

FILMTEORI OG FILMANALYSE.

Af Jens Toft

Dette er på én gang en kritisk kommentar til nogle af de problemstillinger Søren Kjørup formulerer i *poetik* II,2, "FILMANALYSEN. Tanker om filmvidenskabens fundament", samt en videreførelse af min egen redegørelse i *poetik* I,4 for filmsemiologien.

SK indleder sin artikel med at redegøre for forskellige måder at beskæftige sig med film på. Blandt disse nævnes (s. 2) filmteorien, "en generel topografi af filmkunstens virkemidler og en karakteristik af deres anvendelse". Denne teoretiske virksomhed synes SK at have vanskeligt ved at placere i forhold til de øvrige filmvidenskabelige discipliner. Det ser dog ud som om SK betragter *filmanalysen* som det egentlige centrum, som de andre aktiviteter forholder sig til som hjælpediscipliner. At SK imidlertid er klar over at der her ligger et problem, fremgår af at han indleder sin redegørelse for analyseprocedurene med en filmteoretisk redegørelse.

Jeg vil her søge at vise, at det ikke blot er i praksis, at filmanalysen forudsætter filmteorien, men at den også gør det "en droit". Dette vil jeg gøre mindre ved alment videnskabelige betragtninger end ved at kommentere nogle af de problemer SK rejser og ved nogle filmteoretiske betragtninger.

Den første og mest elementære filmteoretiske konstatering man må foretage, er at der i filmens artikulation ikke findes diskrete tegn. Man kan så spørge sig selv, om det har nogen betydning for, om vi bør anlægge en induktiv eller deduktiv betragtning. For en induktiv, atomistisk betragtning kunne tale, at da vi ikke har at gøre med diskrete tegn, kan vi ikke analysere os frem til mindstestørrelser, gennem hvilke filmens "budskab" artikuleres, lige som alle de tegn vi møder kun findes i den enkelte film og ikke har eksistens udenfor denne.

Imidlertid vil jeg alligevel hævde, at en atomistisk fremgangsmåde i *bedste fald* er en teoretisk illusion. Den ovennævnte vanskelighed deler filmteorien med al semiologi der beskæftiger sig med diskurser, d.v.s. med andre semiologiske systemer end de naturlige talesprog (og disses manifestationer i diverse substanser: skrift, dovesprog, morsesystemer, etc.), og den allerede eksisterende udforskning af disse diskursive systemer bevirker, at vi allerede ved tilstrækkeligt meget om forskellige former for "sproglig" artikulation, til at en askese og fingeret "uvidenhed" som SK's teori implicerer er meningsløs.

SK kalder sin aktivitet *æstetik*. Det betyder at han beskæftiger sig med *oplevelede* fænomener, og kun med disse. Den æstetiske beskrivelse bliver i denne udformning ikke en analytisk erkendelsesaktivitet, men en rekonstruktion af en anden aktivitet, ikke *filmproduktionen* (cf. s. 8), men af *tilskuersituationen*. Selve dette faktum umuliggør en analyse af film-

sprogets artikulation, da "læsningen" er blevet ensrettet. Dette får konsekvenser også for fortolkningen af de enkelte elementer, idet bestemmelsen af dem ofte kun kan blive den vageste mulige (arsenik eller sukker: hvidt pulver).

Den type løsninger forekommer mig imidlertid ikke at være særlig spændende, ligesom de er alt for afhængige af, hvad man vil finde på at opstille som *problemer*. Hvordan skal man f.eks. beskrive det der ikke er noget "problem", om ikke ved at placere det i en sammenhæng, d.v.s. i en artikulation. Hertil forudsættes imidlertid en teori om filmen som "sprog" (*langage*). Uden en sådan vil beskrivelsen blive en opremsning af ustrukturerede elementer. Vanskeligheden ved filmen består jo netop i, at det "enkelte billede" ikke består af diskrete tegn, men kan indeholde en uendelighed af informationer. Tag f.eks. et billede af et ansigt, som en skygge glider hen over. Dette ansigt vises som regel ikke alene, men i en sammenhæng; der kan være en væg bagved, væggen kan være rød, den røde farve kan evt. være der for at genoptage eller foregribe et motiv andetsteds i filmen, i væggen kan der bl.a. sidde et bøjet søm. Hvis et sådant billede (— filmbilleder er ofte meget mere komplicerede end dette), skal man da lægge vægt på ansigtet, på skyggen, på væggen, på at den er rød, på det faktum at sommet er der, eller på at det er bøjet, etc?

Den største svaghed ved SK's analyseniveauer er imidlertid nok at de ikke "svarer til" artikulationsniveauer i filmen (filmsproget). Derved vil hvert niveau komme til at indeholde en meget heterogen samling størrelser, der er funktion af en mere eller mindre ekspliciteret teori om dette filmsprog. SK's eksempler viser det tydeligt: spørgsmål om hurtig eller langsom klipning, bestemmelse af elementer af handlingssekvenser (det hvide pulver) skal begge behandles på det niveau der hedder udredningen. Men vi har ikke på noget tidspunkt fået defineret i en teori, hvad der forstås ved filmrytme, ligesom handling heller ikke er blevet ekspliciteret i forhold til klipning, etc. Disse størrelser (handling, klipning) er uartikulerede størrelser (elementer), der er taget fra forskellige, meget utilfredsstillende og usammenhængende teorier om filmsproget. Jeg vil kort sagt forslå at man, for man stiller spørgsmålet om hvorvidt en sekvens (der også skal defineres) er hurtigt eller langsomt klippet, prøver at definere hvad man forstår ved filmrytme og søger at artikulere dette begreb f.eks. i forhold til narrationen. Har begrebet filmrytme overhovedet nogen mening? Rytme er jo et begreb der stammer fra musikteorien, og overførelse af begreber fra en teori til en anden forudsætter at der finder en omdefinition sted. Jeg vil her henvise til et forsøg der er gjort af den franske filmæstetikker Jean Mitry. Han viste en række non-figurative film for nogle franske filmskoleelever, idet han kørte dem både forfra og bagfra. Det viste sig her, at tilskueren var ude af stand til at bedømme,

hvornår en film blev vist forfra eller bagfra. Heraf kan man vist roligt konkludere at "rytme" ikke er en struktureringsfaktor i filmen på samme niveau som i musikken. Hvis jeg rent forsøgsvis skal foreslå en meningsfuld måde at betragte begrebet på, kan man måske se det i sammenhæng med grammatikkens og narratologiens begreb *modus*, d.v.s. som en faktor, der er funktion af et andet niveau — det narrative — og som strukturerer den del af det der har at gøre med "point of view" eller med en fiktiv kommunikationssituation.

Montagefunktion og tegnkompleks.

Dette fører over til det begreb hvormed jeg afsluttede min artikel i *poetik* 1,4 om filmsemiologien, nemlig det fra Jean Mitry og Christian Metz lånte *montagefunktion* ("effet-montage"), et begreb der skulle kunne beskrive de fleste filmsproglige artikulationer. Fra en anden synsvinkel kunne man tale om *tegnkompleks*. Hvilken af de to termer man vælger er ikke ligegyldigt, da de hører hjemme i to forskellige teoretiske aktiviteter: *montagefunktion* i en teori om filmsproget som kombinatorik af elementer (tegn eller tegndeale, "traits"), en filmens syntaks eller syntagmatik, idet man må huske på, at syntagmer også i filmsammenhæng dækker andet end de af Metz opregnede storsyntagmer. *Tegnkompleks* er derimod en term i en "semantisk" teori, der har stærk tilknytning til narratologien. Ved et tegnkompleks vil jeg forstå et tegn der ikke yderligere kan inddeles i tegn, d.v.s. videreinddeling på *både* udtryks- og indholdsplanet er umuligt. *Tegnkompleks* fordi man ofte vil kunne foretage yderligere inddelinger på de to planer isoleret. Et eksempel på tegnkomplekser er Metz' storsyntagmer. Fælles for disse er at de organiserer tids- og rumforhold på en given del af filmens kronologiske forløb, d.v.s. artikulerer to tidsakser i forhold til hinanden: den fiktive (diegetiske) tid og filmstrimlens forløbstid. Men disse storsyntagmer er ikke de eneste tegnkomplekser, og der findes andre relationer i filmen end temporelle og spatiale. Som i alle fortællinger møder vi også årsag-virkningsrelationer og andre logiske relationer, etc. der kan manifesteres på tværs af storsyntagmerne. De elementer der er bestanddele af et storsyntagma kan altså også være element i andre tegnkomplekser. Et velkendt eksempel herpå er flash-backs, der manifesteres som et eller flere selvstændige storsyntagmer, evt. indeni et andet. Et sådant flash-back vil ofte i sin struktur eller visse signifikante elementer repetere eller foregribe strukturer/elementer, der hører hjemme på et andet tidsplan. Det vil altså sige, at årsagsrelation i filmen (og ikke blot i tilfældet flash-back) ofte manifesteres gennem temporel succession (nærhed) + lighed (strukturel eller m.h.t. elementer). Eksempler herpå kan være et flash-back der viser at et chok i barndommen er forklaring på et trauma hos den voksne (ydre blokering er årsag til indre blokering), eller en drom

der bliver årsagen til at helten vælger at handle på en given måde. I tilfældet flash-forward er det tydeligt nok det samme der er på færde.

Som SK nævner kan filmens udtrykselementer være ordnet på to måder: to-eller tredimensionalt, d.v.s. på en flade eller i rummet. Disse to former kan betragtes som varianter af et og samme organisationsprincip, tegnkomplekset eller montagefunktionen, d.v.s. vi kan inddele både et tidsforløb i momenter og et billede i elementer. Intet taler for at det skulle være mere legitimt at inddele syntagmer i mindre forløb end at foretage inddelinger i et billede, d.v.s. i en synkroni. Også et billede er en lovunden organisation af betydningselementer, lige så vel som et forløb er det. Og netop her står vi overfor et fænomen der adskiller filmen fra f.eks. litteraturen m.h.t. narrative ressourcer: hvor litteraturen er tvunget til at organisere alle udtrykselementer i en diakroni, kan filmen ordne dem både synkront og diakront: et flash-back kan manifesteres både diakront (som beskrevet ovenfor) eller synkront, således at de to diegetiske tidsforløb er manifesteret samtidigt. I dette sidste tilfælde svarer samtidighed på udtryksplanet til succession på indholdsplanet. (Det modsatte kan også være tilfældet, nemlig i det deskriptive syntagma (se *poetik*, 1,4)). En anden manifestation af det samme fænomen er diskontinuitet mellem billede og lyd.

Begreberne tegnkompleks og montagefunktion i den her forslåede definition tvinger os til at rokke ved et af den etablerede filmæstetiks mest hårdnakkede dogmer, nemlig at *billedet* er en irreduktibel mindstestørrelse. Denne misforståelse svarer til den at litteraturens mindstestørrelser skulle være ord. Hvorledes en sådan urimelig betragtning kan være opstået, skal jeg ikke kunne sige, men de ovenfor nævnte eksempler på at et billedforløb kan manifestere adskillige funktioner på én gang burde vise at det vil være rimeligere at betragte billeder (eller rettere billedforløb, for det er jo altid det vi møder i filmen) som manifestationer af narrative funktioner, der ikke er dele af selve filmsproget, men teoretiske størrelser på et ikke-manifesteret niveau. Hvis man analyserer ud fra dette niveau bliver det tydeligt at billedet ikke er nogen urørlig enhed. Det samme gælder en analyse af filmsproglige ytringsfunktioner eller figurer (svarende til det Todorov kalder "les registres de la parole"¹) som de ovenfor nævnte, idet disse filmsproglige figurer ikke er "sproglige" (= lingvistiske), men netop en måde at organisere begivenheder (narrative forløb) eller "ting" (= elementer i narrative eller deskriptive forløb) på. (Hermed ikke være sagt, at det er uden betydning om de to forløb er manifesteret samtidig. Dette bliver tværtimod ekstra signifikant, fordi det står i (paradigmatisk) modsætning til den løsning at man lader de to forløb følge efter hinanden (A-B) eller blandes (a-b-a-b-etc)).

"Konventionelle" tegn.

Selv om filmsproget primært udtrykker sig ved hjælp af ikke-diskrete tegn, finder man alligevel brokker af tegn, der har en ret konventionel karakter, d.v.s. findes udenfor den enkelte film og i alle sammenhænge med en relativt fast betydningskerne. Eksempler på disse blev omtalt i min artikel i *poetik* 1.4. Nogle af disse vil jeg omtale lidt udførligere her i forbindelse med begrebet tegnkompleks, sammen med nogle stereotyper der har en særlig status i tegnkomplekset. For at indkredse det konventionelle tegns funktion i filmen kan vi tage det eksempel SK fremdrog i sin artikel, nemlig en skygge der glider hen over et ansigt. Den beskrivelse SK giver af fænomenet er vist helt korrekt, blot burde den have fået teoretiske konsekvenser. Når det ikke er muligt at betegne "billedets" indhold mere præcist end det sker, skyldes det nemlig at der kun er tale om en del af et tegnkompleks. At man overhovedet finder på at udskille netop dette tegnelement og giver det et vist indhold, skyldes at der er tale om et konventionelt tegn, der ofte optræder (derfor er det let at identificere og afgrænse), men kun i visse ganske bestemte sammenhænge (derfor en relativt fast betydningskerne).

Karakteristisk for konventionelle tegn er at de er ordnede i paradigmer. Således også mange af filmens. Bliver f.eks. kameravinkler konventionelle kan vi opregne en paradigmatik, således som det er tilfældet i megen tidlig film.

Men de fleste konventionelle tegn i filmen er ikke specifikt filmiske, men alment kulturelle, d.v.s. de indgår i en hel kulturs eller civilisations ikonologi. Et særligt rigt og hyppigt eksemplar er solen. Solens indhold som sådan kan kun bestemmes meget vagt, men vi kan dele ind i opgående sol, sol midt på dagen og nedgående sol. Disse er alle paradigmatiske elementer der indtager hver sin plads i en narrativ sekvens. F.eks. vil det vist være sjældent at en sekvens indledes med en solnedgang eller slutte med en solopgang. Imidlertid er netop dette tegn et eksempel på hvorledes de motiverede og det konventionelle er blandet sammen i filmen: at solen vælges til at udtrykke sådanne forhold er delvist motiveret, og dette aspekt understreges yderligere af at rollerne *kan* byttes om, vel at mærke hvis der så også sker en tilsvarende ombytning i resten af komplekset: solnedgang – nat – solopgang. Sker den nævnte ombytning ikke, vil vi stå overfor en ny "konventionel" *filmsproglig figur*: den nedgående sol som indledning vil være en pointe i sig selv.

Som afslutning på dette, et konkret eksempel: slutningen af Godards "Pierrot le fou". Vi ser det endeløse hav på hvis overflade solens stråler spejler sig. For at bestemme indholdet af dette må vi foretage både en synkron og en diakron læsning. Synkront: sol, hav, fravær af personer (de er alle døde) men et åbent og enestående "rent" rum: "alle muligheder står

åbne, man kan gå i alle retninger" etc. Diakront: konteksten er her *hele* filmen (afsnittet er filmens afslutning): "spillet *er* spillet, alt er forbi, I misbrugte jeres chance". Rimbaud-digtet der læses op understreger parallelt denne "læsning" af billedet.

System, manifestation.

Det ovenstående kan måske give det indtryk at jeg betragter filmteorien som noget der er overordnet analysen af "den konkrete film". Dette er imidlertid ikke ganske tilfældet, idet de to aktiviteter ikke kan undvære hinanden. Snarere har jeg villet vise at den "konkrete film" er en temmelig ubestemmelig og uhåndterlig størrelse, at ethvert værk (film såvel som andre) er en manifestation af noget andet, således at det teoretiske motto for en rent immanent analyse – "man skal tage værket på ordet" – er temmelig meningsløst. En værkanalyse der ikke er offer for et teoretisk bedrag vil altid være en udredning af de systemer det manifesterer, og af hvorledes disse systemer er artikulerede i forhold til hinanden.

Skal jeg til slut søge at formulere forholdet mellem analyse og teori vil jeg vælge ikke at gøre det i logiske termer (ensidigt/gensidigt forudsætningsforhold), men i termer lånt fra Louis Althusser², idet de vist udtrykker sagen mere præcist: for filmteoretikeren tjener den enkelte film (og filmanalyse) som *råmateriale* for den teoretiske produktion, mens filmteorien på linie med andre teorier (psykologiske, sociologiske, o.a.) er de *produktivkræfter* hvormed filmanalytikeren producerer sin analyse.

Noter:

¹ Tzvetan Todorov: *Poétique* (Qu'est-ce que le structuralisme, p. 108 ff.).

² Louis Althusser: *Pour Marx*, især p.161-224, da. udg. 137-197. Sur le travail théorique (La Pensée, april 1967.)