

Doktoravhandling

Doktoravhandling ved NTNU, 2021:371

Endre Eidsaa Larsen

Filmens figurer

En figural tilnærming til film og filmanalyse

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Avhandling for graden
philosophiae doctor
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Endre Eidsaa Larsen

Filmens figurer

En figural tilnærming til film og filmanalyse

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, november 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

© Endre Eidsaa Larsen

ISBN 978-82-326-5793-3 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-5941-8 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181 (trykt utg.)
ISSN 2703-8084 (online ver.)

Doktoravhandling ved NTNU, 2021:371

Trykket av NTNU Grafisk senter

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|----|
| Forord..... | 3 |
| 1. Introduksjon | 5 |
| Persepsjonens figurer og filmens figurer..... | 5 |
| Problemstilling | 9 |
| Problemstillingens beveggrunn | 9 |
| Teoretisk posisjonering | 14 |
| Kontekstualisering av en figural innfallsvinkel til film..... | 20 |
| Refleksjoner om kildemateriale..... | 24 |
| Avhandlingens struktur | 26 |
| Del 1: Filmens figurer | 28 |
| 2. Hva er en filmfigur? | 29 |
| Fremstilling og fremtredelse | 30 |
| Et uvanlig ansikt..... | 32 |
| Den hodeløse kvinnen | 35 |
| En figur kan oppstå uten intensjon..... | 38 |
| Figurer rekonfigurerer hvordan vi vanligvis persiperer | 39 |
| 3. Figurbegrepets heterogenitet og flertydighet | 47 |
| Begrepets heterogenitet, filmers heterogenitet | 48 |
| Figura | 53 |
| 4. Hvorfor figur og ikke representasjon? | 57 |
| Virkeligheten fremstilt og fremstillingens virkelighet | 57 |
| Representasjon..... | 59 |
| <i>Cave of Forgotten Dreams</i> | 60 |
| Figuren virkeliggjør en måte å se på | 61 |
| En ultrafiolett figur: <i>Déjà Vu</i> | 63 |
| Avrunding av del 1 | 67 |
| Del 2: Film sett fra en figural synsvinkel | 69 |
| 5. Hva er det filmbildet gir meg? | 71 |
| Indeks, simulakrum, figur | 72 |
| Lumière og Griffith sett fra en figural synsvinkel..... | 76 |
| Det poetiske i det prosaiske..... | 80 |
| Et tvetydig klipp i <i>Enoch Arden</i> | 83 |
| 6. Filmens omforming | 89 |
| Filmens kropper..... | 91 |
| Den isolerte hånden i <i>El Dorado</i> | 96 |

| | |
|---|------------|
| Plastisitet | 100 |
| Animasjon | 103 |
| Temporal tvetydighet | 108 |
| Avrunding av del 2 | 117 |
| Del 3: Stil | 118 |
| 7. Filmstil som perseptuell eksperimentering | 119 |
| En tur i parken | 119 |
| Persepsjonsstil | 122 |
| Stil | 126 |
| Koherent deformasjon | 129 |
| Filmstil | 131 |
| Eksperiment | 134 |
| <i>Blackhat</i> | 138 |
| Avrunding av del 3 | 151 |
| Del 4: Analyse | 152 |
| 8. Figural filmanalyse | 153 |
| Næranalytisk undring over en films figurer | 153 |
| Å være oppmerksom for filmers 'rare formasjoner' | 156 |
| Næranalytisk beskrivelse | 158 |
| Fremstilling, eller filmens motivbearbeiding | 162 |
| Hva gjør filmens figurasjon med vår persepsjon? | 164 |
| Hva tillater filmen oss å tenke? | 166 |
| Oppsummering | 167 |
| 9. Blind Kind | 169 |
| Utkast til å se blindhet | 170 |
| Normative blick | 173 |
| Oppmerksomhetsutkast | 175 |
| Løpende barn | 179 |
| Hva vi ikke ser | 185 |
| 10. Avrunding | 187 |
| Oppsummering | 187 |
| Innvendinger og muligheter | 188 |
| Konklusjon | 192 |
| Referanseliste | 193 |
| Filmliste | 212 |
| Sluttnoter | 215 |

Forord

Først vil jeg rette en enorm takk til min hovedveileder gjennom arbeidet med denne doktoravhandlingen, Anne Gjelsvik. Hun har vært trygg, tydelig og vis i sin veiledning. Jeg er veldig takknemlig for å ha vært så heldig å ha en så briljant og vennlig veileder. En enorm takk går også til min biveileder Aurora Hoel. Aurora kom blant annet med nyansert kritikk av begrepsvalg og tydeliggjorde for meg hvor sentral Maurice Merleau-Ponty var i min måte å tenke og skrive på. Samtalene med Aurora og Anne har vært essensielle på så mange måter, men ikke minst ble det viktig med deres stadige oppfordringer om at jeg måtte skrive med en tydeligere *stemme (ta ordet, skrive jeg)*, og ikke i så stor grad støtte meg på utallige referanser. Hvis jeg har tippet for langt over i den ene eller andre retningen, er det min egen skyld.

Jeg vil videre takke Eirik Frisvold Hanssen. Jeg vil takke Eirik for å være en filmviter som stadig inspirerer meg. Eirik var min veileder da jeg skrev min masteravhandling ved NTNU i 2012, og jeg fikk ikke takket ham i offentlig form den gang, så nå takker jeg ham her. Det passer uansett å starte med Eirik fordi det var han som lånte meg *Discourse, Figure* (Lyotard, 2011) og som virkelig fikk meg på sporet av temaet for denne avhandlingen.

Jeg er svært takknemlig for at Høgskulen i Volda ga meg et stipend og for at NTNU tok meg opp på deres doktorgradsprogram i estetiske fag. Det gjør meg ydmyk å tenke på at disse institusjonene, eller rettere sagt mennesker som jobber i disse institusjonene, la til rette for å gjennomføre et prosjekt som dette. Det er ikke en selvfølge. Det er for mange å takke ved både Høgskulen i Volda og NTNU til at jeg kan nevne alle her. Men en av dem som må nevnes er Ståle Finke. Han har ikke hatt noe direkte med avhandlingen å gjøre, men hans forelesninger om fenomenologi og Merleau-Ponty har vært uvurderlige for mitt eget grep om den franske filosofen. Knut Ove Eliassens forelesning om begreper, under kursinga som doktorgradsstudent, var også svært inspirerende for avhandlingsarbeidet. Videre må jeg takke Bjørn Sørensen, som tidlig viste meg tillit som filmviter, og som alltid har behandlet meg som en kollega selv om jeg for alltid vil føle meg som en fersk student. Andre på NTNU som må få en særlig takk er Jon Raundalen og Stig Kulseth, som har vært inspirerende gjennom studietiden på NTNU. Jeg er takknemlig for Malin Wahlbergs oppfordring, ved endt mastergrad, om å bidra til den akademiske filmsamtalen. Jeg vil også takke alle mine kollegaer ved Høgskulen i Volda og avdeling for mediefag, deriblant Gunnar Strøm, som har

tatt meg så godt imot. Her må jeg særlig trekke frem Dag Roland og Trygve Nielsen for deres vennlighet, deres interesse og for å ha gitt meg ro til å arbeide med avhandlingen. Jeg vil også takke studentene ved animasjonsprogrammet som har inspirert meg og fått meg til å revurdere måter å tenke på. En særlig takk må her rettes til Claudia Munksgaard-Palmquist. Jeg var så heldig å få veilede hennes bachelorfilmprosjekt *Film Found*, og jeg vil takke henne for givende samtaler om sammenhengen mellom film og livet for øvrig.

Jeg vil takke flere av mine gode venner for gode samtaler og innspill gjennom denne tiden. Ingrid Synneva Holtar og Anette Svane må få en særlig takk, da de har kommet med mange innspill til selve teksten, men jeg vil også takke Sveinung Wålengen, Asgeir Midthaug, Mads Outzen, Nadège Lourme, Emil Øversveen, Stein-Christian Fagerbakken og Thomas Greiner Larsen.

En stor takk må også gå til en filmskaper og filmteoretiker, Artavazd Pelesjan, som med sine filmer lærte meg å se film og livet på en ny måte.

Min kjæreste Violeta Lozano Botellero. Du har vært en utrolig støtte og gjort mye 'usynlig arbeid'. Du har fylt denne perioden med så mye, og har hjulpet denne avhandlingen frem på flere måter enn du aner. Til slutt vil jeg dedisere avhandlingen til mamma og pappa, som i tillegg til så mange andre ting jeg er takknemlig for, lot meg følge min grenseløse kjærlighet for film.

Volda, 8. mai 2021

Endre Eidsaa Larsen

1. Introduksjon

Dette er en avhandling om *figur* som filmvitenskapelig begrep. Det er også en studie av *filmens figurer*. Hva er en filmspesifikk figur, og hvordan kan disse figurene analyseres? Disse to spørsmålene vil styre de kommende kapitlene. Jeg vil riktignok begynne med å si noe om figurbegrepet mer generelt, slik jeg tar det i bruk, før jeg kommer tilbake til disse spørsmålene. Begrepet figur kan bety så mangt, men i vår sammenheng sikter det til hvordan verden fremtrer for oss, hvordan vi gjør verden synlig.

Persepsjonens figurer og filmens figurer

Å være oppmerksom er å skape *figurer* i verden. Når jeg ser et smilende ansikt i de ruglete fjellformasjonene fremfor meg, artikulerer jeg en *figur* i dem. Jeg, eller synet mitt, får fjellet til å fremtre som noe, lar det få en bestemt uttrykksfull eksistens. Dette krever at jeg er mottakelig for verden, men det krever også at jeg er skapende i den. Figurbegrepet vektlegger, i denne sammenheng, nettopp det skapende og formative ved vårt oppmerksomhetsarbeid, og det foranderlige og formbare ved verdens former. Begrepet hjelper oss å se at vår oppmerksomhet innebærer en formende aktivitet, et modellerende arbeid, og ikke bare en passiv mottakelighet; og det minner oss om at verden alltid kan fremtre på nye måter, at verden stadig kan føres inn i nye former, konfigurasjoner og skikkelser. Synets *figurasjonsarbeid*, synets evne til å frembringe figurer i det synlige, viser at det synlige (så vel som det usynlige) alltid kan vise seg på nye måter.

Ordet *figur* stammer fra latinske *figura*, «plastisk skikkelse», som deler den samme roten som verbet *formere*, «å forme» (Auerbach, 2008, s. 9). Ut ifra dette kan vi forstå noe vesentlig ved begrepet. Selv om begrepet er alt for heterogent, flertydig og kontekstavhengig til å kunne oppsummeres i en generell, allmenngyldig definisjon (slik tilfellet er med de fleste begreper), kan vi si at det typisk viser til en eller annen form som er frembragt av en skapende formgivingprosess. Nå kan dette innebære så mangt – alt fra atomenes uendelig varierte konstellasjoner (Lucretius, 2015) til matematikkens uforanderlige geometriske former – men i vår sammenheng sikter det i første omgang til de mangeartede *fremtredelsesformene* mennesker frembringer og formgir med sin persepsjon og oppmerksomhet. Det er lett å tenke at forming er noe vi først og fremst gjør med hendene, og med de materialene og verktøyene

vi måtte finne på å jobbe med, slik som for eksempel leire eller datamaskiner. Men vi former allerede med vår persepsjon og oppmerksomhet, blant annet takket være kroppens bevegelighet (Merleau-Ponty, 2000) og hjernens plastisitet (Malabou, 2017). På et grunnleggende, fenomenologisk nivå kan vi se *figuren* som «virkeligheten grepet av persepsjon» (Dekoninck & Guiderdoni, 2017, s. 20).¹

Det er slik den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty benytter figurbegrepet i sin eksistensfenomenologiske persepsjonslære. I *Persepsjonens fenomenologi* (Merleau-Ponty, 2014) kritiserer Merleau-Ponty de to erkjennelsesteoriene empirisme og intellektualisme for å overse det grunnleggende skapende ved vår oppmerksomhet, og i den forbindelse kommer han inn på begrepet *figur*: «To pay attention is not merely to further clarify some preexisting givens; rather, it is to realize in them a new articulation by taking them as *figures*.» (Merleau-Ponty, 2014, s. 32). Å være oppmerksom er ikke bare å *la* seg være mottakelig for noe i verden, det er å *få* noe til å artikulere seg på en viss måte. Det er en *gjøren*, en *synliggjøring*. Vår oppmerksomhet innebærer ikke bare en skjerpet passivitet i møte med verden, som lar oss få et klart bilde av noe utenfor oss selv. Vår oppmerksomhet innebærer en produktiv aktivitet som er med på å forme verden frem til noe den ikke var, og ikke kunne være, uten oss. Det er derfor Merleau-Ponty, i en senere tekst, kan si at «allerede persepsjonen stiliserer» (1973, s. 59). Persepsjonen formgir og gir dermed verden en bestemt fremtredelse. Synet utfører et arbeid. Verden som er gitt oss er uuttømmelig i sitt mangfold, i det Merleau-Ponty ville kalt dens «uutslukkelige» fylde, og vår perseptuelle oppmerksomhet avdekker og utfolder bare *noen* av de utallige fremtredelsene som er mulig å finne i denne verden, som kan frembringes fra denne verden, eller som kan gis denne verden. En *figur* peker i denne sammenheng på en fremtredelse – en måte å la verden fremtre på – som er én av mange mulige fremtredelsesformer. Jeg, som et historisk situert individ, som en skapende væren-i-verden (slik Martin Heidegger (2007) i sin tid formulerte det), har en måte å være på, en måte å persipere på, en *persepsjonsstil*,² som gjør at jeg ser et smilende ansikt i fjellformasjonene der andre kanskje vil se et uoppstigelig treterreng, en ruglete sitron eller en geometrisk sirkel. En figur er i en slik sammenheng en spesifikk og formgitt synlighet, og denne oppstår mellom meg og verden, eller bedre, den er noe min persepsjon *virkeligjør* i den verden den er gitt.

For å beskrive persepsjonens formgivende kraft, låner Merleau-Ponty dikotomien *figur/grunn* fra gestaltpsykologien. For ham blir dette et sentralt begrepspar for å beskrive hvordan vi perseptuelt utfolder oss i verden, eller hvordan vi utfolder verden som sådan. Vårt perseptuelle felt har en *grunn*, som kan karakteriseres som «den vage, udifferensierte, uformede» delen som omgir oss, og en *figur*, som er den mer tydelige, avgrensede og ladde

formen – «den høyst strukturerte delen» (Köhler, 1967) – vi får til å fremtre. Grunnen er *horisonten* for vår oppmerksomhet, den er vårt miljø og mulighetsrom, mens figuren er den *uttrykksfulle skikkelsen* som trer klart og tydelig frem for vår oppmerksomhet; den meningsfulle fremtredelsesformen vi har stilisert frem i vårt møte med verden. Figuren vitner om en måte vi perseptuelt ‘griper’ noe i verden på, den markerer hvordan vi lar verden komme til uttrykk, og slik uttrykker den én oppmerksomhetsstil blant mange mulige.

Figuren kan oppsummert karakteriseres som en *partikulær, provisorisk og uttrykksfull fremtredelse* som er formet frem av – og som bærer vitne om – en måte å være oppmerksom på, en oppmerksomhetsstil i verden. Denne figuren er partikulær fordi den ikke kan skiftes ut uten å miste sin vesentlighet: Jeg ser ikke bare *et ansikt*, jeg ser *dette ansiktet* på *denne* måten. Figuren er provisorisk fordi den kan forandres, forvandles eller bli borte, alt ettersom min oppmerksomhet og verdens former forandrer seg. Og den er uttrykksfull fordi vår perseptuelle væren-i-verden, ut ifra en merleau-pontiansk synsvinkel, alltid er uttrykksfull (Lund, 2008; Fóti, 2013).

Vi har riktignok ikke bare vår naturlige persepsjon til rådighet for å frembringe figurer i verden. Vi har også ulike verktøy, teknologier og kunstformer, slik som språk, maleri og film. Disse kan hjelpe oss å danne figurer menneskekroppen ikke evner å frembringe selv (uten hjelp). Disse teknologiene, eller disse «tilføyde organene» som Merleau-Ponty kaller dem i *Øyet og ånden* (2000, s. 51), har sine egne måter å forme og bringe «verden til uttrykk på» (Finke, 2010, Innbildningskraften, avsn. 4). En teknologisk kunstform som film hjelper oss å forme og omforme, synliggjøre og usynliggjøre, uttrykke og levendegjøre verden på stadig nye måter. Film muliggjør, kort sagt, nye figurer i verden. Film virkeliggjør figurer vi ikke kan virkeliggjøre med vår menneskelige persepsjon. Tenk for eksempel på den førhistoriske benknokkelen i *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), som svever så lenge og så heroisk i ørkenluften, som om selve tiden er beruset av hominidens oppdagelse, før den plutselig omformes til et romskip svevende i verdensrommet. Filmens nærbilder isolerer knokkelen, slik at den trer frem som en majestetisk skapning, saktefilmen utvider tiden slik at vi får dvelt ved dens dansende bevegelser, og klippet reduserer millionvis av år til et pregnant øyeblikk. Dette er en kanonisk, filmspesifikk *tidsfigur* (Wahlberg, 2003) som lar oss bevege oss i det synlige på måter menneskekroppen ikke makter, som gir noe i verden en ny uttrykksfull eksistens.

Hvis det å være oppmerksom er å skape figurer i verden, som foreslått innledningsvis, kan vi si at film er en oppmerksomhetsteknologi som skaper figurer vi ikke kan frembringe av oss selv. Det var dette som fikk den franske filmskaperen Jean Epstein (2015), i 1946, til å

snakke om *en maskins intelligens* som adskiller seg fra vår kroppslige intelligens. Takket være filmapparatets «analytiske genialitet» (Brenez, 2011a, s. 164), som skulpturerer og organiserer virkeligheten annerledes enn vi gjør med vårt persepsjonsapparat – den beskjærer, oppdeler og fragmenterer tiden og rommet på måter som er umulig for menneskekroppen, og komponerer nye sammensetninger, rytmer og bevegelser – omorganiseres vår vante erfaring av tid og rom. I filmopplevelsen er vi kastet inn i det Epstein så vakkert kalte «et øye utenfor øyet» (Lundemo, 2012, s. 216); en synliggjøringsteknologi som, slik Trond Lundemo formulerer det, gir oss «andre konfigurasjoner av sensorisk persepsjon» enn de menneskekroppen alene evner å frembringe (ibid., s. 215). Slik kan film som persepsjonsteknologi åpne nye dimensjoner ved verden, og vi kan inkorporere dens oppdagelser i vår egen erfaring og undersøkelse av fenomener (Hoel & Carusi, 2018). Filmens rekonfigurerende synliggjøring – slik som den himmelsvevende benknokkelenes øyeblikkelige transfigurasjon til et vektløst romskip – får oss til å bli oppmerksomme på noe ved vår eksistens, får oss til å se noe i den historiske verden, på en kvalitativt ny måte.

Med dette eksempelet i tankene, og ut ifra den tankemåten jeg her skisserer, synes det upresist å si at film *representerer* verden. Film *figurerer* verden. Film avbilder ikke verden, men konfigurerer den på nye måter, omformer dens vante skikkelse, og innsetter nye former for synlighet og fravær, bevegelse og tid. Film utskiller, spalter og sammenbinder fenomener på sine egne måter, ut ifra sine partikulære synlighetsbetingelser (slik som bilderammens grenser) og plastiske formingsmuligheter (slik som bilderammens formativitet, og uendelige montasjekombinasjoner av lyd og bilde). Takket være sine unike frembringelses- og komposisjonskrefter, sine mediespesifikke muligheter for stilisering, får film (noe i) verden til å komme til uttrykk på nye og friske måter, slik at vi får anledning til å persipere (noe i) verden på nye og friske måter. Knokkelromskipet i *2001* er bare et lite og velkjent eksempel på en slik *figur* frembragt av en filmspesifikk synliggjøring (en synliggjøring som finner sin uttrykksfullhet nettopp i og med et usynliggjørende gap: de millionvis av år som er ‘klippet vekk’ mellom knokkelen og romskipet). Denne figuren gir oss det vi kunne kalle *virkeligheten grepet av film*.

Denne avhandlingen handler om slike *filmspesifikke figurer*, figurer som er stilisert frem i og med filmmediet. Den handler om hvordan filmens figurer – de partikulære, midlertidige og uttrykksfulle fremtredelsesformene filmer frembringer – skiller seg fra de figurene vi skaper med vår egen persepsjon og oppmerksomhet, og den handler om hvordan de dermed gir oss nye figurer å se med, høre med, orientere oss med, føle med, tenke med,

undre oss med og drømme med. Mer bestemt er dette en avhandling om *figuren som filmanalytisk begrep* og om *figural filmanalyse* som en tilnærming til studien av film.

Problemstilling

Figural filmanalyse kan stedfestes til Frankrike på midten av 1990-tallet (Martin, 2009).³ Filmviteren Nicole Brenez har vært en frontfigur i utviklingen av denne analysetilnærmingen (Martin, 2012; Shambu, 2020), og det har også Jacques Aumont. Sammen med Merleau-Ponty, utgjør Brenez og Aumont denne avhandlingens teoretiske grunnmur. Som navnet indikerer, er figural filmanalyse orientert om å studere filmens *figurer*. Hva dette innebærer, og hva som kan være fruktbart ved denne tilnærmingen til film, er hva de kommende kapitlene skal ta for seg. Jeg kaller det bevisst en tilnærming, og ikke en metodologi, for figural analyse kan ta mange retninger og figurbegrepet kan fungere som verktøy for ulike metodologier og teoretiske perspektiver. I utgangspunktet hadde jeg som ambisjon å uforme denne avhandlingen som en 'lærebok' om figural filmanalyse, en 'innføringsbok' om hvordan man foretar en figural filmanalyse, slik Audun Engelstad, for eksempel, legger frem narratologisk filmanalyse i *Film og fortelling* (Engelstad, 2015). Men min forskning synliggjorde at figurale tilnærminger spriker i mange retninger, at begrepet er enda mer heterogent og elastisk enn jeg tidligere hadde visst, og at det sjelden tydelig defineres som begrep eller forklares som en systematisk tilnærming til studien av film. Jeg kom fram til at det mest hensiktsmessige var å drøfte figuren som teoretisk og analytisk begrep, å vise til *noen* av de fruktbare problemstillingene det hjelper oss å formulere og undersøke, samt å foreslå noen mulige veier for figural analyse. Med andre ord er avhandlingen like orientert om *måter å tenke film* på, som den er opptatt av filmanalysen som sådan.

Hvordan kan figurbegrepet og figural filmanalyse gi oss fruktbare analyseverktøy og en fruktbar optikk i møte med filmer? Dette var det vide spørsmålet som motiverte meg til å skrive denne avhandlingen. Avhandlingens problemstilling er mer avgrenset og kan konkretiseres i følgende spørsmål: Hva er en filmspesifikk figur? Hvordan analysere filmspesifikke figurer? Og hvilke implikasjoner har en figural analyse for hvordan vi forstår fremstilling, form og stil i film?

Problemstillingens beveggrunn

Tradisjonelt sett har filmanalysen privilegert film som et *historiefortellende* medium (Elsaesser & Buckland, 2002). Interessen for film som en formativ og utforskende

persepsjonsteknologi var utbredt blant tidlige filmtenkere som Ricciotto Canudo og Vachel Lindsay, Jean Epstein og Germaine Dulac, Walter Benjamin og Siegfried Kracauer, Sergeij Eisenstein og Dziga Vertov, Béla Balázs og Rudolf Arnheim. Men da filmtenkningen ble institusjonalisert, da filmvitenskap ble en akademisk disiplin, rådet en lingvistisk, strukturalistisk og semiologisk tenkning som var mer orientert om konvensjonelle fortellermønstre og språklig signifikasjon enn om estetisk erfaring og tvetydig uttrykksfullhet; mer interessert, kunne man kanskje si, i filmens taksonomiske prosa enn i filmers partikulære poesi. I denne sammenheng ble det utviklet et rikt begrepsapparat for å tematisere film som *narrativ diskurs*, ikke minst takket være det utrettelige arbeidet til Christian Metz (2010/1964). Siden den tid har det som har blitt kjent som den klassisk fortellende filmen vært et paradigmatisk studieobjekt.

I en norsk kontekst har en narratologisk tradisjon stått sterkt (Braaten et al., 2000; Lothe, 2003; Bakøy og Engelstad, 2008; Larsen, 2008; Engelstad, 2015). Både innenfor og utenfor academia har begrepet om *fortelling* en dominerende stilling når det kommer til hvordan vi begrepsliggjør film som fenomen. Dette gjelder ikke bare i Norge – Tom Gunning (2016/1983) henviser, i en klassikertekst, til den narrative filmens *hegemoni* – men det er først og fremst en norsk sammenheng jeg skriver meg inn i med denne avhandlingen. Det bør være ukontroversielt å påpeke at *fortelling* i flere sammenhenger – ikke minst innenfor filmkritikken og filmproduksjonsmiljøer, men også i den offentlige samtalen mer generelt – fremstår som en filmens *a priori* eller *sine qua non*. Det er en gjengs oppfatning at en (god) film skal fortelle en (god) historie.⁴ På nettsidene til Den norske filmskolen står det for eksempel: «Å lage film handler om å fortelle historier med levende bilder.» (Den norske filmskolen, u.å., avsn. 4). Men viktigere for min problemstilling: skal man sette seg inn i filmanalysens prinsipper, møter man som regel fremstillinger som forutsetter, tar for gitt eller innrammer film som et i hovedsak historiefortellende medium. Historiefortelling fungerer ofte som et gitt orienterende perspektiv i møte med film.

Det som har blitt kalt *institusjonell film*, eller filmens *institusjonelle representasjonsmodus* (fra Noël Burch (1981/1969) til André Gaudreault og Philippe Marion (2020)), blir ofte fremstilt som synonymt med film generelt. Dette gjelder innenfor mange diskurser, samfunnsområder og læringskontekster. På nettressursen *Nasjonal Digital Læringsarena* heter det for eksempel: «Når du analyserer en film, prøver du å finne ut av hva filmen forteller oss, og hvordan den gjør det» (Federl & Andersson, 2019, avsn. 1). Innenfor det filmvitenskapelige feltet, som er tema for denne avhandlingen, finner vi også at sentrale innføringsbøker i filmanalyse konsekvent innrammer film som et historiefortellende medium

eller en narrativ kunstart: *Introduksjon til film* (Braaten et al., 2000), *Filmanalytiske tradisjoner* (Bakøy & Moseng, 2008) og *Film: en innføring* (Engelstad & Tønnesen, 2011) er toneangivende i en slik sammenheng. Dessuten finner vi flere bøker som eksplisitt drøfter narratologiske innfallsvinkler til filmanalyse, slik som *Filmfortelling og subjektivitet* (Braaten, 1995), *Fiksjon og film* (Lothe, 2003) og *Film og fortelling* (Engelstad, 2015), men ikke så mange tekster om filmanalyse og spørsmålet om det poetiske, for eksempel.⁵ Forståelsen av film som en hovedsakelig narrativ form viser seg også i adaptasjonsstudier, som i *Fra bok til film* (Engelstad, 2013), og i medievitenskapelige bøker som introduserer filmanalyse, slik som *Medievitenskap bind 2* (Larsen, 2008).

Med denne avhandlingen skriver jeg meg inn i den norskspråklige filmdiskursen og filmvitenskapen med ønske om å drøfte en innfallsvinkel til filmanalyse (og i forlengelse, en forståelse av film) som tar et annet utgangspunkt enn narratologien. Jeg skal ta utgangspunkt i filmens *figurer* og ikke i dens fortellinger. Dette impliserer blant annet en vektlegging av film som en *poetisk oppmerksomhetskunst* og *perseptuell eksperimentering*, og ikke som representasjonell og narrativ diskurs. Med dette er mitt siktemål å belyse dimensjoner ved filmer og filmopplevelse som har blitt mangelfullt belyst i den norske filmvitenskapen. Ikke minst gjelder dette estetiske og poetiske dimensjoner ved film og filmopplevelse. Avhandlingens overgripende spørsmål og problemstilling gror delvis ut av en misnøye med en norskspråklig filmdiskurs som har en tendens til å redusere spørsmål om filmens *grunnelementer* (*mise-en-scène, kinematografi, klipp og lyd*) og *uttrykksdimensjon* (*form, estetikk og stil*) til et spørsmål om narrativ-representasjonelle *virkemidler*. En figural innfallsvinkel kan, slik jeg ser det (avhandlingens hypotese), og som jeg håper å vise utover i avhandlingen (avhandlingens målsetting), bidra til å utvide vår begrepsliggjøring av filmers grunnelementer, former og uttrykksdimensjoner, blant annet ved å innrette oss mot disse elementene, formene og dimensjonene i lys av deres *uttrykksfulle eksistens, poetiske formgivingsarbeid* og *perseptuelle eksperimentering*.

Begrepet om figuren motiverer oss til å tenke på filmens såkalte virkemidler som synliggjørende gester og eksperimentelle gestaltninger, og det man kunne kalle *virkeformer*: det vil si, ikke som midler som formidler noe bestemt, men som former og synliggjøringer som bringer noe til uttrykk på en viss måte, og som virker på oss på forskjellige måter, som initierer eller gir anelse om nye måter å være oppmerksomme på. Min antagelse er at en figural innfallsvinkel derigjennom tilbyr en fruktbar vei ut av et prosaisk og instrumentelt syn på filmens estetiske og stilistiske former.

Jeg er særlig interessert i stilbegrepet. Spørsmålet om filmens figurer impliserer nye måter å tenke om filmstil på, og jeg mener det kan revitalisere vårt begrep om stil. Det kan revitaliserer vår stilforståelse ved å flytte fokuset fra stilens *funksjon* til stilens *tilstedeværelse* og *genererende* potensial i vårt møte med den. Et av de mest markante eksemplene på det jeg kaller et prosaisk og instrumentelt stilsyn, finner vi i allerede nevnte *Introduksjon til film* (Braaten et al., 2000), mer bestemt i et avsnitt der begrepet om filmens *eksess* drøftes: «På et vis kan en films eksessive dimensjoner karakteriseres ved den måten stilistiske elementer overgår fra å tjene filmens fremadskridende interesser, til å dreie vår oppmerksomhet mot virkemidlene i seg selv.» (s. 127). Her impliserer «filmens fremadskridende interesser» *narrativ* fremdrift. Forfatterne hevder videre at en slik stilistisk eksess «kan bibringe en uklar motivering for bruken av de virkemidlene som kommer til syne på lerretet» (ibid.). Det resonneres videre:

Den eksessive overdådigheten er altså relatert til en form for hull i motiveringen med hensyn til den fysiske representasjonen av filmatiske elementer på lerretet, hvor dette tilsynelatende umotiverte er i stand til å fange interesse i seg selv. Filmen inviterer dermed til en annerledes seerdeltakelse. Vi står overfor uklare meningsstørrelser som på et vis er overflødig relatert til den fortløpende narrative økonomien. Ofte vil slike størrelser som bare tilbyr en form for perseptuell lek oppleves som forstyrrende. (ibid.)

Her er det mange antagelser om hva film er eller bør være som forblir utematisert i den aktuelle boken. «Stilistiske elementer», og «virkemidler» som ikke tjener en narrativ funksjon, fremstilles og bagatelliseres som «eksess», og denne «eksessen», hevdes det, vil ofte oppleves som «forstyrrende». Disse formuleringene impliserer en konvensjonell innfallsvinkel til film, filmisk meningsproduksjon og seeropplevelse som kanskje er dominerende, men som ikke er den eneste mulige. Forfatterne tar blant annet utgangspunkt i film som 1) et narrativt medium som 2) kommuniserer en historie 3) til et publikum som innretter seg mot det fortalte. Tanken om en «annerledes seerdeltakelse» antyder en normativ idé om en ideell seerdeltakelse – for annerledes i forhold til hva? Dette blir ikke tydeliggjort. Idéen om stilistisk eksess som en forstyrrelse av det vesentlige (en fortelling) – og, mer indirekte, forestillingen om en stilistisk norm denne eksessen blir eksessiv i forhold til – blir dermed normalisert. Filmens stilelementer og uttrykksdimensjon blir uproblematisk redusert til et spørsmål om narrative virkemidler (essensielt) eller eksess (forstyrrende lek). Filmens

stilisering blir i bunn og grunn sett i lys av dens narrative nytteverdi. *Introduksjon til film* er et særlig interessant eksempel på det jeg ser som en instrumentell, narrativ-representasjonell forståelse av stil, fordi boken viser en svært mediebevisst forståelse av film og en eksplisitt interesse for det «mediespesifikke mangfoldet av filmatiske uttrykksmuligheter» (Braaten et al., 2000, s. 12). Talende nok studeres filmens uttrykksmuligheter dog i lys av «det fortellende mediet det er» (ibid.)

En figural analyse tar et annet utgangspunkt. En figural innfallsvinkel tar som utgangspunkt at en films stil nettopp tar oss med på «en form for perseptuell lek», eller det jeg, inspirert av Aumont (2017), foretrekker å kalle en *perseptuell eksperimentering*. Hva om vi, før vi tar utgangspunkt i film som narrativ representasjon, starter med å se film som en utforskning av vår perseptuelle verden? Fra en figural synsvinkel interesserer man seg for at en film, i sin bestemte fremstilling av fenomener (en fremstilling som kan, men som ikke må, inkludere en narrativ struktur), modifiserer betingelsene for vår vante erfaring av verden, at den stiliserer verden på fremmedartede og oppfinnsomme måter, slik at tingene fremstår på nye måter for vår persepsjon – slik at verden fortoner seg i ny skikkelse, form, konfigurasjon, eller *figur*. For som jeg har vært inne på, innretter figurbegrepet oss mot hvordan filmens mediespesifikke formingskrefter stiliserer verden slik at nye og uvanlige fremtredelsesformer (skikkelser, uttrykk, fasonger, omriss, sammenstillinger, adskillelser, mellomrom, konfigurasjoner og så videre) oppstår. Og i et slikt perspektiv blir det vi kan kalle en films stilistiske synlighetseksess ikke bare velkommen, men et vesentlig moment ved filmen som uttrykkshandling. Hvis en films stil og synlighetsformer forvirrer og forstyrrer vår persepsjon, hvis en films stilistiske elementer slår oss som eksessive i forhold til vår vante persepsjon av verden, tar vi det som en invitasjon til å oppleve noe nytt, til å sanse og se verden på en ny måte – til å prøve ut en annen persepsjonsstil. Det karakteristiske ved filmfigurer er nettopp at de er forunderlige fremtredelser frembragt av en filmspesifikk formgiving og stilisering av verden.

I en slik forståelsesramme underordnes ikke stilbegrepet lenger et narrativt-representasjonalistisk paradigme, men begripes i lys av filmens særegne og fremmedartede måter å fremstille, formgi og synliggjøre fenomener på. Det man kan kalle en aristotelisk innfallsvinkel til film som dramatisk historiefortelling og en strukturalistisk begrepsliggjøring av film som narrativ diskurs, der stilistiske elementer begripes som virkemidler som formidler, kommuniserer og symboliserer et innhold, erstattes av det vi kan kalle en merleau-pontiansk eller epsteinsk innfallsvinkel til film som en poetisk og eksperimentell persepsjonsteknologi, en figurdannende kunstform som bryter med vårt vante bilde av verden,

og som inviterer oss til nye måter å sanse og være oppmerksomme på.⁶ Det Braaten et al., fra en narratologisk synsvinkel, ser som «hull i motiveringen», ser jeg, fra en figural synsvinkel, som motivert av en synliggjørende uttrykksoperasjon; et lekent og eksperimentelt oppmerksomhetsarbeid som bringer verden til uttrykk på nye måter.

Jeg skal komme tilbake til begrepene jeg her innledningsvis har skissert – deriblant stil, uttrykk, oppmerksomhetsstil, persepsjonsarbeid og det poetiske – og som alle er inspirert av en merleau-pontiansk tenkning om sammenhengen mellom vår persepsjon, verden og kunst. Det jeg foreløpig har ønsket å signalisere, er at en figural analyse tilbyr en annen analyseoptikk enn en konvensjonell vektlegging av filmens historieverdener og narrative virkemidler. Hva om vi lar begreper som synliggjøring og oppmerksomhet – mer enn representasjon og fortelling – være ledetråder for filmanalysen? Hva om vi retter oss mot en films uttrykksfulle eksistens før vi engasjerer oss i en karakterorientert historieverden? Hva om vi stopper opp ved de fragmentariske og flyktige *skikkelsene* filmer former frem, før vi identifiserer oss med avrundede psykologiske karakterer? Og hva om vi tar utgangspunkt i film som en invitasjon til en fremmedartet persepsjon mer enn en historiefortellende representasjon? Disse spørsmålene har drevet min undersøkelse av figurbegrepet. Avhandlingens beveggrunn ligger ikke i et ønske om å kritisere narratologiske innfallsvinkler – jeg mener de filmvitenskapelige arbeidene jeg har referert til har gitt verdifulle bidrag til begrepsliggjøringen av film – men delvis i et ønske om å detronisere og avnormalisere begrepene *representasjon*, *fortelling* og *virkemidler* som orienteringspunkt i møte med film. Mer viktig tror jeg figurbegrepet kan tilføre vår begrepsliggjøring av film noe fruktbart, og da både som teoretisk begrep (hvordan kan film forstås?) og som analyseverktøy (hvordan kan en film analyseres?).

Teoretisk posisjonering

Jeg har allerede introdusert de viktigste navnene jeg vil gå i dialog med i denne avhandlingen: Nicole Brenez, Jacques Aumont og Maurice Merleau-Ponty. Forbindelsen mellom disse tenkerne er riktignok ikke åpenbar, og krever en innledende kommentar. Brenez og Aumont er nært beslektet som filmvitere, og to ledende figurale forskere, men deres kobling til Merleau-Ponty er mer diskutabel. Hverken Brenez eller Aumonts *filmspesifikke* figurbegrep – som adskiller seg noe fra hverandre, men som på vesentlige punkter overlapper hverandre – stammer direkte fra Merleau-Pontys fenomenologiske figurbegrep.⁷ Brenez og Aumont har utviklet begrepet i filmteoretisk og filmanalytisk øyemed, særlig siden 1990-tallet (se f.eks. Aumont, 1995; 1997a; Brenez, 1993; 1998), og graden av Merleau-Pontys innflytelse er

vanskelig å stadfeste. Som de begge er tydelig med å påpeke, har begrepet en rik, mangslungen historie. Deres respektive, nytenkende (og flertydige) figurbegrep har ikke én klar kilde, og Merleau-Ponty inngår bare som én av mange tenkere de to filmviterne går i dialog med.⁸ Andre som er relevante for denne avhandlingen, og som jeg utover i avhandlingen vil komme nærmere inn på, er den tyske filologen Erich Auerbach, Jean Epstein, og de franske filosofene Jean-Louis Schefer, Jean-François Lyotard og Gilles Deleuze. Det er med andre ord et *valg* jeg har tatt å se Aumonts og Brenezs filmvitenskapelige figurbegrep i sammenheng med Merleau-Pontys fenomenologiske, persepsjonsfilosofiske figurbegrep. I det minste er det et valg å *vektlegge* denne sammenheng. Forbindelsen til Merleau-Pontys tenkning er av og til bare implisitt tilstede i Brenezs og Aumonts tekster, enten i deres begrepsbruk, i deres tankestil, eller som en utematisert bakgrunn for hvordan de forstår film. Når jeg vektlegger denne forbindelsen er det fordi jeg mener det er en særlig fruktbar vei å gå i filmvitenskapelig øyemed, og i de kommende kapitlene ønsker jeg å demonstrere hvorfor.

La meg innledningsvis, i korte trekk, si noe om hva som samler disse tenkerne og hva som adskiller dem. For Brenez og Aumont er filmens figurer knyttet til filmens spesifikke formgivingskrefter som medium og kunstform. Deres figurbegrep er knyttet til forståelsen av film som formativ fremstilling, og til hvordan film kan problematisere og eksperimentere med vår vante perseptuelle artikulering og organisering av verden. Film innsetter nye synlighetsformer i verden, film figurerer noe nytt å se (nye syn) og – ikke minst – noe nytt å *se med* (en ny optikk). Film representerer ikke en allerede gitt virkelighet, reproducerer ikke fremtredelsesformer vi allerede har gjort oss kjent med; film produserer fremtredelser. Som Brenez (1997) skriver, gir ikke filmbildet oss en imitasjon av en referent, men *tillater* en referent å *fremkomme* som sådan. Dette gjør film blant annet i og med sine materielle, mediale, formale, estetiske og stilistiske komposisjonsmuligheter, som utgjør selve grunnlaget for filmers karakteristiske væremåte som temporal og audiovisuell bildemontasje i verden. Filmens figurer henger sammen med hvordan film *qua komponerende bildemontasje* former og innordner virkeligheten, og det på ‘unaturlige’, uvanlige og nytenkende måter, det vil si på måter som skiller seg fra vår vanlige persepsjon og som bruker krefter som er særegne for film som formgivende medium eller uttrykksmaterial. Sagt med andre ord sikter filmens figuralitet (det som har med figurer å gjøre) gjerne til filmens *unike synliggjøringskrefter*, som kan gi opphav til nye skikkelser og temporale modaliteter, og som kan forme vår oppmerksomhet for verden på måter egenkroppen alene ikke makter.⁹

Jeg tar selv utgangspunkt i denne forståelsen av filmens figurer (en forståelse som er resultat av min tolkning av Brenez og Aumont), og ser dette i lys av Merleau-Pontys tenkning om vår kroppslige persepsjon og *dens* uttrykksfulle stilisering av verden. La meg i denne sammenheng utdype noe av det jeg var inne på innledningsvis. Merleau-Pontys tenkning, og da særlig hans senere tenkning i *Øyet og Ånden* (2000), *The Visible and the Invisible* (1968) og *The Prose of the World* (1973), lar oss se hvordan allerede persepsjonen stiliserer; hvordan vår måte å få verden til å fremtre på, som kroppslige persepsjonsvesener, allerede innebærer et *poetisk og uttrykksfullt frembringelsesarbeid*. Merleau-Ponty vil ha oss til å se at menneskekroppen er poetisk i den forstand at den 'modellerer' sine omgivelser og lager figurer. Å se og fremstille verden er ikke bare å registrere eller avbilde ting 'slik de er', det er ikke bare å betrakte og representere «gjenstanden i alminnelighet» (Merleau-Ponty, 2000, s. 11). Selve tanken om «gjenstanden i alminnelighet», tanken om at ting eksisterer som noe 'der ute', uavhengig av en synsakt, er knyttet til det Merleau-Ponty (2000) kaller en *overblikkstanke* og en *prosaisk* synsmåte. Vi engasjerer oss i en prosaisk synsmåte idet vi forholder oss til verden ut ifra etablerte merkelapper og kategorier, ut i fra konvensjonelle og klisjéfulle bilder og talemåter, ut i fra rent praktiske gjøremål eller ut i fra vitenskapens objektivitetssøkende optikk. Merleau-Ponty vil riktignok ha oss til å se at det å se og fremstille verden alltid innebærer et formingsarbeid i skapende samhandling med verden. Å se er allerede en artikulering. Vi er alltid involvert i et arbeid som bringer verden til uttrykk på partikulære måter. Synet er derfor *poetisk* – det vil si frembringende, skapende og generativt (Hoel & Carusi, 2015) – men for å *se* dette må vi bryte ut av det prosaiske synets dvaske drøm og se vårt eget syn med et poetisk blikk. Det poetiske synet ser sin egen medskapning i synliggjøringen av noe. Dette synet forstår at det synlige objektet er noe det selv må gjøre synlig, og ikke noe som bare eksisterer der ute utenfor synet (Hoel & Carusi, 2015). Det prosaiske synet 'glemmer' på sin side synliggjøringen som betinger det synlige; det overser sitt eget skapende synlighetsarbeid.

Figur, slik jeg forstår dette begrepet hos Merleau-Ponty, er navnet på det som fremtrer takket være det poetiske synlighetsarbeidet; den bestemte synligheten som oppstår i og med vår kroppslige involvering i verden. Figurbegrepet målbærer et poetisk, uttrykksfullt syn (figuren får noe til å fremtre), der representasjonsbegrepet målbærer et prosaisk syn (representasjonen står inn for noe). Figurbegrepet, i likhet med ideen om et *poetisk syn*, lar oss slik sett se hvorfor Merleau-Ponty (2000) kan sammenligne kunstverket med menneskekroppen, eller menneskekroppen med kunstverket. På den ene siden kan vi forstå menneskekroppens naturlige perseptuelle oppmerksomhet som poetisk og kunstnerisk i den

forstand at den skaper, frembringer og former i samhandling med sitt material eller medium, som er verden; og på den andre siden kan vi forstå kunstverket som en invitasjon til nye former for oppmerksomhet og måter å se på. Hvis det å være oppmerksom er å skape figurer i verden, kan vi se kunstens figurer – slik som montasjen av benknokkelen og romskipet i *2001*, en montasje som frembringer gestalten ‘knokkelromskip’ – som en eksperimentering med vår oppmerksomhet i verden. Sagt på en annen måte kan vi forstå vår perseptuelle oppmerksomhet som en form for *poiesis*, en skapende frembringelsesaktivitet, og kunst som en elaborasjon eller ekstensjon av denne grunnleggende frembringelsesaktiviteten.

Merleau-Ponty skrev nokså lite om film. Han skrev mer om maleri og litteratur, og det lille han skrev om film er ikke vesentlig for denne avhandlingen. Slik jeg ser det viderefører riktignok Brenez og Aumonts tenkning flere av hans initiativ. Der Merleau-Pontys fenomenologi tematiserer hvordan vår *persepsjon* artikulere figurer i verden (se kapittel 7), tematiserer Brenez og Aumont hvordan *film* som persepsjonsteknologi og kunstform artikulere figurer på sine egne måter, med sine egne frembringelseskrefter. Merleau-Pontys tenkning hjelper oss å se *sammenhengen* mellom vår menneskelige oppmerksomhet, verdens foranderlige og utømmelige synlighet, og kunstverks (inkludert filmers) unike figurer, og Brenez og Aumonts tekster legger grunnlaget for å tenke *det unike ved film som kunstform*, det som *skiller* filmens synliggjøringsarbeid fra vår vanlige persepsjon. Merleau-Ponty viser oss hvordan vi *inngår i tingenes til-syne-komst*; Brenez og Aumont lar oss se hvordan vi i filmopplevelsen erfarer tingenes til-syne-komst i og med *filmens frembringelses- og formingskrefter* som et medium annerledes enn vår menneskekropp.

Jeg er altså ikke interessert i å studere filmens frembringelser som *lignende* menneskekroppens frembringelser. Jeg er ikke interessert i å se filmens persepsjonsverden, eller den persepsjonsverden en film gir oss, som en slags ‘oversettelse’ av en eller flere *filmskaper(e)s* persepsjonsverden. En figural filmanalyse konsentrerer seg om de figurene som frembringes av et delvis ‘umenneskelig’ persepsjons- og uttrykksapparat, en komposisjonsteknologi og et medium som følger andre lover enn menneskekroppen, og som former og omformer verden på unike og originale måter (takk for være mennesker som former med filmens teknologi). Dette starter allerede med en oppmerksomhet for filmbildets *utsnitt*, som gjør at filmens ‘synsfelt’ på et grunnleggende nivå skiller seg fra vårt eget synsfelt (Zernik, 2006). Men i de kommende kapitlene vil jeg konsentrere meg mer om hvordan film mer *radikalt deformerer* de vante skikkelsene vi får til å fremtre med vår persepsjon, som når to ansikt smelter sammen i en dobbelteksponering, eller når to ansikt smelter over i hverandre

i en animert metamorfose. Jeg er opptatt av de *forskjeller* filmer innsetter i vår vante persepsjonsverden.

Merleau-Ponty synes selv å ha vært opptatt av dette ved film (selv om han ikke skrev så mye om det), og oppfordrer oss til å se disse forskjellene *i lys av* vår vante persepsjonsverden. En slik interesse impliseres blant annet i *The World of Perception* (2008/1948), der han løfter frem kunstens evne til å frembringe «ufamilære blikk» på oss selv, slik som Kafkas insekt, i *Forvandlingen* (Kafka, 2020/1915), som lar oss se en familie «gjennom øynene til dette insektet» (Merleau-Ponty, 2008, s. 68). Merleau-Ponty viser også en interesse for saktefilmens forunderliggjørende synliggjøring av kropp i Jean Vigos berømte putekrigsscene i *Zéro de conduite* (Vigo, 1933 [*Null i oppførsel*]) (Carbone, 2019). Hvis vår persepsjon, ifølge Merleau-Ponty, allerede *er* uttrykk (Landes, 2013), så gir kunsten oss en mulighet til å uttrykke verden som om vi var en annen persepsjon. Selv om filmmediet er annerledes menneskekroppen, selv om en film ‘ser’, ‘hører’ og ‘beveger’ seg (om vi kan tillate oss denne antropomorfiseringen) i verden på egenartede og fremmedartede måter, og selv om en film ikke *befinner* seg i verden som oss, *retter* denne kunstformen seg mot den samme verden som vi kjenner med vår kropp (nettopp som Kafkas litterære insektsfigur); og det er nettopp *i kraft av sin annerledeshet* fra vår menneskekropp at film kan problematisere og eksperimentere med vår vante oppmerksomhet for verden.

Ved å betone det *forskjellsinnstiftende* ved film, skiller min innfallsvinkel seg fra Vivian Sobchacks innflytelsesrike tenkning med Merleau-Ponty i *The Address of the Eye* (1992), som vektlegger *kontinuiteten* mellom menneskekroppens og filmens uttrykksfulle persepsjonsaktivitet. Den figurale innfallsvinkelen jeg vil drøfte har faktisk en nærere relasjon til to filosofer som ofte adskilles fra Merleau-Pontys fenomenologi, to filosofer som begge formulerte sine egne tanker om *det figurale* i en estetisk kontekst: nemlig Lyotard (2011/1971) og Deleuze (2005/1981). Det er mye som skiller disse fra Merleau-Ponty, og noen vil si at de er inkompatible med hans fenomenologiske tenkning (se f.eks. Blasi, 2019), men snarere enn å vektlegge dette vil jeg betone det som samler dem. I og med at mitt mål med denne avhandlingen ikke er å applisere deres respektive filosofier, men å hente lærdommer og tankemåter fra dem i en drøfting av filmens figurer, tillater jeg meg å se disse tre tenkerne som del av den samme familien. De deler nemlig alle en interesse for hvordan kunst kan utfolde verden og åpne oss for verden på stadig nye måter; hvordan kunst kan utarbeide nye fremtredelsesformer og synliggjøringer, nye *figurer* med kraft til å forfriske, forstyrre, problematisere, utvide, bearbeide og eksperimentere med vår vante persepsjon og oppmerksomhet, vår vante væren i verden. Figurbegrepet er ulikt hos alle tre, men det peker

hos samtlige på noe ved kunst som ikke representerer eller kommuniserer, men som eksperimenterer med vår vante sansning og våre vante perspektiver på verden. Det har blitt argumentert for at Lyotard (Johnson & Smith, 1993) og Deleuze (Marks, 2000) overså eller undervurderte tanken om *forskjell* i Merleau-Pontys tenkning. Deleuze og Lyotard betoner det dionysiske, det disruptive og forstyrrende, det som er *løsrevet* fra menneskekroppen, mens Merleau-Ponty vektlegger det mer apollinske, det språklige og organiske, og det som *forbinder* kunstverket til menneskekroppen og dens poesi. Men de peker alle på noe viktig ved kunstens formative, differensierende og skapende synliggjøringsarbeid – noe ved kunstverk som bryter opp det vante og skaper en forskjell i det værende.

Jeg skal komme tilbake til Lyotard og Deleuze utover i avhandlingen; de vil dog ligge i bakgrunn for flere av drøftingene mine og jeg vil kun trekke de frem der de kan belyse noe ved filmens figuralitet. De to filosofene kunne uten tvil fått mer plass i en drøfting av figural filmanalyse, men av følgende grunn vil de tre i bakgrunnen: Deres viktigste innsikter og forslag, *i lys av denne avhandlingens problemstilling*, kommer til uttrykk i Brenez og Aumonts tenkning. Lyotard skrev *Figure, Discourse* (2011) innenfor et lingvistisk og psykoanalytisk rammeverk som jeg ikke er interessert i å bevege meg inn i; og Deleuze skriver i en filosofisk kontekst der nettopp *filosofiske begreper* blir viktigere enn filmanalytiske begreper.¹⁰ Det samme kan ikke sies om hvordan jeg forholder meg til Merleau-Ponty. Som sagt er jeg heller ikke interessert i å 'applisere' Merleau-Pontys tenkning på film, men hans begrepsapparat og tankestil har i større grad påvirket og strukturert avhandlingens tankemåte. Hans fenomenologiske tenkning legger dessuten grunnlaget for andre vesentlige begreper i denne avhandlingen, slik som persepsjon, uttrykk og stil, som jeg ikke finner tematisert av Brenez eller Aumont. Dette vil bli særlig tydelig i kapittel 7.

Det var ved å lese tekster av Brenez jeg først begrep film ut ifra en figural synsvinkel. Senere fant jeg tekstene til Aumont, som bærer et nært slektskap til Brenezs tenkning (de refererer hverandre nokså flittig). Merleau-Pontys fenomenologiske perspektiv ble for meg en nøkkel til å forstå filmens figurer i lys av vår menneskelige persepsjonsaktivitet. Med forankring i disse tre tenkerne, vil jeg foreslå at vi i denne avhandlingen kan forstå *figur* som et erkjennelsesteoretisk og analytisk begrep som tematiserer film som en formende og deformerende (mer enn formidlende eller meddelende), synliggjørende (mer enn representerende) og eksperimentell (mer enn fortellende) fremstillingskunst. Her er det på plass med en presisering: Med *synliggjørende* sikter jeg ikke bare til at film frembringer nye syn, men også til at film frembringer nye blindsoner (Hanssen, 2018), nye forflytninger i det synlige, nye lyder, nye konfigurasjoner av det synlige, og – ikke minst – nye synsmåter

(Merleau-Ponty lar oss, som vi har sett og som kapittel 7 skal utdype, se hvordan syn og det synlige ikke kan eller bør adskilles fra *synsmåter*). Alt dette inkluderes i begrepet synliggjøring. Det er viktig å understreke at synlighet i vår sammenheng inkluderer mer enn visuelle elementer; den synlige verden, i film som ellers, henger uløselig sammen med de lydene, forflytningene og usynlige dimensjonene som omgir, påvirker og griper inn i det visuelle feltet. Jeg vil i denne avhandlingen, i likhet med Merleau-Ponty og en lang filmvitenskapelig tradisjon, vektlegge det visuelle og temporale filmbildet, men jeg vil også utvise oppmerksomhet for det auditive og usynlige ved film. Jeg kommer ikke til å *teoretisere* om lyd, men vil heller la bestemte analyser og filmeksempler vise hvordan lyd integreres med en films øvrige elementer i dens synlighetsarbeid og figurdannelser.

Den figurale innfallsvinkelen jeg ønsker å skrive frem har en næranalytisk, fenomenologisk og estetisk erkjennelsesinteresse. Med estetisk sikter jeg til en interesse for vår sanselige og perseptuelle erfaring av film som kunst. Begrepet estetikk sikter ikke her til det antikke spørsmålet om det skjønne, og kunst knytter seg ikke til det som går under betegnelsen 'kunstfilm' eller andre kategorier for film. En estetisk interesse for film som kunst dreier seg her om å stille spørsmål som har med filmisk form, stil, uttrykk, fremtredelse og persepsjon å gjøre.¹¹ Med fenomenologisk sikter jeg til en interesse som ikke bare innretter seg mot film som autonome, erfarte kunstverk, men som utviser oppmerksomhet for hvordan filmopplevelsen gjør noe med hvordan verdens fenomener fremtrer for oss eller (sagt på en annen måte) hvordan vi persiperer verdens fenomener. Jeg er, med andre ord, interessert i *filmers uttrykksfulle eksistens* (for å låne en formulering fra Aumont (2017)) og i hvordan denne eksperimenterer med *verdens uttrykksfulle eksistens* (slik denne trer frem for og artikuleres av min vante persepsjon, i fenomenologisk forstand). Et spørsmål som vil bli drøftet på ulike måter gjennom hele avhandlingen, og som følger i fotsporene til Merleau-Ponty, Aumont og Brenez, er: Hvordan kan filmer, med sine oppfinnsomme figurdannelser, få oss til å se verden på nye måter og lære oss å møte verden med fornyet undring?

Kontekstualisering av en figural innfallsvinkel til film

Som estetisk og filmvitenskapelig begrep er figurbegrepet nokså etablert i en franskspråklig sammenheng (se f.eks. Aubral & Chateau, 1999; Gervais & Lemieux, 2012; Vancheri, 2011).¹² Men det er samtidig et svært flertydig begrep. Figurbegrepet kan sikte til svært ulike dimensjoner ved filmer, bilder, litteratur og andre kunstverk, og det hos én og samme forfatter. Innen den engelskspråklige filmvitenskapen har sentrale filmvitere som Christian

Metz (1981), Stephen Heath (1981) og Linda Williams (1994/1981) drøftet begrepet, men da innenfor en lingvistisk, retorisk og psykoanalytisk forståelsesramme som ligger noe utenfor denne avhandlingens interesseområde. Dudley Andrews avslutningskapittel i boken *Concepts in Film Theory* (Andrew, 1984), som heter «Figuration», kan ses som en brobygger mellom denne lingvistisk-retoriske forståelsen og en mer estetisk orientert næranalyse som vi skal se på. Det er hovedsakelig de senere årene, og spesielt det siste tiåret, at en mer estetisk og perseptuelt orientert tenkning om filmfigurer har blitt tematisert, drøftet og benyttet i den engelskspråklige filmvitenskapen.¹³ Av særlig betydning for min avhandling er det verdt å løfte frem arbeidet til Adrian Martin (2000; 2008; 2009; 2011; 2012), Malin Wahlberg (2003) og Karl Hansson (2004; 2006), men også Eivind Røssaak (2006), Silvia Marchetti (2009), Irina Stathi (2014) og Liina Keevallik (2017).¹⁴

I en norskspråklig sammenheng er figurbegrepet og figural filmanalyse nærmest totalt utematisert.¹⁵ Et hederlig unntak er Røssaaks artikkel «Freeze! Bullet-time-effekten som estetisk figur» (2006). Røssaaks definisjon av det han kaller *estetiske figurer* er hovedsakelig inspirert av Deleuze, og overlapper ikke helt med min egen forståelse av filmfigurer, men den ligger nokså nærme hvordan jeg selv forstår en viktig dimensjon ved dem: «en spesiell hendelse som inntreffer i et estetisk eller populærkulturelt objekt som utfordrer og kanskje omorganiserer sansene og tanken» (Røssaak, 2006, s. 16). Jeg vektlegger begrepet *fremtredelsesformer* fremfor *hendelsesbegrepet* (selv om *fremtredelsesformer*, slik jeg forstår det, ikke skal forstås som noe statisk, men som *måten* noe fremtrer på), men Røssaaks definisjon viser en fruktbar vei for å studere filmens figuralitet og har inspirert mitt eget arbeid. Selv om filmens figuralitet som sådan ikke har blitt drøftet utover dette, finner vi lignende innfallsvinkler til film og bilder i enkelte arbeider, slik som i doktoravhandlingene til Trond Lundemo (1996) og Aud Sissel Hoel (2005a). Min bruk av begrepet *montasje* er inspirert av Lundemo, og min forståelse av film som formativ fremstilling er forankret i Hoels arbeid. Så vidt meg bekjent er imidlertid Brenez og Aumonts teoretiseringer totalt utematisert i den norskspråklige filmvitenskapelige litteraturen. Et viktig siktemål med denne avhandlingen er å introdusere og drøfte figurbegrepet og figural filmanalyse *på norsk*, og dermed fylle et hull i vårt filmvitenskapelige begrepsapparat.

Selv om spørsmålet om filmens figurer og figuralitet er et nokså ungt område innenfor filmvitenskapen, griper det tilbake til den klassiske filmteorien og tidlige filmtenkere som Vachel Lindsay, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin og ikke minst allerede nevnte Jean Epstein. Interessen for film som eksperimentell persepsjonsteknologi og poetisk formgivingskunst var i det hele tatt sentral for mange av 1920-tallets filmtenkere og

avantgardistiske filmskapere, ikke minst i Frankrike (*photogénie*) og Sovjetunionen (*montasje*). Men også før 1920-tallets euforiske utforskninger av filmens formingsmuligheter, finner vi forundring over film som en ny synlighetsteknologi i verden. Som den italienske filmteoretikeren Francesco Casetti (2018) har bemerket, kan den aller tidligste filmtenkningen, helt fra filmens fødsel, ses som en respons på film som et snodig, «skandaløst» og delvis umenneskelig fenomen som utfordrer våre vanemessige måter å se verden på. Med andre ord griper en figural innfallsvinkel tilbake til ‘naive’ spørsmål som var sentrale i den tidlige og såkalte klassiske filmteorien som gikk forut for den strukturalistiske filmforskningen, ikke minst en fenomenologisk og estetisk orientert interesse for film som verdensbearbeidende kunstform (Sergej Eisenstein, André Bazin, Jean Mitry, og så videre).

Når jeg særlig løfter frem Epstein blant de tidligere filmtenkerne, er det fordi det i hans tenkning ligger en interesse for at film kan tilby oss det Trond Lundemo (2012) har kalt en «ekstrafenomenologisk» erfaring av verden. Kan film, ved å omorganisere vår vante perseptuelle verden, ta oss ut av vår vante fenomenologiske erfaring og tilby en annen måte å være i verden på? Kan film gi oss en annen perseptuell værensform? Epstein vil befinne seg i skyggene i store deler av denne avhandlingen og hans innflytelse er sterkere enn de kommende kapitlene kan gi inntrykk av; en innflytelse som imidlertid ikke er så mye knyttet til spesifikke begreper og tekster som til hans mediumspesifikke, poetiske og ‘ekstrafenomenologiske’ måte å tenke film på.¹⁶ Dessuten, som antologien *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (Keller & Paul, 2012), samt Christoph Wall-Romanas *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* (2013), har tydeliggjort, er franskmannens tenkning svært relevant for nyere, posthumanistiske forskningsspørsmål, som igjen har visse berøringspunkter med en figural innfallsvinkel til film.

Avhandlingens figurale innfallsvinkel er nemlig beslektet med nyere forskningsinteresser som betoner en materiell og sensorisk, kroppslig og affektiv, heterogen og tvetydig opplevelsesdimensjon i møte med bilder. Dette var aspekter som ble oversett eller undervurdert i lingvistiske, semiologiske og strukturalistiske forståelsesmodeller som konsentrerte seg om konvensjonsbaserte tegnsystemer.¹⁷ Nyere forskningsinteresser har reaktualisert den tidlige filmtenkningen i sin orientering om hva bilder *gjør* med oss og verden. Der en strukturalistisk, lingvistisk orientert forskning vektla hvordan bilder, medier og visuelle former representerer, forteller og kommuniserer noe til oss, har det i senere tid vært en dreining mot å studere disse fenomenene som formative hendelser som påvirker oss på ulikeartede måter. Fra å se bilder som symbolske representasjoner som formidler mening, har det vært en dreining mot å se bilder som materielle fenomener som virker på oss, og som

formdannende teknologier som muliggjør nye sansninger, synsmåter og tanker. Denne dreiningen i studien av bilder, som ikke minst henger sammen med en poststrukturalistisk kritikk, destabilisering og detronisering av logosentriske forståelsesmåter, har manifestert seg i en rekke initiativ de senere årene.

På dette punktet deler det figurale forskningsinteresser med humanistiske felt etter den såkalte billedlige vendingen (Mitchell, 1995), slik som nymaterialitet (Tuin & Dolphijn, 2012), medieestetikk (Hausken, 2009; 2013), ikke-representasjonelle teorier (Anderson, 2016), ideen om ikke-menneskelig agens (Corner, 1999), operative bilder (Hoel, 2018) og affektstudier (Gregg & Seigworth, 2010). Ikke minst har en interesse for hvordan *bildeteknologier* eksperimenterer med vår sansning og oppmerksomhet blant annet vist seg i nyere fenomenologiske, estetiske og posthumanistiske perspektiver. Innen filmvitenskapen har denne dreiningen vist seg både i studien av realfilm (se f.eks. Mroz, 2012; Brinkema, 2014; Richmond, 2016; Beugnet et al., 2017) og animasjonsfilm (se f.eks. Buchan, 2013; Beckman, 2014; Torre, 2017; Levitt, 2018; Pierson, 2019). Ikke minst har Tom Gunnings forskning reaktualisert en tidlig utforskning av persepsjonseksperimentering (som hos Epstein) og i lys av dette argumentert for å se realfilm og animasjonsfilm som del av den samme kunstformen, der nøkkelord er *tidsmanipulasjon* og *det transformerende bilde* (Gunning, 2013; Gunning, 2014; mer om dette i kapittel 2).¹⁸

Sammenhengen mellom realfilm og animasjon er et punkt jeg ønsker å stoppe opp ved og si noe mer om. I begrepet om filmens figurer ser jeg en mulighet for å bygge bro over det tidvis unødig skarpe skillet mellom realfilm og animasjonsfilm. Når jeg bruker ordet *film* i denne avhandlingen inkluderer jeg animasjonsfilm. Filmvitenskapen har historisk sett privilegert realfilm, men de senere årene har heldigvis skillet mellom de to (mangeartede) formene for film blitt problematisert og nytenkt (se Gunning, 2013; Beckman, 2014). Jeg ønsker i denne avhandlingen å betone hva som *samler* realfilm og animasjonsfilm (som allerede er to svært heterogene betegnelser med tanke på alle de teknikker, teknologier, praksiser og uttryksmuligheter som inkluderes i de respektive kategoriene) i den samme figurdannende kunstformen (film), men uten å overse deres (historisk sett) distinkte muligheter og karakteristika. I lys av dette vil jeg med mine filmeksempler utover i avhandlingen bevege meg mellom realfilm og animasjonsfilm uten å gjøre noe poeng ut av det; men samtidig vil jeg forsøke å gi konsentrert oppmerksomhet til eksempelfilmens individuelle, spesifikke uttrykksfullhet. Å studere film som figurdannelse handler i stor grad om å studere hvordan filmer animerer fenomener på nye måter, i den forstand at de stiliserer

verden inn i ny fremtredelse og uttrykksfullhet, og levendegjør og forfrisker vår persepsjon på tidligere uante måter.

Refleksjoner om kildemateriale

Det er hovedsakelig to typer kildemateriale jeg har benyttet. For det første har jeg benyttet engelspråklig og nordisk primærlitteratur og sekundærlitteratur som drøfter film ut ifra en figural innfallsvinkel. For det andre har jeg gått i dialog med enkeltfilmer. Først en kommentar om filmene. Den figurale filmanalysen er en næranalyse, og jeg vil utover i avhandlingen trekke inn flere ulike filmer og foreta både kortere og lengre beskrivelser og analyser av øyeblikk, scener og hele filmer. Filmene er ment å eksemplifisere hva jeg drøfter teoretisk, men de er også ment som ‘dialogpartnere’ i den forstand at jeg *tenker med filmeksempler* i min undersøkelse av figurbegrepet – jeg *braker* ikke bare filmeksemplene for å illustrere noe som allerede er ferdig uttenkt. I tråd med tenkningen til Merleau-Ponty, så vel som tenkningen til Aumont og Brenez, skriver jeg i en undrende undersøkelsesmodus. Når jeg går i dialog med enkeltfilmer er det fordi de hjelper meg å undersøke noe ved en figural innfallsvinkel, slik den figurale innfallsvinkelen er ment å hjelpe oss å undersøke noe ved enkeltfilmer. Med andre ord ønsker jeg ikke bare å bruke filmeksempler for å illustrere idéer, men å la min egen (og forhåpentligvis leserens) tenkning om filmens figurer formes av eksemplene.

Dessuten ønsker jeg å tematisere filmene som interessante fenomener i sin egen rett. Dette gjelder særlig de filmene som får en del oppmerksomhet, slik som *Déjà Vu* (Scott, 2006), *Dame mit hund* (Rohleder, 2014), *Blackhat* (Mann, 2015) og *Blind Kind* (Keuken, 1964).¹⁹ Denne interessen for filmene i seg selv (og ikke bare som eksempler på noe) er i tråd med min næranalytiske interesse for enkeltfilmer og hvordan de kan lære oss noe nytt. Med disse hovedeksemplene har dessuten et mål vært å vise til en viss variasjon i former for film, med tanke på lengde så vel som modus, blant annet ved å inkludere animasjonsfilm (*Dame mit hund*, 3 min) og dokumentarfilm (*Blind Kind*, 25 min) så vel som mer konvensjonelle fiksjonsfilmer (*Déjà Vu* og *Blackhat*, ca. 2 timer). Samtlige filmer kan dessuten sies å være eksperimentelle innenfor konvensjonelle former – et poeng som vil bli synlig utover i avhandlingen. I denne sammenheng er det verdt å nevne at jeg kombinerer kanoniske eksempler med mindre kjente filmer. De kanoniske eksemplene (slik som *2001*) er valgt for å sikre meg at flest mulig lesere er med på notene, mens de mindre kanoniske og mer ukjente filmene er valgt fordi de har hjulpet meg å tenke om de aktuelle problemstillingene jeg diskuterer, og fordi jeg har hatt et ønske om å finne friske eksempler. Eksemplene er også

motivert av et ønske om å gi de bestemte filmene oppmerksomhet. Et av de originale bidragene til den filmvitenskapelige forskningslitteraturen denne avhandlingen markerer, er nettopp næranalysene av filmer som *Blind Kind*, *Déjà Vu*, *Dame mit hund* og *Blackhat*.

Så noen kommentarer om litteraturen jeg har forholdt meg til. Et mulig ankepunkt ved min avhandling er min manglende franskspråklige kompetanse. Det at jeg ikke forstår fransk har hindret min tilgang til den svært omfattende franskspråklige litteraturen på området, og gjort at jeg ikke har kunnet lese Merleau-Ponty på originalspråket. Et særlig ankepunkt vil være at jeg ikke har fått lest hovedverk av Brenez og Aumont, slik som *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative au cinéma* (Brenez, 1998), *L'Invention de la figure Humaine* (Aumont, 1995) og *À quoi pensent les films* (Aumont, 1996a), som per dags dato ikke er oversatt til engelsk. Mitt mål har imidlertid ikke vært å presentere deres figurale analysetilnærming, som en etablert og enhetlig metode, men snarere å gå i dialog med dem og andre filmvitere i en tenkning om figuren som analytisk begrep. Å ikke gå alt for tett på Brenez og Aumonts originale formuleringer har gjort meg fri til å forstå og bruke figurbegrepet på min egen måte. Flere av deres tekster er oversatt til engelsk (blant annet kapitler fra Brenez hovedverk og boken *Abel Ferrara* (2006)), og flere har oversatt og sitert passasjer fra Brenez og Aumonts franskspråklige tekster, og disse har vært viktige kilder for avhandlingen. En nøkkelt tekst for meg har vært Aumonts «The Veiled Image: The Luminous Formless» (2017). Av annen litteratur har særlig tekstene til Adrian Martin (de mest sentrale referert til tidligere), Malin Wahlbergs *Figures in Time* (2003) og Karl Hanssons *Det figurala och den rörlige bilden* (2006) vært vesentlige for min egen forståelse av Aumonts og Brenez innfallsvinkel, og ikke minst for min egen forståelse av filmens figurer.

Leseren spør seg kanskje hvorfor jeg har skrevet denne avhandlingen på norsk og ikke på engelsk. Hovedmotivasjonen for å skrive på norsk har vært fordi jeg har hatt et eksplisitt ønske om å utvikle den norskspråklige diskursen om film. Jeg har ønsket å finne et norsk språk for det figurale. Tidlig i avhandlingsarbeidet var planen å skrive på engelsk og bidra mer direkte inn til den engelskspråklige forskningen på det figurale, men jeg fant nokså tidlig frem til at den innfallsvinkelen til det figurale jeg ville drøfte frem ville være mest fruktbar for en norskspråklig filmdiskurs. Den engelskspråklige litteraturen om det figurale er stadig voksende, men på norsk er det et ubeskrevet felt. Siden jeg har ønsket å finne et norsk språk for det figurale har jeg oversatt en del sitater fra engelsk til norsk, der jeg har evnet det og der jeg har funnet det formålstjenlig for flyt.

La meg avslutte denne innledningen med å si noe om hvordan avhandlingen er strukturert.

Avhandlingens struktur

Avhandlingen er delt opp i 4 deler. Del 1 er en drøfting av figur som begrep og en introduksjon til å tenke filmens figurer. Her starter jeg med et innledende forsøk på å definere det filmspesifikke figurbegrepet jeg interesserer meg for (kapittel 2). Deretter forsøker jeg å kartlegge noen av figurbegrepets mangeartede historiske betydninger (kapittel 3), før jeg drøfter hvordan begrepet kan forstås som et fremstillingsbegrep (så vel som et form-, skikkelses-, oppmerksomhets- og stilbegrep) som skiller seg fra det mer etablerte representasjonsbegrepet (kapittel 4). Målet med del 1 er, samlet sett, å forklare hvordan jeg forstår figurbegrepet, å kartlegge ulike betydninger og betydningsnyanser fra et historisk perspektiv, og argumentere for hvorfor jeg finner det fruktbart som et filmvitenskapelig fremstillingsbegrep.

Del 2 styres av spørsmålet: hvordan forstår man film, hvordan ser man film som fenomen, ut ifra en figural synsvinkel? Dette kapittelet handler om film på et elementært nivå, og med det mener jeg at det handler om filmens grunnelementer, former og uttrykksdimensjon. Her vektlegger jeg forståelsen av film som en temporal bildekunst som omformer verdens vante tilsynekomst. Kapittel 5, som åpner denne delen, spør: hva er det filmbildet gir meg? Deretter, i kapittel 6, rettes oppmerksomheten mot hvordan film som temporal bildemontasje omformer menneskekroppen og andre fenomener, og hvordan film kan forstås som et plastisk og animerende uttrykksmateriale som skaper tvetydige temporale bildegester.

I del 3 flyttes oppmerksomheten til begreper som stil, persepsjon og oppmerksomhet. I denne delen er jeg mer opptatt av opplevelsesdimensjonen ved film, og jeg utforsker idéen om å se enhver filmstil som et perseptuelt eksperiment. Filmens grunnelementer, form og uttrykksdimensjon forstås her i lys av en eksistensiell meningsdimensjon, hvor tanken om filmens stil og vår menneskelige persepsjonsstil fører an. Hvis et ledende spørsmål i del 2 var: «Hva kjennetegner film som bildekunst?» og «Hvordan former og omformer film verden?», er et ledende spørsmål i denne delen: «Hva gjør en film med min persepsjon?» og «hva skjer med meg når jeg ser en film?». En lengre analyse av filmen *Blackhat* sørger for en bro mellom denne delen og den neste, som omhandler figural filmanalyse som sådan.

Del 4 drøfter nemlig figural filmanalyse som en tilnærming til å næranalysere enkeltfilmer. Her tar jeg utgangspunkt i at filmer gir oss underlige bildegester, og at den

figurale analysen i stor grad handler om å undre seg med disse. Det styrende spørsmålet for kapittel 8, som starter denne delen, er: Hvordan kan vi gå i gang med en figural filmanalyse? Kapitlet fungerer riktignok mindre som en mal for å gjennomføre en figural analyse enn en refleksjon over hvordan man kan gå frem og hvilke spørsmål man kan stille. I kapittel 9, som er det siste kapitlet før avrundingen, analyserer jeg *Blind Kind*. Dette er ment som et lengre eksempel på en figural analyse. Mitt siktemål med denne analysen har riktignok også vært å gi selve filmen oppmerksomhet. Analysen er ment å stå på egne ben samtidig som den tjener som eksempel for hva jeg har argumentert for gjennom avhandlingen (det samme gjelder analysen av *Blackhat* i kapittel 7), og samtidig som den blir en siste dialogpartner i min undersøkelse av filmens figurer.

Til slutt, i kapittel 10, avrunder jeg med noen oppsummerende refleksjoner. I denne avslutningen kommenterer jeg noen potensielle innvendinger mot avhandlingen, før jeg delvis svarer på noen av disse innvendingene i en kort drøfting av hvordan den figurale innfallsvinkelen åpner opp for en *etisk* forståelse av filmens fremstillinger, former og stiler. Jeg avslutter med en konklusjon der jeg forsøker å gi et kortfattet svar på avhandlingens hovedspørsmål: Hva er en filmspesifikk figur? Hvordan analysere filmspesifikke figurer? Og hvilke implikasjoner har en figural analyse for hvordan vi forstår fremstilling, form og stil i film?

Del 1: Filmens figurer



Fig. 1. Et ultranærbilde av hovedpersonen i filmen *Déjà Vu* (Scott, 2006). Copyright Buena Vista Home Entertainment

En figural innfallsvinkel til filmanalyse er interessert i å studere hvordan filmer frembringer *figurer*. En figur er for den figurale analysen hva et *narrativ* er for den narratologiske analysen. Siden 'figur' ikke er et etablert begrep i den norskspråklige filmdiskursen, har jeg funnet det formålstjenlig med et eget kapittel om dette begrepet. I det følgende vil jeg vise til noen av begrepets historiske betydningsvariasjoner, drøfte dets fruktbarhet for filmvitenskapen og klargjøre hva jeg mener med det i denne avhandlingen. Dette vil legge grunnlaget for den videre presentasjonen og drøftingen av en figural innfallsvinkel til film og filmanalyse.

2. Hva er en filmfigur?

Man kan si at all *forming* grunnleggende sett skaper *figurer*. Som tidligere nevnt stammer ordet fra latinske *figura*, «plastisk skikkelse», som igjen stammer fra verbet *figere*, «å forme». På sitt mest grunnleggende nivå kan vi tenke på figurer som former, skikkelser eller konfigurasjoner som er frembragt av formgiving. Som det heter i en nasjonal ordbok, kan en figur sikte til «en skikkelse formet i forskjellig slags materiale» (Det Norske Akademis ordbok, 2021a).²⁰ Innenfor retoriske og estetiske sammenhenger har det riktignok vært en tradisjon for å bruke figurbegrepet om en særlig skapende og uvanlig forming – en forming som *utmerker* seg fra det vante, og som får noe til å fremtre på nye og friske måter.

Det er slik den romerske retorikeren Quintilian, for eksempel, tenker på *språkfigurer*, som beskrives som «enhver forming av talen som avviker fra den vanlige og mest nærliggende bruk» (Auerbach, 2008, s. 27). Med sine uvanlige *formuleringer* gir taleren det omtalte en viss ‘skikkelse’, en viss fremtoning, som former lytterens oppfattelse av det omtalte fenomenet. «I grunnen er, skriver Quintilian, enhver tale en forming, en figur, men man anvender ordet bare for poetisk eller retorisk spesielt utviklede forminger, og slik skjelner man mellom [...] [enkle] og figurlige [...] talemåter» (ibid.). I vår tid har en slik forståelse av språkfigurer blitt utforsket i sammenheng med tanken om filmens retorikk (Clifton, 1983; Whittock, 1990; Perez, 2019).

Figurbegrepet har også blitt benyttet for å begrepsliggjøre «spesielt utviklede», friske og uvanlige forminger som har med estetikk og kunstneriske uttrykk å gjøre. I nyere tid står her Jean-François Lyotards *Discourse, Figure* (2011) som et sentralt verk. Lyotard er hovedsakelig interessert i modernistisk estetikk, og ikke i antikkens retorikk. Med utgangspunkt i den modernistiske kunstens eksperimentelle formuttrykk, slik som diktene til Stéphane Mallarmé og maleriene til Paul Klee, snakker den franske filosofen om figurer og *det figurale* – en neologisme i sin tid – for å begrepsliggjøre en forming og uttrykkshendelse som ikke kan reduseres til en form for talehandling, diskurs eller kommunikasjon, men som må ses og sanses. Det figurale betegner det Jean-Michel Durafour betegner som det «singulære og disruptive» ved det som fremtrer i «den plastiske hendelsen» (2017, s. 18), en fremtredelsesform som ikke kan subsumeres under velkjente begrepskategorier. Begrepet om det figurale tematiserer, slik jeg forstår det (det kan forstås på mange måter), den visuelle, plastiske kunstens formende og deformerende krefter, krefter som forstyrrer og overskrider

rasjonell forståelse og diskursens velformede kommunikasjonskonvensjoner. Man kunne også sagt det på følgende måte: For Lyotard blir det figurale navnet på en oppfinnsom, ukonvensjonell og poetisk formgiving og skaperkraft – lokalisert i figurer, slik som Klees lekne visuelle konfigurasjoner – som omformer hvordan vi vanligvis persiperer noe. Det Lyotard kaller figurer kommuniserer ikke etablerte betydninger, men destabiliserer våre vante måter å sanse på, og muliggjør måter å se på som «overskrider vår naturlige persepsjon» (Wahlberg, 2003, s. 55).

Det er mye som skiller Lyotards moderne, estetiske figurbegrep fra Quintilians antikke, retoriske figurbegrep, men de innretter oss begge mot en særlig skapende og uvanlig forming som får verden til å fremtre i ny skikkelse, og som får oss til å se på en spesifikk og uvanlig måte – og i den forstand er de begge interessante for min problemstilling. For jeg skal orientere meg om de «spesielt utviklede», uvanlige og friske forminger og synliggjøringer som er knyttet til filmmediets egenartede formgivningsmuligheter. De kommende kapitlene vil orientere seg om de formene, skikkelsene og konfigurasjonene som frembringes av en skapende og uvanlig forming med filmens materiale – det vil si filmmediet og dets bearbeiding av verden. Hvis figurasjon, dannelsen av figurer, på et generelt plan kan sies å betegne prosessen som ligger i det å føre og forme det eksisterende inn i bestemte former, kan man si at filmens figurasjon er knyttet til den bestemte formingen som skjer i og med filmmediet. Men i tråd med Quintilian og Lyotard, vil jeg altså konsentrere meg om *uvanlige forminger* (ikke, for eksempel, den konvensjonelle *stilfiguren* skudd/motskudd, men bestemte og poetiske former for skudd/motskudd). Filmmediet har mange muligheter for å stilisere og omforme verdens vante audiovisuelle og spatiotemporale former, danne friske former som utmerker seg fra det vi vanligvis persiperer i naturen, og fra de konvensjonelle fremstillingsformene vi finner i kulturen.

Fremstilling og fremtredelse

Jeg er interessert i hvordan et slikt figurbegrep, knyttet til skapende former og skikkelser, henger sammen med spørsmålet om film som *fremstillingskunst*. Hva er det en film fremstiller og hvordan fremstiller filmen dette noe? Figurbegrepet er fruktbart for å studere filmens fremstillingsarbeid som et modellerende og grunnleggende poetisk fremstillingsarbeid. Begrepet skjerper vår oppmerksomhet for hvordan film som fremstillingsform gir velkjente fenomener en stadig ny tilsynekomst, en stadig ny fremtredelse. For filmens figurer er ikke bare knyttet til de nye skikkelsene, formene og konfigurasjonene som *oppstår* i og med en film, men også til de nye fremtredelsesformene fenomener *blir gitt* i og med en film. Sagt

med andre ord: Film oppfinner ikke bare nye former, men får fenomener til å vise seg på nye måter. Filmens figurer er ikke bare å regne som fenomener i seg selv, men gir verdens fenomener nye fremtredelsesformer. Filmer gjør noe med *måten* noe viser seg på og kommer til uttrykk på. Dette *noe* som fremstilles, som får en fremtredelse, i film kan være noe faktisk og historisk, noe allerede eksisterende, slik som en knokkel og et romskip, eller det kan være noe virtuelt og potensielt, noe som får sin eksistens i og med filmfiguren, slik som et knokkelromskip. Uansett er figuren knyttet til synliggjøring, at noe blir synlig i kraft av filmmediet. En filmspesifikk figur, kan man dermed si, vil gjerne sikte til en nyformet og uvanlig fremtredelse formet frem av (en) films fremstillingsarbeid.

En filmfigur er uløselig knyttet til filmopplevelse. Når jeg snakker om fremtredelse (en måte noe viser seg på), tenker jeg på de bestemte fremtredelsene vi erfarer perseptuelt i møtet med en film. En figur er betinget av et fremstillingsarbeid (filmskapere som jobber med filmmediet, og som lager en film), men også av et persepsjonsarbeid (filmseere som går i møte med en film). En figur er formet frem takket være filmens unike muligheter til å forme og stilisere hva den retter sin oppmerksomhet mot (motivet, det fremstilte), men er avhengig av å bli persipert og grepet av en filmseer som lar sin oppmerksomhet forme av filmens figurasjon (vi ser motivet med og ut ifra hvordan filmen figurerer det). Figuren lar noe bli sett, og kan begripes som et utkast til hvordan noe kan ses, men må selv bli sett. Derfor kan figuren karakteriseres som en fremtredelse, en gestalt, som oppstår i møtet mellom en fremstilling og en persepsjonsakt (Rust, 2017).

Jeg er, som tidligere indikert, mer opptatt av en estetisk enn en retorisk dimensjon ved figurer vi erfarer i filmopplevelsen.²¹ Jeg er interessert i film som en underlig *gestalt*, en organisering av det synlige, som ikke kan reduseres til det semiologen kaller et *signifikasjonssystem*. Jeg er mer opptatt av hva som kan sanses og *persiperes* i sin uttrykksfulle fremtredelse og eksistens, enn hva som kan *begripes* som en diskursiv kommunikasjonshandling. Spørsmålet *hva får denne (film)fremtredelsen meg til å tenke?* er i et slikt figuralt perspektiv mer sentralt enn spørsmålet *hva kommuniserer denne filmen?* Derfor har jeg anvendt ordet *skikkelse*. Som vi kan lese i en norsk ordbok, er en skikkelse en «ytre form, fremtoning; utseende; skapning.» (Det Norske Akademis ordbok, 2021b) Ordet kan også vise til en «form, figur eller rolle som noe(n) har, antar (i kortere periode)» eller til en «fremstilling; versjon» (Ibid.). Ordet *konfigurasjon* sikter på lignende måte til «en gjenstands ytre form; måten som denne form er satt sammen på.» (Det Norske Akademis ordbok, 2021c). Dette hjelper oss å huske på at filmfiguren er et organiserende og relasjonelt fenomen, eller det Merleau-Ponty kaller en *temporal gestalt* (1964, s. 54).

Det ligger her en oppfordring om at filmens fremtredelsesform bør sanses og persiperes før den tenkes og forstås ut ifra velkjente begrepskategorier. En film *er* i vårt perseptuelle felt, og påvirker og organiserer vår persepsjon, før den sier eller forteller oss noe med sine tegn. En film tilbyr oss først og fremst «sensorisk-perseptuelle omgivelser» (Elsaesser & Buckland, 2002, s. 16). Med utgangspunkt i denne tankemåten kan man si at figurbegrepet betoner filmbildet som noe ganske annet enn et avbilde, en reproduksjon, et symbol eller en diskursiv enhet i et signifikasjonssystem; *det betoner filmbildet som en underlig tilsynekomst i vår persepsjonsverden*. Figurbegrepet innretter oss mot film som en konkret, dynamisk og omveltende synlighetsutforming. I denne sammenheng har Jacques Aumont tematisert filmbildet på fruktbare måter. Han innretter oss mot filmbildet som en formet *apparisjon* (Beugnet, 2019; Aumont, 2020), en fremmodellert apparisjon som gir oss en «ny og uvant persepsjon.» (Aumont, 2017, s. 35). Å tenke på filmbildet som apparisjon fører vår oppmerksomhet mot det synlige, plutselige, flytende, flyktige, slående og bemerkelsesverdige ved filmbildet qua fremtredelse. Aumonts tematisering av filmbildet gir oss en første arbeidsdefinisjon av en *filmspesifikk figur*: en (ny)formet fremtredelse, en poetisk skikkelse, stilisert frem av filmmediet, som gir oss en ny og uvant persepsjon.

Et uvanlig ansikt

Selv om jeg skal konsentrere meg om filmspesifikke figurer, er det nyttig å huske på at dette filmspesifikke i flere tilfeller slekter på andre fremstillingsformer. Det er derfor jeg innledningsvis trakk frem Quintilian så vel som Lyotard; det retoriske (språklige) og det estetiske (det sanselige) kan vanskelig adskilles fra hverandre, og verbalspråket, den plastiske kunsten og filmmediet har mange fellestrekk og låner uttrykk og teknikker fra hverandre (som vi skal se i kapittel 6, lar en figural innfallsvinkel oss studere film som en plastisk kunstform). Dessuten er verbalspråket en sentral dimensjon ved filmopplevelsen, både estetisk, intertekstuell og fenomenologisk. *Estetisk* fordi film, som Michel Chion (2019) påminner oss om, som regel er en audio-*logo*-visuell kunstform; *intertekstuell* fordi en film inngår i en historie av motivbearbeiding, en historie av kunstneriske fremstillinger og former; og *fenomenologisk* fordi vi bruker verbalspråket når vi tenker under filmopplevelsen. Dessuten, selv om det er mye som skiller dagens filmskaping fra romernes talekunst, og mye som skiller film fra den modernistiske malerkunsten, er det også noe som samler dem, blant annet hvilke motiver de behandler, og hvordan de former virkeligheten på friske og nye måter. En figur, forstått som et tverrfaglig begrep, kan for eksempel ta form av metaforens nytenkende overføringer, som i den romerske poeten Ovids metamorfoser (Due, 2005); den kan ta form

av maleriets synlighetsdansende rekonfigurasjoner, som i Paul Cézannes sitrende natur eller Paul Klees drømmende linjer (Lyotard, 2011);²² eller den kan ta form av filmmontasjens sammenbindende og adskillende omformingskrefter, som i Dziga Vertovs filmøye i *Chelovek s kino-apparatom* (1929 [*Mannen med filmkamera*]), eller i Émile Cohls lettflytende metamorfoser i *Fantasmagorie* (1908).

Eller, for å ta noe 'enklere' eller mer avgrenset fra filmens verden, kan en figur ta form av et eneste nærbilde, slik som et ultrafiolett ultranærbilde av et ansikt som dukker opp tidlig i filmen *Déjà Vu* (Scott, 2006), der et klart og tydelig menneskeansikt, som mange av oss vil gjenkjenne som skuespilleren Denzel Washington, plutselig blir omformet til en dunkel og forunderlig skapning (**Fig. 1**). Det kjente har plutselig blitt til en apparisjon som gir oss en ny og uvant persepsjon. Jeg bruker dette siste eksempelet, som jeg skal gå nærmere inn på i siste del av dette kapitlet, av en spesifikk grunn. Det underliggjorte menneskeansiktet i *Déjà Vu* hjelper oss å se en sammenheng mellom filmens figurer og den antikke litteraturens figurer. Den aller første bruken av ordet *figura* opptrer nemlig i beskrivelsen av 'et uvanlig ansikt'. Vi finner det hos den romerske komediedikteren Terents, som i stykket *Evnukken* (Terents, 2017), opprinnelig oppført i 161 f. Kr. viser til en ung kvinnes «nova figura oris» (Auerbach, 2008, s. 9). Dette uttrykket kan oversettes til «en ny type ansikt», med betydningen «uvanlig ansikt» eller «uvanlig utseende».²³ Dette er et talende bilde for hva figurbegrepet signaliserer både hos Quintilian, Lyotard og Aumont, og for hva jeg har i tankene med begrepet. For snakker de ikke alle, fra hvert sitt ståsted, om en oppfinnsom forming som kan sies å *gi* uvanlige ansikt til verden, 'ta' vanlige ansikt fra verden, og *la* verden vise uvanlige ansikt? *Ansikt* har faktisk en etymologisk kobling til figur, og er et synonym til *figur* på fransk (Sitney, 1990; Steimatsky, 2017), så dette er ikke bare luftig metaforikk, men for å si det i mer akademiske ordlag: Figurbegrepet tematiserer en *formativ* fremstillingsaktivitet som skaper nye uttrykksfulle fremtredelsesformer (innsetter noe nytt i verden); en *deformerende* fremstillingsaktivitet som unngår, ødelegger eller destabiliserer etablerte fremtredelsesformer (konvensjonelle og klisjéfulle artikuleringer og bilder, eller de fremtredelsesformene vi allerede har frembragt med vår egen vanemessige persepsjon); og en *frembringende* fremstillingsaktivitet som *avdekker* nye detaljer og aspekter ved verden, som *lar* fenomener fremtre på nye måter.

Her er vi inne på en sentral dimensjon ved det figurale: en poetisk formgiving som gjerne innebærer *deformasjon* og *omforming* av en allerede eksisterende skikkelse. Som fremstillingsbegrep knytter figuren seg like mye (eller mer) til *ulikhet* som til *likhet* vis-à-vis det som fremstilles. Av den grunn dukker begrepet gjerne opp i sammenheng med

annethetsbegreper som *defigurasjon*, *dissemblance* (Didi-Huberman, 1995) og *deface* (Sitney, 1990). Figurasjon peker her på en deformering, omforming og nyforming av det eksisterende som har potensial til å *forstyrre* og *problematisere* tingenes vante fremtredelsesformer og våre vanemessige syn og synsmåter. Figurer forstyrrer våre konvensjonelle bilder og begreper, og synliggjør og animerer fenomener på nye måter, og det blant annet ved å deformere det kjente. Det er i en slik forbindelse Merleau-Ponty knytter kunstverket til *metamorfose* (1964b, s. 57): en omvandling av form, en transformasjon av verden til bilde. En figur, kan vi dermed oppsummere, vil gjerne være en uvanlig forming som tilbyr en metamorfose av verdens vante fremtredelsesform, en omforming av verdens vante ansikt.

For å henspille på en tidligere sitert formulering fra Quintilian: Enhver filmfremstilling kan kalles en forming, en figur, men jeg vil bare anvende ordet figur for uvanlige og *poetisk* spesielt utviklede forminger, og slik skjelner jeg mellom konvensjonelle (prosaiske) og figurale (poetiske) fremstillinger. Som tidligere presisert er jeg interessert i filmspesifikke figurer, i figurer forankret i filmmediets formingsmuligheter. Hva innebærer dette? Figurene jeg har i tankene er alltid forankret i, og et resultat av, *den spesifikke og dynamiske bildemontasjen vi erfarer i møtet med en film*. Med montasje sikter jeg ganske enkelt til filmen som en organisert, komponert helhet av visuelle og auditive elementer.²⁴ Jeg nevnte i innledningen at *stil* er et nøkkelbegrep i denne studien, og det er verdt å trekke inn igjen her. Slik jeg ser det, er filmens figurer nyformede skikkelser *stilisert* frem av en film, og filmens montasjemuligheter er et sentralt aspekt ved filmens stiliseringsmuligheter.

Stilbegrepet, som jeg henter fra Merleau-Ponty, viser i denne sammenheng særlig til måten en film er på i sin sanselige fremtredelsesform, og måten en film får sine motiver til å fremtre og formes på. Her er det verdt å skissere noe som skal utdypes (og argumenteres for) i del 3: Stilbegrepet hjelper oss å se at vi, som drøftet i innledningskapittelet, ikke skal adskille det synlige (det vi ser) fra *synsmåter* (hvordan vi ser). Ut ifra dette prinsippet kan man si at filmens figurer ikke bare gir oss nyformede skikkelser, men angir nye synsmåter. Figurer, som er å forstå som en spesifikk synlighetsutforming, markerer det man kunne kalle en synliggjøringsstil og gir oss utkast til måter å se på (tenk igjen på knokkelromskipet i *2001*: filmen lar oss se en likhet mellom to svært ulike fenomener). Figuren er en nyformet skikkelse som potensielt bringer med seg en nyformet synsmåte. Filmfigurer gjør oss oppmerksomme på noe og uttrykker en form for oppmerksomhet. Som sagt tidligere, er jeg mindre interessert i å undersøke hvordan figurer kommuniserer betydninger og mer interessert i hvordan de utpeker noe for blikket på en måte som fremprovoserer undring – undring over hvordan noe kan ses, over hvordan noe kan komme til uttrykk, over hvordan noe henger

sammen, over verdens utallige og foranderlige fremtredelsesformer; kort sagt, over hvordan verden kan stiliseres frem.

Kan filmens figurer få oss til å forestille oss andre måter å være oppmerksomme på? Hvis figurene vi skal studere markerer en ukonvensjonell forming som kan få oss til å *se* noe på en ukonvensjonell måte, kan vel dette potensielt få oss til å tenke og forestille oss en annen måte å være til stede i verden på – en annen måte enn den vi er vant til eller enn den kulturen tilvenner oss? Det som kanskje mest av alt kjennetegner en figur, foreslår medievitener Liina Keevallik (2017), er dens *friskhet*, og dette henger sammen med at den kan forfriske vår oppmerksomhet og dermed vår tenkning i og med sin unike stilisering av verden. Figuren er derfor et skikkelsesbegrep og et fremstillingsbegrep, men det er også et synliggjøringsbegrep, et oppmerksomhetsbegrep og et stilbegrep. La oss gå til et eksempel.



Fig. 2. *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008): Hovedpersonen nederst til venstre, omringet av diffuse skikkelser, i et av filmens mange desentrerte bilder. Copyright New Wave Films.

Den hodeløse kvinnen

Ta en film som *La mujer sin cabeza* (2008 [*Den hodeløse kvinnen*]) av den argentinske regissøren Lucrecia Martel, som i og med sine ellipser, intervaller og desentrerte bildekomposisjoner gir oss en undring over velkjente rom, situasjoner og relasjoner. Filmen begynner med å etablere at en kvinne uforvarende kjører på et barn eller et annet vesen – vi kan ikke vite, for filmen gir oss bare kvinnens hode og ansikt i profil, innrammet av en støvete bilrute (der vi ser det spøkelsesaktige håndavtrykket fra et lite barn sett tidligere i filmen) og det er bare den voldsomme lyden av bilen som treffer noe og en ristende bevegelse i bildet

som antyder hva som har skjedd. Idet bilen kjører vekk fra åstedet, ser vi noe ligge på bakken, men identiteten til dette *noe* er umulig å få øye på.

Denne kvinnen vil forbli filmens hovedperson, og vil for det meste være i filmens komposisjonelle sentrum. Vi får inntrykk av at ulykken har satt hennes vante livsverden – hennes vante omgivelser, medmennesker, miljø, væremåte og gjøremål – ut av spill. Det er noe med de avventende ansiktsuttrykkene og reserverte kroppsbevegelsene, den stillferdige og tilbaketrukkede væremåten, som antyder at hun er lukket i sin egen verden, ‘hodeløst’ tilstede i omgivelsene. Det er riktignok menneskene rundt henne som fremstår hodeløse i bokstavelig forstand. De rundt henne – familien, tjenere, venner, elskere og bekjente – svirrer stadig rundt henne uten hode, ansikt eller definerte trekk. Vi ser ofte kvinnen i profil, med et monotont og uavklart ansiktsuttrykk, fanget i uklare rom og omringet av hodeløse eller ansiktsløse kropper (**Fig. 2**). Filmens romlige beskjæringer lar de tilsynelatende hjemlige omgivelsene, og menneskenes vante bevegelser, fortone seg på en underlig og fjern måte. Hennes medmennesker synes redusert til generelle, anonyme figurer hvis bevegelser, gjøremål og gester fremstår vage, diffuse, uten forankring i noe trygt og hjemlig, uten feste i meningsfulle relasjoner; de er med henne, men fremstår ikke som medmennesker, snarere som ‘utenformennesker’. Eventuelt er kvinnen et ‘utenformenneske’, men siden hun er i filmens komposisjonelle sentrum er det de andre som blir utenfor. Det er som om disse ofte hodeløse og ansiktsløse monstrene, uten definerte trekk, lever sine egne liv utenfor hennes virkelighet, som om de relaterer seg til hennes blotte tilstedeværelse og *rolle* i sitt eget og deres liv, nærmest som en ting de passer på eller svirrer rundt, og ikke til hennes *vesen*, ikke til hennes tilstand og virkelighetserfaring. Hun synes som et *punkt* de andre kretser om – ikke et integrert menneske, men et slags sosialt og moderlig gravitasjonspunkt for de andre. Og etter det lavmælt sjokkerte ansiktsuttrykket hennes å dømmе, opplever dette vesenet seg ikke lenger hjemme i denne verden.

Ut i fra en tradisjonell, narratologisk orientert innfallsvinkel kan man tolke de desentrerte utsnittene som fyller filmen, som på ulike vis skiller menneskekroppene fra hverandre, som destabiliserer tydelige, oversiktlige relasjoner mellom dem, og som stadig hvisker om diffust truende skikkelser utenfor bilderammen (**Fig. 2**) – samt den elliptiske klippingen, som avbryter konvensjonell kontinuitet og abrupt tar oss med gjennom ulike rom – som en måte å *representere* og *fortelle* om mental forstyrrelse, en eksistensiell krisetilstand, sosial isolasjon og så videre. Man kan, ut ifra en narratologisk optikk, se stilgrepene som narrative og retoriske virkemidler som uttrykker den fiksjonelle hovedkarakterens erfaring av fremmedgjøring overfor sin egen livsverden: Verden manifesterer seg på en fremmed måte,

takket være disse stilgrepene, og dette har sammenheng med at filmen forteller en historie om en karakter som opplever fremmedgjøring. Slik jeg opplever filmen er det imidlertid vanskelig å slå seg til ro med en slik fortolkning, en slik måte å betrakte filmen på. Det er noe foruroligende og underliggjørende ved disse ansiktsuttrykkene, kroppene, beskjæringene og ellipsene – ved filmens helhetlige form, uttrykksfullhet og synliggjøring – og dét på en måte som gjør det vanskelig å slå seg til ro med slike narrative og retoriske forklaringer. Eller, sagt på en annen måte, opplever jeg at disse forklaringene ikke fanger essensen av filmens tvetydige og nærmest avventende uttrykksfullhet. Kvinnens monotone og distré uttrykk, filmens ofte sentrumsløse desinnramminger, og dens desorienterende, nærmest retningsløse montasjehelhet har satt vante relasjoner ut av spill, og det hjemlige fortøner seg som en monstrøsitet.

La mujer sin cabeza representerer ikke bare en historie om psykisk ustabilitet, som jeg forstår kognitivt, men presenterer en desintegrert måte å være oppmerksom på, som jeg erfarer og blir påvirket av. Man kunne også kalt det en partikulær omtanke eller omsorg for sitt motiv, en kjærlig oppmerksomhet for et menneskes fremmedartede erfaring av sine hjemlige omgivelser etter en traumatisk hendelse. Filmens form stiller spørsmål ved hennes virkelighet som menneske, som inkluderer hennes mange sosiale roller, det vi ut i fra et prosaisk blikk kunne kalle kvinne, mor, kone, venn, elsker, arbeidsgiver og sosioøkonomisk privilegert. I møte med denne filmen fortolker jeg ikke en betydning overført, jeg leser ikke et budskap, jeg persiperer en tilblivende meningsfull eksistens, en måte å være i verden på. Jeg merker meg med andre ord filmens stil, filmens undrende og sanselig-disruptive fremstilling av sitt motiv, som meningsgenererende (figurerende) mer enn som meningsbærende (representerende). Filmens stilistiske behandling av sitt motiv manifesterer en uttrykksfull *gest* – den gir en retning for blikket, for oppmerksomheten – og frembringer en menneskelig skikkelse omringet av fravær, som gir meg perseptuell *motstand* så vel som narrativ informasjon. Filmene gir meg ikke bare en velformet representasjon av uvelhet, men en uvel-formet fremtredelse. Filmens stil kan karakteriseres som en uvelformet synliggjøringsstil som organiserer kvinnens omgivelser på en desintegrert måte, og som forunderliggjør og levendegjør min oppmerksomhet og omtanke for dette motivet (en fremmedhetsfølelse etter en traumatisk hendelse) på en ny måte. Slik betraktet utgjør denne filmen det jeg vil kalle en *figur*.

Jeg har nå gitt en arbeidsdefinisjon av en filmfigur – en nyformet skikkelse eller filmspesifikk fremtredelsesform som utmerker seg fra det vante og som framprovoserer undring – og ett eksempel på en slik figur. Man kan provisorisk skille mellom *mikrofigurer* og

makrofigurer: førstnevnte gjelder enkeltelementer og detaljer i en film, slik som bildekomposisjonen vist i **Fig. 2**, og sistnevnte viser til filmens helhetlige fremtredelsesform. I dette bestemte tilfelle mener jeg mikrofiguren er *eksemplarisk* for makrofiguren – bildet ‘oppsummerer’ eller er karakteristisk for filmen som helhet – men det trenger ikke å være tilfelle for en mikrofigur. Min beskrivelse av figuren som skapes i *La mujer sin cabeza* er bare én av utallige mulige figurer å se og artikulere i denne filmen – avhengig av seeren. Det ovenstående er bare ett forslag, basert på min opplevelse av filmen. Jeg nevner dette fordi det antyder noe vesentlig ved figurbegrepet og den figurale filmanalysen: figuren oppstår i en *spesifikk erfaring* av filmens spesifikke fremtredelsesform og uttrykksfulle eksistens. I enhver filmopplevelse ligger potensialet for nye figurer. Figurer er noe som iverksettes av filmens stil og som fullbyrdes i vårt oppmerksomme møte med filmen – slik narratologen vil si at en film etablerer og strukturerer et narrativ som vi, i vårt oppmerksomme møte med diskursen, omdanner til en historie.

En figur kan oppstå uten intensjon

Figurer er knyttet til det uvante, til et brudd med det vante. Det jeg kaller figur er alltid en *poetisk* figur i den forstand at den er formativ, skapende og vanebrytende. Med det ‘vante’ tenker jeg for det første på *konvensjonelle* uttrykksformer, som for eksempel klassisk skudd/motskudd-redigering, en prosaisk parallellmontasje eller andre tilfeller av klassisk kontinuitetsklipping. Filmens figurer byr gjerne på en nytenkende forming og stilisering som i sin fremstillingsform avviker fra representasjonelle konvensjoner. En figur er slik sett, på lignende måte som begrepsmotpolen *klisjé* (en tilstivnet form), historisk labil, noe som alltid forandrer seg etter som tiden går, etter som konvensjoner og normer forandres (Wahlberg, 2003). Parallellmontasjene i D. W. Griffiths filmer, slik som i *A Corner in Wheat* (1909), kan oppfattes som konvensjonelle og til og med klisjéfulle av en seer i dag, men mange av dem var figurer i sin tid, og kan fortsatt oppleves som figurer den dag i dag, om vi merker oss deres friskhet og individualitet. En figur kan også oppstå (eller forsvinne) på grunn av materiell dekomposisjon eller ved at et verk gjennomgår forandring på andre måter. Dette er ikke et tema for denne avhandlingen, men det er relevant å nevne fordi det sier noe om hvordan figurer kan dukke opp i uventede sammenhenger, og det sier noe om hvordan figurer er knyttet til det sansemessig partikulære (en bildekomposisjon, et klipp) og dermed til det foranderlige og forgjengelige.

Mieke Bal (2002) gir et godt eksempel på dette da hun viser til et «amputert» kne i Caravaggios maleri *Narkissos* (1597-99). Tiden har gjort at maleriets farger har falmet, og ifølge Bal har dette sørget for å intensivere mørket rundt kneet til Narkissosfiguren i bildet. Blant annet har buksebeinet som koblet kneet til resten av kroppen, blitt mørklagt. Dermed virker kneet for oss i dag mer isolert fra resten av kroppen enn det som opprinnelig må ha vært intensjonen fra Caravaggio. Bal bemerker: «When this form crystallizes out into something different from what surrounds it, we cannot prevent it from becoming a *figure* liable to produce meaning» (2002, s. 264). Caravaggio må ha vært bevisst på at dette kneet ville ‘stikke seg frem’, resonnerer hun, men ikke på den måten det gjør for oss i dag. Denne ‘uvanlige formen’, denne figuren, synes delvis å være et resultat av tiden som så å si har spist seg inn i maleriets materiale: «the progressive apparition of the form in a detached figure as the darkness of the background takes over and erases the dark velvet garment that was the tenuous link with the body – that, we know with certainty, is an effect of time. The painter did not ‘know’ it.» (ibid.) Lærdommen er at figurer varierer med tiden og at de ikke trenger å være intendert fra opphavskunstneren.

Men når jeg definerer figuren som en fremtredelse som utmerker seg fra det vante, tenker jeg for det andre – og mer viktige for denne avhandlingens interesseområde – at den skiller seg fra de fremtredelsesformene vi lar eller får til å fremtre med vår vante persepsjon, de fremtredelsesformene vi virkeliggjør med vår kroppslige væren i verden. Figuren jeg har i tankene er en fremtredelse uløselig knyttet til filmens (mangeartede) teknologier og frembringelseskrefter, som rekonfigurerer hvordan vi vanligvis persiperer fenomener.

Figurer rekonfigurerer hvordan vi vanligvis persiperer

I innledningskapittelet refererte jeg til en oversiktsartikkel over figurbegrepets historiske betydninger: «Thinking through Figures: Regimes of Figurability in the Early Modern Period» (Dekoninck & Guiderdoni, 2017). Her foreslår Ralph Dekoninck og Agnès Guiderdoni at figurbegrepet på et grunnleggende nivå kan sies å vise til «virkeligheten grepet av persepsjonen» (ibid., s. 20); vi gir det som eksisterer en *figur* slik at vi kan gripe det eksisterende. Men på et annet nivå, foreslår de, kan figur sikte til *kunstens grep om virkeligheten*. Jeg vil nå si noe mer om dette, fordi det relaterer seg til avhandlingens interesse for filmkunstens grep om virkeligheten.

I vårt perseptuelle møte med verden artikulere vi figurer slik at det eksisterende får en viss form. Sett på denne måten, resonnerer Dekoninck og Guiderdoni, er vår persepsjon

kunstnerisk. Dette er helt i tråd med Merleau-Ponty, og det jeg med ham kaller poetisk syn: Vi former verden inn i meningsfulle skikkelser, konfigurasjoner og former, slik at vi evner å gripe den, slik at vi ikke bare opplever et formløst kaos. Ut ifra dette prinsippet kan vi forstå menneskets fremstillingsarbeid som en *omskaping* snarere enn en reproduksjon av naturen (Dekoninck & Guiderdoni, 2017). Dette omskappingsarbeidet handler ifølge artikkelforfatterne ikke bare om et skapende fiksjonsarbeid, det handler ikke bare om oppdiktete former, lyriske uttrykk for subjektive følelser osv.; det handler om et *kunnskapsarbeid*. Ved å fremstille fenomener omskaper vi naturen for å «uthente kunnskap fra den» (ibid., s. 20). Ut ifra dette prinsippet tenkes kunstneriske og poetiske praksiser som et eksperimentelt kunnskapsarbeid, en innfangning eller uthenting av nye måter å forholde seg til og tenke frem det eksisterende på.

I denne sammenheng blir figuren et fruktbart begrep for å tematisere kunstens omskapende former, dens evner til å forme frem nye skikkelser og former fra det allerede eksisterende. Der figur på det første nivået tilkjennegir den «naturlige» persepsjonens formingskraft, er det nå snakk om et andre nivå der figur angir resultatet av en *kunstnerisk formkraft*; en formet *artefakt*, et kunstprodukt, som rekonfigurerer den verden vi kjente. Dekoninck og Guiderdoni refererer i den forbindelse til den franske filosofen Paul Ricoeurs tanker om metaforen, som ses som en figur som «rekonfigurerer referenten» (Dekoninck & Guiderdoni, 2017, s. 25). Figurens «rekonfigureringskrefter gjør at andre virkelighetsdimensjoner fremkommer, dimensjoner som ellers kunne forblitt umerket. Ved å avdekke et tidligere usett (og i forlengelse ukjent) virkelighetsaspekt, deltar figurasjon i kunnskapsproduksjon» (ibid.).

Figurer, enten de skulle fremkomme av en enslig perseptuell kropp (en kropp uten verktøy og teknologi) eller av en kunstnerisk fremstillingsteknologi (sturt av en menneskekropp), kan altså ses som en gestaltning, en formdannelse, som frembringer kunnskap om verden; en *frembringelse* som samtidig er en *avdekning*, en *bestemmelse* av form som samtidig er en ny perseptuell *åpning* til hvordan verden kan ses. Dette har gjenklang med Merleau-Pontys filosofi, som lærer oss at kunnskap – og all *tenkning* for øvrig – starter i og med vår persepsjon. Det er her verdt å foregripe noe jeg skal gå nærmere inn på i kapittel 7, for det sier oss noe om hvordan vi kan forstå filmens kunstneriske figurer som en bearbeiding av vår naturlige persepsjons frembringelser. Dessuten sier det oss noe om en vital sammenheng mellom form, persepsjon og tenkning. Ut ifra en merleau-pontiansk, fenomenologisk tenkning, er det slik at alt vi vet og tror og tenker, starter i og med vår perseptuelle væren-i-verden. Allerede *bestemmelsen* av en *figur* ut ifra en *ubestemt grunn*,

som starter i vår spontane perseptuelle væren i verden, kan karakteriseres som en form for tenkning (Merleau-Ponty, 2014). Det er her snakk om en perseptuell tenkning som starter i vårt før-refleksive liv, en synliggjørende tenkning som foregår spontant idet vi lever og persiperer en verden; det er derfor man kan snakke om persepsjonen som en stilisering og om oppmerksomhet som et arbeid. Filmens problematisering, underliggjøring og gjenfriskning av vår vante perseptuelle erfaring av verden, dens *bearbeiding* av vår oppmerksomhet for verdens uttrykksfulle eksistens, kan derfor ses i lys av læring og erkjennelse, og ikke bare som en eksessiv og ornamental lek. I denne sammenheng er *figur* et nøkkelbegrep for å studere kunstnerisk form som et tankegenererende eller tankeprovoserende initiativ i verden: det lar oss se at filmkunstens poetiske forming, stilisering, synliggjøring og uttrykksformer kan innebære og gi opphav til kunnskapsproduksjon, måter å oppfatte verden på, en form for tenkning.²⁵ Ikke minst kan filmens figurer, gjennom sine rekonfigurasjoner, utfordre allerede etablert kunnskap, allerede etablerte måter å se, oppfatte og tenke på. Her har den filosofiske hermeneutikken lært oss noe grunnleggende: I møtet med kunstverket og dets rekonfigurasjoner kan vi avdekke en ny dimensjon ved virkeligheten som utvider vår egen persepsjons- og forståelseshorisont (Zimmermann, 2015).

Ut ifra denne fenomenologiske og hermeneutiske forståelsesmåten er det altså en direkte forbindelse mellom verdens former, kunstens rekonfigurasjoner av disse formene, og våre tanker om verden. Det som gjør begrepene figur (form, skikkelse), figurasjon (det å forme noe til å få en bestemt form) og det man på engelsk kaller å 'figurere' (som i uttrykkene «figure out» eller «Go figure!») så interessante og fruktbare, skriver religionsprofessoren Marc C. Taylor (1992), er sammenknytningen mellom de tre betydningene form (objekt), forming (aktivitet) og det å forstå (tenke og reflektere). Nå tematiserer Taylor figurbegrepet i en helt annen kontekst enn meg, og jeg ser ikke en figur som et «objekt», men han peker på en viktig sammenheng. Figurbegrepet innretter oss mot at det å forme, og det å erfare verden i nye former (som når vi ser en film), henger sammen med utformingen eller utprøvingen av nye oppfattelser og forståelser av verden.

Idéen om at det finnes en tenkning i form, en tenkning i formers synliggjøring, er et aspekt ved mange figurale teoretiseringer av film, blant annet i tanken om film som 'en form som tenker' (se f.eks. Eugeni, 2013; Warner, 2018). Dette er ikke en problemstilling som står sentralt for denne avhandlingen, men det henger, slik jeg ser det, sammen med Merleau-Pontys forståelse av synets spontane, før-refleksive tenkning og kunst som en utforskning av nye former for synliggjøring og dermed nye former for tenkning. Spørsmålet om læring og erkjennelse, om kunnskap om tingene, så vel som spørsmålet om hvordan vi forestiller oss

ting, kan ikke ses uavhengig av spørsmålet om hvordan vi perseptuelt *ser* tingene. Vår perseptuelle verden, og de figurene som artikuleres i den, er derfor knyttet til vår hukommelse og forestillingsevne, ideer og drømmer, og ikke bare til 'rå' sansning (Mazis, 2016). Synet er ikke tankeløst, og tankene er heller ikke uten syn. Dette er lærdommen fra Merleau-Ponty, som jeg skal gå nærmere inn på i kapittel 7. Spørsmålet om hvordan film utfordrer og utbroderer tankene våre om ting kan dermed ses i direkte sammenheng med *måtene filmer lar oss se* tingene på, måtene filmer *figurerer* tingene på. Hvis man ut ifra en figural optikk er særlig interessert i hvordan film er en eksperimentell synliggjøringssteknologi som henter frem eller *innsetter* nye figurer i verden – så henger dette sammen med hvordan film dermed *initierer* nye måter å tenke og oppfatte verden på. Det handler som tidligere nevnt ikke om tanker som overføres av en film, men om hvordan en film er tankegenererende eller tankeprovoserende.

Hva *skjer* når verdens fenomener, slik som for eksempel *søvn*, blir et motiv for filmens 'blikk'?²⁶ Eller som Nicole Brenez ville stilt spørsmålet: Hva *tillater* en film oss å se og tenke? Hvordan *foreslår* en film en måte å se og tenke verden på? Figurbegrepet innretter oss mot å se filmens fremstillinger som en formativ artikulering som både uttrykker *fenomenet* den retter sin oppmerksomhet mot og en *oppfattelse* av dette fenomenet. Dette fordi en figur ikke referer til hva noe *er*, ikke referer til gjenstander *i det allmenne*, men får noe til å fremtre *som noe*. Grunnen til at dette henger sammen med kunnskap, og ikke bare fantasi og kunstferdighet, er den følgende fenomenologiske observasjonen: det virkelige, væren, verden og dens fenomener kan ikke tre frem for oss uten *figurasjon*, uten en persiperende eller synliggjørende handling, og denne figurasjonen vil alltid være knyttet til en stil, en måte å figurere på: «there is no such thing as total access to pre-given and self-subsisting realities», som Aud Sissel Hoel og Annamaria Carusi (2018) skriver i en tenkning med Merleau-Ponty: «There is always a style or mode according to which phenomena make themselves manifest» (s. 60). Det synlige kan altså ikke forstås uavhengig av en synliggjøring, og en synliggjøring kan ikke ses uavhengig av en måte å se på, en synliggjøringsstil. En persiperende handling innebærer alltid en måte å persipere på, en persepsjonsstil, og filmer markerer egne stiler og modi hvormed verden viser seg på bestemte måter. Vi går i dialog med disse synlighetsformene i møte med filmer, og spørsmålet er om vi dermed kan erfare andre persepsjonsstiler enn vår egen vante.

Filmer kan i det minste påvirke – bryte med, utbrodere, forlenge – våre egne måter å se på. Merleau-Pontys (2000) betraktning av hulemaleriene i Lascaux antyder hvordan vi skal forholde oss til bildet, mer generelt, som en synlighetsstil i den doble forstanden det har vært

snakk om, det vil si både som noe synlig å komme i møte og som en synlighetsstil å se med og utfra:

For jeg betrakter det [hulemaleriet] ikke slik man betrakter en ting, jeg fastholder det ikke på dets sted, blikket mitt streifer omkring i det som i Værens stråleglans, jeg ser det ikke så meget som jeg ser utfra det eller sammen med det (Merleau-Ponty, 2000, s. 21).

Et av de vesentlige spørsmålene som gjelder filmens figurer dreier seg nettopp om *filmstilens synliggjøring*: hvordan bildet, som en stilisering av det synlige, *gjør synlig*. Utgangspunktet vårt er at filmer stiliserer frem skikkelser og konfigurasjoner som bryter med hvordan vår verden vanligvis ser ut, henger sammen og/eller konvensjonelt innordnes – og ut ifra dette kan vi spørre: Hva skjer med vår oppfattelse av verden når en film stiliserer den på oppfinnsomme, poetiske måter? La meg gi et lite eksempel, for å forankre dette åpne spørsmålet i en konkret filmerfaring.

I den svenske kortfilmen *Årsringar* (Lindgren, 2013) ser vi arbeid med treverk i forskjellige sammenhenger, i forskjellige rom og fra forskjellige vinkler. Vi ser mennesker som jobber med store maskiner. En fortellerstemme trer etter hvert frem og akkompagnerer bildene, men det er uklart hva denne stemmen har å gjøre med bildene av trearbeid. Både det vi ser og det vi hører er påtakelig i all sin stillferdighet: stillferdige, nærmest meditative bilder av treverk som bearbeides, akkompagneres av stillhet og en rolig stemme som forteller oss noe. Det er først ved slutten av filmen vi ser hva det har blitt arbeidet mot: en kiste med et ungt lik i. En begravelse av et ungt menneske. Fortellerstemmen, som har vært med oss fra start, har hele tiden *visst* det vi nå får se, og en oppmerksom lytter har nok ant det (det hadde ikke jeg): at treverket lages for den døde. Men for oss kommer synet av – og dermed vissheten om – dette til slutt, i et romslig oversiktsbilde som i en konvensjonell film hadde fungert som et introduserende etableringsbilde. Det er på slutten vi *ser* hva vi har betraktet hele tiden. Det som for meg så ut som en beroligende fritidssyssele eller et tankeløst arbeid med materialer, fylles i retrospekt med en grundig og rituell omtanke for døden. Filmen har laget en *figur* som, ved å ikke gi oss oversikt og entydig informasjon før på slutten, kaster nytt lys over detaljene som utgjør denne helheten. Filmens stilisering og figurasjon har fått meg til å se en begravellesprosess på en helt ny måte. Den har blant annet fått meg til å *se forberedelsene* til en begravelse av et dødt barn *før jeg visste* noe om noen begravelse; og den har fått meg til se en som lager en likkiste uten at dette synet kobles direkte til død. *Årsringar*

viser meg en begravelseskiste som noe møysommelig laget, som et konkret tre-verk, som en konfigurasjon av planker og mindre deler som er kuttet, slipt og *skrudd sammen*, og den får meg til å tenke på dette håndverket som et slags ritual i seg selv, et ritual knyttet til konsentrert og skapende liv.

Dette er et eksempel på hvordan jeg tenker på filmspesifikke figurer som en omskaping og rekonfigurering av hvordan vi vanligvis ser noe i verden, og hvordan dette kan påvirke hvordan vi ser og tenker om fenomener. Og et av poengene jeg har forsøkt å etablere hittil, er at figurbegrepet hjelper oss å se at enhver fremstilling også er en stilisering. Filmens *teknologiske* muligheter for omforming og transformasjon fører til en perseptuell omorganisering og *rekontekstualisering* av velkjente motiver, som av og til forunderliggjør og fornyer mitt bilde av det fremstilte. Denne figurforståelsen er i tråd med mange figurale teoretiseringer av film, mange drøftinger av filmens figurer. Og med utgangspunkt i dette prinsippet – en teknologisk-stilistisk rekonfigurasjon som rekonfigurerer vårt bilde av fenomener – er spennet i det filmvitenskapelige figurbegrepet stort.

Den svenske filmforskeren Marina Dahlquist bruker for eksempel begrepet, i avhandlingen med den talende tittelen *The Invisible Seen* (2001), for å peke på transformative hendelser skapt av filmspesifikke teknikker og spesialeffekter i tidlig *trickfilm*, som dobbelteksponeringer som får oss til å være to steder på én og samme tid. Liina Keevallik, som diskuterer figurbegrepet i lys av det russiske bildebegrepet *obraz*,²⁷ peker på hvordan et tilsynelatende «banalt, hverdagslig fenomen» kan dukke opp i «en ny og uventet sammenheng på skjermen.» (Keevallik, 2017, s. 113-114). Enten man betoner det teknologiske (Dahlquist) eller det kontekstuelle (Keevallik), er det, i diskursen om figurer, snakk om noe som virkeliggjøres i og med selve filmfremstillingen og dens rekonfigurasjon av oppmerksomheten. Derfor er det for eksempel talende når Katherine Groos (2019) bruker figurbegrepet for å rette vår oppmerksomhet mot hvordan dansende kropper i tidlig etnografisk film er fragmentert opp og ‘omformet’ av amatørmessige montasjekonstellasjoner (apropos hva som tidligere ble sagt om at figurer ikke nødvendigvis er intendert); eller når Dudley Andrew (1984) trekker frem det gripende og tankevekkende frysbildet som avslutter *Les Quatre Cents Coups* (Truffaut, 1959 [*På vei mot livet*]) som et eksempel på en filmfigur. Som disse eksemplene indikerer, er filmens figurer knyttet til filmens ‘handlekraftige’ uttrykksdimensjon. Det er verdt å merke seg at Andrew ikke snakker om *karakteren* Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), men til en nærmest taktil filmsynliggjøring, en filmskikkelse støpt i filmens material.

Som jeg skal gå nærmere inn på i neste kapittel, ser vi i et figuralt perspektiv filmens menneskeskikkelser gjerne som uttrykksfulle skikkelser og ikke som psykologiske karakterer. Som et filmvitenskapelig fremstillingsbegrep peker det på hva vi med Belén Vidal (2012) kunne kalle filmers underlige presentasjonsformer, og det vi i tråd med filmvitere som Silvia Marchetti (2008) og Adrian Martin (2009) kunne betegne som filmers forunderliggjørende og selvproblematiserende framstillinger av fenomener. Derfor er knokkelromskipet i *2001*, frys bildet i *Les Quatre Cents Coups*, eller, for å ta et annet kanonisk eksempel, den måneøyebeskjærende barberhøvelskyen i *Un Chien Andalou* (Buñuel, 1929 [*En andalusisk hund*]) (Williams, 1981), illustrerende eksempler: Deres sanselige og tvetydige uttrykksfullhet som underlige framstillinger av noe i verden, er forankret i filmmediets unike frembringelses- og stiliseringskrefter som forstyrrer, problematiserer og leker med det fremstilte. Men vi trenger ikke å gå til slike elliptiske kvantesprang, plutselige stillbilder og surrealistiske transfigurasjoner for å studere filmens figurer. Selv om en figuralt teoretisering kan være godt egnet for å studere det markant *fordreide*, monstrøse og voldelig overskridende (enkelte har knyttet det figurale til en barokk (Walton, 2016) eller en manieristisk (Vidal, 2012) estetikk) – Jean Epsteins reverserte bølger (Hansson, 2006), Peckinpahs voldelige saktefilm (Grønstad, 2008; Rust, 2017), David Lynch ustabile univers (Thain, 2017), Caroline Leaf's følsomme sandanimasjoner (Pierson, 2019) – har det også vist seg fruktbart i møtet med det mer tempererte og edruelige: Douglas Sirks *Tarnished Angels* (Martin, 2012), tause gullfisker hos Hong Sang-soo (Aumont, 2019), Terrence Malicks fenomenologiske lyrikk (Mules, 2013; Blasi, 2014). Nicole Brenez vil for eksempel ofte bevege seg mellom svært ulike former for film i én og samme artikkel – som i «Incomparable Bodies» (2011a) der hun går fra *Predator* (McTiernan, 1987) til *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Akerman, 1975) uten å gjøre et stort nummer ut av det – og da har man ikke en gang begynt å antyde spennet i hennes figurale tenkning. Vi finner filmfigurer overalt i filmens verden.

Før jeg går videre i drøftingen av dette mangfoldige figurbegrepet, og ser det i sammenheng med det mer tradisjonelle fremstillingsbegrepet representasjon, ønsker jeg å ta et skritt tilbake og drøfte begrepets historiske flertydighet. Jeg har foreslått at vi kan forstå filmens figurer som en nyformet fremtredelse stilisert frem av filmmediet. Neste kapittel vil både gi et historisk belegg for en slik arbeidsdefinisjon, og vise at det finnes mange andre mulige retninger å ta figurbegrepet i.

3. Figurbegrepets heterogenitet og flertydighet

Historisk sett er figurbegrepet svært heterogent, dynamisk og tvetydig (Didi-Huberman, 1995; Schefer, 1999; Wahlberg, 2003; Dekoninck & Guiderdoni, 2017). Det har blitt sagt at begrepet har en «semantisk elastisitet» (Yu, 2016), og at det «glimrer figurativt med alle sine mulige betydninger» (Jirsa, 2015, s. 101). Den prominente filmviteren Raymond Bellour undrer seg et sted over hvorfor han ikke har tatt det mer i bruk, og antyder at det kan være fordi det har blitt definert på så mange ulike måter (Radner & Fox, 2018, s. 99). Andre omfavner derimot det ubestemte og mangetydige ved begrepet. Jacques Aumont, som gjerne etterstreber begrepsmessig presisjon, har henvist til fruktbarheten ved å ha figurbegrepets «historiske fylde» *in mente* når vi tar det i bruk om film (Jirsa, 2015; Pethö, 2015, s. 142). Hva menes med dette? Og, når vi har svart på det; hvordan skal vi forholde oss til dette? Disse to spørsmålene skal jeg forsøke å besvare i det følgende.

På norsk kan *figur* bety mange ulike ting. Det kan blant annet sikte til en ytre form eller kroppsform, til en viktig historisk person, eller til en sentral karakter eller skikkelse i et kunstverk. Vi snakker av og til om *figurativ* kunst som det motsatte av abstrakt kunst. Figur kan bety en tegning eller modell, slik som en graf. Det kan også bety et *forbilde*. Innen gestaltpsykologien, som vi har sett, opptrer det i dikotomien *figur-grunn*, der det betegner en fremtredende, meningsfull form. Begrepet kan, mer generelt, angi at noe *opptrer* på en viss måte, og i forbindelse med verbalspråket snakker vi om *språkfigurer* (jamfør Quintilian) – formuleringer som, grovt sagt, skiller seg fra vanlige uttryksmåter eller som ikke skal tolkes bokstavelig, men som opererer *figurativt* (f.eks. metaforisk eller metonymisk); det vil si, som ikke refererer til ting i denotativ, ‘bokstavelig’ forstand, men som virker i overført betydning; som ikke ganske enkelt refererer til en etablert referent, men som uttrykker måter å oppfatte referenten på. Dette er bare noen av betydningene ordet *figur* har på norsk.

Flere av disse betydningene peker på sentrale dimensjoner ved det filmspesifikke figurbegrepet som var tema for forrige kapittel: en ytre form, det å opptre på en viss måte, innta en bestemt skikkelse. Tidligere viste jeg til en allmenn norsk figurdefinisjon som ligger som bakgrunn for det jeg ser som filmens figurer: «skikkelse formet i forskjellig slags materiale». Det materialet vi er interessert i er åpenbart filmens materiale, og med det menes i denne sammenheng filmmediets grunnelementer. Det bør være klart ut ifra tidligere kapitler at filmens ‘skikkelser’ ikke begrenser seg til menneskefigurer eller dyrefigurer, som det for

eksempel gjør i Eadweard Muybridges studier av menneskekroppen i *The Human Figure in Motion* (2012), eller som det gjør i David Bordwells *Figures Traced in Light* (2005). Filmens skikkelser begrenser seg heller ikke til mytologiske figurer, men mer generelt til *noe som har eller har fått en viss fremtredelsesform*, et visst uttrykk, en viss måte å vise seg på; noe som fremtrer for vår persepsjon på en viss måte. Ofte vil det kunne være snakk om nettopp en menneskeskikkelse som fremtrer på en underlig måte – det ultrafiolette nærbildet i *Déjà Vu*, der Denzel Washingtons ansikt trer frem som et monster – men ikke nødvendigvis. Det kan også være snakk om noe som vanligvis er usynlig.

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på begrepets historiske betydningsmangfold, og da se utover en norsk kontekst. Jeg vil først si noe om hvorfor jeg ønsker å trekke frem dette mangfoldet. Det å vise til og drøfte begrepets historiske betydninger og flertydighet har to bestemte beveggrunner og siktemål. Den ene grunnen er en antakelse om at en bevissthet om begrepets heterogenitet og flertydighet kan berike dets fleksibilitet – dets empiriske tilpasningsdyktighet – som analytisk begrep. Den andre grunnen er at denne avhandlingen, og den figurforståelse den fremsetter, nødvendigvis er begrenset i omfang, og ment som én – og ikke en endelig – presentasjon av det å begrepsliggjøre film som figurdannelse. Jeg håper dette kapittelets skissering av begrepets rike betydningsmangfold kan inspirere andre til å ta figural filmanalyse – og mer generelt en figural innfallsvinkel til film og levende bilder – i andre og nye retninger.

Begrepets heterogenitet, filmers heterogenitet

La meg si noe mer om den første grunnen. Begrepets heterogenitet og flertydighet kan by på definatoriske utfordringer; det kan gjør det vanskelig å avgrense begrepet, og det gjør det lett å ta det i bruk på utflytende måter. Men som flere har antydnet (deriblant Wahlberg, 2003; Martin 2012; Auerbach & Said, 2013) gir nettopp denne flertydigheten også *muligheter* i næranalytisk øyemed. Begrepets heterogenitet og flertydighet kan gi oss analytisk fleksibilitet i møtet med empirien, i møtet med erkjennelsesobjektene – filmer – og *deres* heterogenitet, foranderlighet og flertydighet. Filmviteren Adrian Martin tar opp denne problemstillingen i *Last Day Every Day: Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez* (2012). Martin strever her med å få definatorisk *tak* på figurbegrepet, og han skriver til sin venn, kollega og figurale dialogpartner Nicole Brenez (som for ham er hovedkilden for det filmvitenskapelige figurbegrepet han drøfter) med håp om å få en definisjon. Brenez gir ikke et enkelt svar. Hun minner ham for det første på at polysemi og mangfoldighet ikke er det

samme som uklarhet. Men Brenez nøler selv med å komme med en generell definisjon – det nærmeste er en henvisning til ordboken *Le Gaffiot* – og viser heller til at *nyskapende filmer* lar oss tenke om hva en figur er og hva en figur kan være. Jo mer ‘singulær’, ‘unik’ og nyskapende en film er (i sin figurdannelse), jo mer lærer den oss om filmens figurer, hevder Brenez (Martin, 2012). Slik jeg forstår henne, betyr dette at det partikulære ved filmene vi opplever (erkjennelsesfenomenene), og hva som skjer i våre oppmerksomme møter og i vårt analytiske arbeid med disse, bør *tilføre* begrepet noe – slik en film, i vårt møte med den, bør påvirke oss som en tenkende kropp, ikke bare fortolkes ut ifra vante kategorier (mer om dette i kapittel 8). Motviljen til å definere filmens figurer på generelle, entydige måter henger med andre ord sammen med en omtanke for det uforutsette ved filmene selv, en åpen innstilling til hva som kan skje i filmopplevelsen, en åpenhet for de figurene filmer *kan* skape (og som vi ikke kunne forutse). Dette kan forstås i lys av en figural interesse for filmer som heterogene fenomener.

Som Martin (2009) påpeker i en annen, mer oppklarende tekst om figural analyse, er dette en analysetilnærming som er særskilt oppmerksom for filmers heterogenitet. Jeg vil her legge til en presisering og foreslå at en figural analyse er oppmerksom for filmers heterogenitet som perseptuelle og uttrykksfulle fenomener. I forhold til semiologiens språkvitenskapelige, strukturorienterte og tendensielt ‘mestrende’ analysenett, er en figural analyse alltid skisserende, utprøvende og provisorisk i takt med en films kontinuerlige tilblivelse for en seer og en films alltid tvetydige uttrykksfullhet. En figural analyse er mindre opptatt av å ‘beherske’ sitt erkjennelsesobjekt – som bedre kan kalles et erkjennelsesfenomen – og mer opptatt av å undre seg over og ikke minst undre seg sammen med filmene. Spørsmålet om hvordan en film kan sies å foreslå en måte å se og oppfatte verden på, trumfer spørsmålet om hvordan filmen forteller en historie eller kommuniserer et budskap.

Enhver næranalyse krever selvrefleksivitet, men i en figural analyse blir selvrefleksiviteten raskt eksistensiell, epistemologisk og ontologisk. En film, skriver filmviteren Audun Engelstad i introduksjonen til sin bok om narratologisk filmanalyse, er *enkel å forstå* (2016, s. 3). Dette er *ikke* utgangspunktet til en figural analytiker. Utgangspunktet for en figural analytiker er at en film *byr på et problem* allerede på et grunnleggende fenomenologisk-perseptuelt nivå. Med ‘problem’ mener jeg her ‘noe verdt å undre seg over’. Hva slags virkelighet møter jeg i denne filmen? Hvilke fenomener erfarer jeg? Hva slags merkelig måte å se verden på er dette? Hva slags vesener lærer jeg å kjenne? Det er talende, for eksempel, at Brenez ofte bruker ordet *skapninger* (*creatures*) der mange filmvitere og kritikere ville brukt ordet *karakterer*. Karakterer er knyttet til det vi allerede vet

og kjenner, til menneskelig psykologi og narrative konvensjoner; det å snakke om en *skapning* fremvekker undring over hvem vi er. Ordet 'skapning' impliserer et blikk på oss selv som forsøker å se oss selv utenfra. Noe lignende kan man si om figurbegrepet i lys av begrepet representasjon (mer om dette i neste kapittel). De er begge fremstillingsbegreper, men sistnevnte betoner det vi allerede kjenner, der figur vektlegger det nye og ukjente ved selve fremstillingen. Hvordan gjør denne filmen meg oppmerksom på tingene? Hvordan synliggjør og tematiserer denne bildemontasjen verden? Forstått som figurasjon, forstår vi film og hva den fremstiller som mer usikkert, underlig og potensielt enn hva vi ofte sikter til når vi bruker et begrep som representasjon. En figural analyse er nettopp interessert i *fremstilling* som en historisk, problematisk og formativ aktivitet. Filmens fremstillinger ses ikke som 'transparente' avbildninger, men som 'fylldige' former.

Hvordan gjenfinne *tettheten* og *fylden* i møtet med filmer? (Brenez, 1998). Tetthet og fylde gjelder, slik jeg forstår det, filmens sensoriske, perseptuelle og uttrykksfulle tetthet og fylde som spesifikk fremtredelsesform, som en bildemontasje som jobber med det synlige og usynlige, med dynamiske konfigurasjoner av rom og tid som byr på *motstand* mot hvordan vi vanligvis persiperer verden. Figuren, ved å typisk være særegen og disruptiv som fremtredelsesform og virkelighetsfremstilling, vil gjerne vanskeliggjøre og forstyrre enkel *identifisering* av hva vi ser (jeg forstår at dette er en knokkel og et romskip, og jeg forstår hva de signaliserer). Figuren markerer noe ikke-identisk, noe fremmed, og er noe som karakteristisk sett fremprovoserer undring og tolkningsaktivitet i og med en opplevd *heterogenitet*. Når vi sier at figurbegrepet er preget av heterogenitet og polysemi, er det derfor delvis på grunn av det ofte labile og tvetydige uttrykksfulle ved de filmiske tilfellene det forsøker å utpeke og begrepsliggjøre. Men det er også på grunn av en generell humanvitenskapelig og næranalytisk begrepsforståelse.

Den tyske filologen og litteraturkritikeren Erich Auerbach har skrevet et innflytelsesrikt essay om figurbegrepet, «Figura» (2008/1938), der han tematiserer begrepets dype historiske røtter, og jeg skal snart gå inn på noen av de betydningene som fremkommer der (og som har vært viktig for min egen måte å tenke om filmens figurer på). Men i lys av spørsmålet om heterogenitet og vanskeligheten ved å definere begrepet, vil jeg trekke frem noe Auerbach drøfter i etterordet til sitt mest kjente verk, *Mimesis: Virkelighetsfremstillingen i vestens litteratur* (Auerbach, 2005; 2013). Her forsvarer Auerbach åpenheten, heterogeniteten og flertydigheten ved begrepene han tar i bruk i sine næranalyser av tekster. For at et begrep som figur, i likhet med begreper som *representasjon* og *realisme*, skal være et fruktbart verktøy for næranalyser, er det viktig at vi tilpasser begrepets betydning til de

spesifikke fenomenene vi studerer, til det konkrete og til det individuelle vi er i kontakt med som analytikere. Hvis ikke er det en risiko for at begrepene bare vil fungere som reduktive og kategoriske merkelapper. Betydningen eller betydningsnyansene til et ord som *representasjon*, argumenterer Auerbach, bør komme frem i spesifikke analyser, og bør ikke reduseres til en generell definisjon – for sistnevnte har lett for å gjøre ulikeartede fenomener identiske. Slike begreper bør være *modifiserbare søkelys* og ikke rigide kategorier. Derfor bør de generelle begrepene være «elastiske» og «fleksible» (Auerbach, 2013, s. 572). Verdien av begreper som representasjon og figur ligger ikke i absolutte definisjoner, men i deres evne til å vekke «en rekke ideer hos leseren som gir dem en forståelse av hva som er ment i den bestemte sammenhengen» (ibid., s. 573). For Auerbach henger dette sammen med en mer generell humanistisk erkjennelsesinteresse, som ifølge ham gjerne karakteriseres av en orientering om det *partikulære* ved fenomener (ibid.). For at våre analyser skal bli presise, må vi være oppmerksomme for det partikulære, og derfor må begrepene vi bruker være fleksible.

Dette er selvfølgelig en normativ påstand, og det ligger ikke i min interesse å gå i nærmere dialog med dette som en generell veiledning for den humanistiske forskeren. Men i denne avhandlingen følger jeg denne interessen for det partikulære (i filmanalytisk sammenheng), og dette synet på å definere og ta i bruk et begrep som figur. Min posisjon er dermed det motsatte av en mer positivistisk orientert posisjon som understreker den filmvitenskapelige verdien av å studere regularitet fremfor det unike, det som stikker seg ut. En figural analyse er en næranalyse opptatt av det spesifikke – *denne* filmen, dette filmøyeblikket, dette eksempelet, og ikke bare *denne type* film. Det er også en næranalyse interessert i spesifikke brudd med regularitet (slik som klassiske fortellerstrukturer). Figurbegrepets betydninger avtegner seg gjerne i bruken av det, i bestemte næranalyser av filmer, slik tilfellet er for Auerbachs nærlesninger i *Mimesis*.²⁸

Det kan være nyttig å tenke på figurbegrepet som «nomadisk», for å låne en formulering fra D. N. Rodowick (2001, s. 6). Begrepets betydninger er stadig på vandring i takt med nye filmer, med filmopplevelsens stadige oppdagelser, og med ulike forskningsspørsmål. I tråd med Karl Hansson (2006) kan vi se filmens figuralitet som en «begrepslig aktør som delvis kan forandres og tilpasses ulike sammenhenger.» (s. 55). Både Hansson og Rodowick er mer interessert i å snakke om det figurale enn om figurer, men de retter oss uansett mot et aspekt ved vår problemstilling: Vi kommer ikke utenom at det er noe provisorisk, lekelystent og utglidende ved figurbegrepet, da det gjerne søker å utpeke noe som *skjer* i våre møter med bestemte kunstverk. Begrepet forsøker å tematisere noe egenartet og forstyrrende som presenteres, for ikke å si noe produktivt utglidende ved kunstens formative

nydannelser; for figuren og det figurale betoner det ved kunstverk som, i og med kunstverkets uvanlige forming, får ting til å gli ut av sine vante former, stillinger, fremtoningsformer, betydninger og sammenhenger – og som derigjennom gjerne forstyrrer vante kategorier å begripe og se verden ut ifra, kanskje deriblant hva vi allerede tenker på som en figur.

For å oppsummere: Figurbegrepets heterogenitet og flertydighet henger sammen med en erkjennelsesinteresse som omfavner det heterogene og flertydige ved filmer og filmopplevelse. Her berører vi en mer generell problemstilling som gjelder bruken og forståelsen av *begreper* innenfor humaniora. *Figur* er i denne avhandlingen å forstå som et humanvitenskapelig begrep, og som et slikt begrep – *qua* begrep – er det å betrakte som et *begripelsesforslag*. Begrepet er et forslag til en måte å begripe film på, og ikke en betegnelse på en gitt realitet, en bestemmelse av hva film er – ontologisk sett – hverken for alle eller en gang for alle. Litteraturprofessoren Knut Ove Eliassen (2016) har skrevet poengtert om *begreper* innenfor humanvitenskapen som et kontekstavhengig verktøy for tanken. Eliassen imøtegår ideen om at begreper har et «spesifikt innhold uavhengig av bruken av dem»:

Man tenker seg at begreplige objekter [...] besitter egeneksistens uavhengig av sammenhengene de brukes i, eller hvem som gjør bruk av dem, og at man ved å benytte begrepet refererer til ett saksforhold som i prinsippet finnes ett sted ute i den samfunnsmessige virkeligheten. Dette svarer til å anta at begreper er stabile språklige beholdere som rommer referanser til verden uavhengig av hvilke «teoretiske miljøer» de opptrer i. Da overser man at *begreper* til forskjell fra *ord* er analytiske kategorier og en måte å betegne fenomener på for å vinne kunnskap om dem. Et begrep navngir ikke allerede eksisterende forhold, men er en tentativ påstand om et materiale som artikuleres på bakgrunn av en bestemt hypotese, teori eller et særlig problem (Eliassen, 2016, s. 10).

Begrepet skal altså forstås som et utkast til å begripe et fenomen på en viss måte. Dette er en grunnleggende innsikt og en påminnelse som det er viktig at vi tar med oss i den følgende drøftingen av filmens figurer. Som begrep sikter figuren til et erkjennelsesfelt, og til film som erkjennelsesobjekt, og ikke til et gitt, eksisterende forhold. Dette, i tillegg til den nevnte interessen for det spesifikke og heterogene ved filmer, bør forklare hvorfor begrepet kan innta mange ulike betydninger og betydningsnyanser. I det følgende vil jeg trekke frem noen av de historiske betydningene figurbegrepet har inntatt, betydninger som kan kaste lys over aspekter ved figurbegrepet som et filmvitenskapelig begripelsesutkast.

Figura

Erich Auerbach (2008) har vist oss at det antikke *figura* er et mangfoldig skikkelsesbegrep, et skikkelsesbegrep som gjennomgående har vært knyttet til modellering (*plasis*) og til det nye (*novo*). Auerbach omtaler det som et *sanselig gestaltbegrep* (ibid., s. 20) som historisk sett har vært knyttet til «det nye som fremkommer – det som forvandles ved det som vedvarer» (ibid., s. 10; min kursivering). Begrepet har typisk pekt på det «ytre-sanselige» (ibid., s. 41) og noe «plastisk-sanselig» (ibid., s. 24), det har vist til den «sanselige fremtredelse» (ibid., s. 13), og som begrep for de «dikterisk gestaltende» (ibid., s. 57) krefter har *figura* vært forbundet med «det skapende-dannende» (ibid., s. 54). Med disse ordene oppsummerer Auerbach noen helt sentrale dimensjoner ved dette rike, mangslungne skikkelsesbegrepet, som gir et historisk bakpeppe for den figurale filmanalysens interesse: filmers nyskapende bearbeiding av verdensvante sanselige fremtredelse.

Det er verdt å kaste et raskt blick mot de greske skikkelses- og formbegrepene *figura* skiller seg fra. Dette antyder nemlig hvordan det filmvitenskapelige figurbegrepet jeg interesserer meg for, skiller seg fra det vi ofte legger i filmatisk *form*. Grekerne hadde mange ord for *form* og *skikkelse*, deriblant *morfé*, *eidós* og *schema* (Auerbach, 2008). Der *morfé* og *eidós* pekte på formen eller ideen «som gir materien skikkelse» (tenk Platons former), betegnet *schema* «den rent sanselige skikkelse av denne formen.» (ibid., s. 13). Ifølge Auerbach erstattet latinske *forma* greske *morfé* og *eidós*, og *figura* erstattet *schema*. *Figura* pekte ikke på statiske, uforanderlige former, men snarere på det formbare ved fenomener, på det formbare ved vår oppfattelse, på det foranderlige ved tingenes skikkelse, og til det formative ved våre virksomheter – til *poetisk skapelse*. Ofte vil det man kaller *figura* vanskelig kunne låses til en *ting* eller til det tinglige; som form, skikkelse eller sanselig manifestasjon er *figura* tvert imot knyttet til noe levende, dynamisk, virkningsfullt og utstrålende (Auerbach, 2008); til noe formativt mer enn til form som sådan.

Figura har historisk sett gjerne siktet til hvordan noe har inntatt eller blitt formet til å få en spesifikk, dynamisk og uttrykksfull skikkelse, enten det være seg noe tidligere uddifferensiert gitt form (steinen som blir formet til en steinøks) eller en allerede etablert form som har blitt modifisert og dratt inn i en ny skikkelse (et portrettbilde av en levende person). I begge tilfeller handler det om at noe (et materiale, objekt, vesen eller lignende) har fått en ny og manifest skikkelse, en ny sanselig og uttrykksfull fremtredelse. *Figura* vil ofte vise til enkeltfenomener som har fått en ny skikkelse, men det kan også sikte til 'verdens skikkelse' i betydningen *forgjengelig* utseende og form (Auerbach, 2008). I et historisk perspektiv kan man se at det formgivende som signaliseres av *figura* går fra det fysisk modellerende

(maleklattenes former) til det mer abstrakt modellerende (arkitektens plantegninger). Det er ellers verdt å merke seg at *figura* gjennomgående har betegnet noe ved *spillet* mellom det konkret-sanselige og det abstrakt-formende (ibid.). Dette siste viser seg ikke minst i det retoriske figurbegrepet vi finner hos Quintilian, der f.eks. sanselige metaforer (en ordsammenstilling og de sanselige fenomener de fremvekker og sammenbringer) kan uttrykke måter å tenke på (et abstrakt-formende begripelsesforslag).²⁹ For å foregripe en senere drøfting: I filmsammenheng kan vi tenke på det «konkret-sanselige» som den (ofte auditive) *bildegestalten* vi møter i filmopplevelsen, det vi kan sanse og fornemme, og det abstrakt-formende som den *oppfattelsen* og *synsmåten* denne gestalten angir; den måte å synliggjøre verden på som initierer en måte å gripe og forstå den på. Denne sammenhengen mellom figuren som fremtredelse og noe tankegenerende ble berørt i forrige kapittel, men dette skal jeg komme nærmere inn på utover i avhandlingen, og særlig i del 3 og 4.

Som skikkelsesbegrep har *figura* også angitt spillet mellom en *modell* og en *avart* eller *variasjon* (Auberach, 2008). Hos den romerske poet-filosofen Lukrets blir begrepet blant annet knyttet til nye skikkelser som er basert på eller avleiret fra et *urbilde* (ibid., s. 16). Auerbach eksemplifiserer med at barns ansikt kan ses som en avleiring av foreldrenes ansikt. Der greske *forma* betegnet *urbilde* (i denne sammenheng foreldrenes ansikt) og *imago* betegnet *avbilde* (barnas ansikt), ble *figura* et begrep som kunne peke på den *levende relasjonen* og det *dynamiske spillet* mellom de to (ibid.). *Figura* vil også, i noen sammenhenger, sikte til et konkret og sansbart avbilde i form av et *bilde*, et *portrett* eller en *statue*; og det kan også sikte til *avleiringer* av det som lever og har en fyldig kropp eller håndgripelig form, for eksempel i betydningen «skinnbilde,» «drømmebilde,» «fantasiskikkelse» og «den dødes skygge» (ibid., s. 17). *Figura* kan betegne en slags mellomtilstand, noe midlertidig eller uavsluttet, én av flere mulige skikkelser. Begrepet har også siktet til et annet dynamisk spill: atomenes stadige nye konstellasjoner. Hos Lukrets brukes figurbegrepet om de «uendelig forskjellige skikkelser» fremskapt av atomene i «uavlatelig bevegelse [...] [D]e svever omkring i det tomme rom, forenes og skilles» (ibid.). Atomenes «sammentreff, bevegelse, orden, posisjon og form» skaper «en krets av figurer» (ibid.).

Her er det verdt å merke seg at Lukrets bruker *figura* for å betegne både de materielle atomene i deres skikkelse, bevegelse og substans, men også deres flyktige fremtredelser (Porter 2017, s. 85). Dette ser jeg som en fruktbar kilde til å tenke filmens figurer, hvis flyktige fremtredelsesformer (figurer) trer i kraft i og med de filmatiske grunnelementenes uavlatelig varierte konstellasjoner. Her berøres en sentral grobunn for vårt figurbegrep, som

jeg har knyttet til omforming og omorganisering (mer om dette i kapittel 6): *figura* i betydningen *gestaltforvandling*. Dette er særlig utviklet av poeten Ovid, der begrepet gjerne viser til noe radikalt *omformende*: «naturen gir gamle former ny fasong; jeg lærer sjelen å reise til nye former; vannet, som former og formes» (siteret i Auerbach, 2008, s. 22). Vi ser her at *figura* er et skikkelsesbegrep nært knyttet til *metamorfose*, omvandling.

En siste historisk betydning som bør nevnes er *figura* som *prefigurasjon* eller *forbilde* (Auerbach, 2008). Denne betydningen er historisk sett forankret til bibelfortolkning, en fortolkning av formuleringene og de skildrede hendelsene i Det gamle testamentet som (på samme tid) beskrivelser av historiske forhold og en prefigurasjon eller et forsyn av hva som ville komme i Det nye testamentet. Dette er en kompleks fortolkningstradisjon som ligger utenfor denne avhandlingens rekkevidde, men det er verdt å nevne denne betydningen da den peker på noe allerede antydnet ved figuren som filmatisk skikkelsesbegrep: at det angir filmbildet som det vi med Aud Sissel Hoel (2005a) kan betegne som *frembildning* mer enn som *avbildning*. Filmens fremstillinger av konkrete og historiske fenomener (knokkelbenet og romskipet) fortolkes med *øye for hva de åpner opp* (fremover i tid) mer enn *hva de viser til* (bakover i tid). Filmens figurer kan ses som ‘forbilde’ for eller som et forslag til hvordan det figureerte fenomenet kan ses.

Hva er det vi har sett i denne gjennomgangen av (noen av) det antikke begrepets ulike betydninger og betydningsnyanser – slik Auerbach legger det frem? På ulike måter ligger de betydningene vi nå har sett på nært opp til det filmvitenskapelige figurbegrepet jeg interesserer meg for. Jeg har vist til nye skikkelser og fremtredelsesformer dynamisk modellert frem av film som virkelighetsbearbeidende kunstform. Jeg er interessert i hvordan disse filmskikkelsene og fremtredelsesformene kan leke med (problematisere og eksperimentere med) tidligere formgiving, synlighetsformer og bilder, og som dermed kan modifisere, deformere og forvandle vår måte å se dem på, vår kjennskap til og kunnskap om fenomener. En film kan leke med vår kjennskap til fenomener i og med sine bildekonfigurasjoner. Disse bildekonfigurasjonene kan sies å vise *fremover* i den forstand at de gir oss nyformede og gestaltforvandler skikkelser. Kan disse skikkelsene angi en synsmåte og initiere nye tanker? Det som fremkommer ved å lese Auerbach, og som relaterer seg til hva som ble sagt om ‘stilens synliggjøring’ i forrige kapittel, er at begrepene figur og figurasjon lar seg forstå som et gestaltbegrep som innbefatter en uttrykksfull form (en uttrykksfull gestalt), en uttrykksfull forming (en uttrykksfull gestaltning) og en *uttrykksmåte* – en *måte* å uttrykke noe på. Dette er et spor jeg vil følge utover i de kommende kapitlene. Figurbegrepet har tatt mange veier i nyere tid (ikke minst innen retorikken), slik det har tatt

mange veier i fortiden. I det følgende vil jeg betone figuren som et fremstillingsbegrep som er nyttig for studien av film.

4. Hvorfor figur og ikke representasjon?

På grunn av sitt historiske betydningsmangfold og sin fortsatte heterogenitet kan figurbegrepet oppleves som «forvirrende» i dagens film- og medievitenskap (Yu, 2016). Kan det likevel være et fruktbart analyseverktøy i møte med levende bilder? Som medieviteren Chang-Min Yu foreslår, i artikkelen «Figures for Figuring Out» (2016), bør vi i så fall holde begrepets «varierte denotasjoner og konnotasjoner in mente, men kanskje mest i bakgrunnen» (ibid., avsn. 1) når vi bruker det som analyseverktøy. Vi bør avgrense hva vi mener med begrepet, men samtidig la dets historiske mangetydighet ligge i bakgrunnen, og eventuelt vise til denne i relevante tilfeller, i tilfeller der filmanalysen kan hjelpes av det. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på hvordan vi kan tenke på figuren som et *fremstillings*begrep. Som en ramme for dette kapittelet stiller jeg spørsmålet: Hvorfor snakke om filmens figurer og ikke bare holde oss til det mer etablerte fremstillingsbegrepet representasjon?

Virkeligheten fremstilt og fremstillingens virkelighet

Mange filmteoretiske og filmanalytiske innfallsvinkler har vektlagt film som *representasjon*, som et av-bildende medium, eller til og med som en reproduksjon av fenomener og den verden vi allerede kjenner. Film, har mange ment, virkeliggjorde vårt begjær etter «den perfekte reproduksjonen» av det synlige og av synet (Elsaesser, 1996). Ut ifra en slik representasjonistisk tankegang gir film oss *stedfortredende* bilder av referenter som ellers kunne vært til stede. Filmens «stedfortredende sanselighet» (Birkvad, 2008) lar oss angivelig persipere fenomener på en måte som er kongruent med vår normale persepsjon. Det har blitt fremholdt at film er et spesielt *realistisk representasjonsmedium* fordi man har tenkt at film har en transparent avbildningsevne og at film kan gi oss et illusorisk samsvar med vår persepsjon av verden (Kania, 2008). I dette perspektivet gir film oss en *gjenkjennelig* verden: gjenkjennelige ting, gjenkjennelige mennesker, gjenkjennelige omgivelser, gjenkjennelige miljøer, gjenkjennelige handlinger, gjenkjennelige hendelser, gjenkjennelige relasjoner og gjenkjennelige sammenhenger. Den klassiske narrativ-representasjonelle filmen, som baserer seg på hevdvunne kontinuitetsprinsipper, er en kulturelt dominerende filmform (enten man tenker på den klassisk fortellende filmen eller en postklassisk fortellende film preget av stadig mer intensiverte datagenereringer og fragmentariske attraksjonsorientering, men som fortsatt baserer seg på relativt konvensjonelle kontinuitetsprinsipper som skaper følelsen av en

sammenhengende diegese) som har en tendens til å underbygge dette bilde av film som et narrativt representasjonsmedium. Ut i fra dette kan vi forstå Engelstad når han åpner sin narratologiske innføringsbok om filmanalyse med å påstå at «film er enkelt å forstå» (Engelstad, 2015, s. 5). Film representerer jo en gjenkjennelig verden.

Den figurale innfallsvinkelen vektlegger snarere film som *figurproduksjon*, som en formativ eller frembildende fremstillingskunst som deformerer den fenomenale verden vi kjente, og som gestalter en verden vi ikke tidligere kjente. Film er en «skapende forming snarere enn en enkel mekanisk reproduksjon» (Martin, 2012, s. 6) som skisserer en ny persepsjon av tingene. Figuren peker på det som gjør filmens bilder, lyder og montasje til noe *annet og mer* enn avbildning. Figuren knytter seg til *hvordan* en film får oss til å se, takket være sin unike forming, der representasjonen ofte relaterer seg til *hva* den lar oss se (Beugnet, 2019, s. 13), takket være sin overbevisende likhet til hva den fremstiller. Film ses her som en *problematiserende* fremstillingskunst – en fremstillingsform som stiller spørsmål ved fenomener, ved våre måter å fremstille dem på (inkludert sin egen fremstilling) – men også som en *produktiv* fremstillingskunst som kan lære oss nye måter å se og være tilstede på. Figuren kan for så vidt *referere* til noe – til fenomener i verden og til andre fremstillinger – skriver Amy Rust (2017), men først og fremst utpeker, utformer, organiserer og formgir den nye måter å forholde seg til fenomener på, nye måter å sanse og oppfatte verden på (Rust 2015; 2017). Der representasjonsbegrepet gjerne leder tankene til hvordan en fremstilling *står inn for* en referent, fremhever figurbegrepet hvordan en fremstilling får noe i verden til å *stå frem*. Figuren betoner hvordan noe stikker seg frem på en viss måte, i ny skikkelse. Figuren er som jeg har vektlagt en nyforming av, og ikke en stedsforeder for, det allerede eksisterende. Når vi fremstiller verden, kan vi kalle det en representasjon eller vi kan kalle det en figurasjon. Disse begrepene trenger ikke å utelukke hverandre, men vektlegger ulike dimensjoner ved film som erfaring.³⁰

Allerede hos Sergej Eisenstein (2014) finner vi en differensiering mellom det han kaller filmens *representasjonelle* og *figurasjonelle* nivå. Det representasjonelle viser til en velkjent verden, det sikter tilbake til de skikkelsene vi kjenner fra før (fremstilte mennesker, objekter og omgivelser), mens det figurasjonelle peker på hvordan filmen (som skapende fremstilling) bearbeider verden og lar oss se den i en ny, tankevekkende skikkelse. Slik sett kan vi se det figurasjonelle som uløselig knyttet til filmmontasjens nytenkende fremstilling eller frembildning av det fremstilte. Vi finner en lignende differensiering hos en senere tenker som Roland Barthes, hvor representasjon knyttes til en allerede etablert referent (virkelighet, sannsynlighet, lesbarhet, sannhet osv.), mens figurasjon er knyttet til den sanselige

fremtredelsen i og med bildet, noe som *stikker seg ut* i vårt møte med bildet (Furze, 2015, s. 144). Også hos andre ser vi at figurbegrepet peker på en sanselig overflate, et materielt nærvær, som ikke kan tenkes vekk eller enkelt fortolkes, men som trigger undrende oppmerksomhet (se for eksempel Andrew, 1984). For Eisenstein er det figurasjonelle, i all sin sanselige, plastiske uttrykksfullhet, knyttet til en intellektuell *tematisering* av virkeligheten; for Barthes og andre knytter figurbegrepet seg til en sanselig *tilstedeværelse* som vanskelig lar seg fortolke (det har slik sett berøringspunkter med begrepet om *den tredje mening* (Barthes, 2006)). Men i begge tilfeller vektlegger begrepet *fremstillingens virkelighet*, mer enn virkeligheten fremstilt. Før jeg går nærmere inn på hva som karakteriserer et slikt figuralt nivå, vil jeg si noe om representasjonsbegrepet.

Representasjon

Representasjon er et veletablert, rikt og flertydig begrep i humanvitenskapens vokabular. Begrepet kan sikte til mange fenomener og blir benyttet i mange ulike kontekster. Når jeg bruker begrepet, har jeg i tankene det som knytter seg til det stedfortredende ved en fremstilling. Representasjon stammer fra det latinske verbet 'representare', som betyr 'å presentere igjen'. Ordet har ofte betegnet 'å stå i stedet for.' Jacques Aumont har beskrevet det på følgende måte: «[R]epresentasjon er en prosess hvor, innenfor en avgrenset kontekst, en representant er stilt som stedfortreder for hva denne representerer.» (Aumont, 1997a, s. 73) Forstått som en representasjon er et bilde i grunnen en erstatning for noe, en erstatning for en referent – et objekt, et menneske, en hendelse, en relasjon, en ide, en følelse eller noe annet. Som det heter i en ordbok er representasjonen en 'gjengivelse' (Hanneborg, 1975, s. 142). Den samme betydningen blir vektlagt i mange semiotiske begrepsliggjøringar av representasjon, hvor det blir sett som et tegn som står inn for noe annet. Ifølge Winfried Nöth (1995) blir representasjonsbegrepet sjelden definert i semiotiske teorier, og opptrer titt og ofte synonymt med «referanse» (s. 94). I boken *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy* (Ormiston & Schrift, 1990) blir representasjon blant annet beskrevet som «rendering present once again» og «substituting a presentation for another *in absentia*» (s. 113) på en måte som – og dette er viktig – ikke påvirker identiteten til det representerte.

Som nevnt i innledningskapittelet, er en sentral inspirasjonskilde for min egen (kritiske) forståelse av representasjonsbegrepet, og det å tenke filmens bilder som formative og figurale, Aud Sissel Hoels avhandling *Fremstilling og teknikk: Om bildet som formativt medium* (2005a). Hoel sidestiller representasjon med avbildning og skriver: «Som avbilde er

bildets oppgave [...] å representere, gjenopplive eller reprodusere en gitt original» (ibid., s. 4). Dette betinger ifølge Hoel et premiss om at originalens form og identitet er gitt forut for og uavhengig av vår erkjennelsesaktivitet. Å forstå bildet som representasjon eller avbildning impliserer i denne sammenhengen en ide om at bildets funksjon og kvalitet ligger i å forme seg etter et allerede etablert anskuellesobjekt, og ikke å forme en anskuelse som sådan. Bildet, forstått som representasjon, skal ikke lage et vesen ut av seg som bilde, som mediespesifikk fremstilling, men er ment å overbringe hva den søker å representere; avbilde tingen 'som seg selv lik', som 'selvidentisk'. Hoel er kritisk til denne forståelsen av bildet, og kritisk til tanken om en «gitt original» som bildet angivelig representerer, og argumenterer for en forståelse av bilder som formative fremstillinger, bilder som teknologiske ekstensjoner av menneskekroppens formative fremstillinger. Man kan si at man med figurbegrepet, i tråd med Hoels fremstillingsfilosofi (som også er inspirert av Merleau-Ponty), forsøker å forstå hvordan filmbildet frembilder tingen 'som seg selv ulik' (som annerledes enn hvordan tingen fremstilles i og med menneskets persepsjon). *Frembilde* er Hoels begrep, og det er fruktbart fordi det peker på bildets initiativrike frembringelsesarbeid. Bildet frembilder noe i den forstand at det fører tingen (referenten, motivet) inn i det vi med Merleau-Ponty kunne kalle en ny synlighetsstil.

Cave of Forgotten Dreams

Tenk på en film som *Cave of Forgotten Dreams* (Herzog, 2010), en dokumentar om hulemaleriene i Chauvet-grotten i Sør-Frankrike. Uavhengig av om man ser filmen i 2D eller 3D, kan man betegne filmens bilder som representasjoner av hulemaleriene, slik man også kan se hulemaleriene selv som representasjoner av dyr og jakt (men hvem har vel sett disse hulemaleriene med egen kropp?). Vi kan ikke være tilstede i disse hulene, i det minste ikke akkurat nå, men Werner Herzog har vært der for oss, og i møte med filmen møter vi hulemaleriene vi kunne sett om vi bare hadde vært der i grotten selv. Dette er en del av filmens *optaks* kvalitet, dens evne til å fange, bevare og formidle noe for oss. Filmene er der *for oss og på vegne av* fenomenene den avbilder. Men man kan også si at dens bilder *løfter frem* hulemaleriene på en bestemt måte, slik man også kan si at hulemaleriene selv løfter frem dyr og mennesker på egenartede måter; ja, filmens måte å frembringe disse hulemaleriene på evner nettopp å løfte frem en uttrykksfullhet på en egenartet filmmåte. Filmbildene er ikke bare avbildninger av avbildende illustrasjoner. Figurbegrepet leder oss til å ha øye for det aktivt formede ved disse bildene, se bildegjennomlevende formasjon, reflektere

over at hulemaleriene er frem-formet av en synliggjøringsstil. Representasjonsbegrepet vektlegger deres referensielle funksjon; hulemaleriene avbildet og reproduisert, 'presentert igjen' for vår persepsjon. Figurbegrepet viser til at hulemalerienes identitet, i den grad det er formålstjenlig å bruke dette ordet, er i tilblivelse, stadig formet av nye figurasjoner.

Filmviteren Barbara Klinger (2012) skriver i en artikkel om filmen at den 'forsegler' aspekter ved denne grotteverdenen, og det ikke bare ved å være oppmerksom for hulemaleriene, men også ved å studere andre «figurasjoner» i grotten, slik som skjelettrestreter, fotspor, naturlige grotteskulpturer og, ikke minst, skrapemerker fra en grottebjørn. Hvis filmen 'forsegler' aspekter ved grotten, vil jeg si at det er på en måte som egger til undring og spekulasjon. Filmene figurerer disse førhistoriske figurasjonene slik at de synliggjøres på en særegen måte og føres inn i en egen *persepsjonsmåte*. Bildene gjør i det minste noe langt mer enn å 'stå inn for' noe som ellers kunne blitt sett om vi var tilstede. Filmens avrundning, en montasje av ville krokodilleunger der fortellerstemmen – eller, mer presist, Herzogs karakteristiske undringsstemme – knytter hulemalerienes drømmende uttrykk til reptilenes skjulte livsverden, gjør dette tydelig. En figur står frem i forhold til sin modell, sin referent, ved å ha løftet den fra sin opprinnelige sammenheng og ført den inn i en ny sammenheng og skikkelse. Slik sett skaper figurer nye variasjoner i vår persepsjonsverden, og kan bli sett som en grunnleggende differensiering i den fenomenale verden.³¹ Herzog har med *Cave of Forgotten Dreams* ikke representert hulemaleriene, så mye som figurert et perseptuelt møte med dem, og gitt oss en poetisk synliggjøring der tegningene på de kurvede fjellformasjonene kobles til en vill natur (grottens innside og utside, og menneskets og dyrenes sjelfulle, drømmende liv). Hulemaleriene ses av øyne som drømmer om å være reptiløyne.

Figuren virkeliggjør en måte å se på

Der representasjonen typisk kan sies å gi oss et gjengivende, transparent og bekreftende bilde av et fenomen, kan figuren typisk sies å gi oss et omformet, omformende og omfordelende bilde av et fenomen. Representasjonens vellykkethet beror på det gjenkjennelige, at den lar oss se og forstå det fremstilte; figurens vellykkethet beror på at den har dratt det gjenkjennelige inn i noe fremmed, at den *omgjør* vårt forhold til det fremstilte.³² Ta *karikaturen*. En karikatur representerer i den grad den ligner på den fremstilte personen vi kan observere ellers eller gjenkjenne i andre bilder, i den grad den videreformidler denne personen i og med sin mimetiske likhet med referenten; karikaturen figurerer i den grad den skiller seg fra, underliggjør og gir et kritisk og lekent perspektiv – overdriver, forvrenger – på personen i

og med sitt bestemte uttrykk. Ordet *karikatur* kommer fra italienske *caricare*, som betyr å overlesse eller å *lade* (Caprona, 2013); figuren lader sitt motiv med noe nytt.³³

For å begynne å oppsummere, kan man si at figuren kan forstås som et fremstillingsbegrep som vektlegger fremstillingens livfullhet som formet, sanselig fremtredelse. Å snakke om en filmatisk fremstilling som en figur er å utheve og tematisere fremstillingen qua stiliserende og poetisk fremstilling; det vil si, som noe nytt i verden, et friskt tillegg til det som eksisterte forut for fremstillingen. Figuren er verken mimetisk eller abstrakt: den virkeliggjør én måte å se motivet på. Ofte vil en figural innfallsvinkel rette særlig oppmerksomhet mot hvordan filmer frembringer ‘underlige åsyn’, hvordan de iverksetter fremtredelser på måter som får oss til å stoppe opp, kanskje bli oppmerksomme på synlighet som sådan, og undre oss over det synlige og det usynlige, over vår måte å forstå verden på, og så videre. Det å snakke om filmens figurer impliserer dermed gjerne en avnormalisering av hvordan noe fremtrer for oss og en avnormalisering av hvordan film får noe til å fremtre for oss. Jeg refererte tidligere til Liina Keevaliiks (2017) drøfting av figurbegrepet. Hun mener figuren karakteriseres av dens friskhet (det motsatte av en klisjé), og at en filmfigur gjerne vil forunderliggjøre et tilsynelatende banalt, hverdagslig fenomen i og med å fremstille dette fenomenet i en ny, frisk kontekst. Keevaliik trekker frem et eksempel på en figur i flere av Andrej Tarkovskijs filmer (for eksempel *Nostalgia* (1983) og *Offret* (1986)): melk som går til spille. Hun kontrasterer figuren med et symbolsk tegn. Med symbolsk tegn menes i denne sammenheng en konstruksjon som overfører en idé til oss, et bilde som kan eller skal leses som en idé, gjerne basert på konvensjoner. Et figuralt bilde, derimot, er en fremstilling som forunderliggjør våre vante bilder og åpner opp en (ukonvensjonell) måte å se på. At Keevaliik løfter frem Tarkovskij er ikke tilfeldig, og kan forstås i lys av hans filmfilosofi (Tarkovsky, 1987), som nettopp omfavnet filmbildets evne til å *være og fremvekke* før det symboliserer ideer.

Som en avrunding av dette kapittelet vil jeg gå nærmere inn på et eksempel på en filmfigur jeg nevnte innledningsvis, det ‘uvanlige ansiktet’ i Tony Scotts *Déjà Vu* (2006) (**Fig. 1**). Man kan se selve bildet, denne ultrafiolette apparisjonen, som en mikrofigur, men man kan også se den lille bildemontasjen det er en del av som en mikrofigur: en underlig skudd/motskudd-veksling mellom en levende og et lik. Her har vi en *figur*, en fantomaktig skudd/motskudd-figur, som oppstår i relasjonen mellom gapende likøyne, ultrafiolett chiaroscuro og lengselsfulle detektivøyne. Denne figuren oppstår i en film som på mange måter er svært konvensjonell, og jeg trekker frem dette eksempelet nettopp av den grunn: for

å betone at figurbegrepet er interessant som et teoretisk-analytisk begrep som lar oss tematisere noe underlig som kan oppstå i de tilsynelatende mest gjenkjennelige filmformer.

En ultrafiolett figur: *Déjà Vu*

På et narrativt nivå kan *Déjà Vu* beskrives som en actionthriller der en mann ved navn Doug (Denzel Washington) etterforsker en terrorbombing av en turistbåt i New Orleans. I etterforskningen er det en avdøde kvinne, Claire (Paula Patton), som særlig fanger hans oppmerksomhet. En spesiell teknologi gjør at Doug kan overvåke Claire på den tiden hun levde. Ved å studere kvinnens fortidige bevegelser kan han kanskje spore foranledningen til terrorbombingen, muligens finne og stoppe terroristen. På et tematisk nivå kan filmen beskrives som en melankolsk actionfilm om en mann som forelsker seg i en avdød kvinne, og man kan tolke den som en film om teknologiers tidsbøyelige bilder og begjæret etter å gjenopplive det døde. Det er ikke uten grunn at filmen har blitt sammenlignet med *Vertigo* (Hitchcock, 1958) (Huber & Peranson, u.å.). Men la oss se litt mer næranalytisk på et par scener i filmen, og mer bestemt studere mikrofiguren jeg har referert til.

I etterforskningsarbeidet benytter Doug seg av et høyteknologisk apparat som, via enorme skjermer, lar ham se tilbake i tid og betrakte mennesker i fortidige øyeblikk. Gjennom dette «trans-temporale mediet» (Cubitt, 2017, s. 305) får han anledning til å studere Claire, en kvinne han tidligere så som et lik på et obduksjonsbord og som han nå ser i live, via høyoppløselige skjermer. I en scene som kan minne om den voyeuristiske leilighetsspioneringen – det vekselvis erotiske, empatiske og morbide synlighetsspillet – i *Rear Window* (Hitchcock, 1954), beveger filmen seg frem og tilbake mellom nærbilder av Doug som iakttar Claire, førstnevnte tydelig emosjonell og oppslukt som seer, og Claire som gjør sine private, dagligdage gjøremål alene i leiligheten sin, uten å vite at hun snart vil dø og uten å vite at hun vil bli sett, akkurat nå, i fremtiden. Filmen opererer her med et skudd/motskudd-mønster som fremstiller et slags samvær mellom dem. Følelsen av samvær, følelsen av at de ser hverandre og at de deler noe, forsterkes av bildekomposisjoner som viser de to i samme rom – han i et høyteknologisk etterforskningsrom og hun i voldsomme nærbilder på skjermene i dette rommet. Dette skaper en følelse av kamerateknologiens poetiske sammenbinding av tider, en følelse av at fortiden kan formes slik at den møter nåtiden. Ulike tider bringes sammen, fortiden foldes inn i fremtiden og fremtiden foldes inn i fortiden, og det som i utgangspunktet virker som en instrumentell operasjon (terroretterforskning, overvåkning) fremstilles som en følsom og sårbar blikkutveksling

mellom to mennesker fanget i hver sin ensomme tid. Det virker som disse skjermansiktene tiltrekkes av hverandre. Et øyeblikk ser Claire direkte mot oss, og direkte mot Doug, og gjennom sin oppjagede skudd/motskudd-klipping fremstiller filmen en form for tynnhudet blikkveksling mellom dem.

Denne scenen er eksemplarisk for hvordan filmen fremstiller teknologi (deriblant bildeteknologi) og følelser som tidsbøyelige eller tidsoverskridende. Filmviteren Gilberto Perez (2009) påminner oss, i en tekst om Andrej Tarkovskijs *Zerkalo* (1975 [*Speil*]), om det utrolige ved det å utveksle blikk med et bildeansikt som ser mot oss. Hvor utrolig er det ikke at disse blikkene fra bildemennesker kan se inn i en annen tid, inn i vår tid, at disse ansiktene kan se på oss som befinner oss et annet sted? *Déjà Vu* figurerer en slik blikkveksling mellom ulike tider og steder, og en overvåkningsvirkelighet der man aldri vet om man blir sett av et kjærlig eller et kjølig blikk. Claire ser nysgjerrig og undrende ut når hun ser mot oss, men hun ser også redd ut, for selv om hun kan få en følelse av å bli betraktet, vet hun ikke *om* hun blir betraktet, *av hvem* hun skulle bli betraktet, eller *hva* som eventuelt skulle befinne seg i samme rom og tid som hun selv. Hun kan ikke se hvem som ser henne. Det som føles nærværende, forblir fraværende. Denne scenen er eksemplarisk for hele filmen, for hele filmen preges av en teknologisk, begjærlig, fryktelig og drømmende veksling og utveksling mellom en fortid som ikke kjenner sin skjebne eller sin betrakter, og en nåtid som prøver å redde og forandre på denne skjebnen.

Denne merkelige blikkvekslingen mellom to ulike virkeligheter er enda mer foruroligende tidligere i filmen, da Doug ser Claire som et lik på et obduksjonsbord. Doug står over liket av Claire og ser ned på henne, og vi ser ansiktet hans badet i et ultrafiolett lys (**Fig. 1**). Diegetisk sett er den slående lyssettingen motivert av en UV-lampe som etterforskeren benytter for å oppdage ellers usynlige merker på likets kropp. Virkningen er riktignok drømmende og usedvanlig uttrykksfull. Det psykologiske, målorienterte detektivansiktet til karakteren Doug blir momentant omformet til en umenneskelig *figur*, til en formløs skapning med ensomme øyne som søker seg frem i døds mørket. UV-strålene lyser opp tidligere usynlige teipmerker på likets kropp, men isolerer og lyser samtidig opp mannens øyne. Øynene synes voyeuristisk stirrende, truende og morbide, men samtidig sorgtungt lengselsfulle, ensomme og melankolske; de synes besatte og søkende, kjærlige og fremmede, empatiske og skumle. Ser vi kanskje her et eksempel på det Béla Balázs (1952) beskrev som et 'polyfonisk spill', der motstridende ansiktsuttrykk viser seg i ett og samme øyeblikk? Selv om de utstråler noe ambivalent sjelfullt er det umulig å psykologisere disse øynene. Det ultrafiolette mørket modellerer, kunne vi si, ansiktet til en *figura* – en fremtredelse med en

frisk uttrykksfullhet som *er* og som fremprovoserer undring og tanker, men som ikke er enkel å identifisere, psykologisere, fortolke.

La oss se litt nærmere på scenen og sekvensen dette ultranærbildet oppstår i. Tidligere i scenen ser vi at lik-Claire har øynene åpne, ansiktet hennes blir vist frontalt, som om vi henger over henne som en skytsengel. Dette skaper en underlig følelse av at hun kan se, selv om hun er død. Kan hun se, og er det i så fall Doug hun ser på, og kan hun eventuelt se oss om hun bare hadde villet? Hun er urørlig som et lik, men øynene er åpne og hun er ikke blek som et lik pleier å være; hun fremstilles som en 'levende død'. Selv et kraftig kutt på kinnet, som påminner oss om at Claire er død, fremstår nærmest som livsfriske 'røde kinn'. Det er faktisk få tegn på at hun er død utenom hennes *relative* urørlighet (mer om dette snart). Dermed åpner scenen med en følelse av noe ukontrollert, noe som ikke helt stemmer, og denne følelsen vil vedvare gjennom hele scenen og forplante seg i resten av filmen. Ikke bare ser vi dette blodvarme likansiktet med øynene vid åpne; plutselig *beveger hodet seg*, det vipper seg liksom til siden. Dette levende-døde ansiktet fyller hele bildet, og synes å eie sin egen kropp. Idet vi rygger tilbake, idet neste innstillingen gir oss Claire, Doug og en obduksjonist sett fra avstand, forstår vi at det må ha vært obduksjonisten som flyttet på hodet hennes. Men selv i dette mer oversiktlige avstandsbildet av de tre kroppene fremstår liket fortsatt livfullt: én ting er det glødende lyset ved hjerteområdet, en annen ting er røyken som stiger opp fra munnen, nesen og pannen hennes. Ut ifra diegetisk logikk stammer denne røyken fra obduksjonisten, det er lett å se, vi har sett at han tar seg en røyk i denne scenen. Men utsnittet gjemmer sigaretten og får igjen kvinnen til å fremtre som noe mer levende enn død. Hun er i det minste alt annet enn død materie; hvis denne kroppen er død er den fortsatt sjelfull. Doug undersøker henne, og han gjør det blant annet ved å smake på henne – «diesel», sier han. Han spør så om en UV-pistol slik at han kan betrakte kroppen nærmere, og det er her den spesielt underlige figurasjonen skjer, det er her Denzel Washingtons detektiv blir en mystisk apparisjon: I UV-bildene fordunkles ansiktet hans totalt idet vi oppdager noe nytt ved likets hemmelighetsfulle kropp.

Som forfatteren Lesley Stern foreslår i *Dead and Alive: The Body as Cinematic Thing* (2012): Det er ikke alltid så lett å si eller å vite hva en kropp i en film er, og særlig ikke i starten av en film. I obduksjonsscenen i *Déjà Vu*, som kommer tidlig i filmen, er dette påtagelig. Man kan absolutt se det ultrafiolette øyeblikket som et representerende tegn, som et uttrykk for karakterens besatte og lengselsfulle etterforskning. Men det er et synlighetsunderskudd (et underskudd av diegetisk lys), som samtidig er et synlighetsoverskudd (en konvensjonell karakter har blitt til et merkelig utseende), det noen

ville kalt en stilistisk 'eksess', i denne fremtredelsen som gjør at en symbolsk lesning ikke føles tilfredsstillende. Det er noe *uavklart uttrykksfullt* ved det mørke ansiktet og denne blikkvekslingen mellom levende og lik som trigger en grunnleggende undring over hva vi ser, hvordan vi ser, og hvem som ser. Det er noe underlig ved denne skudd/motskudd-figuren, og dette ultranærbildet, som får både liket, den levende og relasjonen mellom dem til å fremstå som noe uavklart. Jeg ser ikke 'forbi' den underlige sammenstillingen av våkne likøyne som ser på meg, det ultrafiolette lyset som bader alt i et både avdekkende og fordunklende lys, og de oppglødde øynene i mørket; jeg lar meg undre i og med denne bildegestaltens kompakte og tvetydige uttrykksfullhet, i og med disse *skikkelsene* og deres blikkvekslinger. Jeg ser *med* denne fremtredelsesformen og synliggjøringen, som stiller spørsmål ved motivene som fremstilles: hva er et ansikt, hva er et lik, hva er et likrom, hva er lys og hva er øyne? Hva er sammenhengen mellom våre vitenskapelige, instrumentelle teknologier og våre menneskelige begjær og kikkelyst? Hva er sammenhengen mellom våre optiske undersøkelses- og overvåkningsinstrumenter og vår lengsel etter å overvinne døden, vårt ønske om å møte mennesker som har dødd fra oss?

Dette filmøyeblikket fremprovoserer spørsmål, men stritter imot enkle tematiske tolkninger. Gilles Deleuze skriver, i *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (2005), om Francis Bacons malerier at de gir oss hoder og ikke ansikt, og at dette skaper en sone der skillet mellom menneske og dyr er uklart og uavklart. Dette kan knyttes til det han kaller et *figuralt felt*, som innebærer en sanselig forstyrrelse av etablerte betydninger (Bamford, 2012). Ansiktet i *Déjà Vu* er et delvis umenneskelig, delvis dyrisk ansikt, det er et mørkt felt med øyne stikkende frem, som et negativ til et sosialt menneskeansikt. Disse detektivøynene bærer et slektskap til den sjokkerte, lilla pupillen mot slutten av *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), alene i universet, som etterfølges av de negative, fargerike og bølgende landskapsbildene som lar oss flyte rundt i et synlig univers med navnløse øyne: Havet er ikke lenger 'hav', fjellene er ikke lenger 'fjell', og himmelen er ikke lenger 'himmel'. Ansiktet til Denzel Washington synes som et fjellaktig, delvis formløst, men også geometrisk mørke, og de nistirrende øynene er som isolerte romfarere i en mellomsonne mellom det levende og det døde, mellom lys og mørke, mellom teknologi og menneskelighet, mellom det synlige og det usynlige, og mellom det omsorgsfulle og det truende. Denzel Washingtons klassiske etterforsker har blitt omgjort til et urvesen med lilla sjel, et urdyr fra en nattplanet, ambivalente øyne i mørket. Figuren omvandler et konvensjonelt rom til et ukjent univers.

Slik som det nevnte *Rear Window*-aktige øyeblikket senere i filmen, kan dette øyeblikket i *Déjà Vu* ses som en mikrofigur for filmens makrofigur. I en lengre analyse av

filmen oppsummerer Sean Cubitt (2017) dens behandling av tid og teknologi på følgende vis: «Filmens fantasi er at fortiden bare er latent, og at den kan fremkalles på en annen måte ved å behandles i et slags ontologisk mørkerom» (s. 312). Denne måten å se helheten på harmoniserer med mitt forslag om at filmen figurerer fortid og død som noe relativt, og følelser og teknologi som noe tidsbøyeleg og tidsoverskridende. Sett i sammenheng med filmens helhet, figurerer dette øyeblikket og disse fremtredelsene en underlig kobling mellom teknologi og følelser: Både teknologi og følelser er forankret i tid og sted, men samtidig tidselastiske, i den forstand at de inngår i et flettverk av fortid, nåtid og fremtid.

Jeg har nå forsøkt å vise til en filmspesifikk figur: en fremstilling og stilisering som omformer et kjent ansikt til noe ukjent – en nyformet skikkelse, et poetisk syn midt i en mer prosaisk synlighet – og som sammen med filmen som helhet initierer en uvanlig persepsjon. Vi kan tolke dette ansiktet som et *figurativt* uttrykk for lengsel, voyeurisme og besatthet, som et ekspresjonistisk *virkemiddel* i formidlingen av en kjærlighetsfortelling og tegningen av karakterpsykologi – men vi kan også dvele ved den bestemte synlighetskonfigurasjonen, ansiktets fremmede, figurale karakter, dets tankevekkende og affektive, uttrykksfulle eksistens. Denzel Washingtons velkjente fjes er stilisert på en måte som omformer det til å bli et uvanlig ansikt, en tankevekkende manifestasjon eller *apparisjon*. Det tilsynelatende velkjente har blitt en øyensynlig figur. En merkelig *gestaltforvandling*, midt i en tilsynelatende konvensjonell thrilleråpning, har gjort meg usikker på hva denne filmen er, hvor den vil og hvor den kan lede meg. Og jeg har blitt usikker på det samme vedrørende et menneskeansikt jeg trodde jeg kjente.

Avrunding av del 1

Som vi har sett, er figurasjon i utgangspunktet et annet ord for det å gi form til noe. Men, som vi blant annet har sett takket være Erich Auerbachs grundige studie av begrepets etymologiske røtter, er det gode grunner til å bruke det om en spesielt utviklet og ualminnelig forming som uttrykker og synliggjør noe på en ny måte. Jeg har i det foregående forsøkt å argumentere for begrepets karakteristika og verdi som fremstillingsbegrep (så vel som et skikkelsesbegrep, formbegrep og stilbegrep) – et fremstillingsbegrep som kan utfordre eller komplementere det mer etablerte representasjonsbegrepet. Ved å vise til ulike eksempler, slik som blikkvekslingen og det ultrafiolette ansiktet i *Déjà Vu*, de uvelformede innstillingene i *La mujer sin cabeza*, den hemmelighetsfulle begravelleskisten i *Årsringer*, og de drømmende grottefigurasjonene i *Cave of Forgotten Dreams*, har jeg forsøkt å gi en indikasjon på hva en

filmfigur kan være og hvordan vi kan starte å analysere dem. Som sagt tidligere, kan vi tenke på en filmfigur som en fremtredelsesform stilisert frem av filmmediet, som gir oss en ny og uvant persepsjon av fenomener. I neste del skal jeg, med utgangspunkt i det vi nå har vært gjennom, presentere en figural teoretisering av film som fenomen. Hvordan forstår vi film når vi forstår film ut ifra en figural synsvinkel?

Del 2: Film sett fra en figural synsvinkel

I forrige kapittel drøftet jeg noen av de betydninger figurbegrepet kan ha og noen sentrale dimensjoner ved hva begrepet sikter til i denne avhandlingen. Hva skjer når vi tenker *film* i sammenheng med *figur*? Hvilke konsekvenser har det for vår filmforståelse når vi forholder oss til film som figurasjon? I dette kapittelet er mitt mål å presentere noen sentrale aspekter ved en figural teoretisering av film. Forrige kapittel drøftet *figurbegrepet*, dette kapittelet vil drøfte en figural *tilnærming* til film som fenomen.

Dette kapittelet handler om filmens former på et grunnleggende nivå: filmens grunnelementer og deres kombinasjoner i det som utgjør en formal helhet. Et gjennomgangstema vil være forståelsen av film som en formativ bildekunst som gir oss nye måter å se verden på. Først vil jeg utdype hva som ligger i å privilegere film som *bildekunst*, en bildekunst som gir oss noe nytt å *persipere* (kapittel 5). Deretter vil jeg gå nærmere inn på begreper som *omforming*, *plastisitet*, *animasjon* og *tvetydighet* (kapittel 6). Denne delen vil konsentrere seg om filmens uttrykksdimensjon på et grunnleggende formalt og estetisk nivå. I del 3, som fortsetter en estetisk orientering om film som fenomen, vil jeg ut ifra denne drøftingen gå nærmere inn på hvordan vi kan tenke på *stil* i film.

5. Hva er det filmbildet gir meg?

The cinematic image in general is meant, not to give me the world (as the ideology of the index and of presence asserts), not to give me an artificial equivalent of the world (as does the ideology of the simulacrum), but to give me a *perception* – a new and unaccustomed perception – not of the world but of a *world*.

(Aumont, 2017, s. 35)

Hva er det filmbildet gir meg? Det er ikke bare svaret Jacques Aumont gir, sitert ovenfor, som forteller oss noe grunnleggende om en figural innfallsvinkel til film, men også selve spørsmålet. For den figurale analysen tar utgangspunkt i film som en *bildekunst* og hva denne gir oss.

På den ene siden peker denne bemerkningen på et innlysende faktum: en film må ha bilder for å være til. En film må ikke ha lyd for å være til, den må ikke skape et narrativ for å være til, og den må heller ikke representere en verden for å være til. Men bilder må den ha. En av de filmskaperne som har gått lengst i å utforske dette essensielle grunnelementet for film, er Peter Kubelka, som i *Arnulf Reiner* (1960) og *Antigone* (2012) ikke gir oss annet enn en renskåret, andektig flimring mellom svarte og hvite bilder, som for å hypnotisere oss inn i filmens vesen. Eller er det for å konfrontere oss med dens vesen? Også i mindre radikale filmer av Kubelka inviteres vi inn i en fortettet og rytmisk bildehendelse, som i *Adebar* (1957), der dansende silhuetter beveges, fryses og fanges i en metrisk loop som utgjør sin egen billedans. Eller ta den harmdirrende antikoloniale montasjen *Unseere Afrikareise* (1965), der motsetningsfulle, ironiske og tvetydige bilde- og lydkombinasjoner kiler uhygge inn i den tradisjonelle reisefilmens eksotiske vyer. Kubelkas filmer påminner oss om at film mest grunnleggende sett utgjør en *bildgestalt*, en meningsfull helhet av bilder, en dynamisk og temporal konfigurasjon av bilder som er mer enn summen av sine deler.

Men på den andre siden signaliserer det å ta utgangspunkt i film som bildekunst en interesse, en orientering og en prioritering i møte med film som erkjennelsesfenomen. Å starte med spørsmålet om hva filmbildet gir oss impliserer at film bør tematiseres, problematiseres

og tolkes allerede på et fenomenologisk bildenivå (erfaringen av bildet); det signaliserer at film inngår i en historie av bilder og bildekunst; og det antyder at film er et fenomen som er skapende, verdifullt og givende som en bildekunst i sin egen rett. Dette er ikke et gitt utgangspunkt, all den tid film stort sett forstås som en *historie* fortalt med eller 'gjennom' bilder. I et essay om montasje trekker Jacques Aumont (2020) vår oppmerksomhet mot det historiske og kulturelle faktum at film vanligvis forstås som «en historie fortalt gjennom en serie sammenbundne, men urelaterte bilder» (s. 9). Han kontrasterer dette med et materielt, teknologisk og estetisk faktum: at film tillater å kombinere et hvilket som helst bilde med et hvilket som helst annet bilde – og det på en hvilken som helst måte.

Å ta utgangspunkt i film som bildekunst har slik sett både noe deskriptivt og noe normativt ved seg. Det påpeker et faktum ved film som fenomen (en film må ha bilder, minst ett bevegelig bilde, for å være en film), og samtidig signaliserer det noe grunnleggende og karakteristisk ved en figural innfallsvinkel til film: en film gir meg ikke først og fremst en fortelling jeg forstår kognitivt, men en bildegestalt jeg erfarer perseptuelt.

Indeks, simulakrum, figur

I det følgende skal jeg gå i dialog med sitatet jeg innledet kapittelet med. Aumonts skissering av tre ulike oppfattelser av filmbildet – det gir meg en verden, en verdenserstatning eller en persepsjon – og hans forsvar for ett av dem, uttrykker på en fyndig måte noe fundamentalt om (1) hva som karakteriserer en figural teoretisering av film og (2) hvilke teoretiske tradisjoner denne innfallsvinkelen skiller seg fra. Men før vi kan gå nærmere inn på Aumonts spørsmål og svar, må det klargjøres hva som menes med *filmbildet* i denne sammenheng.

Med filmbildet siktes det ikke til filmens enkeltbilder forstått som *entiteter*, som isolerte og selvstendige fenomener, men snarere til filmens enkeltbilder som integrerte elementer i en helhetlig spatiotemporal og som regel auditiv *bildegestalt*. En *gestalt* kan betegnes som en «helhet som er mer enn summen av de enkelte delene» (Det Norske Akademis Ordbok, 2021d). Beslektede ord er *form*, *figur*, *utseende* og *konfigurasjon*, og den etymologiske roten til tyske *Gestalt* har kobling til *gestellt*, som sikter til hvordan noe er *satt sammen* (Robbers, 2012, s. 150). En *gestalt* kan sies å være knyttet til *struktur* (Hanich & Fairfax, 2019), som her skal forstås fenomenologisk. Merleau-Ponty bruker *gestalt*-begrepet for å betegne hvordan vårt møte med verden *organiseres* i mer eller mindre tydelige fremtredelser og konfigurasjoner. Dette er en organisering som nettopp starter med den spontane differensieringen mellom figur og grunn som foregår i vår persepsjon.

Gestaltbegrepet sikter for Merleau-Ponty til hvordan vi organiserer verden slik at deler blir til *sammensatte helheter*, eller det Merleau-Ponty kaller et *ensemble* (Embree, 1980).³⁴ I lys av dette kan vi se filmbildet som et relasjonelt element i *en filmorganisering av verden*.

Filmbildet må forstås som en integrert del av en sammensatt helhet, et *filmens ensemble*.

Filmbildet skal med andre ord forstås holistisk (i lys av en helhetlig film) og fenomenologisk (opplevd av oss). Og dermed er spørsmålet om hva filmbildet gir oss nærmest like stort som det uoverstigelige spørsmålet 'hva er film'?'³⁵

Aumont svarer ved å skissere tre oppfatninger av filmbildet, der han eksplisitt gir uttrykk for sin egen posisjon. Filmbildet kan forstås som et analogt, kausalt og eksistensielt spor fra verden, det Charles Sanders Peirce kaller et *indeksikalsk* tegn. Siden dette indeksikalske tegnet også kan ses som det Peirce kaller et *ikonisk* tegn, på grunn av dets visuelle likhet med den synlige verden det er avledet fra, kan man si at filmbildet er et avbilde som på en måte gir meg verden, eller et avbilde som i det minste gjør verden nærværende for meg. Filmbildet kan eventuelt forstås som et *simulakrum*, mener Aumont. Han refererer ikke her eksplisitt til Jean Baudrillards (1994/1981) famøse simulakrumbegrep, men tanken synes å være at filmbildet gir oss en simulasjon av verden, at filmbildet er et avbilde av en fabrikkert verden som imiterer og erstatter den levde verden vi kjenner med vår kropp.

Men det finnes også en tredje forståelsesmåte av filmbildet: det gir oss en *persepsjon*. Aumont bruker ikke figurbegrepet selv, men jeg forstår hans argument som at filmbildet her gir oss en *figur*, en modellert fremtredelse som initierer en ny og uvanlig persepsjon. Aumont omfavner denne siste vektleggingen av bildet, og imøtegår de to andre. Indeks- og simulakrumforståelsen av bildet knytter seg til to dominerende tenkemåter om film som fenomen, der filmbildet betones som *verdensmediering* (en film overfører den faktiske verden til meg) eller *verdenserstatning* (en film skaper en illusorisk verden for meg): filmbildet evner å mediere verden som allerede eksisterer, takket være dets antatte indeksikalitet og ikoniske likhet med sin referent, og det makter å simulere en verden, delvis på grunn av filmbildets antatte analogi med den verden vi kjenner med vår vanlige persepsjon. Begge disse innfallsvinklene konseptualiserer filmbildet som *avbilde av verden/'verden'*. Dermed settes på et vis selve filmbildet i parentes eller i bakgrunnen for en verden, enten denne verdenen forstås som den historiske verden eller en oppdiktet verden. Bildet som sådan ses som sekundært, og den verdenen den viser til ses som primær.

Noen tar dette prinsippet til det ytterste, som forfatterne av *Film: en innføring*, som hevder at en film «trekker oss inn i en oppdiktet verden der vi slipper alle forbehold og lar oss rive med.» (Engelstad og Tønnessen, 2011, s. 9) På lignende måte argumenterer den danske

filmviteren Lennert Højbjerg (2011) for at «Vores opplevelse af filmbilledet er [...] en opplevelse af det, filmbilledet forestiller. Det skaber et nærvær af de objekter, vi ser.» (s. 209) Han legger til: «filmbilledet skaber ikke en opplevelse af bilder af konkrete objekter i et rum – men opplevelser af objekter i et rum» (ibid.). Højbjerg medgir at vi er selvbevisste som kinopublikum, men opplever at bildet som sådan avløses av opplevelsen av objektene bildet viser til: «Selvfølgelig ved vi, når vi er i en biograf, men billedets status som en indramming af objekter i et rum forsvinder, fordi det givne nærvær har en så stor grad av virkeligheds karakter, at vi ser dem som objekter i et rum og ikke som bilder af objekter» (ibid.). Højbjerg formidler her opplevelsen av en *bildeglemsel* i møtet med filmens bilder: Vi *vet* at vi ser bilder, men filmens overbevisende virkelighetsvirkning fører til at vi ikke *ser* bildene som bilder; vi ser det avbildede objektet. Filmbildet begripes her som et avbildende verktøy som iscenesetter og formidler – gjør nærværende – en verden av objekter. Det er et utsnitt av verden, eller i det minste et utsnitt av én verden, som usynliggjøres så fort det har gjort sin nytte. Bildet fungerer som et representerende konstruksjonselement i etableringen av en sammenhengende diegese vi 'forsvinner' inn i takket være det Højbjerg kaller filmens «virkelighets karakter». Dette bildet, enten det forstås som et indeks eller et simulakrum, er *nødvendig* for å ha en film, det er et vesentlig verktøy for filmens representasjonsprosedyrer, men det er ikke det mest vesentlige for vår oppmerksomhet – som er å la oss møte verden eller engasjere oss i en oppdiktet verden.³⁶

Det den figurale innfallsvinkelen gjør er snarere å sette verden (den verden vi kjenner med vår kropp) og diegesen (den fiksjonsverden filmen har etablert) i parentes, i bakgrunnen, og la filmens stadig skiftende bildegestalt fremtre som sentrum for vår oppmerksomhet. Filmbildet gripes som en verdensbehandlende figurasjon og ikke som verdenserstattende avbilde. Bildet ses ikke som et avbildningsinstrument i formidlingen av et objekt, men som et uttrykkselement i en bildemontasje som fornyer vårt bilde av objektet. Dette henger sammen med oppfatningen av at filmbildet *iverksetter* sitt objekt. Som Hoel (2005a) skriver i sin fremstillingsfilosofiske kritikk av forståelsen av bildet som representasjon og avbilde: «bildets objekt er ikke gitt, men noe som dannes i og med bildefremstillingen.» (s. 11). Ut ifra denne optikken er ikke filmbildet et virkemiddel for noe viktigere – et objekt, en verden, en karakter, en historie, en idé eller noe annet – men det uttrykksfulle sentrum for filmens synliggjøring av sitt objekt. Filmbildet er intet virkemiddel, men det jeg foreslår å kalle en virkeform – en form, resultatet av forming, som *gjør noe synlig* og gir noe ny synlighet, og som i og med denne partikulære og uttrykksfulle synligheten *virker på oss*. Bildet begripes ikke lenger som et instrumentelt avbilde i en narrativ-representasjonell prosedyre, men som det konstitutive og

dynamiske grunnelementet i filmen forstått som en poetisk synliggjøring. I dette figurale perspektivet deltar filmbildet i det Merleau-Ponty (2000) kaller en *synlighetsgenese*; bildet fremsetter ikke i første omgang et spor fra verden eller et utdrag fra en liksomverden, men markerer en særegen gestaltning, det deltar i en filmisk måte å organisere verden på, en organisering som rekonfigurerer fenomener i og med de nye *ensemblene* som skapes av filmens bildemontasjebaserte gestaltningskrefter. Ut ifra dette perspektivet engasjerer film oss i et utforskende, lekent og problematiserende persepsjonsarbeid før den engasjerer oss i en diegese og i en dramatisk fortelling vi kan leve oss inn i. Å se filmbildet slik, å se bildet som en invitasjon til en ny måte å persipere på, innretter oss mot den *unormale kontinuiteten* så vel som den *nyskapende diskontinuiteten* i filmens stadig nye bildemontasjer, i filmens *montasjefrembildning* av verden. Sett fra denne synsvinkelen, er det som om en film uttrykker: «Se, verden lot seg fremstille sånn!»³⁷

Det er derfor ikke tilfeldig at et verk som Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) er et sentralt filmhistorisk verk i en figural sammenheng. I denne filmen henter Godard bilder fra filmens historie, slik som ikoniske bilder fra *Germania anno zero* (Rossellini, 1948 [*Tyskland år null*]), *The Searchers* (John Ford, 1956) og *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), og løsriver dem fra historiene de opprinnelig var ment å tjene (Perez, 2016). Filmbildene blir et uttrykksfullt material å undersøke («Se, verden lot seg fremstille sånn!») mer enn et narrativt virkemiddel som skal fortolkes. Filmbilder som ofte blir innrammet som representasjonelle og narrative avbildninger, bilder knyttet til spennende historier, omformes til poetisk og essayistisk tankemateriale i *Histoire(s) du cinema*. Historiene disse bildene tidligere har tjent (og som selvfølgelig fortsetter å omhylle dem eller utstråle fra dem) underordnes en undrende bildemontasjestil som fremhever bildenes uttrykksfulle behandling av fenomener. Man kan si at en figural analytiker gjerne interesserer seg for filmens bilder på lignende måte som filmskaperen Godard og *Histoire(s) du cinema* gjør: som uttrykksfulle og formbare gestaltninger og synliggjøringer av verden, mer enn som instrumentelle virkemidler for en fortelling.

En film, foreslår Gilberto Perez i *The Material Ghost* (2000), er på samme tid en fremstilling av verden og en fremstilling av en oppfattelse av verden. En film gir oss en verden av relasjoner, og samtidig gir den oss en persepsjonsverden, et synspunkt, et perspektiv på denne verden av relasjoner. Dette er en nyttig analytisk observasjon, som harmoniserer med Merleau-Pontys forståelse av det uløselige sambåndet mellom vår persepsjon og vår verden. En film kan aldri fremstille en verden uten å samtidig fremstille et synspunkt på den. Verden er alltid en verden frembragt av en bestemt fremstillingshandling,

én måte å møte den på, forholde seg til den på, og uttrykke den på. Sagt på en annen måte, kan man aldri fremstille verden uten å organisere den, aldri *representere* den uten også å *figurere* den. Aumonts forslag om å se filmbildet som giver av en persepsjon må forstås i et slikt lys. En film får verden til å fremtre på én bestemt måte, ut ifra sitt teknologiske handlingsrom (sine grunnelementer), slik vår persepsjon lar den fremtre på én bestemt måte, ut ifra vårt kroppslige handlingsrom. Som jeg skal gå nærmere inn på i kapittel 7, legger dette perspektivet opp til å se film som et fenomen som tar vår persepsjon med på et eksperiment – betinget av filmens verdensfrembringelse. Men nå vil jeg gå nærmere inn på det grunnleggende formgivende, plastiske og animerende ved film som bildemontasje. Jeg vil forsøke å gå nærmere inn på hva som karakteriserer en figural tilnærming til film på et grunnleggende formalt og estetisk nivå.

Jeg har nå sagt noe om hvordan vi kan tenke på filmbildet, men hvordan møter vi en film mer generelt når vi møter den fra en figural synsvinkel? Kort sagt: som en bildekunst som former, deformerer og omformer verden vante synlighet. Filmens figuralitet dreier seg i stor grad om hvordan filmer skaper konfigurasjoner som omorganiserer og reartikulerer den synlige verden. Man kan her stille seg spørsmålet om en figural innfallsvinkel er like relevant for å studere klassisk fortellende filmer og tidlige attraksjonsfilmer, som den er for å studere avantgardistiske og eksperimentelle filmer. Min hypotese er å svare ja på dette spørsmålet. For å underbygge dette, vil jeg i det følgende dvele ved noen filmpionérer vi alle kjenner. Innledningsvis hevdet jeg at det å ta utgangspunkt i film som bildekunst både kan karakteriseres som en deskriptiv og en normativ beskrivelse av film som fenomen, og denne tosidigheten kommer tydelig til uttrykk i et par tekster der Aumont 'revurderer' noen av de mest kanoniserte pionerne i filmhistorien: Lumière-brødrene (Aumont, 1996b) og D. W. Griffith (Aumont, 1990/1980). Aumonts 'revurdering' av disse kan fortelle oss mye om hvordan et figuralt perspektiv møter og tematiserer film mer generelt. Derfor vil jeg i det følgende dvele ved disse, og sammen med Aumonts tekster tenke om disse filmskaperne fra en figural synsvinkel.

Lumière og Griffith sett fra en figural synsvinkel

Lumière-brødrenes filmer har gjerne blitt fremstilt som realistiske representasjoner av verden. De ga oss bevegelsesbilder som reproduserte livets bevegelser. Griffiths filmer har på sin side ofte blitt vektlagt som narrativ-representasjonelle melodramaer forankret i teatre og litterære tradisjoner. Både Lumière og Griffith har blitt knyttet til filmens spesielle *virkelighetvirkning*,

filmens evne til å gi oss en følelse av tilstedeværelse i virkeligheten fremstilt (kontra fremstillingens virkelighet). Lumières filmer ga oss opptak av den verden vi kjenner; de gjorde at vi kunne klatre oppover Eiffeltårnet i Paris (*Panorama pendant l'ascension de la Tour de Eiffel*, 1897), sitte på en båt flytende langs Venezias kanaler (*Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, 1896), og se en katt leke i fanget til et barn (*La Petite fille et son chat*, 1900). De ga oss 'vyer' vi også kunne 'fanget opp' om vi bare kunne ha klatret oppover Eiffeltårnet, tatt en tur til Venezia eller vært der ved barnet. Griffith, vil flere påpeke, tok på sin side teateret ut i naturen og fortalte melodramatiske historier med filmens 'virkelighetsilluderende' overbevisningskraft (se f.eks. Jesionowski, 1987, s. 32).

Griffith framstilles gjerne som en pioner i utviklingen av den klassiske filmens narrativ-representasjonelle kontinuitetsprinsipper, prinsipper som angivelig 'usynliggjør' filmens stil, dens fremstillingsarbeid *qua* fremstillingsarbeid (dens bildegestalt-karakter), og som tilrettelegger for en sømløs innlevelse i en fiksjonsverden (en liksomverden, en *diegese*). I en nylig bok om Griffith viderebringer medievitner Georges Pavlou (2018) denne klassiske fremstillingen. Han fremholder at Griffith grunnla en rekke prinsipper for redigering, og knytter i den sammenheng redigering til det å skape en virkelighetsillusjon der hendelser som har skjedd fra hverandre i tid og rom relateres til hverandre. Dette er en klassisk innramming av Griffith som filmpioner: som en historieforteller med en oppfinnsom evne til å bruke filmens grunnelementer – ikke minst vekslingen mellom nærbilder, mediuminnstillinger og totalbilder – til å skape en dynamisk virkelighetsillusjon, eller i det minste en følelse av et drama som utspiller seg på verdens scene. Griffith startet i teateret, som Perez (2019) påminner oss om, og «videreførte det med andre midler» (s. 202).

I Aumonts tematisering trer både Griffiths og Lumières filmer frem som hovedsakelig *underlige bildekonfigurasjoner* som synliggjør den verden (vi trodde) vi kjente på nye måter. Aumont fremhever det ualmannelige og formative ved Lumières og Griffiths filmer, og det på et grunnleggende materielt, estetisk og perseptuelt nivå. Er vi oppmerksomme for *fremstillingens virkelighet*, vil vi se at disse filmene ikke representerer verden slik vi ser den med våre øyne, men at de snarere figurerer den annerledes. Ikke minst er dette synlig i hvordan filmene innrammer, sammenstiller og komponerer fenomener i bestemte tids- og romkonstellasjoner som deformerer vårt vante bilde av verden. Av og til figurerer disse filmene verden på *derealiserende* måter, som Aumont (1996b) formulerer det, som når Lumières kinematograf får en gullfiskbølge til å fremstå som en urovekkende verden (*Bocal aux poissons rouges*, 1895), eller når Griffith plutselig går fra et totalbilde av et landskap til et nærbilde av et menneskeansikt. Disse filmene gir oss ikke bare virkelighetsgjengivende

representasjoner som lar oss reise rundt i verden (Lumière), eller rundt i en narrativ diegese (Griffith), de gir oss nye og friske fremtredelsesformer – figurer – å se og undre oss med. Om de gir oss en reise, er det en reise vekk fra vår vanemessige persepsjon og inn i en filmisk måte å se verden på. Og dette figurarbeidet kan sies å være mer grunnleggende enn filmenes representerte mennesker, iscenesatte hendelser og dramatiske fortellinger – mer grunnleggende fordi før Lumière-brødrene gir oss verden, og før Griffith gir oss en liksomverden, gir de oss ualminnelige fremtredelsesformer som stadig omformes i tid.

Aumonts tekster er deskriptive i den forstand at de går tett på filmene som spesifikke bildefenomen; de er 'revurderinger' fordi de eksplisitt imøtegår et rådende syn. Man kan si at Aumont avnormaliserer disse tidlige filmbildene som har så lett for å bli normalisert som avbildende innstillinger og narrativ-representasjonelle virkemidler. Lumière-filmene fanger kanskje kjente bevegelser og gjenkjennelige menneskeskikkelser, men de frembringer også delvis ukjente bevegelser og skikkelser – de får det kjente til å fremtre på ukjente måter. Tenk for eksempel på den ustoppelige røyken i *Ouvriers réparant un trottoir en bitume* (Lumière, 1897), en røyk som siver opp fra asfalten, som strømmer inn fra siden, og som utydeliggjør bakgrunnen så vel som forgrunnen – ja, som virker å kunne sluke de små menneskene når som helst, nærmest som om vi befinner oss på en eterisk røykplanet. Eller tenk på veggen som reiser seg 'av seg selv' i *Démolition d'un mur* (Lumière, 1897). Filmen, som portretterer noen arbeidere som demonterer en murvegg, ble i sin tid gjerne vist i 'normal' bevegelse for så å bli fremvist i reversert bevegelse (McGowan, 2015): Tiden beveger seg plutselig baklengs, fortiden gjenreises, og arbeidskrevende fremdrift – nedrivingen av en vegg – har plutselig blitt omgjort til leken og dansende 'bakdrift'. Her, allerede hos Lumière-brødrene, ser vi spirene til en annen filmhistorie enn den dominante, og en filmfilosofi i Jean Epsteins ånd – det vil si, en tanke om film som en måte å omorganisere vår persepsjon av verden og frembilde nye temporale hendelser.

Man kan også merke seg *deformeringer* og *derealiseringer* i Griffiths filmer. Aumont retter vår oppmerksomhet mot hvordan også de frembringer kjente fenomener på ukjente måter, ikke minst takket være *klippet*. Griffiths filmer gir oss fornemmelsen av sammenhengende steder, dramatiske situasjoner og kausale plott, iscenesatt og strukturert av en regissør som har filmens episke fortellerverktøy til sin rådighet – men de tilbyr oss også *defigurerte* former, og de gir oss også forunderlige rom og tider, frembragt av en filmskaper som jobber med filmens teknologiske egenart og poetiske komposisjonsmuligheter. Dette nærbildet av et ansikt sammen med *dette* totalbildet av en stor menneskegruppe – det relaterer ikke bare noe i en diegese og en *fabula*, men konfigurerer noe nytt for vår *persepsjon*.

Montasjene i Griffiths filmer representerer ikke bare fiktive *steder* og klokkeslett, men formgir en faktisk *romlighet* og temporalitet spesifikk for film.³⁸ Det vil si, de gir oss ikke bare steder preget av kausale sammenhenger og en kronologisk tid, en verden vi kan forestille oss å leve i, men en verden vi *bare kan persipere takket være filmens figurasjonsmuligheter*. Montasjene er ikke bare dramatiske virkemidler som inviterer oss inn i et persiperbart drama og en persiperbar verden, men utgjør poetiske gestaltninger som tilrettelegger for en ny perseptuell erfaring. Disse filmene, slik som Lumière-brødrenes vyer, fremdanner nye og uvanlige fremtredelsesformer – fremtoninger, bevegelser, rytmer, overganger, brudd, blindsoner, gap, sammenhenger og andre synlighetskonfigurasjoner – og i Griffiths tilfelle er dette i stor grad takket være det vi kunne kalle, som en forlengelse av hva vi var inne på i forrige kapittel, *klippets gestaltforvandler krefter*.

En figural innfallsvinkel motiverer oss til å se Lumière-brødrenes og Griffiths filmer som *underliggjørende synliggjøringer* av fenomener. Disse filmene inviterer oss til å ta del i *oppmerksomhetsformer* som vi ikke ellers har tilgang på. Med dette siste begrepet sikter jeg til to ting. For det første sikter jeg til at filmene gir oss nye *former* ment for vår oppmerksomhet: de gir oss uvanlige fremtredelser (ikke reproduksjoner av verdens bevegelser), noe nytt å se, en bildevirkelighet der det kjente viser seg i nye skikkelser og med en ny uttrykksfullhet. For det andre sikter jeg til at filmene gir oss *måter* å være oppmerksomme på. Filmene initierer nye måter å se og være oppmerksom på, de innvier oss i nye *oppmerksomhetsstiler*. Oppmerksomhet kan forstås som *en åpenhet for tingenes fremtredelse* (Schuback, 2009), og en oppmerksomhetsstil kan betegnes som *én måte* å være åpen for tingenes fremtredelse på. Som gjentatt tidligere: filmens fremstillinger (de fremtredelsesformene filmen frembringer) impliserer alltid en måte å se verden på (en oppmerksomhet), slik ethvert syn er uløselig forbundet med en synliggjøring. Der Hugo Münsterberg var opptatt av parallellene mellom filmens og vår menneskelige måte å være oppmerksomme på, er vi i et figuralt perspektiv interessert i forskjellene mellom films oppmerksomhetsformer og vår vante oppmerksomhet. I «Lumière Revisited» viser Aumont for eksempel til at Lumières filmer innfører nye figur/grunn-konfigurasjoner. Disse tidlige vyene lar forgrunn og bakgrunn fremtre på nye måter, og slik sett stiller de implisitt spørsmål ved hvordan verden fremtrer for oss, og hvordan det som eksisterer kan formes inn i nye fremtredelser. Film gjør oss ikke bare oppmerksomme på noe i verden, men omformer våre former vår oppmerksomhet. Det er velkjent at tidlige beskrivelser av kinematografen vektla den detaljerte *gjengivelsen* den ga av fenomener i bevegelse. Som Bjørn Sørenssen (2007) skriver så levende i sin bok om dokumentarfilmens historie, *Å fange virkeligheten*: «Fra den første visningen ble særlig

vindens lek med løvverket bemerket i filmen fra Lumière-barnets måltid, hvordan skummet dannet seg i ølglasset under de muntre herrers kortspill og hvordan filmen klarte å gjengi bølgenes bevegelser utenfor moloen i La Ciotat» (s. 24). Film fanget og formidlet verdens fysiske bevegelser som ingen tidligere fremstillingsteknologi hadde gjort. Men ut ifra et figuralt perspektiv må vi legge til at dette ikke bare handler om en *gjengivelse* av bevegelse muliggjort av en registrerende opptaksteknologi, men om en ny måte å fremstille den bevegelige verden på takket være en formativ oppmerksomhetsteknologi. Kan filmer gi oss en ny åpenhet for tingenes fremtredelse? Igjen, la oss se til Aumonts tekst om Lumière. Aumont viser for eksempel til *Repas de bébé* (Lumière, 1895), filmen fra Lumière-barnets måltid, og poengterer at 'vindens lek med løvverket' befinner seg i *bakgrunnen* for filmens angivelige hovedmotiv (menneskefigurene). Det er bakgrunnen som fanger «vår fulle oppmerksomhet», mener han, og dette er vesentlig, for også menneskeskikkelsen er i optisk fokus: «dette skapte et hittil usett forhold mellom en figur og dens grunn» og Lumières vyer fant stadig «variasjoner i dette forholdet» (Aumont, 1996b, s. 428). Lumière-brødrene innsatte og initierte nye fremtredelsesformer og oppmerksomhetsformer i verden, og disse lot oss oppdage nye bevegelser i en verden av ustoppelig og uoverskuelig tilblivelse. Lumières vyer lot verden fremtre i nye bevegelseskonfigurasjoner, og slik sett kan man si at filmene mangfoldiggjorde snarere enn å reprodusere det synlige.

Man trenger ikke nødvendigvis å være enig med Aumont i dette bestemte tilfellet – er det virkelig bakgrunnen for hovedmotivet som tiltrekker seg *vår* oppmerksomhet her, i denne filmen om Lumière-barnet som spiser? Poenget er at en figuralt innfallsvinkel, som Aumont her eksemplifiserer, motiverer og skjærper vår oppmerksomhet for disse bevegelige bildenes grunnleggende fremstillings- og oppmerksomhetsarbeid i all dets *poetiske formativitet*, *perseptuelle ualminnelighet* og *uttrykksfulle tvetydighet*. Filmbildet tematiseres ikke som et avbildende eller reproduserende instrument, og heller ikke som et virkemiddel for noe annet enn seg selv, som et tegn for noe 'i sin alminnelighet', men snarere som en nærværende fremtredelse som er verdt å undre seg over i seg selv.³⁹

Det poetiske i det prosaiske

Dette er vel ingen original synsvinkel? Mange av de strukturalistiske filmskaperne på 1960-tallet var for eksempel inspirert av hvordan Lumières kontrollerte vyestetikk fornyet vår oppmerksomhet for verdens fremtredelsesmangfold (McDonald, 1993). Det er ikke i seg selv originalt å fremstille film som en bildekunst som skaper nye fremtredelsesformer og

oppmerksomhetsformer. Men noe av det originale ved en figural innfallsvinkel mener jeg ligger i hvordan denne motiverer oss til å se etter *friske* fremtredelsesformer og oppmerksomhetsformer i de mest *konvensjonelle* og klassisk narrativ-representasjonelle filmformer. Dette er en av hovedgrunnene til at jeg dveler ved Lumière og Griffith, og en grunn til at jeg ikke dveler for lenge ved tidligere nevnte Peter Kubelka i denne sammenheng. Vi trenger ikke å gå til Georges Méliès' *mystiske dislokasjoner* (for å låne tittelen fra en av hans magiske filmer, *Dislocation mystérieuse*, fra 1896, der han dekomponerer sin egen kropp); det holder å se til Lumières hverdagslige *vyer*. En figural optikk kan hjelpe oss å få øye på *underlige åsyn* i de tilsynelatende mest prosaiske former for film. En tradisjonell tankegang vektlegger at konvensjonell film er opptatt av å fortelle historier, mens eksperimentelle filmer er opptatt av det synlige som sådan; men en figural optikk kan hjelpe oss å se *en eksperimentell synlighetsdimensjon* i alle former for film. Figurale innfallsvinkler kan hjelpe oss med dette fordi de ikke legger idéen om bevegelsesreproduksjon, representasjon og Aristoteles' handlingsorienterte poetikk til grunn for studien av film, men snarere tar utgangspunkt i en fenomenologisk-estetisk interesse for film som formativ bildegestalt. En figural tilnærming oppøver oss i å dvele ved det som henvender seg til øyet, å undre oss ved det grekerne kalte *opsis*, et *skue*, og det i de mest konvensjonelt historiefortellende filmer. La meg gi et lite eksempel på en nyere film i så henseende.



Fig. 3. Kirkegården i *The Town* (Affleck, 2010). Copyright Warner Bros. Entertainment Inc.

I den på mange måter nokså banale og svært konvensjonelle spillefilmen *The Town* (Affleck, 2010) finner vi et eksempel på en underlig uttrykksfull figur/grunn-konfigurasjon i en kirkegårdsscene (**Fig. 3**). To menn står og snakker sammen, og alt dreier seg om dem, men det er omgivelsene i bakgrunnen som slår meg som uttrykksfulle. De gråhvite husveggene, de spisse stålgjerdene og de hellende gravstøttene glir nærmest inn i hverandre. Hva har disse elementene med hverandre å gjøre? Figurasjonen av omgivelsene, som er preget av en langstrakt telefotostetikk som skaper en påtakelig dybdeflathet i bildet, lar kirkegården tre frem som ugjestmild og innestengende, diffus men samtidig insisterende. Rommet synes som et klaustrofobisk samlingsfelt og en pressende 'kryssild' mellom spisse inngjerdinger, anonyme husvegger, apatiske vindusøyne og harde steiner som vokter over de døde. Alt synes urokkelig sammentrengt, som om det ikke finnes luft mellom materialene, som om tingene ikke kan puste. Dette kan selvfølgelig tolkes som et symbolsk uttrykk for karakterenes virkelighetserfaring, deres situasjon, interaksjon og psykologi; menneskefigurene krangler, og vi kan se omgivelsene som en *figurativ*, retorisk kulisse som setter deres krasse interaksjoner i relieff. Vi kan, med andre ord, se dette bildet som et tilfelle av klassisk, dramatisk *mise-en-scène*. Men for meg trer dette bildet i første omgang frem som en underlig *filmgestalt*, en forunderliggjørende frembringelse av omgivelsene som lader dem med en amper, stivsinnert og trøstesløs utstråling, og som, mer enn å la meg *forstå* noe ved filmens fortelling, får meg til å stille spørsmål ved omgivelsene og deres relasjon til vår livsverden: hva er det som gjør kirkegårdens gjerder mer *harde* og uforsonlige enn gjerder pleier å være? Menneskefigurene trer nærmest i bakgrunnen, blir diffuse og marionettaktige, mens det urbane begravelandskapet trer frem som en underlig eksistensiell sone der ingenting ser ut til å puste.

Jeg har knyttet det figurale til en oppmerksomhet for filmers spesifikke måter å fremtre på og deres spesifikke måter å få fenomener til å komme til syne, og jeg vil legge til: og dét uavhengig av hvilke former for film det er snakk om. Denne innfallsvinkelen impliserer gjerne en avnaturalisering eller avnormalisering av filmens avbildede fenomener så vel som dens avbildningskonvensjoner. For ved å insistere på en films partikulære fremtredelsesform, dens uttrykksfulle eksistens, vil man kunne fremheve det som *skiller* akkurat denne fremtredelsesformen fra andre fremtredelsesformer. Dermed antydes det modellerbare – det som kan bearbeides og omformes, det som kan gjøres annerledes, og det alltid åpne og perspektivistiske – ved fenomener og vår fremstilling av dem. Noe av det fruktbare ved den figurale tilnærmingen ligger nettopp i dens forunderliggjøring av *klassiske* fremstillingsformer. Et av de mest karakteristiske kjennetegnene ved en klassisk stil,

argumenterer Gilberto Perez (2000), er at dens fremstilling av en verden ikke problematiserer seg selv som fremstilling, men snarere søker å fremstå som en naturlig eller passende – kontra en valgt, bestemt og begrenset – tilnærming til hva den fremstiller. Idealet om en usynlig stil, som beror på prosaiske kontinuitetsprinsipper, handler ikke bare om et ønske om å absorbere seeren inn i en narrativ diegese, men impliserer en usynliggjøring av sin egen synliggjøring som én av utallige mulige synliggjøringer. Det figurale perspektivet retter oss mot enhver filmstils bestemte synliggjøring av motivene den fremstiller, og dermed fremheves enhver films synliggjøring som én av flere mulige. Den klassisk fortellende filmens fremstillingskonvensjoner *relativiseres* i et slikt perspektiv nokså radikalt, men ikke bare det: vi oppfordres til å se det partikulært uttrykksfulle ved enhver angivelig ‘klassiske’ film, og dermed potensielt oppdage noe poetisk midt i blant filmformer som er indeksert som prosaiske.

Et tvetydig klipp i *Enoch Arden*

Griffith, som så ofte fremstilles som en regissør som etablerte en klassisk stil, kan også ses som en filmskaper som utviklet former for poetisk synliggjøring. Og det er ut i fra en slik synsvinkel Aumont (1990) trekker vår oppmerksomhet mot de merkelige formene i filmene hans, de defigurerende stiliseringene, slik som de demonstrative bildeinnrammingene, deformerte ansiktene og elliptiske montasjeformasjonene. Dette er ikke en gitt synsvinkel, gitt at det fortsatt er utbredt å tenke på Griffith som pioneren innen klassisk *découpage*, en redigeringsmetode som i og med ulike kontinuitetsprinsipper etablerer og vedlikeholder et inntrykk av et *naturlig sammenhengende* spatiotemporalt univers, konvensjonelle årsak-og-virkning-forhold og karakterdrevet fremdrift. Det Aumont gjør er å peke på det som gjør at denne filmskaperen *også* er en forløper for *produktiv montasje*, som sovjeterne på 1920-tallet (nettopp inspirert av Griffith) ville utforske for alvor: en markant *desintegrering* av naturlige sammenhenger og en oppfinnsom *syntese* basert på andre kriterier enn konvensjonell ‘realisme’ eller lovene for den naturlige, synlige verdens relasjoner og temporalitet, slik vi erfarer denne med vår prefilmiske persepsjon. Griffiths filmer preges ikke bare (eller nødvendigvis) av kontinuitetsprinsipper som organiserer en velkjent verden og et tydelig narrativ, men også av poetiske diskontinuitetsprinsipper som omorganiserer den velkjente verdens relasjoner. Griffiths filmer kan ses som et poetisk og potensielt disruptivt synliggjøringsarbeid som omformer verdens vante ansikt, og det mer enn som et prosaisk fiksjonsunivers som ‘står inn for’ en velkjent, prefilmisk verden. Få vil protestere på dette,

men det er Aumonts *vektlegging av det rare*, av en *heterogenitet*, ved disse filmene som antyder noe mer bestemt ved en figural synsvinkel. Heterogenitet kan her forstås som «en kategori som samler opp i seg det som ikke lar seg innordne i et samfunns symbolske orden»; det som fremstår som ‘urent’ i den forstand at det «registreres *perseptivt*, men gripes ikke *kognitivt*» (Eliassen, 1998, s. 23).

Griffiths fragmentariske, isolerende innramminger av ansiktet (nærbilder) kommuniserer ikke bare en narrativ dramatik og karakterorientert psykologi, men innsetter en tankevekkende diskontinuitet i fremstillingen av menneske-i-omgivelser. Hvis maleren, som Merleau-Ponty skriver i *Øyet og Ånden*, «fravriker verden lærer» (2000, s. 14), viser Griffith at også film gjør dette på sin egen måte: film former verden inn i nye fasonger, konfigurasjoner, rytmer, gester og uttrykk. Griffiths nærbilder ses ofte som betydningselementer i en narrativ diskurs, men de kan også ses som sanselige fremtredelsesformer, merkelige apparisjoner og gestaltforvandlende *grimaser* som stritter imot semantisk betydning og konvensjonell fortolkning. Disse bildene formidler ikke bare en mening *a priori*, men ‘fravriker’ nye gestikuleringer, bevegelsesrytmer og stemninger fra verden. Det er noe ved disse formene som overskrider et diskursivt rammeverk, og dette *noe* er ikke meningsløst, men heller ikke direkte meningsbærende; disse uttrykksfulle fremtredelsene *vekker noe i oss*, ikke minst undring, noe å tenke på, noe meningsfullt. Men dette meningsfulle kan ikke eller bør ikke reduseres til *signifikasjon*, i betydningen «noe som oppstår i kraft av kulturelt betingede tegn og tegnsystemer» (Hoel, 2005a, s. 294).

Aumont viser for eksempel til hvordan Griffiths montasjer skaper tvetydige sammensetninger av bilder og fenomener. Montasjene gir som sagt opphav til konstallasjoner som ikke bare refererer til fiktive steder, men som reartikulerer det profilmiske rommet, og da ikke bare *filmsettet*, men mer generelt det rommet vi lar fremtre med vårt *synssett*. Han trekker frem et øyeblikk i *Enoch Arden* (Griffith, 1911). Et bilde viser oss en kvinne i herskapelige omgivelser. I filmens diegese befinner hun seg i London. Hun sitter for seg selv nede til venstre i bildet, og hun synes helt alene, selv om det er andre mennesker rundt henne. De andre er opptatt med sitt, de ser ikke på henne, de ser ned, de leser i en bok og skravler lystbetont. Rommet er mørkt, men et vindu lyser i bakgrunnen, vitner om andre rom. Kvinnen, betenkt, ser mot noe utenfor bilderammen. I neste innstilling ser vi en skjeggete mann strandet på en øde øy. Han er helt alene, han også, og han sitter også nede til venstre i bildet, omkranset av kalde palmeblader, sand og små bølger. Hva skjer her? Denne montasjen, foreslår Aumont, signaliserer ikke bare en *avstand* mellom to forskjellige diegetiske steder. Den markerer ikke først og fremst et effektivt og dramatisk fortellergrep, en narrativ

overgang; den frembringer også en tett sammenkobling mellom disse stedene, en tankevekkende nærhet mellom de to ulike rommene – «as if the homology between the situations reduces their imaginary distance.» (Aumont, 1990, s. 353). Han ser denne bildesammensetning som en underlig form for *eyeline match*, der to figurer på to ulike steder 'møtes' eller ser hverandre på en forunderlig måte.

En autoritativ talsperson for *historisk poetikk*, David Bordwell, innvender at dette er en ahistorisk måte å tolke denne montasjefiguren på. Historisk kan dette stilgrepet nemlig leses som et *switchback cut*, som i stumfilmens tid var en konvensjonell måte å vise hva en karakter tenker på eller snakker om (Gunning, 1994). Dette er en rimelig kritikk, som Aumont selv har gitt legitimitet (ibid.). Hovedpoenget, slik jeg leser Aumont, er riktignok at Griffiths bildegestalt for en potensiell seer i dag, i går og i morgen ikke bare fungerer som en konvensjonell representasjon av gjenkjennelige mennesker, relasjoner, hendelser og verdener (kort sagt en historieverden som skal *gjenkjennes* og *forstås* av en seer), men at den også *innsetter* og *manifesterer* filmspesifikke skikkelser, relasjoner, mellomrom, hendelser og verdener (kort sagt en fremtredelsesverden som kan *mottas* og *oppleves*). Montasjen forskyver, omformer og *bearbeider* mer enn å *imitere* vår vante persepsjon av nærhet og avstand, relasjoner og sammenhenger. Her er vi inne på noe av det vesentlige som skiller en figural innfallsvinkel fra en historisk poetikk. En figural innfallsvinkel oppfordrer oss til å se Griffiths filmer mer filosofisk og poetisk enn konvensjonelt og prosaisk. En figural optikk er mer opptatt av estetikk og det poetiske enn av historiefortelling og poetikk; mer opptatt av hvordan Griffiths filmer *er* og *kan* bli sett enn av hvordan de *kommuniserer* og *har* blitt sett, eller hvordan de *er ment* å bli sett. For å låne et skille Brenez foretar mellom eksperimentell film og konvensjonell film, kan man si at vi i et figuralt perspektiv er mer interessert i filmens *krefter* enn i dens *bruksområder* og *skikker* (Brenez & Lebrat, 2000). Dette kan forklare hvorfor en figural tenker som Aumont gir mer oppmerksomhet til filmers deformerende, destabiliserende og sentrifugale aspekter, slik som *desentrerte* bilder (f.eks. skjeve vinkler og avkuttete menneskefigurer), rom utenfor bildet (off-screen) og bildets todimensjonalitet (Elsaesser & Hagener, 2015). Den historiske poetikken er mer opptatt av hvordan vi kognitivt oppfatter en historisk konvensjonell representasjon som gir mening – mer opptatt av hvordan vi bruker 'sunn fornuft' (Perez, 2000) til å sette sammen filmens fragmentariske bilder til en meningsfull helhet.

Den historiske poetikken, orientert som den i stor grad er om *produksjonssammenhengen* filmen ble laget i (Burnett, 2008), og i en neoformalistisk interesse for formenes og stilens *funksjon* (Thompson, 1988), gir oss fruktbare verktøy for å

studere hvordan historiske filmer *formidler* mening gjennom bruk av *konvensjonelle* stilgrep, men den fanger ikke nødvendigvis opp friheten, heterogeniteten, den sensoriske fylden og tvetydigheten i filmopplevelsen som en perseptuell hendelse og et estetisk møte. Å betone det estetiske handler her om en oppmerksomhet for fremtredelser i seg selv, en oppmerksomhet for måter noe kan ses på. Vi skal ikke i første omgang *fortolke* eller *bruke* filmens fremtredelser til noe bestemt (for eksempel lete etter et intendert budskap eller en presis mening i dem, evt. bruke dem til å finne ut av en generell teori), og vi skal ikke reagere på det filmen fremstiller som vi ville reagert om vi var tilstede i den fremstilte verden, med dagliglivets nyttehensyn intakt. Det er ikke snakk om å se bort ifra en films produksjonssammenheng, men om å ikke la den legge for strenge føringer for vår erfaring av filmen. Det samme kan man si om filmens diegese: Man ser ikke bort ifra den, men lar den heller ikke legge premisset for erfaringen av filmens fremtredelse. Når fremtredelsesformene vi møter i filmer – røyken i *Ouvries réparation*, kirkegården i *The Town*, klippet i *Enoch Arden* – oppleves og/eller tematiseres som noe forstyrrende, avvikende eller fremmedartet vis-à-vis vår vante persepsjon eller kulturens konvensjonelle fremstillingsformer, og ikke i første rekke bare registreres som *diegetiske elementer* eller *leses* som en narrativ kode eller et kommunikativt tegn, kan vi betegne denne som en *figur*. For figurbegrepet peker blant annet på en underlig og fyldig ekspressivitet ved filmens fremstilling som *hindrer* det Aumont (1990) kaller en naturalisering av diegesen. Det er en gjennomgående idé i den figurale tenkningen at filmer har en uttrykksmessig ‘fylde’ (Brenez, 1998; Hansson, 2006; Grønstad, 2008; Lyotard, 2011; Thain, 2017). ‘Fylde’ er et viktig begrep hos Merleau-Ponty (i likhet med et beslektet ord som ‘tvetydighet’), og jeg forstår det her som det ved filmens uttrykksfullhet som både betinger og overskrider filmens instrumentelle funksjon som kommunikasjonshandling. Filmens figuralitet peker, som Francesco Casetti (1999) ser det, på det som kan merkes og føles før det kan forstås og begripes, på det som uttrykker krefter mer enn en betydning, og på det som har en eksistens før det har en funksjon.

For å gå tilbake til Lumière og Griffith: *Forstår* vi deres ‘vyer’ og ‘fortellinger’ litt for lett, litt for raskt? *Forstår* vi Griffiths montasjer litt for enkelt, basert på velkjente tanke kategorier og dramatiske tradisjoner? Er vi mottakelige nok for deres fyldige uttrykksfulle eksistens, lar vi oss bevege av deres faktiske bevegelser, før vi ser dem i deres bevegelsesrepresenterende og historiefortellende funksjon? Med sin insistering på det nærværende og sensorisk fyldige, levende og dynamiske, heterogene og tvetydige – det som ikke enkelt kan innlemmes i en diskursiv orden – ved filmens estetiske former, skjerpes vi til å stadig stille nye spørsmål ved disse formene. Man kunne si at Lumière og Griffith ses

gjennom prismet til Paul Klees berømte credo – et credo som er sentralt for Lyotards drøfting av det figurale og for Merleau-Pontys tenkning om kunst: «kunst reproducerer ikke det synlige; snarere gjør den synlig» (Wrathall, 2011, s. 21). Videre minnes vi på at disse tidlige filmbildene ikke bare gir oss en diskurs fra fortiden, men en tilstedeværelse i nuet, og at de (for å låne en formulering fra Pablo Picasso (1968/1936, s. 268)) bare lever gjennom det mennesket som ser på dem.

Jeg har dvelt ved denne figurale tematiseringen av Lumière og Griffith fordi det antyder hvordan en slik analyseoptikk og et slikt teoretisk sjikt både kan komplementere og utfordre et klassisk, narrativt-representasjonelt forståelsesparadigme. Dette gjør den blant annet ved å innrette oss mot filmens bildegestalt i lys av et poetisk oppmerksomhetsarbeid.

6. Filmens omforming

Vi har sett at en figural tilnærming kjennetegnes av en interesse for film som formativ bildekunst, og hvordan denne får fenomener til å *fremtre* på nye måter og oss til å *se* ting på nye måter. Det har blitt vektlagt at film frembringer friske *fremtredelser* og frisk *oppmerksomhet*. Figurbegrepet hjelper oss å se den uløselige forbindelsen mellom fremtredelser og oppmerksomhet. Det gjennomgående spørsmålet for en figural innfallsvinkel er hvordan film formgir, omformer og levendegjør verden slik at den blir nærværende, sansbar, synlig og uttrykksfull for oss på måter vi ikke i utgangspunktet har tilgang til med menneskekroppens perseptuelle apparat. Som Karl Hansson foreslår i sin avhandling om det figurale i film og bevegelige bilder, dreier en figural innfallsvinkel seg om en interesse for filmbildet i relasjon til filmteknologi, estetisk opplevelse og «mulige verdensbilder» (2006, s. 14). Dette er en nyttig tredeling av en figural problemstilling, som innretter oss mot å se sammenhenger mellom filmens frembringelseskrefter som teknologisk kunstform, filmseerens opplevelse av filmens frembringelsesformer, og de måtene å se verden på som denne filmteknologien muliggjør, som filmopplevelsen kan romme eller initiere. Et sentralt spørsmål for en figural filmteoretisering er hvordan filmer frembringer eksperimentelle perspektiver og synliggjøringer gjennom sin bestemte forming, deformering og stilisering – hvordan filmer omformer det synlige. For å se nærmere på dette vil jeg i dette kapitlet løfte frem begreper som modellering (formgiving), plastisitet (formbarhet) og animasjon (levendegjøring). Disse begrepene hjelper oss å se film som et materielt og dynamisk forarbeid som rekonfigurerer tingenes fremtredelsesformer og vår vante oppmerksomhet.

Hvorfor trekke frem ordet modellering, og ikke bare nøye oss med formgiving? Som vi så i forrige del, er modellering et begrep med en direkte etymologisk tilknytning til det figurale. Å beskrive film som et modelleringsarbeid signaliserer en interesse for filmens formingsarbeid som noe konkret, sanselig og formbart, og ikke som noe abstrakt, ideelt og strukturalistisk. Med modellering tenker jeg først og fremst på hvordan filmens mediumspesifikke uttrykksmateriale (filmens egenartede frembringelses- og formingskrefter i kraft av dets grunnelementer, fremstillingsteknikker og organiseringsmuligheter) omformer former som allerede eksisterer i naturen og kulturen. Det kan for eksempel være snakk om hvordan saktefilm i Jean Epsteins filmer gir oss nye frembildninger av tid, et nytt 'temporalt perspektiv' på ting (Hansson, 2006). Det kan være snakk om hvordan zoomoptikken i

Michael Snows *Wavelength* (1967) utforsker romlighet på nye måter (Gunning, 2020). Eller det kan være snakk om hvordan animasjonsfilmens metamorfoser skaper energiske og flytende transformasjoner, som i *Sisyphus* (Jankovics, 1974) *The Street* (Leaf, 1976) og *Love & Theft* (Hykade, 2010), der menneskeskikkelser gjennomgår enorme forandringer uten at ett eneste klipp blir benyttet.

Det å snakke om filmens modellering retter vår oppmerksomhet mot hvordan filmer omformer, transformerer og transfigurerer – mer enn hvordan de representerer – fenomenene de fremstiller. Transfigurasjonsbegrepet sikter i denne sammenheng til det Tom Gunning (2015) kaller *uforutsette kvalitative forandringer* skapt av filmens stadig skiftende, modellerende bildegestalt. Det er ikke uten grunn at filmteoretikeren Rudolf Arnheim (1957), da han forsvarte den fotografiske filmen som kunstform mot påstanden om at film ikke var stort annet enn mekanisk reproduksjon, nettopp snakket om hvordan film kan *omstøpe* og transformere objekter og naturen. Arnheim pekte på det som adskiller filmens gestaltninger fra menneskekroppens, og da fant han det hensiktsmessig å fremheve det materielt omformende ved filmens fremstillingsarbeid. Det er nettopp dette som er temaet for Aumonts drøfting av Lumière og Griffith, slik jeg ser det: hvordan de omformer verden og skaper nye fremtredelser, og hvordan de derigjennom omstøper eller omformer vår oppmerksomhet og vår måte å se på.

Det figurale perspektivet utfordrer den tradisjonelle dikotomien mellom representasjon og abstraksjon. Film ses som et omformende inngrep i det eksisterende, en deformering (oppstyking) og omforming av verdens naturlige eller konvensjonelle skikkelse, innordning og sammensetning. Film begripes ikke som avbildning eller som et abstrakt tegn, men som en utforming av det synlige som gir opphav til nye sansninger og «oppmerksomhetskonfigurasjoner» (Duttlinger 2008).⁴⁰ Film, ved å forme og deformere omverdenen, fører potensielt nye figurer inn i vårt perseptuelle felt. Slik sett har figurer potensialet til å forstyrre våre vante synsmåter og tilby nye synsmåter. Denne måten å tenke film på forankrer den figurale innfallsvinkelen til tenkere som Epstein og Walter Benjamin, som jeg var inne på tidligere: film ses ikke som narrativ representasjon, men som en formativ bildekunst som rekonfigurerer og reanimerer vår persepsjon og oppmerksomhet. Å ta utgangspunkt i film på denne måten har blant annet konsekvenser for hvordan vi tenker om menneskekroppen i film, og dette er et tema jeg nå vil gå nærmere inn på.

Filmens kropper

Hva er det vi møter når vi møter en menneskeskikkelse i en film? Hva slags menneskekropp er det vi ser i en film? Ut ifra et figuralt perspektiv *tar alt form* – og får stadig nye form – fra og med en film starter. Som tidligere påpekt, er jeg opptatt av det figurale som fremstillingsbegrep så vel som et formingsbegrep, men det fremstilte gripes alltid *som* det fremtrer, formgis, omformes, levendegjøres og blir til i filmens dynamiske bildemontasjigestalt. Det fremstilte i film ses konsekvent i lys av spørsmålet om *hvordan* det fremstilles, spørsmålet om fremstillingens virkelighet. Hvordan dannes, artikuleres, presenteres, komponeres, organiseres, sirkulerer, omdannes og eksisterer fenomener i filmens bildemontasjigestalt? Maurice Merleau-Ponty (2000) sier om maleren at hen «forandrer verden til maleri» (s. 15), og det samme kan vi si om filmskaperen. Filmskaperen forandrer verden til film: Den vante tyngdekraften gjelder kanskje ikke i denne verden (*Limonádový Joe*, Lipský, 1964), et ansikt får kanskje aldri en kropp (*Shirin*, Kiarostami, 2008), og kanskje vil jeg få høre tankene til en hund (*The Plague Dogs*, Rosen, 1982).

Denne vektleggingen av filmens rekonfigurasjoner betyr ikke at en figural innfallsvinkel nødvendigvis gir analytisk prioritet til ekstreme transformasjoner (som i de tre forutnevnte eksemplene). En figural analyseoptikk innretter oss også mot ørsmå deformasjoner, mindre øyensynlige gestaltforvandlinger, som for eksempel det korte, tilsynelatende ubetydelige innklippsbildet av en kaffetrakter i *Martyrs* (Laugier, 2008), der all verdens skjulte vold og ondskap plutselig tar bolig (vi vet at kaffetrakterens alminnelighet er en fasade), samtidig som kaffetrakteren får lov til å forbli en putrende tilstedeværelse sett av filmen (kaffetrakteren er ikke bare et uttrykk for noe, den er tinglig som en bestemt kaffetrakter). Filmer reproducerer ikke en «gjenstand i alminnelighet» (Merleau-Ponty, 2000, s. 9), like lite som maleriet gjør det og like lite som øynene våre gjør det. De iverksetter nye former for synlighet, får noe til å fremtre i en viss skikkelse.

Dette perspektivet innebærer, blant annet, at en films menneskeskikkelser gjerne ses som nettopp *skikkelser*. En films mennesker ses som filmfremmodellerte skapninger, som flyktige, formbare og underlige fremtoninger skapt i filmens bilde, og det *før* de *eventuelt* også tolkes som avrundede, tredimensjonale og psykologiske menneskekarakterer som lever sine (eller våre) imaginære liv. Mens vi ser en film eksisterer menneskefigurer fra bilde til bilde, og de kan gå til grunne i og med ett eneste klipp. Det er ut i fra en slik logikk vi kan begynne å forstå Nicole Brenez da hun, i sin studie av den amerikanske filmskaperen Abel Ferrara, skriver følgende om en karakters død i *King of New York* (Ferrara, 1990), der filmens hovedkarakter Frank skyter en politimann: «What eliminates the foolish cop is less Frank's

bullet than the insolent elision with which the film depicts his execution.» (2007, s. 45). Her følger det figurale perspektivet den tidlige tenkningen til Siegfried Kracauer: Filmens mennesker tilhører filmens bildemontasjelogikk, som desintegrerer hvordan vi vanligvis persiperer verden. Som Miriam Bratu Hansen påpeker i *Cinema and Experience* (2012), så den tidlige Kracauer film som et rekonfigurerende uttrykksmateriale som omformer – mer enn å representere – fenomener. I tråd med en slik interesse, tar man i det figurale analysesjiktet ikke for gitt at handlende og psykologiske menneskekarakterer er det mest sentrale ved en film, om de i det hele tatt er å finne i filmen.

Denne optikken skiller seg tydelig fra en tradisjonell idé om at filmkarakterers psykologiske motivasjon, følelser og utfordringer, og deres menneskelige handlinger, er gravitasjonspunktet for vår innlevelse i en film. Komplekse karakterer *kan* og vil ofte oppstå, utbroderes og spille en viktig rolle i filmer (å påstå noe annet ville vært rart). Men poenget er at man i et figuralt perspektiv er skeptisk til en filmanalytisk antroposentrisme og antropomorfisme *a priori*, en innfallsvinkel til filmopplevelse som tar for gitt – eller som norm – at vi interesserer oss for menneskekarakterers ‘indre’ motivasjoner og antatte følelser, og ikke minst for at vi foretar moralske bedømmelser av disse karakterene (Martin, 2009). Innenfor noen utgaver av kognitiv filmforskning har det for eksempel vært en tendens til å psykologisere filmens menneskeskikkelser på en måte som impliserer at vi forholder oss til filmkarakterer på lignende måte som vi gjør med våre medmennesker utenfor kinosalen. Slike tilnærminger til karakterengasjement er av og til knyttet til en idé om at vi ‘absorberes’ inn i en fiksjonsverden (se f.eks. Tan, 2018). Ut ifra et figuralt ståsted forsøker vi heller å se og gripe menneskeskikkelsene (og andre elementer) som de fremtrer, materialiseres, skisseres, utformes, omformes, deformerer, transformeres, animeres og organiseres i og med filmens bildemontasjegang og dennes dynamiske former, teksturer, rytmer, optikk og logikk osv. Det vil si, som figurer å undre oss sammen med. Menneskeskikkelsene anses som *elementer* mer enn som entiteter (Brenez, 1998), slik vi tidligere snakket om filmbildet som sådan. Når *Thelma og Louise* kjører utenfor stupet, i filmen ved samme navn (Scott, 1991), *håper* jeg hverken at de vil dø eller overleve; jeg bryr meg om hvordan deres død eller overlevelse inngår i filmens fremstillende bildegang, som markerer en måte å være i verden på, å persipere verden på og bry seg om verden på. Jeg bryr meg om den virkeligheten disse karakterene er med på å figurere, og jeg bryr meg om hvordan *Thelma & Louise* inngår i en historie av fremstillinger (deriblant kjønnsfremstillinger), men jeg bryr meg ikke om karakterene *Thelma og Louise* som om de eksisterer som selvstendige individer, som om de

lever i en faktisk verden av konsekvenser. Kort sagt: En film gir meg ikke mennesker, men en undring over hva mennesker er, kan være og ikke er.

Menneskekroppen er det man kunne kalle et spesielt tilfelle i utforskningen av filmens figurasjon, ikke minst hos Brenez (1998). Alt, eller nærmest alt, i verden kan sies å ha eller få *figur* – lyder, relasjoner, tilstander, følelser, drømmer, mentale forestillinger og idéer, så vel som menneskekropper og andre dyr, omgivelser og gjenstander. Alt som har eller som kan gis en sanselig form, alt som kan få en fremtredelse, er en potensiell figur (Auerbach, 2008; Martin, 2012). En annen måte å si dette på er at hva som helst som kan artikuleres av en oppmerksomhet (eller en oppmerksomhetsteknologi, som film), er en potensiell figur. Menneskekroppen er bare en av mange fenomener film tar utgangspunkt i (låner eller henter fra verden), frembringer (skaper, setter inn i verden) og forvandler (omskaper, transfigurerer). Det er likevel ikke til å komme utenom at menneskekroppen tross alt er et spesielt, privilegert tilfelle i våre liv og det komposisjonelle sentrum for en del filmer. Jeg finner det derfor nyttig å dvele noe ved figurasjon av menneskekroppen. Brenez er autoriteten på dette området, og i teksten «Incomparable Bodies» (Brenez, 2011b) foreslår hun fruktbare måter å tenke om filmens menneskekropper på. Tekstens innledning bærer undertittelen «In the Kingdom of the Effigy», en allusjon til den russiske forfatteren Maksim Gorkijs legendariske rapport fra ‘skyggenes rike’. Brenez oppfordrer oss til å forholde oss til filmens menneskeskikkelser i og med deres *bildebaserte vesen*:

In cinema we must – as a matter of method – remove those glasses which Dr Coppelius wore to magically transform Olympia the doll into a living, desirable woman; we need to radically distinguish the effigy before us, this dancing silhouette in images, from any real body (Brenez, 2011b, In, avsn. 1)

Hun fortsetter:

Of course, everything has led us to believe – because of analogy, because the image retains the trace of the individual who is anchor or extra – that the body subsists. Because it *was* there, it’s *still* there (ibid.).

Denne troen på at menneskekroppen *er der* i filmens bilder setter hun i kontrast til en figural tro, en tro på *potensialet ved fraværet* av den vante menneskekroppen i filmens bilder. En film gir oss film-mennesker som nettopp i sin avstand fra den levde kroppen, og nettopp i sin

integrasjon i filmens nytenkende bildemontasjer, har potensiale til å bringe oss til nye syn, affekter og 'forbilder':

Precisely because the body is *not* there, there is no need to conclude that we have a loss of substance, or a defecation: film multiplies its evidences, and it is exactly because cinema makes something of the body *return* that it is a living form (ibid.).

I en film er menneskekroppen forvandlet til en filmkropp, en kropp bearbeidet og forandret av filmen, og denne filmkroppen kan nettopp i og med sin friske uttrykksfullhet påvirke vår seerkropp på uante måter. I film ser vi bare en «dansende silhuett» i stadig transformasjon mellom bilder. Vi merker oss denne silhuetts skikkelser både i (usynlig) transformasjon mellom filmruter og i (synlig) transformasjon mellom innstillinger. I film ser vi ikke en tung og sammenhengende, selvstendig og fri menneskekropp i fri utfoldelse; vi ser fragmenterte skikkelser oppfattet, modellert, organisert og kontrollert av filmens plastiske bildemontasje. En film gir oss ikke en kroppslig entitet med verden for sine føtter, men en omskiftelig materie, en desintegrert skapning som tilhører filmens fengslende verden. Det var nettopp dette Gorkij vektla i sin berømte rapport fra sin første opplevelse av film. I filmopplevelsen merket han seg et *defamiliariserende fravær* som påvirket synet av det kjente og gjenkjennelige: dette lydløse toget i fart, uten farger, som plutselig forsvant! I film får vi bare et flagrende spor av kroppens fyldige eksistens, bare fragmentarisk *detritus* av den «effektive» kroppens bevegelser og omriss, men dette er ikke et tap, det er snarere en mulighet til å se noe tidligere urealiserte ved kroppens uttrykksfullhet, en mulighet til å la film mangfoldiggjøre menneskekroppens uttrykkskapasitet.⁴¹ Brenez mener vi bør *omfavne* det fragmentariske, ufullstendige, omstilte og refigurerte ved filmens kropper, for derigjennom kan *vi* la oss forme på nye måter. Vi bør *omfavne friheten i fraværet* av den prefilmiske kroppen, snarere enn å projisere vårt minne om den levde kroppen på filmens lettflytende skikkelser. Ved å la være å forsøke å 'rekonstruere' den fullstendige kroppen i vårt møte med filmens oppdelte og rekonfigurerte kropper, og heller la oss selv være oppmerksomme for filmens desintegrerte kropper, kan vi erfare dem ut ifra andre premisser enn vi er vant til, og lære noe nytt om verden og oss selv. I deforming og refigureringen av det vante ligger et potensial til å se på en frisk måte, utenfor vanenes eller naturens fastlagte innordninger.

Vi er her ved et figuralt dictum: Film reproducerer ikke menneskekropper, men *komponerer* dem (Martin, 2000). Som Asbjørn Grønstad skriver i en tenkning med Brenez, kan menneskekroppen sies å *approprieres* og *rekonstitueres* av en film, og slik kan

menneskekroppen forvandles til en fremmedartet filmskikkelse med evne til å påvirke oss på måter som ellers er utilgjengelig for oss (Grønstad, 2012, s. 34). Denne tankemåten har den fordel at det frigjør oss fra et oppheng i prosaisk *troverdighet*, og innstiller oss mot film som en grunnleggende poetisk og gjenfortryllende kunstform. Den konvensjonelle idéen om filmbildets analogiske evne til å fremstille menneskekroppen (og andre fysiske fenomener) og dens gester og handlinger på lignende måter som vi møter og fremstiller disse med vår vanlige menneskelige persepsjon, kan få oss til å glemme eller overse det uvisse og fremmedartede ved filmens kropper, og se bildet som en representasjon av den virkelige kroppen med dens fylde intakt. Det kan dermed kreve en anstrengelse å skjerpe oppmerksomheten for det jeg vil kalle det *fremmedstilte* ved filmens fremstillinger av kroppen.

Den franske essayisten Jean Louis Schefer (1995; 2016) er i denne forbindelse en sentral tenker. For Schefer er filmens menneskekropper alt annet enn en «anatomisk refleksjon» av den vi allerede kjenner (Schefer, 1995, s. 129). I film er menneskekroppen (og verden for øvrig) oppstykket, lekk, disproporsjonert, monstrøs. Schefers metafor for filmbildet er ikke vinduet, speilet eller masken, men *kyklopen*. Det enøydte monsteret blir en passende metafor for å betegne filmens fremmedartede fremstillinger av oss selv, fordi i film blir den integrerte menneskekroppen omformet til små hoder i det ene øyeblikket og øyne på størrelse med en planet i det andre. I film ser vi den verden vi trodde vi kjente i et nytt aspekt, hvor en formende og deformerende bildemontasje oppsmuldrer soliditeten og kontinuiteten i det kjente. Det som interesserer Schefer er ikke filmers overbevisende fiksjonsverdener vi rasjonelt kan leve oss inn i, men filmens disproporsjonerende synliggjøringsgester som utfordrer vår vante perseptuelle og affektive væren i verden. I filmopplevelsen kan vi erfare det han kaller en *eksperimentell væren* (Schefer, 2016, s. 14). Dette fordrer, slik jeg leser Schefer (og her er han en viktig forløper for Brenez), at vi ikke ivrig forsøker å projisere (i psykologisk forstand) det velkjente inn i filmens fremmedartede kropper, men lar oss være mottakelige for de spesifikke kroppene eller skikkelsene filmene projiserer (i optisk forstand) for oss. En filmkropp er «vevd» av et annet material enn kroppen som møter vår vanlige persepsjon (Schefer, 2016, s. 19). Dette kan være lett å glemme i filmopplevelsen, ikke minst takket være kontinuitetsprinsipper som forsøker å imitere eller representere vår vanlige persepsjon. Men hva om vi lar oss lede av filmens «vedvarende merkelighet» (Schefer, 2016, s. 11), snarere enn «å slippe alle forbehold og la oss rive med av en oppdiktet verden» (Engelstad & Tønnesen, 2011)? Kan vår persepsjon da «veves» – formes, mønstres, vikles – inn i noe nytt? La oss teste denne innfallsvinkelen på en klassisk fortellende film: *El Dorado* (Hawks, 1966).

Den isolerte hånden i *El Dorado*

Midt ut i *El Dorado* går en mann inn på en bar. Rundt et bord sitter det en gjeng som starter å erte ham. Den ene i gjengen, den som fremstår som lederen, presenterer vennene sine for denne mannen. På en hånlig måte presenteres han som byens sheriff. Det er tydelig at målet er å framprovosere en reaksjon fra mannen; vi befinner oss i en western og mannen, som har på seg fillete klær, er en alkoholisert sheriff. Den hånlige presentasjonen får flere til å bryte ut i latter. Mannen griper etter revolveren sin, og oppdager at den mangler.

Scenen er i det store og hele konvensjonelt komponert: Vi ser mannen tusle inn i baren i et vidt totalbilde, som angir stedet, før vi får en klassisk skudd/motskudd-veksling mellom mannen og gjengen, som formidler dramatisk spenning. I figurasjonen av sheriffen som momentant griper etter revolveren sin, får vi riktignok et fortettet, isolerende nærbilde av det beklemte ansiktet hans. Ansiktsuttrykket antyder overraskelse, at noe er galt. Så får vi et nytt fortettet, isolerende nærbilde, nå av hoftepartiet hans, der pistolhylsteret og revolveren konvensjonelt skulle være (**Fig. 4**). Hånden famler etter en revolver som ikke er der. Etter noen sekunder – men det føles som en stund – går vi tilbake til et totalbilde av den ertende gjengen og så til et mer halvnært bilde av mannens ansikt, et ansikt som skammer seg, som vil synke ned i jorden og som ikke liker seg selv.

Nærbilder som dette er ikke sjeldne i westernfilm, i klassisk fortellende film, eller i film overhodet. Disse isolerende nærbildene – det ene av ansiktet hans, det andre av hendene ved hoftepartiet – kan ses som konvensjonelle narrative virkemidler, retoriske grep som på en patosfylt måte forteller oss noe om situasjonen og karakteren. Bildene er dessuten forankret til tradisjonsrike sjangerkonvensjoner: de preges av ikoniske elementer (cowboyhatt, sheriffstjerne osv.), de fremstiller en arketypisk setting (baren som den gryende byens vannhull), og de er karaktertegnende, dramatisk psykologiserende. Nærbildene insisterer på denne ikoniske cowboykarakterens virkelighet (og, for ikke å glemme, på Robert Mitchums ikoniske ansikt) – hans sheriffstatus, hans isolasjon, hans alkoholisme, hans udyktighet, og hans sorg i denne tradisjonstunge fabulaen der revolveren representerer frihet og selvstendighet, og der fraværet av en revolver dermed signaliserer tre ting: skam, tap og ufrihet.

Nærbildene kan riktignok også oppfattes som de ensomme kroppsdelene til en hjemløs kropp. Ansiktet og særlig hoftepartiet og hendene som avskjæres så brutalt fra omgivelsene fremstår som slukt opp i seg selv, som om de lever sine egne liv, avskåret fra sin samhörighet

med omverden. Plutselig er dette ansiktet, som tilhørte en solid kropp i scenens etableringsbilde, helt alene i verden, og de sårbare hendene er et levende vesen uten hode, som famlende leter etter en trygg grunn. Nærbildet av hendene holdes lengre enn dramatisk nødvendig, men ikke med stor margin. Etter et par sekunder i dette bildet (1:02:40), hører vi gjenglederens stemme: «This is the man who is responsible for keeping order in this town». Noen filmskapere ville klippet tilbake til et bilde av gjenglederen idet stemmen kommer inn på lydsporet, men her blir vi værende hos hendene. Vi får tid til å merke oss deres stotrete bevegelser, idet vi hører latteren fra de andre. Hendene synes som et merkelig dyr som leter seg frem i blinde. Til slutt finner de noe å klamre seg til: en whiskyflaske.

Disse nærbildene av sheriffens ansikt og hånd rommer åpenbart noe konvensjonelt narrativt-retorisk (figurativt), men de rommer også noe uttrykksfullt poetisk (figuralt). De fungerer dramatisk, de løfter frem handlingen og følelsene med patos, de uttrykker karakterens situasjon og imaginære følelsesliv, men i møtet med disse isolerende bildene undrer jeg meg også over hva en hånd er, hva alkoholisme kan være, og hvordan ensomhet kan se ut og uttrykkes. Filmen har formet en isolasjonsfigur som gir følelsen av isolasjon et bestemt ansikt: en hjelpeløs hånd, avskjært fra hodet, som ikke har noe å klamre seg til. Ved å rette oppmerksomheten min mot disse isolerte kroppsdelene, som ellers ikke kan isoleres på denne måten, tas jeg ut av min vante måte å se menneskekroppen på. Menneskekroppen, dens kroppsdel og dens følelsesliv, tematiseres (i fenomenologisk forstand) på en ny måte for meg. Nærbildene av ansiktet og hånden kan oppfattes metonymisk, som en del som erstatter en større helhet (de representerer at denne sheriffen er isolert fra omverden, tjenesteudyktig, ufri, 'avkledd' av sin egen alkoholisme – her går filmen i direkte dialog med Hawks' tidligere *Rio Bravo* (1958)), men de kan også ses mer 'bokstavelig' som et direkte uttrykk for en hodeløs hånd, for at hånden ikke henger sammen med resten av kroppen. Hånden synes redusert til et fremmedlegeme avskåret fra sin mestrende kropp, en hånd isolert fra en funksjonell kropp, som hjelpeløst leter etter samhörighet med verden. Som seer er jeg kastet inn i håndens hjelpeløshet. Dens stotring slår meg som en underlig personlighet. Det isolerende nærbildet representerer ikke bare en symbolsk betydning, fungerer ikke bare som et metonymisk middel jeg kognitivt fortolker, men gestalter et fragmentert kroppsskjema som gjør noe med min persepsjon.



Fig. 4: Nærbildet av de famlende hendene i *El Dorado* (Hawks, 1966). Copyright Paramount Pictures and Laurel Productions.

Å se dette øyeblikket i *El Dorado* på denne måten synes å fordre en viss naivitet i møte med filmen. Denne synsmåten virker å fordre en naivitet i lys av en konvensjonell idé om publikumsinnlevelse: jeg følger ikke bare filmens konvensjonelle betydningsdannelse og ser ‘forbi’ fragmenteringen av hode og hånden, men stirrer inn i filmens konkrete, fragmenterende gestaltning (figurasjon). Jeg ser *med* denne plutselige isoleringen av hånden, og *lar meg bevege* av denne konfigurasjonen og skikkelsen. Jeg lever meg inn i den underlige

montasjefragmenteringen jeg erfarer, og lar den virke som en tankeprovoserende fremtredelsesform. Jeg sier meg ikke fornøyd med å tolke bildet som et virkemiddel i en representasjonell kommunikasjons handling. Jeg ser ikke bildene som et vindu inn til en fiksjonsverden, men ser dem med kyklopens øyne, som ser en *annen* verden.

Med dette eksempelet ønsker jeg igjen å understreke det faktum at det figurale, i denne avhandlingen, først og fremst handler om en forholdelsesmåte og et analytisk sjikt, og ikke om en avgrenset type film. Jeg er interessert i hvordan begrepet om figuren og det figurale kan skjerpe vår oppmerksomhet for noen *dimensjoner* ved film og filmopplevelse. Jeg har forståelse for at leseren kan oppfatte *El Dorado*-eksempelet som noe fremmed eller til og med anstrengt, tilgjort. Kanskje antyder dette eksempelet at en figural innfallsvinkel av og til blir tilgjort, noe upassende. Å se dette ansiktet og denne hånden som isolerte vesener er da en *rar* måte å se på? Ser jeg ikke her en klassisk, konvensjonell film *mothårs*, eller på en surrealistisk måte, slik Antonin Artaud (1968/1949) gjorde da han så film som en form for magi, en form for 'heksekunst'?⁴² Denne mulige innvendingen ønsker jeg velkommen. For en av grunnene til at jeg velger ut en slik konvensjonell scene er at jeg ønsker å antyde den hårfine, utydelige og av og til ikke-eksisterende grensen mellom retoriske stilfigurer og figurer slik jeg interesserer meg for dem, forstått som underlig fremtredelse – en grense som er en analytisk og ikke kategorisk grense, og som snarere enn å utpeke to distinkte opplevelsesformer kan peke på nyanser i erfaringen av filmen. Mitt poeng i beskrivelsen av nærbildene i *El Dorado* er at de fungerer tydelig retorisk (i sammenheng med fortellingen, karakteren og noen av filmens temaer) og at de *samtidig* markerer en uttrykksfull og kraftfull filmeksistens, en eksperimentell kropp som kan merkes og føles, men som stritter imot fortolkning. Denne hånden er en *filmens gestikulering* som forunderliggjør min vante opplevelse av hva en hånd er og uttrykker i min livsverden.

Merleau-Ponty skriver, i *Øyet og ånden* (2000), at vår kropp er «en del av verdens vev» (s. 17). I møtet med en film, kan vi legge til, er vi en del av filmens vev, et vev eller et medium som former verden på måter jeg ikke selv kunne forutse eller evne. Film modifierer betingelsene for vår vante væren i verdens vev. Dette er noe som skal utforskes videre i de neste kapitlene. Det er likevel verdt å si noe mer om vevmetaforen i dette kapitlet. Hvordan skal vi forstå denne idéen om at film vever det eksisterende med et material eller medium som ikke er vår kropp? Begrepet om filmens *plastisitet* kan hjelpe oss her.

Plastisitet

Det figurale har i flere sammenhenger blitt knyttet til plastisitet (se f.eks. Hansson, 2006; Stathi, 2014). Medieteoretikeren Irini Stathi (2014) omtaler det figurale som «et estetisk begrep vi bruker for å diskutere dynamiske felt i bilder, hvor [...] den estetiske erfaringen er knyttet til bildenes materialitet eller plastisitet.» (s. 142). Stathi knytter det figurale til en fenomenologisk interesse for bildet *som bilde* (og ikke som avbilde), og den *erfaringen og kunnskapen* bildet kan forsyne oss med. Men hvorfor snakke om akkurat *plastisitet* i denne sammenheng? Dette ordet er vel mer presist å bruke om praksiser som involverer modellering av materialer som leire og voks? Vel, det er nettopp i denne sammenligningen et svar kan ligge. Begrepet plastisitet hjelper oss å se at film skulpturerer og modellerer hva den retter sin oppmerksomhet mot. Det vektlegger det ved filmens iverksettelse som gjør det til noe langt mer formativt og omformende enn begrepet om mediering kan antyde. I et figuralt perspektiv er vi for eksempel mindre opptatt av filmscenen som et avbildet, dramatisk rom, som begrepet om *mise-en-scène* kan implisere, og mer opptatt av hvordan film skaper sine egne temporale og romlige gestalter i, mellom og med bilder.⁴³

Ordet *plastisk* kommer fra franske (*art*) *plastique*, som er avledet fra greske *plastiké* (*tekhné*), «formdannende kunst». Sistnevnte er hunkjønn av *plastikós*, «som kan formes» (Caprona, 2013, s. 604). Å snakke om filmens plastisitet innebærer å se filmens grunnelementer som noe som former og omformer det filmen retter sin oppmerksomhet mot, fremstiller og gjør til tema. Film forstås som et plastisk material, slik som skulptørens leire, som kan forme og stadig omforme hva det behandler. Tanken om en filmens plastisitet er gammel, vi finner den hos mange i første halvdel av 1900-tallet. Mange av 1920-tallets filmskapere og filmtenkere var oppmerksomme for «uttrykksfullheten iboende montasjens plastiske prosesser» (Brinkema, 2014, s. 41). Vi finner begrepet om det plastiske ikke minst i den franske filmtenkningen på 1920-tallet, som i Élie Faures idé om *cinéplastique* og film som ‘arkitektur i bevegelse’. For Faure innebærer det å snakke om filmens plastisitet ikke bare filmens bevegelige materialitet og formale dynamikk, men om filmens følelsesmessige forming av publikum (Flinn, 2005, s. 52). Også senere fortsetter begrepet å brukes innen filmteorien. Noël Burch skriver f.eks. i klassikerteksten *Theory of Film Practice* (1981/1969) om klipping som plastisk, som et formativt og generativt komposisjonsmaterial sammenlignbart med skulptørens. Det plastiske relateres her til filmens mangfoldige muligheter for poetisk formgiving og til virkninger som ikke enkelt kan klassifiseres, men som kan spores og oppdages i spesifikke tilfeller. Dette punktet antyder noe viktig: Filmens

plastisitet er knyttet til noe partikulært, til bestemt fremtredelse, som alltid er uttrykksfull, men som ikke overfører bestemte semantiske betydninger.

Plastisitetsbegrepet understreker at film er et material som bearbeider form, og ikke bare et medium noe passerer gjennom. Videre kan begrepet skjerpe oss for filmens deformerende så vel som frembringende krefter: «Betydningen av ordet «plastisitet» trer [...] frem mellom skulptureringsmodellering og eksplosjon,» skriver den franske filosofen Catherine Malabou (2004, s. 41). Malabou vektlegger at «*plastisitet står i direkte motsetning til stivhet og rigiditet.*» (ibid.; utheving i original). Malabou er særlig opptatt av hjernens plastisitet, men hennes tenkning om plastisitet har inspirert ideen om filmens figuralitet (Walkling, 2012, 12:55). Å snakke om filmens 'formale grunnelementer', for eksempel, bærer med seg konnotasjoner til noe statisk, der det å snakke om dens plastiske grunnelementer antyder deres transfigurasjonskrefter. Vi kan tenke på film som en plastisk kunstform i den forstand at den 'mottar' form (den forholder seg til verdens allerede eksisterende former), *bearbeider* form (bildeutsnittet), *gir* form (montasjekomposisjon) og *sprenger* form (montasjedekomposisjon). I en tradisjonell innfallsvinkel til film er man gjerne opptatt av de velkjente rom- og tidsforholdene filmer representerer, de spatiotemporale forhold de viser til eller står inn for. Fra et figuralt synspunkt er man mer interessert i de rom- og tidskonfigurasjoner filmer figurerer, de spatiotemporale forhold filmer bearbeider, deformerer og frembringer.

Montasjebegrepet innretter oss mot dette omformingsarbeidet på et grunnleggende plastisk og perseptuelt nivå. Filmens montasjer, som Sergej Eisenstein (2014) var tidlig ute med å teoretisere, omorganiserer vår naturlige eller vante måte å organisere den perseptuelle verden på – montasjer skaper *disjunksjoner* i vår verden og *syntetiserer* nye persepsjonsformer. Dette arbeidet er nettopp knyttet til det Eisenstein kaller filmens figurasjonelle nivå (se kapittel 4): en skapende formgivning som gir opphav til nye måter å se virkeligheten på.⁴⁴

Plastisitetsbegrepet hjelper oss å se at den figurale interessen for film som en formativ og rekonfigurerende synliggjøringssteknologi er knyttet til et arbeid med filmens estetiske former på et materielt nivå. Det innretter oss mot filmens bildemontasje som et *sensorisk-perseptuelt miljø* (Elsaesser & Buckland, 2002), og ikke bare en formal organisering av innstillinger, iscenesettelser og scener.⁴⁵ Filmens uttrykksmaterial er formativt, foranderlig og formbart allerede på et materielt og teknologisk nivå – og det har det vært gjennom hele filmhistorien, selv om det for flere har blitt mer synlig de senere årene, med blant annet nye digitale spesialeffekter, kompositteringsteknikker, redigeringsverktøy og dataanimasjon

(Mitchell, 2001; Manovich, 2002).⁴⁶ En figural optikk lar oss se det digitale skiftet i forlengelse og som en fornyelse av filmen plastiske ressurser, snarere enn en omveltende ontologisk revolusjon som krever begreper som 'post-cinema'. Dessuten kan vi med den figurale insisteringen på film som en plastisk kunst se animasjonsfilmens kvaliteter som en intensivert og spesielt fri form for plastisk eksperimentering – eksperimenter i omforming, og eksperimenter i å vise verdens fenomener som formbare – noe også realfilmen har kapasitet til.

Vi har sett at det figurale blir knyttet til filmens *materialitet*. Dette er ikke et sentralt begrep i min studie, men det signaliserer noe viktig ved figurale forståelser av film, og er derfor nyttig å si noe om. Jeg foretrekker å bruke ord som formativ bildekunst og mediespesifikk fremtredelsesform, men materialitetsbegrepet forankrer den figurale tenkningen til en interesse for en *umenneskelig uttrykksdimensjon* ved filmer; noe konkret og sanselig som *er der* i våre møter med en film uavhengig av en menneskelig intensjon. Filmens materialitet skal her forstås i fenomenologisk forstand, som en «opplevelsesbasert materialitet» (Hansson, 2006, s. 18). Jeg følger her Karl Hansson i hans studie av det figurale: Filmens materialitet sikter til noe vi kan *kjenne* i erfaringen av filmbildet. Mer bestemt peker det på «aspekter som går an å se, høre og kjenne i bildeflyten.» (ibid.). Hansson henviser til «aspekter som ligger utenfor (eller grenser til) et avbildende eller symbolsk domene.» (ibid.). Det kan for eksempel være en farge eller saktefilm som ikke først og fremst avbilder noe eller symboliserer noe, men som *er* og som *påvirker* oss. Det kan være snakk om ulike variasjoner, repetisjoner og kontraster i filmens bildeflyt, hvordan for eksempel saktefilmens tidsmodellering kan sette bølger i relieff – et av Hansson sentrale og talende eksempler er Jean Epsteins *Le Tempestaire* (1947). Hansson knytter dette til forståelsen av filmbildet som *nærvær*, som på en bedre måte enn begreper som representasjon og form tematiserer bildet som levende tilstedeværelse. Som *representasjon* er det lett å tenke på filmens materialitet som en potensiell forstyrrelse (den hindrer innsyn, det er som skitt på vinduet som får meg til å se *på* det og ikke *gjennom* det); som *nærvær* kan det være lettere å tenke på filmens materialitet som en berikelse (det gir meg ikke et vindu ut mot verden, men en ny figurasjon av verden; det gjør verden nærværende på en ny måte for meg). Å forstå filmbildet som nærvær blir en måte å peke på en konkret, sensorisk og estetisk dimensjon ved filmbildet som 'forutgår' den mer intellektuelle tilegnelsen av bildet som narrativ illustrasjon, som representasjon og konvensjonelt tegn. Filmens materielle nærvær handler om en opplevelsesdimensjon i møtet med filmer som ikke kommuniserer idéer, men som i sin filmspesifikke uttrykksfylde kan generere ideer (Hansson, 2006, s. 14).

I den norske filmdiskursen blir filmens audiovisuelle og spatiotemporale grunnelementer gjerne konseptualisert som konvensjonelle virkemidler i en narrativ diskurs. Men hva om vi begriper dem som plastiske virkeformer i et perseptuelt eksperiment? Filmens visuelle, temporale og auditive materialitet utgjør og inngår i filmens uttrykksfulle eksistens, og er med på å forme verden inn i nye fremtredelsesformer og forme vår persepsjon inn i nye oppmerksomhetsformer.⁴⁷ Idet bølgenes voldsomme bevegelser og lyder modifiseres, retarderes og reverseres i *La Tempestaire* blir det tydelig at filmens materialitet – eller konkret-sanselige modelleringskrefter – ikke kan eller bør reduseres til en avbildende eller representerende funksjon, men snarere må erfares i sin uttrykksfulle fylde, og at den derigjennom potensielt kan *lede oss* til eller generere nye følelser, fornemmelser og idéer. Det figurale perspektivet innretter oss mot å se filmmediet som et modellerende material som kan påvirke vår persepsjon, mer enn som en kommunikativ kanal som representerer og kommuniserer et ‘innhold’. Det handler om å være oppmerksomme for ‘stilens tekstur’ (Damisch, 2002, s. 141) før vi tolker filmen som en tekst. Filmbildet forstått som et avbildende, fortellende og kommuniserende medium er konvensjonelt og ikke gitt – på lignende måte som for eksempel det semiotiske objektet ikke er gitt, men resultat av en *lesning* som konstruerer det som et semiotisk objekt (Greimas et al., 1989, s. 635). Jeg har betonet filmens visuelle bilder, men det er viktig å understreke at bildet her viser til filmen som temporal og bevegelig bildegestalt. Noe av det særegne ved filmens teknologi, estetikk og mulige verdensbilder (for å gripe tilbake til starten av kapittelet), er dens temporale og bevegelsesmessige modelleringsmuligheter. I den sammenheng vil jeg trekke frem en kobling mellom realfilm og animasjonsfilm. Vi kan si at all film, på et materielt og plastisk nivå, har potensial til å animere verdens fenomener på nye måter.

Animasjon

I diskursen om film eksisterer det tradisjonelt en rigid skillelinje mellom realfilm og animasjon. Jeg tror en figural innfallsvinkel til film kan hjelpe oss å problematisere denne skillelinjen. Animasjonsfilm har så vidt meg bekjent blitt lite tematisert i et figuralt perspektiv, men jeg mener en figural tematisering av film kan få oss til å se animasjonsfilm og realfilm som del av den samme formative, plastiske og poetiske kunstarten.⁴⁸ Hvis filmbildet gir meg en *figur* – en underlig fremstilling som omformer det synlige, en bestemt synsmåte og en eksperimentell persepsjonserfaring – trenger ikke realfilm og det realfotografiske å få forrang foran animasjonsfilm og dens mangfoldige fremstillingsteknikker. Det

realfotografiske kan snarere ses som én av mange teknikker og aspekter ved filmens bildemessige figurasjonsmuligheter. Om vi innretter oss mot film som uttrykksfull bildegestalt, mot filmens nye oppmerksomhetsformer og bevegelseskonfigurasjoner – mot filmens mangfoldiggjøring mer enn dens imitasjon av det synlige – trenger vi ikke å skille fundamentalt mellom realfilm og animasjonsfilm. Ikke bare det, ved å studere filmens figuralitet kan vi forstå noe ved realfilmens grunnleggende animering, og vi kan forså noe ved animasjonsfilmens virkelighetsbearbeiding (i neste del skal begrepet om stil hjelpe oss å se film som en eksistensiell virkelighetsbearbeiding). Modelleringsbegrepet hjelper oss å se dette, da det peker på det skapende og formgivende ved all film; men også fordi det antyder at all film kan ses som en bearbeiding av allerede eksisterende former og figurer. Ved å betone at all film kan ses som en skapende synliggjøring – og ikke en imitasjon av det synlige – forenes realfilm og animasjonsfilm som to tekniske tilnærminger til det samme grunnleggende prinsippet (filmspesifikk synliggjøring). Mange figurale tenkere har dessuten betont film som en fremstilling og synliggjøring – en figurering – av det tidligere urepresenterbare eller usynlige – nettopp det mange animasjonstenkere har trukket frem som en kvalitet ved animasjon (se f.eks. Roe, 2013).

Et av de mest grunnleggende kjennetegnene ved animasjonsfilmen er at den *skaper* nye bevegelser, fremtredelser og gestalter så å si *fra grunnen av*. Animasjon *gjør levende* på et helt basalt nivå. På et ‘basalt nivå’ både i den forstand at animasjon levendegjør statiske objekter (tegninger, dukker og andre gjenstander og materialer) på nye måter, ved å sette dem i bevegelse, men også i den forstand at animasjonsfilm starter med *filmruten* (eller *fotogrammet*) og ikke *innstillingen*. Flere animasjonsteoretikere mener at det er denne grunnleggende levendegjøringen, dette *prinsippet* – det at animasjon ‘puster liv’ i statiske objekter, ‘puster liv’ inn mellom filmruter – som er definerende ved animasjon, og det mer enn dens spesifikke teknikker (se f.eks. Cholodenko, 1991; Place-Verghes, 2006; Strøm, 2014; Koch, 2014). Animasjonsteoretikeren Midhat Ajanovic omtaler dette prinsippet som animasjonsfilmens *mikromontasje*: sammenstillingen av filmruter (to eller flere) som sammen «synliggjør et bevegelig bilde» (Ajanovic, 2009, s. 44). Hovedforskjellen på animasjon og realfilm vil ofte (men ikke nødvendigvis) være at førstnevnte *konstruerer* bevegelse *filmrute-for-filmrute* (*frame-by-frame*) (Solomon, 1987, s. 9), mens sistnevnte ‘fanger opp’ (takkert være opptaksteknologi) og rekonfigurerer profilmiske bevegelser. Realfilmen har ofte en selvdrevet, bevegelig ‘modell’ (skuespillere, andre levende vesener og omgivelser som faktisk beveger seg), mens animasjonsfilmen må modellere frem enhver bevegelse fra grunnen av (det vil si at flere tegninger må tegnes, objekter må manipuleres av en menneskelig hånd,

datagenererte 3D-modeller må modelleres og rigges osv.). Denne distinksjonen er riktignok ikke absolutt, da animasjonsteknikker som *piksilasjon*, *rotoskopering* og *motion capture* nettopp jobber med en selvdrevet, bevegelig modell (bevegelige mennesker eller andre levende vesener). Slike teknikker kan plasseres i et hybridiserende krysningsfelt mellom animasjon og realfilm – et krysningsfelt som ikke minst har blitt komplisert med nyere kompositeringsmuligheter der analoge og digitale filmopptak kombineres med datagenererte animasjoner på måter som kan være vanskelig eller umulig å få øye på for en filmseer. Hovedpoenget er dog at begge filmformer kan betraktes som *temporale bildemontasjer* som *ommodellerer* verdens vante figurer (former, skikkelser, fremtredelsesformer, bevegelser og konfigurasjoner). Den figurale innfallsvinkelen til film motiverer, slik jeg ser det, å se begge filmformer som opptatt av det samme: å gi form til nye fremtredelser og bevegelser, å deformere vante fremtredelser og bevegelser, og å skape nye bevegelser, synlighetsformer og oppmerksomhetsformer i og med plastiske bildemontasjer.

I en figural optikk kan man si at film nettopp begrepsliggjøres som animasjon, eller i det minste som et animerende uttrykksmaterial. Dette er i alle fall tilfelle om vi tillater oss å forstå animasjon i utvidet betydning, i den forstand at vi ser film som en plastisk bildekunst i konstant bevegelsestransformasjon (Martin, 2012) som artikulerer og skaper nye fremtredelser, bevegelser, rytmer, perspektiver og synsvinkler i det synlige. Den ledende filmviteren Tom Gunning (2014) har argumentert overbevisende for at man kan se all film som en form for animert bildekunst. Han viser til den opprinnelige sammenhengen mellom realfilm og animasjon i filmmediets grunnleggende *tidsmanipulasjon* (Gunning, 2014), så vel som i filmmediets innstiftende *bevegelsestransformasjoner* (Gunning, 2013). Det som er mest definerende ved film generelt, mener Gunning (2013), er at film gir oss transformerende bilder. Dette bryter med en tradisjonell oppfatning om at filmens mest definerende trekk er dens bevegelsesrepresentasjon.

Gunning har, som meg, en fenomenologisk interesse for filmbildets eksperimentelle persepsjonsarbeid vis-a-vis vår normale persepsjon. Gunning (2013) interesserer seg for «seerens opplevelse av en ny bildeform muligjort av teknologi» (s. 55). Og med utgangspunkt i denne interessen spør han: Hva om vi lar være å ta utgangspunkt i film som reproduserende bevegelsesopptak og heller tilnærmer oss film som en formativ og transformativ teknologi rotfestet i idéen om *metamorfose*? Metamorfose er et av de mest sentrale begrepene innenfor animasjonsteori, der det gjerne ses som et av animasjonsfilmens mest definerende trekk (Wells, 1998; Ajanovic, 2009; Dobson et al., 2018). Metamorfose kan defineres som en plutselig forvandling av form – at noe går fra å ha en form til å få en annen

form. Gunning (2013) foreslår at dette begrepet er en nøkkel til å tenke den nære relasjonen mellom animasjon og realfilm; ved å tenke realfilm så vel som animasjon i lys av gestaltforvandling og metamorfose, flytter vi blikket fra det representasjonelle og medierende til det omformende og transformative ved film generelt. Film har opp gjennom historien skapt transformative bevegelser på måter som ikke er begrenset av den faktiske (prefilmiske) verdens former. Vi kan se realfilm og animasjon som del av den samme bevegelses- og tidsmodellerende kunstarten – som en transformerende bildekunst som overskrider naturlovene og byr på oppfinnsomme og utforskende bevegelser i det synlige.⁴⁹ Realfilmens og animasjonsfilmens tradisjonelle realistiske rolle som verdensrepresentasjon, dens representasjon og formidling av bevegelser allerede iboende den naturlige verden (enten disse skulle bli sett som illusoriske eller reelle, idealiserende eller naturalistiske), er bare én av mange muligheter. Ved å ta utgangspunkt i begrepene om metamorfose og det transformerende bildet knytter Gunning (2013) realfilmens så vel som animasjonsfilmens bildegestalter til potensialitet (jamfør Hanssons «mulige verdensbilder») mer enn til faktisitet. Jeg vil legge til at filmbildet knyttes mer til figurasjon enn til representasjon.

Animasjonsfilm så vel som realfilm har ofte blitt vektlagt som en representasjonell kunstform, og i den sammenheng har man vært opptatt av *bevegelsesillusjon*. Der realfilmen, eller den realfotografiske filmen, ofte har blitt forstått ut ifra begrepet om indeksikalitet, en «automatisk referanse til en prefigurert virkelighet» (Gunning, 2013, s. 54), og ut i fra ideen om bevegelsesreproduksjon, har dog animasjonsfilmen ofte blitt forstått ut i fra sin *plastiske frihet fra å referere*, og samtidig ut i fra sin såkalte *illusoriske* bevegelsesproduksjon (en bevegelsesproduksjon som gjerne imiterer eller legger seg tett opp til allerede eksisterende bevegelser i naturen). Det er verdt å problematisere dette skillet. Slik figurbegrepet utfordrer et representasjonsparadigme (se kapittel 4), utfordrer det et illusjonsparadigme i animasjonsfilmtenkning.⁵⁰ Filmens tekniske natur kan sies å bestå i å «produsere kontinuerlig bevegelse fra diskontinuerlige øyeblikk (filmruter)» (Gunning, 2014, s. 38). Både realfilm og animasjonsfilm skaper, gjennom denne produksjonen, et «nytt bilde og en ny opplevelse av tid og bevegelse gjennom teknologi.» (ibid., s. 41). Gunning definerer animasjonsfilm som bevegelige bilder hvis bevegelse har blitt kunstig frembragt, snarere enn fanget av et filmkamera som fotograferer kontinuerlig bevegelse. All film kan riktignok begrepsliggjøres som animasjon i den forstand at all film er basert på «den tekniske produksjonen av bevegelse fra den raske rekkefølgen av diskontinuerlige filmruter» (ibid., s. 40). Film kutter opp bevegelse og tid på nye måter, og i-verk-setter nye bevegelser og temporaliteter.

Hva om vi tenker film ut ifra dette perspektivet? For det første kan film leke med filmruten på sine egne måter, som Dziga Vertov utforsket så minneverdig i *Chelovek s kino-apparatom*, da han viste oss klipperen på bakrommet sammenstilt med de smilende barna langs veien – barna er fryst i det ene øyeblikket, i eksplosiv bevegelse i det andre. Når Trond Lundemo, i *Bildets oppløsning*, påminner oss om at all film dekomponerer bevegelse så vel som å skape bevegelse, er dette et av de sentrale eksemplene han trekker frem (se Lundemo, 1996, s. 41). Det er ikke bare det vi kaller animasjonsfilm som kan kontrollere mellomrommet mellom filmuter, selv om det vi kaller realfilm i *konvensjonell praksis* sjelden utforsker dette mellomrommet. Men for det andre kan vi se filmens bevegelsesbilder som animerte bevegelser og forstå filmens bildemontasje som en metamorfose. Bilder transformeres uopphørlig i en films bildemontasje. Animasjonsfilm viser bare mer åpenbart hva all film deler: At det er en bildegestalt i konstant forvandling.

Det å tenke film i lys av animasjon (og ikke representasjon), argumenterer Gunning (2013), innretter oss mot hvordan filmteknologiens materialitet påvirker vår måte å se verden på. Filmens apparat gir oss ikke først og fremst representasjoner som formidler noe, men *innretninger* som *gjør noe med oss*, som påvirker vår menneskelige persepsjon (Ibid.). Det definerende trekket ved det animerte filmbildet (i realfilm så vel som animasjonsfilm) er at det skaper et *bevegelig bilde* – men vel så viktig, om enn mindre åpenbart, kjennetegnes det animerte bildet av dets evne til å få et bilde til å *transformere seg* (Gunning, 2013, s. 55). Dette har samklang med en figural idé om at en films elementer ikke er avbildede objekter, men snarere *utgjør elementer i et unaturlig ensemble* (se f.eks. Thain, 2017)– et ensemble som stadig transformerer seg, og som dermed kontinuerlig modulerer vår persepsjon og oppmerksomhet mens vi ser den aktuelle filmen. En figural innfallsvinkel forstår film som et animerende material i den forstand at den manipulerer og modellerer verdens vante former og bevegelser. Realfilm, så vel som animasjonsfilm, ses i lys av hva den *realiserer og aktualiserer* i vårt perseptuelle felt, ikke hva slags realitet og faktisitet den refererer til.

Veien innom animasjonsfilm har påminnet oss om at filmens uendelige muligheter for bildekomposisjon starter allerede med filmrutene. Ved å tenke film ut ifra en kunstnerisk og virkelighetsbearbeidende modelleringsprosess, snarere enn som representasjon og fortelling, åpner det figurale perspektivet for glidende overganger mellom realfilm og animasjon (men også mellom konvensjonelle og eksperimentelle fremstillinger, og mellom dokumentariske og fiksjonelle former; dette er riktignok noe jeg ønsker å speile i analysene mer enn å gi en egen drøfting). Ideen om en figural dimensjon ved film motiverer å se all film som en «transfigurasjon av den fysiske verden» (Grønstad, 2008, s. 16). Dette rekonfigurerings- og

transfigurasjonsarbeidet kan i prinsippet starte filmrute-for-filmrute: realfilm så vel som animasjonsfilm kan utforske filmrutenes organisering, skape nye bevegelsesrytmer og stokke om på konvensjonell eller kontinuitetsbasert rekkefølge. Det er ikke bare slik at en film må ha en start, en midtdel og en slutt – men ikke nødvendigvis i den rekkefølgen (Godard sitert i Sterritt, 1999, s. 20). Det er også slik at en *innstilling* eller et *filmbilde* må ha en start, en midtdel og en slutt, men ikke nødvendigvis i den rekkefølgen. Hvis vi ikke tar innstillingen for gitt, og ser mikromontasje som et potensial ved all film, vil vi kunne være oppmerksomme for at all film kan animere virkeligheten på nye måter, og at skillet mellom det vi kaller animasjonsfilm og realfilm kan være skjørt, utydelig og av og til hemmende for hvordan vi tenker om film.⁵¹ Hemmende fordi det kan sette begrensninger for hvordan vi tenker om realfilm, fordi det kan etablere en regel om at animasjons minste element er filmrute-for-filmrute, hvor realfilmens minste element er *innstillingen*. Filmskapere som Vertov, Stan Brakhage, Ken Jacobs og Martin Arnold, og teoretikere som Gunning og Lundemo, har vist oss at så ikke nødvendigvis er tilfelle – at det er en kulturell konvensjon snarere enn en ontologisk definisjon.

Denne vektleggingen av det grunnleggende skapende og omformende ved film innretter oss mot det faktum at film gir oss eksperimentelle tidsfigurasjoner og ikke bare konvensjonelle tidsrepresentasjoner. I det følgende vil jeg, med utgangspunkt i dette, gå noe nærmere inn på filmens grunnleggende tvetydighet som temporal bildemontasje. Hvis vi ser filmens klipp og mellomrom som modifikasjoner i vårt vante perseptuelle miljø, og ikke automatisk leser dem som narrativ-representasjonelle virkemidler, vil vi kunne merke oss en potensielt fruktbar tvetydighet ved deres uttrykksfulle eksistens.

Temporal tvetydighet

De klassiske, konvensjonelle kontinuitetsprinsippene oppøver oss i å tenke på filmens tid som en sammenhengende, lineær og narrativ-representerende tid. Når Audun Engelstad (2015), fra sin narratologiske synsvinkel, hevder at film er enkelt å forstå, impliserer dette en forforståelse hvor disse kontinuitetskonvensjonene er gitte. Film ses her som en konvensjonell representasjon av en historieverden bestående av velkjente mennesker og handlinger, og gjenkjennelige rom- og tidsforhold. Filmens verden er et kjent sted fordi den ligner på den verden jeg lever i, den verden jeg kjenner, og fordi den følger konvensjoner for historiefortelling. Dette er film for en aristotelisk seer, en seer som konsentrerer seg om

dramatiske elementer som plott, karakterer, historier og fiksjonsverdener strukturert på en konvensjonelt sammenhengende måte.

Fra en figural synsvinkel vil man gjerne være mer opptatt av hvordan filmer omformer tidens vante gang og skaper nye tidskonstellasjoner. Det som tidligere i dette kapittelet har blitt sagt om film som en plastisk, animerende og stadig omformende bildekunst har innrettet oss mot film som et «sensorisk-perseptuelt miljø» (Elsaesser, 2002) som skiller seg fra vårt vanlige sensorisk-perseptuelle miljø, og dette har implikasjoner for hvordan filmens temporalitet forstås. Film grunner, behandler og former tid på utallige måter, og dens klassiske narrative strukturering av hendelser er kun en av mange mulige måter film gjør dette på. Klassisk narrativ film er bare en kanonisert måte film modellerer – etablerer, fremstiller, bearbeider og eksperimenterer med – tid på. Begrepet *narrativ* synes i det hele tatt å være for snevert for å favne filmens mangeartede temporaliteter – og snarere enn å være en primær og nødvendig del av filmens tidsproduksjon, er det mer fruktbart å se det som en sekundær og potensiell kvalitet som kan oppstå i filmens temporale modellering (Cubitt, 2004). Det er ikke gitt at en film representerer tid på narrative måter, men det er gitt at en film grunner, skaper og stadig omformer temporale bildegestalter.

De fleste filmene jeg drøfter i denne avhandlingen kan ses som narrative filmer. Poenget er at jeg er interessert i å ta utgangspunkt i noe annet som *sentralt* ved filmenes uttrykk og temporalitet. I det figurale perspektivet detroniseres (som tidligere nevnt) en films historiefortelling som det mest vesentlige. At det detroniseres betyr ikke at det bortfaller eller blir uviktig. Det betyr bare at det mister sin status som styrende orienteringspunkt i det analytiske arbeidet. Jeg mener figurbegrepet motiverer et blikk for andre tidskvaliteter ved film, deriblant mer poetiske tidsmodelleringer. Filmer rekonfigurerer tidens vante gang, varighet og fylde, og dermed kan de frembringe nye erfaringsrom og nye erfaringstider. Film er en eksperimentell tidsbygger, og et figuralt perspektiv oppøver oss i å være oppmerksomme for filmers eksperimentelle og poetiske tidsformer. Film kan sammenstille ulike tider, foreta elliptiske hopp og strekke ut tiden – uten av den grunn å nødvendigvis fortelle en historie. Om en film forteller en historie, kan vi se det som noe som oppstår i og med opplevelsen av en viss bildemontasje. Snarere enn å se en diegese og en historie som et grunnleggende utgangspunkt for en films spatiotemporale konfigurasjoner, er fornemmelsen av en diegese, et plott og en historie et potensielt resultat av filmens spatiotemporale konfigurasjoner. Dette er noe Gilles Deleuze påminnet oss om i sine bøker om filmens *bevegelsesbilder* (2013a/1983) og *tidsbilder* (2013b/1985): film utgjør – mer enn å

representere og referere til – audiovisuelle og spatiotemporale blokker og hendelser. Film skaper spesifikke konfigurasjonsformer som får oss til å sanse og tenke på nye måter.

Hva er implikasjonene av dette når det kommer til vår tenkning om filmens tid? Film gir oss ikke bare ulike representasjoner av tid, verdensavbildninger og narrative strukturer vi kognitivt oversetter til en diegese og en historie. Film gir oss ulike fabrikasjoner og presentasjoner av tid, spatiotemporale rekonfigurasjoner av vår vanlige måte å være tilstede i verden på. Film representere ikke bare hendelser, men *utgjør* singulære hendelser, og her kan film frembilde tidsformer og stadig omorganisere vår vante perseptuelle opplevelse av tid, så vel som å avbilde tid. Film er en produktiv tidsmodellør. La meg gi et eksempel på hva jeg har i tankene. Tidlig i sci-fi-klassikeren *Blade Runner* (Ridley Scott, 1992/1982) får vi en scene der etterforskeren Deckard utfører en såkalt Voight Kampff-test på mystiske Rachel. Denne testen består av en rekke spørsmål, flere spørsmål enn vi får høre, for gjennom et par overtoninger får vi inntrykk av at testen strekker seg over lang tid. De to overtoningene markerer, slik overtoninger ofte gjør, at tid har gått i filmens diegese (dette er en historisk levedyktig konvensjon innen narrativ film). Men disse bestemte overtoningene markerer eller signaliserer ikke bare tidens gang, de synliggjør og forunderliggjør tidens flyt. Overtoningene får tidens flyt til å virke søvngig. Disse tidsmarkørene representerer ikke bare tid på en diskursiv måte, som en plikttoppfyllende kode. De danner en poetisk tidsfigur som artikulerer, tematiserer og defamiliariserer tidens gang, fylde og varighet.

Den første overtoningen skjer i rytmisk samklang med sigarettøyk som oppsmuldrer og stemmer som glir over til ekkopregede drypp i en skumrende fremtidsverden som ser ut som et antikt palass. Dette skaper en fornemmelse av at tiden er søvngig og at den 'går opp i røyk'. Den røykfylte, ekkopregede tidsflyten i denne dobbelteksponeeringen artikulerer en drømmende opphevelse av tid og synliggjør tiden som søvndyssende; denne merkelige røykellipsen tar form av en dyp søvn vi erfarer som en fantastisk, nærmest utenomjordisk apparisjon. Dobbelteksponeeringen uttrykker tid som en søvngjenger, den lar oss se tidens lettflytende fylde som om vi befinner oss midt i skillet mellom det kunstige og det naturlige, våken bevissthet og drømmende underbevissthet (og i denne filmen kan drømmer være nøkkelen til spørsmålet om man er menneske eller ikke). Dobbelteksponeeringen signaliserer at tiden går i filmens diegese, men figurerer også – gir en spesifikk opplevelse av – at tiden forsvinner som røyk og at den gjør det nære og fyldige til et fjernt ekko. Virkningen er det motsatte av den vi for eksempel finner i de lange tagningene i filmene til den thailandske filmskaperen Apichatpong Weerasethakul (*Sǎng s̄atawǎat*, 2006) [*Syndromes and a Century*]; *Lung Bunmi Raluek Chat*, 2010 [*Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere*

liv]), der tidens årvåke varighet og fylde skaper følelsen av at alt er åpent og mulig; her kjenner jeg ikke tidens mulighetsrom, jeg bare merker at tiden har oppsmuldet det som var, at rommet føles som en sneiprest. Jeg opplever denne dobbelteksponeeringen eller overtoningen som en ustabil tilstedeværelse som overskrider en stilfigur i konvensjonell forstand; det blir en underlig, poetisk tidsmanifestasjon som spør om ikke alt til slutt blir et ekko. Poenget mitt er at denne dobbelteksponeeringen markerer en tidsfigur tilhørende filmens uregjerlige og poetiske tid, ikke bare narrativets logiske tid. Rommet i en film *kommer og går*, som filosofen Susanne Langer (1959) så presist formulerte det, og hvis film ligner våre drømmer er det vel i denne forstand?

Som det ble sagt i forrige kapittel, med Aumont, kan film i utgangspunktet kombinere et hvilket som helst bilde med et hvilket som helst annet, og det på en hvilken som helst måte. Her ligger det et enormt mulighetsfelt for eksperimentering, ikke minst i filmens omstrukturering av tid. Igjen kan vi merke oss hvordan en figural innfallsvinkel til film relativiserer det tradisjonelle skillet mellom realfilm og animasjonsfilm: film gir oss en ny opplevelse av bevegelse og tid. Film skaper tidsopplevelser og tidsrelasjoner som overskrider de vi selv kan erfare, og disse kan både påminne oss om våre perseptuelle betingelser, vår posisjonalitet, men også utvide vår fornemmelse av tid, gi oss nye opplevelser av tid, og nye tanker om tid.

Mystiske dislokasjoner

Begrepet om *mutata figura*, «forvridt form» eller «i endret form» (Auerbach, 2008, s. 22), som vi finner hos Lyotard, peker på én sentral dimensjon ved filmens temporale figuralitet (Wahlberg, 2003). Det er verdt å merke seg at den eneste filmskaperen Lyotard viser til i *Discourse, Figure* er Georges Méliès (og det i en fotnote) (Lyotard, 2011, s. 477). Der Lumière-brødrene er kjent for å gi oss mer eller mindre stabile og klare vyer, er Méliès berømt for sine mystiske dislokasjoner. Der Griffith skulle vise oss at klippet kunne være tenkende, og det på rasjonelle, narrative og argumentative måter, som den resonnerende montasjen i *A Corner in Wheat* (1909), var Méliès filmskaperen som viste oss at et klipp «ikke kjenner noen tvang til logikk eller sannsynlighet» (Talbot, 1959, s. 390), at et klipp kunne være magisk-transformerende og plutselig omveltende, «som et barn kan drømme» (s. 385). Klippet kan, som drømmen, rive opp i vante relasjoners treghet, ta oss med på gestaltforvandlerende metamorfoser og sammenstille fenomener på nye, uforventede måter. D. N. Rodowick (2001) knytter, i sin mangslungne, Lyotardinspirerte studie av det figurale, film til Freuds forståelse av drømmearbeidet i den forstand at film kan transformere eller

deformere rasjonell mening; klippet bygger ikke bare rasjonelle sammenhenger, som vår bevissthet, men deformerer vante sammenhenger, som drømmearbeidet.⁵²

Dette kan vi se i de angivelig mest konvensjonelle og historiefortellende filmer, slik vi så med blikkvekslingen over tid og rom i Griffiths *Enoch Arden* (kapittel 5) Fra en figural synsvinkel kan vi finne det 'drømmende' i de tilsynelatende mest prosaiske filmformer; for 'virkemidler' som en ellipse begripes ikke bare som et rasjonelt virkemiddel, men ses som en merkelig inngripen i verdens vante temporale utfoldelse. Filmens klipp er, som Aumont (2020) formulerer det, *iboende tvetydig*, og inviterer ikke nødvendigvis til sammenheng, kontinuitet, konvensjonell mening og rasjonell forbindelse. Et klipp bringer tross alt med seg «en total og umiddelbar diskontinuitet i synsfeltet,» som en prominent filmklipper påminner oss om (Burch, 2001, s. 57). I filmens historie kan man sette opp to klippepoler, mener Aumont (2020). Man kan skille mellom de klippeformer som *motarbeider* denne iboende tvetydigheten ved å forsøke å etablere klar, tydelig og konvensjonell kontinuitet i tid og rom, og de som *omfavner* den ved å utforske ukonvensjonelle bildesammenstillinger. Aumont kaller det *transparent og produktiv* redigering. Dette henger sammen med noe vi var inne på i starten av dette kapittelet. Aumonts sammenstilling av den kulturelle forståelsen av film som en klar, tydelig og sammenhengende fortelling (en «god historie»), og filmens materielle, teknologiske og estetiske anlegg for *uendelige kombinasjonskomposisjoner*, løfter på tankevekkende vis frem noe paradoksalt: En film har, i vår tid, blitt noe mange tenker er lett å forstå, og dette har sammenheng med hegemoniet til standardiserende kontinuitetsprinsipper. Men Aumonts bemerkning, og den figurale tankemåten den signaliserer, minner om at det kunne vært annerledes. Det kan faktisk argumenteres for at film, på fundamentale måter, er lite egnet til å uttrykke det klare, faste og familiære (Beugnet et al., 2017), og dette er ikke minst grunnet i klippets iboende tvetydighet og grenseløse muligheter.

Film *innrammer* ikke bare verden på klare og lettfattelige måter, men kan være «rammebrytende», og det på et politisk og etisk så vel som et estetisk og materielt plan, som Malin Wahlberg (2008) har latt oss se i sin forbilledlige studie av dokumentarfilmens tidsfigurer. Film bryter opp vante rammer vi ser verden med, og det starter, som nevnt i innledningen, med selve bilderammen. Vi *ser* kanskje ofte film ut ifra vante forståelsesrammer – vi har lett for å knytte sammen bilder som i utgangspunktet er nokså urelaterte, tette hull i tid og rom, og omgjøre en oppstykket bildemontasje til en sammenhengende historieverden – og mange filmer er da laget ut ifra konvensjonelle prinsipper som lar oss få inntrykk av å se et utsnitt av verden. Men filmens *potensialitet* (det vi etter Aristoteles kan kalle filmens *dunamis*), dens uendelige komposisjonsmuligheter,

samsvarer på en måte ikke med dens faktiske, historiske norm-virkelighet, dens virkelighetsimiterende og virkelighetsilluderende, konvensjonelt sammenhengende og klare historieverdener.

Film har uendelige muligheter for å skape det Brenez, via Antonin Artaud, kaller ‘poetiske disjunksjoner’ av vår vante perseptuelle verden (Johann Wolfgang Goethe-Universität am Main, 2011). Dette kan skje i enkeltøyeblikk, som vi har sett tidligere med filmer som *Enoch Arden* eller *Déjà Vu*, eller det kan prege hele filmers konstitusjon, som i Chris Markers essayfilm *Sans Soleil* (1983). Film bringer nytenkende uorden inn i verden så vel som ordnede narrativ. Dette er noe essayfilmen, og Chris Markers filmer spesielt, har vist seg god til, men som all film har mulighet til: å komponere en form for uorden som stiller spørsmål ved våre vante måter å se og organisere verden på. Med en figural optikk forsøker vi å være oppmerksomme for dette. Når vi spør hva en film fremstiller, er en figural analytiker derfor like interessert i det *undefinerbare*, *usikre* og *tvetydige* som i det gjenkjennelige, solide og formfaste.

Noen filmskaperne omfavner filmens anlegg for diskontinuet og uklarhet mer enn andre, og bringer uorden inn på det mest grunnleggende nivå. Den tyske filmskaperen Jürgen Reble, for eksempel, utsetter selve filmrullen for naturlig dekomposisjon (graver den ned i jorden) og kjemisk manipulasjon før han komponerer filmene sine mer tradisjonelt. Resultatet, som i *Das Goldene Tor* (Reble, 1992), er preget av bilder med tilsynelatende utenomjordiske eller overnaturlige teksturer, mønstre og farger, som om et virus har infisert bildene (RE:VOIR, u.å.). Filmen fremstiller menneskeskikkelser, omgivelser, aktiviteter og dyr som så vidt er gjenkjennelige som ‘mennesker’, ‘omgivelser’, ‘aktiviteter’ og ‘dyr’ (filmen består i stor grad av *found footage* fra dokumentarer om dyr), men alt fremstår som en kosmisk, animalsk og bakteriell strøm av en drømmende virkelighet. Hovedmotivet som trer frem synes å være tiden som spiser opp alt (men som samtidig alltid avføder noe nytt). Reble omfavner blant annet filmmediets unike muligheter for temporal modellering, blant annet ved å ta i bruk ekstrem saktefilm og timelapse som forvrenger fenomeners vante væremåte, deres vante bevegelsesrytme og solide synlighet. I det ene øyeblikket ser vi et menneskehode som beveger seg som et langsomt insekt, i det andre ser vi et ultragrått trafikklandskap med hastige, summende spor fra biler og mennesker som forsvinner like raskt som de dukker opp. Det er som om vi ser alt fra perspektivet til et annet vesens tidserfaring, der et menneskeliv varer en evighet i det ene øyeblikket, én time i det andre. *Das Goldene Tor* kultiverer virkelig det dekomponerende, utflytende og ubestemte, som en fortryllende *memento mori* fra bakteriene bak våre egne øyeepler. Med Rebles egne ord, får vi i denne filmen en

«elementenes herjing» som bør persiperes av magen og ikke av hjernen (Light Cone, u.å.) Med andre ord ikke en beskjed fra en kunstners intensjon eller et ordnet narrativ som skal kognitivt forstås.

Mellomrom

Nicole Brenez snakker om «de ukjente relasjonene film innsetter mellom subjektet og dets erfaring (av verden, av andre, av bildet)» (1997, avsn. 4). Helt konkret kan dette ta form av de utallige former for *mellomrom* filmer innsetter mellom bilder, og dermed mellom filmens fremstilte objekter og vesener, rom og tider. Disse mellomrommene kan være enorme, som i åpningen av *Sans Soleil*: Et helsvart bilde og en stemme som beskriver hva vi kommer til å se. Etter å ha ventet litt i mørket får vi se hva vi har blitt lovet. Ifølge fortellerstemmen er det et bilde på lykke vi får se: Tre søstre gående på en eller annen motorvei på Island, som leier hverandre i vinden, og som ser mot oss mens de beveger seg som én organisme og samtidig som individene de må være. Deretter returnere vi, plutselig, til et havsvart bilde, et intervall som grublende holder tilbake den synlige verden, og en stemme som undrer seg over hvordan dette bildet kan kombineres med et annet. Etter kort tid i mørket får vi en plutselig, innfallsaktig og nærmest overvirkelig overgang til et stålgrått jagerfly som mekanisk stiger opp fra den usynlige magen til et hangarskip. Der den legendariske overgangen fra apebeinet til menneskeromskipet i *2001* tross alt skaper en begripelig-logisk og narrativ *så vel* som en sanselig og estetisk-logisk sammenkobling, og en tydelig meningsfull usynliggjøring av millionvis av år, er dette intervalløyeblikket i *Sans Soleil* paradigmatisk for et mellomrom og en sammenkobling som ikke fyller fraværet med en tydelig mening. Den elliptiske intervallen blir det man kunne kalle et ‘brosprengende’ så vel som et brobyggende grep: den etablerer ikke en meningsfull sammenheng så mye som den problematiserer klippetts konvensjonelle, mesterlighet kontinuitet. Det er riktignok brobyggende så vel som brosprengende, for et disruptivt mellomrom i film kan ikke la være å også bli en form for sammenkobling.

I og med frembringelsen av nye hull, mellomrom, intervaller, fravær, utelatelser, deformasjoner, desintegrasjoner og forvrengninger lar filmer verden *fjerne seg fra* oss så vel som å *tilkomme* oss på måter vi muligens ikke kunne forutse, og gir dermed muligheter for å la oss oppdage nye måter å persipere på. I konseptualisering av film som mer eller mindre effektivt kommunikasjonsverktøy, som diskurs, blir filmens mellomrom mellom bilder gjerne forstått som *narrative ellipser* –som en utelatelse vi selv, uten videre arbeid (men basert på historiske konvensjoner), kan fylle ved hjelp av vår forestillingsevne. Ellipsen gjør det mulig å fortelle mye og bevege seg i historietid uten å lage en alt for lang film; ellipsen er en

essensiell del av filmens kommunikative effektivitet og retorikk. Men en ellipse er ikke bare et narrativt-retorisk virkemiddel, det er også en hendelse i filmens materialitet. En ellipse tetter ikke bare logiske hull i en historiefortellende diskurs, men skaper virkelige hull i filmen som persepsjonserfaring. Klippet i *Sans Soleil* påminner oss om dette med all tydelighet, og Aumont beskriver faktisk et sted filmklippet som «et hull i virkelighetens stoff» (Aumont, 2020, s. 11).⁵³ Ellipsen er ikke bare et virkemiddel i lys av et diskursivt system, men kan markere en poetisk disjunksjon som griper inn i vår perseptuelle virkelighet. Den italienske filmviteren Massimo Verdicchio peker i denne sammenheng på noe vesentlig ved en figural interesse for filmens uttrykksfulle tidskonstellasjoner:

A cinema, therefore, not as representation or narration, rather as what comes to pass in the abyssal gap of an interval that disjoins. A pure effect that flashes up whenever images are effectively brought together by what is commonly known as «montage» (Verdicchio, 2006, s. 229)

I filmdiskursen blir ofte det representerende, komponerende, effektive (narrative ellipser), kontinuitetsbaserte, rasjonelle og narrative vektlagt, men her ser vi en fremheving av det presente, dekomponerende, fraværende, kollisjonsbaserte, uklare og poetiske. En filmskaper som har omfavnet disse dimensjonene ved film er Deborah Stratman. I filmene hennes kan vi se hvordan både bilderammen, klippet og lydbildet preges av det fraværende, mangelfulle og provisoriske. Filmens grunnelementer fremstår som del-aktige elementer i en undrende utforskning av uklare, ukontrollerbare og overveldende fenomener i verden, deriblant virvelvinder, våpenfrihet i USA (*O'er the Land*, 2009), linedansere og uighurer (*Kings of the Sky*, 2004) og overvåkningssamfunnet (*In Order Not to Be Here*, 2002). I filmene hennes blir ofte mellomrommet eller *gapet* mellom det synlige og usynlige fremhevet, dvelt ved, og utforsket som ledende montasjefigur. Mellomrom mellom bilder kan *føles* på en måte som lar de nærværende bildene lades med et radikalt fravær. Stratman har sammenlignet det filmiske mellomrommet med naturskapte synkehull (Stratman, personlig kommunikasjon, 28. januar, 2016).⁵⁴ Slik et synkehull får oss til å reagere, stoppe opp og tenke over det vi ellers tar for gitt (vårt grunnlag i livet), slik kan det også være med markante mellomrom mellom filmbilder: I fraværet av noe trigges undring, tolkning og mening (for å bruke en annen metafor, kan vi tenke på sprekke i en båt på havet). 'Hull' mellom bilder av synlige fenomener plasserer oss i et ubestemt mellomrom som er alt annet enn et tomrom.

Stratmans filmer tematiserer også fraværet som alltid omligger filmens utsnitt, og det tvetydige ved filmens bilde- og lydsammensetninger. I *Hacked Circuit* (Stratman, 2014), et dokumentarisk portrett av to foleyartister, er det faktisk *fravær* av klipp – en eneste lang tagning i 13 minutter – som skaper en urolig følelse av at noe er ‘borte’, av et enormt fravær, av at det synlige og det hørbare er begrenset, av at noe ikke er vist, av at ting er uoversiktlig. Filmen skaper en atmosfære av å være begrenset posisjonert i et univers som flyter over enhver kontroll. En stødig og uavbrutt kamerakjøring tar oss fra en anonym, nattlig gate i USA og inn i et lite foleystudio der to foleyartister jobber med å lydlegge filmen *The Conversation* (Coppola, 1978). Lyden er urovekkende fra start, idet vi kryper langs den anonyme gata i den ubestemte natten og gradvis tas med inn i studiolokalene. Kamerakjøringen er ikke forankret i et identifiserbart menneske, og kamerabevegelsens stødighet uttrykker en umenneskelig, mekanisk-glidende bevegelse. Den faretruende musikken som infiserer bildene bidrar til å gi allusjoner til slasherfilm, mer bestemt til den berømte åpningen av *Halloween* (Carpenter, 1978), men også til de hemmelighetsfulle gatehjørnene i *Mulholland Dr.* (Lynch, 2001). Kamerabevegelsens snikende og luskende adferd, som tar oss fra den anonyme gata og inn i foleystudioet, rundt omkring i studioets smale og trange lokaler, og til slutt ut igjen (via en tidligere skjult bakdør) til den menneskeforlatte gata, skaper en følelse av utflytende klaustrofobi, en klaustrofobi knyttet til følelsen av å være fanget av usynlige øyne som kan se deg fra enhver synsvinkel (kameraøynene som kan bevege seg overalt). Den lange tagningen (filmen oppleves som én eneste lang tagning, uten noen klipp), som ofte gir oss filmseere en viss frihet til å fokusere på ulike aspekter ved bildet og ulike elementer i filmverdenen – minner oss i dette tilfelle på at vi er *fanget* i kameraets bevegelsesfrihet og mulighetsrom. Følelsen av å være fanget i kameraets anonyme frihet stammer ikke bare fra kameraets umenneskelige stødighet og mangel på blinking, men fra dens upålitelige bevegelser: Plutselig oppsøker kameraøyet detaljer vi ikke visste hadde en betydning, og dveler ved dem uten en åpenbar grunn, som en putrende kaffetrakter ved inngangsdøren til foleystudioet. Vi kjenner at vi er låst til kameraets frie innfall.

Hacked Circuit er dedisert til den berømte (lyd)klipperen Walter Murch, som redigerte både lyd og bilde i *The Conversation*, samt til Edward Snowden. Dediseringen kommer helt på slutten av filmen, med liten skrift, men den kaster nytt lys over hele filmen. På 15 minutter, i sin korte men ‘langtrukne’ figurasjon av et foleystudio, og med denne dedikasjonen som en avsluttende ramme, klarer filmen å figurere en forbindelse mellom en begrenset visualitet, skjulte lydfabrikasjoner (hvor kommer musikken i starten fra? Hvor ofte fabrikkeres ikke

filmllyder slik de fabrikkere her i dette foleystudioet?) og de ofte usynlige overvåkningsteknologiene som omgir oss. Filmen kommuniserer ikke noe bestemt om denne forbindelsen, men skaper en figur som lar meg undre over den.

Hacked Circuit viser oss at det fraværende og tvetydige ved filmens form er en grunnleggende og vesentlig del av dens uttrykksfulle eksistens og poetiske og tematiske potensial. Med disse drøftingene av filmens fremmodellerende, poetiske tid, har jeg forsøkt å signalisere hva som karakteriserer en figural interesse for filmens temporalitet.

Avrunding av del 2

Med bakgrunn i det som har blitt drøftet vil jeg oppsummere med å si at den figurale innfallsvinkelen markerer en estetisk interesse for film som formende og omformende temporal bildekunst, og en fenomenologisk interesse for hvordan denne gir oss underliggjørende synliggjøringer av verden. I det kommende skal jeg drøfte film på et stilistisk nivå og foreslå hvordan filmens stiliseringer kan sies å eksperimentere med vår persepsjon. Der jeg fram til nå har sett på filmens grunnelementer, form og estetikk, vil jeg nå gå nærmere inn på begrepene persepsjon, stil og eksperimentering.

Del 3: Stil

Der jeg i de to forrige delene konsentrerte meg om figurbegrepet som skikkelses-, fremstilling- og formingsbegrep, skal jeg i denne delen (som består av ett lengre kapittel) utdype hvordan vi også kan tenke på det som et stilbegrep. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på Maurice Merleau-Pontys persepsjonsfenomenologi og foreslå at vi kan se filmstil som en forunderliggjøring av – og en eksperimentering med – vår vante persepsjonsstil.

7. Filmstil som perseptuell eksperimentering

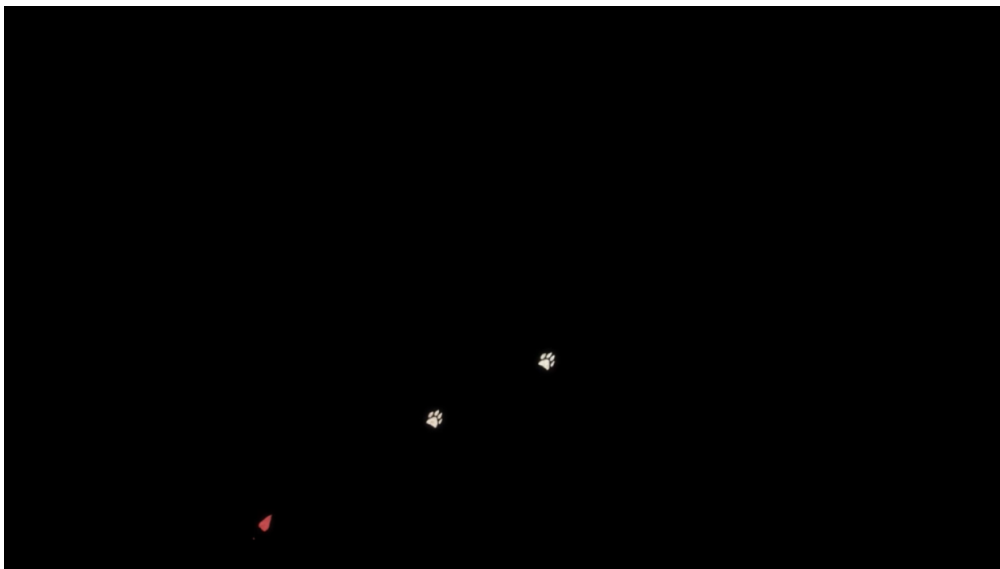


Fig. 5. *Dame mit hund* (Rohleder, 2014). Copyright Sonja Rohleder

En tur i parken

Fuglekvitring, vage stemmer, en pesende hund. Jeg hører disse lydene mens jeg ser inn i et ugjennomtrengelig mørke. Hvite fargeflekker, som ligner avtrykk fra hundepoter, dukker plutselig opp og forandrer momentant et retningsløst mørke til et levende felt. Det ventende, uvisse mørket har blitt omgjort til dynamiske omgivelser der jeg ser en fremadrettet bevegelse. Vent, der kommer også avtrykk fra menneskesko, de er gule, de følger tett etter hundens avtrykk, og så kommer noen nye avtrykk, stilettsko, de er blå, og jeg hører lyden av raskere skritt. Det er fortsatt bare små fargeklatter jeg ser, små fargeklatter i et stort mørke, men det gjenkjennelige ved disse lydene og fotavtrykkene får det abstrakte til å virke konkret, og det konkrete til å virke abstrakt. Jeg befinner meg i en mellomposisjon mellom noe ukjent og kjent, noe fjernt og nært, og i tre minutter er jeg fanget i denne mellomverdenen av isolerte og myldrende spor. Denne verden er fylt av fravær, men aldri hul. Den virker fylt med liv, men mangler tingenes vante fylde.

I tre minutter er jeg her, i Sonja Rohleders animasjonsfilm *Dame mit hund* (2014), der bare fargerike spor eksisterer: forskjelligeartede fargeflekker som utgjør hver sine avtrykk i en dunkel verden, og lyder fra mennesker, dyr og objekter som vitner om en sprudlende synlighet jeg ikke kan se (**Fig. 5**). Disse bevegelige og uttrykksfulle sporflekkene kommer og går i variert tempo. Tempoet markeres ikke minst av intense skrittlyder, en hunds ulike faser av pesing og bjeffing, og plutselige utbrudd av barns latter. Men filmens varierte temposkifter skjer også i klippeoverganger fra den ene til den andre sporskikkelsen. Små variasjoner i utsnitt skaper rytmiske forflytninger fra den ene til den andre fargefiguren. Stadig oppstår nye mønstre: avtrykket fra mykbrun avføring, lekelystne krittegninger og spinkle fuglebein. Ser jeg ikke også en hund som ruller rundt på bakken, som visker ut avføringen, og en sykkel som har falt på bakken? Alle disse bevegelige klattene og pustende mønstrene, samt kontinuerlig fuglekvitter, stemmer og andre lyder fra et kvitrende miljø (men også filmens tittel, *Dame mit hund*), leder meg til en fornemmelse av at vi befinner oss i en park, eller i frodige byomgivelser, en solrik sommerdag. Men fra hvilket perspektiv ser jeg denne parken? Hvor kommer disse mønstrene fra? Hvordan vet jeg at jeg befinner meg i en park?

Alt tyder på at vi er kastet inn i en umulig synsvinkel: bakkens. Dette myldrende parklivet som jeg aner, som jeg lar meg berøre av, er fullt og helt en gestalt frembragt av animasjonsfilm. Men når jeg spør meg, i møtet med Rohleders film, hvordan jeg opplever en park, spør jeg meg ikke bare om hvordan disse løsrevne sporene, animerte fargeklattene og livlige lydene uten en åpenbar kilde, gir form til levende skikkelser, relasjoner og omgivelser. Jeg ser også at jeg oppøves i å se dette parklivet fra bakkens perspektiv, at jeg er kastet inn i et slags lyttende asfaltmedium som merker seg livet på sin egen måte. Hvordan ville det vært å være en bakke? Hvordan ser verden ut fra bakkens synsvinkel? Denne animasjonsfilmen har, på sitt eget listige vis, virkeliggjort et hypotetisk bakkeperspektiv, fått meg til å leke at jeg er en bakke, på lignende måte som de usynlige barna leker med krittegningene. Det som vanligvis er en *grunn* har blitt en *figur*, det som vanligvis er usynlig har blitt det eneste synlige.

Denne filmen *forteller* meg ingenting interessant. Den viser meg ingen interessante *hendelser*. Den overfører heller ingen idé; jeg ser ikke forbi disse 'abstrakte' formene for å få tak i et innhold. Men filmen viser meg en verden, det jeg opplever som en parkverden, sett fra en synsvinkel som er umulig for min kropp. I og med sin stiliserende figurasjon inviterer den meg til å persipere noe velkjent i et fremmed perspektiv – et fremmed og umenneskelig perspektiv som likevel *gir mening*, som jeg kjenner et *samhør* med i all dets flekkete, sporformede og bakkeaktige vesen. Filmen gir meg et rytmisk og bjeffende synlighetsfelt som

eksperimenter med hvordan jeg vanligvis forholder meg til verden. Det jeg opplever er en fremmedartet 'selektiv persepsjon' eller 'spesifisert åpning', en eksperimentering med min vante menneskelige tilgang til verden. I all sin 'abstraksjon', slik vi vanligvis bruker dette ordet, det vil si i all sin reduksjon av mennesker og omgivelser til isolerte lyder og fotspor uten kroppsmasse, innretter denne filmen meg mot et konkret perspektiv: det er som om den punktbelastede, solabsorberende asfaltmassen kunne artikulere sin verden for meg. *Dame mit hund* gjør meg oppmerksom på noe jeg vanligvis ikke er oppmerksom på. Den gjør det ved å fjerne en parks vante detaljrikdom og hente ut noen få farger, lyder og mønstre fra dens karakteristiske livfullhet. Dette er et karakteristisk trekk ved mange animasjonsfilmer: der de frarøver naturen sin detaljerte uttrykksfylde, muliggjør de en oppmerksomhetskonsentrasjon som ikke er tilgjengelig ellers i livet (Torre, 2017). *Dame mit hund* omfavner dette prinsippet til det ytterste, og står for meg som et konsist eksempel på en film som tar oss med på et utforskende synlighetsarbeid, et poetisk oppmerksomhetsarbeid. Filmen gir oss en radikal deformasjon av hvordan vi vanligvis møter og persiperer en park, og i all sin desintegrerende 'uvirkelighet' initierer eller virkeliggjør den en uvanlig oppmerksomhetsform.

Her er vi ved problemstillingen dette kapittelet skal handle om: hvordan film kan sies å stilisere verden inn i nye fremtredelsesformer og oppmerksomhetsformer, og det på andre måter enn vi gjør med vår menneskelige persepsjon. Hvordan kan filmers stilisering sies å eksperimentere med vår vante oppmerksomhet for verden? I løpet av de forrige kapitlene skal det følgende være etablert: Jeg er interessert i film som en *formativ* (mer enn representasjonell), *poetisk* (mer enn narrativ) og *eksperimentell* (mer enn kommunikativ) *fremstillingskunst*. I forrige kapittel forsøkte jeg å etablere hvordan denne figurale tilnærming ser film som en modellerende, plastisk og temporal bildemontasje som gir fenomener nye fremtredelser, som fremstiller verden annerledes enn vi gjør med våre persiperende kropp; kort sagt, hvordan film som bildemontasje gir form til nye figurer. Nå beveger jeg meg fra spørsmålet om filmens fremstillende bildemontasjer på et generelt, estetisk nivå, til spørsmålet om stil og filmopplevelse. *Dame mit hund* er bare et innledende og spesielt tydelig eksempel på noe mer generelt som jeg vil utforske i dette kapittelet: *Hva om vi forholder oss til filmstil forstått som en eksperimentering med vår persepsjon?*

Det var Jacques Aumonts essay «The Veiled Image: The Luminous Formless» (2017) som fikk meg på sporet av dette spørsmålet. Her reflekterer Aumont over filmer som preges av *lysfigurasjoner* av ulike slag, slik som insisterende *lens flare* som 'slører' de fremstilte objektene og menneskene i filmens bilder. Hva er det disse tilslørende lysfigurasjonene gjør, spør han, hvis de ikke representerer eller symboliserer noe bestemt? De minner oss, svarer

han, på filmens «uttrykksfulle eksistens» som synliggjøringsteknologi (ibid. s. 23). Lysfigurasjonene resulterer i en stil som på en mer øyensynlig måte enn det 'normale' filmbildet (det konvensjonelle filmbildet som viser oss klare og gjenkjennelige gjenstander) ikke samsvarer med vår 'naturlige persepsjon': «Denne stilen, som enhver filmstil, er en perseptuell eksperimentering» (ibid., s. 35-36).

En fruktbar tanke. For meg er det den lille innskutte bemerkningen – «som enhver filmstil» – som er interessant. For meg ble dette forslaget en nøkkel til å se noe vesentlig ved filmens figurer. Det fikk meg til å se filmens figuralitet i lys av Maurice Merleau-Pontys forståelse av stil og persepsjon, og det fikk meg til å tenke på filmens figurer som noe som fremkommer i og med en filmstils perseptuelle eksperimentering. I ovennevnte essay henviser Aumont selv til Merleau-Pontys tanke, i «The Film and the New Psychology» (Merleau-Ponty, 1964/1945), om at film er en gestalt ment å bli persipert; og han siterer Clelia Zerniks *Perception-Cinéma* (2010) idet han foreslår at filmene tar oss med på en «kontrollert eksperimentering» (Aumont, 2017, s. 36). Jeg skal i dette kapitlet gå nærmere inn på begrepene persepsjon og stil – og jeg tar utgangspunkt i Merleau-Pontys begrep om persepsjonsstil. I lys av disse begrepene vil jeg drøfte hvordan vi kan se en films stil som en eksperimentering med vår vante persepsjon, og som et initiativ til en persepsjonsstil som ikke er vår egen.

Persepsjonsstil

Persepsjon er en betegnelse vi gjerne bruker om vår oppfattelse av verden via vår sensoriske og tenkende kontakt med den. For Merleau-Ponty blir persepsjon startpunktet for enhver tenkning om væren, da han ser persepsjon som vår menneskelige *eksistensmodus*. I hovedverket *Persepsjonens fenomenologi* gir Merleau-Ponty oss en holistisk beskrivelse av hvordan persepsjonen, eller det perseptuelle fenomenet, er vår grunnleggende *åpning* til verdens objekter (Merleau-Ponty, 2014, s. 17). Det grunnleggende spørsmålet for fenomenologien, som ble innstiftet av Edmund Husserl tidlig på 1900-tallet, er hvordan verden fremtrer for oss. For Merleau-Ponty kan ikke dette spørsmålet tenkes uavhengig av *hvordan vår kroppslige persepsjon frembringer verden*. En lang tradisjon av tenkning har så å si hoppet over selve persepsjonserfaringen og gått rett til *det persiperte objektet*. Mennesket har begrepet verden med sin reflekterende bevissthet og ordkyndige rasjonalitet, men har det ikke glemt noe på veien? Har ikke mennesket glemt noe som kommer før dets refleksive tanke, før dets «*Cogito, ergo sum*»? Jo, og det er vår kroppslige persepsjon, mener Merleau-Ponty, som er det som gjør at vi har en verden overhodet.

Hvordan åpner vår persepsjon verden? Merleau-Ponty retter sin oppmerksomhet mot selve persepsjonserfaringen, og derigjennom ser han at vår persepsjon *frembringer* – snarere enn å bare ‘ta imot’ – det persiperte objektet. Vi kan ikke snakke om *det persiperte objektet* som om det var noe utenfor oss selv, sier han, vi kan ikke snakke om dette objektet som om det ikke var betinget av og opplevd i en faktisk *persepsjonserfaring* (Merleau-Ponty, 2014, s. 4). Alt starter med vår perseptuelle erfaring av verden, og hva er det denne erfaringen lærer oss? Den lærer oss, ifølge Merleau-Ponty, at vår kontakt med verden starter med *former* eller *gestalter*, det vil si uttrykksfulle konfigurasjoner eller ‘meningsfulle helheter’ (ibid., s. 11).⁵⁵ I vår perseptuelle kontakt med verden møter vi ikke et formløst eller fragmentarisk kaos av sanseintrykk; vår persepsjon *organiserer* – spontant, og med det Merleau-Ponty vil kalle en kroppslig, før-refleksiv tenkning – uttrykksfulle og meningsfulle konfigurasjoner. Dette er *gestaltprinsippet* som Merleau-Ponty viderebringer fra gestaltpsykologien: en *figur* mot en *grunn*, som sammen utgjør en *gestalt*. Denne formstrukturen er det mest grunnleggende gitte i vår sansbare verden (ibid., s. 4). *Noe fremtrer* for vår persepsjon (en figur), og *dette noe* er alltid *midt iblant* noe annet (en grunn). Denne formstrukturen kan verken reduseres til det persiperte objektet eller til en konstituerende bevissthet, men ligger til grunn for vår perseptuelle erfaring av verden, den utgjør selve persepsjonens virkemåte og væren i verden. Persepsjonen og gestaltprinsippet er det som binder oss og verden sammen i en opprinnelig samharmoni. Derfor kan Merleau-Ponty si at *form* er *selve verdens tilsynekomst* (ibid., s. 62). Denne opprinnelige strukturen i vår perseptuelle væren i verden gjør at Merleau-Ponty kan snakke om en *logos* i det sanselige (fenomeno-logi). Persepsjonen starter her, med en uttrykksfull form som fremtrer for synet, en figur mot en grunn, og dermed starter også vår verden her.

Vår persepsjon er forankret i vår *kroppslige* væren i verden, og derfor blir spørsmålet om hvordan verden fremtrer for oss et spørsmål om hvordan vi er i den som persiperende kropp. Vår eksistens i verden er alltid kroppslig forankret, og vårt perspektiv på verden er alltid fundert i et kroppslig ‘synspunkt.’ Denne kroppen er alltid *i ett* med verden. For Merleau-Ponty er ikke kroppen et isolert objekt eller subjekt som titter ut på en verden utenfor seg selv; kroppen er alltid engasjert i en verden den lever i, en verden den utfolder og en verden den blir påvirket av. Kroppen er *bevegelig*, med mindre vi har en skade som gjør oss lam eller lignende, og den blir stadig *beveget* av verden. Det gjør at vår ‘åpning’ for verden skjer *i bevegelse*, midt blant tingene, ikke fra en utkikkspost utenfor verdens fylde. Som kropp ser vi ikke verden utenfra, vi befinner oss snarere alltid i en konkret situasjon og i en uopphørlig samhörighet med verden – en verden som riktignok alltid overskrider vår situasjon

og våre synspunkt. Vi har ikke *overblikk* over verden, men utfolder stadig nye *dimensjoner* ved den. Kroppen er en «sammenfletning av syn og bevegelse», som Merleau-Ponty skriver i et senere verk (2000, s. 15), og denne kroppen kan betegnes som et ‘undersøkellesapparat’ som stadig avdekker, utforsker og elaborerer fenomener på nye måter (Hoel & Carusi, 2018, s. 61). Dette gjør at vi ikke bare har en fastlagt omverden, men at vi skaper *omgivelser*, et visst handlingsrom, som vi stadig bearbeider og utvider ut ifra våre undersøkelser (ibid.). Fra denne kroppslige persepsjonen og disse omgivelsene stammer all vår kunnskap om verden, og det er med grobunn i våre perseptuelle erfaringer vi danner oss et visst, begrenset og provisorisk ‘overblikk’ over verden gjennom verktøy som ord (‘stein’), bilder (kart over landskap) og hukommelse (jeg husker at husene har fire vegger). Merleau-Ponty lærer oss at det ikke er slik at vi *vet noe* om verden på den ene siden og *persiperer* den på den andre siden; nei, persepsjonen, som *kjenner* verden med sin sansende og tenkende kropp, *etablerer* kunnskapen vi har om verden (Merleau-Ponty, 2014, s. 17).

Det er mine kroppslig-perseptuelle erfaringer med verden – med mennesker, med hunder, med fugler, med bakken, med fart, med tyngdekraft og med luft – som gjør at de animerte strekene, fargene og lydene i *Dame mit hund* fremvekker en så levende og fyldig verden for meg. Det er fordi jeg med min konkrete persepsjonskropp allerede har gjort meg kjent med parker, mennesker og hunder at jeg i møtet med denne filmen erfarer dens spinkle og lettflytende synlighet som et uttrykk for mer fyldige og tungtveiende omgivelser. Det er derfor *Dame mit hund* i all sin abstraksjon ‘taler’ til meg og uttrykker omgivelser for meg: jeg *tenker* meg kanskje til hva dens streker uttrykker, men disse tankene er forankret i kroppens erfaring med verdens opprinnelige uttrykksfullhet, forankret i kroppens perseptuelle hukommelse. Vi kan ikke kjenne oss selv eller omverdenen – inkludert filmene som kommer vår vei – uten å ta høyde for selve persepsjonserfaringen vi uopphørlig gjennomlever, en persepsjonserfaring som starter i kroppen og som er det levde *grunnlaget* for enhver kunnskap og alle tanker vi har og kommer til å få om verden.

Merleau-Ponty går her imot en tankegang som mener at det er vår rasjonelle bevissthet som gir form til verden – at form er en ‘idé’ som gir orden til et opprinnelig værenskaos (Merleau-Ponty, 2014, s. 62). Han går også imot en tankegang som forteller oss at vi passivt *registrerer* sanseintrykk verden sender vår vei (Carman, 2008), som hjernen så prosesserer og fortolker. Form er selve verdens måte å fremtre for oss på – ‘fenomen’ har sitt etymologiske opphav i greske *fainomai*, ‘jeg viser meg’ – og vår måte å frembringe den på; skillet mellom fremtredelse og frembringelse, mellom hvordan tingene viser seg for oss og hvordan vi gjør dem synlige, er umulig å stedfeste, for som Merleau-Ponty vil tydeliggjøre i

sin senere tenkning, er vi og verden uløselige sammenvevd i det samme værenselementet, det han kaller *kjød* (*chair*). Kjød er det Merleau-Ponty (1968) kaller «et slags inkarnert prinsipp som frembringer en værensstil hvor enn det er et fragment av væren» (s. 139). Denne tanken om kjød er noe utfordrende å gripe, men jeg tolker det blant annet som at vi og vår persepsjon ikke bare har en egen måte å være på, men at vi er del av en værensstil, en måte væren er på, som gjør at vi deler en væremåte med andre værender-i-verden. Når for eksempel honning kleber seg til fingrene mine, er det *en måte verden oppfører seg på min kropp*, sier Merleau-Ponty i *The World of Perception* (2008), og jeg forstår dette i lys av begrepet om kjød. *Kjød*, dette elementet eller vevet som binder oss sammen med honning og resten av verden, gjør at vi kan sammenligne denne oppførselen, denne honningens væremåte, med hvordan andre tyktflytende vesker virker på oss, eller til og med sammenligne den med hvordan en *film*, for eksempel, føles langsom, treig og sukkersøt. La oss si at jeg beskriver en film som «seig som honning». Vil du ikke få en fornemmelse av hva jeg har i tankene? Hvis du får det, som jeg tror du vil, er dette på grunn av kjødet, denne værensstilen som avler værensstiler, som gjør at så ulikeartede personer som deg og meg, og så ulikeartede fenomener som honning og film, deler noe.

Det finnes individuelle stiler innenfor en felles værensstil. Honning har en stil, og denne stilen kan sammenlignes med andre stiler (andre tyktflytende vesker, noen sukkersøte filmer), men er også noe for seg selv. Vår persepsjon kan også sies å ha sin individuelle stil. Merleau-Ponty får oss til å se at stilbegrepet også kan brukes om *hvordan vi persiperer*, hvordan vi som persiperende kropp er får en figur til å tre frem fra en grunn. Jeg åpnet avhandlingen med å vise til noe som kan antyde noe ved min egen personlige persepsjonsstil, da jeg foreslo at en *figur* for eksempel kan være *et ansikt* som plutselig fortøner seg i fjellformasjonene jeg ser utenfor vinduet mitt. Synet mitt kunne også ha frembragt andre figurer, slik som *et uoppstigelig treterreng* eller *en ruglete sitron*. Så hvorfor ser jeg et ansikt og ikke noe annet? Jeg ser et ansikt ikke bare fordi verden tillater det, men på grunn av en *interesse*, på grunn av hvordan jeg *orienterer* meg i verden, og dette har sitt opphav i erfaringer jeg har gjort meg, i stemninger som lader blikket mitt, det kommer av tilbøyeligheter jeg ikke nødvendigvis er klar over kilden til, men som samlet sett utgjør min personlige *horisont*, min *karakter* og min *persepsjonsstil*, som får meg til å figurere verden på en viss måte. Min persepsjon har en viss *sammenhengende, gjentakende og karakteristisk måte* å figurere verden på som gjør at jeg ofte ser ansikt i omgivelsene mine, det være seg i skyene, i trærne, i billysene eller i veggtafetene. Dette er med på å karakterisere min måte å persipere på, min persepsjonsstil. Min venn ser ikke nødvendigvis det ansiktet jeg ser i

fjellformasjonene, ikke nødvendigvis et ansikt overhodet. Jeg kan for så vidt peke det ut med hånden og med ord, men det kan hende min venn fortsatt ikke vil se ansiktet i fjellet, for min venn deler ikke min persepsjonsstil, min måte å være mottakelig, oppmerksom, følsom, tilstede og skapende i verden på – min måte å organisere figurer på. Samtidig retter våre persiperende kropper seg mot den samme verden og er del av det samme *kjødet*, vi er innvevd i det samme dynamiske værenselementet, slik fiskene deler en vannverden (som er delvis ulevelig og dermed delvis ubegripelig for oss mennesker), så kanskje vil hun se det samme som meg, eller kanskje vil hun, siden hun har sin egne persepsjonsstil, få meg til å se noe annet i fjellformasjonene. Her er vi ved essensen av kapittelets problemstilling: hvordan *filmer*, med sin stilisering av verden, lærer oss å se noe nytt. Vi må derfor si noe mer om stil.

Stil

Merleau-Ponty skrev ikke så systematisk om selve stilbegrepet. Derfor vil jeg låne noen drøftinger fra andre Merleau-Ponty-lesere for å si noe mer om hvordan vi kan tenke på stil, og det fundamentale ved stil, i sammenheng med hans persepsjonsfenomenologi. I det følgende vil jeg legge frem en merleau-pontiansk stilforståelse med hjelp fra Linda Singer (1981) og Samantha Matherne (2017).

For Merleau-Ponty viser stil til hvordan vår måte å utfolde verden på (hvordan vi ser verden), og vår måte å utfolde oss selv i verden på (hvordan andre ser oss), har et gjennomgående, karakteristisk preg, eller en enhetlig utstråling, som gjør at andre kan gjenkjenne oss og oppdage en annen måte å være i verden på (Singer, 1981). Selv om et menneske forflytter seg fra sitt hjem og reiser til ukjente omgivelser, sier Merleau-Ponty, gjenkjenner vi dette menneskets måte å være på (Matherne, 2017). I alt det som forandrer seg både i og utenfor et menneskes personlighet, synes noe å bestå. Noe synes å fortsette å prege dette mennesket og dets måte å utfolde seg i verden på. Dette kan vi kalle menneskes stil, og denne stilen utpeker en tendens, en viss stabilitet i vårt møte med verden, andre og oss selv. Den levde erfaringen jeg har av mine medmenneskers levende kropper, forteller meg at mine medmennesker ikke bare oppfører seg og gestikulerer på den og den måten fra tid til annen, men at de uttrykker en værensstil, at de har en karakteristisk måte å te seg på – alt fra hvordan de beveger seg til hvordan de snakker, alt fra hvordan de er stille til hvordan de er oppmerksomme. Vår menneskelige oppførsel uttrykker ikke bare en rekke gester, men utgjør en stil for andre mennesker, og det betyr at vår oppførsel og våre gester har en viss *konsistens*,

et visst sammenhengende preg, en distinkt væremåte som kan karakteriseres av andre (Singer, 1981).

Vår stil antyder at vi ser verden på en viss måte, at vi er i den ut ifra et visst ståsted. Stil er det som gjør kroppen vår til det Singer, i dialog med Merleau-Ponty, kaller «en melodisk utfolding av et synspunkt» (Singer, 1981, s. 242). Stil uttrykker en meningsfullhet som er mer enn summen av deler; en meningsfullhet knyttet til *en måte å organisere den perseptuelle verden på*. *Vår stil uttrykker en eksistensmåte*, sier Merleau-Ponty, og kroppen vår er i så måte en «naturlig uttrykkskraft» (Merleau-Ponty, 2014, s. 187). Derfor svarer stilbegrepet, slik Singer bemerker, på problemet med hvordan vi kan kjenne Den Andre. Vi kjenner Den Andre, altså mennesker som ikke er oss selv, gjennom den andres *stil*, da denne stilen uttrykker deres måte å være i verden på. Andres stil lar oss oppfatte deres ‘eksistensielle prosjekt,’ deres meningsfulle orientering i verden; deres stil lar oss se deres handlinger i lys av en sammenhengende livsførsel. Denne stilen kan ligne på min måte å være på, men den vil også skille seg mer eller mindre tydelig fra min måte å være på.

Matherne (2017) bemerker at stil, for Merleau-Ponty, er noe også *objekter* har. Stil er det som gir objekter *enhet*, en slags varig personlighet. En stein, for eksempel, har en karakteristisk måte å være på, en gjenkjennelig og særegen måte å eksistere på, som alle steiner deler (i alle fall de jeg har møtt på min vei), og denne væremåten eller eksistensmåten kan, slik Merleau-Ponty ser det, ikke reduseres til en samling kjennetegn (hard, tung, grov, grå). Disse egenskapene eller kvalitetene ved steinen er kun et ‘sekundært uttrykk’ for en unik eksistensstil, en ‘mening’ (Matherne, 2017). Denne eksistensstilen er ikke noe som ligger ‘bak’ tingens fremtredelser, men noe som *utstråler fra dens fremtredelse*. Merleau-Ponty sammenligner dette med sjelen i kroppen (Merleau-Ponty, 2014, s. 333): sjelen ligger ikke gjemt bak kroppens fremtredelse, men manifesterer seg i kroppens gestiske uttrykk. En steins værenstil kan ikke tenkes frem, den må erfares i vårt perseptuelle møte med steiner i verden. Men samtidig er en tings stil det som åpner opp en *meningshorisont* rundt tingen. Ting er ‘åpne’ i den forstand at de er mer enn hva som møter oss her og nå. Tingene overskrider det som manifesterte seg for meg i går og i dag og i morgen. Tings *stil*, som jeg har gjort meg kjent med gjennom perseptuelle erfaringer, er det som gjør at *jeg kan se mer enn det jeg ser*, at jeg kan se noe visuelt fraværende som nærværende (jeg *ser* på en måte husveggen bak et hus, selv om jeg ikke rent visuelt ser det her og nå fra min stedbundne synsvinkel). Når jeg gjenkjenner stilen til et askebeger gjenkjenner jeg det som gir alle delene en sammenheng, det som gjør den til et harmonisk hele (Matherne, 2017). Den åpne horisonten er det som gjør at jeg kan møte tingene på andre måter i fremtiden, at jeg kan se de fra nye synsvinkler. Stilen

gjør at jeg vil gjenkjenne tingen (en stein, et askebeger, et hus), men denne tingen, denne værensstilen, vil alltid være åpen, jeg vil alltid kunne møte den på nye måter, se den fra andre synsvinkler, merke meg den i nye sammenhenger, blant annet i erfaringen av kunstverk som elaborerer og gir meg nye perspektiver på tingene.

Ved å bruke det estetiske begrepet stil om væren, mennesker og ting generelt, uttrykker Merleau-Ponty noe om hvordan vår vanlige persepsjon fungerer *uttrykksfullt*. Dette lar oss se at det å gjenkjenne en tings stil er som å gjenkjenne stilen i et kunstverk: den må persiperes av våre kropper. Empiristens fysiologiske forklaringer og intellektualistens kognitive forståelsesmodeller overser noe grunnleggende skapende og uttrykksfullt i vår levde persepsjon, i vårt kroppslige møte med ting så vel som kunstverk, og begrepet om stil fanger slik jeg ser det noe helt vesentlig ved denne forståelsen av oss selv og væren som grunnleggende uttrykksfull. Stil blir en måte for Merleau-Ponty å betone at all eksistens er uttrykksfull, og at vi i våre handlinger og gester uttrykker en måte å være i verden på. Ved å la begrepet stil betegne noe mer generelt og eksistensielt, gjør han det lettere å forstå hva som ligger i sammenligningen mellom menneskekroppen og kunstverket. Dessuten lar han oss se at et kunstverk har en direkte eksistensiell sammenheng med vår livsverden. For *kroppene våre bringer verden til uttrykk på lignende måte som kunstverket bringer verden til uttrykk*. Og slik som kunstverket har denne uttrykkshandlingen en stil, en måte å bringe verden til uttrykk, som gjør at vi kan oppdage andre måter å være i verden på.

Stil betegner som vi har sett den gjennomgående og karakteristiske fremtredelsesmåten til ting og mennesker, og det er dette som utstråler deres mening. En stil er iboende uttrykksfull (Fóti, 2013). Et kunstverk, på samme måte som en ting i verden, er ikke først en betydning jeg skal forstå, men en *dynamisk struktur* som jeg kan undersøke med min kroppslige persepsjon (Ibid.). Dette lærer oss noe om kunstverket, slik også kunstverket lærer oss noe om vår alminnelige persepsjon: *Det er bare i vår kroppslige persepsjon av et kunstverk vi kan oppdage dets mening*. Mening er avhengig av at vi er mottakelige for et kunstverks bestemte fremtredelsesmåte. Meningen skjer i *møtet* med kunstverket og dets stil i verden. Denne merleau-pontianske tanken er vesentlig for et figuralt perspektiv på film. Og jeg er særlig interessert i hvordan film som kunstverk uttrykker ting slik at de *fremtrer på friske måter*, og hvordan de dermed tilbyr oss *friske måter å se på*. Jeg lurer på om ikke filmer, i deres uttrykksfulle eksistens, gjennom sin figureringsstil, kan invitere oss til å delta i en *persepsjonsstil* som ikke er vår egen. Og her er vi ved et siste merleau-pontiansk begrep som kan hjelpe oss å se noe ved filmens eksperimentering med vår persepsjon: *koherent deformasjon*. Kan filmer og deres stiler, ved å by på en *koherent deformasjon* av vår vante

perseptuelle erfaring, initiere en ny persepsjonsstil – en måte å persipere på – som vi ‘plukker opp’ og ‘fullbyrder’ i filmopplevelsen?

Koherent deformasjon

Koherent deformasjon er et viktig begrep i Merleau-Ponty tematisering av kunst, stil og vår måte å uttrykke noe i verden på. Dette viser seg tydeligst i essayet «Indirect Voices and the Language of Silence» (Merleau-Ponty, 1964, s. 54), men er også noe han kommenterer i *The Prose of the World* (1973, s. 91). Han låner begrepet fra André Malraux, og selv om Merleau-Ponty tar i bruk begrepet i en tematisering av kunstverket og kunsterfaringen, er det også noe som karakteriserer persepsjon mer generelt (Hoel, 2005a). Formgivingen som skjer idet vi artikulere en figur mot en grunn involverer en deformasjon, en fjerning av form, som trekker ut noe vi finner slående, sentralt, interessant, givende, viktig – dette er noe han antyder allerede i *The Phenomenology of Perception* (Merleau-Ponty, 2014, s. 32-33). Å være oppmerksom er å skjære gjennom verdens fylde for å vektlegge noe. Merleau-Ponty (1964) knytter dette til stiliseringsarbeidet vi gjør i persepsjonen så vel som i kunstverket: vi organiserer det persiperte objektet ved å forme og deformere det ut ifra det vi ser som dets *karakteristiske preg* og *vesentlige uttrykksfullhet*, dets måte å være på for oss. En allmenn ordbok forteller oss at *stilisering* er å «forenkle, tilpasse, forme slik at tilfeldige detaljer trer i bakgrunnen eller helt forsvinner og de store og vesentlige trekkene trer klarere frem» (Norske Akademi's Ordbok, 2021e). Dette ligger nokså nært hvordan jeg forstår Merleau-Pontys ide om stilisering og dens koherente deformasjon: vi *fjerner* det vi finner uvesentlig for å gi form til det vi finner vesentlig; vi deformere for å gi form til *vårt syn*, for å uttrykke hvordan vi ser det fremstilte. I møtet med kunstverket møter vi en koherent deformasjon av den synlige verden, resultatet av en oppmerksomhet som har modellert frem det mest vesentlige ved det synlige, blant annet ved å ha ‘sprengt’ bort uvesentlige former (jamfør vår drøfting av plastisitet i forrige kapittel).

Når vi uttrykker oss uttrykkes også verden i oss. Samtidig kan vi som individer uttrykke verden som intet annet menneske tidligere har uttrykt den. Ikke minst kan vi gjøre dette i og med kunstens uttrykksmaterialer og apparater. Det er ved å stilisere verden på bestemte måter i og med kunst at vi kan uttrykke nye og egenartede måter å se den på: ved å formgi verden på en slik måte at man løfter frem *det vesentlige* en ser i noe, som ikke kan løsrives (i en merleau-pontiansk tenkning) fra en *vesentlig måte* å se på. Både det stiliserte (steinen jeg ser på bakken eller mennesket jeg ser der borte på veien) og den/det som stiliserer

(mennesket som persiperer eller kunstverket som synliggjør), uttrykker en stil i verden, en måte å være i verden på. I møtet med kunstverkets stilisering, som innebærer en koherent deformasjon, kan synet vårt lære å se verden på nye måter. I møtet med kunstverket kan vi merke oss tingene uttrykt av andre persepsjonsstiler, manifestert i kunstverkets uttrykksfulle fremtredelsesform, som Merleau-Ponty sammenligner med kroppens gester (1973, s. 91). Et oppfinnsomt kunstverk vil bryte med vår vante måte å persipere på, vår vante måte å stilisere verden på; det kaster vårt vante «bilde av verden ut av fokus», som Merleau-Ponty skriver i *The Prose of the World* (1973), og utvider «dimensjonene ved vår erfaring» og «strekker oss mot en ny mening» (s. 91).

Kunstnerisk stil er i denne sammenheng noe langt mer enn en rekke teknikker brukt på en viss måte, på lignende måte som vår kroppslige stil er noe langt mer enn en rekke kroppsdelene brukt på en viss måte. Stil betegner den måten kunstverket får verden til å fremtre på, og det gjennom en *sammenhengende deformasjon* der *noe* synliggjøres og noe annet usynliggjøres. Dette noe som synliggjøres er hva stilen fremhever som *viktig*. Stil fremtrer som en uttrykksfull gest som gir uttrykk for en orientering i verden, en måte å være i den på og finne den meningsfull på. Et kunstverks stilisering «lar verdens elementer gjennomgå en koherent deformasjon» og bringer derigjennom med seg «sin egen bruksregel, etikk og syn på verden» (Hoel, 2005a, s. 302); slik *kan* verden ses, sier kunstverket, men også: slik mener jeg å se noe *viktig*. Merleau-Ponty (2000) gjør det ellers klart at ingen stil er mer privilegert enn andre i å fremstille verden 'som den er,' for som menneskekroppen er kunstverket uttrykk for et *synspunkt* (Singer, 1981, s. 242).

Det jeg nå har vært inne på bør ha svart på mitt spørsmål om hvorfor *Dame mit hund* gir så mye mening til tross for all sin fjernhet fra min vante perseptuelle erfaring av verden. Filmen viser meg spor fra forskjellige værensstiler, eller uttrykker sporstilen til ulike fenomener. Filmens stil er dessuten en sporstil: den preges av spor, den er orientert om spor, den puster liv i spor, spor er i filmens komposisjonelle sentrum og spor både skaper (og formes av) filmens rytme. *Dame mit hund* har en sporstil, i den forstand at den konsekvent og uttrykksfullt bringer spor til uttrykk, og i den forstand at dens eneste elementer er spor i rytmisk bevegelse på en flate. Denne sporstilen uttrykker sporstilen til fenomener som sko, fugler, vær, hunder og menneskelig samvær. Men ikke bare det: den uttrykker et stiltrekk ved væren: dens sporete vesen. Filmen innretter oss mot avtrykkene som omgir oss, som vi ofte ikke ser, men som utgjør et myldrende bakkeliv og et usynlig lydrom (filmen synes å spørre: hva er sammenhengen mellom de synlige sporene og lydene vi lager?). Filmen kommuniserer ikke noe bestemt om spor, men i sin sporbesatte væremåte initierer den undring over spor og

tingenes forskjelligartede, men samtidig lignende sporstiler. Slik animasjonen selv kan betraktes som et spor fra en handling som en gang fant sted (animasjonsprosessen) og som ble utført av mennesker med deres stiler i verden, er den animerte sporverdenen i *Dame mit hund* preget av *fravær*. Filmens *koherente deformasjon* preges av å gjøre det vanligvis nærværende (fyldige kropper og rom) fraværende, og det vanligvis fraværende nærværende (spinkle spor). Filmen danner en komposisjon for vår persepsjon der spor er midtpunktet. Filmen tar oss med på et lekent perseptuelt eksperiment inn i en sporverden.

Denne filmen viser en omtanke for spor på en måte som levendegjør dem på en ny måte for min persepsjon. Fargene i filmen, som utskiller sporene fra hverandre, er med på å danne en omtanke for sporenes individualitet, den sørger for at de ikke glir inn i hverandre som spor har en tendens til å gjøre i min vante persepsjon. Det samme gjør fraværet av dramatiske situasjoner: det bedagelige, normale og 'uviktige' i hva som antydes av fysiske, relasjonsmessige og dramatiske handlinger er med på å gi *sporenes eksistens* en konsentrert omtanke. Det vil si: disse sporene utgjør ingen tydelig eller entydig symbolsk funksjon, men får lov til å bli *sett*, de får lov til å 'danse' og 'synges' som de *greinene av det synlige* de er, som de forflyttende bevegelsesavtrykkene de er, som de værensflekkene livfulle kropper etterlater for en viss tid. Etymologisk sett kommer 'spor' fra germansk *spura*, som egentlig betyr «noe trådt eller sparket ned i jorda» (Caprona, 2013, s. 744). *Dame mit hund* løfter sporene frem i det synlige. Filmen lar dem bli *fargerike figurer*, og den gjør det ved å foreta en koherent deformasjon som fjerner omgivelsenes detaljrikdom, det synliges dybde og kroppslig fylde, og som snarere gir oss en ren synlighetsflate, et lerret svartere enn den mørkeste asfalten jeg har sett, slik at vi kan beundre sporene og undre oss over dem og med dem. Slik får vi en 'spesifisert åpning' for spor som vi ikke har tilgang til ellers. Filmens stil har tatt meg med på et perseptuelt eksperiment.

Filmstil

Stilbegrepet jeg nå har drøftet skiller seg fra et mer konvensjonelt stilbegrep innen filmvitenskapen. En kanonisk formulering definerer filmstil som «en films systematiske og betydningsfulle bruk av mediets teknikker» (Bordwell, 1997, s. 4). Fra et fenomenologisk ståsted høres dette noe vel funksjonelt og mekanisk ut, siden det legger vekten på *midler* og ikke på eksistensiell og uttrykksfull *væremåte*. En film kan i en viss forstand sammenlignes med menneskekroppen, som Merleau-Ponty lar oss se, og i et slikt lys kan vi forstå dens stil som dens måte å gjøre verden til uttrykk på, eller dens uttrykksfulle måte å gjøre noe i verden

synlig på. På dette punktet er jeg enig med Vivian Sobchack (1992): En films stilistiske form kan ikke reduseres til dens «teknologiske mekanismer», på lignende måte som våre menneskelige gester og persepsjon ikke kan reduseres til vårt «fysiologiske og anatomiske grunnlag» (Sobchack, 1992, s. 169). En film har, slik som et menneske, en sammenhengende, gjentagende og karakteristisk måte å figurere verden på. En film kan være mer eller mindre konvensjonell, mer eller mindre unik, men den vil alltid ha en stil. Et menneskes oppførsel gir oss konturene av en måte å relatere seg til verden på, skriver Merleau-Ponty (2014, s. 333), og det samme kan vi si om filmens uttrykksfulle gestalt, dens 'oppførsel' for vår persepsjon. Stilbegrepet lar oss se en films form som en synliggjørende gest med en egen sammenheng, karakteristika og logikk. Merleau-Ponty viser oss at kunst er en måte å bringe verden til frisk synlighet på; at all kunst, alle uttrykk, uttrykker en måte å se på, en stil (Carman, 2008, s. 199). Og hvis vi forstår film som en bildekunst, er det verdt å lytte til noe Ståle Finke (2013), i en tenkning med Merleau-Ponty, skriver om det kunstneriske bildet (der maleriet er i sentrum): Bildet «henviser til en retning for blikket» (Finke, 2013, s. 35). «Bildet er ikke lenger noe jeg ser på, betrakter eller konstaterer, men det utgjør en slags instruksjon i hvordan en kan fordype seg i den visuelle verden.» (ibid., s. 37). Bildet er å forstå som et *synlighetsutkast* og ikke som en representasjon av ting: «Ved hjelp av bildet har jeg begynt å se [...] Min perseptuelle deltakelse i bildet er en utførelse av et syn.» (ibid.). Det er i lys av dette vi kan forstå Merleau-Pontys (2000) bemerkning om hulemaleriene i Lascaux: at de tilbyr en uttrykksfull synsmåte, at de gir oss figurer vi kan *se sammen med* eller *ut ifra* – mer enn å markere et avbildende objekt vi ser på, en representasjon vi intellektuelt forstår, eller et symbol vi avleser. Og her er stil et begrep som lar oss se dette bildets eksistensielle synlighetsarbeid: Det lar oss se bildets visuelle former som uttrykk for en måte å se og orientere seg i verden på, som kan modifisere vår vante måte å se og orientere oss i verden på. I lys av dette kan vi forstå en films figurdannelse som et utkast til en måte å se på; en films figurasjonsstil som utkastet til en persepsjonsstil.

Hva med ordet *stilisering*? I filmvitenskapen brukes det gjerne for å referere til en estetikk – eller en stil – som skiller seg fra en konvensjonell «realismekode» (Grønstad, 2008, s. 75). Men ut ifra den merleau-pontianske tenkningen nettopp fremlagt, forstår jeg stilisering som noe alle filmer gjør, slik alle mennesker også allerede stiliserer verden med sin persepsjon og dens evne til å organisere, forme og deformere hva den retter sin oppmerksomhet mot. Jeg er interessert i hvordan filmer organiserer verden på måter som ikke menneskekroppen kan. Jeg er ikke interessert i *filmskaperes* persepsjonsstil, i en persepsjonsstil som tilhører mennesker som har laget en film, men i *filmers stil og den*

persepsjonsstilen som virkeliggjøres i vårt møte med dem. (Det vil selvfølgelig kunne være overlapp mellom en filmskapers persepsjonsstil og en films stil, som i de selvbiografiske filmene til Bill Douglas, men det er ikke et tema for denne avhandlingen). Jeg var inne på flere av filmens formative synliggjøringskrefter i tidligere kapitler. Det kan for eksempel være bilderammens komposisjon og dens spill med det synlige og usynlige, bildemontasjens komposisjon av ulike synsvinkler og lyder over tid, bevegelsesmodifikasjoner som saktefilm eller animasjonens plastiske metamorfoser. Ut ifra min figurale optikk er jeg interessert i filmens stiliseringskrefter som bildemontasjegygestalt og hva disse kan gi opphav til. Det er av denne grunn det er fruktbart å tenke på filmstil som *eksperimentering*. Jeg sier *eksperimentering* fordi jeg ikke er interessert i hvordan en films stil *kommuniserer* et menneskes måte å se verden på, men fordi *filmen i seg selv* – riktignok takket være mennesker som jobber med filmens teknologi – fremstiller en verden som kan ta min persepsjon forbi dens vante menneskelige grenser. Det er i spillet mellom det kjente, det jeg kjenner med min kropp, og det ukjente, det filmen som en delvis umenneskelig persepsjonsteknologi frembringer for min kropp, at filmens figurale kraft som perseptuelt eksperiment ligger.

La meg gå en siste gang tilbake til *Dame mit hund*. I møtet med den opplever jeg at ‘en tur med hunden’ og ‘en tur i parken’ avnormaliseres og forunderliggjøres. Dette skjer ved at filmens figurasjon får meg til å se de sommerlige parkomgivelsene og høre en hunds bjeffende væremåte fra asfaltens sorte og sporbesatte perspektiv. Filmens reinskårede linjer og mønstre, sterke farger og bevegelsesdynamikk, og travle og kortvarige lyder, lar en verden komme til syne som er utenfor men samtidig innenfor det menneskelige; jeg gjenkjenner det som synliggjøres, det som trer frem takket være disse animerte linjene og energiske lydene, fordi de er en del av det synlige som jeg også er en del av, men det fremtrer like fullt på en måte som ikke hører helt hjemme i den menneskelige sanseverdenen. Hvordan kan det ha seg at denne filmen gir så tydelig mening i all sin fjernhet fra min vante sanseerfaring? Merleau-Pontys *stil*begrep, som vi har sett, hjelper meg å svare på dette spørsmålet. Hans stilbegrep hjelper oss å se at en film foretar en *koherent deformasjon* av verdens vante former, og at denne kan uttrykke en fornyet *måte* å være oppmerksom på. En films stil peker på det faktum at en film ikke bare gir oss en rekke fremtredelser satt i sammenheng, men at den utgjør en karakteriserbar *gestalt*, en partikulær konfigurasjon, et *ensemble* med en uttrykksfullhet som er mer enn summen av sine deler – en uttrykksfullhet som angir en måte å organisere og være tilstede i verden på. Vi må her forstå stil som en eksistensiell så vel som en estetisk og kunstnerisk kategori. Vi må forstå stil som en måte å være på, *en måte å gjøre verden til bestemt fremtredelse på*, og ikke bare som en koherent poetikk eller kunstnerisk *signatur*. Det

å karakterisere stilen i *Dame mit hund* som ‘minimalistisk’, for eksempel, tar oss ikke langt, fordi det minimalistiske først og fremst viser til noe ved filmens audiovisuelle former, ved dens komposisjonelle konstruksjon, dens teknikker, og griper ikke dens måte å være oppmerksom på, dens måte å la en verden fremtre på. Dette betyr ikke at vi skal se bort ifra filmens konkrete audiovisuelle former og komposisjon, snarere tvert imot, men det betyr at vi i disse formene og komposisjonene ser konturene av eller uttrykket for en stil i verden; at vi i disse formene og komposisjonene ikke bare ser en kunstnerisk praksis, men den sanselige artikuleringen av en synsmåte. Det er ved å være oppmerksomme for filmens spesifikke fremtredelse (og da være oppmerksomme med hele våre persiperende og tenkende kropp) at vi vil kunne oppdage dens *stil* i verden (som er annerledes enn noen menneskekroppers stil). Denne filmens stil, forstått som en måte å være oppmerksom på, en måte å være i verden på, det vil si som en *eksistensmåte* og ikke bare som en konvensjonell uttrykksmåte, bringer verden til uttrykk på et vis som kaster nytt lys over hvordan jeg tenker på en park, på visuelle og auditive spor, og mer grunnleggende: Den får meg til å undre over min egen *åpning* for verden, og hvordan jeg *er* i verden med min kropp. Ut ifra dette kan man si at filmens stilisering av verden forunderliggjør min vante stilisering av verden.

Eksperiment

Tanken om at film kan tilby oss et perseptuelt eksperiment er hverken ny eller særegen for det figurale. Interessen for film som eksperimentell persepsjonsteknologi har røtter som strekker seg helt tilbake til slutten av 1800-tallet og starten av 1900-tallet (Gunning, 2006). Før film startet å fortelle historier, eksperimenterte den med nye synlighetsformer og nye bevegelser i den synlige verden. I filmens første fase kan man si at vitenskapelige og kunstneriske eksperimenteringer med vår perseptuelle virkelighet, gikk hånd i hånd (Cahill, 2011). Dette viste seg ikke minst i en tidlig interesse for forskjellene mellom ‘filmisk persepsjon’ og vår ‘vanlige persepsjon’ (Andrew, 1984; Aumont et al., 1994; Elsaesser & Hagener, 2009). Denne tidlige sammenhengen mellom film og eksperimentering er ikke overraskende, da filmens teknologiske kompleksitet er disponert for stadig «utforskning, forandring og forskyvning» av våre etablerte bilder og synliggjøringsmuligheter (Brenez & Lebrat, 2000). Tanken om film som perseptuell eksperimentering forbeholdes riktignok (i dag) ofte former for film som ligger utenfor de mest konvensjonelle, som for eksempel surrealistiske filmer eller eksperimentelle former for animasjon (Furniss, 2017). Ideen om å kunne se film eller filmstil som et perseptuelt eksperiment synes for noen i det hele tatt fjern, som når en filmviter differensierer mellom de som oppfatter Marcel Duchamp *Anemic Cinema* (1926) som en *film*

og de som oppfatter den som et *perseptuelt eksperiment* (Kauffman, 2017). I disse tilfellene henviser ikke perseptuelle eksperiment til film generelt, men til *bestemte former* for film eller til noe *annet* enn film.

Filmviteren Randall Halle (2009) har foreslått at eksperimentelle filmer søker å «etablere omgivelser som utfordrer persepsjonsevnen» (s. 689); men hva om vi tar dette som en *analytisk innfallsvinkel* og ikke en beskrivelse av en bestemt type film? Å se film som perseptuell eksperimentering innebærer her en *synsmåte* og *interesse*, en teoretisk-analytisk innfallsvinkel til film, ikke en sjanger eller type film. Det er åpenbart at noen filmer tar oss med på et perseptuelt eksperiment mer eksplisitt, målrettet, radikalt og intenst enn andre, og det er slik sett ikke tilfeldig at det som ofte vil fange en figural analytikers oppmerksomhet er filmer som har barokke, manieristiske eller modernistiske trekk – uttrykk med tydelig fordreide former. Men når dette er sagt: en figural innfallsvinkel til film motiverer oss til å se alle former for film som *potensielle* givere av et perseptuelt eksperiment. Denne interessen gjenspeiles i den figurale innfallsvinkelens analytiske sensibilitet. En figural analytiker er implisitt eller eksplisitt interessert i å se film ut ifra en eksperimentell synsvinkel – ikke bare i den forstand at man er interessert i å undersøke filmer i *deres eksperimentelle dimensjon* (som er dette kapittelets tema), men også i den forstand at man er interessert i å *analysere film ut ifra en eksperimentell optikk og tolkningssans* (tema for neste kapittel). En film laget uten tanke på å eksperimentere, kan likevel ta oss med på et eksperiment, for enhver filmstil skiller seg på små og store måter fra vår egen kroppslige persepsjons fremstilling av verden. Selv klassisk fortellende filmskapere som Howard Hawks og Clint Eastwood tar oss med på perseptuelle eksperiment.

Filmstil forstår jeg som en films karakteristiske måte å *organisere* og *være* i verden på. Denne merker jeg meg i filmens uttrykk, i dens måte å fremtre for meg på og dens måte å uttrykke noe i verden på. Å være interessert i det eksperimentelle ved denne filmstilen innebærer å være oppmerksom for hvordan den viser oss dimensjoner ved våre omgivelser vi ellers ikke oppdager eller ikke ser på samme måte. I stedet for å spørre «hva forteller denne filmen meg?», kan vi spørre «hva gjør denne filmen med min persepsjon?». Ordet ‘eksperiment’ kommer fra latinske *experimentum*, som er avledet av *experiri*, «å prøve» (Caprona, 2013, s. 1305). Å eksperimentere kan ganske enkelt sikte til det å teste ut nye idéer eller metoder, og vi kan forstå et eksperiment som en «stor endring som man ikke kjenner rekkevidden av» (Det Norske Akademis Ordbok, 2021f). Å tenke på filmstil i lys av perseptuell eksperimentering kan dermed forstås på følgende måte: en film manipulerer betingelsene for vår perseptuelle erfaring, og lar oss prøve ut nye perseptuelle erfaringer. En

filmstil tilbyr oss en *utprøvende persepsjon* av fenomener, hvis resultat er uvisst og ikke noe vi kjenner rekkevidden av.

Noe av det mest definerende ved film, ved siden av dens bevegelige bilder, er at den tilbyr oss en uvanlig, omformet og stadig omformende temporalitet og romlighet. I likhet med et eksperiment, må vi følge filmen på dens premisser. Film tar svært ulike former, men er alltid et «blikk holdt i tiden», som Aumont formulerer det på fenomenologisk vis (i et intervju der han nettopp viser til Merleau-Ponty som en inspirasjonskilde (Fairfax, 2017)). Film tilbyr en perseptuell opplevelse der noen andre enn oss selv (filmene) har kontroll over blikket vårt (Nadel, 1998). Med den tyske filosofen Martin Seel (2005) kan vi si at filmer, fordi de tilbyr unike fremtredelseskonstellasjoner som ellers ikke oppstår i vår erfaringsverden, gir oss *et eksperimentelt rom* for å undre oss over verdens varierte og stadig nye fremtredelser. For det første er dette takket være filmens grunnleggende *annerledeshet* som uttrykksapparat. I og med sine sanselige fremtredelsesformer, som på mange måter adskiller seg fra de vi ellers er vant til å persipere, eksperimenterer film og andre kunstarter med vår væren i verden. I tråd med Aumonts (2020) bemerkning om at film tilbyr uendelige mulige bildekombinasjoner, trekker Seel frem, i boken *The Arts of Cinema* (2013), at film kan forandre og kombinere tider og rom 'på måfå'.

En sentral dimensjon ved filmens eksperimenteringer ser jeg her som dens *stadig skiftende perspektiver*. Film er en perspektiveksperimenterende gestalt, en mangfoldiggjørende *synsvinkelprodusent* (Aumont, 1997b). I en av sine få tekster om film, «The Unconscious as Mise-en-scène» (Lyotard, 2017), løfter Jean-François Lyotard frem nettopp dette aspektet ved film. Lyotard interesserer seg for filmer som bruker sine muligheter som bildekunst til å eksperimentere frem nye perspektiver. Ifølge Lyotard fungerer som oftest ikke filmbildet *som bilde*, men mer som en inngang til en forestilt historieverden (Jones og Woodward, 2017). Hans intervensjon i samtalen om film på tidlig 1970-tall kan ses som en respons til tanken om filmens bilder som 'sammensyende' virkemidler (*suture*) i filmens narrativ-representasjonelle diskurs (Hackett, 2017). Han ser særlig filmens muligheter i den avantgardistiske filmskapningen, eller i eksperimentelle former innad i mer konvensjonelle former, som Valkyriesekvensen i *Apocalypse Now* (Coppola, 1979). Disse eksperimentelle eller ukonvensjonelle formene har nettopp en tendens til å gjøre oss oppmerksomme på bildet som bilde, og invitere oss gjerne med på en innlevelse i bildemontasjens perspektivåpnende eksperimentering. Micheal Snows *La Région centrale* (1971) trekkes frem som et eksempel på filmens potensial som perspektivskapende kunstform som kan *innprente* nye virkninger og opplevelser i oss. Lyotard vektlegger filmens bildegestalt ikke som et instrument for en

diegese, og heller ikke som kommunikasjonen av et skjult, diskursivt meningsinnhold, men som en virksom og fremmedartet perspektivering av verden som inviterer vår kropp til å 'strekke' våre vante sanseevner. Hva om vi tar dette som utgangspunkt for å studere filmstil?

Det er også et annet aspekt ved film som eksperiment. Som den tyske filosofen Lambert Wiesing spør i *The Philosophy of Perception: Phenomenology and Image Theory*: «Hva skjer med meg når jeg ser et bilde?» (2014, s. 140). Filmer tilbyr oss unike og eksperimentelle fremtredelseskonstellasjoner vi kan møte med en oppmerksomhet frigjort fra praktiske hensyn. *Bildepersepsjon* – persepsjonen av bilder – er, slik Wiesing ser det, en *pause* fra normal, engasjert fenomenologisk persepsjon, i den forstand at bildet gir oss noe å se og ikke noe vi fysisk kan gripe inn i (Wiesing, 2014). I film kan vi ikke delta i situasjonen vi betrakter. Filmer åpner opp et rom der vi er frigjort fra praktiske hensyn (som at vi skal *handle* når vi ser urett) og der vi av denne grunn kan møte verden og oss selv på nye måter.

Denne doble avstanden til oss selv som kroppslig persiperende mennesker (teknologiske perspektiveksperimenteringer og andre filmspesifikke muligheter for stilisering; og en seerposisjon som gir oss frihet til å være oppmerksomme for fremtredelsesformer i seg selv), er det som gjør film til et apparat som kan gi oss nye måter å persipere verden på. Persepsjon, sier filosofen Alberto Baracco (2017), er det som åpner oss for annethet, og man kan legge til at en film lar oss persipere en annen synlighetsstil, lar oss innta en annen synsakt enn vår vante; og nettopp fordi filmen bearbeider våre fundamentale persepsjonsbetingelser (hvordan vi persiperer og det handlingsrommet persepsjonen normalt inngår i), muliggjør den rekonfigurasjoner av vår perseptuelle erfaring av verden.

Det kan være fruktbart, som jeg skrev i innledningen til dette kapitlet, å forstå filmens figurer som noe frembragt og opplevd i og med en filmstils perseptuelle eksperimentering. For som drøftet i de forrige kapitlene, peker figurbegrepet på en fremtredelse fremmodellert av film, en fremtredelse som har en tendens til å avnormalisere og forunderliggjøre fenomener vi kjenner fra vår vanemessige perseptuelle erfaring. Filmens figurer er betinget av filmens formative og deformerende frembringelseskrefter, organiseringskrefter og stiliseringskrefter, og disse kreftene har andre muligheter enn vår menneskelige kropp i sin måte å få fenomener til å fremtre på. Jeg er interessert i hvordan filmer dermed kan ta oss *ut av* vår vante persepsjonsverden og la oss *utforske* verden på måter vi ellers ikke kan. *Dame mit hund* har tjent som en enkel introduksjon, da den tematiserer synlighet som sådan og tilbyr en animasjonsleken persepsjonserfaring. Jeg vil nå vise til hvordan man kan tenke på en lignende måte om en mer konvensjonell og narrativ film – en film som ikke så tydelig, eller ikke *nødvendigvis* så tydelig, tematiserer synlighet som sådan.

Blackhat

Jordkloden gløder som en kjøligblå elektronisk klinkekule. Jeg ser ikke noe vann, heller ikke noe jord. Jeg ser bare et grenseløst nettverk av hvite strømledninger som slynger seg rundt kloden, en hvit og blå klode som ser ut som en iskald klinkekule, og som lyser opp det nattlige universet som stolte blodårer. Hviskende stemmer og tallaktige elektrolyder fyller atmosfæren. Så, før vi vet ordet av det, er vi på innsiden av en datamaskin. Vi fyker langs maskinvarens mikroflater i en oppjaget, mekanisk-glidende bevegelse som varer og varer, og som senere vil gjentas, som om vi målrettet og møysommelig utforsker internetteknologiens innvoller og infrastruktur, et uoppdaget verdens-rom som er for lite til å se med våre egne øyne. Det er som om vi er i førstepersonsperspektivet til en forhåndsprogrammert romfarer eller et umenneskelig signal.

Starten av *Blackhat* (Mann, 2015) tar oss fra det dunkle verdensrommet og inn i en datamaskins skjulte univers på få sekunder. Jordkloden sett fra verdensrommet er et paradigmatisk bilde fra forrige århundre – men her er kloden elektronisk lysende, tilhørende *vårt* århundre, med skyer som ligner duggaktig knust glass, som om selv atmosfæren var del av vår skjermverden. En datamaskin sett fra innsiden er på sin side et potensielt paradigmatisk bilde fra vår tid. Disse to rommene – verdensrommet og datarommet – markerer i og for seg to svært ulike områder av det synlige. Men de deler det at de begge vanligvis ikke er tilgjengelig for mennesker, selv om de omslynger oss alle hele tiden. De er begge ‘umulige’ eller umenneskelige perspektiver som her, i *Blackhats* åpningssekvens, lar oss få et levende inntrykk av rom vi ellers ikke kan befinne oss i. Det at vi går fra det ene (verdensrommet) til det andre rommet (datarommet) på svært kort tid, er med på å skape en sammenkobling mellom disse stedene. Vi går fra ultratotale bilder av den glassaktig jordkloden (etter bildet av en annen, glødende og generisk jordklode, *Universals* ikoniske logo, som er det aller første vi ser i filmen), som er preget av mystiske sprekker og hvis dimensjoner forblir vage, grenseløse og ubegripelige, til ultranære bilder av infrastrukturen til vår skjermverden, hvis dimensjoner forblir like fremmede, utilnærmelige og ubegripelige. De rette, rene flatene, konturene og teksturene der inne er som rullebaner fra en annen galakse.

Vi har blitt *dratt inn* i denne dataverdenen, zoom-dykket ned i de digitale tallene som viser seg på skjermen, og glir nå langs en verden av kabler, knapper og fremmedteksturerte flater. Nærheten til datamaskinens tarmaktige kabler, som slynger seg i klumpete bunter og som leder et uant sted, minner om de knallrøde telefonkablene i starten av *Trois couleurs: Rouge* (Kielowski, 1994), hovedsakelig i form av de hastige kabelsynsvinklene vi får, men også i måten vi i begge filmene ser en ansiktsløs menneskeskikkelse som igangsetter

prosessen. I *Rouge* ser vi en mann sittende alene ved sitt skrivebord, med bøker, et fotografi og et whiskyglass ved sin side, som slår et nummer med en hjemliggrå tastetrykktелефон; i *Blackhat* ser vi en skjeggete og røykende mann med kraftige fingre som taster på et anonymt, svart tastatur. Følelsesmessig og affektivt er de to filmene svært ulike: I *Rouge* er kablene knyttet til kommunikasjon mellom individer, til en enkelt telefonsamtale, til muligheten for menneskelig kontakt over store geografiske avstander. De røde ledningene er en del av filmens overgripende synliggjøring av åndelig nærhet og avstand mellom mennesker. I *Blackhat* starter kabelbevegelsen etter et kjølig ultranærbilde av kommandoknappen *Enter*. Her markerer teknologien noe ganske annet enn sjelelig samhørighet. Snarere er det snakk om et upersonlig angrep på systemer (økonomisk motivert, får vi vite senere i filmen), som ender opp med å ta liv. Her er vi i et helt annet univers enn et hjertevarmt rødt; lyset her inne kommer ikke fra solen, men synes å strømme fra en syntetisk kilde som er umulig å spore. Det gråblå fargespekteret og de uendelig symmetriske formene her inne i datamaskinens indre tilhører en digital og klinisk maskinverden. I et øyeblikk dykker vi ned i stadig nye lag av mikromønstre som ligner numeriske, labyrintiske og kanskje identiske snøkrystaller.

Overgangen fra ultratotalbilde av jordkloden til ultranærbildene av denne maskinverdenen foregår over noen raske og elliptiske overtoninger. De gradvise overtoningene skaper en delvis myk overgang fra verdensrommet til datarommet, de reduserer det mulige 'sjokket' i den enorme perspektivforflytningen – selv om intervallbildene er forunderlige på sine egne vis: lysene på jorden ser ut som flammer som lyser opp av seg selv og formørker alt annet, som en strømlinjeformet skogbrann. Dessuten ledes vi tross alt inn i datamaskinens verden via en dataskjerm: den gir oss tall som vi så glir på innsiden av. Mange av oss er uansett vant til slike ekstreme forflytninger i tid og rom, for filmer er ofte fulle av enorme ellipser. Dessuten er internett en teknologi som muliggjør hyperraske forflytninger fra det ene til det andre bilde. Derfor vil vi kanskje ikke stusse på de milevishoppende overtoningene i *Blackhat*. Men når vi tenker oss om, eller om vi gjør oss selv litt 'dumme': Er det ikke en underlig bevegelse? Det menneskelige strekker seg mot det umenneskelige, mot perspektiver som trosser tyngdekraftens lover og som overskrider romlige begrensninger – bildene på innsiden av datamaskinen er datagenerte animasjoner – og det umenneskelige trekker seg mot det menneskelige: vi får et innblikk i det vi ellers ikke har tilgang til.

Denne åpningen av *Blackhat*, som i all sin konvensjonelle kontinuitet kan minne om det magiske øyeblikket i *2001: A Space Odyssey*, påminner oss om en grunnleggende kvalitet ved film, en kvalitet som er lett å glemme fordi vi er så vant til det, og fordi klassiske filmkonvensjoner (som de populære kontinuitetsprinsippene) allierer film med våre egne

persepsjonsmuligheter: *filmens bevegelsesmuligheter i det synlige, som følger andre lover enn vår egen menneske kropp*.⁵⁶ Den påminner oss også – som filmens figurasjonsstil som helhet – om en *usynlige materiell* virkelighet vi lever i og med hele tiden.

Blackhat kan, som helhetlig film, tjene som eksempel på hva jeg har i tankene med en films poetiske synliggjøringsstil og hvordan denne kan sies å utgjøre en stil som eksperimenterer med vår persepsjon. Jeg har valgt ut denne filmen fordi den på en side ikke er den *mest* opplagte filmen å tematisere som poetisk og perseptuelt eksperimenterende, og fordi den på den andre siden ikke er den *minst* opplagte. Som jeg har nevnt tidligere, ønsker jeg å invitere leseren til å se utenfor de mest opplagte eksemplene – som for eksempel Peter Kubelka, Len Lye, Maya Deren eller Chantal Akerman. Samtidig ønsker jeg ikke å trekke inn et søkt eksempel, eller å presse mitt perspektiv på en film som ikke inviterer til det eller er åpen for det.

Blackhat kan på mange måter karakteriseres som en klassisk fortellende film. Vi følger en hovedperson som møter en rekke utfordringer og som må kjempe seg ut av kniper: Nicholas Hathaway (Chris Hemsworth), en datahacker som løslates fra fengsel for å hjelpe myndighetene å finne en gruppe cyberterrorister, er (anti)helten i en noiraktig actionthriller (det noen vil kalle en *technoir* eller *cybernoir*) satt i en moderne, global teknologiverden. Skal man karakterisere filmens stil, dens karakteristiske fremtredelsesform, og dens måte å fremstille mennesker og omgivelser på, kan man riktignok beskrive den som en utforskende og poetisk beskrivelse av fengselsaktige overvåkningsomgivelser og en internettverden som er like trykkende materiell som den er svevende uoversiktlig. Filmen er strukturert etter en plottmessig og narrativ logikk (plottet er styrende for mange av filmens bevegelser i tid og rom), men har også en utførlig poetisk dimensjon, blant annet i hvordan den dveler ved det synlige som sådan, ved omgivelers eksistensielle tyngde, ved arkitektoniske former og urbane teksturer, og i dens rytmiske bevegelser i ellers usynlige rom.

Silvia Carlorosi (2015) argumenterer for at det som kjennetegner en poetisk film, eller det hun kaller *cinépoiesis*, er at den først og fremst jobber med bilder og bildesammensetninger, at den opererer med flertydige bilder og bildemontasjer, og at den engasjerer synet som sådan. En poetisk film bruker bilder på en ikke-instrumentell måte, den inviterer oss til å ta del i flerfoldige perspektiver, rytmiske bevegelser og stadige perspektivskifter, samt drømmende stemninger. Mer enn å invitere oss inn i en historiedrevet opplevelse, lærer den oss, gjennom sine bestemte 'teknisk-formale' operasjoner, å se med nye øyne (Carlorosi, 2015). Dette kan for eksempel vise seg i tilfeller der en film stopper opp ved detaljer, øyeblikk og omgivelser på måter som ikke først og fremst synes å tjene en narrativ

progresjon, men som snarere utviser og utforsker en oppmerksomhet for fenomenene.⁵⁷ Jeg har allerede presisert at jeg tenker på filmens poesi i tråd med Merleau-Pontys eksistensfenomenologiske tenkning (en skapende, generativ og uttrykksfull aktivitet), og ikke i lys av litteraturens poesi forstått som sjanger; likevel er Carlorosis bemerkninger en fin påminnelse om noe grunnleggende ved filmers poetiske dimensjoner, og relevante for hvordan *Blackhat* kan sies å være poetisk og eksperimenterende. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på hvordan filmens synliggjøringsstil eksperimenterer med vår persepsjon av et teknologisk nettverkssamfunn som på mange måter påvirker oss i det usynlige.

I *Blackhat* viser en poetisk dimensjon seg blant annet i utstuderte, insisterende og nærhetssøkende fremstillinger av kropper i omgivelser og omgivelser i kropper. Filmen stopper opp flere steder for å beskrive omgivelser og hvordan disse påvirker kropper, den utforsker bevegelsesmønstre på en selvrefleksiv måte – starten, som nevnt, men også i mange andre sammenhenger, som en seremoniell prosesjon der menneskekropper flyter som en harmonisk og fargerik bystrøm – og går ofte tett på det *synlige*, så tett at hverdagslige objekter som et vanlig tastatur og et banalt navneskilt defamiliariseres og fremstår *obsternasige* i sin veldige materielle tilstedeværelse (se filmens første 10 minutter). Filmen insisterer på en materiell og taktil, levd og affektiv nettverksverden, og synliggjør dimensjoner ved denne verdenen som vi vanligvis ikke erfarer med øyet, som vi ofte ikke legger merke til med synet eller er oppmerksomme på overhode. Det er *Blackhats* filmøye som gjør at vi kan krype langs det svarte, harde og støvete PC-tastaturet (tastatur virker aggressive og mektige i denne filmen) og kastes så tett på navneskilt at verdens materielle trykk og tingenes påtagelige nærvær nærmest synes absurd. Selv *skjermtallene* i denne skjermbesatte filmen og denne skjermbefengte verden fremstår som myldrende konkrete, hissige og eksplosive i sin digitale materialitet. Dessuten, som åpningens raskt forflyttende, elliptiske overtoninger og *varige* romutforskning av en datamaskins innside, eksemplifiserer, jobber filmen med å synliggjøre prosesser vi lever med uten å se. På et narrativ-strukturelt plan er filmen drevet av et nokså komplisert *hackerplott*, men på et audiovisuelt plan utforsker den og ‘synger’ den (som Merleau-Ponty kunne sagt) en vidunderlig og skremmende ny verden.

Blackhat fremstiller ikke bare en virtuell verden som insisterende materiell, men figurerer materielle fenomener som affektive. Filmen gir oss en poetisk synliggjøring av en affektiv materialitet ved vår teknologiverden. Dette er blant annet merkbart i filmens audiovisuelle nærhet til objekter (i et øyeblikk, der vi ser og hører enorme kulehull som treffer en umenneskelig hard container, er det som om mennesket er en myk og utsatt snegle uten

hus), men også i dens visuelle *støy*. Filmen preges av en heterogen kinematografisk stil der ulike kamerateknologier, bildeformater og bildeoppløsninger – «alt komprimert til én fil» (Dinnen, 2020) – skaper en fornemmelse av en kaotisk og trykkende *taktil*, men samtidig *relativ* og brutalt skiftende teknologivirkelighet. Relativ fordi de *ulikeartede* så vel som fremmedartede kameraøynene når ulike rom og bringer rom til uttrykk på ulike måter. Filmens anslag, som tar oss fra verdensrommet til datarommet, er bare det første tilfellet av plutselige sprang i tid og rom, og plutselige sprang mellom ulike teknologier. Man kan si at *Blackhat* bolttrer seg i ulike teknologiske uttrykksstiler, og dette bidrar til at filmen som helhet uttrykker en relativ teknologivirkelighet der mennesket formes av teknologier like mye som teknologier brukes av mennesker. I filmen ser vi en virkelighet som er hard og klaustrofobisk som plast, kuler, asfalt, metall og glass, men som samtidig er uoverskuelig skiftende, flyktig, modifiserbar og kaotisk. Ved å uttrykke en dobbelthet ved våre teknologiliv – det tunge og det flyktige, det materielle og det virtuelle, det elementære og det transformerende – er det fristende å sammenligne filmen med en konkret mobiltelefon, med knust skjerm (merkbart materiell, taktil og skjør), som kan gjøre et virvar av operasjoner (rask, skiftende, digital nettverksverden). *Blackhat* har også en egen form for poesi, en digital noirpoesi (den er skutt med mange ulike digtalkameraer), i hvordan den figurerer mennesker i omgivelser og omgivelser i mennesker, blant annet ved en dveling ved omgivelsenes stemningsfulle arkitektur, romlighet, flater, lys og tekstur – og det i bilder som er flertydige i sin uttrykksfullhet.

Ta for eksempel en tidlig scene der datahackeren Nicholas akkurat har sluppet ut av fengsel og skal stige om bord i et fly. Idet han og følger hans tusler mot flyet, dveles det ved den hvitfargede, fremmedgjørende åpenheten ved en ellers mennesketom flyplass, hvor synet ikke har noe annet å gripe fatt i enn en grenseløs horisont. De moteriktige solbrillene og den glatte hårsleiken til denne mannen utstråler en slags stoisk frykt i møtet med en alt for lys og åpen verden. Menneskefigurene desentreres i disse bildene der flyplassens lyse og nærmest endeløse flater tar over for alt (se fra 21:17): de glir inn og ut av bildene som passerende modellspøkelse, og det i et blendende hvitt landskap som vil overleve dem. Bildene er tvetydige, for denne åpne flyplassverdenen synes som friheten selv (grenseløs horisont, himmelaktig hvithet, en markant kontrast til fengselscella), men samtidig som et klaustrofobisk tomrom (grenseløs horisont, helvetes hvithet, hvor skal man ta veien?).

Som så mange scener i *Blackhat*, uttrykker denne ambivalente scenen at det å være i verden ikke er å betrakte den på avstand, men å beveges og bli berørt i rytme med den (Mazis, 2016). Litt senere glir vi bortover det enda mer menneskeforlatte, melankolske og nærmest

apokalyptiske gulvet på Wall Street etter endt arbeidstid, der børspapirene flagrer som støvballer i en forlatt westernby. Mot slutten av filmen dveler vi ved de forlatte bygningslokalene i Kina, der ingenting hender. Dette er bare noen små eksempler på andre åpne og nærmest menneskefiendtlige plasser i *Blackhat*, to eksempler på en dveling ved omgivelser uten mennesker som forunderliggjør stedenes relasjon til oss.

Filmen komponerer også gjennomgående mennesker slik at de synes fanget i fysiske rom. Vi introduseres for helten Nicholas idet han sitter i en klaustrofobisk fengselscelle, men selv om vi tidlig forlater fengselet med ham, figurerer filmen ofte menneskene slik at de fremstår som veldige kroppar i små, hemmende rom, rom som synes begrensende for bevegelsesfriheten og tettsittende for tanken. *Blackhat* betoner ofte det ufrie ved massive menneskekropper som befinner seg i et trangt, men samtidig smidig og uoversiktlig overvåkningsmiljø. Filmen figurerer et altomslyngende arkitektonisk overvåkingssamfunn der kroppar i fysiske rom preges på ulike fysiske, mentale og affektive måter av datateknologiens lange og utallige ‘armer’ eller ‘vegger’: teknologien følger med og kan innhente deg, og den setter begrensninger for deg. Filmen synliggjør, mer generelt, en trykkende affektiv-materiell og krevende kroppslig dimensjon ved vår nettbaserte informasjonsvirkelighet, ved vårt digitale nettverksliv og ved et overvåkingssamfunn som opererer i det skjulte.

Med affektiv-materiell sikter jeg til hvordan våre materielle omstendigheter eksisterer for oss som en affektiv virkelighet, som en virkelighet som *påvirker* oss på måter vi er bevisst på og som vi er ubevisst på; og, ikke minst, til begripelsen av at vår materielle omverden er uløselig innvevd i vårt følelivesliv, slik våre levde liv er uløselig innvevd i den materielle verden – det er det som gjør omverdenen til *omgivelser* i den forstand vi drøftet tidligere i dette kapittelet. Glen A. Mazis (2016) viser til en *drømmende materialitet* tematisert av Merleau-Ponty: Slik drømmene våre påvirkes av den materielle verden, slik er også vår våkne opplevelse av den materielle verden (vår faktiske, sosiale omverden) preget av noe som har med våre drømmende liv å gjøre: affektiv *bevegelse*, plutselige forflytninger av oppmerksomheten, flytende følelser og stemninger, gripende eksistensiell mening, farger som påminner oss om fortiden, forestillinger som skyter seg inn i observasjonen av en stein. Film og andre kunstformer uttrykker ofte slike drømmende dimensjoner ved våre våkne virkeligheter. Filmer viser oss ofte hvordan materielle objekter og omgivelser er ladet med drømmende stemninger – hvordan objekter og omgivelser er ladet med fortid og fremtid, minner og forestillinger, frykt og lengsler, ideer og fornemmelser – og *Blackhat* karakteriseres av det *innpåslitne* nærværet av alle ting og omstendigheter i vårt såkalte virtuelle informasjonssamfunn.

Blackhats figurasjon av en affektiv og drømmende materialitet viser seg ikke minst gjennom dens ultranær bilder av flater, gjenstander og mennesker. Denne nærheten til tingene lades gjerne av ambient synthmusikk, intensiveres av at menneskene er engasjert i krevende oppgaver, og av at noe eksistensielt står på spill. Vi ser ofte grublende, stressede og konsentrerte ansiktsuttrykk. Filmskaperne benyttet en daværende ny kamerateknologi, *P+S Technik Skater Scope*, som muliggjorde at man kom ekstremt nær ansiktets overflate (Rogers, 2015). Denne affektive materialitetsnærhet gjør at objekter som tastatur og navneskilt får noe innpåslient, overilt og vilt over seg. Sanselig nærhet (samt det drømmeaktige ved våre reiser rundt om i den materielle verden) fremheves også i hvordan filmen beveger seg mellom ulike byer (plottmessig motivert av at karakterer befinner seg i ulike byer og reiser mellom ulike byer): vi forflytter oss ofte raskt fra ett geografisk sted til et annet, og disse stedsskiftene markeres med *farger* i stedet for mer oversiktlige etableringsbilder og informative mellomtekster (Rogers, 2015). De ofte tette utsnittene, som går nært på byomgivelsene og på menneskehuden, skjør og robust på en og samme tid, og som insisterer på objekters hardhet og nærvær, sørger for at kroppene synes ufrie, låst til sin egen kropp midt blant den rom- og tidsoverskridende teknologien.

Blackhats stilisering av kropper i omgivelser (hvordan kropper utfolder seg i omgivelser) og omgivelser i kropper (hvordan omgivelser preger kropper), synliggjør og tematiserer en virkelighet preget og formet av tastetrykk og krefter utenfor vår kontroll. I *Blackhat* blir selv noe så intimt som ens egen seksualitet sett av en makt utenfor egenkroppen. En konvensjonell sexscene, preget av et svalt og melankolskblått lys, glir nærmest umerkelig (takket være en musikalsk lydbro) over i et like svalt og melankolskblått bilde av en fange i sin egen seng: rett etter at Nicholas og partneren hans Chen Lien (Tang Wei) har hatt sex (de omfavner hverandres kropper i patosfylt saktefilm) vises han sittende alene i sengen, og det panoreres fra en fotlenke til det betenkte, åndsfraværende ansiktet hans. Er denne fotlenken et slags øye, en makt som holder øye med denne hemmelighetsfulle skikkelsens mest private og lidenskapelige bevegelser, miner og stunder?

I scenen som forutgår denne, sitter Nicholas og Chen på en avsidesliggende, lokal og fredelig restaurant og spiser og snakker sammen. Nicholas lukter etter hvert ugler i mosen og finner ut at noen overvåker dem. Plutselig dukker tre truende menn opp. En slåsskamp bryter ut. Disse mennene kommer fra 'intet'. De kommer fra intet takket være et lite overvåkningskamera i restauranten. I denne scenen blir igjen det affektivt-materielle ved omgivelsene, overvåkningsteknologiens lange armer, og det tunge og kraftige, det skjære og utsatte, og det stedbundne ved å være en kropp, vektlagt. Under slåsskampen er kameraet tett

på kroppene og beveger seg i voldelige rykk og fall med dem; bildene er som festet på selve kroppene til de kjempende og falne, og menneskene fremstår solide som kjemper samtidig som de viser seg sårbare som virrende fluer. Igjen sørger filmens stilisering for å vise omgivelser som harde og glasspregede og kroppar som konkrete, fysiske og kjødelige og på samme tid fylt av skiftende atmosfærer og affekter. Det plutselige angrepet i filmens fiksjonsverden, som fremstilles nærmest like kvikt som et filmklipp eller et museklikk, snur kroppens situasjon og atmosfære fullstendig på hodet.

Øyeblikk som dette, slik som den lite seksuelle fotlenken, danner et mønster som uttrykker en verden preget av det Michel Foucault (2002) kalte *biomakt*, en verden som kontrollerer og former våre liv på mer eller mindre subtile måter, en verden av slu og bøllete overvåkning, og av uventede fysiske forandringer skapt av virtuelle teknologier og deres inngripen i fysiske og arkitektoniske «frisoner». Alle tidligere anonyme «frisoner» eller private rom synes okkupert av et usynlig blikk, som enten potensielt eller faktisk holder øye med menneskefigurene. Samlet sett gir *Blackhats* stilisering av byrom, datateknologi og «private» rom en følelse av at vi befinner oss i et globalt fengselssystem uten vegger, der bevegelsesmønstre spores og reguleres hvor enn mennesket går (filmen kan, takket være sin uttrykksform, karakteriseres som en biopolitisk fengselsfilm, men det er et tema for en annen tekst). Filmen skaper en følelse av en slags allestedsnærværende *panopticon*, der tårnøyet har blitt et satellittøye.

Carol

En slik virkelighetsfølelse får et lengtende, sorgtungt bilde et stykke ut i *Blackhat*. FBI-agenten Carol (Viola Davis) har falt om på en motorvei. Hun ligger på den harde asfalten med kroppen full av kulehull. Dette menneske er i ferd med å blø i hjel, og hun ser opp på en ragende og morsk skyskraper over seg. Dette er det siste øyeblikket i livet hennes. Dødsfallet er fremstilt som en dyster og sorgfull hendelse – hun virker helt alene der hun ligger, det er skumrende kveld, gatene er mennesketomme så vidt vi ser, dessuten er omgivelsenes lyder tonet helt ned, og alt dette kontrasterer med en forutgående voldsom, kinetisk skuddveksling – og med en grundig følelse av livstap, av at livet *trekker seg vekk, dempes eller renner ut* av kroppen. Men samtidig er dette dødsfallet fremstilt med en følelse av noe befriende, av at noe tyngende forløses.

Carol blir viet fem innstillinger i dødsøyeblikket. Vi kan dele disse fem bildene opp i to faser. Først får vi et bilde litt på avstand, der vi ser kulehull fylle den *bløte* kroppen hennes (og den lillafargede skjorta hun har på seg). Hun faller om i skånende saktefilm. Deretter gis

vi et mer intimt nærbilde av ansiktet hennes i profil. På lydsporet regjerer en ubevegelig stillhet, en stillhet med et snev av bølgeaktige skvulp. Så returnerer vi til en høylytt, hektisk og voldelig skuddveksling, som hun ikke lenger er en del av, før denne døende kvinnen igjen vies tre intime bilder. Først er vi tilbake til det tunge ultranærbildet av ansiktet i profil. Dette er et *rolig* nærbilde av et døende ansikt. Hun er nettopp blitt skutt, og er ikke død, men det hviler en ugjenkallelig og tung ro i bildekomposisjonen og i ansiktsuttrykket. Skuddlyder høres bare svakt i bakgrunnen nå, omgivelsenes trykk er dempet, som om livet rundt er faset ut, blitt en slags summende atmosfære, ikke lenger en fyldig omverden. Men hun har øynene åpne. Hun ser ikke rundt seg, men hun har øynene vid åpne. Kameraøyet er på gateplan, med henne, hun ligger jo på bakken og vi er der på asfalten med henne: en medfølelse gest i kaoset. Sammen med utfasingen av det tidligere så hypervoldelige bråket rundt Carol, fremvekker dette en følelse av fred og forsoning i det harde dødsøyeblikket. Dessuten er den indistinkte bakgrunnen bak ansiktet hennes fylt av en mild og nærmest beroligende lillafarge (som en mer diffus utgave av den mer livskraftige lillafargen hun har på skjorten sin). Den påfølgende innstillingen er overraskende, underlig: en rørlig synsvinkelinnstilling der vi ser en ensom skyskraper som rager over henne, delvis lysende i en tåkete nattehimmel.

Den spektakulære skuddvekslingen som forutgår dette øyeblikket, og filmens tidligere fremstilling av Carol, har ikke lagt opp til denne intime og drømmende-døende stemningen som uttrykkes nå, har ikke forberedt meg på denne såre intimiteten idet hun dør og fester blikket på denne skyskraperen. Så får vi det siste bildet av henne: et frontalt nærbilde, som om vi henger over henne. Ansiktet er dratt nedover av tyngdekraften, men hun har fortsatt øynene vid åpne, stirrende på noe vi akkurat har sett, en merkelig skyskraper, men som samtidig unnslipper oss, for vi er ikke dette menneske, vi ser bare akkurat hva hun ser og hører i dette skjebnetunge øyeblikket. Dessuten *klippes det*, dessuten går vi videre i filmen, til andre figurer, *idet* hun fortsatt har øynene vid åpne; vi kan ikke vite om hun dør, det forblir noe uavklart i dette øyeblikket som mest sannsynlig markerer en død.

Tidligere i filmen er vi blitt informert om at Carols ektemann døde 11. september 2001. Denne informasjonen ble ikke vektlagt som viktig, den bare dukket opp i løpet av filmens gang, og skyskraperen hun ser opp på idet hun dør ligner ikke spesielt på tvillingtårnene. Men sammenhengene fremvekket om man husker denne informasjonen. Uansett utstråler dette dødsøyeblikket – denne 'sidekarakterens' død, som den prosaiske tanken vil kategorisere det – noe skremmende og beroligende på samme tid, noe tragisk og befriende, noe tungt og trist og samtidig noe tåkeaktig drømmende i all sin ensomhet, som om det tilhører et blikk som synker vekk fra verden og flykter inn i en evig, vond og hard, men

samtidig beroligende drøm. I mange actionthrillere ville en 'sidekarakters' død som denne blitt raskt håndtert. Kanskje ville den blitt viet det første saktefilmbildet av kulene som treffer kroppen, og deretter en klisjéfull interaksjon mellom den døende og hovedpersonen (Hathaway er for øvrig til stede i den dramatiske scenen, i skuddvekslingsscenen, men blir holdt utenfor bildene og lydsporet – og dermed vår oppmerksomhet – idet Carol dør; hun er helt alene). Her får det en omtenksom oppmerksomhet som en individuell, spesifikk erfaring. Det finnes en følelse av pustende, urovekkende ro og tankevekkende *vertikalitet* i dette dødsøyeblikket. Selv om øyeblikket er svært kort, regnet i klokketid, er det fyldig i følsom, kroppslig og sårbar mennesketid. Jeg tenker her på *vertikalitet* i den forstand Maya Deren snakket om en poetisk form for film kontra en narrativ-horisontal form for film (Keller, 2015). Vi skal ikke videre i filmens fortelling, i skuddvekslingen og dramaet, vi skal dvele i dette øyeblikket, i en stemningsfull erfaring og særegen hendelse, som en suveren ensomhet i en mektig verden. Det er også noe derens i det som kan beskrives som en estetikk som pleier det uferdige, åpne og *liminale* (Keller, 2015); vi forlater Carol idet hun stirrer opp på den tåkete skyskraperen.

Dette dødsøyeblikket til Carol utmerker seg fra alt annet i filmen, samtidig som det eksemplifiserer hva jeg har beskrevet som filmens fremstilling av en affektiv-materiell virkelighet. Asfaltsynsvinkelen og den ragende skyskraperen som er det siste hun ser, befester inntrykket av at det er i den materielle virkeligheten vi er i, selv om vi lever i cyberland, og selv i dødsøyeblikket. Vi har en tung og døende kropp selv om vi taster lett og farer raskt; en fornemmelse som ikke minst gestaltes i en tidligere skuddvekslingsscene ved en labyrintisk-arkitektonisk kai, der svære, sanselige kulehull i harde containere og myke menneskekropper filmes av et *snublete*, kroppslig kamera som er bundet til tyngdekraften og forbundet til nerver.⁵⁸ Men dette mer rolige dødsøyeblikket til Carol antyder også at dette tunge og materielle er fylt av noe drømmende-stemningsfylt, noe lengselsfylt og fryktelig, knyttet til gode og vonde stemninger for fortiden og fremtiden. Det materielle er fylt av det sosiale og sjelelige. For slik usynlige prosesser som nettverksoverføringer har en materiell dimensjon, slik har også det materielle en åndelig og drømmende dimensjon for oss (bare husk hvordan det er å finne igjen en leke du elsket som barn). Carol knytter seg, i dødsøyeblikket, til den harde og uforsonlige *skyskraperen* som ruger over henne. Men den er ikke bare hard og uforsonlig, er den vel? Skyskraperen er i fokus, det er den som er det siste synet. Men i sin overveldende materialitet er den knyttet til hennes drømmende liv. Kanskje til lengselen etter den avdøde mannen, kanskje til det å unnsnippe den høylytte verden, eller kanskje til det å

ville leve – eller kanskje til noe helt annet vi kan tenke oss. Men så går vi videre. Dette er hennes *farvel* til livet, eller filmens *hade bra* til et liv: en levende dødsfigur.

Hvordan eksperimenterer Blackhat med vår persepsjon?

Jeg har vektlagt at filmen uttrykker en affektiv materialitet og en fengselsaktig verden. Men hvordan, mer spesifikt, kan vi si at dens stil eksperimenterer med vår persepsjon? Jeg har allerede beskrevet starten, den umenneskelige bevegelsesfriheten som tar oss fra verdensrommet til datarommet på noen få sekunder. Animasjonen gir oss ‘umulige’ synsvinkler og bevegelser i en verdensdimensjon – den materielle, visuelle innsiden av vår datateknologi – som vi stadig lever med, men som vi stadig glemmer. Men vi kan også gå til en mindre overdådig perseptuell bevegelse. La oss gå tilbake til dødsøyeblikket til Carol. Etter en svært utadvendt, offentlig skuddveksling, der filmen mer upartisk beveger seg mellom kropper og skikkelser som skyter mot hverandre og som gjemmer seg for hverandre, er vi plutselig kastet inn i en privat død. Det er en voldsom kontrast, ikke minst takket være de skarpe skuddsalvene og metalliske geværlydene som plutselig glir over i døende stillhet og et ansikt i fredelig ro (kontrasten kunne dog vært enda større enn den er; vi får også noen barmhjertige saktefilmbilder av en annen ‘sidekarakter’ under denne skuddvekslingen). Et tydeligere eksempel på hvordan man kan se filmens stilisering som perseptuell eksperimentering, finner vi imidlertid idet skuddvekslingen igangsettes. Her finner vi en enda mer kontrastfylt veksling mellom ro og eksplosivitet. Nicholas og Chien skal ta avskjed ved en motorvei. Vi er nært på dem, de to hodene deres er i forgrunnen og en parkert bil befinner seg i bakgrunnen. Dypfokus lar oss trekke inn atmosfæren i de urbane omgivelsene og skaper en vag spenning mellom forgrunn og bakgrunn (en bekjent av hovedfigurene sitter i bilen, kanskje sjalu). Chien ser på Nicholas med blanke øyne, øyeblikket er preget av en langsom avskjed, de berører hverandre forsiktig og ømt, som i en var film av Terrence Malick, men så *plutselig* eksploderer bilen bak dem. Filmens lyd og bilder eksploderer samtidig. Lydsporets stillhet eksploderer inn i tusen knas, den merkelige lyden fra glasset som sprenger skjærer inn i ørene. Samtidig eksploderer rommet og tiden: Tidens normaltempo rykkes inn i en *ekstrem* saktefilm, helt uventet, som om bildet er like overrumplet som oss over dette kraftige smellet. Bildets tid og rom strekker seg, som om det er fanget i et traumatisk øyeblikk. Vi får se og merke oss, i dette som er et svært affektivt-materielt bilde, hvordan de utallige glassbitene, de enorme flammene og bilen rives fra hverandre, og hvordan de voldsomme kreftene trekker kroppene – i ekstrem saktefilm, *langsomt* – ut av innstillingen. I de neste to innstillingene ser vi kroppene falle i *normaltempo* – et normaltempo som kun kan sammenlignes med følelsen

man får etter å ha hoppet ned på bakken rett etter å ha hoppet på en trampoline. Men disse 'normale' bildene (som har blitt avnormalisert av hvordan de er innskutt midt imellom den plutselige, ekstreme saktefilmskulptureringen av tiden) varer ikke lenge, og før vi vet ordet av det slynges vi rett tilbake til det nærmest stivnede flammehavet, nå med glassbiter dansende rundt omkring i hele bildet, før det avløses av et mer konvensjonelt over-skuldra-bilde av en mann med bazooka. Våre to hovedfigurer rakk ikke å berøre hverandre, de var bare på vei, så eksploderte alt. Vi er sannelig ikke i Terrence Malicks verden. Denne hastighetsvariasjonen, denne ekstremt voldelige rytmiske forflytningen, utgjør et brudd i det vante, et spatiotemporalt avvik som rykker oss ut av en komfortabel posisjon og inn i et åpent felt som rammer oss i sin fremmedhet. Vi kan også kalle det et mikroeksperiment.

Stilen tematiserer. Det er stilen i *Blackhat* som tematiserer verden på en gripende og tankevekkende måte. Det er, som Merleau-Ponty ville sagt, i dens sanselige manifestasjon vi finner dens mening. Man kunne sagt at *Blackhat forteller* om en fengselsaktig teknologiverden av affektiv materialitet. Filmen, kunne man sagt, forteller om et overvåkningssamfunn og ufrie kroppar i dette samfunnet; den har et budskap. Mitt poeng er riktignok at en figural innfallsvinkel, som det jeg her forsøker å skrive frem, og et merleau-pontiansk blikk som jeg knytter til denne innfallsvinkelen, peker på noe vesentlig ved filmen som ikke den narratologiske logikken eller orienteringen plukker opp eller betoner. Jeg har i det minste håpet å vise at en næranalytisk tematisering av filmens fremstillingsmåte, dens estetikk og stil, ut ifra en figural og merleau-pontiansk logikk, peker på noe ved filmens meningsfulle former og uttrykksfulle eksistens. Filmens narrative logikk muliggjør eller legger til rette, kunne man kanskje si, for en reise i det synlige, eller fungerer som et strukturerende virkemiddel i en poetisk og eksperimentell synliggjøring av verden. En helhetlig, kompleks makrofigur som skapes i *Blackhat* er, slik jeg ser det, en dynamisk og forunderlig sammenstilling mellom, på den ene siden, flytende, hoppende, luftige (nærmest eteriske) bevegelser via *klipp* og, på den andre siden, *materielle nærbilder* av en tett pakket tingvirkelighet man ikke kan flykte fra. Men *filmen*, som synliggjørende gest, er nokså bevegelig og 'fri'. Menneskenes kroppar er driftige og bevegelige, men synes i bunn og grunn ufrie og tungpustet i *Blackhat*. Vi, derimot, fyker rundt i kriker og krokar av dette elektriske kabelmiljøet, takket være filmens teknologi, takket være de mange ellipsene og en kinematografi (Stuart Dryburgh) som flyter rundt i rommene som om den var vektløs (Gustavsson, u.å.). Denne doble uttrykksfullheten fanges opp av filmkritikeren Manohla Dargis:

The contrast between the richness of the action and the thinness of the (still beautiful) images is just one of many dualities that run through the movie, as when Mr. Mann cuts from a fanlike image spreading across a screen to a huge flame shooting out from under a Hong Kong cook's wok. Time and again, he puts computer and other spaces into play visually, mapping a brave new world with images of kaleidoscopically pulsing screens and the jewel-like glittering of nighttime megacities. The practical locations, with real bodies moving through spaces, underline the idea that something big is still at stake in the physical world (Dargis, 2015, avsn. 9).

Her setter Dargis ord på noe av det jeg har vært inne på i min lille analyse: vi svever fra det ene til det andre rommet, men kroppene synes sårbare og utsatte i de ofte trange bildeutsnittene. Dargis påpeker videre at *Blackhat* er en film om sammenkoblingen mellom kropper og teknologi. Men viktigere enn at den handler «om» det: den figurerer en slik sammenkobling i sin organisering av verdens elementer. *Blackhat* gir en lyrisk fornemmelse av at verden (eller *kjødet*) har blitt infisert av overvåkningsteknologier i den grad at individet alltid er en væren-i-verden som alltid blir sett av en makt utenfor seg selv. Overvåkingen og den stadige teknologiseringen av miljøet gjør menneskene til en del av det synlige på nye måter, påvirker våre bevegelsesmønstre og relasjoner i den grad at private pusterom synes vanskelig å finne og blir noe man må 'hacke' seg tid til. Datateknologien er ikke bare et tillegg til væren, den griper inn i den og *omfordeler det sanselige*, for å låne et allerede berømt uttrykk fra Jacques Rancière (2004).

Heltene ser ut til å flykte på slutten av filmen (Hemsworth fremstår nærmest som en superhelt i denne filmen, lignende sin rolle i Marvels *Thor*-filmer (2011-), men uten den ironiske humoren), de forsøker å forsvinne i mengden på en flyplass, men selv disse solbrillekspertene er fanget av et usynlig 'øye utenfor øye'. I de siste bildene ser vi dem forsøke å gli i ett med alle de andre reisende på flyplassen, mens vi ser at de befinner seg i perspektivet til overvåningskameraer, og et konvensjonelt sluttbilde, der de tusler mot frihet i et heroisk toskudd, er preget av et usynlig-kontrollerende blikk. Helt på slutten kommer de så nærme kameraet at de glir ut av fokus og blir til ansiktsløse bildelementer som snart vil gli og gyanget ut av innstillingen. De kan fly fra land til strand, nærmest når som helst (dette er et inntrykk man får gjennom hele filmen; vi hopper fra det ene til det andre landet på kort tid), men kan de unngå å bli sett?

Avrunding av del 3

Allerede persepsjonen stiliserer. Persepsjonen formgir verden slik at denne verdenen blir til omgivelser for oss, omgivelser der noen dimensjoner ved verdenens (multi)dimensjonalitet avdekkes, leves og uttrykkes (Hoel & Carusi, 2018). Vår persepsjon jobber stadig frem nye dimensjoner ved verden, finner og skaper nye figurer i verden, og slik utarbeides nye måter å forholde oss til omverdenen på, være oppmerksomme på og orientere oss på. Vår persepsjon kan dermed sies å være et apparat som avdekker og undersøker verden (Hoel & Carusi, 2018). Film kan beskrives som et annet slags apparat som avdekker og undersøker verden på unike måter. En film er en stilistisk konfigurasjon som modellerer tingene på særegne måter og som dermed kan synliggjør noe nytt. Film gir oss nye *perspektiver* på tingene, perspektiver som ‘åpner’ fenomener opp på nye måter, som bringer verden til uttrykk på nye måter, og som dermed initierer det Merleau-Ponty (1964b) – og i forlengelse Brenez (2011a) – kaller en *diskusjon* over hva fenomenene er eller kan være. Ut ifra en figural innfallsvinkel er man interessert i det som skiller filmens synliggjøring fra menneskekroppens synliggjøring. Og derfor har jeg vektlagt filmers stilistiske fremtredelsesformer som perseptuelle eksperiment, og filmens figurer som noe som fremkommer av dette eksperimentet. I det kommende kapittelet skal jeg gå nærmere inn på hvordan dette kan vekke undring i oss, og hvordan vi kan la denne undringen styre en filmanalyse.

Del 4: Analyse

Hvordan kan vi gå i gang med å analysere enkeltfilmer ut ifra en figural synsvinkel? Hva kjennetegner en figural filmanalyse? Dette er temaet for de neste to kapitlene. Først, i kapittel 8, presenterer jeg noen innfallsvinkler og noen generelle spørsmål vi kan stille i en figural analyse; deretter, i kapittel 9, presenterer jeg en figural analyse av filmen *Blind Kind* (Keuken, 1964). Sammen er disse kapitlene ment å gi en pekepinn på hva jeg har i tankene med en figural filmanalyse.

8. Figural filmanalyse

Figurbegrepet peker typisk på en underlig fremstilling som trigger undring. Dette er noe jeg har forsøkt å vise med eksemplene som er trukket frem i de forutgående kapitlene. *Årsringar* fremstiller arbeidet med en begravelleskiste på en måte som avlærer meg hva en begravelleskiste er. Det gjør den ved å organisere det synlige, det hørbare og tiden på en måte som lærer meg å betrakte en begravelleskiste uten at jeg umiddelbart knytter denne betraktningen til begravelse og død. *Dame mit hund* kaster meg inn i en livlig synlighetsflate som får meg til å undre over hva en park er for andre vesener enn meg selv, eller hva en park er for andre perspektiver enn de jeg selv kan innta. Og *Blackhat* fremstiller en virtuell nettverksverden som et klaustrofobisk og taktilt fengsel, men også som et mulighetsrom for nye bevegelser og stemninger i verden. Ved å føre meg ut av de vante perspektivene jeg gjennomlever med kroppen, ved å omforme og rekonfigurere tingenes vante tilsynekomst, og ved å tilby meg nye måter å være oppmerksom på, får disse filmene meg til å møte verden med fornyet undring. Med sine dynamiske bildemontasjer byr de på en koherent deformasjon som underliggjør min vante persepsjon, og som får meg til å tenke.

Etter å ha drøftet figurbegrepet (del 1), fremlagt en figural teoretisering av film som formativ bildekunst (del 2), og knyttet dette til stil forstått som perseptuell eksperimentering (del 3), har det blitt lagt et teoretisk grunnlag for å se nærmere på hva som karakteriserer en figural filmanalyse. Mens tidligere nøkkelord har vært fremstilling og synliggjøring, bildekunst og (om)forming, stil og persepsjon, er nøkkelord for dette kapitlet næranalytisk oppmerksomhet og undring. Hva kjennetegner en figural oppmerksomhet og en figural undring i møtet med enkeltfilmer? Hva karakteriserer en figural analyse? En leser som forventer en oppskrift på hvordan man går frem i en figural analyse, vil bli skuffet av det som følger. Jeg vil ikke presentere en metode, men legge frem noen forslag til hvordan man kan gå frem og hvilke spørsmål man kan stille.

Næranalytisk undring over en films figurer

I korte trekk kan en figural analyse karakteriseres som en næranalyse der vi retter en undrende oppmerksomhet mot en films figurer – de midlertidige, provisoriske og uttrykksfulle fremtredelsesformene stilisert frem av den aktuelle filmen – og spør oss hva disse gjør med vår oppmerksomhet og tenkning. Dette fordrer at vi går tett på filmen som formet, stilisert og

uttrykksfull bildegestalt, og spør oss hva og hvordan vi persiperer i filmopplevelsen. En figural analyse er en uttrykks- og stilorientert analyse, men som forrige kapittel understreket, ønsker jeg at vi forstår spørsmålet om en films form, uttrykk og stil i lys av et eksistensielt spørsmål om vår måte å være i verden på. Et grunnleggende spørsmål i en figural analyse er derfor ikke bare «hvordan fremtrer filmen for meg?», men også «hvordan får den noe i verden til å fremtre for meg?»

Kan alle filmer, eller alle former for film, analyseres ut i fra en figural analyseoptikk? I prinsippet vil jeg svare «ja», men en figural analytiker vil gjerne plukke seg ut en film, eller et øyeblikk i en film, som på et eller annet vis er original og unik i sin måte å fremstille og uttrykke noe i verden på. Med dette som utgangspunkt kan man stille spørsmål som: lar denne filmen meg utforske og oppdage nye måter å være oppmerksom og undrende tilstede i verden på? I så fall, hvordan? Hvordan får filmen meg til å være (oppmerksom) i verden på en annen måte enn jeg er vant til? På hvilken måte kan filmen sies å bringe det eksisterende inn i en ny skikkelse? En figural analyse er særlig opptatt av hvordan filmer former og omformer verdens vante tilsynekomst på oppfinnsomme måter – på måter som forunderliggjør, problematiserer og eksperimenterer med fenomenene slik vi ellers persiperer dem, slik de ellers kommer til uttrykk. Med andre ord er en figural analyse opptatt av hvordan filmer figurerer fenomener på måter som trigger undring.

Motiveres ikke all analyse av undring, slik også teori og vitenskap mer generelt gror ut av undring? Dette var noe allerede Platon og Aristoteles påpekte: teori (*theoria*) stammer fra undring (*thaûma*) (Gunning, 2014). Man kan se vitenskap som sådan som en form for disiplinert undring. Figurbegrepet er dog en analytisk optikk som *vedholder* oss i undring i møte med film, og som teoretiserer film som en slags ‘undringsgenerator’. En figural analyse fordrer at man forblir undrende oppmerksom overfor hva man erfarer i møtet med en film, og særlig overfor dens fremstillinger og stilistiske uttrykk. Det underlige er ikke bare noe å forklare, et hinder å komme seg forbi, noe som igangsetter analysen; det er snarere en mulighet for å se noe nytt, kjenne på noe nytt og tenke noe nytt. Man kan forbli i det underlige og undrende, for målet er ikke å artikulere hva filmen kommuniserer eller betyr, men å beskrive og tenke ut ifra den spesifikke fremstillingen av – og dermed åpningen til – verden den markerer eller initierer i og med sin figurasjon.

Jeg vil foreslå at vi kan se filmens former som undrende så vel som underlige. Dette er noe av det vesentlige som skiller representasjonsbegrepet fra figurbegrepet, som jeg var inne på i kapittel 4: Figurbegrepet forsøker å begrepsliggjøre noe ved filmers fremstillingsformer som er utprøvende og spørsmålsstillende mer enn etterlignende og bekreftende; figurbegrepet

peker på en filmisk fremstilling som bærer preg av en utforskende og underliggjørende behandling av verden vi er gitt, mer enn en representasjonell formidling av noe allerede gitt. En analyse opptatt av filmens figurer er derfor en analyse som gjerne starter og slutter i undring.

På lignende måte som fenomenologien undrer seg over vår persepsjon av verden, søker en figural analyse å beskrive og tenke over filmers måter å forme og synliggjøre verden på. Der Merleau-Pontys fenomenologi undersøker menneskekroppens persepsjon, er den figurale analysen opptatt av persepsjonsmåter betinget av filmens temporale og ofte auditive bildemontasjer. Målet er riktignok ikke å lokalisere en filmens 'essens', men snarere å studere de stadig nye figurene enkeltfilmer skaper og initierer. Derfor løfter jeg frem en næranalytisk innfallsvinkel som forblir undrende oppmerksom i møtet med en film. Før vi forsøker å *forklare* noe underlig ved en films form, uttrykk og stil, ved å vise til den prosaiske tankens etablerte kategorier – for eksempel å forklare den røykfylte overtoningen i *Blade Runner* (Scott, 1992/1982) ut ifra retoriske konvensjoner eller pre-filmisk troverdighet – responderer vi på overtoningens gestaltning av tid, dens fremmedartede tidsfigurasjon, og lar oss undre med den. Slik kan vi la filmen, i dens stadig transformerende bildegestalt, føre vei til en ny måte å se og tenke verden på. Det vi opplever som underlig – det som stikker seg frem fra det vante, det som skiller seg ut fra det konvensjonelle, slik som den temporale strukturen i *Årsringer*, de rytmiske synlighetssporene i *Dame mit hund* eller det nesegrust taktile tastaturet i *Blackhat* – skal ikke nødvendigvis forklares, og heller ikke nødvendigvis innordnes i en sammenhengende fortolkning (hva betyr egentlig disse treplankene, disse sporene, dette tastaturet?). Det er nok at det som oppleves som underlig kan beskrives og tenkes med: hva *tillater* disse treplankene, disse sporene og dette tastaturet oss å se, kjenne og fornemme? Og hvordan inngår disse elementene i en organiseringsstil, en *måte* å figurere fenomener på?

Det første av disse spørsmålene gjelder det jeg kaller filmens mikrofigurer og er knyttet til en oppmerksomhet for filmens detaljer. Det andre spørsmålet gjelder det jeg kaller filmens makrofigur(er) og er knyttet til filmen som helhet. Begge nivåer – detaljen og helheten – er interessante i et figuralt perspektiv. En figural filmanalyse handler i bunn og grunn om en *medundring* med filmers underlige former, skikkelser og konfigurasjoner, en medundring med deres måter å uopphørlig forme verden på – og det fra et mikro- til et makronivå. Vi kan se en mikrofigur som en interessant og tankevekkende detalj i seg selv, kanskje som noe som skiller seg ut fra resten av filmen (kirkegårdsscenen i *The Town*, se kapittel 5), men vi kan også se en mikrofigur som eksemplarisk for filmens makrofigur (det fiolette ultranærbilde i *Déjà Vu*). Som analytikere forblir vi uansett i en oppmerksomhet for

det ved filmens stadig omformede fremtredelsesformer som slår oss som underlig og undringsvekkende.

Å være oppmerksom for filmers 'rare formasjoner'

Som det ble sagt i avhandlingens innledningskapittel, handler en figural analyse om en næranalytisk, fenomenologisk og estetisk erkjennelsesinteresse i møtet med enkeltfilmer. Man er interessert i å oppdage hva slags figurer en film skaper, og denne oppdagelsen må skje i selve filmopplevelsen. Men hvordan, mer konkret, går man i gang med en figural analyse? Det finnes ingen fastlagt prosedyre, selv om noen tentative prinsipper har blitt foreslått av Nicole Brenez (se blant annet Brenez, 1998; Routt, 2000; Game, 2001, Hansson, 2006) og Jacques Aumont (Hansson, 2006).⁵⁹ Disse prinsippene dreier seg i stor grad om å møte en film med en mest mulig fordomsfri oppmerksomhet for filmens filmspesifikke fremtredelsesform qua bildemontasje, og en undring over hvordan denne gjør noe med vår persepsjon og oppmerksomhet. Dette er i tråd med hva jeg nettopp har vært inne på, og hva jeg har lagt frem i de forutgående kapitlene. Som jeg snart skal gå nærmere inn på, kan det være fruktbart med en delvis 'naiv' næranalytisk beskrivelse når vi arbeider med en figural analyse. Vi må gjerne stille kontekstuelle spørsmål, men disse spørsmålene bør alltid være forankret i en «nærsynt» (Hansson, 2006) beskrivelse av filmens uttrykksfulle eksistens for oss.

Før jeg går nærmere inn på dette siste punktet, vil jeg si noe om hvorfor det kan være fruktbart å være særlig oppmerksomme for filmen *qua bildemontasje*. Når vi spør «hva slags figur skaper denne filmen?», handler det i stor grad om å undersøke hvordan filmen gir noe i verden en bestemt, midlertidig og utprøvende fremtredelsesform *i kraft av å være en filmstilisering*. Med «hvordan» siktes det her først og fremst til hva som karakteriserer filmens stilisering slik vi erfarer denne i filmopplevelsen, og ikke til filmens tekniske tilblivelse (produksjonsforhold). Svaret søkes ikke utenfor filmen og filmopplevelsen, men finner sted i den tentative beskrivelsen, analysen og tenkningen med selve filmverket slik det persiperes. Det er av denne grunn jeg vektlegger begrepene forming og stilisering mer enn teknologi. En film, idet vi erfarer den, eksperimenterer med vår vante persepsjon og oppmerksomhet ved å skape figurer (uttrykksfulle fremtredelsesformer) muliggjort av filmmediets formings- og stiliseringskrefter, og betinget av filmens teknologi. Filmens temporale og ofte auditive bildemontasjer er et sentralt aspekt ved filmens formings- og stiliseringskrefter, og derfor kan det være fruktbart å se etter interessante tilfeller av nettopp montasjer. I den figurale analysen

spør vi hva slags figurer en bestemt film skaper og hva disse figurene gjør med oss – og ved å studere en films bildemontasje har vi en god mulighet til å oppdage en filmspesifikk organisering av verdens elementer, og dermed en god mulighet til å oppdage friske figurer.

I en figural analyse kan vi altså gjerne starte med en films omformende, plastiske og animerende bilder og montasjer, snarere enn dens overbevisende fiksjonsverden, handlende karakterer og intrikate plott. Dette krever et fundamentalt undrende blikk på filmen, verden og oss selv, i den forstand at vi ikke tar noe for gitt, utenom det faktum at en film gir oss levende bilder, en temporal bildegestalt. Å ikke ta noe for gitt er som regel en god følgeregel for enhver analyse, men her er det snakk om en radikal avnormalisering av hva en film er, hva fenomener er, og hva en film kan gi oss. Jean-François Lyotard forslår noe i essayet «Acinema» (2017b) som gir uttrykk for en innstilling som kan være et godt utgangspunkt for en figural analyse: En film, som ofte blir ansett som noe *normalt* i vår kultur, er i grunnen en «rar formasjon», slik som samfunnet og organismen som sådan (Lyotard, 2017b, avsn. 19). Med dette peker Lyotard, slik jeg leser ham, på det som ikke er gitt ved filmens former, det som stikker seg ut fra det som er 'naturlig' (hva enn dette naturlige skulle være). Dette gjelder de mest konvensjonelle filmer. En film er skapt og laget og innordnet og levende på en viss måte som i grunnen er forunderlig. En film er undringsverdig allerede i sin formasjon, allerede i bildeutsnittet, allerede i det at ett bilde kommer etter et annet, allerede i og med disse tynne lydene som av og til kommer før bildene har våknet til liv. For en radikal utgave av dette siste, kan man se til åpningen av Mariken Halles *Verden venter* (2014), der et kaotisk mylder av menneskestemmer er det eneste vi «ser» utenom mørke, et mørke som varer og varer mens stemmene lever et liv vi ikke ser. En films formasjon er verdt å undre seg over i seg selv, og denne formasjonen muliggjør en fornyet undring over verden – med denne innstillingen ligger grobunnen for en figural analyse.

Jeg har tidligere (ved å følge Schuback, 2009) foreslått å forstå oppmerksomhet som en åpenhet for tingenes fremtredelse, og i en figural analyse forsøker vi å være åpne for filmens fremtredelsesformer og hvordan disse vekker ny undring om det som fremtrer og det som fremstilles. I et slikt lys kan det være nyttig å ta utgangspunkt i film som en 'rar formasjon', og som tidligere nevnt er filmens bildemontasjer av sentral interesse her, da disse kan ses som filmens *særegenhet* som formasjon, figurasjonskunst, uttrykksform og oppmerksomhetsteknologi.⁶⁰ Filmens unike måter å organisere og omorganisere verdens elementer på vil ofte kunne lokalisere i dens montasje. Derfor kan det være fruktbart å ta utgangspunkt i hva som karakteriserer en spesifikk films bildemontasje når man søker etter filmens figurasjonsarbeid. I den figurale analysen kan vi for eksempel spørre: hva er det

denne bildemontasjen lar meg se, og på hvilken måte får den meg til å se det? Hvordan omorganiserer og rekonfigurerer filmens bildemontasje vår vante persepsjonsverden, våre vante omgivelser? Hvordan skaper filmens montasje av bilder og lyder nye synlighetskonfigurasjoner og blindsoner, nye sammenstillinger av det synlig og hørbare, nye perspektiver og nye måter å lytte på? Hvordan får ting en ny uttrykksfull eksistens for oss i og med filmers unaturlige ‘ensembler’? I korte trekk, hvordan synliggjør filmens bildemontasjer noe nytt for oss? Som påpekt i kapittel 5, innretter en figural analyse oss mot filmens bildemontasje og bildegestalt i lys av et poetisk oppmerksomhetsarbeid. Montasjebegrepet er spesielt nyttig da det peker på det formative og potensielt disruptive – og dermed det deformerende poetiske – ved filmens bildegestalt.

Det som kjennetegner en figural analyseoptikk er altså en undrende oppmerksomhet for filmer som tilsynekomst, og som en figurasjonskunst som får noe til å komme til syne på en bestemt måte. Jeg har fremhevet filmers bildemontasjer som et sted vi kan begynne å lete etter figurer og studere filmers ‘rare formasjoner’ da dette er noe unikt ved filmens figurasjonsmuligheter. I dette arbeidet er det viktig med en næranalytisk beskrivelse av det som stikker seg frem ved filmen som bildegestalt. Næranalytisk beskrivelse er en sentral aktivitet i en figural analyse, fordi den sørger for at vi holder oss tett på filmen som spesifikk figurasjon. Når vi går i gang med en figural analyse kan vi videre stille spørsmål som har med fremstilling, persepsjon og tenkning å gjøre. Vi kan studere filmen som en fremstilling av noe, som en motivbearbeiding som gjør noe med det fremstilte. Vi kan spørre hva filmens bildegestalt og fremstillingsarbeid gjør med vår persepsjon. Og vi kan spørre hva filmen gjør med våre tanker. Jeg vil i det følgende kort si noe om disse innfallsvinklene og antyde hvordan de kan hjelpe oss å komme i gang med en filmanalyse. Altså: Hvordan kan jeg beskrive denne filmen, hva og hvordan fremstiller den noe i verden, hva gjør den med min persepsjon, og hva tillater filmen meg å tenke?

Næranalytisk beskrivelse

Figural analyse er en *næranalyse*, og i all næranalyse er *beskrivelse* viktig. I en figural analyse oppfordres vi til en form for ‘nærsynt’ beskrivelse, som sagt, en beskrivelse som ikke er redd for å være ‘naiv’ eller til og med ‘dum’:

För att beskriva väl mener [Jacques] Aumont att analytikeren måste försätta sig i ett tillstånd av glömska, i observationen ska man försöka bortse från förkunskaper

och teorier för att verkligen se vad som finns i bilderna [...]. Med Aumonts ord handlar det alltså om att «Beskriva bilderna mycket exakt och mycket 'dumt', och avstå så länge som möjligt från att koppla det man ser till något annat (en innebörd, en stil, en historia, en teori).» Och vidare: «Att glömma är profylaxen mot överdriven tolkning, men också en seriös garanti mot instängdheten hos tilldelade betydelser och kataloger av vetande.» (Hansson, 2006, s. 48)

Her setter Karl Hansson og Jacques Aumont ord på det også jeg ser som et sentralt trekk ved en figural analyse. En av grunnene til å foreta en nøyaktig og 'glemsk' beskrivelse er altså praktisk: Det hjelper oss å alltid ha en direkte forankring til filmens konkrete tilsynekomst. Det hjelper oss å være i tett dialog med det som viser seg, med det sanselige, synlige og hørbare. En annen grunn til å 'glemme' det vi allerede vet eller tror (om hva en film er, for eksempel, eller om hva slags film vi ser, eller om hva en film fremstiller), er knyttet til en tiltro til at filmen, om vi er åpne i møtet med den, kan påvirke, forme og forsyne oss med noe som rykker oss ut av våre vante synsmåter, begreper og tankebaner. Det er viktig at man foretar en næranalytisk beskrivelse som nøler med å forklare og beherske filmen, som stoler på at filmen kan lære oss noe – ja, en form for beskrivelse som tør å la tankene og språket bli overrumplet og *beveget* i møtet med filmen. Denne tilnærmingen kan forstås som en oppfordring om å ikke være for raskt ute med kategoriske merkelapper (sjangerdefinisjoner osv.), om å bremse den prosaiske tanken som ivrer etter å navnsette fenomenene den oppdager. Når jeg oppfordrer til å la tankene og språket bli 'overrumplet' og 'beveget', sikter jeg nettopp til det å forsøke å unngå et prosaisk blikk og la filmen generere en poetisk synsmåte. Det handler om å la filmene gi oss en mulighet for å tenke 'utenfor boksen', før vi plasserer filmene og hva de fremstiller i våre velkjente betegnelser.⁶¹

En figural analyse er en næranalyse som utviser en skjerpet oppmerksomhet for filmens uttrykksside. Vi går nærsynt til filmens fremtredelsesform før vi er for ivrige med å tolke oss fram til en dypereleggende mening. Derfor kan det, i alle fall i enkelte tilfeller, være fruktbart å tenke på hva en film presenterer for oss som et slags «skjermskue» (Martin, 2014, s. 40). Dette er et begrep Adrian Martin bruker i en figuralt inspirert innfallsvinkel til analyse av filmstil, der «klassiske analyseprotokoller» som diegese, plott og karakter trer i bakgrunnen for en undersøkelse av filmens plastiske og stilistiske uttrykksfullhet som nyforming av våre vante omgivelser (Martin har her en forkjærlighet for *split-screen* hos Brian De Palma). I en figural analyse er vi, som jeg stadig har gjentatt, opptatt av å studere filmen som en formet gestalt, en bildemontasje som skaper nye uttrykksfulle former og

figurer, og filmen som en plastisk forming og reanimering av vår oppmerksomhet. Derfor er det viktig at vi har en undrende oppmerksomhet for *det som er der* i vårt møte med en film; at vi forholder oss til hva vi kan persipere i møtet med en film, et «skjermkue» eller et filmsyn.

Filmens 'overflate', dens uttrykksfulle eksistens, er full av øyeblikk å karakterisere, full av detaljer å undre seg over, full av dimensjoner å se og tenke med. Filmens stilistiske uttrykk trenger ikke å tolkes som et tegn for noe dypere, det er allerede fyldig av synliggjøring. Vi starter ikke med en fortolkning av filmens bilder som et tegn for noe annet enn det vi ser, en annen verden enn den vi møter som et filmskue eller en skjermverden, men møter dem som en manifestasjon som vi – om vi er oppmerksomme og undrer oss på skjerpede måter – kan oppdage rikdommen ved og synliggjøringsstilen til. En figural analyse innebærer slik sett en anerkjennelse av filmens 'overflate', det som er der i vårt møte med verket, og henger, slik jeg ser det, sammen med hva vi har vært inne på i forbindelse med Merleau-Pontys tenkning: menneskekroppens uttrykkside manifesterer oss mer enn å skjule oss.

Tingenes utseende betinger alltid en seen, og i en film er tingenes utseende slik sett allerede en tematisering; for det å fremstille, og dermed å gi noe et utseende, er allerede å gjøre det til tema. En figural analyse handler, med dette *in mente*, om å oppleve en film, undre seg over dens fremtredelse, beskrive inngående, og å drøfte hvor denne opplevelsen kan ta oss. For å parafasere filmviteren Tom McKibbin (2018): utgangspunktet for filmanalysen er en *opplevelse som kan undersøkes*, og ikke en tekst som skal avleses og fortolkes. Analysen handler om å elaborere, utbrodere, og ikke om å dekode. Dette er et viktig prinsipp for en figural analyse, som gjør at næranalytisk beskrivelse er sentralt. Vi leter ikke etter en mening som ligger der i verket, men søker å være oppmerksomme og la oss overraske av verkets *hendelseskarakter*. Mening er ikke noe som skal avleses i verket, mening er noe som skal jobbes frem i møtet, i en opplevelse, og i en artikulering av denne opplevelsen, og vil alltid være tentativ, ubestemt og tvetydig.

La meg kort hente inn igjen dette med en nærsynt beskrivelse. Dette forslaget knytter seg for det første til en generell næranalytisk dyd, som jeg allerede har vært inne på: det å innta en oppmerksomhet som nøler med å kategorisere og begrepsliggjøre fenomenet som analyseres før det har undret seg over dets særegenhet som perseptuell hendelse. Det mest opplagte ved et verk, som litteraturviteren Andrew DuBois skriver i en drøfting av nærlesningen som metode, har gjerne behov for anerkjennelse av to grunner: For at ikke det opplagte skal bli glemt, og for å hindre analytikeren i å gå for langt vekk fra verket i sin iver etter å komme med sine originale tolkninger (Lentricchia & DuBois, 2003). For det andre

relaterer dette seg til en interesse for å la det *heterogene* og *tvetydige* ved en films fremtredelse få leve, få spillerom, og for å gi rom for at noe *uforutsett* kan oppstå i analysens dialog med filmen og den opplevelsen den har gitt opphav til. Å la noe forbli tvetydig, det at vi kan se noe fra forskjellige synsvinkler, det at vi kan ha flere tanker i hodet på en gang, at vi ikke bestemmer oss så enkelt for hvordan vi griper noe, kan være et tegn på at vi kommer noe i møtet med åpenhet og forståelse for det spesifikke og unike ved dette noe. Dette er fruktbart å ta med oss i vårt næranalytiske arbeid med en film. I analysen av en film skal vi ikke være for redde for å la motstridende observasjoner og tolkninger få sameksistere. Ulike observasjoner kan gjerne få sameksistere, utveksle hverandres synspunkt og dialogisere med hverandre uten at de trenger å gå opp i et logisk perspektiv eller et argument uten motsetninger. Denne åpenheten for det tvetydige kan ses i lys av et kjennetegn ved en figural optikk, som filmviteren James Morrison (2007) har satt ord på: en interesse for øyeblikk og hendelser som får oss til å stoppe opp ved noe som *er* mer enn å *bety*, noe som er og som føles meningsfullt, men hvis mening unnslipper oss. Dette har vi sett i eksempler som *La mujer sin cabeza*, *Déjà Vu* og *Sans Soleil*: De presenterer disruptive fremtredelsesformer som egger oss til undring, men de ‘annonserer’ (tvetydig) mening mer enn å kommunisere (entydig) mening.

En næranalyse som er oppmerksom for filmens spesifikke former, og som ikke er redd for det heterogene og tvetydige ved disse, er en tilnærming som kan oppdage noe nytt i møte med filmer og bli overrasket av en films fremstillinger.⁶² Det er nettopp dette som får Dudley Andrew (2009) til å se figurbegrepet som en vei ut av strukturalismens oppheng i konvensjonelle og narrativ-representasjonelle meningsstrukturer. Figurasjonsbegrepet tilbyr, slik han ser det, og slik jeg har vektlagt gjennom samtlige kapitler, en mulighet til å oppdage filmers stadig overraskende måter å bringe verden til uttrykk på. I analysen ser vi etter det uforutsette, etter det som kan oppstå ut av filmens fremlekende former og krefter, og som vi ikke kunne persipere forut for den filmiske figuren.⁶³ I den sammenheng er det viktig å være oppmerksomme på at det meningsfulle ved en film alltid er i tilblivelse, forandring og oppløsning, og ikke nødvendigvis knyttet til konvensjonelle betydninger i et representasjonssystem.⁶⁴ Analysen skal *bevitne verkets forskjell*, som Bill Readings (1991) sier det i en tenkning med Lyotard, ikke redusere det til noe lettbegripelig og signifikant. Analysen handler slik sett ikke om å forklare verket, men om å la seg berøre av det, beskrive det, utpensle hva vi legger merke til og tenke med det. I dette arbeidet er næranalytisk beskrivelse essensielt.

Fremstilling, eller filmens motivbearbeiding

En film fremstiller noe (om ikke noe annet, så fremstiller en film seg selv som film), og gir det dermed en ny fremtredelsesform, og vi kan begynne med å stille spørsmål om *hva* en film fremstiller, *hvordan* dette fremstilles og *hva* denne fremstillingen *gjør* med vår måte å se og tenke dette på. Et nyttig utgangspunkt er å tenke på en films fremstilling som en bearbeiding av motiver. Filmer fremstiller fenomener, og gjør dem dermed til motiver. En annen måte å si dette på er at filmer gjør fenomener til et emne, til noe tematisert. Fenomener blir et motiv, et emne eller noe tematisert i den forstand at de når oss i en bestemt form for oppmerksomhet som er unik for filmens fremstilling. Filmer gjør fenomener til motiver i den forstand at de artikulere dem i og med sine bildemontasjer, og dette gjør det fremstilte til en bestemt filmfremtredelse. Dette gjør at fenomener blir til filmmotiver.

Med 'motiv' mener jeg altså det filmen retter sin oppmerksomhet mot og gjør til tema for oss. I filmopplevelsen er dette uløselig koblet til hvordan filmen figurerer motivet. Vi kan spørre oss hvordan filmen bearbeider vårt vante bilde av *hva* den fremstiller, og her kan vi gå fra en nærsynt studie av filmen til et selvrefleksivt blikk på oss selv og foreta en større kontekstualisering. Kan filmens fremstilling sammenlignes med andre filmer (eller kunstverk eller fremstillingsformer) med samme eller lignende motiv? Kan filmens fremstilling sammenlignes med andre filmer (eller kunstverk eller fremstillingsformer) med lignende figurasjonsstil?

En film kan få oss til å stille spørsmål ved *hva* et fenomen er. I den figurale analysen kan vi for eksempel starte med å undersøke hvordan filmen fremstiller sine fenomener, og stille spørsmål ved *hva* denne fremstillingen *gjør* med det fremstilte. I møte med den japanske animasjonsfilmen *Ponyo* (Miyazaki, 2008 [*Ponyo på klippen ved havet*]) vil jeg for eksempel starte med å undre meg over, og forsøke å beskrive, de mumlende, klumpete og storøyde bølgeskikkelsene som dukker opp tidlig i filmen, og som vil dukke opp igjen senere. Disse er ikke nødvendigvis så sentrale for filmens fortelling (ikke mer sentrale enn mange andre elementer), men disse klumpete bølgene med retningsløse blikk uttrykker en måte å se det bølgete havet på. Jeg kan studere disse bølgefigurasjonene for seg selv (som mikrofigurer), men jeg kan også se dem som en del av filmens gjennomgående figurasjon av bølger, av havet og av vann mer generelt (en eksemplarisk mikrofigur for filmens makrofigur). Med utgangspunkt i disse bølgefigurene, kan jeg spørre: hvordan får denne filmen meg til å se havet? Hovedspørsmålet jeg stiller meg er ikke nødvendigvis «*hva* slags funksjon har disse bølgene i fortellingen?», men kan være, «*hvordan* lar disse bølgeskikkelsene meg se og tenke over havet?». En oppfinnsom film vil gjerne forunderliggjøre fenomenene som fremstilles og

gi oss nye perspektiv på dem, og *Ponyo* forunderliggjør og levendegjør mitt bilde av bølger. For å gripe tilbake til avhandlingens start, kan man si at denne filmen gir bølger et nytt og uvanlig ansikt. Bølgens vante formløshet og umenneskelighet har fått en 'koherent deformasjon' som uttrykker én måte å se bølgens klumsete og litt truende vesen på.

Når vi analyserer en film, kan vi se filmens fremstillingsarbeid som en *elaborasjon* av fenomener. Filmer elaborerer tingenes 'jeg viser meg'. En film markerer en elaborasjon av fenomener i den forstand at fenomenet (det være seg et objekt, et vesen, en hendelse, en handling, et sted, et miljø, en relasjon, en følelse, en tilstand, en ide eller noe annet) formes, fremstilles og synliggjøres på en ny måte (bølgene i *Ponyo*, menneskeansiktet i *Déjà Vu*, tidens overtoning i *Blade Runner* og spor i *Dame mit hund*). Ut ifra dette kan vi i analysen merke oss hvordan noe for eksempel ses fra den og den synsvinkelen, hvordan en liten detalj vektlegges akkurat på det og det tidspunktet i filmen, hvordan noe plutselig settes i en ny kontekst. I sitt fremstillingsarbeid gir filmer tingene en ny fremtredelse, hvor filmens stilisering kan ses som en perseptuell elaborering som utvider, forenkler eller kompliserer hvordan vi ser noe. Dette henger sammen med idéen fremlagt i kapittel 5 om at en film mangfoldiggjør mer enn å reprodusere det synlige.

Med stilbegrepet, som jeg utforsket i forrige kapittel, kan vi videre studere hvordan en films motivbearbeiding og elaborering har et gjennomgående preg. Tenk likkisten i *Årsringer*, hvis motiv kan sies å være et begravelsesritual, men også et menneskes sorg over sin avdøde søster. Eller husk de ustabile innrammingene i *La mujer sin cabeza*. Motivet kan her sies å være så mangt, men blant annet kan vi se motivet som en ubestemt fremmedhetsfølelse etter en traumatisk hendelse, som får det hjemlige til å fortone seg monstrøst. De fargerike sporene i *Dame mit hund* kan ses som en motivbearbeiding av fotsporene vi etterlater oss, og mer generelt det usynlige i det synlige. Som jeg var inne på i forrige kapittel: hvis man forstår stil som en organisering av verdens elementer, kan vi forstå en films organiseringsstil som dens karakteristiske måte å organisere verdens elementer på.⁶⁵ Ut ifra dette kan man i analysen stille spørsmål om hvordan filmen fremhever noe og lar noe annet tre i bakgrunnen: Hva er det filmen stort sett går tett på, og hva lar den stort sett være usynlig? Hvordan beveger filmen seg i tid og rom? Hvordan skaper den sammenhenger mellom ulikeartede fenomener?

Oppsummert kan man si at en figural analyse krever at vi nærmer oss en films fremstillingsarbeid med nysgjerrighet, oppmerksomhet og undring på et grunnleggende uttrykksnivå: Hvorfor *denne* fremstillingen? Hvorfor *denne* fremtredelsesformen? Hvorfor *denne* organiseringsformen? Hva kjennetegner denne filmens måte å få noe i verden til å fremtre på?

Hva gjør filmens figurasjon med vår persepsjon?

De ovennevnte spørsmålene fører oss over til en tredje innfallsvinkel, som er nært beslektet med fremstillingsarbeidet akkurat snakket om. Gir filmen et eksempel på hvordan verden kan ses? Hva slags oppmerksomhetsstil gir filmen mulighet for? I en tradisjonell introduksjonsbok til filmanalyse heter det at vi leter etter en films mening og «de filmatiske teknikkene benyttet for å levere den» (Ryan og Lenos, 2020, s. 49). I en figural analyse stiller vi spørsmålet om mening på en annen måte: Hvordan forandrer denne filmen min måte å se det fremstilte fenomenet på? Hvordan får denne filmen meg til å se og høre? Kan filmen sies å tilby meg en gestaltforvandlerende montasje som lærer synet mitt å se nye figurer i verden? Får den meg til å se nye dimensjoner ved verden? Jeg har vært interessert i å belyse noe ved en figural tilnærming som ser og begrepsliggjør filmens *formende synliggjøringer* på en måte mer tradisjonelle narratologiske analyseverktøy ikke tilbyr. Innfallsvinkelen jeg nå skal si noe om, går til kjernen av dette.

Ut ifra hva som ble drøftet i forrige kapittel, kan man si at filmens organiseringsstil uttrykker en måte å være i verden på, en måte å få verden til å fremtre på, som har potensiale til å forunderliggjøre vår vante oppmerksomhet og gi oss en fornemmelse av en annen måte å være oppmerksom på. I sin synliggjøring av noe uttrykker en film en måte å være oppmerksom på, og initierer en persepsjonsstil som kan utfordre og forlenge vår egen. Filmers fremtredelseskonstellasjoner, lydbilder og bevegelser i det synlige kan overraske oss og problematisere tingenes vante sammenheng. Et ansikt er plutselig ute av fokus, og bakgrunnen er plutselig for tydelig i fokus. Hva skjer med vår sansing, oppfattelse og tenkning når menneskekroppen vises fragmentert, bare som en skygge, en silhuett, som en tå eller som et hode – eller som en famlende hånd alene i verden (*El Dorado*, **Fig. 4**)? Hva skjer når klippet tar oss fra det ene verdenshjørne til det andre på under et sekund (*Blackhat*)? Mer generelle spørsmål: Forenkler filmen vårt bilde av noe vi i utgangspunktet oppfatter som komplekst og tvetydig? Skaper filmen mer tvetydighet i noe vi trodde vi så tydelig forstod? På bakgrunn av spørsmål som dette kan et figuralt dictum formuleres: En film bekrefter ikke vårt bilde av tingene, vår kunnskap om hva noe er, men *utfordrer* våre bilder og vår kunnskap i og med sin egen figurale organisering, sin måte å figurere på.

Jeg har løftet frem viktigheten av nærsynt næranalytisk beskrivelse, og fremhevet verdien av en mest mulig fordomsfri åpen tilnærming til filmens tilsynekomst. Men det kan som sagt være fruktbart å se filmens fremstillinger i lys av tidligere og andre måter å se og fremstille lignende fenomener på. Det kan være berikende å se en films figurdannelse i lys av en større sammenheng av virkelighetsfremstilling, og i lys av en større kunstnerisk, kulturell

og historisk virkelighet. Den historiske verden vil alltid være i bakgrunnen for filmens figur, og vi tar alltid med oss hva vi har følt og tenkt i vår livsverden når vi setter oss ned for å se en film. Hvor enn fordomsfri vi forsøker å være i møte med en film, møter vi den med våre tidligere erfaringer. Tanken om en nærsynt analyse må altså presiseres. Målet er ikke å studere filmen som om den befant seg i et laboratorium avkuttet fra verden for øvrig; oppfordring om å gå tett på det persiperbare i filmopplevelsen handler først og fremst om at vi prøver å ikke umiddelbart knytte filmens fremtredelsesformer til deres angivelige kilde eller referent, at vi ikke ser filmen som en stedfortreder for noe i virkeligheten. I en figural analyse kan man si at en film tenkes *i lys av relasjonen* den initierer med en verden den inngår i og i *kontrast* til vår vante livsverden. En film ses som en unik tilstedeværelse i vår perseptuelle erfaring, men den ses også i lys av hva slags *kontakt* med en større verden den åpner opp for. Derfor er det viktig å studere filmens forming, men også fruktbart å studere hvordan filmen former oss som værender-i-verden. Og derfor stopper vi ikke ved spørsmålet «hva gjør denne filmen med det fremstilte?», men spør videre «hva gjør denne filmen med min persepsjon?»

Hva betyr det at vi bør forsøke å være åpne for å la oss som seere og analytikere bli ‘formet’ av hva som fremtrer i filmopplevelsen (og av hvordan filmen gir form til en verden)? Svaret på dette knytter seg til viktigheten av en næranalyse som ikke er for opptatt av å mestre filmen med sitt begrepsapparat, men som er opptatt av å oppdage noe i filmopplevelsen (med hjelp fra et begrepsapparat). Vi skal ikke ta for gitt at vi vet hva slags verden filmen presenterer for oss, men snarere i filmopplevelsen oppdage en måte verden kan ses på, og undre oss sammen med filmen over hvordan verden kan ses. Dette innebærer å være våkne for filmens stadig omformende bevegelser og komplekse temporalitet; å være oppmerksomme for hvordan filmens skikkelser og perspektiver stadig forandrer seg gjennom filmen. I analysen av *Blackhat*, for eksempel, forsøkte jeg blant annet å vise hvordan filmens elementer inngår i en figural organisering som stiller spørsmål ved den tunge menneskekroppen i en tilsynelatende virtuell nettverksverden. Jeg forsøkte å *leve meg inn i dens underlige bildekomposisjoner* og hvordan de underliggjør den fremstilte verdenen, og jeg forsøkte å beskrive ut ifra disse og foreslå noe vesentlig ved filmens figurdannelse. For eksempel kan vi, i stedet for å spørre «hvordan representerer denne filmen at det har gått to uker i filmens fortelling?», heller spørre: «hva gjør filmens tidsfigurasjon med min oppfattelse av tid?» Vi kan videre spørre hva filmopplevelsen kan gjøre med våre tanker, og med det mener jeg først og fremst våre språklige tanker, siden persepsjonen allerede er tenkende.

Hva tillater filmen oss å tenke?

Det er en glidende overgang fra spørsmålet om hva en film gjør med vår persepsjon til spørsmålet om hva en film gjør med våre tanker. Ved å følge Merleau-Ponty har jeg forstått vår persepsjon som allerede tenkende (knyttet til en før-refleksiv, kroppslig tankevirksomhet). Når jeg nå spør, «hva tillater filmen oss å tenke?», sikter jeg til våre mer refleksive og verbalspråklige tanker. Kan filmens ukonvensjonelle bildemontasjer trigge nye tanker i oss, få oss til å tenke på nye måter? I den berømte filmen *Dawn of the Dead* (Romero, 1978) ser vi 'levende døde', zombier, side om side med utstillingsdukker på et kjøpesenter. I et intervju kommenterer regissøren George A. Romero denne underlige sammenstillingen: «Plasser slike bilder side om side, og du vekker alle slags spørsmål» (siteret i Ebert, 1979, avsn. 22). Dette kan stå som et motto for en figural analytiker. Romero vektlegger ikke hva denne montasjen representerer, forteller og formidler til oss, men hva den kan vekke i oss. Romero er kjent for å ha skapt den moderne zombien, men her har han skapt en ny *sammenstilling, konfigurasjon* og *skikkelse* muliggjort av filmmediets bildemontasje. Det interessante er at han ikke ser denne bildemontasjen som et tegn som overleverer en idé, men som en gestalt som kan trigge nye tanker og fremprovosere nye spørsmål. Diskursen om *Dawn of the Dead* har sementert filmen som en opplagt satire over forbrukersamfunnet (se f.eks. Grant, 2018) på en slik måte at undring over hva den *kan initiere* av tanker i oss, synes å havne i skyggen for en kulturelt etablert forståelse av hva den 'betyr'. Noe av det som *gjør Dawn of the Dead* til en interessant film, er riktignok at den stadig kan vekke nye tanker i vårt møte med den, og ikke bare at den er et kulturelt monument som kommenterte sin tid. Romeros kommentar påminner oss om at filmen, mer enn å inneholde et budskap vi skal fortolke, nettopp i sin fremtredelsesform – i sin underlige fremstilling og i den persepsjonsstilen den initierer – vekker spørsmål vi kan undre med.

Spørsmålet om filmskaperens intensjon, om intendert mening, sniker seg gjerne inn i samtaler om film. Det figurale perspektivet er opptatt av at filmen ikke skal ses som en formidling av en menneskelig intensjon, men vi ser en film med bevissthet om at den *er intendert*, at den er laget av mennesker og ment for å bli sett. Filmene er et uttrykk initiert av mennesker, selv om den ikke uttrykker noe bestemt. I den figurale analysen leter man ikke etter hva filmen 'egentlig betyr' (et budskap, en intendert mening), men møter og undersøker filmens uttrykksfulle fremtredelse som noe «ment for oss» (Aumont, 2017). Spørsmålet er ikke «hva slags tanker formidler filmen?», men «hva tillater filmen meg å tenke?». Hvilke tanker trigges av filmen?

Hvis en film forstås som et unaturlig ensemble, eller det Lyotard (2017b) kaller en rar formasjon, og hvis en figural analyse oppfordrer oss til å komme denne i møte med åpenhet og undring, kan det da tenkes at filmopplevelsen kan bevege oss til å tenke på nye måter, rykke oss inn i 'rare' tankeformasjoner? Hvis filmens potensial som undringsgenerator vektlegges foran spørsmål om sannsynlige tolkninger, budskap og betydninger (beroende på intensjoner, en historisk poetikk eller lignende gravearbeid som lokaliserer betydning ved å vise til historiske konvensjoner osv.), kan vi da snakke om en form for eksperimentell tolkningsaktivitet? For å si det på en merleau-pontiansk måte, kan man si at filmen og dens figurer *annonserer* sin meningsfullhet for oss, men det er opp til oss som filmseere å *fullbyrde* denne meningen. Vi starter med filmens dynamiske former, blant annet dens foranderlige bildekonfigurasjoner, og ser hvor de tar oss.⁶⁶ Det handler altså ikke nødvendigvis om å tolke en bakenforliggende mening, men om å møte filmen i dens fremtreden og foranderlighet, og med åpenhet gå i dialog med hvordan den former frem en måte å se på og kanskje også en måte å tenke på.

Oppsummering

Jeg har nå skissert noen innfallsvinkler og spørsmål vi kan stille i en figural analyse. Jeg har vist til viktigheten av en nærsynt beskrivelse av filmens fremtredelsesform og bildemontasje, og drøftet spørsmål om hva den gjør med fenomener, hva den gjør med vår persepsjon, og hva den gjør med vår tenkning. Figurbegrepet er ment å åpne opp en måte å se og tenke film på, det er ment å tilby en teoretisk og analytisk optikk, og ikke å lukke oss inn i en fastlagt prosedyre. Det mest sentrale er å forsøke å innta en undrende oppmerksomhet i møtet med filmens spesifikke fremtredelsesform og synliggjøringsstil, med en særlig oppmerksomhet for de unaturlige gestaltene vi kan merke oss idet vi erfarer den. Dette kan disponere oss til å la filmen ta oss med på et perseptuelt og tankemessig eksperiment. Ved å møte det unike og fremmede i filmopplevelsen uten å umiddelbart forsøke å begrepsfeste dette til noe velkjent, kan vi oppdage nye måter å merke oss og orientere oss i verden på. Det handler om en åpenhet for filmens fremtredelse og de 'perseptuelle orienteringer' (Crowther sitert i Klevan, 2018) verkets kompleksitet kan initiere. En slik innstilling vil kunne hjelpe oss å være mottakelige for noe uforutsett i hva som kommer til syne i vårt møte med filmer. Vi analyserer filmens uttrykksmessige stil, dens måte å gjøre noe synlig på, dens oppmerksomhetsinitiativ, og det med øye for dennes annethet fra vår vante væren i verden. Men samtidig analyserer vi filmen med øye for hvordan denne annetheten – denne

annethetsstilen – delvis kan ‘adopteres’ av oss og lære oss, eller inspirere oss, til å forholde oss til verden på nye måter, lære oss å forholde oss til verden ut ifra filmens stilisering av den.

Hva *stikker seg ut* i en films måte å få noe til å fremtre på? Hvordan *behandler* filmen det fremstilte i og med sin stadig skiftende bildemontasje? Hvordan ser filmen sine motiver? Hvordan uttrykker og foreslår filmen et spesifikt møte med verden, en spesifikk åpning for verdens fenomener? De grunnleggende spørsmålene i en figural analyse angår, slik jeg ser det, filmens formasjon og den omarbeiding av vår persepsjon som denne formasjonen markerer og initierer. Derfor kan det være fruktbart å forsøke å leve seg inn i filmenes underlige former. For utgangspunktet i den figurale analysen er at filmer ikke gir oss mennesker og fenomener i en diegese, innrammet av en fortelling, men at filmer gir oss en undring over hva mennesker er, hva fenomener er, og hvordan verden kan bringes til uttrykk.

9. Blind Kind

En blind mann, som ikke var født blind, minnes ansiktene til de han kjenner. Han forteller at det er ansiktene til de nærmeste i livet hans, ansiktene til kona og barna, som er vanskeligst å huske klart, at det er de som falmer raskest fra minnet. Siden han så ofte er sammen med dem, i samme rom som dem, er det andre uttrykk som tar ansiktets plass, slik som deres lyder og kroppsberøringer. Den blinde mannen meddeler dette i bokform (Hull, 2017).⁶⁷ Med denne meddelelsen får vi som ikke er blinde en anledning til å forstå noe intimt ved hans livserfaring. Vi får et innblikk i noe som preger og strukturerer hans livsverden. Vi får anledning til å kjenne oss igjen i en grunnleggende, intersubjektiv menneskelighet (det å huske og glemme ansikt), vi får anledning til å forestille oss en annerledes virkelighetsorientering (en som i stor grad må klare seg uten synlige ansikt), og vi får anledning til å kjenne etter at vi ikke har det slik. Verbalspråket, litteraturen, blir et kontaktpunkt mellom den blindes erfaring og vår erfaring, der blindheten gis et slags ‘ansikt’; et usynlig aspekt ved blindhet blir synliggjort, og vi blir gjort oppmerksomme for noe som strukturerer den blindes verden.

Hvordan kan film, på sin egen måte, gi blindhet et ‘ansikt’? Kan filmer utvikle oppmerksomhetsformer som lar oss komme blindhet i møte? Kan en film synliggjøre en blind værensform? I dette kapittelet analyserer jeg filmen *Blind Kind* (Johan van der Keuken, 1964) med disse spørsmålene i bakgrunn. Spørsmålene vokste ut av mitt møte med filmen. *Blind Kind* virket så sterkt på meg at jeg fikk følelsen av å komme nærmere den blinde kroppen. Filmen ga meg et nærvær til blindhet jeg ikke tidligere hadde kjent. Hvordan? Hvorfor? Jeg tror en figural innfallsvinkel, jeg tror det å studere filmens figurdannelser, kan gi noen svar, eller i det minste en drøfting av disse spørsmålene. Den kommende analysen er både et forsøk på å belyse noe ved *Blind Kind* som spesifikk film og å la min drøfting av denne filmen eksemplifisere en figural analyse og krystallisere noe ved den figurale analysens interesseområde mer generelt.

I mange filmer betrakter vi blinde mennesker – enten de er fiksjonelle karakterer eller dokumentariske aktører – ut ifra et overskuende øye som bolttrer seg i hva den blinde kroppen angivelig mangler: evnen til å *se*. I mange filmer studerer vi de blindes ansikt i konvensjonelle nærbilder, og vi synes å ha tilgang til deres liv gjennom dette ansiktet. Den blinde innfanges av klišéen om at ansiktet er hjertets speil, og øynene sjelens speil. Kan filmer fremstille

blindes livsverden på måter som unngår å ta utgangspunkt i den synlige verden som det normale? Kan filmer gi oss en oppmerksomhet for blindhet som får oss til å se en livserfaring som føler seg frem med andre sanser enn øynene?

Blind Kind er en dokumentarisk film om blinde barn og ungdommer, og den gir oss, vil jeg hevde, et utkast til å komme blindhet i møte. Den nederlandske filmskaperen Johan van der Keuken tilbragte to måneder på en institusjon for blinde i byen Huizen i Nederland, og *Blind Kind* er hans dokumentariske portrett av disse barna (Tsang, 2017, s. 117). *Blind Kind* er en av van der Keukens første filmer, og ble laget som en av flere tv-filmer på 60-tallet. Det kom en oppfølger til filmen to år senere, ved tittelen *Herman Slobbe – Blind Kind 2* (Keuken, 1966), der filmskaperen portretterer én av de mange barna vi møter i den første. I et filmhistorisk og filmkritisk perspektiv har denne oppfølgeren fått mer oppmerksomhet enn den første filmen, i det minste i en engelskspråklig sammenheng (Albera, 2006; Bakker, 2006; Tsang, 2017). I artikkelen «Rethinking Ability and Disability in the Work of Johan van der Keuken» (2017), for eksempel, trekker Hing Tsang frem *Herman Slobbe* som en mer interessant og selvrefleksiv film, og hopper raskt over *Blind Kind* som han ser som en ‘tentativ film’. Jeg vil riktignok analysere *Blind Kind* som et selvstendig verk, og ikke sammenligne den med *Herman Slobbe*. Jeg er nemlig interessert i hvordan denne spesifikke filmen danner unike oppmerksomhetsformer, komplekse figurer, som kan betraktes som utkast til å komme blindhet i møte. Hvordan gir *Blind Kind* oss synlighetsutkast til en blind erfaring av verden?

Utkast til å se blindhet

Flere har påpekt at van der Keuken allerede med sine første filmer viste en formal selvrefleksivitet som kom til å prege hele hans filmografi (Bakkers, 2016; Pisters, 2012). Dette er merkbart allerede i starten av *Blind Kind*, som åpner med en svart skjerm – en konvensjonell markør for blindhet – og en stemme som irriterer seg over en typisk fordom i møte med blindhet: at noen tror at det å lukke øynene er å være blind. Dette stemmer ikke, sier stemmen, men det er vanskelig å få dem til å forstå det.

Etter det mørke bilde kastes vi inn i en delvis opplyst tunnel, eller det som bedre kan kalles et ‘tunnelsyn’: en kamerabevegelse sluser oss gjennom en tunnel, eller det som fortøner seg som et snevert synlighetsspor. Vi sitter i en bil, omgitt av krummende tunnelvegger, og ser en endeløs veibane foran oss. Over dette tunnelbildet forteller andre barnlige stemmer om sine erfaringer som blinde – om sine erfaringer som ‘den blinde’ i møte med andres fordommer. De forteller også om hva som gjør dem glade. Mens vi lytter åpner det dunkle

tunnelsynet seg mot en større, lysere verden. Det klippes til arkivbilder av mennesker i myldrende bevegelse, en brokete montasje av visuelle fragmenter som stadig blusser frem fra mørke intervaller. Intervallene som adskiller arkivbildene fra hverandre får like mye plass som selve arkivbildene og påminner oss om det vi ikke kan se, mens de blinde stemmene fortsetter å dele sine tanker. Arkivbildene gir oss motiver fulle av bevegelse – en slitsom bilkø, protesterende menneskekropper, mennesker som opptrer og danser på en scene, og motorsykler som beveger seg raskere enn kameraøyet kan følge – men hvis lyder nå er borte for oss. Alle arkivbildene er uten lyd. Vi ser bare hastige bevegelser løsrevet fra deres opprinnelige kontekst. Noen av motivene samsvarer på et abstrakt, kategorisk nivå med hva stemmene forteller om; andre ikke. Bildemotivene føles stort sett ‘tilfeldige’ i forhold til hva stemmene forteller om. Vi hører de blindes stemmer og ser tingene blottet for lyd.

Dette er bare starten på en film som konsekvent struktureres rundt det fragmentariske og elliptiske, det usynlige så vel som det synlige, og som derigjennom synes å kaste oss ut av vår tilvante synlighetskontroll i møte med verden. Filmen bryter på flere måter med klassiske filmkonvensjoner som privilegerer en okularsentrisk virkelighetsrepresentasjon, slik som oversiktlige totalbilder og romlige kontinuitetsprinsipper. Ved siden av det generelt fragmentariske og elliptiske, blir vi kastet inn i saktefilm, asynkrone lyd-og-bilde-montasjer, og ultranærbilder av menneskehender som berører og leter seg frem i verden. Filmen karakteriseres ikke bare av en fragmentarisk kvalitet innad i enkeltbilder, enkeltmontasjer og enkeltdele, men preges av en fragmentarisk undersøkelsesmodus som komposisjonell, strukturell helhet. Filmen er omskiftelig i sin figurasjon; den skifter stadig innfallsvinkel eller angrepsvinkel til sine omgivelser, til sine motiver, og trer frem som en fragmentarisk strøm av beskrivelsesforsøk. Filmens stadig skiftende observasjonsstil, forfølgelse og bearbeiding av sine motiver, utgjør en kompleks figur, en mangslungen og uferdig oppmerksomhetsform, som tematiserer vår egen skjørhet som seere så vel som å fremstille noen blinde barns solide verden. *Blind Kind* viser, som jeg håper å demonstrere i dette kapittelet, en filmisk omtanke for noen blinde kroppers livsverden, som ikke kan reduseres til et sympatisk *blikk* på denne livsverdenen. Om vi kan snakke om et ‘blikk’ på blinde kropper, er det et omsorgsfullt, selvrefleksivt og selvkritisk blikk som kjenner sine egne begrensninger, og som gjør disse begrensningene til tema.

Filmen forsøker ikke, slik jeg ser det, å representere – stå inn for, *avbilde* – de blinde barna, men utforsker deres verden gjennom en midlertidig og utprøvende fremstilling. I en artikkel om arbeidet til kunstneren Marcel Broodthaer, bemerker Dirk Snauwaert (1987) hans bruk av ordet ‘figur’. Her kommer Snauwaert inn på noe som ikke har blitt eksplisitt drøftet

tidligere i avhandlingen, men som jeg har tatt med meg i min egen tenkning om filmens figurer, og som er spesielt relevant i møtet med *Blind Kind*:

[The figure] applies to the stage of observation when things are on the point of being named, when the object is about to be connected with a concept. Figure thus implies seeing, observing, but not yet explaining. Unlike the symbol, which is recognized and defined within a discourse, the figure is open and unconstructed. In this respect it corresponds to a work of art, which is open and ambiguous as well, and operates by evading definition. Figure cannot be reduced to a single meaning. The figure tends toward the real, while the symbol originates through a visual sign. Figure implies emphasizing the unstructured experience of the object. Broodthaer's inscription "Fig." indicates the position of an object between observation and translation into an image. (Snauwaert, 1987, s. 128)

Her ser vi altså hvordan figurbegrepet kan bli forstått i lys av et kunstnerisk arbeid som ikke forsøker å beskrive for å definere, men for å – og her siterer jeg surrealismens grunnlegger, André Breton – «forstørre virkelighetens felt» (Breton, 1968/1928, s. 405); forstørre virkelighetens felt ved å utvide vårt perseptuelle grep om virkeligheten. Å lage en figur ut av et fenomen kan her innebære å jobbe imot klisjébilder og etablerte definisjoner, og så å si slippe fenomenet ut i verden påny. Figuren vil ikke fange og bekrefte et fenomen ut ifra hva vi tror vi vet om det, men vil ha oss til å se det på en ny måte. Og det å se må her ses som en alltid uferdig og prosessuell aktivitet, der vårt møte med figurer kan utfordre, destabilisere, motarbeide, elaborere og utvide vårt bilde av verden. En slik figurforståelse er særlig fruktbar i møtet med en film som *Blind Kind*. Filmen kan ses som et forsøk på å omforme tradisjonelle bilder av blinde, blant annet ved å gi de blinde barna en utprøvende montasjeoptikk som stiller spørsmål ved vår egen kropp og våre vante bilder av kroppen.

I et historisk perspektiv kan *Blind Kind* slik sett ses som en slektning av Denis Diderots *Letters on the Blind for the Use of Those Who Can See* (Diderot, 2011), fra 1749, som regnes som et vendepunkt i tematiseringen av blindhet. Med Diderot spesielt, og mer generelt med en mer utbredt filosofisk oppmerksomhet for blindhet utover 1700-tallet, som igangsettes av John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* (1689), viker en normativ bedømmelse av de blindes annerledeshet plass for en deskriptiv undring over deres virkelighetserfaring (Tunstall, 2011; Rutler, 2018). I lang tid var en rådende tendens å fremstille blinde mennesker som «hjelpeløse og latterlige», «gale og grådige», «mystiske og

potensielt farlige utskudd», og «ytterst annerledes fra de seende» (Paulson, 1987, s. 9). Man kan argumentere for at et negativt syn på blinde strekker seg tilbake til den greske litteraturen, der blindhet gjerne blir presentert som en straff for overskridelser (ibid.). Diderots tekst regnes som et tydelig brudd med dette negative synet på blindhet.⁶⁸ I 1963 (ett år før *Blind Kinds* lansering) argumenterer Norman Laidlaw for at Diderots studie av blind mennesker var unik i måten den betraktet disse kroppene som «demonstrasjoner av naturens *potensial*», og ikke, som tidligere forskere og filosofer hadde gjort, som «naturens misfostre» (Rutler, 2018, s. 174).

I tråd med dette markerer *Blind Kind* en undrende oppmerksomhetsform som ikke ønsker å bekrefte, bedømme og representere en virkelighet, men å stille spørsmål og forsøke å imøtekomme en virkelighetserfaring den ikke selv kan kjenne – bare forsøke å nærme seg, forstå og forestille seg. Som van der Keuken sier om filmmediets virkelighetsarbeid mer generelt: «Reality is not something that can be captured in images, but you can create a kind of structure, and claim: within this structure I have a notion of what reality could be» (Pisters, 2012, s. 126). Vi har altså å gjøre med en ydmyk og selvrefleksiv tilnærming til filmens virkelighetsfremstilling; film gir oss en virkelighetsoppfatning, og denne virkelighetsoppfatningen manifesteres i filmens struktur. Det vi kaller 'realfilmen' fanger ikke virkeligheten, men skaper og uttrykker en virkelighetsoppfatning som kan strukturere vår orientering i verden. Ut ifra dette perspektivet, kan man si at *Blind Kind* skaper en filmisk undersøkelsesstruktur som forsøker å nærme seg og portrettere hvordan noen blinde mennesker organiserer sin livsverden. Hing Tsang (2017) trekker frem det prosessuelle og provisoriske ved van der Keukens estetikk, og filmskaperens eksplisitte siktemål om å holde seg tvilende og 'uvitende' i møte med verden. I tråd med en slik innstilling og oppfatning av film er hans filmer strukturert uten et klassisk mestrende overblikk, uten kontinuitetsklipp som mestrer det synlige. *Blind Kind* forteller oss ikke noe bestemt, presenterer ikke et *narrativ*, men i-verk-setter en måte å være oppmerksom på, en fragmentarisk og mangelfull, eksperimentell og selvkritisk oppmerksomhetsform. Før jeg går mer konkret inn på dette, vil jeg si noe om mer konvensjonelle former for å avbilde den blinde i film.

Normative blikk

Som jeg skrev innledningsvis i dette kapittelet: I mange filmer *betrakter* vi den blinde. Ta en fiksjonsfilm som *Wait Until Dark* (Terence Young, 1967), en spenningsfilm om noen kjeltringer som forsøker å lure en blind kvinne til å la dem stjele en verdifull gjenstand fra leiligheten hennes. Den blinde betraktes konsekvent av et øye som behersker det synlige – et

kameraøye, det være seg, som behersker kvinnens visuelle omgivelser, som har visuell oversikt over de ulike karakterenes posisjon. Den blinde kvinnen fremtrer som filmens hovedperson (hun spilles av Audrey Hepburn), men vi ser generelt *på* henne, ikke med henne. Dette viser seg i bruken av flere konvensjonelle stilfigurer. Hennes tankeverden signaliseres gjerne i et frontalt nærbilde av ansiktet hennes, et ansikt hun ikke selv kan se (23:05). Når hun snakker med noen, betraktes hun av et skudd/motskudd-mønster som på klassisk vis signaliserer blikkveksling, som om hun kan se den andre (27:09). Og idet hun kysser mannen sin, er hun iscenesatt som en hvilken som helst kvinne med kontroll over sine synlige omgivelser; vi betrakter et klassisk romantisk par i lys av deres utseendemessige lykke (32:46). Sistnevnte estetikk er konsekvent, da selv et kvinnelig lik, tidlig i filmen, blir betraktet forskjønnende, som et visuelt yppig motiv, der hun henger på en skapdør med brystene fremhevet i bildekomposisjonen. Filmens estetiske «å-bli-sett-på-het», for å låne Laura Mulveys (1975) velkjente formulering, er ikke bare innrettet mot den blinde, men også mot den døde. Poenget er uansett at filmens oppmerksomhetsformer posisjonerer oss på utsiden av den blindes livsverden. Den blinde fremstår som ‘den andre’, det Rosemarie Garland-Thompson betegner som «spectacles of otherness» (Cheu, 2009). Den blindes verden er ikke vår, men vår verden orienterer vårt blikk på den blinde.

I artikkelen «Seeing Blindness On-Screen» (2009) skriver Johnson Cheu om dehumaniserende filmiske representasjoner av blinde. Han trekker frem den blinde kvinnen, mer spesifikt, og mener hun befinner seg i en dobbelt utsatt posisjon i vår kultur, fordi hun både er marginalisert som kvinne og som handikappet. Cheu låner Frantz Fanons begrep ‘co-optation’ for å sette fingeren på filmiske strategier og stilgrep som mindreverdiggjør den blinde kvinnen ved å fremstille henne i lys av et normativt blikk – blikket til de som kan se. *Co-optation* viser til de måter en dominerende kultur holder minoriteter i en mindreverdighetsposisjon på. Cheus tar begrepet i bruk for å vise til den sosiale makten som ligger i et normativt blikk. Han mener flere filmer opererer med et normativt blikk, et normativt blikk som den blindes blikk – eller angivelig mangel på blikk – betraktes i lys av. En slik co-optation kan ta mange former, og Cheu viser for eksempel til *Wait Until Dark* og *Ice Castles* (Donald Wrye, 1978). Cheu henviser til sluttscenen i *Ice Castles* som et eksempel, der den blinde hovedpersonen, Lexi, opptrer som kunstløper. Først plasserer filmen oss i hennes posisjon. Hennes synsmangel markeres av et bilde ute av fokus, en konvensjonell figurasjon av synsmangel eller svaksynthet. Vi ser henne så lykkes med kunstløpet, til tross for det uklare synet. Men litt senere, idet hun forsøker å plukke opp noen roser fra isen, snubler Lexi, og da posisjonerer filmen oss plutselig blant publikum, i

et oversiktlig fugleperspektiv. Cheu ser dette som et plutselig innskutt 'normativt synspunkt' som mindreverdiggjør den blinde hovedpersonen ved å utheve hennes ynkelighet og hjelpeløshet: «The normative gaze co-opts Lexi's Blind gaze, constructed as sufficient, if not powerful at the beginning of her routine, rendering her helpless and dependent.» (ibid. s. 73). Cheu resonnerer videre: «although many theorists and filmmakers often presume that the Blind gaze is nonexistent, they also draw on the Blind gaze to remind viewers that blind characters are different, "othered" from the "normal" abled-bodied characters in film.» (ibid. s. 69) Dette er med på å opprettholde stereotypier om den blindes «avhengighet, isolasjon og infantilisering» (ibid.).

Jeg har nå referert til fiksjonsfilm, men selv de mest empatiske dokumentarfilmer om blinde kan operere med et normativt blick som fremhever den blindes mangler, slik som i Frederick Wisemans *Adjustment and Work* (1986) og *Blind* (1987), der vi nettopp ser på og ikke med blinde mennesker som søker seg frem i korridorer, gater og trappeoppganger, og som utfolder seg på lekeplassen og på dansegulvet.

Oppmerksomhetsutkast

Noe av det vesentlige *Blind Kind* gjør er å unngå et normativt blick. Det vesentlige for min analyse er å studere nettopp hvordan den gjør det. Jeg nevnte tidligere filmens åpning, bestående av mørke bilder og levende arkivbilder (der sistnevnte er like mye intervaller som førstnevnte), og av stemmer som forteller om erfaringer som 'den blinde', om fordommer og om interesser. Man kan se dette som den første av flere faser, deler eller utkast til oppmerksomhet – det jeg vil kalle filmens oppmerksomhetsutkast. Filmen består av åtte forskjellige oppmerksomhetsutkast som på ulike vis manifesterer en omtenksom oppmerksomhet for de blinde barnas verden. Med 'utkast' ønsker jeg å betone at filmens oppmerksomhetsformer manifesterer et *forsøk* på å komme blindhet i møte, der hver del, hvert spesifikke oppmerksomhetsutkast, fremstår fragmentarisk og som del av en fragmentarisk helhet. Filmen har ingen fortellerstemme som binder delene sammen, og den helhetlige formen har et utprøvende og skisseaktig preg, der synlighets*hull* er vel så sentrale som synlige bilder. Fraværet av en klassisk, sammenbindende og autoritær fortellerstemme, og fraværet av klassisk kontinuitetsklipping, figurerer en synlighet som problematiserer ideen om et normativt blick; filmen gir oss ikke et integrert synssett, men et desintegrerende og fragmentarisk synssett. Jeg mener filmen gjennom dette viser en omtanke for de blinde barnas livsverden, både som en livsverden annerledes vår egen (vi som kan se) og som en dimensjon ved vår felles verden.

La meg kort skissere de ulike utkastene, før jeg fremhever og drøfter ett av dem mer spesifikt. Det første utkastet (*stemmer*) preges, som jeg allerede har beskrevet, av lydløse arkivbilder, mørke intervaller og de blinde barnas stemmer. Andre utkast (*iris-portrett*) introduserer oss for spesifikke individer, forskjellige barns ansikt. Det blir ikke klargjort at det er de samme barna vi har hørt stemmene til tidligere. Det er sannsynlig, men uvisst. Vi ser dem i nærbilder, de filmes av et bevegelig kamera som følger deres hodebevegelser, og disse bildene akkompagneres av et klassisk pianostykke. Bildene preges av en markant irisoptikk som bevisstgjør oss som kikkere. Dessuten kan man få assosiasjoner til stumfilm. Det skyldes ikke bare den bestemte pianomusikken, som er det eneste vi hører på lydsporet. Irissirkelen er en fremstillingsteknikk som ble mye brukt i stumfilmtiden, der 'hemmelighetsfull kikkning' var én av flere betydningskonvensjoner. Det er også andre elementer i denne delen som gjør at vi blir bevisstgjort som kikkere. En gutt leker for eksempel med en filmrull. Filmens tredje utkast (*hender*) preges av nærbilder av hender som utforsker omgivelsene sine. Dette utkastet åpner med hender som berører en vegg med ulike teksturer, med en variert overflate og med ulike objekter hengende i en snor. Vi ser ingen ansikt, bare hender store som et helt menneske. Så ser vi en jente som tar på en utstoppet fugl. Hun sitter ved et bord og vi ser både hendene, overkroppen og ansiktsuttrykkene hennes. Dette bildet kryssklippes med et bilde av den samme jenta i en annen sammenheng, der hun står ute i vinden og holder en levende fugl. Det er et underlig poetisk bilde som lar fortid, nåtid og fremtid flettes inn i hverandre. Først tar hun på en død fugl, og så tar hun på en levende fugl – kanskje er det den samme fuglen, kanskje er det en annen fugl, men det som er sikkert er at jenta smeker både den døde og den levende fuglen. Å smeke fuglen, død eller levende, er denne jentas vakre stil.

Det fjerde utkastet (*sang*) viser oss nærbilder av barn som synger, i nærbilder like bevegelige, dansende og urolige som ansiktene selv; og i det femte utkastet (*naturvandring*) følger vi, i mer distanserte, halvtotale og halvnære bilder, barn som vandrer ute i naturen, og der musikalsk kryssklipping antyder en slags samharmoni og flørtende spenning mellom jentene og guttene. Det sjette utkastet (*løp*) viser oss eldre barn eller unge voksne som trener på å løpe (denne delen glir over i en kort del om kulestøt, som kan betraktes som en del av løpsutkastet, eller det vi kunne kalle et sportsutkast), og i det syvende (*lek*) kryssklippes det mellom musikkinstrumenter og nærbilder av små barn som heller vann over seg og gliser. Åttende og siste utkast (*byvandring*) består av en lengre vandring i byens trafikkfylte omgivelser, der lyden er disharmonisk, fylt av støy.

Disse ulike delene eller ‘oppmerksomhetsutkastene’, som er en analytisk oppdeling (filmen har ingen fortellerstemme, kapittelstruktur eller lignende), kan ses som ulike utkast til å komme den blindes erfaring i møte. Det handler aldri bare om å vise oss ulike aktiviteter på denne skolen; det handler om å søke ut av synlighetskonvensjonenes rammer og søke etter en filmisk fremstillingsform som former og beveger seg etter de blinde menneskenes erfaringer, deres livsverden. I de første tre fasene, spesielt, frarøves vi konvensjonelle elementer: først frarøves vi *lyder* fra voldsomme fenomener i bevegelse (arkivbildene av racerbiler og folkemasser); så frarøves vi bildets *visuelle herredømme* (med irisoptikken ser vi bare en liten, rund del av et større bildefelt); og i starten av tredje del (*hender*) frarøves vi *ansiktet* som privilegert kroppsdelt for uttrykksfullhet.

Den amerikanske dokumentarfilmskaperen Frederick Wiseman regisserte flere filmer om blinde barn og voksne på slutten av 1980-tallet (tidligere nevnte *Adjustment and Work* og *Blind*). Som van der Keuken unngår Wiseman fortellerstemme og andre former for oversiktspresentasjon av miljøene vi blir kjent med. Wisemans filmer preges dog av lengre tagninger og en mer distansert og homogen observasjonsstil som lar oss betrakte de blinde kroppenes handlinger og væremåte på avstand; i *Blind* og *Adjustment and Work* får vi mer avbalanserte og avrundede *scener* hvor vi er på besøk som seende, hvor vi får god tid til å betrakte de blinde kroppenes oppførsel mer enn å bli kastet inn i deres livsverden. Wiseman jobber også med en delvis fragmentarisk og uoversiktlig estetikk – vi går fra den ene til den andre scenen uten tydelig kontinuitet i tid og rom – men kaster oss ikke inn i en utforskende komposisjon. Vi får dvele i scener der noe utspiller seg over tid, og der vi får følelsen av at kameraet er et pålitelig vitne. Dette står i kontrast til van der Keukens film. Som den franske filmkritikeren Serge Daney (2012/1978) skriver i et essay om van der Keukens filmer mer generelt: i Keukens filmer finner vi egentlig ingen *scener*. Det vi har å forholde oss til i møte med hans filmer er fragmenter. Disse fragmentene er ikke som biter i et puslespill, forklarer Daney. Fragmentene forblir fragmenter. Bildene og deres fragmentkarakter forblir filmiske utkast i en virkelighetsbearbeiding som ikke forsøker å bemektige seg virkeligheten den retter sin oppmerksomhet mot. Van der Keukens filmer *følger* virkeligheten, kunne man si, som en jazzmusiker følger sine toner. Han følger virkeligheten med filmteknologiens ‘beskjærende’ og isolerende øye, uten å forsøke å fange eller gi oversikt over en virkelighet som alltid er overstrømmende, omfattende, levd, i dynamisk bevegelse, *på vei*. I filmen til van der Keuken kastes vi inn i utkast, vi inviteres ikke høflig inn i et konvensjonelt overblikk. Daney minner oss om at en ‘profesjonell’ dokumentar gjerne følger en norm: å få oss til å glemme bildefragmentets ‘tilfeldighet’ og ‘det kunne-vært-annerledeshet’. Van der Keukens filmer

motsetter seg denne normen og uthever den stadig skiftende og heterogene bildemontasjen som en stotrende, fragmentarisk operasjon i studien av virkeligheten. Bildefragmentene i filmene hans fremstår ikke som 'selvtilstrekkelige' og lukkede, de får oss ikke til å glemme det som er utenfor bildefragmentet, men fremtrer snarere som et stolt, utprøvende og sårbart øyeblikk i en åpen, uavrundet prosess. I *Blind Kind* er denne kvaliteten svært merkbar.

Det kan være belysende, i så måte, å sammenligne *Blind Kind* med en mer klassisk dokumentar fra tiåret før, *Thursday's Children* (Brenton og Anderson, 1954). Den er nesten like lang og er et portrett av døve barn på en skole der de får tilpasset opplæring. *Thursday's Children* studerer barnas ansikt og gester, men er strukturert mer som en konvensjonell fortelling og fremtrer som en ekspositorisk dokumentar. For det første har vi en mannlig 'Guds stemme', som forteller om de ulike barna vi møter. Denne stemmen snakker på vegne av barnas («Oss»). Riktignok forekommer det ukonvensjonelle stilbrudd i denne filmen: Lyden forsvinner plutselig idet lærerinnen sier noen ord – vi ser munnen hennes uten å høre noen ting! – men det forstyrrende ved dette grepet dempes raskt av den sindige fortellerstemmen som forklarer oss at vi ikke hører noe, fordi vi er døve. Fortellerstemmen i *Thursday's Children* kjenner og mestrer virkeligheten til de døve barna, både som gruppe og som individer. En overtoning tar oss med til et individuelt ansikt, Aron, og fortellerstemmen forteller oss om hvem denne gutten er. Stemmen snakker med autoritet og selvsikkerhet idet den påstår at virkeligheten for de blinde barna ikke har lyd og heller ikke noe språk. «They don't even know what a word is», sier denne usynlige mannen. Han kan videre fortelle oss at uten språk kan det ikke være noen tanker, bare følelser, men «without nothing to join them together.» Det som betones er hva de døve mangler, og det som hevdes er at de mangler tanker overhodet.

Litt senere i filmen knytter fortellerstemmen deres tillæring av ord til det å forstå «sin plass i verden», som om de tidligere ikke hadde noen plass i verden, som om de tidligere var utenfor. Barna er «reddet» fra å være alene i verden. De vil mangle mange ting i livet, som hørsel, men de vil være forberedt etter endt skolegang. De har en «spirit» som kan veie opp for det de mangler. Fortellerstemmens bedømmende, virkelighetsbeherskende tone viser seg også i andre kommentarer: «Linda will find a place in life. She is the managing kind.» I tillegg til denne autorative stemmen er formen preget av en formfullendt helhet, deriblant en kronologisk struktur og en argumenterende helhet. Det er dessuten få ultranærbilder her, og som regel kjenner vi en følelse av oversikt og distanse – filmen behersker sin virkelighet, sitt motiv. Man kan si at denne filmen nettopp forsøker å representere – stå inn for – de døve barna.

Blind Kind preges av det motsatte: av en søkende og undrende fremstilling av de blinde barnas erfaringsverden; ikke av deres plass i verden, men av deres livsverden. I det følgende vil jeg vektlegge løpsutkastet i filmen, som jeg tidligere bare har nevnt i forbifarten. Dette er for så vidt et 'tilfeldig' valg. Det vil si, det er ingen tydelige, og i hvert fall ingen entydige, strukturelle markører internt i filmen som utskiller denne delen som spesielt viktig eller sentral. Den er bare én av mange deler. Men for meg – slik jeg opplevde filmen første gang og slik jeg opplever filmen hver gang jeg ser den – krystalliserer denne delen *Blind Kinds* forsøksvis og poetiske tilnærming til sitt motiv, dens *solide omtanke for disse tenkende kroppene*. Løpsutkastet er også et av de beste eksemplene på filmens 'fremmedgjøring' av synets herskerstilling, det vil si filmens påminnelse om vår skjørhet og begrensning som seende, som jeg ser som sentral for dens figurasjonsstil.⁶⁹

Løpende barn

Blinde barn løper, og vi ser dem én etter én, i panorerende nærbilder som forsøker å følge dem i spranget. Kroppene, som først er synlige til høyre i bilderammen, forsvinner ut til venstre nærmest like raskt som de dukket opp. Bildene sørger for både nærhet og distanse til barna på én og samme tid. Nærhet, fordi nærbildene isolerer kroppene fra omgivelsene. Nærbildene skjærer overkroppene og ansiktene ut av de omliggende omgivelsene og gjør at vi kommer tett på dem. Det synes som at denne isolerende gesten strekker seg mot det mest uttrykksfulle ved disse kroppene i bevegelse; ansiktene, først og fremst, men også armene, skuldrene og brystkassene. Men nettopp det konsentrerte og fortettede ved disse utsnittene fører oss samtidig langt unna dem. For nærheten til kroppene gjør at kroppsbevegelsene blir for hastige, heftige og diffuse til at vi virkelig får *grep* om dem. Inn kommer den ene og ut går den andre. Kroppene mistes av syne nærmest like raskt som de blir synliggjort. Barna løper så raskt, og bildeutsnittene er så trange, så lite romslige – utsnittene kutter ikke bare ut en del av omgivelsene, men gir bildene en påtakelig dybdeflathet – at vi ikke rekker å få grep om dem før de er utenfor kamerablikkets horisont. Bevegelsene vises i normaltempo, men i de flate og gråtonede nærbildene trer de frem som overkvikke og utflytende, flyktige og pregløse. Vi får i det hele tatt ikke rom eller tid til å danne oss noe *bilde* av disse løpende barna, vi får ingen tid til å få grep om bildene og deres motiv – kun tid til å registrere en rekke 'løpende hoder' som nærmest glir sammen til én identitet eller generalitet, som sammen utgjør en anonym løpsmontasje. De blinde barna fremstår som utskiftbare figurer som vanskelig lar seg gripes, identifiseres eller én gang forestilles som enkeltindivider.

Men så, gjennom et skifte i filmens observasjonsstil og figurasjon, fremtrer de løpende barna på en ny måte. Skiftet skjer gradvis: normaltiden flyter over i saktefilmens tid, og reallyden vi hittil har hørt, som har gitt oss vinden og trenerens stemme, toner ut og viker plass for et klassisk pianostykke (som viser seg å være et musikalsk ledemotiv vi har hørt og sett kilden til tidligere). Filmens temporale *poiesis* griper inn og gestalter et klargjørende – men samtidig kompliserende – bilde. Klargjørende på den måten at saktefilmen *retarderer tiden*, som Pudovkin beskrev det, og viser oss «subtile bevegelser» og «skjulte gester» (Guido, 2012, s. 154). Jean Epstein (2012) ide om filmens *temporale elastisitet* er også relevant her: Tiden utvides, de korte øyeblikkene gis fylde, og det gjør at vi får tid til å *se* de spesifikke bevegelsene til hvert enkelt individ, tid til å *dvele* ved de konsentrerte ansiktene som synes å romme en hel verden, og tid til å ane anstrengelsen og lidenskapen som må fylle kroppene i dette øyeblikket. Der vi før så hastig bevegelse, abrupte menneskeskikkelser og diffuse mønstre, ser vi nå individenes ansikt, deres lidenskapelige tilstedeværelse, muskulaturens anspenhet, armenes balansekonsentrasjon, kroppenes distinkte bevegelsesmønster – kort sagt en *stil* i verden, en spesifikk væren-i-verden. Den tidligere anonyme montasjestrømmen av hastige kroppar har glidd over i en melodisk montasje av individuelle løpestiler; og de tidligere så flyktige blikkastene (bildene i normaltid) har med dette skiftet blitt omformet til et tidsforlengende filmøye som lar menneskekroppen tre frem som en tydeligere *figur* fra en bakgrunn (**Fig. 6**).



Fig. 6. Løpende kropper i *Blind Kind* (Keuken, 1964). Øverst: Kroppen er diffus. Nederst: Saktefilmen gir et klargjørende bilde. Copyright Arte France Développement, Idéale Audience International, Pieter van Huystee Film

Med dette tenker jeg for det første på at menneskekroppene trer tydeligere frem som en figur fra bakgrunnen internt i enkeltinnstillingene, altså at *kroppene* trer frem i relieff i forhold til det omliggende stedet og landskapet. For det andre tenker jeg på at menneskekroppene trer tydeligere frem som *individuelle stiler* fra den repetisjonsbaserte montasjekomposisjonen som samler dem alle. Denne kvalitative forandringen har sitt opphav i hvordan saktefilmens tidsutvidelse kontrasterer med – og tar avsats fra – normaltempoets kaos (en bakgrunn for den figuren vi nå ser). Det er som om uttrykksfullheten den første observasjonen (nærbildene i normaltid) strakk seg mot, og som lå der latent i materialet, nå fullbyrdes, nå avdekkes i og med dette mer formative oppmerksomhetsutkastet, denne tidsdvelende figuren.

I artikkelen «Cutting to the Quick»: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion» tematiserer Vivian Sobchack (2006) saktefilmens kvaliteter i lys av Heideggers begrep om kunstens *avdekning*. Sobchacks perspektiv kan belyse noe ved sekvensen jeg har vist til i *Blind Kind*. Siden de tidligste attraksjonsfilmene har saktefilm fungert *differensierende* og *oppkvikkende*, skriver hun. Saktefilm har forunderliggjort fenomener og «mobilisert og intensivert vår oppmerksomhet» (Sobchack, 2006, s. 339), blant annet ved å vise oss «*bevegelsens bevegelse*» (ibid.). Saktefilm gir oss, som Pudovkin betegnet det, 'et nærbilde av tiden', men Sobchack går lenger i sin artikkel. I en analyse av en scene i martial arts-filmen *Hero* (Zhang Yimou, 2002) viser hun til saktefilmens værensavdekkende muligheter. Her kommer hun inn på noe som er særlig relevant for min analyse av *Blind Kind* og det jeg beskrev som dens klargjørende og kompliserende bilde.

Den aktuelle scenen fra *Hero* fremstiller en *martial arts*-kamp full av atletisk bevegelse. Det hviler likevel en følelse av rituell beherskelse og ro over scenen, og mange av bildene, påpeker Sobchack, fremstår som tablåer. Hva er det så saktefilmen gjør i denne scenen? Den skiller seg i utgangspunktet ikke spesielt fra det Sobchack betegner som en konvensjonell bruk av saktefilm (spesielt i *martial arts*-sjangeren): det å 'suspendere' farten eller *vektlegge kraften* i en 'realbevegelse',⁷⁰ samt å fremheve kroppenes ekstreme bevegelsesvirtuositet. Men utstrekningen av tiden i denne scenen gir også oppmerksomhet til mindre detaljer, slik som en enslig regndråpe. Regndråpen når oss i et innskutt nærbilde som ikke motiveres av narrativ fokalisering, men av filmens innstilling, og inngår i en montasje av 'mikrobevegelser' vi vanligvis ikke fanger opp. Ut i fra sin fenomenologiske innfallsvinkel argumenterer Sobchack for at saktefilmen her betoner noe *eksistensielt* anliggende ved vår væren-i-verden: vår perseptuelle begrensethet, men også våre fleksible perseptuelle muligheter i og med teknologiers poiesis.⁷¹

Saktefilmen i *Hero* avdekker ikke bare subtile bevegelser og skjulte gester, eller ‘energiske mikrobevegelser’ som «vi lever med, men som vi ikke griper», men tematiserer og problematiserer våre menneskelige persepsjonsbetingelser: «[It] interrogates, reveals, and expands the extremely narrow compass of our anthropocentric orientation and habitual perceptions of «being-in-the-world»» (s. 344). I tillegg til å utheve menneskefigurenes akrobatiske bevegelser og gi oss et tidsforlengende ‘åsyn’, uthever saktefilmen vår egen begrensede horisont som perseptuelle vesen. Saktefilmen løfter frem en bevegelig verden som overstiger vår oppfattelsesevne og frembringer det uoverskuelige i det antatt overskuelige. Sobschack mener saktefilmen her har en evne til å *såre oss* så vel som å imponere oss. Saktefilmen lar oss ikke bare hylle det grasiøse ved kroppens *evner*, som *martial arts*-filmen så ofte er så god til, men fører oss så å si inn i en tidssans utenfor kroppens rekkevidde. Midt i den imponerende kampsportscenen påminnes vi på et vis kroppens evneveikhet.

Kjenner vi ikke noe av dette *såre* i oss selv idet vi ser og gripes av de blinde kroppene i *Blind Kind*? Gjennom en suspensjon av normaltid kommer vi ikke bare tettere på de individuelle, uttrykksfulle kroppene i bevegelse; vi kommer også, vil jeg foreslå, tettere på vår egen begrensethet som seende. Overgangen til saktefilm markerer ikke bare et stilistisk skifte som påvirker de blinde kroppenes synlighet – et skifte fra et prosaisk-observasjonelt dokumentarkamera til en poetisk-komposisjonell frembringelsesmodus som lar kroppene manifestere seg på en ny måte; overgangen kan også initiere en ‘proprioseptisk’ respons hos seeren.⁷² Saktefilmmontasjen gjør oss oppmerksomme på realtidens relativitet og vår egen relative blindhet som seende. Den lyriske pianomusikken (som etter all sannsynlighet er spilt av et av barna) som akkompagnerer saktefilmen er dessuten hentet fra fortiden, fra tidligere i filmen, og dette kompliserer ytterligere temporaliteten i disse ustrakte montasjeøyeblikkene. Disse løpende kroppene fremstår i all sin individuelle og kollektive uttrykksfullhet; jeg ser *dette* mennesket løpe på *denne* måten, og jeg ser samtidig at dette menneskets løpestil er en del av gruppens løpsøvelser og en del av vår alles løpestil. Pianomusikken, som vi også har hørt tidligere i filmen, er prøvende og uperfekt, og dens ‘tonefeil’ bidrar til å løfte frem den menneskelige individualiteten og det levde mer enn det programmatisk og perfekte. Denne saktefilmmontasjen av de løpende uthever det *særegent skapende* ved disse kroppene.

Merleau-Ponty bemerker, i *Øyet og ånden* (2000), at saktefilm gjerne får bevegelser til å fremstå svevende, vektløse. Selv om de blinde kroppene i *Blind Kinds* saktefilmsekvens i en viss forstand kan oppleves som svevende – beinene kuttes vekk, tiden mister noe av sin umiddelbare tyngde – vil jeg på den annen side si at saktefilmen får frem kroppenes uttrykksmessige *fylde* og robuste *soliditet*. I bevegelsesretardasjonen får vi mulighet til å se

grundigheten i utførelsen, en vederheftighet i de massive legemene, en sterk og kraftig anstrengelse. Tiden mister kanskje noe av sin tyngde ved å forlenges, men blir samtidig seig som honning, og der vi tidligere så et flyktig opptak av anonyme skikkelser, ser vi nå en animert, pregnant byste av en person.

Gilberto Perez (2000) viser til en poetisk soliditet ved tingene og menneskekroppene i Alekandr Dovsjenkos filmer. Han påpeker blant annet hvordan Dovsjenko gjerne fragmenterer rommet og lar ting og mennesker fremstå som selvstendige, kroppslige energibunter:

[Individual things] are not merely glimpsed, they are virtually gripped when the camera comes close, rendered with the tactility that Ortega y Gasset argues belongs to proximate vision, so that our eyes become like our fingertips in their apprehension of the body of things. Things stand rounded and solid in the tactile individual focus of Dovzhenko's close-ups. Things are taken out of their context in the space around them: what they are in themselves matters more than where they are exactly within that vast space. Space is fragmented; there is little feeling of its continuity from shot to shot. [...] [The fragmentation of space] helps bring forward the body and individuality of things. His close-ups neither merely show nor simply signify. They serve to enhance, not diminish, the intrinsic reality of the things depicted, the sense of their independent life (Perez, 2000, s. 166-167).

Dette er tydelig, for eksempel, i starten av *Zemlja* (Dovsjenko, 1930 [*Jord*]). På rad og rekke får vi dvelende nærbilder av menneskehoder, som både trer frem i stolt selvstendighet og som, takket være en harmoniserende montasjerytme som tar oss fra det ene til det andre menneske, får individene til å bli en del av en familie. Samhørigheten mellom menneskene skapes her i og med montasjen; i nærbildene står menneskene alene, solide og trygge i seg selv, men montasjen gir form til en samhørighet de også inngår i. På lignende måte er det i løpssekvensen i *Blind Kind*: Fragmenteringen av rommet og den tidsforlengende saktefilmen uthever soliditeten og individualiteten ved kroppene, men montasjen gir samtidig form til en samhørighet som også vi blir en del av (filmen er et utkast til oss). Jeg tenker, for eksempel, på det å anstrenge seg, som tenkende kropp, i møte med, og i prøvende flyt med, en gravitasjonsverden som samler oss alle. Å merke seg at balanse, som jeg så ofte tar for gitt, kan være en lidenskapelig eksistensiell utfordring, og nettopp var det en gang for meg selv, kanskje fortsatt *er* det, av og til eller hele tiden. Det lidenskapelige *alvoret* i disse kroppene

påminner meg om min egen skjørhet og uvitenhet i møtet med verden, min egen *tilsynelatende letthet* idet jeg løper noen meter. Det påminner meg om det jeg lever med uten å være klar over: den ubevisste kroppens anstrengelser, krefter, arbeid og lidenskap i møtet med verden (eller det Merleau-Ponty kaller *kjødet*).

Hva vi ikke ser

Film gir oss ikke bare avbilder av den synlige verden eller synliggjøringer av en tidligere usynlig verden. Film gir oss også, som Astrid Söderbergh Widding skriver i *Blick och blindhet* (1997), innsikt i synets begrensninger. Widding mener at filmtenkere som Kracauer, Epstein og Benjamin var oppmerksomme for dette aspektet ved film. I sine filmskrifter snakker de ikke bare om filmens evne til å utvide synets muligheter, de beskriver også

seendes begrænsingar, som filmen ger innsikt i. Vad filmen gör är att den låter oss se att vi inte ser, att det finns aspekter av verkligheten som undflyr vår blick. Det är på så sätt som mediet får ett slags visionär förmåga. Filmerna blir en blick som överträffar ögat, den skapar ett seende som överskrider sina egna gränser.

(Widding, 1997, s. 40)

Widding eksemplifiserer med det brutalt isolerende nærbildet: «Genom sin radikala inskränkning av det blickfält som omger det uppförstorade föremålet skapar den också samtidigt i sig själv ett slags blindhet.» (ibid., s. 39). Som jeg var inne på tidligere kan vi se denne kvaliteten i Keukens filmer generelt, og i *Blind Kind*, denne filmen som retter sin oppmerksomhet mot blindhet, får denne tilnærmingen en spesiell resonans. Filmene innrømmer og fremviser på en måte sin egen begrensning som synlighetsteknologi, men bruker også sine synliggjøringskrefter til å fremstille den blindes kroppens fyldige livsverden. Filmene som helhet, og løpssekvensen i særdeleshet, uttrykker det Siegfried Sæberg (2015) påminner oss om i sitt arbeid: blindhet er en *persepsjonsstil*, ikke en 'defekt'; og ethvert individ, blind eller ikke, har en partikulær persepsjonsstil.

Her har filmen noe til felles med en film som Julie Engaas' *Lydskygger* (2008), en animasjonsfilm der vi møter en blind kvinne som forteller oss om 'lydskyggene' som hjelper henne å orientere seg i verden. Filmene forteller ikke om kvinnen, som heter Hege, men lar kvinnen selv tre frem som den ledende stemmen på lydsporet. Hege forteller om seg selv og er også hovedpersonen i filmens visuelle utforming. Visuelt er filmene preget av en vekslende

mellom kornete, håndholdte og hakkete videoopptak – i saktefilm – av snødekte og fargerike naturomgivelser, og tegnede bevegelsesomriss av menneskekropper, rom, bygninger og gjenstander. Denne vekslingen skaper en følelse av noe prosessuelt, utprøvende, skjørt og søkende, og på den ene siden får vi et inntrykk av en annen verden, en verden av lydskygger, men vel så viktig blir vår egen verden gjort til en ‘annen’, for disse omrissene og denne stemmen er det eneste vi får, det er det som utgjør vår verden mens vi ser filmen. Slik som *Blind Kind*, søker *Lydskygger*, med sine utprøvende figurasjoner, mot å komme den blindes livsverden i møte, og resultatet er at vår egen livsverden forunderliggjøres, samtidig som vi lærer om nye dimensjoner ved vår felles virkelighet; ikke bare Heges lydskygger, men våre alles lydskygger.

En oppmerksomhetsform for noe vi aldri virkelig kan erfare, om vi ikke selv blir blinde, burde vel føre til en *undringsform*? *Blind Kind* gir oss en undrende optikk og en nysgjerrig, utprøvende beskrivelse av møtet med de blinde menneskene i Huizen. Det er som om den intervallfylte og stadig skiftende formen spør: hvordan har disse blinde menneskene det? Hva er det jeg kan vite om dem, og hva er det jeg aldri kan vite? Hvordan kjenner de verden, og hvordan kan jeg kjenne denne livsverdenen? Filmen unngår et normativt blikk ved å respektere de blindes erfaring, samtidig som den forsøker å møte og ‘se’ denne erfaringen (blant annet ved å unngå konvensjonelle audiovisuelle kontinuitetsprinsipper), og samtidig som vi som seere fra start tematiseres som den Andre. Filmen synes å søke, så langt det lar seg gjøre, å se med og utfra de blinde kroppsstilene, mer enn å se på dem.

Min insistering, i denne avhandlingen, på synliggjøring har overdrevet synets positive rolle. Filmens figurarbeid – ved å tematisere synlighet som sådan – involverer oss i en tenkning om hva vi ikke ser, hva vi ikke kan se og hva vi ikke vil se. Hvordan kan disse blinde kroppene gjøre oss oppmerksomme på en annen oppmerksomhet, en oppmerksomhet som bruker noe annet enn synet for å gjøre seg kjent med verden?

10. Avrunding

Oppsummering

De forutgående kapitlene har forsøkt å svare på spørsmålene: Hva er en filmspesifikk figur, og hvordan kan disse figurene analyseres? Svaret kan oppsummeres på følgende måte.

Allerede persepsjonen stiliserer verden, og filmer stiliserer verden på sin egen måte. Gjennom å stilisere verden på andre måter enn vår kroppslige persepsjon, skaper filmer nye fremtredelsesformer eller *figurer* (del 1). Filmens varierte figurasjonarbeid gir verdens fenomener en stadig ny tilsynekomst, en stadig ny uttrykksfull eksistens, noe som kaster nytt lys over den verden vi allerede kjenner (del 2). Man kan derfor se filmer som utkast til nye måter å se fenomener på. For enhver synliggjøring uttrykker en måte å se på; og enhver stilisering uttrykker en måte å organisere verdens elementer på. En films forming og stilisering av verden innebærer *en koherent deformasjon som gir oss en ny og uvant persepsjon* (del 3). Det er her, i dette møtepunktet mellom filmen og vår persepsjon, at en filmfigur oppstår.

I møtet med filmer kan vi persipere figurer stilisert frem av filmene, og disse kan problematisere tingenes vante synlighet, utfordre vår vante persepsjonsstil i verden, og skissere nye måter å være oppmerksomme på. Vi kan derfor si at filmens figurer både frembringer fremtredelsesformer og uttrykker måter å være oppmerksomme på. En film kan ses som en initiativtaker til en ny persepsjonsstil i verden. En film tar et initiativ, skisserer en måte verden kan bringes til uttrykk på, som vi som filmseere kan komme i møte, fullbyrde og føre ut i live. Ting kan ikke fremtre uten at en persepsjonsstil frembringer dem, og i filmopplevelsen har vi mulighet til å bli kjent med en persepsjonsstil som i utgangspunktet ikke er vår egen. Vi kan erfare nye persepsjonsstiler i filmopplevelsen, og denne opplevelsen kan inspirere oss til å se og tenke på nye måter i møte med verden for øvrig. Denne opplevelsen, og den synsmåten og tenkningen den kan gi opphav til, kan vi gå i dialog med og dele med hverandre i og med filmanalysen. I filmopplevelsen fullbyrder vi filmens stil, forstått som et synlighetsutkast, slik at den blir en persepsjonsstil, og i analysen undrer vi oss over denne og deler denne undringen med hverandre (del 4). Den figurale analysen studerer disse figurene og undrer seg sammen med dem over hvordan verden kan ses, organiseres og uttrykkes. Filmer eksperimenterer med vår måte å se verden på, de inviterer oss til å ta del i

nye oppmerksomhetsstiler, som også vil si at de eksperimentere med hvordan tingene kan uttrykke seg for oss. Dette er i korte trekk hva jeg har forsøkt å vise i denne avhandlingen.

Innvendinger og muligheter

Dette er én figural tilnærming til film og filmanalyse. Det finnes mange andre. Det finnes flere fruktbare dimensjoner ved diskursen om filmens figurer og det figurale som forhåpentligvis vil bli videre utforsket av andre filmvitere. Deriblant kan man nevne spørsmål om sammenhengen mellom tekst, tanke og bilder (Rodowick, 2001; Elliot, 2003; Grønstad, 2008) og problemstillinger knyttet til retorikk (Metz, 1981; Andrew, 1984; Perez, 2019), materialitet (Hansson, 2006), psykoanalytisk tenkning (Lyotard, 2011; Metz, 1981; Williams, 1982; Thain, 2017), affekt (Thain, 2017), hermeneutikk (Auerbach, 2008; Routt, 2000), og intermedialitet eller tverrmedialitet (Rodowick, 2001; Stathi, 2014). Innenfor min egen innfallsvinkel er det flere aspekter jeg kunne ha utforsket i større grad, slik som spillet mellom det *usynlige* og det *synlige*, og ideer om det *urepresenterbare* og det *formløse* (se f.eks. Beugnet, 2007b). Men i en avhandling som denne er det nødvendig å begrense seg til noe, og jeg valgte å utforske en innfallsvinkel som vektla begreper som fremstilling, stil, uttrykk, omforming, persepsjon, det poetiske og undring.⁷³

Et mulig ankepunkt ved denne innfallsvinkelen ligger i at jeg i for stor grad har forblitt i det undrende. Har jeg overdrevet vektleggingen av noe subjektivt og undrende, uklart og mystisk, i møtet med filmer? Har jeg vært litt vel opptatt av å forbli ved bildets tvetydighet? Som tidligere antydte, har figurale begrepsliggjøring av film berøringspunkter med begreper som Jean Epsteins *photogénie* (Epstein, 1988) og Roland Barthes' (2006) *den tredje mening* (for ikke å snakke om *Punktum* (Barthes, 2001)) som begge har blitt kritisert for å være vage. Begrepet om figuren, slik som Epsteins og Barthes begreper, peker på en dimensjon ved film som utfordrer våre rasjonelle forklaringsmodeller så vel som våre vante bilder av verden; og det peker på en uttrykks-hendelse hvis meningsfullhet ikke er av denotativ eller symbolsk art, men av en uregjerlig, overrumpende, tankevekkende og kanskje sjokkerende hendelsesart. Slik sett har disse begrepene også noe til felles med mer tverrfaglige og kanoniserte begreper som Viktor Shklovskijs (2017/1917) *ostranenie*, Sigmund Freuds (2017/1919) *Das Unheimliche* og *det sublime* (fra Kant til Lyotard). I disse tilfellene er det også snakk om noe som stritter imot konvensjonell konseptualisering, noe som drar seg unna vår vanemessige fatteevne, og som samtidig stimulerer oss i kraft av å være en formativ, omorganiserende og tankevekkende hendelse. Å studere film ut ifra disse begrepene vil gjerne implisere at man omfavner – eller i det minste aksepterer – filmers grunnleggende og produktive tvetydighet,

og film som en meningsgenererende gestalt mer enn som meningsoverførende tegn. Omfavnelsen av tvetydighet og det generative ved film er en omfavning av mangfoldig og potensiell mening, kontra fastsatt mening (semiologiens og strukturalismens domene), og dette byr på utfordringer det er verdt å i det minste bringe på bane.

Figurbegrepet, i likhet med begreper som *photogénie*, *den tredje mening*, *ostranenie*, *Das Unheimliche* og *det sublime*, kan beskyldes for å være uklare og vage begrepsliggjøringer av film og filmopplevelse, og det henger sammen med at det forsøker å peke på dimensjoner som ikke nødvendigvis kan forklares av språket, men antydes av det og omtales av det. Ved å dvele ved det uklare og heterogene – det som kan sanses, men som ikke nødvendigvis kan begripes kognitivt – er det en risiko for å forbli i det uklare. Det figurale perspektivet kan føre med seg en mystifisering av film, persepsjon og mening som kan være vel så misledende og fordunklende som fruktbart og opplysende. Ligger det ikke noe uvitenskapelig (blant annet i spørsmålet om reliabilitet) i denne omfavnelsen av det opplevelsesbaserte unike som utfordrer regularitet? Ett sted må man vel sette en grense for det tvetydige, det mangfoldige og det ‘grenseløse’ ved filmens ‘uttrykksfulle eksistens’? Man må vel erkjenne at semiologien hadde et viktig poeng da den forsøkte å lokalisere mening i noe regelmessig, i noe vi kan enes om? I sin studie av dokumentarfilmens tidsfigurer, knytter Malin Wahlberg (2003) figurbegrepet til tegnbegrepet, og søker (med hjelp fra Paul Ricoeur) et møtepunkt mellom fenomenologi og strukturalisme (‘semiotisk fenomenologi’). Det gjør hun delvis for å unngå en fenomenologisk subjektivism. Dette kan være en fruktbar vei å gå videre med figurbegrepet, og uansett svarer det på en mulig risiko eller svakhet ved det figurbegrepet jeg har skrevet frem.

Den individuelle undringen i møtet med en film er av verdi i et figuralt analyseperspektiv. Den bestemte filmopplevelsen analytikerens gjennomlever og går i dialog med – og oppfordringen om å la seg føre og forme av filmen – er en dimensjon ved den figurale interessen for næranalyse. Vi finner her et ytterpunkt i Jean-Louis Schefer's *The Ordinary Man of Cinema* (Schefer, 2017), som i stor grad omfavner den personlige, idiosynkratiske filmopplevelsen og tillater seg å skrive på en svært essayistisk og poetisk måte. Schefer's tekst lar seg føre og forme av filmopplevelsens ‘transformative’ kvaliteter og virkninger, og dét på en måte som bryter med akademiske konvensjoner (Vaughan, 2015). En slik innfallsvinkel, en slik eksplisering av den personlige undringen, kan ses i sammenheng med Daniel Framptons (2006) ønske om å bryte med et teknisistisk analysespråk («kameratagning») og omfavne et mer levende, metaforisk og poetisk analysespråk («bevegelse i det synlige»). Men byr ikke dette personlige og poetiske på et problem for en

akademiker? Utenfor academia kan vi være frie til å forbli i undring og bruke et tvetydig, metaforisk språk, men blir ikke begrepet om filmens figurer – slik jeg har fremlagt det – for entusiastisk opptatt av det ukonvensjonelle, uklare og underlige til å kunne forskes på (på en fruktbar måte)?

Eller for å stille spørsmålet på en ganske annen og potensielt provoserende måte: er det figurale perspektivet noe for en forsker som ikke også er cinefil, som ikke har en spesiell forkjærlighet for det filmspesifikke? Det er ikke til å komme utenom at figurale analytikere ofte synes svært entusiastiske i møtet med film og hva filmer kan tilby av nye perseptuelle opplevelser. Her ligger det potensielt en svakhet i denne figurale tilnærmingen, en ukritisk vektlegging av det nye og av det uklare og ukategoriserbare. Ikke bare kan dette gå utover akademisk presisjon og kritisk distanse til analyseobjektet; er det ikke også noe suspekt ved en dyrking av det spekulative, uttrykksfulle, tvetydige og mangfoldiggjørende ved filmens stiliseringer – særlig i en tid der ideen om ‘post-sannhet’, virtuelle virkeligheter og uklare skillelinjer mellom naturlige og fabrikkerte fenomener preger livene våre og den offentlige diskursen? Ligger det ikke, i denne estetiske og stilistisk orienterte analysetilnærmingen, en fare for å overdrive verdien av det potensielle, spekulative og tankevekkende, på bekostning av det faktiske, rasjonelle og sanne?

Dette er spørsmål jeg ikke vil forsøke å svare inngående på, da de ikke inngår i avhandlingens problemstilling. Jeg mener likevel de er verdt å stille, og jeg vil delvis svare på dem ved å trekke frem en fruktbar vei videre med figurbegrepet – en vei jeg vil skissere her og som jeg håper andre forskere vil utforske videre. Det finnes, slik jeg ser det, en *etisk* dimensjon ved en figural innfallsvinkel til film. Dette henger sammen med film forstått som fremstilling og virkelighetsbearbeiding, men ikke minst henger det sammen med stilforståelsen jeg har fremlagt. Jeg har tidligere hintet om dette, og da i hovedsak i del 3, om filmstil forstått som perseptuell eksperimentering. Jeg tenker da særlig på et aspekt ved Merleau-Pontys stilforståelse: gjennom andres stil kan vi komme disse andre i møte. Gjennom den Andres stil kan vi lære den Andre å kjenne. Det samme gjelder andre fenomener og deres annethet fra oss, slik som en stein, honning, en krokodilleunge (*Cave of Forgotten Dreams*, Herzog, 2010) eller en film: gjennom deres stiler, som er annerledes enn vår egen stil i verden, kan vi lære å kjenne på en annethet, kan vi lære å kjenne noe som ikke er oss, men som like fullt deler en verden med oss. Det krever at vi er oppmerksomme for noe utenfor oss selv. Hva om vi tar med oss denne innstillingen i møtet med film og filmens oppmerksomhetsbearbeiding?

En film kan 'instruere' blikket vårt, som vi har vært inne på, og her ligger det en etisk så vel som estetisk dimensjon. I boken *Film and the Ethical Imagination* (2016) trekker Asbjørn Grønstad en sammenheng mellom filmens etiske potensial og filmens spesifisitet som refigurerende og rekonfigurerende kunstform. Grønstad knytter dette eksplisitt til en oppmerksomhet for det uklare og fremmede, eller det han betegner som *opasitet*, i møtet med film (Grønstad, 2016; 2020). Ved å refigurere og rekonfigurere vår perseptuelle virkelighet, kan filmer motvirke standardiserende avbildninger av virkeligheten – standardiserende avbildninger som tenderer å presentere sine bilder av verden som *selve bildet* av verden (Grønstad, 2016, s. 95). Dette er et perspektiv jeg deler, og det har ligget i bakgrunnen for min tematisering av filmstil som et eksistensielt spørsmål. Etikk, som Grønstad påpeker, betegner her en undersøkelsesmodus, ikke et moralsystem, og handler om hvordan vi åpner opp verden for hverandre.⁷⁴ Etikk har slik sett å gjøre med hva jeg tidligere har drøftet angående filmstil og oppmerksomhet. Oppmerksomhet har blitt forstått som en åpenhet for tingenes fremtredelse, og filmstil har blitt forstått som en måte å eksperimentere med vår vante åpenhet for tingenes fremtredelse. Stilen i en film retter blikket vårt mot noe vi ikke selv bestemmer over, men som filmens stil former oss til å måtte forholde oss til. Å erfare andre måter å se verden på, og å erfare andre fremtredelsesformer enn de vi er vant til, kan lære oss å se verden 'utenfor oss selv' og med en optikk som tidligere var oss fremmed. Filmbildet kaster oss ut av oss selv, som jeg var inne på i kapittel 7, og dette henger direkte sammen med at filmer omorganiserer det synlige og gir nye retninger for blikket. Her ligger det en fruktbar åpning for videre forskning på filmens figurer ut ifra et etisk perspektiv, som blant annet har blitt initiert av Silvia Marchetti (2009).

Et slikt etisk perspektiv kan forklare verdien av å omfavne det uklare, fremmede og nye ved filmer, som jeg tidligere trakk frem som et mulig ankepunkt ved den figurale innfallsvinkelen. Nysgjerrigheten, åpenheten og entusiasmen over det nye, det uklare og annethet i filmer (og det jeg i avhandlingens innledning kalte det forskjellsinnstiftende ved film) kan på sitt verste føre oss inn i en ukklarhetens rabbling; på sitt beste kan det føre oss til en fornyet evne til å se andre virkeligheter og til å komme det ukjente i møte med større forståelse. En åpenhet for annethet, heterogenitet og tvetydighet kan føre oss ut av vitenskapens konvensjonelle rammeverk, men det kan også tilby en oppmerksomhet for noe de mer strukturalistisk orienterte analyserammeverkene holder i skyggen eller underkommuniserer. En slik åpenhet kan utvide vårt perspektiv på livets mangfold av værensmåter, dimensjoner og uttrykksfullhet. Det figurale kan ses som en motvekt til en logosentrisk og regelmessigorientert forskningstradisjon som har vektlagt klarhet og

tydelighet; og som en oppfordring til å bry oss om det *ubestemte* ved eksistensen. Begrepet om filmens figurer kan bidra til å begrepsliggjøre en sansbar konfigurasjon som strekker oss ut av våre vante måter å tenke om verden på. Det ligger her, i møte med det vi kan *kjenne*, men ikke helt *begripe*, en etisk dimensjon. Denne avhandlingen har vektlagt en formal, estetisk og perseptuell dimensjon ved filmens figurasjoner, men en slik etisk dimensjon har ligget i bakgrunnen.

Konklusjon

For å svare, avslutningsvis, på avhandlingens sentrale spørsmål, «Hva er en filmfigur?», «hvordan analysere filmens figurer?», og «hvilke implikasjoner har en figural analyse for hvordan vi forstår fremstilling, form og stil i film?»: En filmfigur er en synlighet – en måte å se noe i verden på – formet og stilisert frem av en film, og vi kan analysere filmfigurer ved å åpne oss for filmers spesifikke fremtredelsesformer, være oppmerksomme for deres måter å fremstille, organisere og uttrykke fenomener på. En figural analyse lar oss se filmens fremstillingsarbeid som grunnleggende poetisk, filmform som stadig omformende og transformativ, og filmstil som eksperimentelle uttrykk for måter å se verden på. Jeg har tidligere vist til hvordan dette lar oss tenke sammenhengen mellom realfilm og animasjon: all film begripes som et animerende uttrykk i den forstand at filmer levendegjør fenomener på transformerende måter. Men noe av det mest fruktbare ved det figurale perspektivet jeg har lagt frem ligger, slik jeg ser det, i hvordan filmstil begripes på en vital måte – hvordan filmstil ses som generativ, reanimerende, meningsfull, eksistensiell og etisk i sin uttrykksfullhet.

Hvordan lærer disse figurene oss å møte verden? Hva åpner disse figurene opp for? En film gir oss, for å si det med Merleau-Ponty, muligheter fra den samme verden (1968, s. 41). En film organiserer verden på andre måter enn menneskekroppen makter (et øye utenfor øyet), stiliserer frem nye figurer, og via dette makter den, for å si det med Merleau-Ponty, å «kaste vårt bilde av verden ut av fokus» og kaste oss tilbake i den fenomenale verden med gjenfrisket persepsjon. Filmer og deres stiler gir oss øvelser i å se, de gir oss forslag til nye måter å se verden på, men ikke bare det: de gir oss muligheter til å avlære oss inngrodde oppmerksomhetsvaner. Dermed kan en film utvide dimensjonene ved vår erfaring og få oss til å tenke påny. Filmers stadig nye figurerfrembringelser, som vi går i dialog med i den figurale analysen, initierer en berikende diskusjon over hva fenomener er, hva vi er, og hva livet er.

Referanseliste

Litteraturliste

- Ajanovic, M. (2009). *Den rörlige skämtteckningen. Stil, transformation och kontext*. Optimal.
- Albera, F. (2006). The Childhood of Art (S. John, Overs.). I *Johan van der Keuken. The Complete Collection, Vol. 3*. Facets Video.
- Aubral, F., & Chateau, D. (1999). *Figure, figural*. Editions L'Harmattan.
- Auerbach, E. (1984). *Scenes From the Drama of European Literature* (R. Manheim, Overs.). University of Minnesota Press.
- Auerbach, E. (2005). *Mimesis: virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur* (P. Paulsen, Overs.). Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1946)
- Auerbach, E. (2008). *Verdenslitteraturens filologi* (Ø. Skar, Overs.). Cappelen Damm akademisk.
- Auerbach, E. & E. W. Said (2013). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature-New and Expanded Edition*. Princeton University Press.
- Aumont, J. (1990). Griffith: The Frame, the Figure. I T. Elsaesser & A. Barker (Red.), *Early Cinema: Space, Time, Narrative*. BFI. (Opprinnelig utgitt 1980)
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1992). *Aesthetics of Film* (R. Neupert, Overs.). University of Texas Press. (Opprinnelig utgitt 1983)
- Aumont, J. (Ed.). (1995). *L'invention de la figure humaine: le cinéma, l'humain et l'inhumain* (No. 8). Cinematheque Francaise.
- Aumont, J. (1996a). *À quoi pensent les films*. Segquier Editions.
- Aumont, J. (1996b). Lumière revisited (B. Brewster, Overs.). *Film History*, 8(4), 416-430. Indiana University Press.
- Aumont, J. (1997a). *The Image* (C. Pajackowska, Overs.). BFI.
- Aumont, J. (1997b). The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze. I D. Andrew (Red.), *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography* (s. 231-258). University of Texas Press.
- Aumont, J. (2017). The Veiled Image: The Luminous Formless. I M. Beugnet, C. Allan & A. Fetveit (Red.), *Indefinite Visions*. Edinburgh University Press.
- Aumont, J. (2019, 30. januar). *Idiocies. A Poetics of the Real* (S. Matthé, Overs.). Sabizian. <https://www.sabzian.be/article/idiocies-a-poetics-of-the-real>
- Aumont, J. (2020). *Montage* (T. Barnard, Overs., 2. utgave). caboose.

- Anderson, B. (2016). *Taking-Place: Non-Representational Theories and Geography*. Routledge.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.
- Andrew, D. (2009). The Core and Flow of Film Studies. *Critical Inquiry*, 35(4), 879-915. The University of Chicago Press.
- Arnheim, R. (1957). *Film as Art: 50th Anniversary Printing*. University of California Press.
- Artaud, A. (1968). *Collected Works Volume 3* (A. Hamilton, Overs.). Calder & Boyars
- Bakøy, E. & Moseng, J. S. (Red.). (2008). *Filmanalytiske tradisjoner*. Universitetsforlaget.
- Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricoeurian Method for Film Interpretation*. Palgrave Macmillan.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Overs.). University of Michigan Press. (Opprinnelig utgitt 1981)
- Bakker, K. (2006). Keuken, Johan Van Der. I I. Aitken (Red.), *Encyclopedia of the Documentary Film: 3-Volume Set*. Routledge.
- Bal, M., & Marx-MacDonald, S. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press.
- Balázs, B. (1952). *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)* (E. Bone, Overs.). Dennis Dobson.
- Bamford, K. (2012). *Lyotard and the 'figural' in Performance, Art and Writing*. Bloomsbury Publishing.
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet - tanker om fotografiet*. Pax. (Opprinnelig utgitt 1980)
- Barthes, R. (2006). The Third Meaning. I S. Manghani, A. Piper & J. Simons (Red.), *Images: A Reader* (s. 109-114). Sage Publications. (Opprinnelig utgitt 1985)
- Beckman, K. R. (Red.). (2014). *Animating Film Theory*. Duke University Press.
- Benavente, F. and G. Salvadó (2010). From Figure to Figural: Body and Incarnation in Contemporary Film. *Akademisk kvarter*, 1, 130-138.
<https://doi.org/10.5278/ojs.academicquarter.v0i01.3235>
- Bendazzi, G. (2021). *A Moving Subject*. CRC Press.
- Beugnet, M. (2007a). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press.
- Beugnet, M. (2007b). French Experimental Cinema: the Figural and the Formless—Nicolas Rey's Terminus for you (1996) and Pip Chodorov's Charlemagne 2: Piltzer (2002). I A. Graf & D. Scheunemann (Red.), *Avant-Garde Film* (s. 277-297). Editions Rodopi.
- Beugnet, M., Cameron, A. & Fetveit, A. (2017). *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Edinburgh University Press.

- Beugnet, M. (2019). Blur. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 17(1), 9-22. [10.2478/ausfm-2019-0012](https://doi.org/10.2478/ausfm-2019-0012)
- Birkvad, S. (2008). Kunstens stedfortredende sanselighet: Stil i film. I E. Bakøy and J. S. Moseng (Red.), *Filmanalytiske tradisjoner*. Universitetsforlaget.
- Blasi, G. (2014). The Orchid in the Land of Garbage: An Ecocritique of Terrence Malick's Film *Badlands* (1973). *Environmental Humanities* 5(1), 55-75. <https://doi.org/10.1215/22011919-3615415>
- Blasi, G. (2015). The Cinematic Life of the Figural: Mapping Shapes of Time in Terrence Malick's *The New World* (2005). *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 7, 11-27.
- Blasi, G. (2019). *The Work of Terrence Malick: Time-based Ecocinema*. Amsterdam University Press.
- Bliss, L. (2020). *The Maternal Imagination of Film and Film Theory*. Springer.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. University of California Press.
- Braaten, L. T. (1995). *Filmfortelling og subjektivitet* (3. utgave). Universitetsforlaget.
- Braaten, L. T., Kulset, S., Solum, O. (2000). *Introduksjon til Film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Gyldendal akademisk.
- Brenez, N. (1990). Glossary. *Admiranda*, 5, 75-77.
- Brenez, N. (1997). The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Film Theory (W. Routt, Overs.). *Screening the Past*, 2. <http://www.screeningthepast.com/issue-2-classics-re-runs/the-ultimate-journey-remarks-on-contemporary-theory/> (Opprinnelig utgitt 1993).
- Brenez, N. (1998). *De la Figure En Général Et du Corps En Particulier l'Invention Figurative au Cinéma*. De Boeck University.
- Brenez, N. & Lebrat, C. (2000, mai). Jeune, dure et pure ! A history of avant-garde and experimental film in France: an introduction (P. Chodorov, Overs.). *Senses of Cinema*, 6. <https://www.sensesofcinema.com/2000/retrospective-jeune-dure-et-pure/introduction-7/>
- Brenez, N. (2007). *Abel Ferrara* (A. Martin, Overs.). University of Illinois Press.
- Brenez, N. (2011a). Recycling, Visual Study, Expanded Theory—Ken Jacobs, Theorist, or The Long Song of the Sons. I M. Pierson, D. E. James & P. Arthur (Red.), *Optic Antics: the Cinema of Ken Jacobs*. Oxford University Press.
- Brenez, N. (2011b). Incomparable Bodies (A. Martin, Overs.). *Screening the Past*. <https://www.screeningthepast.com/issue-31-classics-re-runs/incomparable-bodies/>
- Brenez, N. (2012). Ultra-modern: Jean Epstein, or Cinema 'Serving the Forces of Transgression and Revolt' (M. Dobrzynski, Overs.). I S. Keller & S. J. Paul (Red.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (s. 227-244). Amsterdam University Press.

- Breton, A. (1968). André Breton, "Surrealism and Painting," 1928. I H. B. Chipp (Red.), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (402-409). University of California Press.
- Brinkema, E. (2014). *The Forms of the Affects*. Duke University Press.
- Buchan, S. (Ed.). (2013). *Pervasive Animation*. Routledge.
- Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*. Princeton University Press. (Opprinnelig utgitt 1969)
- Burnett, C. (2008). A New Look at the Concept of Style in Film: The Origins and Development of the Problem–solution Model. *New Review of Film and Television Studies*, 6(2), 127-149. <https://doi.org/10.1080/17400300802098289>
- Cahill, J. L. (2011). Hors d'oeuvre: Science, the Short Film, and "The Perception of Life". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 52(1), 66-82.
- Caprona, Y. D. (2013). *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. Kagge.
- Carbone, M. (2015). *The Flesh of Images: Merleau-Ponty Between Painting and Cinema* (M. Nijhuis, Overs.). SUNY Press. (Opprinnelig utgitt 2011)
- Carbone, M. (2019). *Philosophy Screens: From Cinema to the Digital Revolution* (M. Mijhuis, Overs.). State University of New York. (Opprinnelig utgitt 2016)
- Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty*. Routledge.
- Carlorosi, S. (2015). *A Grammar of Cinepoiesis: Poetic Cameras of Italian Cinema*. Lexington Books.
- Casetti, F. (1999). *Theories of Cinema, 1945-1995*. University of Texas Press.
- Casetti, F. (2018). Introduction: Post-, Grand, Classical or "So-Called": What Is, and Was, Film Theory? I H. Vaughan and T. Conley (Red.), *The Anthem Handbook of Screen Theory*. Anthem Press.
- Cheu, J. (2009). Seeing Blindness on Screen: The Cinematic Gaze of Blind Female Protagonists. *The Journal of Popular Culture*, 42(3), 480-496. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00691.x>
- Chion, M. (2019). *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbman, Overs., 2. utgave). Columbia University Press.
- Cholodenko, A. (1991). *The Illusion of Life: Essays on Animation*. Power Publications in association with the Australian Film Commission.
- Clifton, N. R. (1983). *The Figure in Film*. University of Delaware Press.
- Corner, J. (1999). The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention. I D. Cosgrove (Red.), *Mappings*. Reaktion Books.
- Cubitt, S. (2004). *The Cinema Effect*. MIT Press.

Cubitt, S. (2017). Temporalities of the Glitch. I M. Beugnet, A. Cameron & A. Fetveit (Red.), *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty* (s. 299-315). Edinburgh University Press.

Dahlquist, M. (2001). *The Invisible Seen in French Cinema before 1917* (Doktorgradsavhandling). Aura förlag.

Damisch, H. (2002). *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting* (J. Lloyd, Overs.), Stanford University Press (Opprinnelig utgitt 1972)

Daney, S. (2012, 30. mars). *The cruel radiance of what is* (S. Debuysere, Overs.). Diagonal Thoughts. <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1450>. (Opprinnelig utgitt 1978)

Dargis, M. (2015, 15. januar). *Unshackled Hacker Dons a White Hat*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2015/01/16/movies/blackhat-a-cyberthriller-starring-chris-hemsworth.html>

Dekoninck, R. and A. Guiderdoni. (2017). Thinking through Figures: Regimes of Figurability in the Early Modern Period. I L. Marin & A. Diacuno (Red.), *Usages de la Figure, Régimes de Figuration* (s. 17-27). Editura universitații din bucurești.

Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (D. W. Smith, Overs.). University of Minnesota Press. (Opprinnelig utgitt 1981)

Deleuze, G. (2013b). *Cinema I: The Movement-Image*. Bloomsbury Academic. (Opprinnelig utgitt 1983)

Deleuze, G. (2013b). *Cinema II: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Overs.). Bloomsbury Academic. (Opprinnelig utgitt 1985)

Den norske filmskolen (u.å.). *Om oss*. Hentet 10.09.2020 fra <https://www.filmskolen.no/om-filmskolen/om-oss>

Det Norske Akademis Ordbok (2021a). *figur*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur: <https://naob.no/ordbok/figur>

Det Norske Akademis Ordbok (2021b). *skikkelse*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur: <https://naob.no/ordbok/skikkelse>

Det Norske Akademis Ordbok (2021c). *konfigurasjon*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur: <https://naob.no/ordbok/konfigurasjon>

Det Norske Akademis Ordbok (2021d). *gestalt*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur: <https://naob.no/ordbok/gestalt>

Det Norske Akademis Ordbok (2021e). *stilisering*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur: <https://naob.no/ordbok/stilisere>

Det Norske Akademis Ordbok (2021f). *eksperiment*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur: <https://naob.no/ordbok/eksperiment>

Diderot, D. (2017). Letter on the Blind for the Use of Those Who Can See (1749). I K. Tunstall (Red.), *Blindness and Enlightenment: An Essay* (s. 167-228). Continuum International Publishing. (Opprinnelig utgitt 1749)

- Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. University of Chicago Press.
- Dinnen, Z. (2020). Cinema and the Unnarratability of Computation. I Z. Dinnen & R. Warhol (Red.), *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh University Press.
- Dobson, N., Roe, A. H., Ratelle, A. & Ruddell, C. (2018). *The Animation Studies Reader*. Bloomsbury Publishing.
- Due, S. O. (2005). *Ovids Metamorfoser på Dansk* (2. utgave). Gyldendal.
- Durafour, J. M. (2017). Cinema Lyotard: An Introduction. I G. Jones (Red.), *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film* (s. 17-30). Edinburgh University Press.
- Dutlinger, C. (2008). Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography. *Poetics Today* 29(1), 79-101.
- Ebert, R. (1979, 29. april). *Interview with George Romero*. Roger Ebert.com. <https://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-george-romero>
- Eden, K. (2012). *The Renaissance Rediscovery of Intimacy*. University of Chicago Press.
- Eisenstein, S. (2014). *Mise en Jeu and Mise en Geste* (S. Levchin, Overs.). caboose
- Eliassen, K. O. (1998). De urenes avgrunn - bidrag til en manikeistisk estetikk. I I. Seip & H. C. Faber (Red.), *Det urene*. Norges forskningsråd.
- Eliassen, K. O. (2016). *Foucaults begreper*. Scandinavian Academic Press.
- Elliott, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press.
- Elsaesser, T. (1996). Dada/Cinema? I R. E. Kuenzli (Red.), *Dada and surrealist film*. MIT Press.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. Hodder Arnold.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (2. utgave). Routledge.
- Engelstad, A. & Tønnessen, E. S. (2011). *Film - en innføring*. Cappelen Damm Akademisk.
- Engelstad, A. (2013). *Fra bok til film: Om adaptasjoner av litterære tekster* (2. utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Engelstad, A. (2015). *Film og fortelling*. Fagbokforlaget.
- Embree, L. (1980). Merleau-Ponty's Examination of Gestalt Psychology. *Research in Phenomenology*, 10(1). <https://doi.org/10.1163/156916480X00082>
- Epstein, J. (1988). "On Certain Characteristics of Photogénie". I R. Abel (Red.), *French Film Theory and Criticism, Volume I: A History/Anthology, 1907-1929* (s. 314-318). Princeton University Press. (Opprinnelig utgitt 1924)

- Epstein, J. (2015). *The Intelligence of a Machine* (C. Wall-Romana, Overs.). University of Minnesota Press.
- Eugeni, R. (2013). Rhetoric, Film and. I E. Branigan & W. Buckland (Red.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (s. 408-412). Routledge.
- Fairfax, D. (2017, juni). *The Experience of a Gaze Held in Time: Interview with Jacques Aumont*. Senses of Cinema. <https://www.sensesofcinema.com/2017/film-studies/jacques-aumont-interview/>
- Federl, M. & Andersson, T. (2019, 31. januar). *Filmanalyse i tre steg*. Nasjonal digital læringsarena. <https://ndla.no/subject:14/topic:1:103867/topic:1:185608/resource:1:179504?filters=urn:filter:80f10045-2faa-4f6f-be0f-4c7ec9618186>
- Finke, S. (2010). Bildets hermeneutikk– Gadamer og kunstverkets språk. *Ekfrase 1*(02): 84-99. <https://doi.org/10.18261/ISSN1891-5760-2010-02-02>
- Finke, S. (2013). Det stumme språket - Bildet og tingenes tale. *Eksfrase 1*(04). <https://doi.org/10.18261/ISSN1891-5760-2013-01-04>
- Flink, M. C. (2005). The Prescience of Élie Faure. *SubStance*, 34(3/108), s. 47-61. The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/3685731>
- Foucault, M. (2002). *Forelesninger om regjering og styringskunst* (I. B. Neumann, Overs.). Cappelen Damm Akademisk.
- Fóti, V. M. (2013). *Tracing Expression in Merleau-Ponty: Aesthetics, Philosophy of Biology, And Ontology*. Northwestern University Press.
- Furniss, M. (2017). *Animation: The Global History*. Thames & Hudson.
- Furze, R. (2015). *The Visceral Screen: Between the Cinemas of John Cassavetes and David Cronenberg*. Intellect.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Columbia University Press.
- Freidenberg, O. (1997). *Image and Concept*. Routledge.
- Freud, S. (2017). *Das Unheimliche*. Europäischer Literaturverlag. (Opprinnelig utgitt 1919)
- Game, J. (2001). Cinematic Bodies: The Blind Spot in Contemporary French Theory on Corporeal Cinema. *Studies in French Cinema*, 1(1), 47-53.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2020). *The Kinematic Turn: Film in the Digital Era and its Ten Problems* (2. utg.). caboose.
- Gervais, B., & Lemieux, A. (2012). *Perspectives croisées sur la figure: à la rencontre du lisible et du visible* (Vol. 3). PUQ.
- Geller, T. L. (2007). "The Film-Work Does Not Think": Refiguring Fantasy for Feminist Film Theory. I M. Grebowicz (Red.), *Gender After Lyotard* (s. 139-151). State University of New York Press.

- Gorfinkel, E. (2017, 12. desember). *Cinema, the Soporific: Between Exhaustion and Eros*. Kracauer Lectures in Film and Media Theory. <https://www.kracauer-lectures.de/en/winter-2017-2018/elena-gorfinkel/>
- Guido, L. (2012). "The Supremacy of the Mathematical Poem": Jean Epstein's Conceptions of Rhythm. I S. Keller & J. N. Paul (Red.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (s. 143-160). Amsterdam University Press.
- Gunning, T. (1994). *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press.
- Gunning, T. (2006). Fantasmagorien. I G. Iversen (Red.), *Estetiske teknologier 1700-2000 volum 3* (s. 45-61). Scandinavian Academic Press.
- Gunning, T. (2013). The Transforming Image: The Roots of Animation in Metamorphosis and Motion. I S. Buchan (Red.), *Pervasive Animation* (s. 52-70). Routledge.
- Gunning, T. (2014). Animating the Instant: The Secret Symmetry between Animation and Photography. I *Animating Film Theory* (s. 37-53). Duke University Press.
- Gunning, T. (2016a). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. I N. Dobson et al. (Red.), *The Animation Studies Reader*. Bloomsbury Academic. (Opprinnelig utgitt 1986)
- Gunning, T. (2016b). Vachel Lindsay: Theory of Movie Hieroglyphics. I M. Pomerance & R. B. Palmer (Red.), *Thinking in the Dark* (s. 19-30). Rutgers University Press.
- Gunning, T. (2020). 'Nothing Will Have Taken Place—Except Place': The Unsettling Nature of Camera Movement. I S. Ø. Sæther & S. T. Bull (Red.), *Screen Space Reconfigured* (s. 263-81). Amsterdam University Press.
- Gustavsson, F. (u.å.). *Blackhat (Michael Mann)*. La Furia Mana. Hentet 11. oktober 2020 fra <http://www.lafuriaumana.it/index.php/57-archive/lfu-24/389-fredrik-gustafsson-blackhat-michael-mann>
- Grant, B. K. (2018). *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*. Wayne State University Press.
- Greimas, A. J. (1989). Figurative Semiotics and the Semiotics of the Plastics Arts. *New Literary History*, 20(3), s. 627-649. The Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.2307/469358>
- Gregg, M., Seigworth, G. J., & Ahmed, S. (Eds.). (2010). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.
- Groo, K. (2019). *Bad Film Histories: Ethnography and the Early Archive*, University of Minnesota Press.
- Grønstad, A. (2008). *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam University Press.
- Grønstad, A. (2012). *Screening the Unwatchable: Spaces of Negation in Post-Millennial Art Cinema*. Palgrave MacMillan UK.

- Grønstad, A. (2016). *Film and the Ethical Imagination*. Palgrave Macmillan.
- Grønstad, A. S. (2020). *Rethinking Art and Visual Culture. The Poetics of Opacity*. Palgrave Macmillan.
- Hackett, J. (2017). On Dialogue as Performative Art Criticism. I G. Jones & A. Woodward (Red.), *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*. Edinburgh University Press.
- Halle, R. (2009). Toward a Phenomenology of Emotion in Film: Michael Brynnstrup and the Face of Gay Shame. *MLN*, 124(3), 683-707. The Johns Hopkins University Press.
- Hausken, L. (2009). *Medieestetikk: Studier i estetisk medieanalyse*. Spartacus Forlag.
- Hausken, L. (2013). *Thinking Media Aesthetics: Media Studies, Film Studies and the Arts*. Peter Lang International Academic Publishers.
- Hanich, J. & Fairfax, D. (Red.). (2019). *The Structure of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier: Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Amsterdam University Press.
- Hanneborg, B. & Hanneborg, K. (1975). *Filosofisk ordbok*. Tanum.
- Hansen, M. B. (2004). Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. *October*, 109, 3-45. MIT Press.
- Hansen, M. B. (2012). *Cinema and Experience*. University of California Press.
- Hanssen, E. F. (2018, 31. oktober). *Analysen: Blindsone* (2018). Montages. <https://montages.no/2018/10/analysen-blindsone-2018/>
- Hansson, K. (2004). Screening the Figural in Film and New Art Media. *The Nordic Journal of Aesthetics* 16, 29-30. <https://doi.org/10.7146/nja.v16i29-30.3034>
- Hansson, K. (2006). *Det figurala och den rörliga bilden: om estetik, materialitet och medieteknologi hos Jean Epstein, Bill Viola och Artintact* (Doktorgradsavhandling). Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Macmillan International Higher Education.
- Heidegger, M. (2007). *Varen og tid* (Lars Holm-Hansen, Overs.). Pax. (Opprinnelig utgitt 1927)
- Hoel, A. S. (2005a). *Fremstilling og teknikk: Om bildet som formativt medium* (Doktorgradsavhandling). NTNU
- Hoel, A. S. (2005b). Fotografisk mening og makt - En fremstillingsfilosofisk kritikk av postmodernistisk fototeori. *Norsk medietidsskrift*, 4(12), 287-308. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-2005-04-02>
- Hoel, A. S. & Carusi, A. (2015). Brains, Windows and Coordinating Systems. I A. Carusi, A. S. Hoel, T. Webmoor & S. Woolgar (Red.), *Visualization in the Age of Computerization* (s. 145-169). Routledge.
- Hoel, A. S. & Carusi, A. (2018). Merleau-Ponty and the Measuring Body. *Theory, Culture & Society* 35(1): 45-70. <https://doi.org/10.1177/0263276416688542>

- Hoel, A. S. (2018). Operative images. Inroads to a new paradigm of media theory. I L. Feiersinger K. Friedrich & M. Queisner (Red.), *Image–Action–Space. Situating the Screen in Visual Practice*. De Gruyter.
- Huber, C. & Peranson, M. (u.å.). World Out of Order: Tony Scott's Vertigo. *Cinema Scope*. Hentet 14. februar 2020 fra <https://cinema-scope.com/cinema-scope-online/world-out-of-order-tony-scotts-vertigo/>
- Hull, J. (2017). *Notes on Blindness: A Journey Through the Dark*. Profile Books. (Opprinnelig utgitt 1990)
- Højbjerg, L. (2011). *Filmstil: teori og analyse*. Samfundslitteratur.
- Ionescu, V. (2019). The Figure in Time: On the Temporality of the Figural. I L. Marin and A. Diaconu (Red.), *Working Through the Figure: Theory, Practice, Method*. editura universitatii din bucaresti.
- Jesionowski, J. E. (1987). *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D.W. Griffith's Biograph Films*. University of California Press.
- Jirsa, T. (2015). Lost in Pattern: Rococo Ornament and Its Journey to Contemporary Art through Wallpaper. I M. Arbeit & I. Christie (Red.), *Where Is History Today? New Ways of Representing the Past* (s. 101-19). Palacký University Olomouc.
- Johann Wolfgang Goethe-Universität am Main. (2011, 22. november). *Nicole Brenez (Université de Paris 3/Sorbonne Nouvelle): An Archeology of the Figure and the Figural in Cinema after Kracauer* [Video]. Kracauer Lectures in Film and Media Theory. <https://www.kracauer-lectures.de/en/winter-2011-2012/nicole-brenez/>
- Johnson, G. A. & Smith, M. B. (1993). *The Merleau-Ponty Aesthetics Readers: Philosophy and Paining*. Northwestern University Press.
- Jones, G. & Woodward, A. (2017). *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*. Edinburgh University Press.
- Kafka, F. (2020). *Metamorphosis and Other Stories*. (M. Hofmann, Overs.). SD Books.
- Kania, A. (2008). Realism. I P. Livingston & C. Plantinga (Red.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s. 257-268). Routledge.
- Kauffman, A. B. (2017). *"Faire Un Cinéma": Marcel Duchamp and the Moving Image* (Doktorgradsavhandling). University of Pennsylvania.
- Kaushik, R. (2013). *Art, Language and Figure in Merleau-Ponty: Excursions in Hyper-Dialectic*. Bloomsbury Academic.
- Keathley, C. (2005). *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*. Indiana University Press.
- Keevallik, L. (2017). Intellectual and Barbarian Figures in Film: The Bear and the Devil. *Baltic Screen Media Review*, (5), 112-128. <https://doi.org/10.1515/bsmr-2017-0015>
- Keller, S. & Paul, J. N. (2012). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam University Press.

- Keller, S. (2015). *Maya Deren: Incomplete Control*. Columbia University Press.
- Koch, G. (2014). Film as Experiment in Animation: Are Films Experiments on Human Beings? (D. Hendrickson, Overs.). I K. R. Beckman (Red.), *Animating Film Theory* (s. 131-144). Duke University Press.
- Köhler, W. (1967). Gestalt Psychology. *Psychologische Forschung*. 31, XVII-XXX. <https://doi.org/10.1007/BF00422382>
- Klevan, A. (2018). *Aesthetic Evaluation and Film*. Manchester University Press.
- Klinger, B. (2012). Cave of Forgotten Dreams: Meditations on 3D. *Film Quarterly* 65(3), 38-43. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.65.3.38>
- Knox, S. (2013). Eye Candy for the Blind: Re-Introducing Lyotard's Acinema Into Discourses on Excess, Motion, and Spectacle in Contemporary Hollywood. *New Review of Film and Television Studies* 11(3): 374-389. <https://doi.org/10.1080/17400309.2013.803906>
- Landes, D. A. (2013). *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*. Bloomsbury Academic.
- Langer, S. (1959). A Note on the Film. I D. Talbot (Red.), *Film: An Anthology* (51-55). Simon and Schuster. (Opprinnelig utgitt 1953)
- Larsen, P. (Red.). (2008). *Medievitenskap. Bind 2: Medier - tekstteori og tekstanalyse*. Fagbokforlaget.
- Lash, D. (2019). Fold Upon Fold: Figurative Logics and Critical Priorities in Nicole Brenez's work on Abel Ferrara. I *Movie: A Journal of Film Criticism*(8): 14-22.
- Lash, D. J. A. (2018). *Lost and Found: Studies in Confusing Films* (Doktorgradsavhandling). The University of Bristol.
- Lefebvre, M. (1999). On Memory and Imagination in the Cinema. *New Literary History*, 30(2), 479-498. The Johns Hopkins University Press.
- Lenos, M. & M. Lenos (2020). *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film* (2. utgave). Bloomsbury Academic.
- Lentricchia, F., & DuBois, A. (Red.). (2003). *Close reading: The Reader*. Duke University Press.
- Levitt, D. (2018). *The Animatic Apparatus: Animation, Vitality, and the Futures of the Image*. John Hunt Publishing.
- Light Cone. (u.å.). *Das Goldene Tor*. Light Cone. <https://lightcone.org/en/film-1205-das-goldene-tor>
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Lucretius (2015). *The Nature of Things*. (A. E. Stallings, Overs.). Penguin Books Ltd. (Opprinnelig skrevet på midten av 1. århundre f.Kr.)
- Lund, J. (2008). *Gjenstand, verk, bilde: Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive.

https://bora.uib.no/bora-xmllui/bitstream/handle/1956/3453/Dr.thesis_J%C3%B8rgen%20Lund.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Lundemo, T. (1996). *Bildets oppløsning: Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv* (Doktorgradsavhandling, Stockholm Universitet). Spartacus.

Lundemo, T. (2012). A Temporal Perspective: Jean Epstein's Writings on Technology and Subjectivity. I S. Keller (Red.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations* (s. 207-225). Amsterdam University Press.

Lyotard, J. (2011). *Discourse, Figure*. (A. Hudek og J. Lydon, Overs.). University of Minnesota Press. (Opprinnelig utgitt 1971)

Lyotard, J. (2017a). The Unconscious as Mise-en-scène (J. Maier, Overs.). I G. Jones & A. Woodward (Red.), *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*. Edinburgh University Press.

Lyotard, J. (2017b). Acinema (P. N. Livingston, Overs.). I G. Jones & A. Woodward (Red.), *Acinemas: Lyotard's Philosophy of Film*. Edinburgh University Press.

Malabou, C. (2017). *Hva skal vi gjøre med hjernen vår*. (K. J. Rathe, Overs.). H//O//F (Opprinnelig utgitt 2004)

Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. MIT Press.

Matherne, S. (2017). Merleau-Ponty on Style as the Key to Perceptual Presence and Constancy. *Journal of the History of Philosophy*, 55(4), 693-727. 10.1353/hph.2017.0071

Marchetti, S. (2009). *Promoting the "Minor": A Figural Practice in Italian Literature and Film* [Doktorgradsavhandling, The University of Michigan]. Deep Blue. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63730/silviam_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Marks, L. U., & Polan, D. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.

Martin, A. (2000, 30 juni). The Body has no Head: Corporeal Figuration in Aldrich. *Screening the Past*, 10. <https://www.screeningthepast.com/issue-10-first-release/the-body-has-no-head-corporeal-figuration-in-aldrich/>

Martin, A. (2008). Film Remakes. *The Velvet Light Trap* 61(1): 60-62. 10.1353/vlt.2008.0008

Martin, A. (2009). Beyond the Fragments of Cinephilia: Towards a Synthetic Analysis. I S. Balcerzak & J. Sperb (Red.), *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction - Film, Pleasure, and Digital Culture Vol. 1* (s. 30-53). Wallflower Press.

Martin, A. (2011). Incursions. I A. Klevan & A. Clayton (Red.), *The Language and Style of Film Criticism* (s. 54-69). Routledge.

Martin, A. (2012). *Last Day Every Day: Figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Benez*. Punctum Books.

Martin, A. (2014). *Mise en scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Springer.

- Mazis, G. A. (2016). *Merleau-Ponty and the Face of the World: Silence, Ethics, Imagination, and Poetic Ontology*. SUNY Press.
- Mboti, N. (2014). Everyday violence(s) and visualities in Africa: An Introduction. *Journal of African Cinemas* 6(2), 127–134. https://doi.org/10.1386/jac.6.2.127_2
- McDonald, S. (1993). *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge University Press.
- McGowan, T. (2015). Atemporality amid Lumière Temporality. *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*, 5(1/2). Intellect.
- McKibbin, T. (2018, mars). *The Cinema Hypothesis: Teaching Cinema in the Classroom and Beyond*, by Alain Bergala. Senses of Cinema. <https://www.sensesofcinema.com/2018/book-reviews/thecinema-hypothesis-teaching-cinema-classroom-beyond-alain-bergala/>
- Mitchell, W. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *Sense and Non-Sense* (H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus, Overs.). Northwestern University Press. (Opprinnelig utgitt 1948)
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *Signs* (R. C. McCleary, Overs.). Northwestern University Press. (Opprinnelig utgitt 1960)
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes* (A. Lingis, Overs.). Northwestern University Press. (Opprinnelig utgitt 1964)
- Merleau-Ponty, M. (1973). *The Prose of the World* (J. O'Neill, Overs.). Northwestern University Press. (Opprinnelig utgitt 1969)
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Øyet og ånden* (M. B. Tin, Overs.). Pax. (Opprinnelig utgitt 1964)
- Merleau-Ponty, M. (2008). *The World of Perception*. (O. Davis, Overs.). Routledge. (Opprinnelig utgitt 1948)
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Phenomenology of Perception* (D. A. Landes, Overs.). Routledge. (Opprinnelig utgitt 1945)
- Metz, C. (1981). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press.
- Metz, C. (2010). The Cinema: Language or Language System? I M. Furstenau (Red.), *The Film Theory Reader* (s. 133-170). Routledge. (Opprinnelig utgitt 1964)
- Mitchell, W. J. (2001). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (4. utgave). Massachusetts Institute of Technology.
- Morrison, J. (2007). *Roman Polanski*. University of Illinois Press.
- Mroz, M. (2013). *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh University Press.
- Murch, W. (2001). *In the Blink of an Eye*. Silman-James Press.

- Mules, W. (2013). Mise-en-scène and the Figural: A Reading of Terrence Malick's *The Tree of Life*. *The Cine-Files* 1(4), 1-19. <http://www.thecine-files.com/current-issue-2/warwick-mules/>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Muybridge, E. (2012). *The Human Figure in Motion*. Courier Corporation.
- Nadel, A. (1998). Ambassadors from an Imaginary "Elsewhere": Cinematic Convention and the Jamesian Sensibility. *The Henry James Review*, 19(3), 279-285. 10.1353/hjr.1998.0032
- Noth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press.
- Nussbaum, M. C. (1992). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press.
- Ormiston, G. L. and A. D. Schrift (1990). *Transforming the hermeneutic context: from Nietzsche to Nancy*. State University of New York Press.
- Oxman, E. G. (2012). *Images Without Metaphor: Re-Visioning French Film Theory* (Doktorgradsavhandling). University of North Carolina at Chapel Hill.
- Paulson, W. R. (1987). *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*. Princeton University Press.
- Pavlou, G. (2018). *Suspense and Resolution in the Films of D.W. Griffith*. Cambridge Scholars Publishing.
- Perez, G. (2000). *The Material Ghost: Films and Their Medium*. The John Hopkins University Press. (Opprinnelig utgitt 1998)
- Perez, G. (2009). Building with Wood. *London Review of Books*, 31(4). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v31/n04/gilberto-perez/building-with-wood>
- Perez, G. (2016). 19. Jacques Rancière: Equality and Aesthetics. I M. Pomerance & R. B. Palmer (Red.), *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice* (s. 217-228). Rutgers University Press.
- Perez, G. (2019). *The Eloquent Screen: A Rhetoric of Film*. University of Minnesota Press.
- Perkins, C. (2013). *American Smart Cinema*. Edinburgh University Press.
- Pethő, Á. (Red.) (2015). *The Cinema of Sensations*. Cambridge Scholars Publishing.
- Pethő, Á. (2018). Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 15(1): 165-187. 10.1515/ausfm-2018-0009
- Pethő, Á. (2020). *Cinema and Intermediality: The Passion For the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing.
- Petry, M. J. (Red.). (2002). *Hegel's Philosophy of Nature: Volume 1*. Routledge.

- Picasso, P. (1968). Pablo Picasso, Conversation, 1935. I H. B. Chipp (Red.), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (266-273). University of California Press. (Opprinnelig utgitt 1935)
- Pierson, R. (2019). *Figure and Force in Animation Aesthetics*. Oxford University Press.
- Pisters, P. (2012). Form, Punch, Caress: Johan van der Keuken's Global Amsterdam. I M. D. Waard (Red.), *Imagining Global Amsterdam: History, Culture, and Geography in a World City*. Amsterdam University Press.
- Place-Verghnes, F. (2006). *Tex Avery: A Unique Legacy*. Indiana University Press.
- Porter, J. I. (2017). Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura. *Critical Inquiry*, 44(1), 80-113. <https://doi.org/10.1086/694124>
- Radner, H. & Fox, A. (2018). *Raymond Bellour: Cinema and the Moving Image*. Edinburgh University Press.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (G. Rockhill, Overs.). Continuum International Publishing Group. (Opprinnelig utgitt 2000)
- Readings, B. (1991). *Introducing Lyotard: Art and Politics*. Psychology Press.
- RE:VOIR. (u.å.). *Das Goldene Tor (The Golden Door)*. <https://re-voir.com/shop/en/jurgen-reble/466-jurgen-reble-das-goldene-tor.html>
- Richmond, S. C. (2016). *Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating, and Hallucinating*. University of Minnesota Press.
- Robbers, L. (2012). *Modern Architecture In the Age of Cinema: Mies Van Der Rohe and the Moving Image* (Doktorgradsavhandling). Princeton University.
- Roe, A. H. (2013). *Animated Documentary*. Springer.
- Rodowick, D.N. (2001). *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Duke University Press.
- Rogers, P. (2015, 5. januar). *Hacker Sackers*. <https://www.icgmagazine.com/web/hacker-sackers/>
- Routt, W. D. (2000, 1. mars). *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Screening the Past. <http://www.screeningthepast.com/issue-9-reviews/de-la-figure-en-general-et-du-corps-en-particulier-linvention-figurative-au-cinema/>
- Rust, A. (2015). Figuring Violence. *Films for the Feminist Classroom*, 6(1). http://ffc.twu.edu/issue_6-1/feat_Rust_6-1.html.
- Rust, A. (2017). *Passionate Detachments: Technologies of Vision and Violence in American Cinema, 1967-1974*. SUNY Press.
- Rutler, T. L. (2018). Prosthetic Matters: On Blindness, Machines, and Knowledge in Diderot's Letter on the Blind. *Criticism*, 60(2), 171-193. Wayne University Press.
- Røssaak, E. (2006). Freeze! Bullet-time-effekten som estetisk figur. I G. Iversen (Red.), *Estetiske teknologier 1700-2000*. Scandinavian Academic Press.

- Saerberg, S. (2015). Chewing Accidents: A Phenomenology of Visible and Invisible Everyday Accomplishments. *Journal of Contemporary Ethnography*, 44(5), 580-597. <https://doi.org/10.1177/0891241615587380>
- Schefer, O. (1999). Qu'est-ce que le figural?, *Critique*, 55(630), 912-925. [http://simpleappareil.free.fr/lobservatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural#:~:text=Retenons%2C%20en%20guise%20de%20d%C3%A9finition,%C2%AB%20surplombent%20%C2%BB%20les%20images\).](http://simpleappareil.free.fr/lobservatoire/index.php?2008/05/06/50-schefer_figural#:~:text=Retenons%2C%20en%20guise%20de%20d%C3%A9finition,%C2%AB%20surplombent%20%C2%BB%20les%20images).)
- Schefer, J. L. (1995). *The Enigmatic Body: Essays on the Arts*. Cambridge University Press.
- Schefer, J. L. (2016). *The Ordinary Man of Cinema* (M. Cavitch, N. Wedell & P. Grant, Overs.). Semiotext(e). (Opprinnelig utgitt 1980)
- Schuback, M. S. C. (2009). The Knowledge of Attention. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 1(3), 133-140. <https://doi.org/10.1080/17482620600884049> (Opprinnelig utgitt 2006)
- Seel, M. (2005). *Aesthetics of Appearing* (J. Farrell, Overs.). Stanford University Press. (Opprinnelig utgitt 2000)
- Seel, M. (2018). *The Arts of Cinema* (K. S. Walker, Overs.). Cornell University Press. (Opprinnelig utgitt 2013)
- Shambu, G. (2020). *The New Cinephilia* (2. utg.). Caboose.
- Shklovsky, V. (2017). Art as Technique. I J. Rivkin & M. Ryan (Red.), *Literary Theory: An Anthology* (3. utgave). John Wiley & Sons.
- Singer, L. (1981). Merleau-Ponty on the Concept of Style. *Man and World*, 14(2), 153-163. <https://doi.org/10.1007/BF01248467>
- Sitney, P. A. (1990). *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. Columbia University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2006). 'Cutting to the Quick': Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion. I W. Strauven (Red.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (s. 337-351). Amsterdam University Press.
- Solomon, C. (Red.). (1987). *The Art of the Animated Image: An Anthology*. The American Film Institute.
- Snauwaert, D. (1987). The Figures (K. Cusse, Overs.). *October*, 42, 126-134. <https://doi.org/10.2307/778270>
- Stathi, I. (2014). Film and New Art Media semiotics, on the Figural. I E. Zantides (Red.), *Semiotics and Visual Communication: Concepts and Practices* (s. 139-149). Cambridge Scholars Publishing.
- Steimatsky, N. (2017). *The Face on Film*. Oxford University Press.

- Stern, L. (2012). *Dead and Alive: The Body as a Cinematic Thing*. caboose.
- Sterritt, D. (1999). *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Cambridge University Press.
- Strøm, G. (2014). Den animerte dokumentaren: Fra selvmotsigelse til selvfølge. I H. G. Bastiansen & Aam, P. (Red.), *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett*. Fagbokforlaget.
- Sørenssen, B. (2007). *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre* (2. utgave). Universitetsforlaget.
- Sæterbakken, S. (2009, 15. mai). *Alt kunne vært annerledes*. Morgenbladet. <https://www.morgenbladet.no/ideer/debatt/2009/05/15/alt-kunne-vaert-annerledes/>
- Talbot, D. (Red.). (1959). *Film: An Anthology*. Simon and Schuster.
- Tan, E. S. (2018). A Psychology of Film. *Palgrave Communications*, 4(82). <https://www.nature.com/articles/s41599-018-0111-y>
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* (K. Hunter-Blair, Overs.). University of Texas Press.
- Taylor, M. C. (1992). *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. The University of Chicago Press.
- Terence (2001). *The Woman of Andros. The Self-Tormentor. The Eunuch* (J. Barsby, Overs.). Harvard University Press.
- Terence (2006). *The Comedies* (P. Brown, Overs.). Oxford University Press.
- Terents (2017). *Evnukken* (I. A. Brecke, Overs.). Gyldendal Norsk Forlag. (Opprinnelig oppført 161 f.Kr)
- Thain, A. (2017). *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*. University of Minnesota Press.
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist film analysis*. Princeton University Press.
- Torre, D. (2017). *Animation - Process, Cognition and Actuality*. Bloomsbury Academic USA.
- Tuin, I. V. D., & Dolphijn, R. (2012). *New Materialism: Interviews & cartographies*. Open Humanities Press.
- Tunstall, K. E. (2011). *Blindness and Enlightenment: An Essay: With a new translation of Diderot's Letter on the Blind and La Mothe Le Vayer's Of a Man Born Blind*. Bloomsbury Publishing USA.
- Trahair, L. (2005). Figural vision: Freud, Lyotard and early cinematic comedy. *Screen* 46(2): 175-194. <https://doi.org/10.1093/screen/46.2.175>
- Tsang, H. (2017). Rethinking Ability and Disability in the Work of Johan van der Keuken. I C. Brylla & H. Hughes (Red.), *Documentary and Disability* (s. 115-128). Palgrave Macmillan.

- Tschiptschin, I. S. (2016). Brasília in the Age of the Earth: notes for a figural analysis. *Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP*, 23(41), 32-50. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v23i41p32-50>
- Vancheri, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Armand Colin.
- Vaughan, H. (2015). The Ordinary Man of Cinema. In E. Branigan & W. Buckland (Red.), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (s. 340-344). Routledge.
- Verdicchio, M. (2006). Legacies of Theory: Introduction. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 33(3-4).
- Vidal, B. (2012). *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam University Press.
- Wahlberg, M. (2003). *Figures of Time: On the Phenomenology of Cinema and Temporality* (Doktorgradsavhandling). Norstedt.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary Time: Film and Phenomenology*. University of Minnesota Press.
- Wall-Romana, C. (2013). *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*. Manchester University Press.
- Walkling, A. (2012). *Adrian Martin interview about his book Last Day Every Day: Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Benez* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/55990130>
- Walton, S. (2014). The Beauty of the Act: Figuring Film and the Delirious Baroque in 'Holy Motors'. *NECSUS. European Journal of Media Studies* 3(1): 245-265. <https://necsus-ejms.org/beauty-act-figuring-film-delirious-baroque-holy-motors/>
- Walton, S. (2016). *Cinema's Baroque Flesh: Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*. Amsterdam University Press.
- Warner, R. (2018). *Godard and the Essay Film: A Form that Thinks*. Northwestern University Press.
- Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. Routledge.
- Whittock, T. (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge University Press.
- Wiesing, L. (2014). *The Philosophy of Perception: Phenomenology and Image Theory* (N. A. Roth, Overs.). Bloomsbury Academic. (Opprinnelig utgitt 2009)
- Widding, A. S. (1997). *Blick och blindhet*. Bonnier Alba Essä.
- Williams, L. (1992). *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. University of California Press. (Opprinnelig utgitt 1981)
- Williams, A. L. (2002). *Film and Nationalism*. Rutgers University Press.
- Wrathall, M. (2011). The Phenomenal Relevance of Art. I J. D. Parry (Red.), *Art and Phenomenology* (s. 9-30). Routledge.

- Yu, C.-M. (2016, januar). Figures for Figuring Out. *Film Criticism* 40(1). <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.135/--figures-for-figuring-out?rgn=main;view=fulltext>
- Zernik, C. (2006). «Un film ne se pense pas, il se perçoit» Merleau-Ponty et la perception cinématographique. *Rue Descartes*, 3(53), 102-109. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-102.htm>
- Zernik, C. (2010). *Perception-Cinéma: Les Enjeux Stylistiques d'Un Dispositif*. Vrin.
- Žilová, J. (2010). The Image of the Figural and the Erotic in Silent Film. I M. S. García-Sánchez, C. J. Alhadeff & J. Kuennen (Red.), *The Erotic in Context* (s. 47-58). Inter-Diciplinary Press.
- Žilová, J. (2013). Intertitles: The Visual Force of Writing. I J. Elkins, M. Burns, K. McGuire, A. Chester and J. Kuennen (Red.), *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*. Routledge.
- Žilová, J. (2015). *Figural Thinking: Theory and Practice* (Doktorgradsavhandling). Univerzita Karlova.
- Zimmermann, J. (2015). *Hermeneutics: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Filmliste

- 2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) [*2001: en romodysseé*]
- A Corner in Wheat* (D. W. Griffith, 1909)
- Adebar* (Peter Kubelka, 1957)
- Adjustment and Work* (Frederick Wiseman, 1986)
- Arnulf Reiner* (Peter Kubelka, 1960)
- Antigone* (Peter Kubelka, 2012)
- Anemic Cinema* (Marcel Duchamp, 1926)
- Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)
- Ballet mécanique* (Fernand Léger & Dudley Murphy, 1924)
- Bocal aux poissons rouges* (Louis Lumière, 1895)
- Blackhat* (Michael Mann, 2015) [Kinoversjonen]
- Blade Runner* (Ridley Scott, 1992) [Director's Cut] (Opprinnelig utgitt 1982)
- Blind* (Frederick Wiseman, 1987)
- Blind Kind* (Johan van der Keuken, 1964)
- Cave of Forgotten Dreams* (Werner Herzog, 2010)
- Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov, 1929) [*Mannen med filmkamera*]
- Conversation, the* (Francis Ford Coppola, 1978)
- Dame mit hund* (Sonja Rohleder, 2014). https://sonjarohleder.de/portfolio_page/dame-mit-hund/
- Dawn of the Dead* (George A. Romero, 1978) [U.S. Theatrical Cut]
- Das Goldene Tor* (Jürgen Reble, 1992)
- Déjà Vu* (Tony Scott, 2006)
- Démolition d'un mur* (Lumière, 1897)
- Dislocation mystérieuse* (Georges Méliès, 1901)
- El Dorado* (Howard Hawks, 1966)
- Enoch Arden* (Griffith, 1911)
- Fantasmagorie* (Émile Cohl, 1908)
- Ice Castles* (Donald Wrye, 1978)
- In Order Not to Be Here* (Deborah Stratman, 2002)

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)
King of New York (Ferrara, 1990)
Kings of the Sky (Deborah Stratman, 2004)
La mujer sin cabeza (Lucrecia Martel, 2008) [*Den hodeløse kvinnen*]
La Petite fille et son chat (Lumière, 1900)
La Région centrale (Micheal Snow, 1971)
Le Tempestaire (Jean Epstein, 1947)
Limonádový Joe (Oldrich Lipský, 1964) [*Lemonade Joe*]
Love & Theft (Andreas Hykade, 2010)
Lung Bunmi Raluek Chat (Apichatpong Weerasethakul, 2010) [*Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere liv*]
Lydskygger (Julie Engaas, 2008)
Hacked Circuit (Deborah Stratman, 2014)
Halloween (John Carpenter, 1978)
Herman Slobbe – Blind Kind 2 (Keuken, 1966)
Hero (Zhang Yimou, 2002) [*英雄*]
Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)
Martyrs (Pascal Laugier, 2008)
Mulholland Dr. (David Lynch, 2001)
Nostalgia (Andrei Tarkovskij, 1983) [*Ностальгия*]
O'er the Land (Deborah Stratman, 2009)
Offret (Andrei Tarkovskij, 1986)
Ouvries réparant un trottoir en bitume (Lumière, 1897)
Panorama du Grand Canal pris d'un bateau (Lumière, 1896)
Panorama pendant l'ascension de la Tour de Eiffel (Lumière, 1897)
Plague Dogs, the (Martin Rosen, 1982)
Ponyo (Hayao Miyazaki, 2008) [*Gake no ue no Ponyo; Ponyo på klippen ved havet*]
Predator (John McTiernan, 1987)
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)
Les Quatre Cents Coups; François Truffaut, 1959) [*På vei mot livet*]
Rear Window (Alfred Hitchcock, 1954)
Repas de bébé (Lumière, 1895)

Rio Bravo (Howard Hawks, 1958)
Sans Soleil (Marker, 1983)
Searchers, the (John Ford, 1956)
Shirin (Abbas Kiarostami, 2008) [شیرین]
Sisyphus (Marcell Jancovich, 1974)
Stagecoach (John Ford, 1939)
Street, the (Caroline Leaf, 1976)
Śaeng śatawāat (Apichatpong Weerasethakul, 2006) [*Syndromed and a Century*]
Un Chien Andalou (Buñuel, 1929) [*En andalusisk hund*]
Unseere Afrikareise (Peter Kubelka, 1965)
Tarnished Angels (Douglas Sirks, 1957)
Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)
Thor (Kenneth Branagh, 2011)
Thursday's Children (Guy Brenton & Lindsay Anderson, 1954)
Town, the (Ben Affleck, 2010) [Kinoversjonen]
Trois couleurs: Rouge (Krzysztof Kielowski, 1994) [*Rød*]
Germania anno zero (Roberto Rossellini, 1948) [*Tyskland år null*]
Verden venter (Mariken Halle, 2014)
Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)
Wait Until Dark (Terence Young, 1967)
Wavelength (Michael Snow, 1967)
Zemlja (Aleksandr Dovsjenko, 1930 [*Jord*]).
Zerkalo (Andrej Tarkovskijs, 1975) [*Speil; Зеркало*]
Zéro de conduite (Jean Vigo, 1933) [*Null i oppførsel*]
Årsringar (Ida Lindgren, 2013)

Sluttnoter

¹ Med mindre annet fremkommer, og med mindre jeg siterer norske kilder, er sitater på norsk oversatt fra engelsk av meg selv. Jeg beklager på forhånd om oversettelsene skulle være under et tilstrekkelig kvalitetsnivå, men jeg tok dette valget for å forsøke å beholde mest mulig flyt i teksten.

² Jeg forstår *persepsjonsstil* ganske enkelt som en (karakteristisk) måte å persipere på. For mer om stilbegrepet i tilknytning til persepsjon, se kapittel 7. Det var min biveiler, Aurora Hoel, som ledet meg til begrepet.

Persepsjonsstil, eller “style of perception”, er et begrep vi blant annet finner i Andén, Lovisa (2019). *Literature and the Expression of Being in Merleau-Ponty's Unpublished Course Notes*; Balazic, Todd (2003). *Embodied Consciousness and the Poetic Sense of the World*; Posteraro, Tano S. (2013). *Painting as Stylized Vision: The Movement of Invisibility in “Eye and Mind”*.

³ Engelske skribenter/oversettere varierer noe mellom ‘figural’ og ‘figurativ’ (selv om førstnevnte, ut i fra mine undersøkelser, er mer utbredt). Jeg velger konsekvent ‘figural’ for å unngå konnotasjonene til figurativt språk og figurativ kunst. Et alternativ på norsk kunne vært ‘figurlig’, men jeg har valgt å holde meg til ‘figural’, da det ‘figurlige’ er et begrep beslektet med figurativitet.

⁴ For vitenskapelig støtte i denne observasjonen, se f.eks. Gjelsvik, Anne (1998): «Rått, rått, rått og innmari godt». *Norsk medietidsskrift*, 2(5).

⁵ Man finner tilløp til mindre narrative og mer poetiske tilnærminger i den norske filmdiskursen. Se f.eks. Hausken, L. (2009). *Medieestetikk*. Scandinavian Academic Press. Se også Næss, T. (2011). *Glede, undring og avsky*. I O. Erstad & O. Solum (Red.), *Følelse for film*. Gyldendal akademisk.

⁶ I sammenheng med den norske analyselitteraturen jeg har vist til, kan man finne tilløp til en figural interesse i Anne Jerslevs bidrag i *Filmanalytiske tradisjoner*, der hun ser David Lynchs filmer som «uttrykk for at en films form og stil ikke bestandig genererer et bestemt innhold, men antyder mange mulige betydninger og sammenhenger.» (Bakøy & Moseng, 2008, s. 60).

⁷ Jeg støtter meg på en rekke (engelske oversettelser av) tekster av Aumont og Brenez, men særlig viktige for min egen figurforståelse er følgende tekster av Aumont: «Griffith: The Frame, the Figure» (1990), «Lumiére Revisited» (1996b), «The Veiled Image: The Luminous Formless» (2017) og *Montage* (2020); og følgende tekster av Brenez: *Abel Ferrara* (2007), «Incomparable Bodies» (2011/1997), «Ultra-Modern: Jean Epstein, or Cinema «Serving the Forces of Transgression and Revolt»» (2012) og «The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory» (1997/1993).

⁸ Blant forløperne til Brenez og Aumont finner vi Pierre Francastel (*La Figure et le Lieu*, 1967) og Hubert Damish (*A Theory of/Cloud/* (J. Lloyd, Overs.), 2002). Se også Bois, Y. A., Hollier, D., Krauss, R., & Damisch, H. (1998). A conversation with Hubert Damisch. *October*, 85, 3-17. I sistnevnte samtale er det verdt å merke seg en viss innflytelse fra Merleau-Ponty på Damish' tenkning.

⁹ Man kunne gjort et større nummer ut av forskjellen mellom å snakke om filmens ‘figurer’ og å snakke om ‘det figurale’. Jeg forholder meg nokså pragmatisk til dette: Figuren peker hovedsakelig på sansbare og persiperbare *fremtredelsesformer*, der det figurale i større grad peker på *krefter* som kan merkes. Når jeg snakker om filmens figuralitet, sikter jeg til ‘det som har med figurer å gjøre’, med mindre noe annet indikeres.

¹⁰ Dette gjør at jeg også i liten grad trekker inn D. N. Rodowicks (2001) innflytelsesrike bidrag til figural film- og medieteorier.

¹¹ For en lignende forståelse av estetikk, se f.eks. Andrew Klevans *The Aesthetic Evaluation of Film* (2018). Som Klevan presiserer i et motsvar til en hypotetisk anklage om at den estetiske innfallsvinkelen utgjør en ‘kald’ formalisme: «Aesthetics does not discount or demean moral, political, emotional, cognitive, or conceptual content. This content is important, and often essential to an aesthetic evaluation, but the engagement will be with the value of its expression through the form of the work.» (Kap 1.1., avsn. 5; kursiv i original).

¹² For mer om dette, se Hansson (2006). Hansson trekker blant annet frem filosofene Georges Didi-Huberman og Philippe Dubois som to sentrale tenkere, ved siden av Brenez og Aumont, når det kommer til utviklingen av figurbegrepet i filmvitenskapelig sammenheng.

¹³ Mange har fulgt Lyotards teoretisering av det figurale i *Discourse, Figure*, og/eller D. N. Rodowicks innflytelsesrike videreutvikling av Lyotards begrep i *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* (Rodowick 2001). Se blant andre Trahair, 2005; Morrison, 2007; Geller, 2007; Grønstad, 2008; Marchetti, 2009; Vidal 2012; Knox 2013; Žilová 2013; Mboti 2014; Jones and Woodward 2017; Pethő 2018; Groo 2019; Ionescu 2019; Pethő, 2020). Samtlige av disse har i mer eller mindre grad påvirket min egen forståelse og bruk av figurbegrepet, men jeg har i større grad gått i dialog med filmvitere som baserer seg på Brenez (Martin, 2000; Routt, 2000; Keathley, 2005; Martin, 2008; Martin, 2009; Martin, 2011; Martin 2012; Martin, 2014; Lash, 2018; Lash, 2019) og de som kombinerer Brenez med Aumont eller Lyotards begrep om det figurale (Wahlberg, 2003;

Hansson, 2004; Hansson, 2006; Beugnet, 2007a; Beugnet 2007b; Benavente and Salvadó, 2010; Žilová 2010; Oxman, 2012; Mules 2013; Perkins, 2013; Blasi, 2014; Stathi, 2014; Walton, 2014; Blasi, 2015; Žilová, 2015; Walton, 2016; Yu, 2016; Steimatsky, 2017; Thain, 2017; Beugnet, 2019; Blasi, 2019; Bliss, 2020)

¹⁴ Min forståelse av Nicole Brenez's figurale analyseetilmærking er i stor grad formet av den australske filmviteren Adrian Martin. Her er jeg både inspirert av hans selvstendige tekning om figural analyse, som konsekvent er i dialog med Brenez, og påvirket av Martin gjennom hans oversettelser av Brenez's tekster.

¹⁵ Den norske filmviteren Asbjørn Grønstad har drøftet figurale tilnærminger, men hovedsakelig i en medievitenskapelig kontekst (han har også tematisert det figurale i filmvitenskapelig sammenheng, men da i engelskspråklig form; se fotnote 13). Se Grønstad, A. (2007). Disiplin og purisme – Eit essay om transmedial kultur. *Norsk medietidsskrift*, 14(3), 227-247. https://www.idunn.no/nmt/2007/03/disiplin_og_purisme_-_eit_essay_om_transmedial_kultur; Grønstad, A. (2008b) Filosofen for en komparativ estetikk. *Norsk filosofisk tidsskrift*, 43(3), 260-263. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2901-2008-03-08>; Grønstad, A. (2011). Utsnitt av en elegisk epistemologi: En samtale med D.N. Rodowick. *Eksfrase*, 2(1), 4-19.

<https://doi.org/10.18261/ISSN1891-5760-2011-01-02>. Øyvind Vågnes og Grønstad betegner riktignok, i dialog med Mieke Bal, figurasjon som en *stilistisk anomalitet*, og denne betegnelsen er nært beslektet med min egen forståelse av filmens figurer. Se Vågnes, Ø. & Grønstad, A. (2010). Migrasjonstenkeren – Et intervju med Mieke Bal. *Eksfrase*, 1(1), 46-53. <https://www.idunn.no/ekfrase/2010/01/art02>. På lignende vis snakker Mikhail Iampolski, i *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, om figurer som *anomale formasjoner* (1998, s. 247), slik som de første nærbildene i tidlig film som førte til forvirring blant publikum.

¹⁶ I denne sammenheng har en annen av Trond Lundemos tekster om Jean Epstein vært viktig for min egen forståelse av sistnevnte og en 'ekstrafenomenologisk' forståelse av film: Lundemo, T. (2004). «Introduktion: Att tänka i de intelligenta maskinernas tidsålder» i Lundemo, T. (Red.). *Konst och film – texter före 1970 [I]*. Raster Förlag.

¹⁷ Se Lefebvre, "On Memory and Imagination in the Cinema" (1999), for en teoretisering av figuren i lys av en «opplevelsessemiotikk» som erstatter en strukturalistisk og kommunikasjonsorientert epistemologi.

¹⁸ I denne sammenheng er det også verdt å nevne at min figurale innfallsvinkel har berøringspunkter med filmfilosofiske initiativ, slik som diverse Deleuze (inspirerte)studier og Framptons *Filmosophy* (2006). Se f.eks. Colman, F. (Red.). (2009). *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Routledge; Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Film: Thinking Images*. Bloomsbury.

¹⁹ Jeg bruker konsekvent originale titler. Der det finnes en etablert norsk tittel er den nevnt i filmlisten. Jeg setter også norsk tittel i klemmer i løpende tekst, der jeg finner det nyttig.

Del 1: Filmens figurer

²⁰ Når Hegel, i sin naturfilosofi (*The Philosophy of Nature*, 1842), bruker begrepet *figurasjon* (knyttet til formasjon; tyske *Gestaltung*, latinske *figuratio*) er det med en slik betydning: «the action or process of forming into a figure, the determining of a certain form, the resulting form or shape, contour or outline.» (Petry, 2002, s. 156).

²¹ For en drøfting av Brenez's figurale filmanalyse som vektlegger en retorisk dimensjon, se f.eks. Lash, D. (2019). Fold Upon Fold: Figurative Logics and Critical Priorities in Nicole Brenez's work on Abel Ferrara. *Movie: A Journal of Film Criticism*, 8, 14-22. https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/8_abel_ferarral.pdf

²² Jeg låner denne formuleringen fra den danske essayisten Alexander Carnera. Se Carnera, A. (2011, november). Når linjen drømmer. *Le Monde Diplomatique*. <https://www.lmd.no/2011/11/nar-linjen-drommer/>. Klee snakket selv om en drømmende linje, noe Merleau-Ponty kommenterer i *Øyet og Ånden* (2000).

²³ I engelske oversettelser har *nova figura oris* blitt oversatt til henholdsvis «unaccustomed form of face» (Auerbach, 1984), «a quite unusual face» (Terence, 2001) og «a different sort of look» (Terence, 2006). I den norske gjendiktningen av *Evnukken* (Terents, 2017) leser vi: «Noe for seg selv!». En mer bokstavtro oversettelse ville riktignok vært *en ny type ansikt*, med betydningen *uvanlig ansikt* eller *uvanlig utseende*. Her vil jeg rette en stor takk til Iris Aasen Brecke, som har gjendiktet *Evnukken* på norsk, og som presiserte betydningsnyansene i denne setningen (og de mulige oversettelsene av den) for meg i en mailkorrespondanse (personlig kommunikasjon, 29. august 2018). Det var også hun som viste meg til de ovennevnte engelske oversettelsene/gjendiktningene. En annen oversettelsesvariant, eller gjendiktning, er for øvrig å finne i Øystein Skars versjon av «Figura» (Auerbach, 2008), der setningen lyder: «litt av et fjes!».

²⁴ Her er jeg inspirert av en 'utvidet' montasjeforståelse, slik denne har blitt fremlagt av Trond Lundemo (1996), det vil si et montasjebegrep som i prinsippet inkluderer spatiale, 'synkrone' og 'vertikale' så vel som temporale, 'diakrone' og 'horisontale' relasjoner mellom filmens elementer, eller det Lundemo velger å betegne som filmens 'komponenter' (s. 10-12; 36-39). Dette innebærer at montasje ikke bare begrenser seg til organiseringen av relasjonen mellom tagninger eller innstillinger, men også mellom visuelle og auditive elementer innad i enkeltinnstillinger, så vel som organiseringen av filmruter (eller *fotogram* og det Lundemo kaller *kinogram*). For

å fange kompleksiteten ved filmens materielle og estetiske organiseringsmuligheter foreslår Lundemo å undersøke filmers mangefasetterte 'bildespor' og 'lydspor'. Selv om jeg ikke følger i Lundemos fotspor – blant annet er jeg opptatt av hva vi kan erfare i filmopplevelsen, der Lundemo også er opptatt av den materielle produksjonsprosessen – har jeg latt meg inspirere av hans forståelse av montasje som et estetisk begrep som peker på filmens kompleksitet som organisert helhet. Lundemos utvidede forståelse av montasje minner oss på det *formative* (og deformerende) ved film på et grunnleggende materielt og audiovisuelt nivå. Når jeg utover i avhandlingen bruker ordet *bildemontasje*, vil jeg som regel henviser til en mer tradisjonell forståelse av film som temporal bildemontasje (sammenstillingen av bevegelige bilder (innstillinger) og lyder som sammen utgjør en temporal helhet). Jeg bruker det riktignok på en annen måte enn en teoretiker som Peter Larsen, som ser filmens bildemontasje som «en serie bilder som er føyd sammen til et forløp» (Larsen, 2008, s. 121). Larsen har her et narrativt forløp i tankene. Det som interesserer meg vil stort sett være en serie bilder som er føyd sammen til en *poetisk gestalt*. Dessuten bruker jeg (til forskjell fra Larsen, og i likhet med Lundemo) montasjebegrepet – i motsetning til for eksempel filmredigering eller bildesekvens – for å signalisere en interesse for filmens organisering av sine elementer som, i likhet med de historiske, sovjetiske montasjeteoriene, ikke ser *fortelling* og en *diegese* som gravitasjonspunktet for klipping og bildesammenstilling, men snarere undersøker potensialet for poetisk komposisjon, nye sammenstillinger i tid og rom, og produktive utforskninger av mellomrommet mellom bilder.

²⁵ Begrepet 'tankegenerende' er inspirert av Karl Hanssons (2006) tanke om at en films uttrykksfulle materialitet kan «generere ideer»; og begrepet 'tankeprovoserende' er lånt av Aud Sissel Hoel (2005b).

²⁶ I en innledningstekst til foredraget «Cinema, the Soporific: Between Exhaustion and Eros» (2017), drøfter filmviteren Elena Gorfinkel filmens figurasjoner av søvn: «What are the potentialities and opacities proffered by cinema's figuration of sleep? Sleep when made an object of cinema's gaze is both pervasive and reflexive.» (Gorfinkel, 2017, avsn. 1). Det var denne drøftingen som fikk meg til å stille dette spørsmålet.

²⁷ For en drøfting av begrepet *obraz* i Sergej Eisensteins tenkning, se Kleiman, N., & Somaini, A. (2016). *Sergei M. Eisenstein: Notes for a General History of Cinema*. Amsterdam University Press.

²⁸ *Mimesis* er på mange måter en modelltekst for næranalyse som litterær praksis. En figural filmanalytiker kan hente rikelig med inspirasjon fra analysene i *Mimesis*, ikke minst i bokens våkenhet og respekt for stilistiske detaljer, dens sans for hvordan stil uttrykker måter å se verden på, og i dens bruk av teoretiske og analytiske begreper for å beskrive og tenke med spesifikke verk og passasjer som stiliserende virkelighetsfremstilling.

²⁹ Filologen Olga Freidenberg foreslår, i *Image and Concept* (1997), at grekernes «metaforisering av tanken» (s. 56), det å tenke i språklige *bilder*, skapte et potensielt virkelighetsplan – ga tingene en eksistens i bilder, der de kunne oppfattes på nye måter.

³⁰ Aumont (1990) har selv vist til et slikt skille, med henvisning til Jean-Pierre Oudart. Keathley (2006) mener Brenezs figurasjonsbegrep er et 'ekko' av Barthes. Se også French, P. (2019). *Roland Barthes and Film: Myth, Eroticism and Poetics*. Bloomsbury.

³¹ For en drøfting av bilder generelt forstått som differensieringsoperasjoner, se Hoel, A. S. & Lindseth (2016). *Differential Interventions: Images as Operative Tools*. I K. Kuc & J. Zylinska (Red.), *Photomediations: A Reader*. Open Humanities Press.

³² Allerede hos Aristoteles ser vi en slik forståelse av poetisk figurasjon: Det fører det velkjente inn i noe rart og ukjent. Aristoteles sammenligner lytterens opplevelse av poetisk stil (*lexis*) med vår opplevelse av fremmede mennesker (*xenous*) blant velkjente borgere (Eden, 2012, s. 17). Ser vi til det beslektede, antikke begrepet *mimesis*, peker representasjonen typisk på *mimetiske likhet* med hva representasjonen fremstiller, mens figuren betoner den utbroderende, skapende, formende bearbeidingen som foregår i det mimetiske arbeidet – selve fremstillingen *qua* fremstilling.

³³ Her er det interessant å merke seg at mange tidlige animatører hadde erfaring som karikaturtegnere. For en inngående studie av forbindelsen mellom karikaturtegnning og animasjonsfilm, se Ajanovic, M. (2009). *Den rörliga skämtteckningen: stil, transformation och kontext*. Optimal. Igjen ser vi en potensiell kobling mellom realfilm og animasjon i en figural tenkning – det omgjørende og 'reanimerende' ved fremstillingsarbeidet er det som betones.

Del 2: Film sett fra en figural synsvinkel

³⁴ Ensemble er fransk låneord som betyr «sammen, helhet, samtidig» (Caprona, 2013). Det viser her, lignende i dans, til en enhet bestående av forskjellige deler som er 'samspilte' og 'samstemte'.

³⁵ Et spørsmål udødeliggjort av essaysamlingen til André Bazin, en tenker som ikke var upåvirket av Merleau-Ponty. Se Andrew, D. (2003). André Bazin. Oxford University Press. (Opprinnelig utgitt 1978); Michelson, A. (1995). What is Cinema?. *Performing Arts Journal*, 17(2/3). <https://doi.org/10.2307/3245771>

³⁶ Man kan finne støtte for en slik tilnærming til filmbildet i psykologiske studier – med det forbehold om at vi holder oss til 'klassisk fortellende film' og dens standardiserende konvensjoner. Det har for eksempel blitt

påpekt at bestemmelsen av en gitt bevegelsehastighet (ofte 24 bilder i sekundet) og klassisk kontinuitetsklipping begrenser filmteknologiens avvik fra vår vante persepsjon. Se Goldstein, E. B. (2010). *Encyclopedia of Perception*. Sage Publications: s. 458-459

³⁷ Jeg låner denne formuleringen fra den norske forfatteren Stig Sæterbakken, som i essayet «Alt kunne vært annerledes» (2009) skriver om hvordan litteraturens språklig arbeid – når den gjør inntrykk, når den betyr noe for ham – vitner om en eksistensiell anstrengelse, et forsøk på å forholde seg til noe i verden. «Dette er den egentlige inspirasjonen verket byr leseren: at det er skrevet, fullført, og som sådan representerer en forløsning, eller nesten-forløsning, og dermed en mulig frigjøring, en mulig løsrivelse fra våre felles kulturbestemte forutsetninger, en overskridelse av rammene vi er ment å skulle operere innenfor som historisk plasserte samfunnsborgere og familiemennesker, definert av tiden vi lever i og systemet vi er underlagt. Dette er verkets egentlige inspirasjon, idet det viser seg for den forventningsfulle leseren og med dårlig skjult stolthet sier: Se! Dette lot seg gjøre! Anstrengelsen bar frukter! Verden lot seg beskrive sånn!» (2009, avsn. 16). <https://www.morgenbladet.no/ideer/debatt/2009/05/15/alt-kunne-vaert-annerledes/>

³⁸ For en drøfting av skillet mellom sted (*place*) og rom (*space*), se f.eks. Gunning, 2020. Gunning låner skillet fra geografen Tuan Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience* (2001).

³⁹ Nå ønsker jeg ikke å fremstille Lumière-brødrene som uskyldsrne betraktere frie for ideologiske fordommer og praktisk-økonomiske motiver. Det er blant annet viktig å ikke glemme den koloniale konteksten de arbeidet i. Det som mest sannsynlig er den aller første syrerer fremstilt på film, f.eks., som vi finner i Lumières *Assassinat de Kléber* (1897), er en skjeggete fanatiker (basert på en historisk person som ikke hadde skjegg) som tar livet av en fransk general. Se Abounaddara (2017, 24. mars). Dignity Has Never Been Photographed. Documenta 14. <https://www.documenta14.de/en/notes-and-works/15348/dignity-has-never-been-photographed>. *Assassinat de Kléber* er et tidlig filmeksempel på en lang historie av fremstillinger av arabere som upålitelige (Stam, 1983). Tvert imot kan vi se Aumonts vektlegging av kinematografen som en formativ, ualminnelig og tvetydig oppmerksomhetsteknologi som et initiativ til å stille grunnleggende spørsmål ved Lumière-filmenes selektive fremstillinger av verden.

⁴⁰ Filmens *figurer*, skriver filmviteren Amy Rust i sin bok *Passionate Detachments* (2017), er «*the stuff* of Benjamins «optical unconscious»» (s. 12; min utheving). Benjamins begrep om en *optisk ubevissthet* henger sammen med filmens figurer i den forstand at sistnevnte gir en dimensjon av det synlige vi ofte ikke ser (på grunn av vane) eller ellers ikke kan se (på grunn av menneskekroppens betingelser).

⁴¹ Ordet *detritus* stammer fra Siegfried Kracauer, som Brenez gjør oppmerksom på i et foredrag. Se Johann Wolfgang Goethe-Universität am Main. (2011).

⁴² Antonin Artaud (1968) snakker faktisk om hvordan filmens *isolering av objekter* kan la dem få en ny eksistens for oss.

⁴³ Se dog Adrian Martin (2014) for en *figural* tematisering av *mise-en-scène*.

⁴⁴ Denne fragmenterings- og remonteringstanken kan knyttes direkte til en interesse for filmens disruptive estetiske figurer (se bla.a. Røssaak, 2006).

⁴⁵ Her kan det være verdt å huske på et ‘utvidet’ montasjebegrep, slik jeg tidligere refererte til, et montasjebegrep som inkluderer relasjonen mellom elementer innad i *enkeltbildet*, relasjonen mellom *filmruter*, og relasjonen mellom *synkrone lydspor*. Filmens plastiske omforminger av naturen foregår allerede på et estetisk mikronivå; se delen om animasjon litt senere i kapittelet.

⁴⁶ Som James Naremore påminner oss om: «*Citizen Kane* (one of Bazin’s touchstones of realism) is so filled with optical printing, lens distortion, black-art settings, painted backgrounds, and other visual tricks that it looks as if it aspired to the condition of an animated cartoon» (2014, s. 7). Se Naremore, J. (2014). *An Invention without a Future: Essays on Cinema*. University of California Press.

⁴⁷ Med filmens visuelle materialitet sikter jeg til parametere som bilderammens proposjoner, utnitt, lys og farger, positiv og negativ film, perspektivistiske variasjoner, og flatet og dybde. Med filmens temporale materialitet sikter jeg til parametere som hastighetsvariasjoner i bildet, klippingens muligheter for å sammenbinde og splitte, skape mellomrom og spatiotemporale omorganiseringer, rytmiske bevegelser og hendelser, kondensert og utstrekkt tid. Og med filmens auditive materialitet menes parametere som tonehøyde, klang, hastighetsvariasjoner og andre lydmodulasjoner, og ‘stemmens tekstur’.

⁴⁸ For to unntak, se Ryan Piersons (2019) gestaltinspirerte og John Hacketts (2017) Lyotardinspirerte figurdøfting av animasjonsfilmens omorganiseringer av bevegelse, tid og rom. Hverken Pierson eller Hackett viser dog til figural filmanalyse i tråd med Brenez og Aumont.

⁴⁹ Her er det verdt å påminne om at substantivet ‘animasjon’ først ble etablert på midten av 1900-tallet, og at man mellom 1895 og 1910 brukte ordet «animert» om det vi i dag kaller realfilm eller live-action (Bendazzi, 2021, s. 37-38).

⁵⁰ For to bøker som på ulike måter fremviser dette, se Cholodenko, A. (Red.). (1991). *The Illusion of Life: Essays on Animation*. Power Publications; og Johnston, O. & Thomas, F. (1995). *Disney Animation: The Illusion of Life*.

Disney Editions. Disneys harmoniske og konvensjonelt kontinuitetsbaserte fiksjonsverdener har historisk sett fått mer oppmerksomhet enn Fleischer-brødrenes usannsynlige 'opp-ned'-verdener. Se Klein, N. M. (1993). 7 *Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon*. Verso.

⁵¹ Sergej Eisenstein pekte med sitt begrep om det *plasmatiske* (*plasmaticness*) på hvordan animasjonsfilm har en plastisk frihet innad i enkeltbildene som ikke er realfilmen forut: en form kan forandres og transformeres på kortere tid enn vi bruker på å identifisere formen. Et figuralt perspektiv oppøver oss riktignok til å være oppmerksomme for det potensielt 'plasmatiske' ved all film, siden fenomener i en film kan sies å være i konstant transformasjon som del av en bildemontasje hvis kombinasjonsmuligheter er uendelige. Se Eisenstein, S. (2017). *On Disney* (A. Upchurch, Overs.). Seagull Books.

⁵² Film gir oss, som drømmen, en omorganisering av det synlige, og plutselige fremtredelsesformer, vekslinger og bortfall, som lar oss eksperimentere med våre våkne, bevisste liv. Det finnes også en kobling til drømmen i hvordan filmen kan trigge tolkning og sette spor i oss på måter som fører til tenkning. Nicole Brenez avslutter sin studie av filmene til Abel Ferrara ved å sammenligne kraftfulle filmers virkninger på oss med hvordan en «deathly dream still haunts the mind upon waking.» (Brenez, 2007, s. 157).

⁵³ Det er verdt å bemerke i denne sammenheng at «fabric» kan bety 'sammensetning' så vel som 'stoff'.

⁵⁴ Forelesning holdt under Minimalen Kortfilmfestival (Trondheim, 28. januar 2016), ved tittelen «Displacements». https://www.minimalen.com/p17/no.php?a=stratman_no#del3

Del 3: Stil

⁵⁵ Med ordet «mening» sikter jeg, med mindre annet er tydeliggjort, til engelske «sense» (franske *sens*). Dette er en «mening» som er annerledes enn *signifikasjon* (konvensjonell mening).

⁵⁶ Som den armenske filmskaperen og teoretikeren Artavazd Pelesjan sier, er det for eksempel en norm å ikke klippe fra et totalbilde til et nærbilde, i det minste ikke på en måte som er voldelig og disruptiv, men som han så riktig slår fast (kanskje med Kubricks knokkelromskip i tankene): «No one can deny that it is completely feasible to edit a close-up of a human eye right next to a long-shot of the galaxy!» (2015, avsn.). Se Pelechian, A. (2015, desember). *Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance* (J. Vassilieva). Rouge. (Opprinnelig utgitt 1988). <http://www.lolajournal.com/6/distance.html>

⁵⁷ Jeg ønsker ikke her å tegne opp en banal motsetning mellom det poetiske og det prosaiske. Ofte vil langsomme skildringer av et miljø fungere narrativt – men det i tillegg, mener jeg, til å utføre andre operasjoner, blant annet mer poetiske. Det er nyttig å tenke på dette slik Merleau-Pony tenker på skillet mellom prosaisk og poetisk syn: det er glidende overganger, ikke et tydelig skille. Hos Carlorosi, som hos mange andre, er det en tendens til å kontrastere det poetiske med det narrative, og selv om jeg også tegner opp et slikt skillet i denne avhandlingen, ønsker jeg å presisere at jeg mener en poetisk dimensjon fint kan sameksistere med en mer prosaisk narrativ dimensjon; dette er analytiske størrelser, ikke nødvendigvis vesensforskjeller ved den erfarne filmen.

⁵⁸ Kroppens tunge og skjøre fylde, og det harde og strie ved de materielle omgivelsene denne kroppen lever i, betones også spesielt under en skuddvekslingsscene ved en kai: Den harde og skarpe *lyden* av kuler som treffer en container Nicholas gjemmer seg bak, og *synet* av de digre kulehullene, uttrykker dødelige krefter utenfor menneskekroppens kontroll. En av Nicholas' partnere blir truffet av kulene, og idet han faller på bakken faller vi med ham; kameraet 'detter' og kryper langs bakken med den sårede skikkelsen. Det klippes så til at vi 'henger' over den døende kroppen som om vi selv var en skjør og dødelig kropp. Vi er låst til tyngdekraften. Bildene skaker som av nerver og stedsbunden fysikalitet. Så klippes det plutselig til noe annet, og vi svever mellom tid og rom.

Del 4: Analyse

⁵⁹ Jeg støtter meg her i hovedsak på hvordan Karl Hansson (2006) presenterer Brenez og Aumonts prinsipper.

⁶⁰ Dette er i tråd med Jacques Aumonts perspektiv i *Montage* (Aumont, 2020).

⁶¹ Dette er ikke et spørsmål om enten/eller, prosaisk eller poetisk, men et spørsmål om grader. Jmfør fotnote 57.

⁶² Her er jeg inspirert av innledningskapittelet i Eugenie Brinkemas *The Forms of the Affects* (2014).

⁶³ Nicole Brenez knytter et sted filmens figurer til nettopp tanken om det «uforutsette» (Martin, 2012).

⁶⁴ For en tematisering av viktigheten av å være oppmerksom for at mening i film er i stadig tilblivelse, se Matilda Mroz (2013).

⁶⁵ Stilbegrepet, som forrige kapittel drøftet, tydeliggjør hvordan idéen om filmens figuralitet skiller seg fra tanken om filmens eksess (som jeg var inne på i introduksjonskapittelet), for eksess knyttes tradisjonelt til elementer som *ikke* inngår i en films «enhetsskapende krefter» (Thompson, 1986). En films organiseringsstil kan være basert på diskontinuitet og det fragmentariske. Bare ved at noe motstridende forenes (for eksempel med et klipp) skapes en enhet.

⁶⁶ Dette er et aspekt som forankrer den figurale innfallsvinkelen til Brenez og andre til en tidlig filmtenker som Vachel Lindsay. Sistnevnte var tidlig ute med å foreslå at filmens bilder «dialogiserer» med hverandre og skaper en «samtale» i oss (se Gunning, 2015). Dette kan forstås som en pre-semiologisk forståelse av film som kommunikasjonsmedium, men det kan også forstås som en oppfordring til å *tenke i bilder*, der filmens foranderlige bildekombinasjoner påvirker tankene våre på uventede måter. En lignende tenkning finner vi hos Brenez, som oppfordrer oss til å *respondere* på hvordan filmens bildemontasje forandrer seg over tid (Lash, 2019).

⁶⁷ Det er også laget en film basert på boken, *Notes on Blindness* (Spinney & Middleton, 2016).

⁶⁸ Rutler (2018) argumenterer forvrig for at Diderots tekst kan studeres i lys av Bernard Stiegler og tanken om at maskiner og verktøy utvikler mennesket.

⁶⁹ Det var også denne delen som vekket min undring og lyst til å ville skrive om filmen.

⁷⁰ Min oversettelse av «*live action*»; vi har ikke et tilsvarende ordspill.

⁷¹ I dette essayet interesserer Sobchack seg for filmens annerledeshet fra menneskekroppens persepsjon på en måte som er beslektet med min egen innfallsvinkel, og som skiller seg fra hennes tidligere *The Address of the Eye* (1992). Sobchack vektlegger her hvordan film gir fenomener en ny tilstedeværelse ('a sudden presencing') som inspirerer oss og utvider vår eksistensverden. Filmer gjør noe med vår oppfattelse og følelse av verden, og her må filmens *techne* forstås som en frembringelse, *poiesis*.

⁷² For en studie av *proprioepsjon* og film, se Richmond, S. C. (2016). I korte trekk viser proprioepsjon til kroppens evne til å persipere sin egen romlige posisjon og bevegelse; kroppens 'dybdesensibilitet'.

Kap 10. Avrundning

⁷³ Når jeg har vektlagt begreper som dette er det noe som krystalliserte seg underveis i arbeidet med avhandlingen. Innfallsvinkelen ble fremarbeidet i dialog med filmeksemplene og hovedteoretikerne (Brenez, Aumont, Merleau-Ponty). Innenfor min måte å forstå filmens figurer på, er det mange elementer som kunne vært nærmere diskutert, slik som for eksempel tekst, lyd, skuespill, farge, og et begrep som *mise-en-scène*. Det er dessuten en spenning mellom detaljen (*mikrofigurer*) og helhet (*makrofigurer*) jeg kunne gått nærmere inn på. Jeg har imidlertid bevisst holdt denne dynamikken åpen, og det for å ikke legge retningslinjer for hvordan en analytiker skal forholde seg til *del* og *helhet*; og fordi spørsmålet om sammenhengen mellom del og helhet må avgjøres i de bestemte analysetilfeller.

⁷⁴ Filmer *innsetter* nye måter å se ting på, skriver Grønstad videre, og dette synliggjøringsarbeidet kan påvirke våre tanker. Grønstad viser til teorier om 'visuell tenkning', tanken om at bilder produserer tanker, og foreslår at vi kan forholde oss til en film på lignende måte som man forholder seg til en teoretisk tekst (se også Grønstad, 2008; 2020). Grønstad foreslår at en fruktbar måte å undre seg i møtet med filmens synliggjøringer på, er å stille seg følgende spørsmål: *hva gjør filmen med min tenkning?* Dette er en lignende tenkning om film som jeg drøftet i del 4 («hva tillater filmen oss å tenke?»), men det interessante her er at filmens tankegenererende synliggjøringsarbeid helt eksplisitt knyttes til et *etisk* perspektiv på film. Grønstad støtter seg blant annet på filosofen Martha Nussbaum, som i *Love's Knowledge* (1992) knytter stil (hun snakker om litteratur) direkte til persepsjon, oppmerksomhet og etikk. Stil, skriver Nussbaum, markerer hva som er viktig, orienterer oss mot det viktige. Nussbaum knytter dette til Aristoteles' forståelse av persepsjonens diskriminerende eller differensierende rolle (s. 37). Hvis vi klarer å se noe fra forskjellige synsvinkler, hvis vi øver oss på å betrakte ulike situasjoner fra ulike synsvinkler, kan vi være bedre rustet til å se det etisk avgjørende eller viktige i menneskelivets forskjelligartede situasjoner (Nussbaum (1992, s. 81) snakker, i dialog med Aristoteles, om *etisk persepsjon*). Kunst kan vise oss velkjente situasjoner fra nye perspektiver, og dermed kan kunsten oppøve oss i å være oppmerksomme på måter som har etisk verdi.

ISBN 978-82-326-5793-3 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-5941-8 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181 (trykt utg.)
ISSN 2703-8084 (online ver.)