

Tænkende billeder

Af Niels-Aage Nielsen

Artiklen "Tænkende Billeder" er en summarisk fremstilling af nogle centrale ideer i et nyt filmteoretisk værk af den franske filosof Gilles Deleuze, Cinéma I. L'Image-Mouvement, Paris 1983 (298 s.) og Cinéma II. L'Image-Temps, Paris 1985 (380 s.).

I fremstillingen lægger Niels-Aage Nielsen især vægt på Deleuze's opfattelse af de levende billedudtrykks forankring i den virkelige verdens bevægelsesformer, og de tankemæssige kræfter billedsproget herved opnår i forhold til menneskelig bevidsthed.

Andetsteds i dette nummer viser Niels-Aage Nielsen gennem et tilbageblik på "Heimat"-serien, hvorledes Deleuze's begreber kan gøres anvendelige i analysen af konkrete tv-produkter.

I betragtning af alt det, der er ved at ske inden for billedmedierne i disse år, kan de, der vil beskæftige sig med fremtidsæstetikken nok føle sig lidt ubevæbnede med de traditionelle æstetiske teorier. Der mangler begrebsmæssige redskaber til at forstå den konstante strøm af reklamer, musikvideoer o.lign.; til at gennemtænke digitalfilmens muligheder; til at diskutere hvornår og hvordan der sker fornyelser inden for den brede gennemsnitlighed af TV-programmer; ja, kort sagt til æstetisk at kunne tænke for og imod på niveau med teknologiudviklingen. Savnet af et paradigmeskift inden for æstetikken er stærkt som sult og tørst.

Det nye filmfilosofiske værk af Gilles Deleuze er måske ikke værket, men det er en kraftig ansats i den rigtige retning. Dets vigtigste fordel er, at det så engageret og dybtgående argumenterer for, hvad de audiovisuelle billeder består i, og hvad de

kan, mens det helt undgår de sædvanlige hjælpeløse indfaldsvinkler som f.eks. at definere disse medier ud fra, hvad de ikke kan, når man sammenligner med bl.a. litteratur, maleri o.a. Deleuze går lige til sagen med en højtudviklet evne til at se billeder og til at få øje på de ekstraordinære kræfter i dem. Han nivellerer ikke de filmiske udtryksmuligheder til allerede kendte udtryk, men presser sit sprog op på højde med sjælen i filmbillederne. Hans fagfilosofiske evner kommer til sin ret dér, hvor billederne begynder at blive uoversættelige.

Man kan undre sig over, at det er nødvendigt med en filosof for at kunne skrive fornuftigt om billeder, som de fleste tilsyneladende kan genkende og værdsætte. Men det skyldes formodentlig, at de egentlige kræfter i de levende billeder er af så elementær en natur, at der skal et forholdsvis højt abstraktionsniveau til at formulere det.

I mange år har vi vænnet os til kun at se på billedmedierne som sociale produkter. Vi har dissekeret de levende billeder for at kunne etablere deres kulturelle anatomi, og har derfor heller ikke fundet andet end det menneske-lige i dem. Ligesom en berømt kirurg engang svarede, at han under sit arbejde aldrig var stødt på nogen sjæl, på samme måde har mange års billedanalyser undgået at gøre den slags opdagelser. Da filmsemiologien brød igennem i slutningen af 60'erne skilte den italienske instruktør Pasolini sig markant ud fra de andre ved at snakke om virkelighedens sprog. Men hans synspunkter blev aldrig populære, for ingen kunne se nogen pointe i at beskæftige sig med andet end sprogets kulturelle koder.

Deleuze griber på flere måder tilbage til Pasolinis ideer, men i en langt mere udbygget teoretisk ramme. Faktisk ser han selv sit værk som en naturhistorie for de levende billeder. Han går til værks med klassifikationer som en anden Linné og underbygger det med en slags æstetisk evolutionsteori. Det, denne naturforsker i biografens mørke interesserer sig for, er billedernes råstof. Hvordan lysmaterien og bevægeligheden bliver til tegn og tanker. I én henseende er de levende billeder ganske vist sociale produkter, men i en anden henseende er de råstof.

Også billederne har et element, hvori de kan blive til sprog. Der er en uformet virkelighed som billedsproget opstår af - og i reaktion imod. Hvilken? Deleuze har som alle vi andre siddet i biografmørket og ladet billedernes tænke-element flyde gennem sin hjerne og observeret, hvad disse komplicerede billedudtryk er gjort af.

Bevægelsesbilleder

Deleuze's mål er at klassificere filmens billeder ud fra deres bevægelsesegenskaber. I filmteorien har man altid betragtet bevægelsen som filmens vigtigste egenskab, men det er nyt at give den en så radikal rolle, som Deleuze gør. Fint formuleret så gør han bevægelsen til tegnkonstituerende princip - billedlig talt gør han bevægelsen til det blæk, hvormed kameraet skriver sine tegn. Men det egentlig radikale i hans teori er, at det faktisk er virkeligheden selv som gennem kameraet kalligraferer sine tegn for vore undrende øjen. Der er meget langt mellem dette synspunkt og så den gængse konstatering af, at filmen giver et stærkt virkelighedsindtryk, fordi billederne er i bevægelse. For Deleuze er filmens virkelighedskarakter ikke nogen illusion. Filmen er noget af virkeligheden.

Her er den væsentlige pointe, at bevægelse ikke er noget der hører til de bevægede eller bevægelige genstande. Bevægelse er selve det, at noget gennemløber rummet. Men bevægelsen hører heller ikke til rummet. Den kan ikke rekonstrueres ud fra de passerede punkter i rummet. Bevægelse er en konkret og aktuel handling, som vi nikker bekræftende til: Jo, Akilles overhaler faktisk skildpadden. Bevægelse er virkelig eksisterende kvalitet, og ydermere findes der ikke blot én slags bevægelse, men mange heterogene bevægelser. Bevægelse er virkelig noget i sig selv. Deleuze tilføjer noget, som Henri Bergson ikke lagde mærke til trods det, at han faktisk gjorde sig nogle tanker om filmen. Nemlig at filmen i sin udvikling gik over fra blot at være billeder i bevægelse til at være bevægelsesbilleder. Filmen udviklede sig fra, at billeder blot er sat i uniform bevægelse, og personer/genstande bevæger sig i billedet, til at kameraet og ind-

stillingerne selv bevæger sig, og til at billederne gennem montage etablerer en ny bevægelighed.

Pointen er denne: fra kun at være en mekanisk kopiering af genstandsverdens bevægelser, begynder filmen at arbejde med bevægeligheden (kamera og montage) således at virkelighedens heterogene bevægelser bliver til et kreativt princip. Kameraet og montagen etablerer en uendelighed af vinkler og relationer imellem dels de genstande og personer, der er i billedet og dels i filmens helhedsforløb. Denne frisatte bevægelighed er det, der "skrives" med. Filmens billeder bliver til tegn alt efter, hvordan bevægelsen realiseres i billedet: hvilke funktioner etablerer bevægelsen mellem komponenterne i billeduniverset, og hvilke relationer etablerer den mellem filmforløbets sekvenser.

Derudover er der den mere komplicerede tanke i det, at bevægelsesbilleder ikke står i nogen dualistisk modsætning til den objektive verden - trods det, de er mekanisk frembragte. Bevægeligheden er en reel overskridelse af den kløft, vi ofte tænker os imellem det subjektive og det objektive. Det Filmiske bevægelsesbillede er derfor egentlig blot en del af det, vi kalder genstandsverdens modulationsformer - en af genstandsverdens optiske fremtrædelsesformer. Hertil kommer, at kameraet kan modtage disse optiske fremtrædelsesformer på måder, der adskiller sig fra vores naturlige perception. Vores naturlige perception er kropslig og motorisk betinget og altid formålsrettet i overensstemmelse med organismens placering i situationer. Kameraet kan derimod modtage bevægeligheder i verden, som følger langt mere objektive motoriske systemer end dem, der gælder den subjektive perception.

Filmens bevægelsesbilleder opnår hermed en langt større variationsbredde end der normalt gælder for den subjektive perception. Her er det Deleuze i sin filmteori bryder radikalt med de teorier, der går ud fra den subjektive bevidsthed og det menneskelige øje som nøgle til filmens billeder. Altså f.eks. de fænomenologiske filmteorier.

Dette er meget komplicerede tanker og kræver egentlig en lang uddybning.

Umiddelbart kan man forstå tankegangen, hvis man forsøger at genkalde sig og reflektere over de kameraindstillinger og kamerabevægelser, der hører til i en gængs moderne film. Mange af disse kamerabevægelser og det motoriske system, de etablerer, vil være absurde, hvis man tænker sig dem som et menneskeligt øjes synsvinkel.

Man kan også starte tankegangen i videokunstens eksperimenter, hvor hidtil usete billeder opstår, som om elektronikken havde en sjæl. Her mener jeg, Deleuze's teori om bevægelighedens formidling af motorikken i et objektivet billedunivers er en interessant tese.

Med disse tanker foretager Deleuze en meget radikal decentrering af subjektets rolle i forhold til billedernes tanker og følelser. I princippet opfatter han ikke subjektets bevidsthed som intentional eller konstituerende, dvs. vores bevidsthed er ikke om noget eller før noget, men den er simpelthen noget.

Filmen er i forhold til denne bevidsthed en slags psyko-mekanik - en billedautomat som fungerer chok-agtigt på bevidstheden. Når vi så hertil lægger Deleuze's udredning af kameraet og bevægelsesbilledernes problematik, indser vi, hvad det er for en sammenhæng han etablerer: filmen og de levende billedmedier tjener til at simulere virkelighedsprocesser direkte i vore hjerner. Via filmen begynder den ydre verden at tænke i os.¹⁾

Filmen som billedautomat er ikke en hjernevasker, men snarere en pace-maker der kan løse vores stivnede livsfigurer. At se film er at mærke marionetten danse i baghovedet. Det er et stævnmøde uden om mit besværligt indrettede hovedkvarter. Normalt er vi ikke så lidt skeptiske når nogen blander hjerne og automatik sammen. Vi skal i princippet ikke frygte denne psykomekanik, mener Deleuze. Foreningen med de vibrerende bevægelser ved hjælp af automaten er jo en realisering af, hvad Leibniz og Spinoza drømte om: en åndelig automat. Tanker, der tænker sig selv. En yderpol i vores bevidsthed: de objektive refleksive tanker - universets kategorier i slutninger.

Men desværre er vore tankers anden yderpol også en automat. En psykologisk automat: kliché og tvangsmotorik. Her kan man tænke

på f.eks. Walther Benjamins iagttagelse af, hvordan billedautomaten (reproduktionskunsten) i nazi-tiden konvergerede med automatisering af masserne. Statens iscenesættelse - det nazistiske Hollywood med Leni Riefenstahl i spidsen.

Der er altså visse problemer med denne psykomekanik, som Deleuze er i færd med at give os en anden opfattelse af, end vi tidligere har haft. Han løser problemerne ved som datidens store naturhistorikere at søge efter de evolutionære linjer, idet han spørger: findes der i udviklingen mon arter af bevægelsesbilleder eller måske helt andre billedtyper, som automaten kan synliggøre til gavn for civilisation og skade for fascismen. Findes der i den henseende en garantimærket psykomekanik?

Vi skal lidt længere fremme høre om de såkaldte tidsbilleder, der af Deleuze opfattes som en højtudviklet art af filmiske tankebilleder. Men egentlig munder hans kategorisering ud i det, han kalder filmiske læsebilleder samt det egentlige audio-visuelle billede, hvilket han definerer ud fra komplicerede relationer mellem det auditive og det visuelle. Uanset at vi i denne artikel kun kommer til at høre om tidsbillederne, så er pointen, at hans klassificering af billederne både følger et evolutionsprincip og et normativt princip. Altså søger han gennem at iagttage billedtypernes historiske udvikling også at besvare spørgsmålet - som alle stiller over for de elektroniske mediers kraftige udvikling: hvilken æstetik er god for os og elektronikken.

Når nu informationsmængden ikke længere kan rummes i en enkelt hjerne; når nu helheden ikke længere kan tænkes forestilt af et enkelt individ; når nu det, der er på skærmen mere er byens hjerne end hvad, der kan være i min egen; når nu min hjerne er begyndt at dyrke acentrerede påvirkningsprocesser - altså hvor spørgsmålet ikke længere er relevant, om det er mig = jeg, der tænker dette eller hint - så er det jo et yderst medie-real-politisk ærinde at ville undersøge, hvad vi skal stille op med formerne. Hvilken slags billeder? Hvilken slags psykomekanik? Kan vi styre formerne - tage en æstetisk kamp op om billederne. Er vi bedre stillet med denne automatisering af relationen mellem de universelle billeder og subjektet, end vi var før?

Deleuze er inde på, at teknologien fremover - med digitalfilmen f.eks. - i endnu højere grad end vi hidtil har set vil kunne visualisere og simulere endog processer som fysikken idag kun besidder i matematisk formelsprog. Han mener, at der her såvel som i de mere ydmyge udfordringer ligger visuelle tankerressourcer, som vi i allerhøjeste grad har behov for, hvis vi vil genvinde en intim tro på verden. Vi må blive tankemæssigt mobile som larver, hvis vi vil have fast grund under fødderne igen. For tanker er jo egentlig det, vi endnu ikke har. Dem, der presser sig på og vil ud i lyset er vigtigere end dem vi allerede har haft. Når Heiddegger skriver: "Das Bedenklichste in unserer bedenklichen Zeit ist, dass wir noch nicht denken," så er det ikke så meget et dagsaktuelt nødråb, som en vis ontologisk desperation ved vore hjernefunktioner.²⁾

Men tankerne kommer os i møde fra verden. Vi tænker ved hjælp af tegn, og virkelighedens billeder løber sammen i tegn som vi måske kan tyde.

Billedernes betydning

Den mest udbredte indfaldsvinkel til filmbilleders betydning har i de sidste mange år været den, at film kan betragtes som et sprog i det omfang, hvor der fortælles en historie. Narratologien har på det nærmeste været filmens betydningsteori. Det skal ses på baggrund af, at filmen historisk slog ind på den narrative vej, og endnu idag er den narrative film altdominerende. Og film vil vel altid være fortælling.

Alligevel er denne forveksling af filmråstof med narratologi en slem spændetrøje. Der er noget rigtigt i, som Deleuze gør, at vende problemstillingen om og betragte billedråstoffets bevægelsesfysik som det, der muliggør den fortællende film. Umiddelbart fordi billederne derved åbnes for en forståelse af alle de andre ting, der også er i dem. Hovedproblemet ved den narrative indfaldsvinkel til filmsproget er, at en billedsekvens defineres som et narrativt udsagn i kraft af en lighed med virkeligheden. Ved hjælp af genkendelseskoder etablerer man, hvad der

er narrativt (sprogligt) element i forløbet og undersøger derefter artikuleringen af de fundne betydningselementer (storsyntagmatik). Denne metode har den tvivlsomme fordel, at man ikke bliver overrasket af tegn i billederne, som man ikke allerede har set før. Deleuze tror, der er en endnu mere sprogsystematisk struktur i filmbillederne end de narratologiske teoretikere gør. Hans udgangspunkt er imidlertid ikke, at et sprogsystem - hvis der er et - skal ligne lingvistikken. Ideen er derimod - og den findes også i lingvistikken - at et sprogsystem eksisterer som reaktion på et ikke-sprogligt råstof, der omformes. Der er et ikke-udtrykkende, ikke-syntaktisk råstof.

Deleuze udvikler primært sin systematik af billederne. I modsætning til lingvistikken går billederne ikke restløst op i en betydningssystematik. Der er altså et billedmæssigt nul-punkt. Derefter kommer tegnfunktionernes systematik, som Deleuze udvikler inspireret af Charles Sanders Peirce.

Om denne inspiration og anvendelse af Peirce skal det først og fremmest nævnes, at den dels er indirekte, således at Deleuze hele tiden laver om på det, han overtager fra Peirce, og dels at Peirce selv er en kompliceret herre, som måske lægger op til den slags friheder.

En lektor i fysik - P. Voetmann Christiansen - skrev i foråret en kronik om Peirce, som på mange måder kan belyse det væsentlige i Deleuze's anvendelse af ham:³⁾

"Hvis man tilegner sig en enkelt af hans finurlige opfindelser, og arbejder videre med den, er det som at have et hemmeligt våben. Jeg var selv så heldig i 1972, at blive sat på sporet af en sådan ide, som et par ingeniører og fysikere havde videreudviklet med henblik på model-opstillinger i biofysik og industriel design, og jeg opdagede, at den kunne bruges i teoretisk fysik. Det har været som at få en kodenøgle foræret til et hemmeligt sprog, som naturen benytter sig af og fysikere prøver at oversætte med større eller mindre held."

Sådan bliver Peirce rost af en fysiker, og det minder meget om Deleuze's indfaldsvinkel til ham. Naturen og virkeligheden har omspundet os med et stort sammenhængende netværk af tegnrelationer, men vi forstår ikke halvdelen af det. Alligevel er vi dybt forbundet med det, og det er derfor at vi indimellem forstår

"talen" - og det er derfor vores sprog alligevel indimellem virker.

Lad dette være en variation over Deleuze's tese om filmsproget som en reaktion på billedråstoffet. Under alle omstændigheder er det interessante i Deleuze's fremgangsmåde den omhyggelige måde, hvorpå han overværer betydningernes opståen - som de genetisk opstår fra billedernes udtryksmæssige mulpunkt, men desuden også sådan som de varierer mellem det universelle og det helt subjektive. På denne baggrund kan man forstå at Deleuze ikke er så forhoppet på at få en færdig klassifikation af filmens tegnfunktioner på plads. Hans udredning forekommer faktisk noget sløset. Jeg vil ikke her gå nærmere ind på hans klassifikation af billeder og tegnfunktioner, men blot fastholde den overordnede skelnen mellem bevægelsesbilleder og tidsbilleder i filmen. Hvad er det for noget og hvilken relevans har det?

Bevægelsesbilleder og tidsbilleder

Deleuze opfatter ligesom Henri Bergson verden som en universel og dynamisk variation af bevægelsesbilleder. Heri ligger nogle filosofiske tanker, som vi ikke kan gå ind på nu, men det er noget med, at lyset kommer fra verden, og bevægelsen kommer før de faste former. Altså det modsatte af en meget udbredt europæisk tanketradition, ifølge hvilken verden er mørk, før den subjektive bevidsthed som en slags spot begynder at lyse på den. For Deleuze og Bergson er verden snarere en stor biografsal oplyst af billedprojektioner i alle retninger. Der mangler blot et centralt lærred, og det er egentlig derfor, der ikke findes noget øje hos hverken gud eller menneske, som kan se det hele på én gang. I denne universelle billedvariation opstår der imidlertid en særlig slags billeder, som selektivt får alle de andre til at variere i forhold til sig selv. Hjernen er et sådant billede. I den universelle billedmotorik opstår der en slags skærmfunktion, således at de billedmotoriske processer selvfølgelig ikke i sig selv blokeres, men dog forsinkes i forhold til netop denne specifikke funktion. En sådan forsinkelse er en perception.

Man kan indse, at der altså må findes to referencesystemer for billedvariationen: et objektivt som er billedernes eget uhindrede, og et subjektivt, som er det referencesystem, den subjektive perception etablerer. Eller rettere så bevæger perceptionen sig mellem et objektivt og et subjektivt referencesystem, således at forstå, at vi i den ene ende af skalaen har atomernes objektive perception og i den anden ende menneskets subjektive perception. Ifølge Deleuze kan filmkameraet variere inden for denne skala i meget højere grad end den situationsbundne menneskebevidsthed. Filmkameraet kan altså modtage billeder, der i højere grad henhører til det objektive referencesystem, end hverdagsperceptionen kan det. Kameraet kan så selvfølgelig også have et helt menneskeligt blik - altså subjektivt kamera.

Derfor siger Deleuze, at kameraet snart er menneskeligt, snart u-menneskeligt og snart overmenneskeligt. For det meste er kameraet halv-subjektivt d.v.s. vi ser nogen, der ser, plus det, der ses. Altså er blikket perception af en perception. Udtryksmæssigt er det egentlig en underlig størrelse. Det er sprogligt set nærmest et udsagn, som igen rummer både en udsigelse og et udsagn som f.eks. i denne sætning: hun samlede alle sine kræfter: hun ville hellere dø end ydmyges. Netop denne komplicerede udtryksstruktur er blevet stærkt udviklet i den moderne film. Det er næsten som om de neurotiske personer i mange af filmene først og fremmest er der for at berettige det subjektivt besatte objektbillede.

Perceptionsbilledet er den første billedtype, Deleuze bestemmer. Vigtigst er det, hvilke af de to referencesystemer billedet kompositionsmæssigt tilhører eller som nævnt ovenfor, hvordan billedet forholder sig til dem. Perceptionsbilledet er en type, der går igen i alle de senere billedtyper, som han bestemmer, dvs. den referenceproblematik går igen, vi lige har beskrevet. Perceptionen er i sig selv en slags forsinkelse af den uendelige billedvariation dvs. billedet fungerer som interval i forhold til den universelle sansemotoriske dynamik. Billedet er altså del af en sansemotorisk - ja, "logik" skal vi nok helst ikke kalde det - proces, som bestemmer det, trods forsinkelsen.

Forskellen mellem bevægelsesbilleder og tidsbilleder er, at den sansemotoriske proces er blokeret i tidsbillederne, således at andre forhold, som vi vender tilbage til, bliver bestemmende. Umiddelbart forstår man dette bedst derhen, at perceptionen i bevægelsesbilledet - dets blik - er uproblematisk. Blikket genkender automatisk, idet det reflekterer f.eks. "det er den mand, jeg så i går", og en motorisk dynamik fører perceptionen til næste indtryk. Denne genkendelsesautomatik udelukker ingenlunde generaliserende og abstraherende tanker: hvordan skulle koen ellers vide, at det grønne er den rigtige retning.

Fortsætter vi denne tankegang adskiller tidsbillederne sig radikalt herfra. Nu er genkendelsen blokeret i billedperceptionen: hvor har jeg set denne person før? spørger billedets blik sig selv. Det opfører sig som manden, der kommer hjem i mørkningen og opdager en slange i entreen. Manden begynder nu en lang debat med sig selv, om det ikke bare er et stykke reb, han har lagt der. Eftersom han ikke erindrer noget i den retning, må det alligevel være en slange. Bortset fra at slanger er grønne, og det der, er gulligt osv. Hvert indtryk streger manden ud og danner sig et nyt. Han lader den ene beskrivelse efter den anden afløse og udradere hinanden. Men disse udraderede indtryk giver samlet en stadig dybere forståelse af den virkelige ting. Samtidig med at han trænger dybere og dybere ned i sin hukommelse, trænger han dermed også dybere ind i virkelighedens beskaffenhed. En teknik som bl.a. anvendes meget i den moderne franske roman.

Denne reflektion i perceptionsbilledet er radikalt forskellig fra den ovennævnte. Der er ikke blot tale om en forsinkelse i forhold til billedvariationen. Den samme genstand, som udmøntes i en række udraderede indtryk, indebærer, at der i perceptionsintervallet påbegyndes en uddybning i hukommelsens og i tidens dimension. Denne hastigt fremlagte skelnen svarer til hovedpointen i Henri Bergson værk fra 1896.⁴⁾

Såvidt den teoretiske skelnen. Nu skal vi se på nogle eksempler.

Handlingsbilleder

Handlingsbilleder er en type af bevægelsesbillederne. Klassiske amerikanske film lige fra Griffiths "En nations fødsel" bygger overvejende på handlingsbilleder. Som allerede omtalt skal dette ikke forstås så banalt som, at handlingsfilm selvfølgelig altid rummer handlingssekvenser. Deleuze vil definere et mere grundlæggende plan i films strukturer end dér, hvor vi taler om handlingen i dem. Bevægelsessystematikken i billederne opfatter han som et mere fundamentalt råstof end fortællemeknikken. Handlingsfilm i videste forstand forsøger han derfor at føre tilbage til de sansemotoriske bevægelsesformer, der blev omtalt ovenfor. Deleuze etablerer altså en systematisk sammenhæng mellem de dramatiske storformer i handlingsfilm og de sansemotoriske perceptionsformer i billederne - herunder især som ved al systematik også undtagelserne og modifikationerne.

Realistiske handlingsfilm har som storform enten en bevægelse fra situation til handling og til (ny) situation eller fra handling til situation og ny handling. Lad os holde os til den første.

Handlingsbilledet er nærmere defineret som et forhold mellem miljø og adfærd. De måder, hvorpå miljøet aktualiserer en adfærd og adfærd inkarnerer et miljø, er alle varianter af handlingsbilledet. Ofte er der tale om at handlingen eller duellen udspringer af miljøet, hvorefter en situation igen etableres. Vigtigt er det her, hvordan handlingen udspringer af miljøet. Først skal helten imprægneres af miljøet og som en anden Hamlet komme på højde med sig selv og situationen, hvorefter der følger en "acting-out". I disse miljø-adfærds-billeder skaber bevægelsen visse tegnfunktioner, som Deleuze sætter navn på. Deleuze skriver: "Vi anvender altså termen "tegn" i en helt anden betydning end Peirce: det er et særligt billede, som henviser til en billedtype, dels hvad angår dets bipolære komposition, dels hvad angår dets opståen".⁵⁾ Helt enkelt mener Deleuze med tegnfunktion, at bevægelsen etablerer en forstærket effekt i billedet, hvad angår, hvor det befinder sig i forhold til det objektive og det subjektive referencesystem, og

hvor det befinder sig blandt typerne af billeder. En af de vigtigste tegnfunktioner i handlingsbilledet er det såkaldte "prægningstegn". Det er det indre bånd imellem situationen og handlingen.

Det, der grundlæggende kendetegner handlingsbilledets tegnfunktioner er med Peirce's betegnelse "andethed" dvs. betydningen opstår af den enkle vekselvirkning mellem to instanser, altså f.eks. en anstrengelse, som møder modstand.

Det interessante er nu, hvorledes filmbilleder inden for dette "andethedens" regime bærer sig ad med at etablere ret så komplicerede tanker, f.eks. hvad angår det ovennævnte prægningstegn. En instruktør som Kurosawa omgås netop meget raffineret med dette prægningstegn. Hans film rummer ofte en meget lang fase i starten, hvor problemet ikke så meget er at vise, hvordan helten imprægneres af situationen dvs. opdager, hvad der ligger i situationen - men tit tumler Kurosawas helte med det problem overhovedet at kunne finde det spørgsmål, der åbner for situationen. Tag f.eks. den meget smukke sekvens i "Kragemusha - krigerens skygge", hvor Shingen, den døde herre, bliver sejlet ud på Suwa-søen, og hans lig i en stor forseglet krukke dump'et ude i tågen. Det er umiddelbart i forlængelse af denne sekvens, at den tyv, som er udset til at spille Shingens skygge og som hidtil har været meget uvillig, pludselig kaster sig på knæ og beder generalerne om at blive skygge igen.

Der er en ekstrem fjernhed over denne hemmelighedsfulde begravelse. På nær et par få nærbilleder af samurai-rorgængerer inden båden forsvinder i søens tåger, ses båden i ekstrem distance. Dels er det fjerne blik begrundet i sorgen hos generalerne, som sidder ved søbredden, dels i at Skyggen gemmer sig i en fiskerhytte og ser det hele igennem en sprække i væggen, og dels i at Togukawa-klanens spioner også gemmer sig i hytten og betragter den våde begravelse igennem et fiskenet. Alle disse fjerne synsvinkler udgør tilsammen en fjernhed, som man måske knap kan kalde fortabthed. I hvert fald virker fjernheden ikke som nogen psykologisk forklaring på, at Skyggen umiddelbart efter løber ud i vandet og trygler generalerne på bredden om at

blive skygge igen. Det virker nærmest som en uforklarlig desperation. Generelt er der jo den sammenhæng i denne del af filmen, at Skyggen her ser originalen (den døde Shingen) forsvinde i vandet, hvorefter han selv som skygge begynder at blive herrens fuldendte billede. Og derefter - da han næsten er blevet til originalen - bliver han sparket ud af borgen dvs. så forsvinder skyggen. Og meget typisk foregår det i en voldsom styrtregn. Vandet er nok ikke så meget at forstå som det symbolske element, hvori både skygge og original forsvinder, for vandet hos Kurosawa - jvf. regnen i næsten alle hans film - er noget meget faktisk. Regnen og vandet er nærmest miljøets kommentar, og derfor lader Kurosawa også regnen falde stærkt og lodret og fysisk i sine billeder. I sin selvbiografi citerer han dette haiku:⁶⁾

On the mountaintop
water appears
and tumbles down.

Kort og godt er der hos Kurosawa og ikke mindst i hans anvendelse af prægningsstegn en styrke, som består i at holde sig inden for "andethedens regime" og nærmest skabe en vis entropi inden for disse rammer. Blikket ved begravelsen på Suwa-søen er mest af alt ingens blik. Han falder således inden for det, Roland Barthes har skrevet om haiku'et: at det mest af alt er en uvilje til sprog.⁷⁾ Og man kunne tilføje, at denne uvilje til sprog gør sig endnu bedre i billeder end i haiku'et. "Sproget virker jo nemlig alligevel, Charles" - og dette "alligevel" måske endnu bedre i billederne.

I modsætning til den gennemsnitlige "action-film", som fylder det hele ud med dårlige "stunts" har Kurosawa - nok med Zenkulturen i ryggen - opdaget et usynligt noget midt i fremtrædelsesformernes evindelige og uafbrudte motorik.

Lad os tage et andet eksempel som tilfældigvis også foregår på en indsø, nemlig sekvensen fra Hitchcock's "Fuglene", hvor kvinden sejler tilbage over bugten efter at have afleveret buret med fuglene. Der er vandets bevægelse. Der er bådens bevægelse - og der er himlens bevægelse. Skyer trækker sig sammen. Pludselig slår fuglen ned på kvinden, og fra det øjeblik ændrer helheden

radikalt karakter. Himlen bliver lys og skyfri igen, men grundtonen i filmens åbne forløb er fra nu af en helt anden end før. En god parallel vil være, at man pludselig kan blive klar over, at det er blevet efterår, fordi en fuglesværm flyver forbi. Fra det øjeblik af bliver det ved med at være efterår. På samme måde etableres der i Hitchcocks film en ny mentalitet i billederne efter fuglens nedslag.

Med Peirce's terminologi er der ikke længere tale om "andethed", men om "tredjehed". Det afgørende ved denne tegnfunktion er nemlig, at den relation, der opstår, er noget tredje i forhold til relationens to poler. Fugleriget bryder ind i den menneskelige orden - der sker et gennembrud af de naturlige sammenhænge. Men fuglen er en rigtig fugl, og det skal det være, har Hitchcock sagt. Det er ikke en metafor. Hitchcock bruger ofte at lukke af for det rum, der homogent fortsætter uden for billedfeltet. Der høres ikke en lyd "off-screen" fra den natur, der omgiver billedet. Der anes ikke en bevægelse i miljøet "off-screen". Netop derved accentueres, at relationen mellem tingene og personerne i billedet udgør en slags abstrakt dybde i billedet og i filmens videre forløb.

Derfor er det ofte som om en tilskuer er tilstede i Hitchcocks film. En viden løber igennem billederne som en tredje instans. Dette er ifølge Deleuze noget af det mest udviklede, der kan skabes filmisk på bevægelsesbilledets betingelser.

Tidsbilledet

En af de mest centrale opdagelser, Deleuze gør i sit værk, er, at der findes en særlig filmisk billedtype, hvor tidens passage visualiseres. Dels mener han - som allerede nævnt - at tid er noget forskelligt. Den findes i uendeligt mange kvalitative former, og filmen kan visualisere disse former. Dels at tidens dimensioner - fortid, nutid, fremtid - ikke eksisterer så indbyrdes adskilte fra hinanden, som vi normalt tænker os. Tiden passerer imellem disse dimensioner på en måde, vi ikke til daglig bemærker, og filmen kan visualisere sådanne passager af tid.

Måske kan påstanden virke hårrejsende, men er det egentlig ikke i betragtning af det moderne naturvidenskabelige tidsbegreb. Hvad er tiden? spurgte en ældgammel filosof for halvandet tusinde år siden (Augustinus). Hvis ingen spørger mig, ved jeg det; men hvis nogen spørger mig, og jeg vil forklare det, ved jeg det ikke - formulerede han sig. Men idag er fysikken faktisk i færd med at hente Augustinus' berømte tidsbegreb ud af den indre bevidsthed og opdage det i de stoflige processer. Under alle omstændigheder er der noget meget radikalt ved Deleuze's opdagelse alene i et filmteoretisk perspektiv. For han taler jo om, at filmen kan visualisere noget, vi ikke ved, vi har set før. Og normalt opfatter vi film som afbildning af en virkelighed, vi i forvejen kan se. Netop tiden har altdi været betragtet som den grundlæggende - selv ikke synlige - dimension ved vore tankeprocesser. Ergo, hvis filmen og i det hele taget den audiovisuelle teknologi kan noget med tiden, så kan den sikkert også noget nyt med vore tanker.

For at komme på sporet af, hvad der menes med synliggørelse af tiden, skal vi tænke i retning af sådanne instruktører som f.eks. Visconti, Resnais, Fellini, Duras, Fassbinder, Herzog, Godard, Straub-Huillet, Robbe-Grillet, Antonioni, Tarkovskij. Tænk på, hvordan Fellini formår at give sine billeder en karakter af evig livskraftighed i deres galop imod undergangen. Lidt som vægmalerierne i den underjordiske hule i "Roma", der for et øjeblik står synlige i en slags evigt øjeblik, inden luften puster dem ud.

Eller på hvordan Alain Resnais udforsker fortiden i sine film. Det kan være en enkelt eller flere hukommelser, der samtidigt bevæger sig i fortiden. F.eks. er der ikke mindre end fire hukommelser i "Min Onkel fra Amerika".

Andrei Tarkovskij synes i betragtning af en række publikationer i disse år at være den der har tænkt mest over dette fænomen med tidens synlighed.⁸⁾ Filmen er for Tarkovskij ikke en heterogenitet af udtryksmidler, men derimod en slags komposition ved hjælp af tid. Det grundlæggende i den filmiske gestalt er tidens rytme i sekvensen. Med rytme mener han ikke metrisk målelig ryt-

me, men derimod en slags pres af tid. Dette tidspres er ikke blot en abstrakt fornemmelse, men en fiksering af tiden i bevægelse, så den bliver sanselig. Tiden er i film hvad toner er i musikken, siger han. Det er skulptur med tiden som råstof. Man kan i så godt som alle Tarkovskijs film forvise sig om, hvad han mener med tidspres. Lad os tage et eksempel.

I begyndelsen af "Spejlet" farer et par vindstød igennem det udstrakte russiske landskab. Fortællerens mor - da hun stadig var ung - har netop talt med en forbivandrende mand. Da han er kommet et godt stykke ud i engens høje græs, vender han sig om og kigger tilbage på den udtryksløse kvinde. Pludselig kommer græsset bølgende fra horisonten; vinden rusker lidt i manden og får jakkeskøderne til at flagre, og tilsidst en kraftig raslen i løv og buskads omkring moderen. Manden hæver armen halvvejs til en sidste og utålmodig hilsen, og igen farer vinden gennem landskabet. Manden går videre, og moderen forsvinder ind i dacha'en. Det er umuligt i sprog at beskrive præcisionen i denne sekvens. Selv om vi først senere ud fra den fortælle-mæssige konstruktion i filmen finder ud af, at det må være fortællerens mor, da han selv var dreng, er sekvensen i sig selv et levende fortidsbillede. Distancen i billedet er afgørende. Vinden kommer langt borte fra, og manden er allerede fjern. Men vindpustet aktualiserer dette fortidsrum, som om erindringen om netop den dag står så klar, at jorden kan berøres fra nu til dengang. En bestemt eftermiddag i barndommen.

Egentlig er sekvensen endnu mere kompliceret end som så, for det viser sig i løbet af filmen, at fortællerens mor - da hun var ung - har samme ansigt som hans nuværende kone. Og dette ansigt har for det meste samme udtryk som Leonardo da Vinci's "portræt af Ginevra Benci". Om dette portræt, der også dukker op i filmen, har Tarkovskilj selv sagt, at udtrykket er tve-tydigt tiltrækkende og frastødende på én gang. I en vis forstand evigt hævet over godt og ondt.

Kvindeansigtets tidløshed er altså medvirkende til at frembringe det tids-rum, hvori vinden fór dengang. Verden berørte sig selv. (Tidens definition?)

Tidsbilledet er som tidligere nævnt karakteristisk ved, at der sker en sanse-motorisk blokering i billedet. Billedet er så at sige ikke umiddelbart i stand til at genkende sig selv. Filmhistorisk dukker disse tidsbilleder massivt op i neorealismen og de "nye bølger". Det er typisk at personerne i disse film ikke handler. De er i situationer, som de ikke helt kan overskue. Befinder sig i rent optisk-akustiske situationer, hvor de går rundt og kigger eller prøver at finde sig selv eller andre eller en cykel eller meningen med livet. Deleuze siger, de bliver seende. Pointen er, at billederne tager form som rene lys/lydbilleder, der ikke centrerer af den sansemotiriske dynamik som i bevægelsesbillederne, men snarere opnår en gennemsigthed/uigennemsigthed i dybden, der giver dem en helt anden læselighed. En slags optisk læselighed i en tidsdimension. Disse billeder bliver refleksive på den måde, at beskrivelser afløser og udraderer hinanden i en næsten uskelnelig proces.

Krystallet er den æstetiske figur for dette fænomen. Dvs. et krystalbillede er en uskelnelig enhed af et aktuelt og et virtuelt billede. Det virtuelle må endelig ikke forstås i retning af et subjektivt mentalbillede - det er stadig et objektivt billede, altså en optisk fremtrædelsesform. Krystalbilledet er i sit helt elementære stadium et spejlbillede, men Deleuze går langt videre, idet han kategoriserer krystalbillederne inspireret af krystallografiens begreber. F.eks. skelner han den type kredsløb det aktuelle og det virtuelle billede indgår i. Der findes således perfekte kredsløb. Jeg synes TV-serien "Heimat" overvejende er lavet af tidskrystalbilleder, der tenderer mod perfekte kredsløb (jvf. artiklen om "Heimat" andetsteds i dette nummer). Der findes billeder, hvor tidskrystallet forekommer i vækst, men udslukkes igen. Det er f.eks. "Ginger og Fred" af Fellini. Filmen handler om, hvordan de to gamle varietestjerne hvirvles ind i den moderne italienske TV-virkelighed, der skildres som en barok, sindssyg, dum og dødelig affære. Lige fra begyndelsen fornemmer man, hvordan Ginger og Freds tabte fortid dukker frem i billederne. Ginger ser sig selv i spejle over alt og kan tydeligvis huske, hvordan hun så ud dengang, eller snarere er det blot en uskelnelig difference, hun ser i spejlet.

I selve dansescenen bryder de igennem en spejlflade ind på scenen. Her smelter endelig fortidens og nutidens livskraftighed sammen for et øjeblik.

For Deleuze er tidsbilledets ubestridte mester Orson Welles. Tænk på "Den store mand", hvor Welles netop formår at vise, hvordan en stor mand som regel bliver større i erindringen, end han var i virkeligheden. I Susans erindring bevæger Kane sig frem fra at være en mindre figur i bunden af dybdefokusbilledet langs en lyskildediaagonal til at være så stor, at han næsten sprænger billedfeltet. Det er en bevægelse i hukommelsen - i det tids-rum, der støder op til nu'et. At dette er Welles' hensigt med dybdefokusbillederne, kan man forvisse sig om i scenen fra teltet, hvor Kane slår Susan. Her kan Welles af gode grunde ikke få en dybde i billedet, der svarer til dybden i Susans erindring, så derfor laver han et dybdefokus-lydbillede således, at Susans skrig (fra fortiden) afbryder den aktuelle jazz-musik uden for teltet. Det synes helt klart, at når Welles starter og slutter sin film med at passere et "adgang forbudt" skilt, så er det tidens grænser, hans kamera ikke vil respektere.

Deleuze's tankegang bag tidsbilledet er ligesom med bevægelsesbilledet, at der foregår noget i det a-sproglige filmiske råstof, som betinger det rent fortællemæssige. I den forstand kan det filmiske flash-back opfattes som en storformet udgave på fortælleplan af tidsbilledet. Ud over at flash-backs kan være vanskelige at legitimere fortællemæssigt, er der det hovedproblem ved dem, at de ikke bærer fortidens mærke. Hovedhandlingen suspenderes til fordel for et andet aktualiseret forløb, som giver sig ud for at være en erindring eller noget, der foregik før. Tidsbilledet er egentlig også et flash-back forstået som et minimalt kredsløb af aktuelt og forgangent. Årsagen til dette fænomen er, at nutiden jo egentlig selv kun er et forsvindende nærmest abstrakt punkt i tids-rummet. Nu'et er i en passage, hvor det egentlig allerede også er fortid i det øjeblik, vi registrerer det som nu. Egentlig er det fortiden vi perciperer, har Henri Bergson skrevet.

Men dette minimal kredsløb af nu og før udvider sig let til næsten arkæologiske passager i fortidsrummet som hos f.eks. Welles eller Resnais. Den rene hukommelse i modsætning til den konkrete daterede erindring er nemlig ifølge Deleuze og Bergson et samtidighedsrum, der støder tæt op til nu'et, og komprimerer dette mere eller mindre.

I én forstand er en eftermiddag i barndommen en fjern dato i '30'erne, som ligger langt før en hel masse andre ting, men i en vis anden forstand er den ikke fjernere end alt andet, der er gået. (jvf. eksemplet fra Tarkovskijs "Spejlet" oven for). Vi tror hukommelsen er sporadisk organiseret, fordi den dukker tilfældigt op i vor bevidsthed. Men det er, fordi vi primært er handlingsorienteret her og nu, at den ikke kan vise sig på andre måder. Faktisk er den rene hukommelse hele tiden til stede, og tingene befinder sig i den på samme måde, som verden fortsætter sammenhængende bag den passerede bakketop.

Slutning

Med risiko for at være uforståeligt er dette tænkt som en kortfattet fremlægning af de væsentligste pointer i Deleuze's 700 sider store filmfilosofi. Men hvad kan det bruges til? Selv om han beskæftiger sig med filmhistorien, har det selvfølgelig også stor relevans for TV-æstetikken. Umiddelbart virker det som en udfordring i denne tid, hvor den hårde konkurrence i og blandt de elektroniske billedmedier i høj grad hænger sammen med en krise i selve TV-billedet. Symptomerne er kendte for dette ofte noget trøtte og udslidte billede. Det vogter alt for jaloux på sin centrale information til seerne. Nidkært forankres det visuelle i et sterilt lydbillede eller druknes i en stue-dialog. Korte afrundede sekvenser afløser hinanden i et repetitivt mønster, hvor variation er en nyhed. De direkte herog-nu-billeder er i TV's historie blevet stadig mere iscenesatte og forudsigelige. Seeren er halvt distræt, og hans ekskapisme er rutineret og selvreflekteret. Der har været tendenser til at ophøje denne forestilling til en dyd i æstetisk forstand, men den går ikke.

Deleuze minder os om, i hvilken grad vi stadig kan komme i billedernes vold. Den visuelle automat skal bære vores blik og opmærksomhed ind i tingene og de andre. Den skal give bevægelse til vores refleksionstid. Gøre refleksionstiden - tankens tid - til noget ikke blot tåleligt, men begærligt. Og han minder om - med sin teori om tidsbillederne - at det at komme i billedernes vold faktisk er den egentlige modsætning til vold i billederne, og den endeløse sansemotoriske propaganda for de kortsigtede udveje.

Men Deleuze sigter ikke lavt. Når han taler om at genvinde den umiddelbare tro på verden ved hjælp af den visuelle automat, så er det en filosofisk sætning snarere end en tillidserklæring til den kommende regering. Man føler sig hensat til idealerne i den klassiske græske æstetik. Han mener nemlig noget med en ny sanselig pagt med universet. En ny jordbundenhed i kraft af, at ikke blot vi, men stoffet og legemerne kommer til orde med deres egne udtryk. Men denne naturvidenskabelige dimension i værket fortjener en helt ny artikel.

NOTER

1. Der er en vis dybere solidaritet mellem Deleuze's ideer og de tanker der kommer til udtryk i bogen Den nye pagt mellem mennesket og universet. Nye veje i naturvidenskaberne. Dette værk er skrevet af Ilya Prigogine & Isabelle Stengers og udgivet på dansk af Forlaget ASK 1985.
2. Martin Heidegger: Was heisst Denken? Tübingen 1971, s. 3
3. Peder Voetmann Christiansen: "Hvorfor virker sproget alligevel, Charles?" i Information 6.6.86.
4. Henri Bergson: Matière et mémoire. Paris 1896
5. G. Deleuze: Cinéma II. L'Image-Temps. Paris 1985, s. 48
6. Akira Kurosawa: Something like an Autobiography. New York 1983, s. 81
7. Roland Barthes: L'Empire des Signes. Genève 1970, s. 100
8. Bl.a. Andrei Tarkovskij: "De la figure cinématographique." i Positif, nr. 249, Paris 1981. (Oversat til fransk fra Iskusstvo Kino, Moskva 1979).

Niels-Aage Nielsen er konsulent i Danmarks Radios medieforskningsafdeling.

Semiotik og massekommunikationsforskning

Peter Larsen

Semiotikken har siden begyndelsen af 70'erne spillet en vigtig rolle i både dansk og international massekommunikationsforskning, ofte som en væsentlig inspirationskilde, men i de senere år også proklameret som selve massekommunikationsforskningens fundamentale teoretiske referenceramme, især i anglo-amerikansk sammenhæng. I artiklen diskuterer Peter Larsen forholdet mellem semiotik og massekommunikationsforskning med udgangspunkt i 60'ernes franske semiologi. Der fokuseres på semiologiens implícitte og eksplicitte erkendelsesinteresser og disse sættes i relation til den nyere humanistiske massekommunikationsforsknings totalitetskrav. Det fremhæves, hvorledes de to forskningsområders erkendelsesinteresser ofte konfligerer, men også at der omkring betydningsanalysen er et reelt interessesammenfald. På denne baggrund gennemgås en række eksempler på såvel ortodokse semiologiske som semiologisk inspirerede behandlinger af massekommunikationsfænomener.

Artiklens titel signalerer en forbindelse mellem to forskningsområder, men kræver med det samme en række præciseringer: Hvilken semiotik, hvilken massekommunikationsforskning?

Allerede termen semiotik er besværlig. Oprindeligt var der to, semiotik og semiologi, som man brugte for at skelne mellem to forskellige teoretiske forhistorier; i de senere år er grænserne blevet opløst, termen semiotik er den mest anvendte, mens semiologi sædvanligvis bruges til at markere en bestemt fase i områdets historie: aktiviteterne i 60'erne.