragte rumlige og tidslige fænomener, måder at se verden på:

*"Gaseous perception is seeing from all perspectives at once, as if one were a scattered cloud of eyes, and this mode of seeing pervade all other five movement-images as the limit toward which all movement images tend. In an espace quelconque, one sees an affective space, a domain of power and qualities (power being the transformation of one quality to another) abstracted from specific coordinates yet still emeshed in a material senseous medium. Originary worlds allow one to see impulses and energies permeating and possessing settings and characters. In a respiration-space an englobing vision lets one see a rhythmic contraction and dilation of milieu and action, in a skeleton space, one see's "vectorially", step by step, zig by zag, from intensity to intensity. A metaphysical respiration or skeleton space renders visible both an action-world and an idea immanent within it. In Kurosawa, we see situations and questions; in Mizoguchi vectors and an ideal, unlimitid line of the universe. And in a mental "relation space" we see relations within a concrete tangible world."*²⁹

Taksonomiens formål synes altså snarere at være en opfordring til at tænke og tale om film, en invitation til at se film som inkarnationen af specifikke synsmæssige muligheder for at afdække rumlige og først og fremmest tidslige indsigter. Hermed kan man altså opstille en sammenfatning af tegnsystemet som følger:

Kompositionelt tegn translation	Kompositionelt tegn transformation	Genetisk tegn immanensplan
Perception-image: Dicisign (Antropomorf)	Reume (Mekanisk)	Engram (Molekylær)
Affection-image: Icon of quality (Outline)	Icon of power (Ansigtstræk)	Qualisign (Fragmenteret/ fladt)
Impulse-image: Relic (God fetish)	Vult (Ond Fetish)	Symptom (Urverden/afledtmiljø)

29) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 105

Action-image:

Large form (S,A,S')

Synsign
(Miljø, sphere)

Binominal
(Aktion, duel)

Imprint
(Følelsesmæssige objekter)

Small form (A,S,A')

Index of lack
(Manglende information)

Index of equivocity
(Ambivalent information)

Vektor
(Skelletrum)

Reflection-image

Figure og attraction
(Small form + S)

Figure of inversion
(Large form + A)

Discursive figure
(Transformation)

Relation-image

Mark
(Naturlige relationer)

Demark
(Abstrakte relationer)

Symbol
(Relationelle objekter)

Deleuze har igennem "Cinema 1" forholdt sig til den amerikanske tegnforsker Charles Sanders Peirce som han hævder ligger til grund for taksonomien og dens inddelinger i "first-", "second-" og "thirdness". Imidlertid står dette slægtskab mest for Deleuzes egen regning, idet han bl.a. med udgangspunkt i Bergson giver et nyt begreb: "zeroness". Ovenstående seks bevægelse-billeder kan altså med lidt god vilje opskrives som følger:

Perception-image:	Zeroness
Affection-image:	Firstness
Impulse-image:	
Action-image:	Secondness
Reflection-image:	
Relation-image:	Thirdness

Pointen hos Deleuze ligger i at de øvre niveauer er indeholdt i de nedre. "Zeroness" er udgangspunkt eller snarere forudsætning for de kommende, det er en perception som tenderer mod det rumlige eller tidslige aspekt, fast, flydende eller i gasform. Således er "firstness" også inkluderet i "secondness", og lige så vel "firstness" og "secondness" i "thirdness". På denne måde kan Deleuze argumentere for hvordan en "thirdness" instruktør som Hitchcock indsætter elementer af "firstness" og "secondness" (affektationer og handlinger) i en ny sammenhæng, som gør dem til først og fremmest relationelle. Deleuze giver selv nogle ejendommelige eksempler, nemlig komikerne Langdon, Gøg og Gokke og Marx Brothers. Langdon er "firstness", mens Gøg og Gokke er "secondness", men opdelt med Gøg som "firstness" (affekt) og Gokke som "secondness" (handling). Tilsammen skaber disse to "secondness". Hos Marx Brothers er Harpo "firstness", han kan sågar ikke tale,

men betjener sig af objekter gemt i frakken. Chico er "secondness", strategien og oversættereren, mens Groucho er "thirdness", relationen, vanen, loven. Tilsammen danner de tre Marxbrødre en "thirdness komik" som eksempelvis udtrykkes når Groucho siger: "Enten er denne mand død, eller også er mit ur gået i stå".

Hos Deleuze indvarsler relation-billedet eller "thirdness" det mentale billede, selve bevægelse-billedets kollaps. Ikke sådan at forstå at der ikke stadig produceres film på denne måde, men i den forstand at filmkunsten tvinges til at søge nye veje. Hitchcock's forsøg på at fuldende den filmiske fortælling ender således i et kollaps for den klassiske filmkunst, som enten udmunder i en negation af de klassiske dyder eller slet og ret i et nyt billede, fra "movement-image" til "time-image".

Appendix II

The Time-Image

The geometry of innocent flesh on the bone
Causes Galileo's math book to get thrown
At Delilah who sits worthlessly alone
But the tears on her cheeks are from laughter
Bob Dylan: Tombstone blues, 1965

Gilles Deleuze beskriver sine to bøger om filmen "Cinema 1" og "Cinema 2" som en filmens naturhistorie. Det er altså ikke en historisk historie, men en filmhistorie som på et næsten biologisk eller evolutionært plan søger at beskrive og klassificere enkelte instruktører, værker, strømninger og retninger i en taksonomi." Cinema 1" opstiller en sådan naturhistorisk præ-lingvistisk tegnlære for den klassiske filmkunst. Med Peirce og Bergson opdeler Deleuze "the movement-image" i seks underinddelinger og mellem 14 og 23 tegn. Taksonomien udtrykker og søger at beskrive det signalektiske stof som filmen udgør. Imidlertid kan dette stof i en potenseret form også henviser til et andet tid-billede end det klassiske. Når vi med Deleuze bevæger os fra en klassisk til en moderne filmkunst annullerer vi ikke det klassiske tegnregime, men indsætter det et i et andet tid-billede, en ny læsning af forholdet mellem tid/rum, med bevægelsens status som udslagsgivende faktor.

Deleuze bruger en del af slutningen af "Cinema 1" og de to første kapitler af "Cinema 2" til at redegøre for de forhold, som medfører en krise for det klassiske bevægelse-billede, og en formulering af nye strategier, dels i relation til amerikansk film i efterkrigstiden og dels til den italienske neorealisme og den franske nybølge. Under overskriften "The Crisis of the Action-Image" formulerer Deleuze fem kriterier for den krise som medfører paradigmeskiftet. Den klassiske films "sensoriske skema" trues i efterkrigstidens Amerika af aktion-billedets kollaps både i den store og den lille form. Det kontinuerlige rum/tidsskema som repræsenteres af Hollywoodfilmens "continuity" bryder sammen som følge af en række sociale, økonomiske, politiske, moralske, kunstneriske og cinematografiske forhold som slår igennem i efterkrigstidens Amerika. Herefter kan vi altså ikke i den store form identificere en homogen situation som karakteren kan måle sig imod, hvilket resulterer i "multiple-character" film som Robert Altman's "Nashville" (1975) og "Shortcuts" (1993). Omvendt kan den lille form ikke længere identificere handlinger som absolut kan indvirke på situationer, som i Scorsese's "Taxi Driver" (1976) hvor helten skiftevis overvejer at begå selvmord eller et politisk attentat, men ender med at myrde en lokal narkohandler. Disse to udgangspunkter, situationen og handlingen,

erstattes af et nyt, nemlig rejsen, køreturen, vandringen, hjemrejsen, som det igen ses i "Taxidriver" eller "The Last Detail" (1973). I et sådant univers uden totalitet eller sammenhæng hævder Deleuze at et fjerde symptom gør sig gældende. Klichéen indtræder både som overgribende metafor og som kausalitet. Det femte og sidste tegn på aktion-billedet kritiske status i "post war America" er introduktionen af omsiggribende og totale konspirationer, som betjener sig af medier og manipulationer i overvågningsstrukturen, eksempelvis i Coppola's "The Conversation" (1974) og Packula's "Parralax View" (1975):

*"These are the five apparent characteristics of the new image: the dispersive situation, the deliberate weak lines, the voyage form, the consciousness of cliché, the condemnation of the plot"*¹

Imidlertid hævder Deleuze at instruktører som Altman, Lumet og Packula udelukkende skaber en negativ version af Hollywood filmen. Der skal så at sige mere til end at inkarnere krisens symptomer og være bekendt med dem. Filmen må opfinde og skabe nye måder at undgå klichéen på gennem nye strategier. Deleuze finder i den italienske neorealisme og den efterfølgende franske nybølge to tegn og tre strategier som instigerer denne nytænkning.

Deleuze kalder de to tegn "opsign" og "sonsign", en forkortelse af optiske og soniske tegn. Disse to tegn henviser til cinematografiske billeder som ikke peger på andet end dem selv; altså det enkelte billedes visuelle væren og den artikulerede tankes tænkning. I neorealismen bliver hovedpersonen selv til en tilskuer, en "seer" som vi ser med i en konkret udstrækning uden specifik retning eller formål, og replikken en tale som den talende artikulerer uden adressant. Her træder filmkunsten ind i et optisk domæne, hvor billede og lyd er frigjort som kræfter i sig selv. Deleuze ligner denne frihed med impressionismens gennembrud i malerkunsten, en frihed fra den direkte repræsentation, fra klichéen:

*"Pure optical and sound images, the fixed shot and montage-cut, do define and imply a beyond of movement. (...). They mean that movement should not be perceived in a sensory-motor image, but thought and grasped in another type of image. The movement image has not disappeared, but now exists only as the first dimension of an image that never stops growing in dimensions."*²

Deleuze identificerer tre strategier eller kræfter som han kalder dem i dette domæne: et nyt tidsbaseret montage koncept, læsning sideordnet med perceptionen af billeder og en frigjort tænkende kameraopmærksomhed:

1) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, s. 214

2) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 21

“This is the triple reversal which defines a beyond movement. The image had to free itself from sensory-motor links. It had to stop being action-image in order to become pure optical, sound (and tactile) image. But the latter was not enough: it had to enter into relations with yet other forces, so that it could itself escape from a world of clichés. It had to open up to powerful and direct revelations, those of the time-image, of the readable image and of the thinking image. It is in this way that opsigns and sonsigns refer back to “cronosigns”, “lectosigns” and “noosigns”.”³

Deleuzes projekt i den anden af cinemabøgerne bliver således at vise, hvorledes optiske og soniske tegn bryder med den klassiske rum/tidsopfattelse ved at åbne sig mod tidstegn (chronosigns), læsetegn (lectosigns) og tænkende tegn (noosigns).

Rekapitulation

Deleuze rekapitulerer i starten af ”Cinema 2” hele tegnlæren fra den første bog. De diskrepanser som fremkommer under denne læsning er ikke udtryk for en uklarhed eller ændret indsigt, men snarere et udtryk for at den klassiske filmkunst nu læses fra et nyt synspunkt. I første bind var Deleuzes fokus at argumentere for filmkunstens fremkomst som sådan, dels gennem dens modsætningsforhold til datidens kunst og dels gennem dens modsætningsforhold til datidens videnskabsbillede, udtrykt igennem bevægelse-billedet. Når Deleuze således rekapitulerer tegnlæren er det med et helt nyt sigte: fremkomsten af den moderne film karakteriseret ved tid-billedet. Deleuze identificerer bruddet mellem disse to perioder i filmkunsten, men snarere end at tage udgangspunkt i selve bruddet er det Deleuzes umiddelbare projekt at spore den moderne filmkunsts genealogi i den klassiske. Baggrunden for dette er Deleuzes særlige læsning af optiske tegn og soniske tegn. For så vidt kan alle typer optaget lyd og billedmateriale opfattes som sådan, og det bliver derfor magtpåliggende at identificere den særlige forskel mellem ”opsigns” og ”sonsigns” på den ene side og ”perception-”, ”action-” og ”affection-images” på den anden, inden for rammerne af den klassiske filmkunst. Argumentet er for så vidt sundt nok. Med udgangspunkt i neorealismen eller nybølgen kunne man hævde at alle typer billede og lyd materialer sidestilles, og lade det være godt med det. Deleuze anerkender dette paradigmeskifte, men ønsker at identificere disse optiske og soniske tegn i filmkunsten før paradigmeskiftet, dels for at kunne definere deres særegenhed og dels for at kunne beskrive ændringerne i de præmisser hvorunder disse tegn fremkommer. Endvidere er de optiske og soniske tegn lyd og billedmateriale som er løsrevet fra det sensoriske skema. Her rejser sig automatisk et spørgsmål til status af deres fremdrift: Hvis det klassiske rum/tidsskema er brudt sammen hvorledes følger det ene billede så det næste? I dette projekt fokuserer han i første omgang på det konventionelle klassiske flashback samt på drømmesekvenser fra stumfilmen, ekspressionismen og Hitchcock. Som løftestang for dette forehavende trækker Deleuze i sin tredje kommentar endnu en gang på Bergson.

3) Ibid: p. 22

The Virtual Past

I sin tredje kommentar til Bergson fremhæver Deleuze, hvorledes Bergson forestiller sig at hukommelse og den faktuelle erindring forudsætter en ikke-individuel sameksisterende virtuel fortid. At genkende noget eller nogen er i denne sammenhæng at træde ind i et kredsløb mellem det konkrete forhåndenværende objekt og et virtuelt erindret hukommelsesbillede af objektet. Dette gælder for så vidt bevidst og ubevidst genkendelse, men særligt for den bevidste genkendelse er, at den foregår i en afslapning eller suspendering af det senso-motoriske skema. Bergson sondrer i dette tilfælde mellem automatisk og attentiv genkendelse, hvor den første befinder sig på et og samme plan i en additiv proces, mens den anden gennemrejser forskellige planer med det formål at tegne en optisk og sonisk beskrivelse af objektet. I dette kredsløb, mellem virtuelle hukommelsesbilleder og aktualiserede objekter, finder Deleuze den motor eller det kredsløb som kan erstatte det rent kausale og det klassiske rum/tids skema.

*"In this case, instead of addition of distinct objects on the same plane, we see the objects remaining the same, but passing through different planes. In the first case we had, we perceived, a sensory-motor image from the thing. In the other case, we constitute a pure optical (and sound) image of the thing, we make a description."*⁴

Dette giver Deleuze en indgang til at diskutere flashbacket, eller hukommelsesbilledet, som en art optiske tegn der kan spores tilbage til den klassiske filmkunst. De er formelt frigjort fra det senso-motoriske skema, men i den konkrete film indkapslet i et overgribende senso-motorisk skema. Flashbacket er et hukommelsestegn fordi det rejser mellem en aktuel situation og en virtuel fortid. Imidlertid er flashbackets "problem" som direkte tid-billede, at det må have en eksternt defineret raison, en begrundelse.

Et andet eksempel på optiske eller soniske tegn i den klassiske filmkunst finder Deleuze i drømmetegnet. Dette er den klassiske sekvens eksempelvis hos Hitchcock, hvor rum/tidsskemaet for så vidt er suspenderet, under forudsætningen af at tilskueren er bekendt med præmissen, "det er en drøm". Drømmesekvensen eller rettere drømme-billedet henviser mere konkret til den virtuelle fortid end hukommelse-billedet. Hvor den bevidste erindring sorterer i den virtuelle fortid tapper drømmen så at sige ind i dens konkrete materie.

Sidst men ikke mindst interesserer Deleuze sig for den klassiske amerikanske musical. Her finder han en forløber for bruddet med det senso-motoriske skema som ikke blot kan bortforklares via erindringen eller drømmen. I musicalen har farvernes intensitet deres eget sprog, scenografien er absurd kalkeret over fantasmerne og bevægelserne stileret i dansen. Musicalen som konstruktion henviser ikke til noget senso-motorisk rationale, men forudsætter som helhed en suspendering af

4) Ibid: p. 42

dette samme rationale. Det er verden som bevæger sig om figuren, snarere end mennesket som handler i verden.

Hverken hukommelse-billedet, drømme-billedet eller den sceniske konstruktion "spectacle" er imidlertid rene tid-billeder. De er elementer i den genealogi Deleuze søger at beskrive, metoder, strategier og virkemidler, som løsrevet fra det senso-motoriske skema de på forhånd er indskrevet i kan monteres i nye konstellationer. Kredsløbet mellem det aktualiserede objekt og den virtuelle hukommelse er for så vidt motoren bag den nye montage, men kun i den udstrækning at det konkret i selve montagen kan vekselvirke mellem aktuelt og virtuelt.

Crystals of Time

Forholdet mellem det aktuelle og det virtuelle danner i Deleuzes anden taksonomi eller tegnlære det absolut mindste kredsløb. Bergson argumenterer for at fortiden og dermed erindringen er muliggjort af, at der samtidig med den aktualiserede situation findes en virtuel dublet som er den måde hvorpå fortiden skabes. Nu er her set som splittet i to bevægelser, en fremadrettet mod fremtiden og en bagudrettet mod fortiden. Deleuzes krystal-billede er så at sige et billede af denne vekselvirkning mellem det aktualiserede og det virtuelle.

Et indlysende eksempel på krystal-billedet er spejlet og dets status i filmkunsten. Vi kan forestille os en scene med en smuk skuespillerinde som ser sig selv i spejlet. Billedet af skuespillerinden er aktualiseret i forhold til spejlbilledet, som er virtuelt i forhold til det aktuelle. Imidlertid er skuespillerinden som menneske virtuel i forhold til skuespillerinden som skuespillerinde, mens denne er aktuel i forhold til hendes udlægning af rollen som rolle. Over alt dette svæver selvfølgelig det forhold at alt dette er et billede, som er virtuelt i forhold til den aktualitet det afbilder. Dette er for så vidt det gælder den klassiske filmkunst banalt. Det er først med kollapset af det senso-motoriske skema at denne relativisme eller vekslen mellem aktuelt og virtuelt bliver produktiv. I den moderne film kan der således ikke længere defineres en original: denne skuespillerinde og hendes spejlbillede, kopien. Krystal-billedet er et billede af tidens opsplittning i to modsatrettede strømme som konstant står og oscillerer mellem virtuelt og aktualiseret. Et oplagt eksempel på krystal-billedet er spejlkabinetscenen fra Orson Welles' "Kvinden fra Shanghai" (1947). Her er det foregående eksempels ene spejl udskiftet med en dodekaæde af spejle, en tredimensionel krystal som filmens personer må destruere for at klargøre det aktuelle fra det virtuelle. Dette medfører som bekendt den enes død, og en af Deleuzes hovedpointer er at det er i sammenfaldet mellem virtuelt og aktuelt, det punkt eller den grænse hvor vi ikke længere er i stand til at identificere forskellen, at det moderne filmsprog bryder frem. Flashback og drømmescener brugte samme fremgangsmåde, at beskrivelsen udvisker det objekt der beskrives, men var som bekendt indskrevet i et skema, hvori vi kunne identificere det virtuelle, drømmen eller erindringen, fra det aktualiserede handlende nu. I krystal-billedet er denne mulighed faldet bort,

idet der ikke længere gives noget udenfor eller aktualiseret som kan tjene som garant for det virtuelle. I stedet fluktuere det aktualiserede og det virtuelle fra det inderste og mindste kredsløb og mod større og større kredsløb og dybere og dybere lag.

Krystal-billedet har endvidere en måde hvorpå det kan udtrykke dette skift mellem det virtuelle og det aktualiserede. Når vi forlader skuespillerindens ansigt til fordel for hendes refleksion i spejlet lader vi så at sige det aktualiserede tilbage i mørket, i det nu aktualiserede spejlbilledes "out of field". Deleuze hæfter sig ved dette og betegner denne vekslen mellem synlighed og opakisering som det udtryk eller spændingsfelt, hvori oscilleringen mellem aktuelt og virtuelt bevæger sig. Endvidere er nogle krystal-billeder en slags spire eller frø, der aktualiserer sig som krystallinsk struktur i et givent miljø. Et af de allerbedste eksempler herpå er igen hentet hos Welles, denne gang fra åbningen af "Citizen Kane" (1941), hvor krystalkuglen med snefnug knuses i starten og langsomt trænger ind og strukturerer resten af filmen efter det hemmelige ord "Rosebud". I sagens natur kan vi jo ikke vide om dette ord eller disse snefnug vil finde genklang eller grobund i det miljø filmen udgør, idet filmen eller krystal-billedet er en fremadskridende proces. Deleuze definerer krystal-billedets processer som havende fire forskellige stadier:

Det første af disse stadier er den perfekte krystal. Eksemplet med spejlkabinettet fra "Kvinden fra Shanghai" er endnu engang adækvat. Her tegnes en perfekt krystallinsk, næsten diagrammatisk verden, som man kun med døden til følge kan bryde ud af.

Det næste stadiet tegnes af den næsten perfekte krystal som dog indeholder en fejl eller brudlinje, hvilket muliggør en flugtlinje eller forløsning. Deleuze giver her en række eksempler fra Renoirs film eksempelvis "La Grande Illusion" (1937).

Det tredje stadiet er frøets eller miljøets hvor forskellige frø indvirker med forskellige tendenser og danner forskellige krystalstrukturer og indgange i det samme miljø. Deleuze gennemgår her Fellinis film som eksempler på heterogene verdener med forskellige indgange.

Det fjerde stadiet tegner krystallen som stivnet og i gang med at korrodere eller forgå. Her gennemlyses Viscontis værker, specielt med deres henvisninger til et hensygnende og korrupt aristokrati.

Ved gennemgangen af disse krystallinske stadier bliver det åbenbart at krystal-billedet enten kan identificeres i den enkelte scene eller i en film som helhed, men også i en instruktørs livsværk.

En af bevæggrundene herfor må ses i det faktum at hukommelses- og drømmebillederne nok var at betragte som optiske og soniske tegn, men dog var bundet i den enkelte films meta-struktur. At tale om krystal-billedet implicerer således både et hensyn til tegnet i den enkelte scene og til scenens indplacering i den

overordnede struktur og i den enkelte film i et helt livsværk. Sammenbruddet i det senso-motoriske skema betyder altså at den signalektiske materie, som i den klassiske films taksonomi var ordnet efter et specifikt rum/tidsskema, optræder i krystalbilledet i helt nye konstellationer på tværs af filmens og værkets skala.

Sheets of Past, Peaks of Present

Deleuze trækker i fjerde og sidste kommentar til Bergson dels på de tre tidsparadokser karakteriseret ved keglebilledet og dels på en mere præcis beskrivelse af hvordan den virtuelle fortid opstår i nuet. Bergsons første paradoks lyder som følger: ”Enhver fortid er samtidig med den nutid som den har været” og skal forstås som en besvarelse af hvorledes det er muligt for os som mennesker at erindre os noget som helst, uden at denne erindring ”står i vejen” for nye serier af ”nuer”. Bergsons andet paradoks: ”Hele fortiden sameksisterer med den nye nutid i forhold til hvilken den nu er fortid” beskriver nuet som en ”sammenpresning” af fortiden, billedliggjort i keglen, hvis spids er det aktuelle ”nu”, et nu som er fortidens ”ansigt” og det hvorved fremtiden passerer ind i fortiden. Bergson tredje paradoks: ”Det rene element for fortiden eksisterer generelt forud for det passerende nu” beskriver hvorledes der gives en forudsætning eller grund for de kommende og gående ”nuer”, en fortid som hverken er forgangen eller svunden, men er den aktuelle væren hvori nuet befinder sig.

Keglebilledet består af en omvendt keglestub hvis spids befinder sig på et plan. Kegleens spids betegner nutiden, mens kegleens grundplan betegner fortiden som forudsætning for nuets passage. Forskellige tværsnit i keglen betegner den måde hvorpå forskellige lag eller strata i fortiden er organiseret i privilegerede og dunkle områder af de givne lag. På denne måde kan Bergsons tre tidslige paradokser beskrives ud fra kegleens geometri:

“Hence in the virtual past we find the basic paradoxes of a non chronological time: “The preexistence of a past in general” (the cone as a whole), “The co-existence of all the sheets of past” (the cross sections), and “the existence of a most contracted degree” (the apex of the cone).”

Som før nævnt forestiller Bergson sig endvidere at den virtuelle fortid så at sige er en dublet af det aktualiserede nu, som øjeblikkeligt arkiveres og falder bort i fortidens egen beholdning af sig selv. På denne måde kan man sige at tiden i det enkelte nu deler sig i to strømme, én rettet mod fortiden og én rettet mod fremtiden.

Det er på denne baggrund at Deleuzes forestilling om ”chronosigns” skal ses. Det er et cinematografisk tegn som direkte viser os et billede af denne proces. Imidlertid, siger Deleuze, må der så at sige være to slags tid-billeder, dels dem som beskæftiger sig med den virtuelle fortid, dvs. den ene tids-strømretning og dels dem som

5) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 137

beskæftiger sig med tidens anden strøm, altså den som strømmer med nuet ind i fremtiden. Deleuze kalder dette henholdsvis ”tid som orden” og ”tid som serier”.

Disse billeder kalder Deleuze ”chronosigns”, og de er defineret ved at de ikke oscillerer mellem virtuelt og aktuelt, men mellem sandt og falsk. En videre forskel er her at der ikke opnås en ”indescernability” som mellem aktuelt og virtuelt, men en ”undecidable” eller ”inextricable” relation mellem sandt og falsk. Dette lyder selvfølgelig vanvittigt kompliceret, men i realiteten er det ganske simpelt. Det første tid-billede (krystallen) opererer med forskellige hukommelsesbilleder, som for så vidt de er forskellige ikke er indbyrdes selvmodsigende. Det næste tid-billede (chronosigns) opererer med fortiden og nuet, altså aktuelle og virtuelle tidsbilleder som er indbyrdes selvmodsigende. Af to mulige ting kan kun den ene ske, og derved bliver den anden falsk.

I sin gennemgang af crono-tegnet som tidsorden hæfter Deleuze sig fortrinsvis ved Allan Resnais film ”L’Annee Dernière a Marienbad” (1960). Det interessante for Deleuze er i denne sammenhæng, at filmens manuskriptforfatter og co-instruktør Alain Robbe-Grillet har en radikal anderledes forståelse af tid-billedet end filmens krediterede instruktør. Dette skaber en film som ifølge Deleuze beskæftiger sig på to planer: lag af fortid og højdepunkter af nuer. Jævnført med Bergsons keglebillede så består lag af fortid altså af forskellige tværsnit af keglestubben, som gennemses eller gennemlyses efter distinkte kvaliteter som i Welles’ ”Citizen Kane”. Højdepunkter af nuer er derimod en anden fremgangsmåde. Her bliver vi præsenteret for forskellige udgaver af det samme nu, indplaceret i en serie af fortids-nuer, nutids-nuer og fremtids-nuer. De forskellige udgaver af hvert af disse nuer kan altså være indbyrdes selvmodsigende: at jeg i det ene nu lykkes med handlingen og i det andet ikke lykkes i fortids-nuet, hvor jeg altså planlægger eller ikke planlægger den handling, som altså lykkes eller ikke lykkes, og dermed i fremtids-nuet får konsekvenser eller ikke. For Deleuze at se er dette to helt fundamentalt forskellige fremgangsmåder og underfuldt at finde dem indplaceret i samme værk. Disse to måder benævner Deleuze som ”aspects (regions, layers)” og ”accents (pointes de vue)”.

Powers of the False

Under denne overskrift opsummerer Deleuze i punktform forskellene på et organisk og et krystallinsk tegnregime, altså forskellen på ”movement-images” og ”time-images”. Det første punkt omhandler beskrivelse eller deskription. I det organiske tegnregime forudsætter en beskrivelse af et givet objekt, sceneri eller landskab, at dette eksisterer uafhængigt af beskrivelsen. I modsætning hertil opererer det krystallinske tegnregime med en beskrivelse som ikke har dette udgangspunkt, men så at sige overskriver sit objekt og dernæst sin egen beskrivelse med evigt nye beskrivelser. Så vidt ”opsigns” og ”sonsigns”.

Som en konsekvens af dette er status mellem det virtuelle og det aktuelle vidt forskellig i disse to regimer. I det organiske tegnregime kan det virtuelle indskrives

eksempelvis i form af flashbacks eller drømmescener, hvorimod man i det krystallinske tegnregime oplever en opblødning af distinktionerne mellem virtuelt og aktuelt. Det er denne fluktueren mellem virtuelt og aktuelt som genererer fremdrift i et tegnregime, hvor de senso-motoriske relationer er brudt sammen. Så vidt hukommelsestegn, drømmetegn og krystal-billeder.

Det tredje punkt omhandler narrationens rum som kan være enten kartesisk eller ikke. For den klassiske film gælder, at selv om filmen er fiktion er den pr. definition en sand fiktion og undgår derfor aksepring, brud i continuity etc. Dette henviser til et grundlæggende kartesisk fortællerum som står i modsætning til et ikke-kartesisk fortællerum i krystalregimet. Dette skyldes at krystalregimet udviser ikke-lokaliserbare relationer, altså relationer som ikke kan rumliggøres i et kartesisk system, men snarere i den type rum vi kender fra den moderne fysik, eksempelvis hos Riemann. Så vidt "cronotegn" som omhandler tid som orden, "peaks of present" og "sheets of past".

Fjerde punkt i denne samlæsning omhandler også spørgsmålet om en fortællings sandhedsværdi. Den klassiske fortælling er nødvendigvis sand og bygger på uddelingen af domme. Det er den organiske fortællings udgangspunkt at vi kan bedømme godt og ondt, ud fra en overordnet ideel sandhed. Imidlertid afviger krystalregimet herfra, idet det gennem det tredje "cronosign", tid set som serier, omhandler de transformationer som en nødvendigvis falsificeret virkelighed gennemgår. Denne transformation er simpelthen udtrykt i at fortælleren ændres af fortællingen på lige fod med det fortalte.

Det er denne transformation som Deleuze benævner "powers of the false", og hvis genealogi han tegner gennem fire stadier, fra Welles over Rouch og Cassavetes til Godard, som udgør det tredje "cronosign". Disse "powers" er transformationer eller intervaller som sammentrækker fortid og nutid i et øjeblik under forandring.

Deleuze finder i sin anden læsning af Welles' værk en slags nietzscheansk inspiration hos instruktøren. Welles er banebrydende, dels gennem sine krystal-billeder, gennem brug af "peaks of present"/ "sheets of pasts", men også gennem sit persongalleri og sin egen status som fortæller/ instruktør/ skuespiller/. Et af tyngdepunkterne hos Welles er netop at vi ikke kan uddele domme, om Kane's liv i "Citizen Kane", om Josef K's skyld i "The Trial" (1962) eller om Picassos affære i "F for Fake" (1973). Welles' karakterer er i en evig transformation eller metamorfose, et differentiale, som ikke kan gribes i en statisk formel à la situation avler handling avler ny situation (S,A,S). Snarere synes disse figurer at være fabuleringer, opdelt i serielle forløb hvor den enkelte serie kan ses som projektionen af en specifik transformation.

Andet stadie i denne analyse omhandler dokumentarfilmens status i forhold til den sande eller virkelige verden. Her er det indlysende at kameraets tilstedeværelse influerer indholdet, men mere subtilt at indholdet influerer instruktøren og dermed

publikums oplevelse. Den franske dokumentarinstruktør Jean Rouch eksemplificerer her, hvordan instruktøren blander sig i sin egen fiktion om virkeligheden og dermed både præger denne og sig selv, mens de medvirkende så at sige skaber sig selv på ny, som fiktioner eller identiteter i en film.

Det tredje stadie finder Deleuze hos den amerikanske instruktør John Cassavetes hvis film hovedsagligt består af improviserede scener, som opstår på baggrund af et rudimentært men velinformeret manuskript. Cassavetes' film er først og fremmest baseret på kropssprog, et intensivt kontinuum af attituder og gestik som igen former transformationsserier fra én scene til den næste.

Endelig når Deleuze med Godard til det fjerde stadie i analysen. Hos Godard er det selve filmens grundbestanddele, farven, lyden, genren, plottet, kameraturen som er udsat for en seriel transformation. Ifølge Deleuze betjener Godard sig af at kategorisere disse grundbegreber som siden hen udtrykkes i transformationsserier. I "Le Mepris" (1963) for eksempel kategoriseres primærfarverne, hvorefter de udsættes for en fortløbende transformation gennem alle mulige kombinationer gennem filmens fotografering. Deleuze hævder at Godard på denne måde, ved at udsætte kategorierne for transformationsserier, opnår at gøre kategorierne synlige. Billedet hos Godard bliver således et billede som ustandseligt reflekterer over sig selv og sine transformationer.

Thought and Cinema

Deleuzes to tegnregimer står således i et underligt indbyrdes spændingsforhold. På den ene side er det organiske regime så at sige bare et råmateriale for det krystallinske, det stof som bearbejdes gennem divergerende lag af sameksisterende fortid, simultane nuer og transformationsserier. På den anden side er disse avancerede bearbejdningsformer at finde som inkorporerede elementer i det organiske regime gennem flashbacks, drømmesekvenser og associeret montage. På denne måde giver dette spændingsforhold et ekko af Deleuzes Bergson læsning, idet vi erindrer at al væren har en tendens til at danne stof og objekter, mens alt stof og alle objekter er forbundet med det åbne hele gennem en tynd tråd:

*"Wherever anything lives, there is, open somewhere, a register in which time is being inscribed."*⁶

For yderligere at kunne fortage en skelnen mellem disse to regimer, det organiske og krystallinske, udvikler Deleuze, hvad han kalder et "noosign". "Noosigns" betegner den måde hvorpå cinematografiske billeder tænker, både inden for den klassiske og den moderne film. Deleuze skelner her med Eisenstein mellem en klassisk billede/tanke-relation og en moderne. Hos Eisenstein finder Deleuze tre tankeformer i billedet, én som går fra billede mod overordnet koncept, én som går fra koncept

6) Henri Bergson: *Creative Evolution*, 1998, p. 16

mod det enkelte billedes sensuelle tænkning af verden, og en sidste som søger at forene de to første i en harmoniserende handlingstænkning af verden. Deleuze argumenterer for at denne Eisenstein læsning på et generelt plan er gyldig for hele den klassiske filmkunst, idet kameraets objektive billede og karakterens subjektive synspunkt gennem handling tilslut må forenes i et nyt og harmoniseret verdensbillede. I opposition hertil finder vi den moderne filmkunsts irrationelle klip, falske kontinuitet og sorte og hvide skærm:

*“The modern cinema develops three new relations to thought: the effacement of a whole or totalization of images, in favour of an outside that inserts itself between them; the effacement of the interior monologue as the film’s whole, in favour of a free indirect discourse and vision, the effacement of a unity between man and world, in favour of a rupture that leaves us only with a belief in the world here and now.”*⁷

Hvis den klassiske filmkunst kunne opsummeres i en vertikal akse, som betegnede helhedens integration og differentiering med de enkelte dele, og en horisontal som betegnede de enkelte deles montage ifølge association, affinitet, kontrast etc., må den moderne filmkunst afvige herfra:

Hele

Differentiation/integration

Dele

Rationelle klip

Associativ montage

Den vertikale akse i den moderne filmkunst ville bestå af et udenfor (det som ikke kan tænkes) og et indenfor (det som ikke kan integreres), mens den horisontale akse ville bestå af montage efter reglen om irrationelle klip.

Udenfor

Undecideable/incomensurable

Irrationelle klip

Falsk kontinuitet

Sort/hvid skærm

Der er altså følgende to hovedforskelle mellem de to tankeformer: Et udenfor, som er summen af det hele der ikke længere kan tænkes i det moderne, og en montageform som prioriterer mellemrummet mellem de enkelte klip for at kunne potensere forskelle mellem de enkelte billeder. Sammenhængen mellem dette udenfor og det irrationelle klip ligger i at det utænkte så at sige trænger frem gennem det mellemrum, som det irrationelle klip skaber i materialet, idet det bringer det ikke tænkbare sammen med det ikke integrerbare.

7) Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, 2003, p. 181

Hvad er så dette ikke tænkbare og ikke integrerbare? Hos Deleuze er det "det nye", den uendelige mangfoldige fornyelse af universet, som vi må prøve at tænke og ultimativt at være en del af. Qua sammenbruddet i det senso-motoriske skema synes verden som en andenrangs film, en dårlig fiktion, og det er den moderne films opgave at søge nye omgangsformer med denne verden, omgangsformer som ikke opstiller en ny utopi eller ideologi, men som kan begrunde en fornyet tro på verden som den er her og nu.

Body and Brain

På tværs af denne læsning af forskelle mellem klassisk og moderne set som "noosigns" opstiller Deleuze en differentiering af det moderne tegneregime. På den ene side har vi en moderne "cinema of the body" og på den anden side en "cinema of the brain". "Cinema of the body" er karakteriseret ved den type "cronosigns" der tolker tid som serier, og som vi benævnte "powers of the false". Her finder vi Orson Welles' metamorforiske karakterer: Kane, Mr. Arkardin, Inspector Quinlan, advokaten i "Processen" og Welles som sig selv i "F for Fake". Hvem af disse kroppe er den rigtige Welles kunne man spørge, eller omvendt: hvilken Welles tilhører dette mægtige korpus? Om Welles ved vi fra Jan Roeds dokumentarfilm "Brunnen" (2003), at denne krop er stedt til hvile i en brønd i Spanien med inskriptionen "Her hviler Orson Welles". Som vi så indbefatter denne "Cinema of the body", Rouch's etnofiktioner, Cassavetes' improviserede gestik og Godards refleksive kategorier.

*"Give me a body then": This is the formula of the philosophical reversal. The body is no longer the obstacle that separates thought from itself, that which it has to overcome to reach thinking. It is on the contrary that which it plunges into or must plunge into, in order to reach the unthought, that is life. Not, that the body thinks, but, obstinate and stubborn, it forces us to think what is concealed to thought, life."*⁸

I modsætning hertil identificerer Deleuze en "cinema of the brain", der ligesom "cinema of the body" integrerede kroppens processer integrerer hjernens processer. I en "cinema of the brain" er der ikke længere rationelle klip. Et hvilket som helst klip er pr. definition irrationelt, givet af vores iboende erfaring og tænkning med film. Deleuze noterer sig nye brud i den cerebrale forskning, samtidig med at han spørger sig, om ikke hjernen selv begyndte at forandre sin tænkemåde i takt med filmens udvikling. Forholdet mellem indenfor og udenfor står her centralt, idet Deleuze henviser til at to synapser kan springe gennem et "udenfor", hvis der er relativt kortere afstand end langs hjernens indre foldninger. Dette ligner han med et irrationelt klip som kan forstås og læses, på trods af at det krydser en irrationel distance. Hos Deleuze er det således "cronosigns" der repræsenterer tid som orden, og "sheets of past/peaks of present" der karakteriserer "cinema of the brain": Allan Resnais og Stanley Kubrick i modsætning til Jean Luc Godard og John Cassavetes:

8) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 182

“In short the three cerebral components are the point cut, re-linkage and the black or white screen. If the cut no longer forms part of either of the two images which it determines, there are only relinkages on either side. And, if it grows larger, if it absorbs all the images, then it becomes the screen, as contact independent of distance, co-presence or application of black and white, of negative and positive, of place and obverse, of full and empty, of past or future, of brain and cosmos, of the inside or outside.”⁹⁾

Vi står altså med to forskellige måder at tænke det utænkte i tanken på, to poler som kan identificeres som væsensforskellige til trods for, at de samtidigt kan optræde i samme instruktørs værk. Den ene “cinema of the body” vender op og ned på Descartes’ “Cogito” og Kants kategorier, idet den med udgangspunkt i kroppen søger at tænke subjektet, tiden og rummet på ny. En “cinema of the brain” afviger herfra, idet den med udgangspunkt i et sammenfald mellem indenfor og udenfor, med hjernen som materie, med lærred, celluloid og kamera sætter lighedstegn mellem kosmos og hjerne, som udtrykt i udsagnet: “The Brain is the Screen”.

Sound and Vision

En anden måde at differentiere mellem de to tegnregimer, det organiske og det krystallinske er ifølge Deleuze gennem “lektosigns”. ”Lektosigns” definerer den måde eller den komponent i billedet som betegner læsemåden. Her er Deleuze igen langt fra strukturelle filmteoretikere som Christian Metz, idet han udelukkende taler om de dele af billedet som opfordrer til sproglige handlinger, snarere end at indskrive hele filmkunsten i en sproglig struktur.

I den såkaldte stumfilm, som Deleuze selv kalder “stille” snarere end stum, identificerer Deleuze en indirekte sproglig diskurs. Her tjener skilte både som indsætter i form af vignetter og som skrevne skilte i billedet i form af skilte, breve, bemalinger etc. som indirekte tegn på en læsbar sproglig dimension ved billedet. I talefilmen omvendes dette forhold mellem aktion-billedet og en sproglig og social diskurs, idet nye konventioner i forhold til kameragange og klipning bliver aktuelle, eksempelvis i forhold til løsning af kryds. Her er der tale om en direkte sproglig diskurs som direkte påvirker kameraposition og billedbeskæring, eksempelvis når to mennesker taler intimt sammen i en scene. Endvidere har lydsiden en funktion på den del af framen som Deleuze har benævnt “out of field”. I den pragmatiske ”out of field” (op, ned, højre, venstre, foran, bagved) bruges lyden direkte som en indikator på hvad der findes i denne “out of field verden”. Omvendt har filmmusikken den rolle direkte at kunne pege på det absolutte ”out of field”, som er sammenfaldende med filmens hele. Musikken giver den klassiske talefilm en ny dimension, en dimension som umiddelbart er i stand til at pege på udstrækningens hele og dermed konstituere, hvad Deleuze betegner som “en ny krop”. Imidlertid er denne nye krop

9) Ibid: p. 207

ikke fuldstændig autonom, men stadig forbundet til det hele som den direkte udtrykker.

I det krystallinske tegnregime, den moderne film, omvendes dette forhold endnu en gang til en fri indirekte diskurs. Dette begreb, som betegner en semi-subjektiv diskurs, henter Deleuze hos instruktøren Passolini og sprogforskeren Bakhtin. I en fri indirekte diskurs kan vi ikke længere skelne om udsagnet er objektivt, i dette tilfælde kameraets syn på hovedpersonen, eller om det er subjektivt, hovedpersonens synspunkt. Bakhtin giver selv dette eksempel: "Hun samler sin styrke: Hun vil hellere dø end at blive voldtaget".¹⁰ For Deleuze og Passolini giver denne type udsagn en bagdør ud af lingvisternes forsøg på at reducere den filmiske fortælling til udsagn som kan struktureres i et allerede givent sprogsystem.

I henhold til "lektosigns" har denne frie indirekte diskurs i den moderne film konsekvens af, at sproglige handlinger gøres autonome og dermed frigøres fra deres synkronitet med billedet i form af "sonsigs". Samtidig gives billedet også en autonom status hvormed det nærmer sig den naturalisme eller forrang det havde i den stumme film, men nu ikke længere som aktion-billede indskrevet i det sensoriske skema, men som rent direkte tid-billede i form af "opsigns". Deleuze giver flere eksempler på begge dele, dels i form af Dreyers stive næsten ritualistiske replikskifter i "Gertrud" (1964), dels i form af Marguerite Duras' løsrevne dialoger i "India Song" (1975), men man kunne også nævne Jørgen Leths "Det perfekte menneske" (1967): "Denne stemme, som siger disse ord". På billedesiden får vi som "lektosigns" et arkæologisk, stratificeret og tektonisk udtryk, som når Allan Resnais' kamera rejser over markerne uden for Auschwitz i "Nat og Taage" (1956) eller Godard undersøger forstadens anatomi i "Deux ou trois choses que je sais d'elle" (1966). Ifølge Deleuze er både billede og lyd i disse fortællinger i færd med at afsøge deres egne grænser, og denne afsøgning er i virkeligheden det som bringer dem sammen. Denne dobbelte grænseværdi, mellem maksimering af lyd og billede, betegner Deleuze som et irrationelt cut pr. excellence. Vi får hermed en film som prøver at se ind i det usete og udtrykke det udtalelige.

Hierarki og netværk

Op gennem andet bind af cinemabøgerne har Deleuze postuleret et sammenbrud af det senso-motoriske system uden anden begrundelse end generelle tildragelser i efterkrigsperioden. I bogens afsluttende kapitel går Deleuze imidlertid nærmere ind på, hvordan dette brud mere specifikt afstedkommes. Med udgangspunkt i Kracaurs "From Caligari to Hitler" analyserer Deleuze hvordan den klassiske film, "the movement-image" fuldstændiggøres og realiseres totalt i Hitlers regime. Her opererer Deleuze med to begreber, "Den spirituelle automat" og "Den psykologiske automat". Disse automata betegner tænkning og psykologisk virkelighed, defineret som

10) Gilles Deleuze: *Cinema1*, 2005, p.75

objektive størrelser. Deleuzes påstand går således på, at den tidlige klassiske film havde store forhåbninger til den automatiske bevægelse og billeddannelse, som filmen repræsenterer i forhold til massernes tænkning og indre liv. Vi kender det fra den tidlige sovjetiske film, men også franske og tyske instruktører som Gance og Murnau kunne abonnere på disse vilde forhåbninger. Imidlertid hævder Deleuze, at koblingen mellem tid subordineret bevægelse og en ydre ekstensiverbar verden nødvendigvis må ende i en art fascisme, i dette tilfælde Hitlers Tyskland, hvor den spirituelle automat erstattes af en paranoid karismatisk spirituel fører, der underlægger sig sit folk som udelukkende psykologiske automater, uden mulighed for tænkning eller egen fri vilje.

Det er i efterspillet af denne katastrofe at det senso-motoriske skema bryder sammen. Når Deleuze tidligere har nævnt den spredte situation, svage kausale forbindelser, rejseformen, klichéerne og overvågningsnetværket som symptomer, er det på denne baggrund det skal forstås. Efter Hitler er der ikke længere et folk som en hovedperson kan rejse sig for at frelse. I stedet møder vi bygningsværker og landskaber, menneskelige handlinger og motiver, som ikke længere kan rummes inden for koordinaterne af den gamle filosofiske og psykologiske matrice. Allan Resnais' "Nat og Tåge" (1956) og "Hiroshima mon amour" (1959) er eksempler på, hvordan en filmskaber må opfinde nye cinematografiske tegn og billeder i forsøget på at gribe eller bare fatte den moderne katastrofes omfang og fænomen.

"Precisely what brings this cinema of action into question after the war is the very break-up of the sensory-motor schema: The rise of situations to which one can no longer react, of environments with which there are now only chance relations, of empty or disconnected any-space-whatevers replacing qualified extended space. These are pure optical and sound situations, in which the character does not know how to respond, abandoned spaces in which he ceases to experience and act, so that he enters into flight, goes on a trip, comes and goes, vaguely indifferent to what happens to him, undecided as to what needs to be done. This is no longer a sensory-motor situation, but a purely optical and sound situation, where the seer has replaced the agent: a description".¹¹

For Deleuze står den spirituelle automat i filmsammenhæng for en vilje til kunst. Det er denne vilje som han identificerer hos bl.a. Resnais i hans forsøg på at beskrive Holocaust. Men det er ikke nok at genoprette den spirituelle automat. Hvad Hitler depraverede i den psykologiske automat, mennesket som mekanisk interagerende med maskinen, må også reformuleres. Her er det Deleuzes påstand at vi i filmen finder et skift fra en optagethed af menneske/maskine til en optagethed af menneske/netværk, fra en mekanisk verden til et informationsfund. I netværket findes der eksempelvis ikke længere identificerbare magtstrukturer, hvilket umuliggør "action-images", altså helten som rejser sig for at møde situationen eller miljøets udfordring.

11) Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 261

I stedet for en "agent" som i den klassiske film står vi over for en ny type hovedperson, en "seer". I stedet for et lærred står vi med en tavle eller et informationspanel som nu er opakt, sort eller fyldt med billeder. I en vis forstand kan man altså tolke andet bind af cinemabøgerne som Deleuzes forsøg på at skitsere en tegnlære for den filmkunst, som med den samme grundlæggende materie søger at skabe værker og beskrive verdenen under disse nye samfundsmæssige forudsætninger.

Kinostructures and Cronogenese

Under denne overskrift kunne man med Deleuze forsøge at opsummere det tegnregime som han med benævnelsen "krystallinsk" hævder at kunne modstille punkt for punkt med den klassiske films organiske taksonomi. Først og fremmest løsnes den senso-motoriske sammenhæng mellem perception, affektion og aktion. Dette giver os som udgangspunkt to nye tegn: optiske og soniske. I det organiske regime er vi tidligere stødt på optiske og soniske tegn, men altid indlejret i flashbacks eller drømmesekvenser som "mnemosigns" og "onirosigns". Her markerer Deleuze en forskel mellem "kinostructure" (bevægelsesbilleder udtrykt gennem sekvenser) og "cronogenese" (direkte tid-billeder udtrykt som serier der tenderer mod grænseværdier). Den første af disse finder han i krystal-billedets "hyalosigns" (af græsk: glas). Krystal- billedet fluktuerer mellem virtuelt og aktuelt, gennemsigtigt og opakt, frøet og miljøet. Disse krystal- billeder optræder i fire distinkte stadier: perfekte, skårede, heterogene og eroderede. Krystal-billedet er på denne måde en moderne videreudvikling, en evolutionær mutation, af det vi kendte fra den klassiske filmkunst som hukommelsesbilleder og drømmesekvenser. Men hvor flashback og drømmescener var bundet til et ydre, som forklarede dem rationelt, afstår krystal-billedet fra dette og giver os dermed et direkte tid-billede løsrevet fra ethvert kartesiansk rationale. Hvor krystal-billedet tapper ind i Bergsons ideer om erindring som enten automatisk eller attentiv, handler "cronosigns" om tidens natur, billedliggjort ved Bergsons keglebillede.

"Cronosigns" findes i to forskellige udgaver, tid som orden og tid som serier, men fælles for dem begge er at de fluktuerer mellem sandt og falskt snarere end mellem aktuelt og virtuelt. Disse to varianter af "cronosigns" betegner også hvad Deleuze kalder henholdsvis en "cinema of the brain" og en "cinema of the body". Det første "cronosign", tid som orden, findes i to forskellige figurer; "sheets of past" og "peaks of present" eller bare "sheets" og "points". Førstnævnte betegner forekomsten af sameksisterende men indbyrdes modstridende lag af fortid, mens "points" betegner forekomsten af indbyrdes modstridende "nuer".

"Cronosigns" som "tid som serier" kaldes også "powers of the false" eller "genesign". "Genesign" betegner karakteren som fabulering, betydningen af observatørens position, den frie improviserede historie og selvreflekterende kategorier så som genrer. "Genesigns" er et opgør med forestillingen om fiktionen som pr. definition sand og betegner synliggørelsen af fiktionens genese, dens skabelse for øjnene af os.

Klassisk film- Organisk regime

Mnemosigns (flashback)	Onirosigns (drømmesekvens)	Noosigns (rationelle klip)	Lektosigns (in/dir. D)
---------------------------	-------------------------------	-------------------------------	---------------------------

Moderne film- Krystallinsk regime

Optiske tegn – Soniske Tegn

Hyalosigns (virtuelt/aktuelt)	Cronosigns (sandt/falsk)	Noosigns (irrationelle klip)	Lektosigns (fri ind. D)
^			
orden		serie	
(cinema of brain)		(cinema of body)	
sheets of past/points of present		powers of the false	

Deleuze indfører endvidere endnu to tegn: "noosigns" og "lektosigns". Noosigns betegner den måde hvorpå henholdsvis den klassiske og den moderne film tænker sig selv. De klassiske "noosigns" er rationelle klip i sekvenser, sekvenser som kan integreres i et hele gennem et absolut "out of field", og et hele der kan differentieres i sekvenser gennem et pragmatisk "out of field". De moderne "noosigns" er det irrationelle klip, den falske kontinuitet og den sorte eller hvide skærm. Det irrationelle klip betegner sammenhængen med det utænkte inden i tankeverdenen og det utænkelige uden for tænkningen selv. Deleuzes "lektosigns" omhandler den måde, hvorpå levende billeder som semiotik er forbundet med sproget som semiologi. De klassiske "lektosigns" for stumfilmen og den tidlige talefilm er henholdsvis en indirekte og en direkte diskurs, udtrykt gennem henholdsvis skilte/vignetter og dialog/kryds. Det moderne "lektosign" er en fri indirekte diskurs som umuliggør harmonisering af kamerasynspunkt og point of view. Billede og lyd er pr. definition løsrevne "opsigns" og "sonsigns" som i serier vandrer mod deres individuelle grænseværdier, kun bundet sammen af det irrationelle klip som ligger i deres manglende indbyrdes synkronitet.

Hermed har Deleuze altså afsluttet anden del af sin taksonomi. Afslutningsvis berører han spørgsmålet om relevansen af teoretiske værker om film. Deleuzes holdning er at filosofiens opgave minder om filminstruktørens. De er begge praktikere som henholdsvis skaber begreber og sansesblokke og som prøver at give form til det nye i verden. Her siger han lige ud at spørgsmålet om teori og koncepter i filmen er et alt for vigtige spørgsmål, til at man kan overlade dem til psykoanalytikere, lingvister eller filmkunstnerens egen refleksion. Der er, siger Deleuze, altid et tidspunkt "mellem midnat og middag" hvor vi ikke længere kan nøjes med at spørge "Hvad er film?", men istedet må spørge os selv "Hvad er filosofi?".

Appendix III

Deleuze on Godard

“A science of visual impressions forcing us to forget our own logic and retinal habits”

J.M.G. Le Clezio: “The Extra Terrestrial” ¹

1.

“The frame has the implicit function of recording not merely sound information, but also visual information. If we see very few things in an image, this is because we do not know how to read it properly; we evaluate its rarefication as badly as its saturation. There is a pedagogy of the image, especially with Godard, when this function is made explicit, when the frame serves as an opaque surface of information, sometimes blurred by saturation, sometimes reduced to the empty set, to the white or black screen.”

Om de fem definitioner af “frame” og lærredet som “en tavle”.
Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 14

2.

...In short, the perception image finds its status, as free indirect subjective, from the moment that it reflects its content in a camera consciousness, which has become autonomous (“cinema of poetry”).

“It may be that cinema had to go through a slow evolution before attaining self-consciousness. Pasolini cites as examples Antonioni and Godard. (...) But if Antonioni’s vision of poetic consciousness is essentially aesthetic, Godard’s is essentially “technicist” (but no less poetic). As Pasolini aptly comments, Godard also uses characters who are undoubtedly ill, “seriously affected”, but who are not undergoing treatment, and who have lost nothing their material degrees of freedom, who are full of life, and who rather represent the birth of a new anthropological type.”

Om fri indirekte diskurs hos Pasolini. Ibid: p. 77

¹J.M.G. Le Clezio: *The Extra Terrestrial* (1971) i *Fellini*, L’Arc #45. p. 28, citeret fra Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 274, n. 33

3.

“Of these three forms ² it is only movement-colour which seems to belong to cinema, the others already being entirely part of the powers of painting. Nevertheless, in our view, the colour-image of the cinema seems to be defined by another characteristic, one which it shares with painting, but gives a different range and function. This is the *absorbent* characteristic. Godard’s formula, “It’s not blood, it’s red” is *the* formula of colourism. In opposition to a simply coloured image, the colour-image does not refer to a particular object, but absorbs all that it can: it is the power that seizes all that happens within its range, or the quality common to completely different objects”.

Om affekt-billedet og en tredje måde at behandle medium- og total-billeder som close-ups.

Ibid: p. 121

4.

“And, when Godard analyzed form in Anthony Mann, he extracted the formula ASA’, which he opposed to the large form SAS’: the *mise-en-scène* “consisted in discovering at the same time as specifying, while, in a classical Western, the *mise-en-scène* consist in discovering, *then* in specifying”. But if the situation itself depends on the action in this way, the action in its turn must necessarily be related to the moment of its birth, to the instant, the second, the smallest interval as the differential which serves as its impetus”.

Om den store (SAS’) og lille (ASA’) form af aktion-billedet. Ibid: p. 171.

Se endvidere Godards anmeldelse af Manns film “Man of the west” (1959): Jean Luc Godard: *Superhumann* i Tom Milne: *Godard on Godard*, 1972, pp. 116-120

5.

“Thirdness perhaps finds its most adequate representation in relation; for relation is always third, being necessarily external to its terms...

When we speak of a mental image, we mean something else: it is an image which takes as objects *of thought*, objects which have their own existence outside thought, just as the objects of perception have their own existence outside perception. *It is an image which takes as its object, relations*, symbolic acts, intellectual feelings. It can be, but is not necessarily, more difficult than the other images. It will necessarily have a new, direct, relationship with thought, a relationship that is completely distinct from that of the other images.

What has all this got to do with cinema? When Godard says 1, 2, 3 ...it is not merely a matter of adding images to one another, but of classifying types of images and of circulation in these types.”

Om relation-billedet og dets forbindelse til Peirces “thirdness”. Ibid: pp. 202-203

2) De tre former for farve i malerkunsten er: tint, atmosfære og bevægelse.

6.

I

“It is rather by way of an intellectual and reflexive consciousness that the French New wave was able to take up this mutation on its own accord. It is here that the voyage-form is freed from the spatio-temporal coordinates which were left over from the old social realism and begins to have value for itself or as the expression of a new society, of a pure new present:

...particularly of Godard (*A bout de souffle*, *Pierrot le fou*). In these we see the birth of a new race of charming, moving characters who are hardly concerned by the events which happen to them- even treason, even death, and experience and act out obscure events which are as poorly linked as the portion of any-space-whatever they traverse”.
Om rejsen som motiv i den franske nybølge-film. Ibid: p. 217

II

“ In this new kind of image the sensory-motor links tend to disappear, a whole sensory-motor continuity which forms the essential nature of the action image vanishes. It is not only the famous scene in *Pierre le fou*, “I dunno what to do”, where the voyage/ ballad imperceptibly becomes the sung and danced poem; but it is also a whole upsurge of motor-sensory disturbances, which are hardly indicated when necessary, movements which makes false (*font faux*), “slight warpings of perspectives, slowing down of time, alteration of gestures” Making false (*faire faux*) becomes the sign of a new realism, in opposition to the making-true of the old. Clumsy fights, badly aimed punches or shots, a whole out-of-phase of action and speech replace the perfect duels of American realism.”

Om falsk kontinuitet i Godards tidlige film. Ibid: pp. 217-218

III

“Under this power of the false all images become clichés, sometimes because their clumsiness is shown, sometimes because their apparent perfection is attacked. The gauche gestures of the *carabiniers* have as a correlate the series of postcards that they bring back from the war. The external, optical and sound clichés have as corrolate internal or psychic clichés.”

Om klicheen som “power of false”. Ibid: p. 218

IV

“If things are like this, how is it possible not to believe in a world-wide, diffuse conspiracy, an enterprise of generalized enslavement which extends to every location of the any-space-whatever, spreading death everywhere? In Godard, *Le petit soldat*, *Pierrot le fou*, *Made in USA*, *Weekend*, with their maquis of resistance to the end illustrate in different ways a plot from which escape is impossible. But if everything is clichés and a plot to propagate them, the only result seems to be a cinema of parody or contempt...”

Om distribution af klicheer og ideen om et verdens omspændende netværk. Ibid: p. 218

V

“Far from being satisfied with a negative or parodic critical consciousness, the cinema is engaged in its highest reflection, and has constantly deepened and developed it. We will find in Godard formulas which express the problem: If images have become clichés, internally as well as externally, how can an image be extracted from all these clichés, “just an image”, an autonomous mental image? An image *must* emerge from the set of clichés...with what politics and what consequences? What is an image which would not be a cliché? Where does the cliché end and the image begin? But if the question has no immediate answer, it is precisely because the set of preceding characteristics do not constitute the new mental image which is being sought.”

Om at løsrive billedet fra klicheen, med reference til Godards formula: “Not a just image – Just an image.” Ibid: pp. 218-219

VI

“ Like Hitchcock it wanted (*the new wave*) to reach mental images and figures of thought (thirdness). But, whilst Hitchcock saw there a kind of completion which ought to have extended and realized the traditional “perception-action-affection” system, it discovered there on the contrary a requirement which was enough to smash the whole system. The new image would therefore not be a bringing to completion of the cinema, but a mutation of it. It was necessary, on the contrary, to want what Hitchcock had constantly refused. The mental image had not to be content with weaving a set of relations, but had to form a new substance. It had to become truly thought and thinking, even if it had to become “difficult” in order to do this”.

Om det nye billede som en mutation af relation-billedet og sammenbruddet i det senso-motoriske skema. Ibid: p. 219

7

“In fact, the new wave, on a first approximation, takes up the previous route (from neo-realism) again: from a loosening of the sensory-motor link (the stroll or wandering, the ballad, the events which concern no one, etc.), to the rise of optical and sound situations. Here again, a cinema of seeing replaces action.

Godard begins with some extraordinary ballads, from *Breathless* to *Pierrot le fou*, and tends to draw out of them a whole world of opsigns and sonsigns which already constitute the new image (in *Pierrot le fou*, the passage of the motor-loosening, “I dunno what to do”, to the pure poem sung and danced, “the line of your hips”). And these images touching and terrible, take on an ever greater autonomy after *Made in the USA*; which may be summed up as follows: “A witness providing us with a series of reports with neither conclusion nor logical connection...without really effective reactions”. Claude Ollier says that, with made *Made in USA*, the violently hallucinatory character of Godard’s work is affirmed for itself, in an art of description

which is always being renewed and always replacing its object. This descriptive objectivism is just as critical and even didactic, sustaining a series of films, from *Two or Three things I know about her*, to *Slow motion*, where reflection is not simply focused on the content of the image but on its form, its means and functions, its falsifications and creativities, on the relations within it between the sound dimension and the optical. Godard has little patience with or sympathy for fantasies: *Slow motion* will show us the decomposition of a sexual fantasy into its separate objective elements, visual and then of sound. But this objectivism never loses its aesthetic force. Initially serving as a politics of the image, the aesthetic force is powerfully brought out for its own sake in *Passion*: the free build up of pictorial and musical images as *tableaux vivants*, whilst at the other end the sensory-motor linkages are beset with inhibitions (the stuttering of the female worker and the boss' cough). *Passion* in this sense brings to its greatest intensity what was already taking place in *Le Mépris*, when we witnessed the sensory-motor failure of the couple in the traditional drama, at the same time as the optical representation of the drama of Ulysses and the gaze of the gods, with Fritz Lang as the intercessor, was soaring upwards. Throughout all these films there is a creative evolution which is that of a visionary Godard”.

Opsummering af Godards værk og dets betydning for optiske og soniske tegn, beskrivelsesformer og løsrivningen af det akustiske. Gilles Deleuze: Cinema 2, 2005, pp. 9-10

8

“The difference between the objective and the subjective has only a relative provisional value, from the point of view of the optical-sound image. ...What is most objective, Godard's critical objectivism, was already completely subjective, because in the place of the real object it put visual description, and made it go “inside” the person or object (*Two or Three things I Know about Her*). On both sides, description tends towards a point of indiscernibility of the real and the imaginary.”

Om en ny form for beskrivelse, som ikke længere forudsætter eksistensen af sit objekt.

Ibid: pp. 11-12

9.

I

“A pure optical and sound situation does not extend into action, anymore than it is induce by action. It makes us grasp, it is supposed to make us grasp, something intolerable and unbearable. It is a matter of something too powerful, or too unjust, but sometimes also too beautiful, and that henceforth outstrips our sensory-motor capacities. In Godard's *Les Carabiniers* the girl militant recites a few revolutionary slogans, so many clichés; but she is so beautiful, of a beauty which is unbearable for her tortures who have to cover up her face with a handkerchief. And this handkerchief, lifted again by breath and whisper (“Brothers, brothers, brothers...”), itself becomes unbearable for us the viewers. In any event something has become too strong in the

image. Romanticism had already set out this aim for it self: grappling the intolerable or the unbearable, the empire of poverty, and thereby becoming visionary, to produce a means of knowledge and action out of pure vision”.

Om det sublime i fransk nybølge og romantikken. Ibid pp. 17-18

II

“The purely optical and sound situation gives rise to a seeing function, at once fantasy and report, criticism and compassion, whilst sensory motor situations, no matter how violent, are directed to a pragmatic visual function which “tolerates” or “puts up with” practically anything, from the moment it becomes involved in a system of actions and reactions.”

Om relationen mellem optiske og soniske tegn og aktion-billedet. Ibid: p. 18

III

“Marxist critics have attacked these films and their characters for being too passive and too negative, in turn bourgeois, neurotic and marginal, and for having replaced modifying action with a “confused” vision.

But it is precisely the weakness of the motor-linkages, the weak connections, that are capable of releasing huge forces of disintegration. These are the characters with a strange vibration in Rosellini, strangely well-informed in Godard and Rivette. They are in the grip of a mutation, they are themselves mutants. On the subject of *Two or Three things...*, Godard says that to describe is to observe mutations.

Similarly with the ambiguity of the *petit soldat*. A new type of character for a new cinema”.

Om fremkomsten af skuespiller/karakteren som en “seer”. Ibid: pp. 18-19

IV

“Neither everyday or limit-situations are marked by anything rare or extraordinary. We mix with all that, even death, even accidents, in our normal life or on holidays. We see or we more or less experience, a powerful organization of poverty and oppression. And we are precisely not without sensory-motor schemata for recognizing such things, for putting up with and approving of them and for behaving ourselves subsequently, taking into account our situation, our capabilities and our tastes. We have schemata for turning away when it is too unpleasant, for prompting resignation when it is terrible and for assimilation when it is too beautiful. It should be pointed out here that even metaphors are sensory-motor evasions, and furnish us with something to say when we no longer know what to do: They are specific schemata of an affective nature. Now this is what a cliché is. A cliché is a sensory-motor image of the thing.”

Om klicheer og deres sammenhæng med det senso-motoriske skema. Ibid: pp. 19-20

I

“As Bergson says, we do not perceive the thing or the image in its entirety, we always perceive less of it, we perceive only what we are interested in perceiving, or rather what it is in our interest to perceive, by virtue of our economic interests, ideological beliefs and psychological demands. We therefore normally perceive only Clichés. But if our sensory-motor schemata jam or break, then a different image can appear: a pure optical-sound image, the whole image without metaphor, brings out the thing in itself, literally, in its excess of horror or beauty, in its radical or unjustifiable character, because it no longer needs to be “justified”, for better or worse”.

Om at bryde med klicheen ved at lamme det senso-motoriske skema, eksempelvis gennem irrationelle klip. Bemærk henvisningen til Godards formel “Not a just image- just an image” i betydningen af “*justified*”. Ibid: p. 20

II

“The factory is a prison, school is a prison, literally, not metaphorically. You do not have an image of a prison following one of a school; that would be simply pointing out a resemblance, a confused relation between two clear images. On the contrary, it is necessary to discover the separate elements and relations that elude us at the heart of an unclear image: to show *how and in what sense* school is a prison, housing estates are examples of prostitution, bankers killers, photographs tricks – literally, without metaphor. This is the method of Godard’s *Comment ca va*: Not being content to inquire if “things are OK” or if “things are not OK” between two photos, but “how are things” (*Comment ca va*) for each one and for the two together. This was the problem with which volume 1 ended: tearing a real image from clichés.”

Om at gå fra at spørge om noget klipper eller ikke klipper, til at spørge hvordan det klipper (Godards: “*Comment ca va* (1976). Bemærk referencen til Godards “*Deux ou trois choses que je sais d’elle*” (1966) og *Week-end* (1967) i linje 6-7. Ibid: p. 20

III

“Here again all reference of the image of description to an object assumed to be independent does not disappear, but is now subordinated to the internal elements and relations which tend to replace the object and to delete it where it does appear, continually displacing it. Godard’s formula, “it isn’t blood, it’s some red”, stops being only pictorial and takes on a sense specific to the image, implying a new conception of cutting, a whole “pedagogy” which will operate in different ways, for instance, in Ozu’s work, in Rossellini’s late period, in Godard’s middle period or in the Straubs.”

Om en visuel pædagogik relateret til Godards formel fra “*Week-end*” (1967), Ibid: p. 22

IV

“This is the triple reversal which defines a beyond movement. The image had to free itself from sensory-motor links; it had to stop being action-image in order to become

pure optical, sound (and tactile) image. But the latter was not enough: it had to enter into relations with yet other forces, so that it could escape from a world of clichés. It had to open up to powerful and direct revelations, those of the time-image, of the readable image and the thinking image. It is in this way that opsigns and sonsigns refer back to “chronosigns”, “lectosigns” and “noosigns”.

Konklusion om udviklingen af det direkte tid-billede. “Chrono-signs” som “sheets of past”, “peaks of present” og “powers of false”. “Lectosigns” som forholdet mellem lyd og billede og relationen til “out of field”. “Noo-signs” som opsplittet i en “cinema of the brain” der tænker tankens udenfor og en “cinema of the body” som tænker det utænkte i tanken. Ibid: p. 22

11

“What is in question is the obviousness on the basis of which the cinematographic image is in the present, necessarily in the present. If it is so, time can be represented only indirectly, on the basis of a present movement-image and through the intermediary of montage. But is this not the falsest obviousness, in at least two respects? First, there is no present which is not haunted by a past and a future, by a past which is not reducible to a former present, by a future which does not consist of a present to come. Simple succession affects the present which pass, but each present coexists with a past and a future without which it would not itself pass on. It is the characteristics of cinema to seize this past and this future that coexists with the present image. To film what is *before* and what is *after*. . . Perhaps it is necessary to make what is before and after the film pass inside it in order to get out of the chain of presents. For example the characters: Godard says that it is necessary to know what they were before being placed in the picture, and will be after. “That is what cinema is, the present never exists there, except in bad films”.

Om Bergson tidsp paradokser og deres forbindelse til Godards formel “before and after”.

Ibid: p.36

12

“What seems to be broken is the circle in which we are led from shot to montage and from montage to shot, one constituting the movement-image, the other the indirect image of time. It has often been pointed out, in modern cinema, that the montage was already in the image, or that the components of an image already implied montage. There is no longer an alternative between montage and shot (in Welles, Resnais, Godard). Sometimes montage occurs in the depth of the image, sometimes it becomes flat: it no longer asks how images are linked, but “What does the image *show*?” This identity of montage with the image itself can appear only in conditions of the direct time image”.

Om sammenfaldet mellem “montage” og “shot” i moderne film. Ibid: p. 40

13

“In this case, instead of an addition of distinct objects on the same plane, we see the object remaining *the same*, but passing through *different planes*. In the first case, we had, we perceived, a sensory-motor image from the thing. In the other case, we constitute a pure optical (and sound) image of the thing, we make a description. And in *Les carabiniers* Godard makes each shot a description which replaces the object, and which makes way for a different description, so that instead of organically describing an object, we are shown pure descriptions which are unmade at the same time as they are outlined.”

Om automatisk og attentiv genkendelse hos Bergson og en krystalinsk beskrivelsesform hos Godard. Ibid: pp. 42-43

14

“The cinema does not just present images, it surrounds them with a world. This is why, very early on, it looked for bigger and bigger circuits which would unite and actual image with recollection images, dream images and world images. This is surely the extension that Godard calls into question in *Slow motion*, when he takes issue with the dying. Should not the opposite direction have been pursued? Contracting the image instead of dilating it. Searching for the smallest circuit that functions as internal limit for all the others and that puts the actual image beside a kind of immediate, symmetrical, consecutive or even simultaneous double.

In Bergsonian terms, the real object is reflected in a mirror-image as in the virtual object which, from its side and simultaneously envelops or reflects the real: there is “coalescence” between the two. There is a formation of an image with two sides, actual and virtual. It is as if an image in a mirror, a photo or a postcard, came to life, assumed independence and passed in to the actual, even if this means that the actual image returned to the mirror and resumed its place in the postcard or photo, following a double movement of liberation and capture.”

Om det mindste kredsløb mellem aktuelt og virtuelt som “motor” for fremførslen af optiske og soniske billeder i krystal-billedet. Ibid: pp. 66-67

15

“Buster Keaton, who is sometimes presented as a genius without reflection, is perhaps the first along with Vertov to have introduced the film within the film. In Godard’s *Passion*, the pictorial and musical *Tableaux vivants* are in the process of being produced; at the same time the female worker, the wife and the boss are the mirror-images of what, nevertheless, reflects them themselves.

This is the old curse which undermines cinema: time is money. If it is true

that movement maintains a set of exchanges or an equivalence, a symmetry as an invariant, time is by nature the conspiracy of unequal change or the impossibility of equivalence. Godard presented *Passion* as posing precisely this problem of exchange". Om "filmen i filmen" som specifikt modernistisk træk og dets forbindelse til økonomi. Ibid: p. 74

16

"As Godard remarked, Resnais sometimes does a tracking shot with two fixed shots, but he also produces a fragmentation by tracking, for instance from the Japanese river to the banks of the Loire".

Om "montage" og "shot" i Alain Resnais: *Hiroshima mon amour*, (1959). Ibid: p. 116-117

17

"Narration is no longer a truthful narration which is linked to a real (sensory-motor) descriptions. Description becomes its own object and narration becomes temporal *and* falsifying at exactly the same time. What is interesting is the new status of the image, this new type of narration-description in so far that it inspires very different great authors. All this could be summed up by saying that the forger becomes *the* character of the cinema. The forger could previously exist in a determinate form, liar or traitor, but he now assumes an unlimited figure which permeates the whole film.

We might also select from Godard a film which is even more minor yet crucial, because it presents in a systematic and concise way what will be the constant inspiration for all his work, a power of the false which Godard was able to impose as a new style and which moves from pure descriptions to falsifying narration from the point of view of a direct time-image: we mean *Le grand escroc*, a free interpretation of an episode in Hermann Melville's great novel. *Le grand escroc* would form the simplified, overblown, badly received, "badly viewed and badly reviewed" manifesto of the new cinema.

Truthful narration is developed organically, according to legal connections in space and chronological relations in time. Of course, the elsewhere may be close to the here, and the former to the present; but this variability of places and moments does not call the relations and connections into question. They rather determine its terms or elements, so that narration implies an inquiry or testimonies which connects it to truth. Whether explicitly or not, narration always refer to a *system of judgment*.

Falsifying narration, by contrast frees itself from this system; it shatters the system of judgment because the power of the false affects the investigator and the witness as much as the person presumed guilty. The point is that the elements themselves are constantly changing with the relations of time in which they enter, and the terms of their connections. Narration is constantly being modified, in each of its episodes, not according to subjective variations, but as a consequence of disconnected places and de-chronologized moments. "I is another" has replaced "ego=ego". The power of the false exists only from the perspective of a series of powers, always referring to each other and passing into one another.

There is no unique forger, and if the forger reveals something, it is the existence behind him of another forger in *Le grand Escroc*.

Godard outlines similar series whose characters will be the representatives of *cinéma-verité*, the policeman, the confidence man himself and finally the portrait of the artist in a fez.

The new wave deliberately broke with the form of the true to replace it with the powers of life, cinematic powers considered to be more profound. If we look for the inheritance of the new wave or the influence of Godard in certain recent films we immediately see characteristics which are sufficient to define its most obvious aspects.”

Om beskrivelse og naration i forbindelse med “powers of false”. Bemærk sammenhængen med Godards formel “I is another” (se 18) og den tidligere beskrivelse af Godards falske kontinuitet som “power of false” (se 6 II+III). Ibid: pp. 128-131

18

“We believe that the story in general concerns the subject object relationship (whilst narration concerned the development of the sensory-motor schema). We may, then, consider the story as the development of two kinds of images, objective and subjective, their complex relation which can go as far as antagonism, but which ought to find their resolution in an identity of the type ego=ego, identity of the character seen and who sees, but equally well identity of the camera/filmmaker who sees the character and is what the character sees. We might say that the film begins with the distinction between the two kinds of images, and ends with their identification, their identity recognized.

It is here according to our earlier discussion, that Pasolini discovered how to go beyond the two elements of the traditional story, the objective, indirect story from the camera's point of view and the subjective, direct story from the character's point of view, to achieve the very special form of a “free indirect discourse”, of a “free indirect subjective”.

The story no longer refers to an ideal of the true which constitutes its veracity, but becomes a “pseudo-story”, a poem, a story which simulates or rather a simulation of a story. Objective and subjective images lose their distinction, but also their identification, in favor of a new circuit where they are wholly replaced, or contaminate each other, or are recomposed or decomposed. Pasolini brings his analysis to bear on Antonioni, Bertolucci and Godard, but the origin of this transformation of the story is perhaps in Lang and Welles”

What cinema must grasp is not the identity of a character, whether real or fictional, through his objective and subjective aspects. The character is inseparable from a before and an after, but he reunites these in the passage from one state to the other.

He himself becomes another, when he begins to tell stories without ever being fictional. And the filmmaker for his part becomes another when there is “interposed” in this way real characters, who wholly replace his own fictions by their own storytelling.

Godard said this in relation to Rouch; not only for the characters themselves, but for the filmmaker who “white just like Rimbaud, himself declares that *I is another*”, that is *me a black*.

“I is another” is the formation of a story which simulates, of a simulation of a story or of a story of a simulation which disposes the form of the truthful story.”

Om plot som en funktion af subjekt/ objekt forholdet. Godards formel “I is another” (se 17 for første brug) introduceres som modsætning til den klassiske films kartasis “ego=ego”.

Ibid: pp. 142-48

19

“It is as if the three great themes were turning and forming their combinations; the character is continually passing the frontier between the real and the fictional (the power of the false, the storytelling function), the filmmaker has to reach what the character was “before” and will be “after”; he has to bring together the before and after in the incessant passage from one state to another (the direct time-image); the becoming of the filmmaker and of his character already belongs to a people, a community, to a minority, whose expression they practice and set free (free indirect discourse).

What had to be filmed is the frontier, on condition that it is equally crossed by the filmmaker in one direction and by the real character in the opposite direction: time is necessary here; a certain time is necessary here as an integral part of the film.

We will see how Godard draws a generalized method of the image from this; where something ends, where something else begins, what a frontier is and how to see it, but through crossing and displacing it endlessly. In *Masculin féminin*, the fictional interview with the characters and the real interview with the actors mix together so that they seem to be speaking to each other, and to speak for themselves, by speaking to the filmmaker. The method can be developed only where the camera is constantly reaching a before or after in the characters which constitute the real, at the very point where story-telling is set in motion.” To know what they before they were placed in the *picture*, and after...” *France tour detour deux enfants* already made use of this principle; “Him before, and the story after, or him after and the story before”. Godard who has often acknowledged his debt to Rouch, increasingly emphasizes this point: the image has to include the before and after; it thus has to bring together in this way the conditions of a new direct time-image, instead of being in the present “as in bad films”. It is under these conditions of the time image that the same transformation involves the cinema of fiction and the cinema of reality and blurs the

difference; in the same movement, descriptions become pure, purely optical and sound, narrations falsifying and stories simulations. The whole cinema becomes a free, indirect discourse, operating in reality. The forger and his power, the filmmaker and his character, or the reverse, since they only exist through this community which allows them to say “we, creators of truth”.

This is a third time-image, distinct from those we saw in the previous chapter. The two earlier ones essentially concerned the *order of time*, that is the coexistence of relations or the simultaneity of the elements internal to time. The third concerns the *series of time*, which bring together the before and the after in a becoming, instead of separating them; its paradox is to introduce an enduring interval in the moment itself. The three time-images all break with indirect representation, but also shatter the empirical continuation of time, the chronological succession, the separation of before and after. They are thus connected with each other and interpenetrate (Welles, Resnais, Godard, Robe-grillet), but allow the distinction of their signs to subsist in a particular work. “

Om beskrivelse naration og plot som funktioner af tid-billedet og “powers of false”.

Ibid: pp. 148-150

20

“The modern fact is that we no longer believe in this world. We do not even believe in the events which happen to us, love, death, as if they only half concerned us. It is not we who make cinema; it is the world which look like a bad film. Godard said, about *Bande à part*: “These are people who are real and it’s the world which is a breakaway group. It is the world that is making cinema for itself. It is the world that is out of synch; they are right, they are true, they represent life. They live a simple story; it is the world around them which is living a bad script”. Restoring our belief in the world – this is the power of modern cinema (when it stops being bad).”

Om verden som fiktion og en “cinema of the body”. Ibid: p 166

21

I

“ In Godard, the ideal of knowledge, the Socratic ideal which is still present in Rosellini collapses: the “good” discourse, of the militant, the revolutionary, the feminist, the philosopher, the filmmaker etc. gets no better treatment than the bad. Because the point is to discover and restore belief in the world, before or beyond words. Is it enough to go live in the sky, be it the sky of art or painting, to find reasons to believe (*Passion*)? Or shouldn’t we invent a “medium level” between earth and sky (*first name Carmen*)? What is certain is that believing is no longer believing in another world or a transformed world. It is only, it is simply believing in the body. It is giving discourse to the body, and, for this purpose, reaching the body before discourses, before words, before things are named: the “first name”, and even before

the first name. Give words back to the body, to the flesh. Our belief can have no object but “the flesh”, we need very special reasons to make us believe in the body.”
Om at give diskursen tilbage til kroppen i en “cinema of the body”. Ibid: p 167

II

“(Like wise the woman traitor in Godard: there is something in her decision which goes beyond the simple desire to show herself that she is not in love”).

Om problemer og teoremer. Ibid: p. 169

22

I

“When we say “the whole is the outside”, the point is quite different. In the first place, the question is no longer that of the association or attraction of images. What counts on the contrary the *interstice* between images, between two images: a spacing that means that each image is plucked from the void and falls back into it. Godard’s strength is not just using this mode of construction in all his work (constructivism) but in making it a method which cinema must ponder at the same time as it uses it. *Ici et ailleurs* marks a first peak in this reflection, which is afterwards transferred to television in *six fois deux*. It can, in fact, always be objected that there is only an interstice between associated images. From this point of view, images like those which bring together Golda Mier and Hitler in *Ici et ailleurs* would be intolerable. But this is perhaps proof that we are not yet ready for a true “reading” of the visual image. For, in Godard’s method, it is not a question of association. Given one image, another image will have to be chosen which will induce an interstice between the two. This is not an operation of association, but of differentiation, as mathematicians say, or of a disappearance, as physics’ say: given one potential, another has to be chosen, not any whatever, but in such a way that a difference of potential is established between the two, which will be productive of a third or of something new. *Ici et ailleurs* chooses the french couple who enter into disparity with the group of fedayeen. In other words the interstice is primary in relation to association, or irreducible difference allows resemblances to be graded. The fissure has become primary, and as such grows larger. It is not a matter of following a chain of images, even across voids, but of getting out of the chain or association. Film ceases to be “images in a chain...an uninterrupted chain of images each one the slave of the next”, and whose slave we are (*ici et ailleurs*). It is the method of BETWEEN, “between two images”, which does away with all cinema of the One. It is the method of AND, “this and then that”, which does away with all the cinema of Being=Is. Between two actions, between two affections, between two perceptions, between two visual images, between two sound images, between the sound and the visual: make them indiscernible, that is the frontier, visible (*six fois deux*). The whole undergoes a mutation, because it has ceased to be the One-being, in order to be the constitutive “and” of things, the constitutive between-two of images. The whole thus merges with what Blanchot calls the force of “dispersal of the Outside”, or “The

Vertigo of spacing”: That void which is no longer a motor-part of the image, and which the image would cross in order to continue, but is the radical calling in question of the image (just as there is a silence which is no longer the motor-part or the breathing-space of discourse but its radical calling into question). False continuity, then, takes on a new meaning, at the same time as it becomes law.”

Om Godards “method of the interstice”. Ibid: pp. 174-175

II

“There is no more out-of-field. The outside of the image is replaced by the interstice between the two frames in the image. Godard draws all the consequences from this when he declares mixing ousts montage, it being understood that mixing does not just consist of a distribution of the different sound elements, but the allocation of their differential relation with the visual elements. Interstices thus proliferate everywhere, in the visual image, in the sound image, between the sound image and the visual image”.

Om ophøret af et “out of field” til fordel for en forkastning mellem lyd og billede: Ibid: p. 175

III

“Sometimes, as in modern cinema, the cut has become the interstice, *it is irrational and does not form part of either set, one of which has no more an end than the other has a beginning*: false continuity is such and irrational cut. Thus, in Godard, the interaction of two images engenders or traces a frontier which belongs to neither one nor the other.”

Om irrationelle klip. Ibid: pp. 175

IV

“It is in this sense that, already in Welles, then in Resnais, and also in Godard, montage takes on a new sense, determining relations in the direct time-image, and reconciling the cut-up with the sequence shot. The irrational point is the *unsummonable* of Welles, the *inexplicable* of Robbe-Grillet, the *undecideable* of Resnais, the *impossible* of Marguerite Duras, or again what might be called the *incommensurable* of Godard (between two things)”.

Om hvorledes irrationelle klip sammenføjer “shot” og “montage”. Ibid: p. 175-176

23

I

“There where thus a whole of the film which encompassed the author, the world, and the characters, whatever the differences and contrasts. The author’s way of seeing, that of the characters, and the way in which the world was seen formed a signifying unity, working through figures which were themselves significant. A first blow to this conception was struck when the internal monologue lost its personal or collective unity, and shattered into anonymous debris: stereotypes, clichés, readymade visions and formulas took away the outside world and the interiority of

the characters in the same decomposition. The *Married woman* merged with the pages of the weekly that she was flickering through, and with a catalogue of “spare parts”. The internal monologue exploded under the weight of the same poverty on the inside and the outside: this was the transformation that Dos Passos had introduced into the novel, by already invoking cinematographic methods, and which Godard was to bring to completion in *A married woman*. But this was only the negative or critical aspect of a more profound and more important positive transformation. From this other perspective, the internal monologue gives way to a sequence of images, each sequence being independent, and each image of the sequence standing for itself in relation to the preceding and following ones: a different descriptive material. There are no longer any perfect or “resolved” harmonies, but only dissonant tunings or irrational cuts, because there is no more harmonics of the image, but only “unlinked” tones forming a series. What disappears is all metaphor or figure. The formula in *Weekend*, “It’s not blood, it’s red”, signifies that blood has ceased to be a harmonic of red, and that this red is the unique tone of blood. One must speak and show literally, or else not show and speak at all. If according to ready-made formulas, the revolutionaries are at our doors, besieging us like cannibals, they must be shown in the scrub of Seine-et-Oise, eating human flesh. If bankers are killers, schoolchildren prisoners, photographers pimps, if the workers are being screwed by their bosses, this has to be shown, not “metaphorized”, and series have to be constructed in consequence. If it is said that a weekly does not “stand up” in its advertisement pages, this has to be shown, literally, by tearing them out to let us see that the weekly no longer stands upright: this is no longer a metaphor but a demonstration (*six fois deux*).

With Godard, the “unlinked” image (this was Artaud’s term) becomes serial and atonal, in a precise sense. The problem of the relation between images is no longer knowing if it works (*si ca va ou si ca va pas*), according to the requirements of the harmonics or of the resolved tunings, but to know *How it’s going* (*Comment ca va*). Like this or like that, “how it’s going” (*Comment ca va*) is the constitution of series, of their irrational cuts, of their dissonant tunings, of their unlinked terms. Each series refers to a way of seeing or speaking, for its own purposes, a way which may be that of current opinion operating through slogans, but equally that of a class, a sort, a typical character operating through thesis, hypothesis, paradox or even pretended cleverness, abrupt change of subject. Each series will be in the way that the author expresses himself indirectly in a sequence of images attributable to another, or, conversely, the way in which something or someone is expressed indirectly in the vision of the author considered as other. In any case, there is no longer unity of the author, the characters and the world such as was guaranteed by the internal monologue. There is formation of “free indirect discourse”, of a *free indirect vision*, which goes from one to the other, so that either the author expresses himself through the intercession of an autonomous, independent character other than the author or any role fixed by the author, or the character acts and speaks himself as if his own gestures and his own words were already reported by a third party.”

Om “free indirect vision” hos Godard. Se *envidere 2*, for forholdet til Pasolinis fri indirekte diskurs. Ibid: pp. 176-177

II

“Godard has used every method of free indirect vision. Not that he has limited himself to borrowing and renewing; on the contrary, he created the original method which allowed him to make a new synthesis, and in so doing to identify himself with modern cinema. If we are looking for the most general formula of the series in Godard, we should call every sequence of images in so far that it is reflected in a genre a series. An entire film may correspond to a dominant genre as *Une femme est une femme* does to musical comedy, or *Made in the USA* does to the strip cartoon. But even in this case the film moves through sub-genres, and the general rule is that there are several genres, hence several series. The passage from one genre to the next may be through straight discontinuity, or equally in an imperceptible and continuous manner with “intercalary genres”, or again through recurrence or feedback, with electronic procedures (new possibilities are opening everywhere for montage). This reflective status of genre has important consequences: instead of genres subsuming images which naturally belong to it, it constitutes the limit of images, which do not belong to it, but are reflected in it. Amengual rightly pointed this out for *Une femme est une femme*: whilst dance, in a classical music comedy, informs all the images, even preparatory or intercalary ones, it arises here, in contrast, as a “moment” in the behavior of the heroes, as the limit towards which a sequence of images is moving, a limit which will be realized only by forming another sequences moving towards another limit. This is the case of dance not only in *Une femme...*, but in the café scene in *Bande apart*, or that of the pinewood in *Pirrot le fou*, a passage from the wander genre to the ballad genre. These are the three great moments in Godard’s work. Losing its capacities for subsuming or constituting in favor of a free power of reflection, genre may be said to be all the purer for marking the direction of pre-existing images, more than the character of the present images (Amengual shows that the scenery of *Une femme...*, the great square pillar in the middle of the bedroom and the patch of white wall between the doors, contributes all the more to dance in that it “demolishes what is danced”, in a kind of pure and empty reflection which gives the virtual a specific reality: the virtualities of the heroine).

Godard’s reflective genres, in this sense, are genuine *categories* through which the film passes. And the table of montage is conceived as a table of categories. There is something Aristotelian in Godard. Godard’s films are syllogisms, which simultaneously integrate degrees of probability and paradoxes of logic. It is not a matter of cataloguing procedure or one of collage, as Aragon suggested, but a method of constituting a series, each marked by a category (the types of series can be very varied). It is as if Godard were taking the reverse route to the one we followed earlier, and was finding “Theorems” at the edge of “Problems”. The mathematician Bouligand distinguished, as two inseparable instances, one the one hand problems and on the other hand theorems or the overall synthesis: while problems impose conditions of a series on unknown elements, overall synthesis fixes categories form where these elements are extracted (points, straight lines, curves, planes, spheres, etc.). Godard is constantly creating categories, hence the very special role of discourse

in many of his films where, as Daney noted, one genre of discourse always leads to a discourse of a different genre. Godard goes from problems to categories, even if the categories end up with presenting him with a problem again. For instance, the structure of *Slow motion*: the four great categories, “the Imaginary”, “Fear”, “Business”, “Music”, leads to a new problem, “What is Passion”, “Passion is not this...”, which leads to the object of the next film.

According to Godard, categories are not fixed once and for all. They are redistributed, reshaped and reinvented for each film. A montage of categories, which is new each time, corresponds to a cutting of categories. The categories must, each time surprise us, and yet not be arbitrary, must be well founded, and must have strong indirect relations between themselves: they must not be derived from each other, so that their relations are of the “And ...” type, this “and” must achieve necessity. It is often the case that the written word indicates the category, while the visual image constitute the series: hence the very special primacy of the word over the image and the presentation of the screen as a blackboard. And, in the written phrase, the conjunction “and” can assume an isolated and magnified value (*Ici et Ailleurs*). This re-creation of the interstice does not necessarily mark a discontinuity between the series of images: we can pass without break from one series to another, at the same time as the relation of one category to the next becomes unlocalizable, as we pass from the wandering to the ballad in *Pierrot le fou*, or from daily life to the theatre in *Une femme est unne femme*, or from the housework scene to the epic in *Le mepris*. On again, the written word can be the object of an electronic processing introducing a mutation, recurrence and retroaction (as already in *Pierrot le fou*, *la ...rt* is changed into *la mort*). Categories, then, are never final answers but categories of problematic or propositional functions. Henceforth the question for each of Godard’s films is: what performs the function of categories or of reflexive genres? In the simplest case it can be aesthetic genres, the epic, theater, the novel, dance, cinema itself. It is characteristic of cinema to reflect itself, and it reflects the other genres, without the visual images referring to a pre-established dance, novel, theatre, or film, but themselves setting out to “do” cinema, to dance, to do novel, to do theatre, throughout a series, for an episode. The categories of genres can also be a psychic faculties (imagination, memory, forgetting...). But sometimes the category or genre assumes much more unusual aspects, for example in the well known intervention of reflexive types, that is, original individuals who exhibit for what it is, in its singularity, the limit towards which a given series of visual images was moving and would move in the future: these are thinkers, like Jean-Pierre Melville in *Breathless*, Brice Parain in *Vivre sa vie*, Jeanson in *La Chinoise*; they are burlesque like Devos or the queen of the Lebanon in *Pierrot le fou*; they are examples like the extras in *Two or three things I know about her* (my name is this, I do this, I like that...). They are all interceders who function as a category, by giving it a complete individuation: The most moving example is perhaps the intervention of Brice Parain who exhibits and individuates the category of language, as the limit towards which the heroine was moving, with all her energy, through a series of images (the problem of Nana).

In short, the categories can be words, things, acts, people. *Les Carabiniers* is not another film *about* war, to glorify or attack it. It films the categories of war, which is something quite different. Now, as Godard says, these can be specific things, armies of sea, earth and air, or "specific ideas", occupation, countryside, resistance, or "specific feelings", violence, rout, absence of passion, derision, disorder, surprise, void, or "specific phenomena" noise, silence. It will be noted that colours themselves can fulfill the functions of categories. Not only do they affect things and people, and even written words; but they form categories in themselves: red is one in *Weekend*. If Godard is a great colourist, it is because he uses colour as a great individuated genres in which the image is reflected. This is Godard's insistent method in the films in colour (unless it is rather reflection in music, or in both at once). The *Letter to Freddie Buache* releases the chromatic procedure in the pure state: there is the high and the low, the blue celestial Lausanne, and the green, terrestrial and aquatic Lausanne. Two curves or peripheries, and, between the two, there is grey, the centre, the straight lines. The colours have become almost mathematical categories in which the town reflects its images and makes a problem out of them. Three series, three states of matter, the problem of Lausanne. All the technical aspects of the film, its high-angle shots, halts on the image, are at the service of this reflection. He will be criticized for not having fulfilled the brief of a film "about" Lausanne: this is because he has inverted the relation between Lausanne and the colours; he has made Lausanne pass into the colours as on a table of categories which was however, applicable only to Lausanne. This is definitely constructivism: he has reconstructed Lausanne with colours, the discourse of Lausanne, its indirect vision.

Cinema ceases to be narrative, but it is with Godard, that it becomes most "novelistic". As *Pierrot le fou* puts it, "next chapter. Despair. Next chapter. Freedom. Bitterness".

Godard gives the cinema the particular powers of the novel. He provides himself with the reflexive types as so many interceders through whom I is always another. It's a broken line, a zig-zag line, which brings together the author, his characters, and the world, and which passes between them. Thus modern cinema develops new relations with thought from three points of view: the obliteration of a whole or of a totalization of images, in favor of an outside which is inserted between them; the erasure of the internal monologue as whole of the film, in favor of a free indirect discourse and vision; the erasure of a unity between man and the world, in favor of a break which now leaves us with only a belief in this world.

Om "free indirect vision" og Godards kategorier. Ibid: pp. 177-181

24

0

"Give me a body then" this is the formula of philosophical reversal. The body is no longer the obstacle that separates thought from itself, that which it has to overcome

in order to reach thinking. It is on the contrary that which it plunges into, in order to reach the unthought, that is life. Not that the body thinks, but, obstinate and stubborn, it forces us to think what is concealed from thought, life. Life will no longer be made to appear before the categories of thought; thought will be thrown into the categories of life. The categories of life are precisely the attitudes of the body, its postures. “

Om en "cinema of the body" og den filosofiske vending. Ibid: p. 182

I

“The new wave, in France, has taken this cinema of attitudes and postures (whose model actor would be Jean-Pierre Leaud) a long way. The scenery is often made according to the attitudes of the body that it demands and the degrees of freedom that it allows them, like the flat in *le Mepris* or the bedroom in *Vivre sa vie*, in Godard. Embracing, striking, intertwining and bumping bodies animate major scenes as in *First name Carmen* again, where the two lovers attempt to grab each other in doors and windows. Not only do bodies bang into each other, but the camera bangs against the bodies. In *Passion* each body not only has its space, but also its light. The body is sound as well as visible. All the components of the image come together on the body. Daney’s formula when he defines *Ici et ailleurs* – restore images to the bodies on which they have been taken – applies to the whole of Godard’s cinema and to the new wave. *Ici et ailleurs* does it politically, but the other films have at least a politics of the image, to restore the image to the attitudes and postures of the body. A characteristic image is that of the body leant against a wall, which lets itself go and falls to a sitting position on the ground in a sliding of postures.”

Om en "cinema of the body" hos Godard. Ibid: pp. 186-187

II

“Godard’s solution is different, and seems at first sight simple: it is, as we have seen, that characters begin to play for themselves, to dance and to mimic for themselves, in a theatricalization which directly extends their everyday attitudes. The character makes a theatre for himself. In *Pirrot le fou* we continually move from the attitude of the body to the theatrical gest which joins the attitudes together and produces further ones, up to the final suicide which absorbs all the others. In Godard, the attitudes of body are the categories of the spirit itself, and the gest is the thread which goes from one category to another. *Les carabiniers* is the gesture of war. The gest is necessarily social and political, following Brechts requirements, but it is necessarily something different as well. It is bio-vital, metaphysical and aesthetic. For Godard, in *Passion*, the postures of the boss, the female owner, and the female worker, refer to a pictorial or para-pictorial gest. And in *first name Carmen* the attitudes of body continually refer to a musical gest which coordinates them independently of the plot; which takes them up and subjects them to a higher linkage, but also frees all their potentialities; the rehearsals of the quartet are not limited to developing and directing the sound qualities of the image, but also the visual qualities, in the sense that the curve of the violinist’s arm modifies the

movement of the bodies which are embracing. The fact is that, in Godard, sounds and colours are attitudes of the body, that is, categories: they thus find their thread in the aesthetic composition which passes through them, no less than in the social and political organization which underpins them. *First name Carmen*, from the outset, makes sound depend on a body which collides with things, and collides with itself, bangs itself on the head. Godard's cinema goes from the attitudes of the body, visual and sound, to the pluri-dimensional, pictorial and musical gest, which constitutes their ceremony, liturgy and aesthetic organization. This was already true of *Slow Motion*, where music constituted the virtual directional thread going from one attitude to another, "what is that music?", before it is revealed for itself, at the end of the film. The attitude of the body is like a time image, the one which puts the before and after in the bodies, the series of time; but the gest is already a different time-image, the order or organization of time, the simultaneity of its peaks, the coexistence of its sheets. In the passage from one to the other, Godard thus achieves great complexity. All the more because he must follow the reverse procedure, and begin from a continuous gest initially given, in order to break it up into attitudes or categories: as in the halts in the image in *Slow Motion* (where does the caress end and the slap begin?). There is not only the gest "between" two attitudes; there is also the sound and the visual in the attitudes and in the gest and "between" the attitudes and the gest itself, and inversely: as, again, in the visual and sound breaking down of the pornographic postures.

Om gestik og attitude i Godards "cinema of the body". Ibid: pp. 187-88

25

"If the ceremony is secret, it is precisely because Garrel takes three characters "before" the legend, before they have made legend or constituted a holy story: the question posed by Godard, "What did Joseph and Mary say to each other before having a baby?", not only heralds a project of Godard's but sums up Garrel's experience.

Om Godards formula: "before and after". Ibid: p. 191

26

I

"Not only does he (Doillon) thereby undo the action-image of the classical cinema, he reveals a non-choice of the body as the unthought, the other side or reversal of the spiritual choice. As in the dialogue exchanged in Godard's *Slow Motion*: "You choose...No I'm not choosing...You choose...I'm not choosing..."

Om det utænkte i "a cinema of the body". Ibid: p. 196

II

"We saw that Eisenstein already laid claim to an intellectual or cerebral cinema, which he considered to be more concrete than the physics of bodies in Pudovkin, or the physical formalism in Vertov. There is no less of the concrete and abstract on the

one side that on the other: There is as much feeling and intensity, passion, in a cinema of the brain as in a cinema of the body. Godard initiates a cinema of the body, Resnais a cinema of the brain, but one is not more abstract or concrete than the other. Body or brain is what cinema demands be given to it, what it gives to itself, what it invents for itself, to construct its work according to two directions, each one of which is simultaneously abstract and concrete.

Om forholdet mellem en "cinema of the body" og en "cinema of the brain". Ibid: p.196-197

III

"Bodies are not destined for wearing out, any more than the brain is destined for novelty. But what is important is the possibility of a cinema of the brain which brings together all the powers, as much as the cinema of the body equally brought them together as well: there are, then, two different styles, where the difference itself is constantly varying, cinema of the body in Godard and cinema of the brain in Resnais. There is as much thought in the body as there is shock and violence in the brain. There is an equal amount of feeling in both of them. The brain gives orders to the body which is just an outgrowth of it, but the body also gives orders to the brain which is just a part of it: in both cases, these will not be the same bodily attitudes nor the same cerebral gest. Hence the specificity of a cinema of the brain, in relation to a cinema of bodies.

Om tanken i det kropslige og choket i det mentale. Ibid: 197-198

27

"Ultimately there is no longer rational cuts, but only irrational ones. There is no longer association through metaphor or metonymy, but relinkage on the literal image; there is no longer linkage of associated images, but only relinkages of independent images. Instead of one image after the other, there is one image *plus* another, and each shot is deframed in relation to the framing of the following shot. We saw this detail in the case of Godard's interstitial method, and , more generally, it is the relinked parcelling that is found in Bresson, in Resnais, and in Jacquot and Techine."

Om irrationelle klip i forbindelse med Godards metode og en "cinema of the brain". Ibid: p.206

28

"In Chahine's work, the question "why" takes on a properly cinematographic value, just as much as the question "how" in Godard".

Om Godards spørgsmål om "hvordan" eksempelvis i "hvordan klipper det?" (se 10, II). Ibid: p. 212

3) Deleuze definerer i relation til "cinema of the brain" den nye montages elementer som følger: "*In short the three cerebral components are the point-cut, re-linkage and the black or white screen.*" Dette er forbavsende, da han lige har nævnt disse elementer som udtryk for Godards *metode* (se 27). Gilles Deleuze: *Cinema 2*, 2005, p. 207

“In fact the talking cinema was in absolutely no danger of being confused with theatre or novel, except at its lowest level. What cinema invented was the sound conversation. Perhaps the lowest level of cinema was always in danger of drawing cinema into a dead end: filmed dialogue. So that it would take neo-realism and especially the new wave to rediscover conversation and interaction: this was a great reactivation, in a positive, parodic, or critical mode, in Truffaut, Godard and Chabrol.”

Om konversation som modsætning til filmet dialog: Ibid: p. 222

“With Godard, not only can music hide the voice, At the beginning of *Weekend*, but *First name Carmen* uses musical movements, speech-acts, sounds of doors, sounds of the sea or the Metro, cries of seagulls, pluckings of strings, revolver-shots, slidings of bows and machinegun bursts, the “attack” of music and the “attack” in the bank, the correspondences between these elements, and especially their displacements, their cuts, in such a way as to form the power of one and the same sound continuum. Rather than invoking the signifier and the signified, we might say that the sound components are separate only in the abstraction of their pure hearing. But, in so far that they are a specific dimension, a fourth dimension of the visual image, then they all form together one single component, a continuum. And so far as they rival, overlap, cross and cut into each other, they trace a path full of obstacles in visual space, and they do not make themselves heard without also being seen, for themselves, independently of their sources, at the same time as they make the image readable, a little like a musical score”.

Om det akustiske som et kontinuum i det visuelle. Ibid: 225-226

“In effect it seems as if the sound continuum was constantly differentiated in two directions, one which carries noises and interactive speech-acts, in the other reflexive speech-acts and music. Godard once said that two soundtracks are needed because we have two hands, and cinema is a manual and tactile art. And it is true that sound has a special relation with touch, hitting on things, on bodies, as in *First name carmen*. But even for a person with no arms, the sound continuum would continue to be differentiated in accordance with the two relations of the visual image, its actualisable relation with other possible images, realized or not, and its virtual relation with a totality of images which is unrealizable.”

Den akustiske dimension som det nye “out of field”. Ibid: p. 227

I

“Whilst now it is the visual image in its entirety that must be read, intertitles and injections being now only the stipplings of a stratigraphic layer, or the variable connections from one layer to another (hence, for instance, the electronic transformation of the scriptural in Godard). In short, in modern cinema, the readability of the visual image, the “duty” of reading the image, no longer relates to a specific element as in the silent, nor to an overall effect of the speech-act in the seen image, as in the first stage of the talkie. It is because the speech-act has gone elsewhere and assumed its autonomy that the visual image for its part reveals an archaeology or a stratigraphy, that is a reading which concerns it in its entirety, and concerns it uniquely.

Om opkomsten af “lektosigns” og “pligten” til ikke bare at se, men også “læse” den moderne films billeder. Ibid: p. 236

II

“In modern cinema, the visual image acquires a new aesthetic: it becomes legible for itself assuming a power which did not generally exist in the silent cinema, whilst the speech-act has gone elsewhere, assuming a power which did not exist in the first stages of the talkie. The ethereal speech-act creates the event, but always placed cross-wise over tectonic visual layers: there are two trajectories crossing each other. It creates the event, but in a space empty of events.

In the simplest case, this new arrangement of the visual and talking occurs in the same, but consequently audio-visual image. A whole pedagogy is required here, because we have to read the visual image as well as hear the speech-act in a new way. This is why Serge Daney refers to a “Godardian pedagogy”, a “Straubian pedagogy”.

Om “lektosigns” og deres forbindelse til en Godardsk pædagogik. Ibid: p. 237

“A return to and extrinsic point of view obviously becomes necessary: the technological and social evolution of automata. Clockwork automata, but also motor automata, in short, automata of movement, made way for a new computer and cybernetic race, automata of computation and thought, automata with controls and feedbacks. The configuration of power was also inverted, and, instead of converging on a single, mysterious leader, inspirer of dreams, commander of actions, power was diluted in an information network where “decision-makers” managed to control, processing and stock across intersections of insomniacs and seers (as in, for example, the world-conspiracy we saw in Rivette or Godard’s *Alphaville*).

The modern configuration of the automaton is the correlate of an electronic automatism. The electronic image, that is, tele and video image, the numerical image coming into being, had either to transform cinema or replace it, to mark its death.

The new image no longer have any outside (out-of-field), any more than they are internalized in a whole; rather, they have a right side and a reverse side, reversible and non-superimposable, like a power to turn back on themselves. They are the object of a perpetual reorganization, in which the new image can arise from many points whatever of the preceding image. The organization of space here loses its privileged directions, and first of all the privilege of the vertical which the position of the screen still displays, in favour of an omni-directional space which constantly varies its angles and coordinates, to exchange the vertical and the horizontal. And the screen itself, even if it keeps a vertical position by convention, no longer seems to refer to the human posture, like a window or a painting, but rather constitutes a table of information, an opaque surface on which are inscribed "data", information replacing nature, and the brain-city, the third eye, replacing the eyes of nature."

Om det numeriske billedet og lærredet som en tabel af data. Ibid: p. 254

34

"But when the frame or screen functions as instrument panel, printing or computing table, the image is constantly being cut into another image, being printed through a visible mesh, sliding over other images in an "incessant stream of messages", and the shot itself is less like an eye than an overloaded brain endlessly absorbing information: it is the brain-information, brain-city couple which replaces the eye of nature. Godard will move in this direction (*A married woman, Two or three things I know about her*), even before starting to use video methods."

The fact is that the new spiritual automatism and the new psychological automata depend on an aesthetic before depending on technology. It is the time-image which calls on an original regime of images and signs, before electronics spoils it or, in contrast, relaunches it."

Om fremkomsten af det numeriske billede som en funktion af tid-billedet. Ibid: p. 256

35

"Now, going beyond information is achieved on two sides at once, towards two questions: What is the source and what is the addressee? These are also the two questions of the Godardian pedagogy. Informatics replies to neither question, because the source of information is not a piece of information any more than is the person informed. If there is no debasement of information, it is because information itself is a debasement. It is thus necessary to go beyond all the pieces of spoken information; to extract from them a pure speech-act, creative story-telling, which is

as it where the obverse side of the dominant myths, of current words and their supporters; an act capable of creating the myth instead of drawing profit or business from it.

The life or the afterlife of cinema depends on its internal struggle with informatics. It is necessary to set up against the latter the question which goes beyond it, that of its source and that of its addressee.”

Om adressent og afsender i Godards pædagogik. Ibid: pp. 258-259

36

“There is still another type of chronosigns which on this occasion constitutes *time as series*: the before and after are no longer themselves a matter of external empirical succession, but of the intrinsic quality of that which becomes in time. Becoming can in fact be defined as that which transforms an empirical sequence into a series: a burst of series. A series is a sequence of images, which tend in themselves in the direction of a limit, which orients and inspires the first sequence (the before), and gives way to another sequence organized as series which tend in turn towards another limit (the after). The before and after are then no longer successive determinations of the course of time, but the two sides of the power, or the passage of the power to a higher power. The direct time-image here does not appear in order of coexistence or simultaneities, but in a becoming as potentialization, as a series of powers. This second type of chronosign, the genesign, has therefore also the property of bringing into question the notion of truth; for the false ceases to be a mere appearance or even a lie, in order to achieve that power of becoming which constitutes series or degrees, which crosses limits, carries out metamorphoses, and develops along its whole path an act of legend, of story-telling. Beyond the true or false, the becoming of the power of the false.

It is a cinema of bodies which have broken all the more with the sensory-motor schema through action being replaced with attitude, and supposedly true linkage by the gest which produces legend or story-telling. Sometimes, finally, the series, their limits and transformations, the degrees of power, may be a matter of any kind of relation of the image: character, positions of the author, attitudes of the bodies, as well of colours, aesthetic genres, psychological faculties, political powers, logical and metaphysical categories. Every sequences of images forms a series in that it moves in direction of a category in which it is reflected, the passage of one category to another determining a change of power. What is said in the most simple terms about Boulez music will also be said about Godard's cinema: having put everything in series, having brought about a generalized serialism. Everything which functions as a limit between two series divided into two parts, the before and after constituting the two sides of the limit, will also be called a category (a character, a gest, a word, a colour may be a category as easily as a genre, from the moment that they fulfil the conditions of reflection). If the organization of series generally takes place horizontally, as in *Slow Motion* with the imaginary, fear, business, music, it is possible that the limit or

category in which a series is reflected itself forms another series of a higher power, henceforth superimposed on the first: as in the pictorial category in *Passion* or the musical one in *First name Carmen*. There is in this case a vertical construction of series, which tends to return to coexistence or simultaneity, and to combine the two types of chronosigns.”

Om tid som serier “powers of false” og tid som orden “peaks of present” og ”sheets of past”. Bemærk Deleuze brug af formulaen “before and after”. Ibid: pp. 263-265

37

I

“The usefulness of theoretical books on cinema has been called into question. Godard likes to recall that, when the future directors of the new wave were writing, they were not writing about cinema, they were not making a theory out of it, it was already their way of making films. However, this remark does not show a great understanding of what is called theory. For theory too is something which is made, no less than its object”

II

“The great cinema authors are like the great painters or the great musicians: It is they who talk the best about what they do. But in talking, they become something else, they become philosophers or theoreticians- even Hawks who wanted no theories, even Godard when he pretends to distrust them.”

Om nytten af teoretiske bøger om film og Godards foragt for teori. Ibid: pp. 268-269

Clocks for Seeing

English summary

"Cameras in short, were clocks for seeing"

Roland Barthes: *Camera Lucida* ¹

The topic of this thesis is the delineation of certain issues within the domain of cinematography and the possibility of relocating these issues within the domain of architecture. The method involved in this operation is formulated by the philosopher Gilles Deleuze, who has coined it with the term "Intuition as Method", but could also be understood as a form of montage, replacing footage or building components with ideas or practices to form new concepts rather than movies or buildings.

The "Method of Intuition" according to Deleuze consists of two operations. The first operation being the delineation of a certain issue within a domain, by lines inherent in that given domain. The second operation is the relocation of these lines to a new domain where it is montaged together with other "cut-outs" according to ways of convergence between their respective lines or demarcations:

"The means used by intuition are, on the one hand, a cutting up or division of reality in a given domain, according to lines of different natures and, on the other hand, an intersection of lines which are taken from various domains and which converge".²

That is, this text is not about cinema, nor about relations or similarities between cinema and architecture, but rather about strategies, force fields and singularities inherent in cinema that can be de-territorialized and put to new use in the fluid and chaotic domain of contemporary architecture, largely destabilised as it is by a visual culture alien onto itself. In short, the objective of this text is to use concepts of cinema loosened from their original context to think about new possibilities in architecture and its representation.

Let us assume for a moment then that the notion of scale in architecture and the world at large corresponds to the notion of framing in photography, motion pictures and new media. What is meant here is not the cartographic scale of the drawing or

1) Roland Barthes: *Camera Lucida*, 2000, p. 15

2) Gilles Deleuze: *A return to Bergson, afterword* in the English Edition, 1988, in *Bergsonism*, , 2002, p.115

the aspect ratio of the screen, but rather the series of choices within a given frame that enable us to translate actual many dimensional space onto a flat screen without losing its essential dimension.

As is well known most architecture today is produced with the use of certain computer programmes. Such a program consists of a source or code interpreted by the user through an animated, interactive frame- a screen image. The everyday user, however skilled might very seldom touch on, not to mention question the underlying composition of this or that program, but is as a rule restricted to the framed interactive animation known as the interface.

Putting together the above two assumptions leads us to the conclusion that the ability to read a frame or the lack of this ability might have a severe impact on scale in the actual built architecture, but also on the perception of scale or indeed the scale of perception by those who create it.

This argument of course rests heavily on the thoughts concerning modes of drawing in relation to scale as expressed by Philippe Boudon in his “architectureology” and the ideas of visual media as basically consisting of “frame”, “shot” and “montage” as expressed by Deleuze in his books on cinema.³ In their respective fields of interest both Boudon and Deleuze note how differences in geometry and framing within specific modes of representation render perceptual, physical and psychological different outputs of the same represented object. In short Bourdon distinguishes between say a perspective and a sectional perspective of the same object, while Deleuze distinguishes between a wide angle or long shot of that same object. Boudon however sees drawing as a physical act, while Deleuze expressively states that his ideas are for the thinking and viewing of motion pictures only.

The modern architect however seldom finds him or herself in that situation; rather the opposite; they tend to draw inside a representation of a drawing, while creating within rather than consuming living images; that is in animations and animated interfaces.

Obviously, the crisis within the motion picture industry, superseded as it is by gaming industries, tells us that we cannot merely adopt notions of framing from the art of filmmaking. The question for architects, in relation to frame and scale lies before us: In what way can we create or manipulate a whole new visuality, based upon our own needs and wants rather than imitating redundant strategies or succumbing to the Photoshop architecture of the present day?

This paradigmatic question however has been asked before, in that distant era of silent pictures, known as the infancy of the moving image. In the present context it might

3) Gilles Deleuze: *Cinema 1- The Movement-Image*, (1983) and *Cinema 2- The Time-Image*, (1985), 2005.

prove useful to ask the following two questions: Why did moving pictures for the first twenty years of their existence imitate the strategies of theatre instead of developing a language of their own and secondly how did the eventual development come to pass?

Deleuze gives us an important key to the first question at hand. When neither science nor the arts were concerned with the new invention of moving pictures, it was mainly because this new art didn't fit the spatial-temporal ideas of these respective fields.⁴ The sciences, from whence the pictures originated, wasn't interested in a synthetic medium like film, but would gravitate towards analytical inventions, like X-ray photography. In science there wasn't a need to verify analytical knowledge through a synthetic recomposition of analytical "frames", which became moving pictures as we came to know them. In the arts however, things looked different. The theatre from where early moving pictures gathered its framing, continuity and acting, was still classically orientated, in the sense that it thrived on "poses", that is "privileged instants" representing a series of events compressed into a single overall expression. The consequence of this is that the fathers of cinema never held any expectations regarding the future of their invention and that motion pictures like early psychology were left in the hands of charlatans, magicians and people of the vaudeville.

When we touch on the second question, it is exactly these "poses" or "gestures" that provoke film as art to try to express itself in a language differentiated to that of theatre. When D.W. Griffith was working on the film "Enoch Arden" (1911), he noticed that his actress and wife Linda Arvidson wasn't really acting out in the traditional theatrical way. As a result Griffith, rather than instructing her to play more "loudly", moved the camera towards her, unintentionally creating the first "close-up" in cinema.

Obviously Griffith's crowning achievement is that of operationalizing editing or montage, as it would become known. His famous "ABC" on filmmaking, the scene in "Birth of a Nation" (1915) where John Wilkes Booth assassinates Abraham Lincoln in the theatre, is a masterpiece of efficiency and a wry commentary on theatre as a redundant strategy. While we are waiting for the inevitable death of the nations father figure, the play on stage is reduced to a mere "time lock", a strategy of montage.

From Griffith on and through the works of F.W. Murnau, Sergei Eisenstein and Fritz Lang we have a relatively quick development of a formal language different from that of theatre and specific in its own conditions. What is puzzling about these great directors are the insistent links to architecture, in Eisenstein's montage theory as noted by Stan Allan⁵, Lang's preoccupation with space or in Murnaus ideas about the moving camera that would create "the architectural possibility in film":

4) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 6-7

5) Stan Allen notes that both Eisenstein and Le Corbusier used illustrations from the architectural theories of Auguste Choisy in their theoretical work (*Vers une Architecture*, 1923 and *Film Form*, 1949) and that they held each other's work in great respect, though they only met briefly in Moscow 1928.

Stan Allan: *Practice, architecture, technique and representation*, 2000, p. 105-108,

*“What I refer to is the architecture of bodies with blood in their veins moving through mobile space; the interplay of lines rising, falling, disappearing; the encounter of surfaces, stimulation and its opposite, calm; construction and collapse; the formation and destruction of hitherto almost unsuspected life; all this adds up to a symphony made up of the harmony of bodies and the rhythm of space; the play of pure movement, vigorous and abundant. All this we shall be able to create when the camera has at last been de-materialized.”*⁶

Murnau’s comment is not only interesting in the way it gives us the possibility of inspecting the idea about architecture that the director elaborates in order to argue his “architectural possibility” in cinema, even more so in his closing remark that “the camera must first be de-materialized”. Modern architecture is largely produced by exactly these de-materialized cameras, working as “image translators” within the “drawing” programmes of contemporary practice.

However, as Deleuze points out, the Russian director Denis Kaufmann better known as Dziga Vertov, is the one who gives cinema its total autonomy in relation to theatre. Vertov de-masks the filmic illusion, both in relation to the audience, the camera and to montage. Vertov has more often than not been reproved of a certain playfulness, a prank form of formalism, but as Deleuze points out, Vertov’s “film tricks” aren’t tricks, they are different possibilities inherent in the mechanical eye, since this eye isn’t supposed to merely mimic or represent our perception, but is a mode of seeing in itself, where montage is seen as embodied function of this gaze:⁸

*“I am a mechanical eye; I, a machine, am showing you a world, the likes of which only I can see. I coordinate any and all the points of the universe wherever I may plot them.”*⁸

To conclude this investigation we might answer the questions in the following way: According to Deleuze, film regarded as tool was never utilized neither by science or the arts. Does this mean that such a use is rendered impossible, simply because it was never actualized? Architecture might very well be that folding of analytical and synthetic practice that could appreciate film, both as a medium of artistic expression and a tool of scientific potential. We might just touch here on an often commented upon similarity between cinema and architecture, namely that they both reside in light. However this is only true when we appreciate light as moving matter that is as a phenomenon over time, which the photograph or drawing can never fully grasp and under which all architecture in real life is perceived.

In this respect we might with the aid of cinematic applications investigate simultaneously how much a given light moves and what the quality of that movement

6) Lotte Eisner: *Murnau*, 1973, p. 84

7) Gilles Deleuze: *Cinema 1*, 2005, p. 83-87

8) Dziga Vertov: *Manifesto Kinoks Revolution*, (1919) i *Dziga Vertov, Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*, 1984

is, that is both its quantitative and qualitative aspects at once. In this matter Deleuze argues against Bergson's reluctance to accept cinema as anything beyond the ultimate example of Xenon's paradox, arguing that it is exactly where cinema transgresses human perception, that it commands a domain of its own. This renders cinema twofold: quantitative in its analytic frame-rate and on the other hand synthetic and thereby qualitative in the interplay with this frame-rate and our perception, making it able to render movement eligible as a qualitative phenomenon.⁹

Subsequently we might answer the second question; if Vertov's method of seeing a motion picture as a materiality of its own was never adapted or recognized in cinema in general does that in itself render this approach unsuited for architects? The second question is of major importance, if we refuse to accept moving pictures as yet another measuring stick made obsolete by the very powers that created them, nor commit the mistake of early cinema itself, that is imposing old strategies onto a new media.

This question will be dealt with in some detail, since it both constitutes a new approach to practice, but also a new danger of succumbing to either an analytical or syncretical reduction. As Deleuze pointed out, early motion picture was short of a let-out, both in science and the arts. Today developments in computing and camera equipment allow a third use of moving pictures. The camera can actually be used as a measuring tool, not only allowing us to interface readings on temperature, wind, movement patterns from the computer, but in a true Vertovian sense read depths in space or relational properties while enabling us to escape the perspectival illusion of space, demasking the geometry of the very visual cones that it itself render possible to see.

This development allows us to escape the dualism of representation in architecture, as long as we allow ourselves to get entangled with these vision-machines as architectural tools that escape the traditional role of representation. In Vertov's own words this would render "the camera in the world and the world in the camera", in an instantaneous enfolding allowing architects to access new territories of interest, those territories of meeting, relation and the passage of time.

Of course this approach to the camera as a materialistic and machinist viewpoint outside the realm of filmic illusion is a hard nut to crack, since our entire upbringing has been constituted by the very relevance or authentication of this illusion. But what Vertov is showing us in the famed scene with the buggy in "The Man with the Movie Camera" (1928), is exactly this; that the camera is both in the projection room, the editing table and the frame, in an instantaneous materialistic gaze outside space and time as we perceive it, because montage that cuts through time and space is a property of that gaze and nothing external to it. What Vertov is tricking us to accept is a new line of vision, but he is doing it on the very same level as Dürer tricked us into perspectival sight, namely by presenting the invention in part as its own representation.

9) Ibid, p. 2

In this sense we can appreciate Jean Luc Godard's comment on montage, that it was a potentiality of the media that was never actualized, except perhaps in this scene by Vertov, while allowing ourselves to investigate the possibility of the virtuality inherent in this statement:

*"Montage is what made cinema unique...The silent movie felt it very strongly and talked about it a lot. No-one found it. Griffith was looking for something like montage, he discovered the close-up. Eisenstein naturally thought that he had found montage....But by montage I mean something much more vast."*¹⁰

The camera isn't a pen that "writes" pictures or representations, it is rather a singular point of view that through montage writes its own reality outside the realm of representation, only visible to the inferior human eye as an illusion or representative. In this respect, both Vertov and Godard are searching along the lines of Henri Bergson as he gives his famed example of the glass containing sugared water:

*"The glass of water, the sugar, and the process of the sugar's melting in the water are abstractions and....the whole within which they have been cut out by my senses and understanding progresses, it may be, in the manner of consciousness."*¹¹

A point in case is the scene in Ridley Scott's adaptation of Philip K. Dicks "Do Androids Dream of Electric Sheep" titled "Blade Runner" (1982), where the protagonist "Deckard" investigates a snapshot found on a crime scene on his home-computer. Here the camera is not only how the computer sees, rather as with Vertov its gaze is twofold, consisting of an analytical and synthetic view, constructing a plan or spatial model from the snapshot, thereby allowing it to access new visual information "hidden" in the picture. That is, not only does the computer generate pictures out of models or drawings, it can also reverse this process and generate plans and models from pictures, as has been practiced in motion pictures during the last decade. This development actually erases the traditional border between projective and perspective geometries in representation, rendering them two sides folded together in the same gaze.

The resemblance of this scene to the analysis of Velázquez "Las Meninas" in Foucault's "The Order of Things" is stunning.¹² As with Velázquez, the hidden object is transported to us by way of mirroring and subsequently as Foucault argues both objects that instigated representation will disappear, in Velázquez the Royals, in Scott the snake woman, thus freeing representation from what it represents.

10) Trond Lundemo: *The Index and Erasure: Godard's approach to film history* in Temple, Michael, James S. Williams, Michael Witt, Ed.: *For Ever Godard*, 2004 p. 380

11) Henri Bergson: *Creative Evolution* (1907), 1998, p. 16

12) Michel Foucault: *Ordene og tingene*, 1999 p. 37-51

On the other hand we might say of Scott's interpretation of Velázquez, that it is the hand that deceives the eye. The apparent magic of the computer "seeing" beyond the given information, is only magic because Scott makes us forget that we were bound up in his skilled play with different lenses all adhering to the same laws of perspective. In Scott the interplay between long and short lenses mimic our field of vision and its apparent dichotomy between wide-angle sight and narrow focus. It is while forgetting the premises of our own vision that Scott is able to surprise us with this apparent "magic", that some "thing" can "see" differently than us, because we ourselves are captured in a simulation of our own sight.

However in order to appreciate this gaze, we must come to terms with it, that is establish a relation of our own accord with this way of seeing. A short return to Vertov might inform such a relation, because if Vertov's understanding of the media is unparalleled, so is the use to which he puts this media. The performativity of Vertov's concept of the "Cine-eye" isn't to render human life "machine-like", but rather to use the "machinist" viewpoint to speak about human existence on a new and more intimate level, that is how life is actually lived by those who live it or dead for those who die from it. His famous reversal of the butchered cow, not only demonstrates how citydwellers derive their livelihood, it states directly on a metaphysical level what dwelling in a city means, the act of reanimating nature, as a cityscape that overwrites the pre-industrial landscape.

On an architectural level this might lead us to understanding that the computer sees plan and perspective as mirrored information in a much more vaster matrix, but that we need to decide for ourselves to what use we can put this gaze. The ability of the gaze to analyze and synthesize matters of movement, light and time certainly has a possibility of informing a new architectural impetus towards these aspects of human life, but as is the case with the majority of the history of motion pictures, when taken at face value it might also fall prone to an illusory play of light and shadow.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W., (1998): *Essayet som form i: Passage* 28-29, Århus, pp. 100-114 (*Noten zur litteratur I*, Suhrkamp verlag, Frankfurt am Main, 1958).
- Albrecht, Donald (1986): *Designing Dreams- modern architecture in the movies*, Harper & Row, New York, (ikke konsulteret direkte).
- Allan, Stan, (2000): *Practice: Architecture, Technique and Representation*, Overseas Publishers, Amsterdam.
- Angel, Henri (1972): *Filmens æstetik*, Carit Andersen forlag, København (*Esthétique du cinéma*, 1957, Presses Universitaires de France, Paris).
- Bakhtin, M.M., (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, University of Texas Press, Austin.
- Barthes, Roland, (2000): *Camera lucida*, vintage, London. (*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980, Gallimard/Le Seuil, Paris).
- Basso, Keith, (1996): *Wisdom Sits in Places: Landscape and Language Among the Western Apache*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Baudrillard, Jean, (1994): *Simulacra og Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor. (*Simulacra et Simulation*, 1981, Editions Galilee, Paris), (ikke direkte konsulteret).
- Bellour, Raymond (2001): *Thinking, Recounting i: Deleuze and Guattari: Critical assessments vol. 1*, Gary Genosko, Ed., Routledge, London, pp. 99-116.
- Benjamin, Walter, (1973): *Lille fotografihistorie i Kulturindustri*, Rhodos, København. (Opr. 1931, *Kleine geschichte der Photographie*, 1973, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- Benjamin, Walter, (1999): *The Work of Art in the Age of Reproduction i Illuminations* Pimlico, London. (Opr. 1936, i *Schriften*, 1955, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- Benjamin, Walter, (1999): *Franz Kafka i Illuminations* Pimlico, London. (Opr. 1934, i *Schriften*, 1955, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- Benjamin, Walter (1999): *The Arcades Project*, Harward press, Cambridge Mass. (*Das Passagen Werk*, 1972, Tiedeman Rolf, Ed., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- Bergson, Henri, (1998): *Creative Evolution*, Dover, Mineola N.Y. (*Creative Evolution*, Bergsons egen oversættelse, 1911, Henry Holt & co, New York).
- Bergson, Henri, (2005): *Matter and Memory*, Zone books, New York. (*Matière et Mémoire*, 1896, Presses universitaire de France, Paris).
- Birnbaum, Daniel, (2005): *Chronology*, Lukas and Sternberg, New York.
- Bjerg, Jens og Hans Vejleskov, Ed. (1980, 4 udg. 2. Opl.): *Jean Piagets teori*, Munksgaard, København.
- Bogdanowich, Peter, (1992): *This is Orson Welles*, Harper Collins, New York.
- Bogue, Ronald, (2003): *Deleuze on Cinema*, Routledge, London.

- Braudy, L., M. Cohen, Ed. (2004, 6. opl.): *Film theory and criticism*, Oxford university Press, New York.
- Brod, Max (ed.), (1965): *The Diaries of Franz Kafka 1914-1923*, Schocken, New York.
- Burch, Noel, (1981): *Theory of film practice*, Princeton, New Jersey (*Praxis de cinéma*, 1969, Edition Gallimard, Paris).
- Busk, Malene, (forv. 2008): *Mødets Fornuft hos Adorno og Deleuze: Hvordan tænke væren etisk?*, Museum Tusulanum press, København.
- Colebrook, Claire, (2006): *Deleuze, a guide for the perplexed*, Continuum, London.
- Colomina, Beatriz, (1996): *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, The MIT press, Cambridge, Mass.
- Colomina, Beatriz, (1994): *Mies Not i: The Presence of Mies*, Mertins, Detlef, Ed., Princeton architectural press, New Jersey, pp. 192-221.
- Conomos, John, (2000): *The Vertigo of Time* i Mousoulis, Bill, Fiona A. Villella, Ed.: *Senses of cinema* Issue 6, May 2000. (<http://www.sensesofcinema.com/index.html>).
- Debevec, Paul E, (1996): *Modeling and Rendering Architecture from Photographs*, Ph.D. Thesis, University of California, Berkeley.
- Delanda, Manuel (2004): *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Continuum, London
- Deleuze, Gilles, (2006): *Forhandlinger*, Det lille forlag, Frederiksberg. (*Pourparlers 1972-1990*, 1990, Éditions de Minuit, Paris).
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, (2006, 7 opl.): *Kafka – Toward a Minor Literature*, University of Minnesota, Minneapolis. (*Pour une littérature mineure*, 1975, Éditions de Minuit, Paris).
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, (2005): *Tusind Plateauer*, Kunstakademiets billedkunstskoler, København. (*Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux*, 1980, Éditions de Minuit, Paris).
- Deleuze, Gilles, (2005, 6. Opl.): *Cinema 1- The Movement-Image*, Continuum, London. (*Cinéma -1: L'Image-mouvement*, 1983, Éditions de Minuit, Paris).
- Deleuze, Gilles, (2005, 6. Opl.): *Cinema 2- The Time-Image*, Continuum, London. (*Cinéma 2: L'Image-temps*, 1985, Éditions de Minuit, Paris).
- Deleuze, Gilles, (2004): *Foucault*, Det lille forlag, Frederiksberg. (*Foucault*, 1986, Éditions de Minuit, Paris).
- Deleuze, Gilles, (2002, 5. Opl.): *Bergsonism*, Zone Books, New York. (*A Return to Bergson, afterword to Bergsonism*, 1991, Zone Books, New York. *Le Bergsonisme*, 1966, Presses universitaires de France, Paris).
- Deleuze, Gilles (2001): *Difference and Repetition*, Continuum, London. (*Différence et répétition*, 1968, Presses Universitaires de France, Paris).
- Gilles Deleuze (2001): *The Logic of Sense*, Continuum, London. (*Logique du sens*, 1969, Éditions de Minuit, Paris).
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, (1996): *Hvad er filosofi?*, Samlerens bogklub, København. (*Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991, Éditions de Minuit, Paris).

- Eisenstein, Sergei, (1949): *Film Form*, Harcourt, Brace & World, New York.
- Eisner, Lotte, (1986): *Fritz Lang*, Da Capo press, New York. (1976, Secker & Warburg, London). (ikke direkte konsulteret).
- Eisner, Lotte, (1973): *Murnau*, Secker & Warburg, London.
- Evans, Robert (1986): *Translations from Drawing to Building*, AA, London.
- Farrokhzad, Forrough, (2006): *Lad os tro på begyndelsen af en kold årstid*.
Legenda 6, forfatterskolen, København.
- Flaxman, Gregory, Ed. (2000): *The Brain is the Screen*, University of Minnesota press, Minneapolis.
- Foucault, Michel, (1999): *Ordene og tingene*, Spektrum, København. (*Les mots et les choses*, 1966, Gallimard, Paris).
- Freedmann, Jonathan, Richard Millington, Ed., (1999): *Hitchcocks America*, Oxford University Press, New York.
- Frost, Hartvig (1986): *Fiktion* i: RAP, Nr. 8, Sammenslutningen af scenografer, instruktører og filmarbejdere, København, p. 38.
- Hvidt, Anette Rosenvold, Ed, (2006): *Hammershøj – Dreyer, Billedmagi*.
Ordrupgaard, Charlottenlund.
- Hutchings, Peter J. (2000): *Modernity: A film by Alfred Hitchcock*, i Mousoulis, Bill, Fiona A. Villella, Ed.: *Senses of cinema* Issue 6, May 2000.
(<http://www.sensesofcinema.com/index.html>).
- Jensen, Niels, (1991): *Filmkunst*, Gyldendal, København.
- Kafka, Franz, (1987, 2. ud.,2. opl.): *Dommen og andre fortællinger*,
Gyldendal, København
- Kerr, Joe, (2000): *Interview with Patrick Keiler: To Change life, we must first change space*, i: *film +architecture* 2, AD 70 #1, pp. 82-84.
- Kjørup, Søren (1975): *Filmsemiologi*, Berlingske Forlag, København.
- Sigfried Kracauer, (2004): *From Caligari to Hitler*, University Presses Of California, Columbia And Princeton, West Sussex. (1947, Princeton University Press, Princeton).
- Sigfried Kracauer (1974): *Theory of film, The redemption of Physical Reality*, Oxford University, New York. (1960, Oxford University Press, New York).
(Ikke direkte konsulteret).
- Knight, Ryland Walker (2007): *Making the mortal immortal*, i Koresky, Michael, Jeff Reichert, Ed.: *Reverse Shot*, issue 20. (<http://www.reverseshot.com>).
- Koolhaas, Rem, (1995): *S,M,L,XL*, 010 publishers, London.
- Kwinter, Sanford (2001): *Architectures of Time*, MIT press, Cambridge, Ma.
- Leach, Neil (1999): *the Anaesthetics of Architecture*, MIT press, Cambridge, Ma.
(ikke direkte konsulteret).
- Leacock, Richard, (1997): *A Search for the Feeling of Being There*,
<http://www.richardleacock.com>, hentet 27/8-2008.

- Leyda, Jay, (1973): *Kino: a history of the Russian and Soviet film*, Allen and Unwin, London.
- Lovecraft, H.P (1985): *The Haunter of the Dark*, GraftonBooks, London. (Opr. 1951, Victor Gollanz, London).
- Lundemo, Trond, (2004): *The Index and Erasure: Godard's approach to film history* i Temple, Michael, James S. Williams, Michael Witt, Ed.: *For ever Godard* , Black Dog Publishing, London, pp. 380-395.
- Mackenzie, Adrian, (2006): *Codecs: Encoding/decoding images and sounds*, paper 2006, http://www.lancs.ac.uk/staff/mackenza/papers/Mackenzie_codec_6_oct2006_web_formatted.pdf, hentet 27/8-2008.
- Manovich, Lev, (2001): *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, Ma.
- Mcatee, Cammie (2001): *Alien #5044325: Mies first trip to America* i: Lambert, Phyllis, Ed.: *Mies in America*, Harry N. Abrams Inc., New York.
- Marcussen, Lars, (2002): *Rummets arkitektur- arkitekturens rum*, Arkitektens forlag, København.
- Milne, Tom (1972): *Godard on Godard*, Secker & Warburg, London. (*Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, 1968, Pierre Belfond, Paris).
- Michaelsen, Jørgen, (2002): *Dry-Wet-Comfort* i Fabricius, Jesper et al, Ed.: *Space Poetry*, Pist prota nr. 50, Nov. 2002, Forlaget Space Poetry, København, pp. 17-42.
- Edgar Morin, (1960): *Pour un nouveau cinéma-vérité*, i *France-Observateur* no. 506, 1960.
- Murch, Walter, (1992): *In the Blink of an Eye*, Australian Film, Television & Radio School, Sydney.
- Nilsson, Frederik, (2002): *Konstruererandet av verkligheter. Gilles Deleuze, tänkande och arkitektur*, Doktorsavhandlingar, Chalmers, Göteborg.
- Outram, John, (2000): *The Disorder of Order* i: AD 70 #5 pp.15-21.
- Oxvig, Henrik, (2004-2007): *Uden titel, Flere streger endnu ingen farver, Relationer, Farvesociologi* i: *Pub: Grid I-IV*, Kunstakademiets Arkitektskole, København, pp. 22-27, pp. 49-56, pp.42-52, pp. 48-54.
- Oxvig, Henrik, (2005): *Installation og performans* i *The Autonomy of Architecture*, Pedersen, Claus Peder, Ed., Nordisk Arkitekturforskning #3, Århus, pp. 88-94.
- Peirce, Charles Sanders (1890): *A Guess at the Riddle* i *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, eds. Hartshorne, Charles, Paul Weiss, Harvard University Press, 1931-1958, Vol 1.
- Pierce, Charles Sanders (1904): *A Letter to Lady Welby* i *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. Burks, Arthur W., Harvard University Press, 1931-1958, Vol. 8.

- Perkins, Claire, (2000): *Cinephilia and Monstrosity: The Problem of Cinema in Deleuze's Cinema Books i Senses of Cinema #8*, July-August, 2000. (<http://www.sensesofcinema.com/index.html>).
- Pisters, Patricia, (2003): *The Matrix of Visual Culture*, Stanford University, Stanford.
- Quetglas, Josep, (2001): *Fear of Glass*, Birkhäuser, Basel.
- Rajchmann, John, (2000): *The Deleuze connections*, MIT press, Cambridge, Mass.
- Rajchman, John, (1999): *Constructions*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Reitsz, Karel, Gavin Miller, (1953): *Film Editing*, focal press, London.
- Rodowick, D.N. (2003): *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke university press, Durham & London.
- Sanders, James (2001): *Celluloid Skyline*, Alfred A Knopf, New York. (ikke direkte konsulteret).
- Schepelern, Peter (2005): *Film According to Dogma i*: Nestingen, Andrew K., Trevor Glen Elkington, Ed.: *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, Wayne State University Press, Detroit.
- Schultze, Frantz (1985): *Mies van der Rohe- a critical biography*. University of Chicago, Chicago.
- Silberman, Steve (2003): *MATRIX2*, i Anderson, Chris, Ed.: *Wired*, 11.05, May 2003.
- Skårderud, Finn, (2000): *Uro*, Tiderne Skifter, København.
- Smithson, Robert, (1966): *Response to a Questionnaire from Irving Sandler*, i Holt, Nancy, Ed, 1979: *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York.
- Tarkovskij, Andrej, (1986): *Sculpting in Time*, University of Texas Press, Austin.
- Thau, Carsten, Peter Kirkegaard, (1987): *More human than human* i Kultur & klasse #58, årg. 15 nr. 2, Århus.
- Thomsen, Christian Braad, (2002): *Drømmefilm*, Gyldendal, København.
- Thomsen, Christian Braad, (1971): *Godard*, Rhodos, København.
- Thygstrup, Frederik, (2004-2007): *Fra Hydra til "Hydra", æstetisk geografi, rummets former, Changing Spaces*, i *Pub: Grid I-IV*, Kunstakademiets arkitektskole, København. pp. 10-12, pp. 12-18, pp.35-37, pp. 34-41.
- Truffaut, Francois, (1978): *Hitchcock*, Granada, London.
- Turner, George, (1999): *Sharp Practice: The Innovators 1940-1950 i: Sight and Sound*, Issue 07, July 1999, British Film Council, London.
- Vertov, Dziga, (1984): *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, Berkeley.
- Virilio, Paul (2003): *Forsvindingens æstetik*, billedkunstskolernes forlag, København.

Ward, Mckenzie, (2000): *Vectoral Cinema* i Mousoulis, Bill, Fiona A. Villella, Ed.: *Senses of cinema* Issue 6, May 2000. (<http://www.sensesofcinema.com/index.html>).

Waugh, Evelyn, (1934): *Decline and fall*, Dell Pulishing, New York. (Org. 1928).

Wenders, Wim (1991): *Billedernes logik*, Rævens sorte bibliotek, København. (ikke direkte konsulteret).

Zizek, Slavoy, (1997): *Looking Awry*, MIT, Cambridge, Mass.

Filmliste:

- Altman, Robert: "Nashville", (1975)
Altman, Robert: "The Player", (1992)
Altman, Robert: "Shortcuts", (1993)
Anderson, P.T.: "Magnolia", (1999)
Antonioni, Michelangelo: "Blow up", (1966)
Ashby, Hal: "The Last Detail", (1973)
- Buñuel, Luis: "L'age d'or", (1930)
Buñuel, Luis: "Le Charme discret de la bourgeoisie", (1972)
Burroughs, William S.: "Towers open Fire" (1963)
Burroughs, William S.: "The Cut-ups" (1966),
Burstein, Nanette, Brett Morgen: "The Kid Stays in the Picture", (2002)
- Chaplin, Charlie: "City Lights", (1931),
Chaplin, Charlie: "The Dictator" (1940)
Coppola, Francis Ford: "The Conversation" (1974)
Corine, Harmony: "Gummo", (1997)
- Daldry, Stephen: "The Hours" (2002)
Disneys, Walt: "Dumbo", (1941).
Dmytryk, Edward: "The Caine Mutiny", (1954)
Dreyer, Carl Th.: "Præsidenten", (1919)
Dreyer, Carl Th.: "Jeanne D'Arc", (1928)
Dreyer, Carl Th.: "Ordet", (1954)
Dreyer, Carl Th.: "Gertrud", (1964)
Drew, Robert, et al.: "Primary", (1960)
Drew, Robert, et al.: "Crisis", (1963)
Duras, Mageritte: "India Song", (1975),
- Eisenstein, Sergei: "Panserkrydseren Potemkin", (1925)
Eisenstein, Sergei: "The General Line", (1929)
Eisensteins, Sergei: "Ivan den grusomme", (1944)
Epstein, Jean: "Fall of the House of Usher" (1928)
- Farrokhzads, Forough: "The House is Black", (1962)
Flaherty, Robert: "Nanook of the North", (1922)
Flaherty, Robert: "Louisiana Story", (1946)
Ford, John: "Stagecoach", (1939)
Ford, John: "The Grapes of Wrath", (1940)
Ford, John: "The long Voyage Home" (1940)

Gance, Abel: "Napoleon", (1927)
Gislasson, Thomas: "Overcoming", (2005),
Gondry, Michel: "Eternal Sunshine of a Spotless Mind", (2004)
Griffith, D.W.: "Enoch Arden", (1911)
Griffith, D. W.: "Birth of a Nation", (1915)
Griffith, D.W.: "Intolerance", (1916)
Godard, Jean Luc: "A Bout de Souffle", (1959)
Godard, Jean Luc: "Une Femme est une Femme", (1961)
Godard, Jean Luc: "Vivre sa Vie", (1962)
Godard, Jean Luc: "Les Carabiniers", (1963)
Godard, Jean Luc: "Le Mépris", (1963)
Godard, Jean Luc: "Le petit soldat", (1963)
Godard, Jean Luc: "Bande à part", (1964)
Godard, Jean Luc: "Pierrot le fou", (1965)
Godard, Jean Luc: "Une femme mariée", (1964)
Godard, Jean Luc: "Alphaville", (1965)
Godard, Jean Luc: "Made in USA", (1966)
Godard, Jean Luc: "Deux ou trois choses que je sais d'elle", (1966)
Godard, Jean Luc: "Week-end", (1967)
Godard, Jean Luc: "La Chinoise", (1967)
Godard, Jean Luc: "Six fois deux", (1976)
Godard, Jean Luc: "Ici et ailleurs", (1976)
Godard, Jean Luc: "France tour detour deux enfants", (1977)
Godard, Jean Luc: "Comment ca va?", (1978)
Godard, Jean Luc: "Slow-Motion", (1980)
Godard, Jean Luc: "Lettre a Freddie Buache", (1981)
Godard, Jean Luc: "Prénom Carmen", (1983)
Godard, Jean Luc: "Histoire(s) du Cinéma", (1989-1998)
Godard, Jean Luc: "Passion", (1982)
Grimonprez, Johan: "Dial H-I-S-T-O-R-Y", (1998)

Hawks, Howard: "Rio Bravo", (1959)
Hitchcock, Alfred: "Spellbound" (1945)
Hitchcock, Alfred: "Strangers on a Train", (1951)
Hitchcock, Alfred: "Rear Window" (1954)
Hitchcock, Alfred: "Vertigo", (1958)
Hitchcock, Alfred: "North-by Northwest", (1959)
Hitchcock, Alfred: Psycho, (1960)
Hitchcock, Alfred: "The Birds", (1963)
Hutton, Brian J.: "Kellys helte", (1970),

Jonze, Spike: "Being John Malkovich", (1999)
Jonze, Spike: "Adaptation", (2002)

Keaton, Buster: "Sherlock Holmes Jr.", (1924)

Kestner, Max: "Rejsen på ophavet", (2004)

Kubrick, Stanley: "The Shining", (1980)

Leth, Asger: "Ghosts of Cité Soleil", (2006)

Leth, Jørgen: "Det perfekte menneske", (1967)

Lang, Fritz: "Metropolis" (1927)

Lang, Fritz: "Das Testament des Dr. Mabuse" (1933)

Lynch, David: "Lost Highway", (1997)

Mann, Anthony: "Man of the West", (1959)

Marker, Chris: "La Jetée", (1963)

Marker, Chris: "Sans Soleil", (1982)

Marker, Chris: "The Last Bolshevik", (1993)

Medvedkin, Alexander: "Happiness", (1934)

Myrick, Daniel, Eduardo Sanchez: The Blair Witch Project, (1999)

Murnau, F.W.: "Nosferatu", (1922)

Murnau, F.W.: "Der letzte Mann", (1924)

Murnau, F.W.: "Faust", (1926)

Murnau, F.W.: "Sunrise" (1927)

Murnau, F.W.: "Tabu", (1929)

Nolan, Christopher: "Memento", (2000)

Packula, Alan J.: "Parallax View", (1975):

Pontecorvo, Gillo: "Slaget om Algier", (1966)

Reed, Carol: "The Third Man", (1949)

Renoir, Jean: "La Grande Illusion" (1937)

Resnais, Alain: "Nuit et brouillard", (1956)

Resnais, Alain: "Hiroshima mon amour", (1959)

Resnais, Alain: "L'Annee Dernière a Marienbad", (1960)

Roed, Jan: "Brunnen", (2005)

Ruthmann, Walter: "Symphonie der Grossstadt", (1927)

Scorsese, Martin: "Taxi Driver", (1976)

Scott, Ridley: "Alien", (1979)

Scott, Ridley: "Blade Runner", (1982)

Spielberg, Steven: "Saving Private Ryan" (1998).

Soderberg, Steven: "Traffic", (2000)

Stroheim, Eric von: "Greed", (1923)

Tarkovskij, Andrej: "Andrej Rublev", (1966)

Tarkovskij, Andrej: "Solaris", (1972)
Tarkovskij, Andrej: "Mirror", (1974)
Tarkovskij, Andrej: "Stalker", (1979)
Tarkovskij, Andrej: "Nostalghia", (1983)
Trier, Lars von: "Idioterne", (1988)
Trier, Lars von: "Dancer in the Dark", (2002)
Trier, Lars von, Jørgen Leth: "De fem benspænd", (2002)
Truffaut, Francois: "Le 400 Coups", (1959)
Truffaut, Francois: "La Peau Douce", (1964)

Vertov, Dziga: "The Man with the Movie Camera", (1928)
Vinterberg, Thomas: "Festen", (1998)

Wachowski, Andy, Larry: "The Matrix", (1999)
Wachowski, Andy, Larry: "The Matrix Reloaded", (2003)
Wachowski, Andy, Larry: "The Matrix Revolutions", (2003)
Welles, Orson: "Citizen Kane", (1941)
Welles, Orson: "The Lady from Shanghai", (1947)
Welles, Orson: "Confidential Report" a.k.a "Mr. Arkadin", (1955)
Welles, Orson: "Touch of Evil", (1958)
Welles, Orson: "The Trial", (1962)
Welles, Orson: "F for Fake", (1973)
Wiene, Robert: "Das Cabinet des Caligaris", (1919)

