FILMANALYSEN

Tanker om filmvidenskabens fundament

af Søren Kjørup

I denne artikel skal forsøges udmøntet nogle tanker om, hvorledes en filmvidenskab, og specielt hvorledes det, som jeg opfatter som filmvidenskabens fundament, filmanalysen, kan tage sig ud. Når filmen her er valgt som udgangspunkt for et sådant forsøg på at opbygge en ny kunstvidenskab fra grunden, skyldes det ikke blot, at jeg føler mig mest kompetent på netop dette felt, men også, at en kunstvidenskab om filmen endnu dårligt nok eksisterer. Der er altså ikke ret mange klassiske fordomme at bekæmpe. Men ligesom jeg på nogle punkter har kunnet lade mig lede af synspunkter, der gælder indenfor de mere etablerede kunstvidenskaber, specielt litteraturvidenskaben, vil jeg håbe, at dette forsøg kan bidrage til en nytænkning af visse fundamentale problemer også indenfor litteraturvidenskab, kunsthistorie og måske endog musikvidenskab, i hvert fald for så vidt angår operaens problemer.

Filmvidenskabelige discipliner

Begynder vi "udefra" er det klart, at filmvidenskaben som enhver anden videnskab om menneskelige udtryk og om samfundsfænomener må have visse grænsediscipliner op imod psykologien og sociologien. De problemer, som filmpsykologien og filmsociologien rejser, er imidlertid snarere af psykologisk og sociologisk art end af kunstvidenskabelig, og i hvert fald handler denne artikel ikke om disse.

Nærmere på må filmvidenskaben naturligvis have en art "filologi", en basisvidenskab og et basishåndværk, der skal etablere de korrekte "tekster", altså sørge for sådan noget som kopiers tilforladelighed. Også dette er et problemfyldt område, – man kan blot pege på sådanne ting som at de fleste stumfilmkopier i dag er rent sort-hvide, på trods af, at de fleste stumfilm oprindeligt var enten håndkolorerede eller tintede, og at stumfilm i dag næsten altid vises helt uden lyd, på trods af, at de i hine tider altid fremførtes med musikledsagelse (og ofte også med reallydseffekter). Men de problemer, der her rejses, må vel siges at være af mere praktisk end af videnskabsteoretisk art, og i hvert fald handler denne artikel heller ikke om disse.

Nærmere på endnu må man have en filmhistorie, dels forstået som en kronologisk liste over alle producerede film, dels som en beskrivelse af filmkunstens udvikling, en meningsfuld inddeling i perioder, en undersøgelse af filmsprogets udvikling og af de forskellige virkemidlers anvendelse i de forskellige perioder. En "horisontal" udviklingsbeskrivelse må altså kombineres med en "vertikal" beskrivelse af forskellige perioder, stilarter

og sådan noget som genrer. Og det hele må nødvendigvis funderes i en generel filmteori, en generel topografi af filmkunstens virkemidler og en karakteristik af deres anvendelse.

Filmanalysen

Herom handler denne artikel heller ikke, selv om jeg ikke vil kunne undgå at forudsætte og dermed forudskikke visse generelle filmteoretiske synspunkter for behandlingen af mit centrale emne, nemlig den kunstvidenskabelige beskæftigelse med den enkelte film, hvilket jeg forstår som det, jeg i bred almenhed vil kalde *analyse*. Den æstetiske analyse af enkelte film må nemlig være fundamentet for enhver kunstvidenskabelig beskæftigelse med film, dvs. den forudsættes logisk af de andre kunstvidenskabelige discipliner, altså de discipliner, der beskæftiger sig med samlinger af film, ikke med de enkelte. Dette udelukker ganske vist ikke, at der i den praktiske kunstvidenskabelige beskæftigelse med film vil være tale om en gensidig forudsætning mellem de generaliserende og den individualiserende disciplin, – at altså fx. det, at en film henføres til en bestemt genre som western kan være et argument for en bestemt analyse, ligesom en analyse af en bestemt western kan være et argument for et bestemt træk ved western-genren.

Men at forudsætningsforholdet ikke er ligevægtigt begge veje, at analysen altså er det fundamentale, synes at fremgå deraf, at mens en argumentation i et spørgsmål om fx. en genres kendetegn ud fra et enkeltværk vil være tvingende, så vil en argumenation ud fra en genres kendetegn i et spørgsmål om et enkeltværk kun være vejledende. Hvis man er enige om, at Hawks' "Rio Bravo" er en western, og samtidig om, at den (bl.a.) behandler visse psykologiske problemer (fx. selvtillid og mangel på selvtillid), kan man ikke bestride, at en western kan behandle visse psykologiske problemer; men selv om man er enige om, at Hawks' "To Have and Have not" er en "adventure"-film, og at det hører med til denne genre, at der er et spændingshøjdepunkt udformet i voldsom handling, har man ikke dermed et tvingende argument for, at Bogarts figurs afhentning af modstandsmanden i sin lille båd er mere elementært spændende, end den faktisk er (til gengæld har man en god lejlighed til at spørge sig selv, hvorfor Hawks da åbenbart sprænger rammerne for "adventure"-genren og derigennem skyde sig ind på filmens "mening"). Eller et mere elementært eksempel: hvis man kan finde en film fra 1910, der bruger krydsklipning mellem menneske i nød og hjælpen på vej frem (for at nå frem til en "last minute rescue"), har man et tvingende argument for, at dette ikke er noget, der benyttes første gang af Griffith i "Birth of a Nation" fra 1915, mens man naturligvis ikke kan argumentere omvendt fra denne fastslåede filmhistoriske erkendelse til, at der ikke i vor hypotetiske film fra 1910 kan være tale om en egentlig udnyttelse af den nævnte fortællemåde.

Filmteoretiske forudsætninger

Før end jeg kan give mig til at fremstille, hvad jeg da mere konkret forstår ved "analyse af en film", og til at diskutere de problemer, som analysen rejser på sine forskellige trin, må jeg imidlertid redegøre for mine filmteoretiske forudsætninger, altså for min generelle opfattelse af, hvad film "er", hvad der er filmens medium, dens virkemidler, og hvorledes disse almindeligvis, generelt set udnyttes.

En film, og jeg tænker her specielt på den almindeligste slags, en lyd-spillefilm, er som bekendt noget, der opleves i en biograf, fra et lærred og nogle højttalere. Filmkunsten er altså en kunstart, der som medium har bevægede billeder og lyd. Men hermed er ikke alt sagt om filmkunstens medium, idet det er umuligt at reducere filmkunstens virkemidler til de rene billedvalører, lys og mørke (eller farve, idet jeg et øjeblik vil lade lyden ude af betragtning). Strengt taget ser man ganske vist aldrig andet end mere eller mindre lyse felter i biografen – men så strengt kan man bare ikke tage det. En sammenligning med litteraturen kan måske belyse dette. Strengt taget består en almindelig fortælling jo kun af bogstaver (eller meget strengt taget: af tryksværte) på papir eller af lyde i fortællerens mund. Men fra tryksværte på papir eller fra rene lyde kan man ikke komme til det, som fortællingen handler om: visse personers gøren og laden og følen osv. Sådan noget som mening eller betydning er noget, der ikke kan reduceres til andre ting, selv om det er bundet til en artikuleret substans af en art. Så forfatterens medium er ikke tryksværte eller lyde; det er ord med deres betydninger, selv om lydene (eller den typografiske kvalitet) i sig selv, naturligvis især i poesi, også ofte er en del af mediet.

På samme måde kan personer, steder (landskaber, interieurer) og ting ikke reduceres til lyse og mørke felter på lærredet. De er en slags "betydninger", der ganske vist på lærredet er bundet til substansen af lyst og mørkt, men de lever deres eget liv, og det er dem, filmkunstneren arbejder med. Men ligesom ordenes lyd (eller typografien) kan være og ofte er en del af mediet i litteraturen, således er de rene visuelle valører også en del af mediet i filmkunsten. Og det samme gælder naturligvis for lydenes vedkommende, hvor dialogen på én gang fungerer som meningsbærende og som en slags reallyd. Filmkunstens medium, eller måske rettere *medier*, er altså ikke kun lyse og mørke felter og lyd, men en lang række ting som sort-hvide valører (eller farve), personer, steder, ting, sproglige elementer til at læse, konventionelle tegn, "rene lydkvaliteter", reallyde, musik og dialog. Og filmvidenskabsmanden må lære at leve med den vanskelighed, at filmen ikke blot rummer en lang række medier, men at disse også griber ind i hinanden på højst kompliceret vis.

En ekskurs angående forskellen mellem filmens medium og dens

materiale kan måske her være på sin plads. En kritiker som Robin Wood nævner ofte i sine mere teoretiske øjeblikke, at hvad filmkunstneren arbejder med er sådan noget som "manuskript, kamera, lys, dekorationer, skuespillere" (her citeret fra artiklen "Den ny kritik", på dansk i *Se – det er film 3*, København 1966, p. 234; se også fx. *The Films of Jean-Luc Godard*, ed. Ian Cameron, London 1967, artiklen "Alphaville", p. 83: "A film director works with concrete materials – actors, cameras, sets, lights.") – og dette er ganske rigtigt, i *materiel* forstand. Filmens materiale er alle disse ting (og vel flere til, – sølvforbindelser osv.). Men filmens *medium* er de ting, der ses på lærredet og høres fra højttalerne, altså aldrig et kamera, men de billeder, der er optaget med kameraet, aldrig skuespillere, men personer, aldrig dekorationer, men rum, interieurer, aldrig lys i betydningen projektører, men lyse og mørke felter, – og det hele er nok ordnet efter et manuskript, men danner æstetisk set (oftest) en handling. Når Wood antyder, at kritikeren skal analysere, hvad filmkunstneren har gjort med filmens materiale, udsætter han sig for at blive misforstået derhen, at kritikeren skal gøre rede for den tekniske fremstilling af filmen og af, hvad denne har ført til, stadig i teknisk forstand. Men hvad Wood gør og som kritiker også bør gøre er faktisk at analysere, hvordan det kunstneriske medium er ordnet. Denne skelnen mellem materiale og medium og dermed mellem teknisk og æstetisk analyse vil atter dukke op i forbindelse med diskussionen af den del af analysen, jeg kalder "beskrivelsen", hvor den vil være meget vigtig.

Den måde, mediets elementer bringes i forhold til hinanden på, kaldes filmkunstværkets *form*, og det formede medium udgør et (eller flere) *indhold*, fx. en handling, en diskussion af visse ideer eller en skildring af visse følelser. Det er klart, at indhold kan formidles i enheder af filmen af en størrelsesorden fra den mindste – et enkelt billede, en enkelt replik – til den største – hele filmen – og dette komplicerer yderligere sagen. Man må nok tænke sig den enkelte film som opbygget af et yderst kompliceret hierarkisk system med en basis af rene medie-elementer, og en overbygning af indholdselementer, der i visse formelle relationer igen kan indeholde overordnede indholdselementer. Forskellen mellem de rene medie-elementer og indholdselementerne er altså kun, at de sidste kan reduceres til de første, mens de første ikke kan reduceres yderligere, og altså ikke at indholdselementerne ikke kan indgå i relationer og derved blive en slags medium for ny, overordnede indhold. To personers placering i forhold til hinanden på billedfladen (personerne = medium; deres placering = form) kan have et indhold som fx. personernes sociale position i forhold til hinanden (og som det ses, er dette indhold altså i realiteten et relationelt element på et højere plan). Endvidere kan personernes sociale position i forhold til hinanden (personerne = medium; deres sociale position = form) have et indhold angående de almene sociale forhold i det skildrede samfund.

Hvad i øvrigt analysen af det enkelte billede angår, står man over for det problem, som man deler med enhver videnskab om billedkunst, at billedet på én gang må ses to-dimensionalt, som en flade, og tre-dimensionalt, som et billede af et rum. Filmbilledet er jo netop en krydsning af disse to ting, – en afbildning af et rum på en flade, og der er derfor strukturer at finde for begge synsmåder. I hvor høj grad begge synsmåder vil give resultat, må naturligvis afgøres i det enkelte tilfælde; i billeder med stor dybde og stor dybdeskarphed vil naturligvis oftest kun den tre-dimensionale synsmåde være frugtbar; i flade billeder eller billeder med lukket baggrund byder den to-dimensionale sig umiddelbart til. Men ofte må begge synspunkter anlægges for at "tømme" billedet for betydninger.

Analysens trin

Hermed mener jeg så nogenlunde at have skitseret, hvorledes jeg i almindelighed opfatter filmkunsten. Analysens opgave må da være det at undersøge og redegøre for det hierarkiske betydningssystem, den enkelte film udgør altså at redegøre for, hvorledes det filmiske medium i den enkelte film er udnyttet til at skabe lag på lag af betydninger.

Generelt sagt opfatter jeg analysen som bestående af tre forskellige virksomheder, som jeg vil kalde beskrivelse, udredning og fortolkning. Hvad der mere nøjagtigt skal forstås herved, og hvorledes de forskellige virksomheder adskiller sig fra hinanden, vil blive klart efterhånden. Foreløbig vil jeg blot nævne, at jeg opfatter de tre virksomheder som tre trin i analysen, således at forstå, at udredning forudsætter beskrivelse og fortolkning forudsætter udredning. Endvidere opfatter jeg i almindelighed beskrivelsen som en redegørelse for de simplest opfattelige træk ved filmen, udredningen som en redegørelse for betydninger i enkeltdele af filmen, der ikke er direkte begribelige, og fortolkningen som en redegørelse for den betydning, som hele filmen har. Dette vil forhåbentlig blive klarere undervejs.

Beskrivelsen

Beskrivelsen af en film må være det grundlæggende i enhver analyse af en film, idet den redegør for de simpleste oplevelige træk ved filmen, de træk, som man ikke kan være uenige om. Et eksempel på en beskrivelse vil altså være det at sige, at "i én indstilling uden klip ser vi en mand komme ind ad døren og gå hen til vinduet"; men også mere overordnede træk kan være så simple, at en redegørelse for dem kan henregnes til beskrivelsen, altså fx. "overfladehandlingen". Jeg mener altså ikke, at man uden videre behøver at sige, at beskrivelsen er redegørelsen for de rene medieelementers udnyttelse i en film.

Overalt hvor uenighed om en beskrivelse opstår, må man sige, at der

sådan set ikke længere er tale om en beskrivelse længere, men om udredning, og at der følgelig må være et lag af beskrivelse under det omtvistede, som man kan blive enig om. Fx. kan en kritiker mene, at der et sted i en film hældes sukker i en kop kaffe, mens en anden mener, at der hældes arsenik i kaffen. Uenigheden kan da løses på et underliggende beskrivelsesplan ved at sige, at der hældes "et hvidt pulver" i kaffen.

Beskrivelsen er således på det nærmeste udelukkende bestemt negativt som en redegørelse for de træk i filmen, man ikke kan blive uenig om. Almindeligvis springes den derfor også over, og den gennemføres i hvert fald aldrig i sin helhed. Men den er alligevel vigtig, idet den er grundlag for de to andre analytiske virksomheder, udredningen og fortolkningen. Og trods sin simpelhed er den ikke uden problemer.

Således kan kravet om sikkerhed eller ligefrem objektivitet i beskrivelsen føre til en beskrivelse, der ikke længere er en æstetisk beskrivelse. En uenighed angående spørgsmålet om en film er hurtigt eller langsomt klippet kan således føre til et forsøg på at afgøre dette ved hjælp af en optælling af filmens klip; en uenighed angående den relative længde af to sekvenser kan forsøges afgjort ved hjælp af et stopur; en uenighed angående lysforholdene i et billede kan forsøges afgjort ved hjælp af en lysmåler. Og hermed vil man naturligvis få entydige, objektive, ja ligefrem målelige resultater frem, men man vil samtidig have forladt den æstetiske beskrivelsessfære. Den æstetiske beskrivelse må hele tiden være en beskrivelse af de *oplevede* fænomener, ikke af de på anden måde konstaterbare. Selvom andre betragtningsmåder undertiden kan være brugbare, må man gøre sig klart, at fx. lysmålerens resultater meget vel kan være de omvendte af oplevelsens (på grund af de gestaltpsykologiske love, der gælder for oplevelsen, og det er da oplevelsens resultater, der er de korrekte i den æstetiske beskrivelse.

Enighed om en æstetisk beskrivelse kan altså kun oprettes på én måde, nemlig ved at den, der vil hævde et eller andet, siger til de andre: se selv! hør selv! Æstetisk set er der ingen rekursbasis for beskrivelsen – og bortset fra, hvad der kan præsteres med stopur og lysmåler er der heller ingen anden viden eller andre videnskaber, hvortil der fra filmbeskrivelsen kan rekurreres, således som man i litteraturbeskrivelsen kan rekurrere til sprogvidenskaben og sige: "Jamen, det er sgu da det og det ord, der er subjekt i sætningen." Foreløbig kan man i filmbeskrivelsen kun rekurrere til så elementære ting som til at kontrollere, at man overhovedet taler om den samme film og om den samme kopi af filmen. Noget kunne imidlertid tyde på, at en forsker som Christian Metz er i hvert fald på sporet af en "filmens grammatik" (hvad han i hvert fald kalder sin filmsyntagmatik, – se artiklen "La grande syntagme du film narratif" i *Communications 8*, Paris 1966, p. 124; se endvidere Jens Tofts artikel "Filmsemiologi" i

Poetik I.4 og samme Tofts litteraturnote i dette nr.), – men endnu synes det uklart, om denne grammatik i mit system skal anføres inden eller uden for det æstetiske beskrivelsesplan.

Da nu efter min opfattelse hele analysen af den enkelte film logisk set bygger på beskrivelsen, og enhver anden kunstvidenskabelig beskæftigelse med film bygger på analysen, må denne erkendelse af beskrivelsens karakter, der fører til udelukkelse af eksakte metoder til afgørelse af uenighed, stille krav om en overvejelse af spørgsmålet, om man da overhovedet kan tale om en *videnskab* om filmen. Naturligvis vil det i nogen grad være en smags sag, om man vil kalde sådan noget som filmanalyse for en videnskabelig beskæftigelse, men der er ingen grund til at lade spørgsmålet blive stående ved dette skuldertræk. Mere oplysende er det at gøre sig klart, hvorledes filmanalytikeren faktisk arbejder eller kan eller bør arbejde, – hvilke normer, han faktisk benytter, hvilke krav, han faktisk kan opfylde. For lige så klart det er, at der altså på grund af selve det studerede objekts karakter, den æstetisk oplevede film, ikke kan være tale om at anvende eksakte metoder (hvorfor kravet om eksakte metoder måske ligefrem må betragtes som misforstået, slet og ret), lige så klart er det, at der kan arbejdes med visse andre af de normer, der normalt opstilles for videnskabelighed. At bruge naturvidenskabens normer som definitoriske for "videnskabelighed" vil givetvis have den konsekvens, at der kun findes én videnskab: naturvidenskaben. Prøver man i stedet at undersøge, hvad der fundamentalt ligger bag kravet om videnskabelighed, for at holde dette ude fra de måder, hvorpå det i praksis opfattes i naturvidenskaben på grund af denne videnskabs objekts karakter, da vil man måske komme frem til krav, som filmanalysen også kan honorere, omend på sin måde. For der kan fx. ikke være tvivl om, at det i en filmbeskrivelse er muligt at fremføre ting, der entydigt kan vises at være forkerte. Hvis manden på billedet går fra døren mod vinduet, vil det være entydigt forkert at sige, at han går fra vinduet til døren. Det er entydigt forkert at sige, at "Rio Bravo" handler om fire kvinder, eller at Hustons "The Maltese Falcon" slutter med, at den tykke mand er i besiddelse af guldfalken. Og der kan heller ikke være tvivl om, at der er en mængde beskrivelser, man kan blive enige om som korrekte, selv om man ikke har eksakte måder at afgøre dette på. Muligheden for falsifikation og for opnåelse af intersubjektiv enighed er altså reel nok i filmanalysen. At beskrivelsen hele tiden må være af det oplevede, betyder ikke, at enhvers hævden af, at han har oplevet det og det også må godtages, – den fører altså ikke til en fuldstændigt flydende subjektivitet og relativitet. Og så længe disse krav kan opfyldes, så længe enhver ikke kan sige hvadsomhelst og fastholde det som uafviseligt over for andres kritik, vil jeg mene, at man nok kan tale om en filmvidenskab (i øvrigt håber jeg snart at kunne diskutere spørgsmålet om kunstvidenskabens videnskabelighed mere udførligt i en artikel her i *Poetik*).

Alle de indtil nu nævnte problemer har filmvidenskaben fælles med de andre kunstvidenskaber, men der er en vanskelighed ved beskrivelsen af film, der er mere speciel: man har ingen æstetisk terminologi. Almindeligvis klarer man sig med en blanding af dagligsproglige beskrivelser og teknisk terminologi, men dette er ret uheldigt, for den dagligsproglige beskrivelse vil naturligvis ofte trænge til en vis præcisering, og den tekniske terminologi vil ofte, i hvert fald etymologisk set, være en beskrivelse af materialet og hvad filmkunstneren og filmens teknikere har gjort ved dette, selv om den er tænkt som en beskrivelse af medium og form. Fra bedre filmkritik, dvs. filmkritik, der overhovedet tager hensyn til filmmediet, kender vi alle termer som kamerabevægelse, klip, zoom, telebillede og eftersynkronisering, og ingen af delene er noget, man ser eller hører i biografen, selv om man ofte fra det, man faktisk ser eller hører, kan slutte sig til, hvad der teknisk set er gjort i atelieret, "on location", i lydstudiet eller i klipperummet (i øvrigt vil de egentligt teknisk kyndige nok mene, at det kan selv den mest kyndige filmkritiker ikke altid se og beskrive i de korrekte termer).

Da nu en beskrivelse i tekniske termer læst som teknisk ofte vil være forkert, læst som æstetisk vil være vildledende, og da endelig den tekniske terminologi nogenlunde korrekt anvendt ofte indfører former for skelnen, der æstetisk set er irrelevante (fx. mellem modeloptagelser og ægte optagelser eller mellem interieurer "on location" og interieurer i studiet) og sletter former for skelnen, der er væsentlige æstetisk (eftersynkronisering er kun væsentlig æstetisk, hvis den er urealistisk, med badeværelsesakustik osv.), kan der nok være grund til at se sig om efter en mere direkte æstetisk terminologi. Jeg skal her ikke forsøge at opstille en ordbog, men blot påpege, at mens betegnelserne for indstillingsafstandene ("total", "halvtotal", "nær", "supernær") i virkeligheden snarere beskriver det, man ser på billedet, end den afstand, det teknisk set er optaget i, og derfor kan overtages direkte, og mens ord som "klip" sagtens kan afløses af ord som "billedskrift" og "telebillede" af "fladt (dvs. perspektivløst) billede" (oftest i halvtotal, i øvrigt), så vil det blive vanskeligt at finde på simple betegnelser for kamerabevægelserne og sådan noget som zoom, simpelthen på grund af det paradoksale forhold, at vi, på trods af, at vi sidder stille i biografen, mens motivet forskydes på lærredet på grund af en kamerabevægelse, på det nærmeste oplever os selv i kameraets sted, altså nærmest oplever en slags bevægelse af os selv eller af vore øjne. På en vis måde ser vi jo ikke en husrække bevæge sig mod venstre, vi ser ikke hus for hus komme ind fra højre og forsvinde ud i mørket til venstre, når kameraet har kørt til højre ned ad en gade, parallelt med husrækken; men at sige, at vi ser en kamera-køretur, vil næppe heller være tilfredsstillende, da vi jo nu en gang ikke se noget kamera køre nogen steder. Måske kunne man

imidlertid nærme sig en æstetisk terminologi ved at tale om synspunkter og synsvinkler. Man kunne da sige, at synspunktet bevæges ved en kamerakøretur, at synsvinklen drejes ved en panorering, og at synsvinklen hæves ved en tiltning; og man kunne således måske nogenlunde tilfredsstillende beskrive en kompliceret kamerabevægelse (som fx. den første sekvens af Welles "Touch of Evil") som det, man virkelig ser: en kombination af ændringer af synspunkter og vertikale, horisontale og diagonale ændringer af synsvinklen.

Udredningen.
På trods af disse vanskeligheder skulle beskrivelsen gerne være noget ret ukompliceret noget, der kan danne basis for den langt mere komplicerede virksomhed, som franskmændene og angelsakserne med hver deres udtale kalder "explication", hvilket jeg har valgt at gengive ved "udredning". Paradigmet på udredning i kunstvidenskaberne er naturligvis litteraturanalysens metafor-udredning. Pointen er her, at noget i grunden meningsløst (fx. "tunge tanker" – tanker er jo immaterielle fænomener og kan derfor ingen vægt have) vises alligevel at have mening, idet man blandt konnotationerne til de ord, der indgår i metaforen, specielt til det prædikative ord, finder nogle, der "passer sammen".

Imidlertid er det et spørgsmål om andet end sproglige kunstværker kan have metaforer i betydningen af udtryk, der i en vis forstand er selvmodsigende; modsigelse finder man nu en gang kun mellem sproglige udsagn (i filmen kan der dog forekomme en slags modsigelse mellem billede og lyd; tænk blot på slutningen af Antonionis "Blow Up", hvor man ser nogle mennesker "spille tennis" uden bold, men alligevel hører lyden af bolden). Imidlertid er der mange andre ting, der trænger til udredning, end netop metaforer, fx. sammenligninger og symboler. Generelt sagt går filmudredningen ud på at blotlægge de betydninger, der indeholdes i visse kombinationer af filmmediets elementer på højere eller lavere plan. Der kan være tale om at udrede både mere komplicerede ting som personernes moralske og følelsesmæssige indstilling og deres motiver til deres handlinger, og mere simple ting som det at en bestemt følge af billeder kaster et ironisk skær over en person, eller at et ornament på væggen bag en person illustrerer noget om personen. En anden form for udredning kan siges at være den, der tager sit udgangspunkt ikke i en betydning, men i en følelseskvalitet i en bestemt sekvens, noget spændende, mareridtagtigt, smukt, harmonisk, poetisk el. lign., og viser, hvorledes følelsen er fremkaldt gennem en bestemt kombination af mediets elementer.

Både for den betydningsudredende og for den "følelsesudredende" virksomhed gælder det, at udredningen må rekurrere til beskrivelsen, og må vise, hvorledes en betydning eller en følelseskvalitet opstår ud fra det

beskrevne og ud fra sammenhængen. At en skygge, der glider over et ansigt, kan være noget betydningsfuldt og følelsesladet, er indlysende nok, men om det betyder, at manden snart vil blive ramt af sygdom, ulykke eller død, eller at det er ham, der er den skyldige, eller at han blot får en mistanke eller noget helt andet, kan kun sammenhængen vise. Jo vanskeligere det er at afgøre, hvilken betydning ethvert påfaldende træk i filmen har, og hvilken plads det indtager i filmens helhed, jo vanskeligere filmen er at udrede, med andre ord, jo dunklere må den siges at være. De mange diskussioner taget i betragtning må en film som Bunuels "Belle de Jour" vist siges at være en meget dunkel film, ligesom i øvrigt mange af Godards (der måske i virkeligheden vil vise sig at indeholde ting, der er helt uudredelige).

Skal vi atter se på det erkendelsesteoretiske aspekt, må vi erkende, at udredningen vil være mindre velfunderet end beskrivelsen; den er mere "subjektiv", – for at bringe mening i sagerne må vi i højere grad bidrage med vore egne indfald, vor egen følsomhed for sammenhænge osv. Men dette betyder stadig ikke, at enhver kan sige hvadsomhelst og have krav på at blive taget alvorligt. Man må fx. til en postuleret udredning altid kunne stille det krav, at den kan føres tilbage til en beskrivelse, og at der kan argumenteres for den ud fra sammenhængen i filmen. Noget andet er, at der ikke skulle være noget i vejen for, at flere forskellige udredninger alle kan være rigtige, – filmen kan selv holde flere udredningsmuligheder åbne. Og i hvert fald kan man stadig se, at der rent faktisk ofte kan opnås enighed om udredninger, for hvilke der argumenteres udførligt.

Fortolkningen

Ligesom enhver større eller mindre samling af træk i en film kan komme til at udgøre et formet medium og derved kan have et indhold eller en betydning, kan filmens helhed opfattes som ét stort formet medium med et indhold. At finde dette vil være fortolkningens opgave, og igen vil man se, at fortolkningen må støtte sig på udredningerne, som den enkelte udredning måtte støtte sig på beskrivelser.

Oftest vil fortolkningen vel komme frem til, at filmens indhold er et bestemt tema, der i en vis forstand kan siges at blive diskuteret filmen igennem, men som oftest kun kan karakteriseres meget generelt. Man kan sige, som jeg allerede har antydet, at "Rio Bravo" handler om selvtillid og mangel på selvtillid, eller af "Touch of Evil" handler om magt og korruption, eller at mange af Hitchcocks film, måske dem alle, handler om social ansvarlighed og skyldighed – men det er meget vanskeligt at finde film, der for en indre betragtning bliver væsentligt mere konkrete i deres tema end dette. Mere konkrete synes de kun at kunne blive på én måde, nemlig derved, at de synes ikke blot at diskutere et tema, men ligefrem at

komme frem til en konklusion, der kan stå som en slags filmens tese med krav på sandhed rækkende ud over filmen selv. Man kan fx. tænke sig, at en film diskuterer ateisme kontra religiøsitet ved at stille en troende og en ikke-troende op over for hinanden, og at den kommer til den konklusion, altså hævder den tese, at ateisme er uopretholdelig i længden, ved at vise, hvorledes ateisten under begivenhedernes tryk bliver troende.

Hertil er imidlertid at sige, at for det første hævdes tesen kun *som* sand i verden udenfor filmen; om den også faktisk *er* sand, må afgøres på sædvanlig vis. Der er ikke nogen grund til at acceptere en påstand, blot fordi den fremstilles i et kunstværk, hvadenten dette i øvrigt er vellykket eller ej; en særlig kunstnerisk erkendelse af denne art findes ikke. Og for det andet må det siges, at selv om gamle Baumgarten havde ret i, at det nu en gang er kunstens fremgangsmåde at fremstille generelle "sandheder" gennem konkrete eksempler, og selv om visse kunstværker også synes at byde sig til for en fortolkning af denne art, så står man dog tilbage med en underlig smag i munden og en masse spørgsmål, hvor en sådan fortolkning fremføres: hvorledes vises det, at den tese, der påstås hævdet, nu også har netop den generalitetsgrad, som den påstås at have? Hvis den frafaldne ateist var grønthandler, må vi da slutte, at tesen er "ateisme er uopretholdelig" eller "ateisme er uopretholdelig for grønthandlere"? Eller måske snarere: "ateisme er uopretholdelig for grønthandlere, der er over 40 år, har været gift to gange, har fire børn, bor i London osv."? Kun en meget nøje analyse af, hvad der i kunstværket præsenteres som væsentligt og uvæsentligt for udviklingen, kan klare disse problemer i visse tilfælde. Hvilket naturligvis stadig ikke betyder, at de ikke i visse tilfælde faktisk kan klares, men kun, at en fortolkning i erkendelsesteoretisk henseende må siges at være langt den mindst tilfredsstillende del af analysen. Der er stadig ting, der i hvert fald ikke kan siges, og der er stadig ting, man så nogenlunde kan blive enige om, men vi er her i hvert fald langt fra den sikkerhed, som findes i beskrivelsen.

Fortolkninger "udefra"

Der er imidlertid ikke noget forbløffende ved, at en indre fortolkning kun kan komme frem til disse i grunden ret intetsigende generelle temaer eller teser. En fortolkning indefra er jo i grunden en slags udredning af helheden, og ligesom udredningen af enkelthederne kun kunne være ganske generelle (skygge over ansigt: (oftest) noget "negativt", uhyggeligt el. lign.), indtil sammenhængen træder betydningsbegrænsende og dermed konkretiserende til, således må fortolkningen holde sig i det generelle, så længe filmen ikke bringes i sammenhæng med verden uden for den selv.

Af fortolkninger udefra, fortolkninger, der ser filmen i relation til andet end den selv, findes der mange forskellige typer. Man kan fx. nævne den

type fortolkning, der nærmer sig filmen som udsagn for, hvad dens skaber havde på hjerte i mere konkret forstand, således at forstå, at en viden om skaberen og hans fx. politiske og religiøse opfattelser kan give filmens tema eller tese en langt mere konkret og direkte karakter. Eller man kan tænke sig en dybde-psykologisk tolkning, der ser filmen i sin helhed som udtryk for visse alment-menneskelige arketypiske strukturer eller konflikter. Eller man kan med en smule viden om filmens produktionsår og fx. om visse politiske forhold i visse stater lade sig slå af ligheden mellem forholdene i filmens samfund og i disse virkelige samfund og derved se den som et udsagn om eller en stillingtagen til netop disse samfund.

Det hele har været forsøgt, og der er ingen grund til, at det ikke skulle forsøges, for det kan vist dårligt nægtes, at disse typer af tolkning er de interessanteste, man kan komme frem til. Men typisk for dem er, at de støtter sig på viden og videnskaber, der er fremmede for den indre forståelse og oplevelse af kunstværkerne, af filmene. Den enkelte fortolknings korrekthed vil i disse tilfælde ikke blot være afhængig af filmenes faktiske indhold; den vil ikke blot være baseret på beskrivelsen og udredningen, men den vil også være afhængig af holdbarheden af netop den viden og de videnskaber eller pseudovidenskaber, den udefra støtter sig på. Dette gør naturligvis ikke denne type af fortolkninger mindre interessant. Men det løsriver den fra det rent kunstvidenskabelige og nærmer den til de grænsevidenskaber mellem kunstvidenskaben og fx. psykologien og sociologien, som jeg først nævnte – og som jeg altså netop ikke ville beskæftige mig med i denne artikel.

S.K.

LITTERATURNOTE

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema,* Cinema One 9, Secker & Warburg, London 1969. 168 sider. 15 shillings.

Næ nu har jeg da aldrig, – en engelsk filmkritiker, der refererer til Hjelmslev, Shklovsky, Peirce, Lévy-Strauss og alle de andre! Faktisk er i hvert fald Peter Wollens (alias Lee Russell) bog, trods sin lidt misvisende titel, noget af det mest interessante filmteori, man har set i lange tider. Bogen består af tre ikke alt for lange essays, der ikke har så forfærdelig meget med hinanden at gøre. I første essay gives en glimrende udredning af Eisensteins filmæstetik, forstået ud fra de inspirationer, Eisenstein modtog i NEP-perioden: Meyerhold, Freud, Pavlov, Marx, kabuki-teatret m.m. Andet essay er nok det interessanteste; her udfører Wollen det mesterstykke at bringe mening i *Cahier*-folkenes *auteur*-teori ved at kombinere den med de strukturalistiske antropologers og myteforskeres motiv-analyser. En *auteur* er en instruktør, der ligegyldigt hvilket stof han får at arbejde med, bevidst eller ubevidst insisterer på visse bestemte tematiske motiver, visse "betydninger". Som eksempler bruges udmærkede tematiske analyser af Hawks' og Fords film. Det sidste afsnit er endelig en ikke alt for indgående redegørelse for den spirende filmsemiologi, altså Christian Metz' og Pier Paolo Pasolinis skrifter, og af André Bazins teorier set på denne baggrund (om Metz kan man læse bedre og mere udførligt i Jens Tofts artikel i *poetik* I.4.). Bogen slutter med en påpegning af enkelte problemer, som filmvidenskaben yderligere må tage op efter Wollens mening, fx. narrationsproblemer; filmens mere visuelle egenskaber synes Wollen derimod ikke rigtigt at have blik for. I øvrigt savner man grusomt en bibliografi og et index.

S.K.