Post-Theory og post-strukturalismen

Paradigmeskift eller fløjlsrevolution?

Anders L.Munck
190773-2785
Humanistisk videnskabsteori 1, 1991-ordn
7430171052 SK
Simo Køppe
Sommereksamen 1997

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDHOLDSFORTEGNELSE **2**

INDLEDNING **3**

FILM-TEORIENS HISTORIE **4**

POST-STRUKTURALISME **7**

SUBJEKT-POSITIONS TEORIER **8**

Jean Louis Baudry - Apparat-teorien 9

Laura Mulvey - Den skopofile lyst 11

Christian Metz - det skopofile kamera og den imaginære signifikans 13

KULTURALISMEN **16**

Frankfurter-skole kulturalisme 17

Postmodernisme 19

Birmingham Skolen - Kulturalisme 22

POST-THEORY **24**

KONKLUSION **26**

LITTERATURLISTE **30**

INDLEDNING

Lige fra man for første gang i begyndelsen af dette århundrede begyndte at beskæftige sig med film som andet og mere end bare underholdning, har man haft svært ved at definere den i forhold til de andre humanvidenskaber. Dette kan for størstedelen tilskrives at filmvidenskab, udover at være en af de nyeste og derfor mest ufunderede skud på stammen indenfor humanvidenskaberne, også er særpræget ved at den er noget nær det tætteste, man kommer på en tilsyneladende reel oplevelse, der er fuldstændig forudbestemt og styret af andre.

Derfor var det ikke før starten af halvfjerdserne, at film-videnskaben, med sine nyeste teorier om filmen som sprogsystem inspireret af strukturalismen, blev lukket ind på universiteterne verden over og accepteret som sin egen retning. Film-teori, var nu videnskabelig og med strukturalismen havde man en teori, der både kunne strukturere filmen og bruges til at analysere den som medie.

Senere, med introduktionen af psykoanalysen og senere de mere kulturelle tilgange til film-teori, gik man i de akademiske film-videnskabelige miljøer fra starten af halvfjerdserne mere og mere i retning af det, der indenfor film-teori er kommet til at gå under den samlede betegnelse post-strukturalisme. Begrebet, der har domineret de filmvidenskabelig kredse frem til idag, er imidlertid nu kommet under skarp kritik, fra nogle af de førende film-teoretikere, med David Bordwell og Noël Carroll i spidsen[1], der mener at selve ideen om én stor teori for al film er omsons og ufrugtbar.

De foreslår istedet en mere praktisk tilgang til film-videnskab, en såkaldt mellemniveaus-research, hvor man via mindre, isolerede teorier om f.eks. reception, forsøger at redegøre for klart definerede områder af film-mediet.

Med dette eventuelle paradigmeskift på bedding, mener jeg at det er relevant at gennemgå post-strukturalismen som den har udviklet sig gennem de sidste tredive år og prøve at belyse hvad den går ud på. Først og fremmest for at få en bedre forståelse for et

[1] David Bordwell, Noël Carroll, Post-Theory: Reconstructing Film Studies, 1996

af de vigtigste kapitler i film-teoriens historie, der nu måske er ved at være slut, men også for om muligt at finde de steder hvor post-strukturalismen kan siges at have udspillet sin rolle i forhold til moderne film-teori.

I denne forbindelse har jeg især tænkt mig at benytte mig af David Bordwells egen opdeling af post-strukturalismen som historisk begreb[2], da det er hans kritik af den som jeg via denne opgave vil prøve at vurdere. I sin kritik af post-strukturalismen, deler han den nemlig op i seks hovedpunkter, uden at komme nærmere ind på hvad de går ud på, og man bliver derfor som læser ude af stand til at kunne vurdere hans argument. For derfor at kunne vurdere hans argument kritisk, vil jeg her gennemgå post-strukturalismen som han ser den, og derved se bort fra de eventuelle retninger, som f.eks. kognitivitet, som han ikke har med.

Her først vil jeg dog starte med en kort introduktion til film-teoriens historie frem til post-strukturalismens start for at placere post-strukturalismen i film-teoriens korte men hektiske historie, da tendenserne, her slået an, generelt har haft stor indflydelse på hvordan man har arbejdet med post-strukturalismen.

FILM-TEORIENS HISTORIE

Da filmen kom frem, blev den af de fleste set som et rent underholdningsmiddel. Den kunne bruges til at kopiere virkeligheden, og en mere kunstnerisk tilgang, blev derfor anset som både omsons og overflødig.

De tidligste teoretikere som Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein og mange andre, brugte derfor en stor del af deres tid på at slå film fast som selvstændig kunstart uafhængigt af f.eks. teater, den såkaldte *formalisme*[3], mens der med lyden blev plads til udvidede diskussioner af filmen som formidler af reelle situationer, den såkaldte *realisme*[4], med teoretikere som André Bazin, Siegfried Kracauer og andre i spidsen.

[2] David Bordwell, Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory, (Post Theory) 1996

[3] Formalismen er en samlet benævnelse for de overvejelser man gjorde sig i 20erne og 30erne om hvordan film som medie skildte sig ud fra de allerede eksisterende. Herunder hører f.eks. Montage-teorierne, der mente at filmens klipning var det vigtigste filmiske redskab.

[4] Realismen er selvfølgelig mest kendt via den italienske neorealisme, men beskriver også en generel tendens indenfor filmteori til at tage udgangspunkt i filmkameraets realistiske gengivelse og dettes indflydelse på forståelsen af filmen. Denne tendens var også inspireret af WWII og dennes propagandafilm.

I årene 1963-65 kom så startskuddet til en mere akademisk tilgang til filmen med Jean Mitrys bøger om filmhistorie og filmteori. Her prøvede han at opsummere alle de tanker, der var blevet gjort om filmen indtil da, samtidig med at han prøvede at sætte disse sammen til en idealistisk, letforståelig, filmteoretisk helhed. Mitry, der havde været filmklipper og var en af verdens førende indenfor filmhistorie, prøvede med sit filmteoretiske storværk *Esthétique et psychologie du cinéma*[5], at behandle alle aspekter af film. Han startede så at sige fra en ende af, og bragte ved hvert emne en lang række teoretikere frem, der før havde beskæftiget sig med det, for om muligt at forene dem.

Resultatet blev et værk, der med en blanding af formalisme og realisme som udgangspunkt, slog film fast som det eneste medie hvor man kan se en transformation af virkeligheden. Filmens æstetiske process kommer i forbindelse med en dyb psykologisk virkelighed og tilfredsstiller vores lyst til bedre at forstå verden, omend denne forståelse er skabt af andre.

Derved skabte han et udgangspunkt for at beskæftige sig overordnet og akademisk med film, og åbnede op for de senere overvejelser omkring psykoanalyse og semiotik.

Man kan sige at hans mission på mange måder svarede til Hegels indenfor filosofi-historien(selvom Mitry aldrig fik den store popularitet), og som ved Hegel, gik der heller ikke lang tid før efterfølgende teoretikere kastede sig over hans teorier. Filmen var nemlig en ny videnskab, og et monumentalt afsluttende storværk var derfor, på trods at dets hjælp til at gøre filmteori mere etableret, ikke noget, der faldt i god jord.

Selvom Jean Mitry, ikke blev særlig populær, viste han at film kunne behandles seriøst, og tog nogle problemstillinger op, som ikke var afklarede og gav således andre akademisk orienterede teoretikere blod på tanden for at arbejde med film.

De mest anerkendte filmteorier på dette tidspunkt var Cahier-du-Cinéma[6] skribenternes auteur-teorier[7] og de tidligere russiske montage-teorier[8], men nu begyndte teoretikere,

---

[5] Jean Mitry, Esthetique et psychologie du cinéma. Paris Larouse, 1963

[6] Fransk blad, hvor film-interesserede kunne skrive om film-teori. Grundlagt 1951, og var i 50erne samlingssted for unge kritikere. Eksisterer stadig.

[7] Teori om at især store instruktørers film, kan ses i forhold til deres person. Enten som et tilbagevendende tema, eller som en udvikling i filmenes emneområder. Alexandre Astruc, Kameraet som pen, Cahier-du-Cinéma, 1948: Truffaut, En vis tendens i fransk film, Cahier-du-Cinéma, 1954

[8] Film-klipning bliver set som det vigtigste i filmkunst, og filmen som en slags musik med rytme. Sergei Eisenstein, Leo Pudovkin (1920erne)

især inspireret af den franske strukturalisme, at blive mere ambitiøse med hensyn til film-teori. Film-teori, skulle nu ikke blot handle om klipningens strukturering af billederne eller instruktørens samlede indflydelse på produktet, men skulle være en samlet teori for hele filmen som medie.

Claude Lévi-Strauss og Roland Barthes blev som strukturalister, hvis værker overførte semiologiens principper til andre områder, inspirationskilderne til en ny helhedsforståelse af film som et system af tegn, der kunne forstås ud fra semiologiske principper.

Christian Metz var en af de første til at tage den egentlige film-semiologi seriøst, da han med sin første artikel fra 1964 undersøgte hvor langt man indenfor filmen kunne strække analogien til et sprog eller sprogsystem[9], mens f.eks. Barthes, med hans teorier om kulturelle elementer forklædt som naturlighed i det moderne samfund[10], inspirerede mange til at se på massemedier med nye øjne, som formidler af den kulturelle bevidsthed.

Det var dog ikke kun indenfor disse områder at strukturalismen begyndte at gøre sig gældende. En gruppe centreret om London's British Film Institute begyndte at arbejde med en slags blanding af den bestående auteur-kritik og strukturalismen i deres såkaldte auteur-strukturalisme, hvor de kunne påpege binære modsætninger indenfor instruktører som Howard Hawks, Luchino Visconti, John Ford og andres arbejder.

En mere indflydelsesrig retning var dog en mere generel tendens til, med udgangspunkt i Lévi-Strauss' teorier[11] om myten som løsning på binære modsætninger i vores sociale liv[12], at se filmen som en slags moderne myte. Hollywoods genrer bliver således her opfattet som sociale ritualer der genspiller nøgle-modsætninger i vores samfund, som mand/kvinde, arbejde/fritid, orden/anarki osv., og hovedpersonen som formidleren af denne modsætning. Denne måde at se på filmens narrative struktur, har holdt helt frem til idag.

Den rene strukturalisme indenfor filmen, var dog en forholdsvis kortfattet affære. Allerede i midten af halvfjerdserne begyndte man at se en drejning indenfor film-teorien i

---

[9] Christian Metz, Le cinéma: langue ou langage, Cahier-du-Cinéma 1964

[10] Roland Barthes, Mytologier, (1957) Kbh. 1969

[11] Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage (Den vilde tanke), 1962

[12] Myten er en slags forklarende element, der bløder grænserne op mellem ellers uforenelige størrelser som liv og død, krig og fred.

retning af mere fokusering på filminstitutionens sociale og psykiske funktioner. Derved begyndte teoretikerne at trække på teorier om social organisation, psykiske tankemønstre og subjektet hentet fra bl.a. Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida og Michel Foucaults arbejder.

Derved bevægede film-teorien sig så småt mere og mere i retning af det, der senere er kommet til at gå under den samlede betegnelse post-strukturalisme.

POST-STRUKTURALISME

Inspireret af David Bordwell har jeg valgt at dele post-strukturalismen ind i to generelle historiske perioder, hver med tre hovedtendenser trukket frem. Disse vil jeg så gennemgå og forklare, men for at forstå post-strukturalismen, er der nogle ting man først må have på plads.

For det første var post-strukturalismen ikke et decideret brud med strukturalismen. Post-strukturalisterne baserede stadig deres arbejder på grundideen om at filmen som Christian Metz havde påpeget, kunne forstås som et sprog omend ikke som et sprogsystem. Skiftet fra strukturalisme til post-strukturalisme, var derfor ikke så meget et skift væk fra struktur, som et skift væk fra tanken om at en struktur nødvendigvis må have et fast centrum eller en ordnet opbygning.

For det andet er de to generelle historiske perioder som post-strukturalismen efter David Bordwell bliver delt op i, ofte set som to separate perioder, der dog i de fleste historikeres gennemgange begge ligger under post-strukturalismen. Denne separation som er mellem den mere psykoanalytisk subjekt orienterede periode i halvfjerdserne og den mere kulturelt inspirerede periode i firserne, har dog især forholdet til strukturalismen til fælles. Forskellen ligger derfor ikke i deres grundlæggende tanker omkring film, men i deres interesseområde. Hvor subjekt-positionsteorierne beskæftiger sig med receptionen og hvordan vi opfatter film, beskæftiger de mere kulturalistiske retninger sig med hvordan vores samfund udvikler sig via film og TV.

Generelt er post-strukturalismen holdningen om at den indtil da gældende ide, om muligheden for via bestemmelse af almene tegn og strukturer at konstruere et meta-sprog

udfra hvilket man kunne bestemme og forstå alle diskurser, er omsons fordi de tegn man evt. vil kunne bestemme, selv ændrer sig med tiden. Tegnene(signifiant) er nemlig ikke bundet ved nogen lov til det de betyder(signifié), og således ændrer de betydning, efterhånden som tiden går og samfundet udvikler sig.

Mere konkret, er de fleste post-strukturalistiske teorier sammenstykninger af elementer fra især Jacques Derrida, fordi han, udover at være interessant med sin dekonstruktion af den metafysiske tradition, også bruger skriften og talen som inspirationskilde til sin nytænkning, og Jacques Lacan, fordi han på samme måde fremhæver den sproglige karakter af den psykoanalytiske praksis.

De teorier og holdninger jeg her vil gennemgå, er derfor alle kendetegnet ved at de er sig tegnets ubestemmelighed bevidst, og enten via Derrida, Lacan, Habermas, Barthes, Foucault, Lyotard eller andre der har en holdning til noget der kan relateres til film, prøver at få hold på den struktur man mener befinder sig i vores forståelse af film og samfund.

SUBJEKT-POSITIONS TEORIER

I midten af halvfjerdserne, da de fleste filmvidenskabelige institutter efterhånden var blevet etableret, og man kunne begynde at arbejde mere intensivt med film-teori, var det de fleste vendte sig i mod den receptive del af filmmediet.

Inspireret af Lacans ideer om og psykoanalyse generelt, begyndte man at arbejde med modeller for films psykiske funktioner, der hvilede på koncepter om subjektet i sproget og sociale aktiviteter. Indenfor de fleste sådanne modeller, bliver subjektet set ikke så meget som et enkelt individ eller som en selvstændig person, men som en slags kategori af subjekter, der deler den samme sociale definition af deres omverden. Subjektivitet er nemlig ikke forudgiven, men opstår gennem det sociale livs repræsentationelle systemer, herunder film.

På den måde bliver det biologiske individ et subjekt, ved at få sine behov stillet, organiseret og undertrykt af repræsentationelle systemer, der fungerer til at få os alle til at tænke i de samme socialt accepterede baner. Subjektet er et splittet individ, hvis sociale handlinger, kræver en bevidsthed omkring hvad der er socialt accepteret samtidig med at dets umiddelbare lyster og behov trænger sig på.

Hos Lacan er sammenslutningen af disse umiddelbart modsatrettede funktioner opnået ved hjælp af to psykiske registre: Det imaginære og det symbolske. Det imaginære, er der hvor subjektet finder visuelle repræsentationer af sin postulerede enhed og kropslige integritet, og det symbolske er det, der skaber forskelle og kulturel lov. Foreningen af lyster og regler for social accept, vedligeholdt af de kulturelle systemers repræsentationer, må i hver enkelt social situation vedligeholdes. Subjekter kan ikke ses som eksisterende i et enkelt punkt i tiden, men må vedligeholdes konstant.

Det var på et grundlag nogenlunde som dette, at de nye ideer om film kom frem i halvfjerdserne og noget af firserne. Film blev set som en kulturel repræsentation, der var med til etablere hvad der var socialt accepteret og skabe vores ideer om hvordan vi selv var og hvordan vi skulle gebærde os i vores verden. Dette blev selvfølgelig taget meget op af især feminister og andre minoritetsgrupper, der nu mente at have et grundlag for at snakke om samfundets undertrykkende effekt på kvinder, sorte, asiater osv. Men også mere indflydelsesrige ideer, der var mindre forudbestemte i deres konklusioner og i højere grad beskæftigede med hvordan og hvorfor subjektet identificerede sig med filmen, kom frem. Hvad var det, der gjorde det så interessant for os at se film?

For at få et overblik over disse de mest indflydelsesrige retninger indenfor subjekt-positions teorierne, har jeg valgt at trække tre af de mest kendte teorier frem, og gennemgå dem uden at blande mig i deres argument. Det er således kun deres mening som jeg gør rede for. Selvom der, som allerede antydet, var mange flere, var det disse tre generelle holdninger, der i højest grad prægede den subjekt-positionelle diskussion, og har haft indflydelse frem til idag.

Jean Louis Baudry - Apparat-teorien

...isn´t it curious that Plato, in order to explain the transfer, the access from one place to another and to demonstrate, reveal, and make understood what sort of illusion underlies our direct contact with the real, would imagine or resort to an apparatus that doesn´t merely evoke, but quite precisely describes in its mode of operation the cinematographic apparatus and the spectator´s place in relation to it.

(Jean Louis Baudry, The Apparatus, 1975)

Som man kan fornemme, lader Baudry sig inspirere af Platons hulebillede. I

hulebilledet, er der nemlig flere ting der minder i overraskende grad om filmen som medie. For det første er tilskueren i hulen bundet til at studere den virkelige verdens afskygninger på væggen, ikke bare ved hjælp af lænker men også ved sin egen uvillighed til at give slip på sit skyggebillede. Denne immobilitet, der også kan sammenlignes med spædbarnets ved fødslen og den sovendes, bringer os selvfølgelig til tilskuerens situtation i biografmørket, hvor illusionen på biografskærmen får os til at læne os tilbage i sædet istedet for ligegyldigt at rejse os op og forlade biografen.

Baudry mener derved at Platons hulebillede er et udtryk for en generel menneskelig fascination og beskæftigen sig med, den filmiske situation. Ikke fordi han påstår at Platon prøvede at sige noget om dette fænomen via sit hulebillede, hvilket ingen vil kunne bevise, men fordi Platon og senere idealismens beskæftigelse med dette billede af virkeligheden kan give os et praj om at den filmiske situation kan have en funktion som beskrivelse af eller opfylder af et generelt menneskeligt behov. Det er denne analogi han vil forklare via sin apparat-teori.

Hulebilledet og senere filmsituationen, er af mange blevet set som en analogi for f.eks. moderens mave som vi gerne vil tilbage til, men hos Baudry er denne analogi ikke helt nok da den kun behandler selve det fysiske sted og ikke apparatet som sådant. Den indeholder f.eks. ikke nogen forklaring på hvad repræsentationerne skal betyde eller hvorfor vi drives til at se dem.

Dette prøver han først og fremmest at forklare via Freud. Han siger at ifølge Freud er det underbevidste i drømme, som det opleves af det bevidste repræsenteret ved underjordiske steder[13]. Derved kan man snakke om at hvis Platons hulebillede kan ses som en slags rationalisering af det ubevidstes manifestation af dets mistænkte men fortrængte eksistens, så må man også kunne tale om at det, der ses som afbildninger på hulens vægge, er en repræsentation for det underbevidste og dets mekanismer.

Derved mener Baudry at kunne begynde at tale om at den filmiske situation som lig en drømmetilstand hvor det ubevidste får lov til at komme op til overfladen, og derved bliver det muligt at bruge Freuds tanker om det ubevidste i forhold til filmen. Det filmiske apparat han derved opstiller, som inkluderer subjektet i salen, er præget af

[13] Jean Louis Baudry, The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema (Film Theory and Criticism s.698) (Sigmund Freud, Interpretation of Dreams)

subjektets passivitet, og de bevægelige billeder der tilsammen bringer subjektet tilbage til et tidligere stadie i dets udvikling. Det er subjektets lyst til at vende tilbage til dette simple tidligere stadie, hvor man stadig ikke er klart defineret i forhold til sine omgivelser og hvor ens subjektive oplevelser er altoverskyggende, der kan forklare hvorfor man som publikum er interesseret i film.

Forskellen mellem disse to ting ligger så i filmens kunstighed. I modsætning til drømmen, der er styret af ens underbevidsthed, er man i filmen udsat for en drøm skabt af andre, og ligger som tilskuer under for deres ideologi, hvilket kommer til udtryk i f.eks. propagandafilm osv.

Således er film hos Baudry en slags menneskeskabte drømme, der under forklædning af at være rigtige drømme, kan påvirke os mentalt via psyko-analytisk definerede systemer. Denne tanke ligger så at sige til grund for de fleste af de psyko-analytiske tilgange til film i halvfjerdserne og har især påvirket den måde vi ser på og analyserer reklamefilm i dag.

Laura Mulvey - Den skopofile lyst

There is an obvious interest in this analysis for feminists, a beauty in its exact rendering of the frustration experienced under the phallocentric order. It gets us nearer to the roots of our oppression, it brings an articulation of the problem closer, it faces us with the ultimate challenge: how to fight the unconscious (formed critically at the moment of arrival of language) while still caught within the language of the patriarchy.

(Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975)

Som man kan høre af ovenstående citat, befinder Laura Mulvey, sig klart i den feministiske del af psykoanalytiske tendens i halvfjerdserne. Hun ser en psykoanalytisk gennemgang af filmmediet, som et våben imod det mandsdominerede samfund, og filmen som undertrykkende faktor generelt. For at gøre dette, vil hun skille vores glæde ved at se film ad og forklare den i psykoanalytiske termer, for om muligt at ødelægge den og give plads til en mere ligeværdig filmforståelse.

For at gøre dette deler hun glæden ved at se op i flere hovedpunkter, der alle beskæftiger sig med vores lyst til at se, og lægger sig således i forlængelse af Baudry, ved at hun accepterer det filmiske apparat men nuancerer det.

Det første komponent af vores filmlyst kalder hun for skopofili, og sammenligner den med Freuds benævnelse af skopofili som en af komponent-instinkterne i vores seksualitet[14], eksisterende uafhængigt af vores erotogene zoner. Freud ser skopofilitet, som en af de grundlæggende interesser, hos f.eks. børn, hvor vi er interesserede i at se andres private dele, herunder genitalier, kropsfunktioner og i retrospekt primal-scenen, der senere i vores liv modificeres af konstitueringen af vores ego. Lysten til at se andre som et objekt, eksisterer dog stadig, og er derfor grundlæggende for os, og i sine senere værker[15] forbinder han endvidere denne lyst til pre-genital auto-eroticisme, hvor lysten til at se sig selv overføres til andre ved analogi.

Dette sammenligner Mulvey med det isolerede subjektets oplevelse i biografmørket. Selvom filmen helt klart bliver vist, lyser lærredet op mens tilskuerne sidder i mørket, og de kan derfor bilde sig selv ind, at de som en anden voyeur kigger ind i nogle andres private verden. Derved bliver biografsituationen en undertrykkelse af tilskuerens eksibitionisme og projection af deres undertrykte lyst over på skuespilleren.

Det andet benævner hun som vores generelle glæde ved at se noget vi genkender og således har vores generelle skopofili også en narcissistisk retning. Her tager hun sit udgangspunkt i Lacans teori om spejlstadiet, hvor barnet for første gang genkender sit eget billede i et spejl og derfor kan begynde at udvikle sit ego. Barnet er på dette tidspunkt nået til et punkt sin udvikling, hvor dets mobilitet ikke helt lever op til dets ambitionsniveau, og det mere fuldendte spejlbillede giver derfor en glæde ved at se sig selv som mere fuldendt og mere perfekt end man selv oplever sig. Denne genkendelse er således præget af en fejlopfattelse af spejlbilledet som mere perfekt end ens egen opfattelse, og således skabes egoets ideal, hvilket senere fører til dets identifikation med andre.

Denne spejloplevelse kommer før sproget, og således er det ifølge Laura Mulvey en gammel lykkelig/ulykkelig kærlighsaffære til ens billede og selvforståelse, der har fundet sin intense udtryksform i filmen og den glædelige genkendelse hos publikum. Filmen har nemlig en fascination, der kan ophæve egoet, så man bliver bragt tilbage til det præ-subjektive stadie hvor man genkender sig selv. På samme tid er filmen producent af ego-

[14] Three Essays on Sexuality

[15] Instincts and their Vicissitudes

idealer som udtrykt i f.eks. stjernesystemet hvor stjernerne i en kompleks sammenstilling af lighed og forskel, som glamourøse personer skal spille normale mennesker.

Således kan vores glæde ved at se, ifølge Laura Mulvey, opdeles i en erotisk skopofil drift og en narcissistisk glæde ved at se en idealiseret version af os selv på skærmen. Filmen bliver en fantasiverden hvor vi kan udleve vores behov, men vel at mærke en fantasiverden der er styret af samfundets generelle ideologier. Med vores glæde ved at se således defineret, beskæftiger Mulvey sig ellers mest med at diskutere film-narrationens indbyggede undertrykkelse af kvinder, hvilken hun igen underbygger med psykoanalyse og eksempler fra filmhistorien. Hendes andre ideer, har således ikke haft den store effekt på filmteorien generelt.

Christian Metz - det skopofile kamera og den imaginære signifikans

Thus film is like the mirror. But it differs from the primordial mirror in one essential point: althought, as in the latter, everything may come to be projected, there is one thing and one thing only that is never reflected in it: the spectator's own body. In a certain emplacement, the mirror suddenly becomes clear glass.

(Christian Metz, The Imaginary Signifier, 1975)

Som man måske kan fornemme, har Christian Metz, i sig selv en af de mest betydelige skikkelser i moderne film-teori, bevæget sig lidt videre end Mulvey i sin analyse af filmen som medie. Selvom han på mange måder er enig i både Baudry og Mulvey, påpeger han dog at filmen ikke helt opfylder spejlets funktion, ved at den ikke viser subjektet selv, og sætter sig for at finde frem til hvad det så er vi identificerer os med.

For at gøre dette fremhæver han at spejlstadiet har to aspekter. Ikke kun, som Laura Mulvey var inde på, genkendelsen af os selv, men også at vi i samme øjeblik vi ser vores mor, genkender hendes form som havende ligheder til vores egen og derved, samtidig med vores begyndende erkendelse af vores selvstændighed, så småt kan begynde at tænke på os selv som et objekt i lighed med mange andre. Denne abstraktion, hvor man kan se sig selv med andres øjne som et objekt, er dog selvfølgelig ikke noget, der opstår i spejlstadiet, men noget der bliver grundlagt her, og som man bliver bevidst om i løbet af sin udvikling. Derfor behøver filmen ikke at gøre rede for tilskuerens manglende

tilstedeværelse i filmen, men kan sætte sin lid til andre og mere komplekse identifikationsmuligheder.

Identifikationen er selvfølgelig til stede i og med at man identificerer sig med en hovedperson, eller hvis filmen er mere abstrakt end som så, med en skuespiller. Denne identifikation er dog ikke nok for Metz, da den er for konkret, og således ikke kan bruges om film generelt. Den forudsætter nemlig at en sådan skuespiller eksisterer i filmen, hvilket selvfølgelig ikke nødvendigvis behøver være tilfældet. F.eks. er der ofte i film sekvenser, der blandt film-teoretikere ofte kaldes kosmo-morfiske, hvor ingen mennesker optræder. Dette kan eksempelvis, være landskabsbilleder eller bybilleder, der i mange film kan fylde flere minutter, uden at tilskuerne mister deres identifikation med filmen. Således må de altså på en eller anden måde identificere sig med noget i filmen alligevel.

For at komme dette "noget" til livs, tager han sit udgangspunkt i netop det faktum at man som tilskuer ikke er til stede i filmen. Som Mulvey, ser han biografsituation, filmens brug af imperceptionel klipning osv. som medvirkende til at give os en slags alvidende og alseende oplevelse som tilskuer. Hele filmsituationen kan derfor siges at understøtte et intimt forhold mellem tilskuer og film. Tilskueren kommer til at se sig selv som den store perceptionist uden hvilken filmen ikke ville eksistere, fordi den lever i kraft af hans egen fantasi mens han ser den. Derfor er det ikke filmen, men tilskueren selv[16] som tilskueren identificerer sig med, hvor filmen lever i hans fantasi og blot er hans private skabning mens han ser den.

Derved bliver det vi identificerer os med i filmen, hvis man skal snakke om noget sådant, kameraet. Kameraet er nemlig det der i filmen direkte repræsenterer "os" som tilskuere. Når det panner, drejer vi hovedet, når en person snakker til nogen off-screen, ser vi (via klipningen) hvad det er osv.

Udover denne selv-identifikation, er Metz dog som sagt grundlæggende enig med både Baudry og Mulvey, hvad angår vores glæde ved at se film. Som dem identificerer han glæden ved at se film med psykoanalytiske begreber, men som de fleste andre teoretikere bevæger han sig lidt i sin egen retning.

For det første består vores glæde ved at se film, ifølge ham, både af skopofil glæde ved at se og glæden ved at høre. Disse to drifter udmærker sig ved at de begge i højere grad er

[16] Film Theory and Criticism (udsnit af The Imaginary Signifier), s. 735

afhængige af en mangel, end de andre seksuelle drifter, omend denne mangel er mindre konkret end f.eks. vores instinkter. Hvis vi er sultne, kan vi spise, men hvis vi mangler noget seksuelt, kan det være straks sværere at identificere hvad det er. Derfor bliver vores seksuelle drifter i højere grad end vores instinkter aldrig nogensinde opfyldt helt, og eksisterer som en underliggende trang hos os hele tiden.

Samtidig adskiller man, indenfor psykofysiologi, klart mellem de sanser man har på afstand som synet og hørelsen, og dem man har tæt på som følesansen, smagssansen osv. Denne afstand, som også Freud nævner, er klart en vigtig bestanddel af enhver voyeuristisk oplevelse.

Således indeholder filmen to elementer, der kan siges at høre vores voyeuristiske instinkt til. Filmen har ovenikøbet en dobbelt afstand, i og med at det sete ikke engang befinder sig i biografsalen, men er optaget på et andet tidspunkt. På den måde kommer vores glæde ved at se film til at tilhøre "the imaginary", det imaginære, mere end det symbolske. Filmen er på den måde den ultimative form for voyeurisme, ved at man samtidig med at man kommer uendeligt tæt på dens indhold ved sin indlevelse i den, er uendelig sikret mod enhver opdagelse; og alligevel aldrig kommer frem til det "andet sted" hvor barnet ser kærlighedsakten mellem sine forældre. På den måde, siger Metz, kan man kalde den filmiske signifikans for ikke bare "psyko-analytisk" men også ødipal i type.

Generelt må man sige om de subjekt-positionelle post-strukturalistiske teorier, at selvom de helt klart tager nogle emner op omkring hvad det er ved film der fascinerer os og hvordan film påvirker os, er de ikke desto mindre meget påvirkede af datidens holdninger omkring samfundet og derved også filmens ideologiske påvirkninger af os. De ser film som havende en direkte virkning på os som vi ikke har nogen indflydelse på, fordi vi i vores drømmeagtige biograf-tilstand har underkastet os filmen.

Selvom kanyle-teorierne, som de populært er blevet kaldet senere hen, har haft stor indflydelse på analysen af film, og især reklamefilm, ved at de giver inspiration og fremgangsmåder til hvordan man kan afdække de enkelte films indhold via psykoanalysen, har de således ikke haft den store effekt på den mere gængse film-teori i eftertiden. Det virkede og virker klart for de fleste at man på det receptive niveau, kan

tale om film som havende en indflydelse på folk, men samtidig er det straks mere tvivlsomt om tilskueren i biografsalen tager film og billeder så ukritisk ind som teorierne her lægger op til.

I dag er de fleste forsigtige med den psykoanalytiske tilgang til film, da den med en tilstrækkelig sproglig elokvens, kan bruges til at bevise stort set hvad som helst. Derfor kræver psykoanalytisk inspirerede teorier og tilgange til film i dag en stor del empirisk belæg for hvad man har at sige før det kan bruges til noget. Man kan sige at hvor psykoanalysen indenfor film ved sin fremkomst, dog ikke i teorien men i praksis, blev brugt meget til at bevise ting, bruger man den idag stort set kun til at forklare ting.

En undersøgelse af Dirty Harry filmenes påvirkning af kvinder og disses selvsyn, kunne dengang være funderet i psykoanalysen og en lang række forhold trukket frem, der vurderedes som nedsættende om kvinders selvstændighed. En anden undersøgelse af samme film kunne, ud fra samme teori, trække nogle andre forhold frem og komme til den stik modsatte konklusion. Dette er stik imod, f.eks. Poppers ide om en teoris videnskabelighed, og i dag ville man da også højst sandsynligt, i den samme type undersøgelse, starte med at prøve at undersøge filmens effekt på sit publikum og først derefter evt. forklare resultatet ud fra psykoanalyse. Psykoanalyse har derfor mistet sin status som argumentation i sig selv, og bliver i dag mere brugt som forklaring på empiriske data.

Samtidig blev interessen for historie og kultur mere og mere markant op gennem firserne, og da de psykoanalytiske-teorier ikke gav mange muligheder for at forstå hvordan film virkede på et samfund som helhed, blev de også mere og mere kritiseret for deres manglende historicitet. Således gik post-strukturalismen efterhånden over i sin anden fase: Kulturalismen.

KULTURALISMEN

Den nye fokusering på de mere kulturelle tilgange til filmmediet fra begyndelsen af firserne, var egentlig ikke så ny igen. De første cencur-love kom allerede i tierne og tyverne og siden halvtredserne havde teoretikere som Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Ruth Benedict m.fl. beskæftiget sig med film og massemediers påvirkning af samfundet.

Det der så skete i firserne var at de fleste filmteoretikere, der indtil videre havde helliget sig psykoanalysen, begyndte at beskæftige sig mere og mere med kulturen. Film var på dette tidspunkt klart ved at blive mere og mere del af en fjernsynskultur verden over, og psykoanalysen virkede pludselig for indskrænket og for gnidret til at kunne forklare hvad der skete når unge mennesker så MTV og bagefter gik i biografen. Stærkt inspireret af især Henry Nash Smiths bog[17] og studier af det vestlige USAs myter, herunder western-filmen, satte man sig derfor for at finde ud af hvordan denne verden af massemedier påvirkede vores samfund og kultur.

Således er film-teorierne i denne afdeling af post-strukturalismen ikke så meget film-teorier, som generelle teorier for hele området af massemedier, hvorfor de lægger sig tættere op af kulturteoretikere som f.eks. Habermas og de franske post-strukturalister Lyotard, Baudrillard, Foucault osv. Generelt kan man sige, at de de forskellige retninger af kulturalismen således beskæftiger sig med generelle mekanismer, der styrer film og massemediers sociale og psykiske indflydelse.

Frankfurter-skole kulturalisme

Billederne er, betragtet under denne synsvinkel, mulige kilder til den givne historiske periode, det givne historisk konkrete samfund. Ikke således at forstå at de objektive historiske forhold uformidlet træder frem på billedfladen, men at billederne læst på den rette måde fortæller om disse forhold, og at de især fortæller om noget, som det ellers er vanskeligt at få indsigt i, nemlig om hvordan de forskellig klasser og lag har oplevet og forholdt sig til den historiske proces. Læst med den rette optik er billeder kilder til klassernes bevidsthedshistorie.

(Peter Larsen, Visuel Kommunikation 1, 1980)

Den Frankfurter-skole inspirerede kulturalisme er egentlig lidt speciel i denne sammenhæng. Den hører nemlig ikke hjemme under post-strukturalismen, da den, som navnet antyder, har sine rødder i modernismen og Habermas ideer om samfundet. David Bordwell har taget den med her, tror jeg, fordi hans argumentation i Post-theory er afhængig af, at hans tilgang til film er anderledes fra alle nuværende teorier, og da langt

[17] Virgin Land, Henry Nash Smith

størstedelen af disse må siges at post-strukturalistiske, har han valgt at tage dem alle under én kam, selvom denne strengt taget burde stå for sig. Jeg har, som før nævnt, tænkt mig at benytte mig af hans opdeling, og derfor kommer den Frankfurter-skole inspirerede kulturalisme i min gennemgang også til at stå sammen med de post-strukturalistiske ideer.

De filmteoretikere, som her kommer til at stå under fællesbetegnelsen Frankfurter-skole kulturalisme, er som navnet antyder kendetegnet ved at de henter deres inspiration fra Frankfurter-skolens og derunder folk som Habermas, Adorno, Negt og Benjamins tanker. Samtidig er de også, som Frankfurter-skolens medlemmer, inspireret af Marx i deres tilgang til samfundet og dets udvikling. Indenfor film-teorien, er det især Kracauer, der med sine marxistiske artikler fra tyverne og senere studier i filmen som realistisk medium omkring 1960[18], var inspirationskilde for disse nye tiltag, og idag taler man generelt om såkaldt ideologi-kritik.

Helt konkret kan man sige at man her snakker om mediernes betydning i forhold til samfundsklassernes selvbevidsthed. Film ses altså i lyset af det moderne samfunds udvikling, og deres produktion og udsigelser som et led i den fra Marx inspirerede idé om et moderne samfunds naturlige udvikling. Marx selv så arbejderklassen som den klasse der ville få større og større indflydelse mens man senere, da dette ikke helt viste sig at blive tilfældet og verdensrevolutionen udeblev, begyndte at se på hvor det var han gik galt, og hvad der skete istedet for.

Indenfor den såkaldte ideologi-kritik, udmynter dette sig i en kritisk gennemgang af den ideologi som massemedier giver udtryk for. Man mener her at den sociale praksis står mellem den objektive virkelighed og den menneskelige erkendelse. Praksis gør erkendelsen mulig, men kan samtidig hæmme dens udvikling, eftersom den er bundet til bestemte gruppers eller klassers interesser. En bestemt måde at lave film på, hvor bestemte grupper, f.eks. kvinder eller sorte, opførte sig på bestemte måder, kunne således have vist sig at give en god respons hos publikum. Derved får denne tilgang en ideologisk funktion, og dette kan evt. påvises ved at sammenholde den med de konkrete betingelser, den er udsprunget under, og som dens gyldighed er bundet til. Gennem en såkaldt ideologi-kritik forsøger man således at præcisere antagelsens objektive indhold og

[18] Theory of Film, Siegfried Kracauer, 1960

dens gyldighedsområde. At en teoretisk antagelse får en ideologisk funktion er nemlig ikke uforeneligt med, at den har et objektivt indhold.

Derfor bliver en bestemt periodes billedformer, herunder film, analyseret udfra periodens grundlæggende samfundsmæssige tendenser, herunder periodens specifikke produktionsforhold og de klasser disse sætter, samt disse klassers indbyrdes økonomiske og politiske styrkeforhold. Alt ses således udfra samfundsklasser, også de kunstneriske produktionsforhold og billedformernes primære publikum. Således arbejder man sig hen imod en analyse af den enkelte billedforms gennemgående ideologi og brugssammenhænge. På det mere receptionsmæssige plan, arbejder man med en socialpsykologisk analyse af klassernes fremherskende karaktertyper.

Denne tilgang til billedformernes historie og til den moderne tilgang til film og TV, er altså på mange måder politisk og ideologisk i sit udgangspunkt, hvilket også gør at de fleste analyser herunder beskæftiger sig mest med at belyse magthavere og borgerskabs indflydelse på kunsten. Derved bliver det til en central opgave at få belyst hvad den reelle baggrund for og udsigelse i billederne er, og ikke kun hvad samtiden og eftertiden har haft at sige om dem, da denne holdning kun er et udtryk for den herskende ideologi. Den nutidige filmproduktion bliver således ligeledes et øjeblik i en udvikling mod et evt. post-industrielt samfund.

Den Frankfurter-skole inspirerede kulturalisme eller ideologi-kritikken, er således på mange måder i praksis en forholdsvis normal tilgang til samfundsvidenskaben, men med en teoretisk farvning i retning af at alt forstås udfra klassesammenhænge og storkapitalen i vort samfund. Vores individuelle opfattelser af verden er her farvet af at vi opfatter ting mere som varer og verden mere via markedsrelationer end tidligere.

Postmodernisme

...et betydningsfuldt træk ved alle de forskellige postmodernismer i dag, (er) nemlig udviskningen af de gamle grænser mellem finkultur og massekultur, og opkomsten af en ny slags tekster, fyldt med former, kategorier og substanser fra hele det landskab af reklamer og moteller, fra midnatsforestillingen og billigbogs-bestselleren,- med andre ord fra selve den kulturindustri, som blev så lidenskabeligt forkastet af en ældre modernisme.

(Fredric Jameson, Post-modernismen og den sene kapitalisme kulturelle logik, 1985)

Postmodernismen, er nok et af de mest diskuterede begreber indenfor film, ligesom indenfor social forskningen. Problemet er først og fremmest at selve begrebet postmodernisme vel nok er et af de mest diffuse i nyere tid, og derfor svært at fokusere på som teoretiker. Det har derfor mest været generelle samfundsmæssige teorier om postmodernismen fra Derrida, Baudrillard, Foucault, Lyotard m.fl., man indenfor post-modernismen i film har forsøgt at relatere til generelle filmiske tendenser.

I det store hele, kan post-modernismen siges at være opløsningen af de store sammenhænge og den store sammenhængende struktur. Denne opløsnings effekt på kunsten, er så det man i post-modernismen prøver at definere, selvom meningerne her stort set går i alle retninger.

Således har jeg valgt visse ting fra fordi de ligger i udkanten af den mest gængse postmodernistiske retning. Derfor er f.eks. Lyotards ideer om det smukke og det sublime, inspireret af Barthes, hevet ud fordi de fleste er enige om at postmodernismen i sin helhed må defineres som en nedbrydning mellem højkultur og massekultur, hvis man skal kunne skelne den fra modernismen.

Modernismen er i det hele taget på mange måder stort set det samme som postmodernisme indenfor ihvertfald film, hvor film som Fellinis 8½, Antonionis L'aventura og mange film fra nybølgen i Frankrig kan siges at have den samme åbne plot-struktur og stil, som man ellers forbinder med post-modernismen. Samtidig er der indenfor den reelle postmodernisme to retninger, hvor man enten kan mene at fjernsynets fordummelse og Guds død har ført til en forvirring i vores kunst og verdensopfattelse, som i f.eks. Neil Postmans bog Amusing *Ourselves to Death* fra 1985, eller at den som før nævnt er en nedbrydning af forskellen på højkultur og massekultur, med en øget diversitet til følge[19].

Begge disse retninger forbinder dog postmodernismen med en art kollektiv skizofrenitet forårsaget af informationssamfundets bombardement af indtryk og informationer. Fjernsyn, der som udgangspunkt har hele nationer og hele verdensdele som sin målgruppe, har nedbrudt grænserne for hvad man kan fortælle til hvem, og følgeligt har vi fået et samfund hvor man som arbejder ikke længere kun læser B.T. og Ekstra Bladet,

[19] Post-modernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik, Fredric Jameson, 1985

eller som bankmand ikke kun læser Information osv. Alle får store dele af deres viden om verden fra den samme kilde, nemlig fjernsynet og således får vi om man så må sige for meget information hele tiden, hvilket resulterer i denne såkaldte lette skizofrenitet.

Indenfor film er postmodernisme, som sagt, ikke nogen egentlig retning, men mere en tilgang til film, der ikke har sine egne teoretikere indenfor filmen, men udelukkende er inspireret af udefra kommende ideer. Således kan man ikke snakke om egentlig postmodernistiske film heller, men om film med visse postmodernistiske træk, som man kan trække frem og bruge i en mere ekstern analyse af en film.

De ting man i film kalder postmodernistiske, er som før nævnt først og fremmest en åben plot-konstruktion, de store ideologier og de store historier er opløst og hvis filmen således afspejler dette ved f.eks. at have en åben slutning som f.eks. Blade Runner, eller ved helt at glide væk fra en fast struktur, kan man kalde det et postmodernistisk træk i filmen. Når man taler om struktur, bliver den labyrintiske eller puslespilsagtige struktur dog også set som postmodernistisk. Labyrinten og puslespillet giver nemlig også en fornemmelse af den forvirring og de valg man bliver stillet overfor som fjernsynsseer med tohundrede kanaler.

Indenfor de mere stilmæssige træk, taler man om den ironiske forholden sig til genrer, som i f.eks. Indiana Jones, hvor heltefilmen får ekstra et ekstra humoristisk pift fordi Harrison Ford hele tiden gør tingene lidt anderledes end vi forventer, og f.eks. trækker en pistol da en sværdbevæbnet skurk lægger op til den klassiske slåskamp hvor helten altid burde være lidt dårligere bevæbnet. Derudover er det selvfølgelig ting som intertekstualitet, som f.eks. når Harrison Ford i samme scene i etteren trækker en pistol og skyder skurken, men i toeren har glemt at lade den og derfor må indlade sig på slåskamp alligevel. Disse former for intertekstualitet bygger helt klart på vores evner og kompetence til at forbinde en film med dens genrer og kende de intertekstuelle referencer. De er ikke nødvendige for en forståelse af filmen, men fungerer som et ekstra lag, der i visse film kan give scenerne helt nye betydninger.

Således er man indenfor film og TV ikke særlig påvirket af de store diskussioner mellem f.eks. Baudrillard og Lyotard om hvorvidt man kan snakke om forskellen på skønhed og det sublime i postmodernismen, eller den endnu større diskussion mellem Lyotard og Habermas, om det moderne samfund skal forstås udfra fjernsynsalderen eller udfra

Frankfurterskolens paradigme. Her ser man udelukkende på hvilke postmoderne træk man kan finde i den enkelte film og hvad disse siger om den.

Birmingham Skolen - Kulturalisme

...film is not even the final target of enquiry, but part of a wider argument about representation - the social process of making images, sounds, signs, stand for something - in film or television. Odd as this might sound, what emerges is a body of approaches to film that is rich when applied to film but which is not confined to the analysis of film. In effect, film theory becomes part of the wider field of disciplines and approaches called cultural studies.

(Graeme Turner, Film as Social Practice, 1988)

De mere generelle kultur-studier, har indenfor de sidste år nok været den mest indflydelsesrige retning indenfor kulturalismen. Her snakker man om vores massemedie-kultur som en slags arena, hvor forskellige ideologier og praktiker kan konkurrere om vores opmærksomhed og på den måde vinde indpas i vores samfund. Førende indenfor denne retning har, som overskriften antyder, været Birmingham skolen, hvor teoretikere som John Hartley og John Fiske med deres studier i kultur og kommunikation, har kunnet påvise flere funktioner i vores forståelse og brug af film og TV.

Først og fremmest har denne retning, der henter sin teoretiske baggrund fra bl.a. Barthes og Althusser, set på de representationelle medier som de systemer, der skaber billedernes kulturelle signifikans. Kulturen, der her defineres som den process hvorved vores måde at leve på defineres, bliver defineret som bestående af sammenflettede meningssystemer, der gør at man, f.eks. kan starte med at snakke om tegneserier og ende med at snakke om beklædningsformer i bykulturer. Indenfor film giver dette sig udslag i en øget interesse for filmens rolle i disse meningssystemer og i skabelsen af kulturel signifikans.

For at studere dette, er det klart at nogle af fremgangsmåderne fra studiet af TV, der i forvejen havde lånt en del fra film-teorien[20], begyndte at gøre sig gældende indenfor

[20] Her især de psykoanalytiske teorier og generelle billedæstetiske teorier

studiet af film. Heriblandt var det især de empiriske undersøgelser af publikumseffekt osv. der begyndte at blive mere brugt indenfor filmen.

Man begynder her at snakke som filmsproget som en del af et mere generelt kulturelt kommunikationssprog. Her adskiller kulturalismen sig ved tidligere tiders tilgangsformer, ved at man ikke, som f.eks. Metz gjorde det, forsøger at overføre lingvistikkens og Saussures filosofiske grundprincipper om kommunikation til film, men istedet tager udgangspunkt i filmsproget, med klippeteknik, lyssætning, narratologi osv. og ser på hvilken kommunikation det kan formidle. Denne kommunikation og dette sprog, prøver man så istedet at sætte i relation til en mere generel kommunikationsteori, og således kan man sige at man her arbejder den modsatte vej af hvad Metz gjorde.

Således arbejder man indenfor kulturalismen både med strukturalisme, psykoanalyse og mange andre former for kommunikationsteorier, omend man her i højere grad relaterer disse til en empiri i form af en specifik genre eller publikumsundersøgelse. Således arbejder man både med interne analyser af de enkelte film i forhold til en generel kultur, med grupper af film indenfor bestemte genrer, med nationale film-produktioner i forhold til landets kultur og med mange andre ting, der er med til at belyse films forhold til verden.

Dette studie, der på nogen måder kan siges at have reduceret films rolle i forhold til tidligere teorier om film ved at det ikke mere ser film som en selvstændig kunstart men som en del af en kultur, har ikke desto mindre været enormt givtigt i en bedre forståelse af film som medium. Således har man delt film ind i, ikke så meget en selvstændig disciplin, som en kombination af sociale niveauer, et sprogsæt og en industri, som via denne opdeling mere præcist kan undersøges i dens forskellige niveauer.

Generelt kan man sige om kulturalismen, at hvor adskillelsen mellem Frankfurter-skole kulturalismen og postmodernismen, er funderet i disses fundamentalt forskellige udgangspunkter for en forståelse af samfundet og diskussionerne mellem Jürgen Habermas og de franske filosoffer Lyotard og Baudrillard, er de mere generelle kulturelle studier og Birmingham-skolen forholdsvis neutrale i deres ideologiske standpunkt.

I praksis, har denne kontrovers dog indenfor filmteorien ikke haft den store indflydelse. For selvom postmodernismen har haft stor indflydelse på forståelsen af elementer som

intertekstualitet og manglende udsigelse i film, har den aldrig dannet skole for en overordnet forståelse af film. De Frankfurter-skole inspirerede kulturalister har derfor i det store hele kunnet have deres meninger for sig selv, mens mere neutrale filmteoretikere har påpeget postmoderne tendenser i film uden at drage ideologiske konsekvenser af disse.

Disse tre retninger er derfor nogle af de mest dominerende indenfor film- og medievidenskab idag, og de fleste undersøgelser der laves idag kan lægges ind under en af disse tre.

POST-THEORY

Post-strukturalismen i dag, er altså et sammensurrium af forskellige retninger, der umiddelbart kunne se ud som om de ikke har så meget til fælles. Ikke desto mindre, har de alle, undtagen selvfølgelig den Frankfurterskole inspirerede kulturalisme, deres rødder i en strukturalistisk tilgang til film og medier, og går alle ud fra kommunikationsteorier hentet fra lingvistik og semiotik, som de prøver at sætte i forhold til de visuelle medier.

Det David Bordwell i Post-theory vil have frem er at denne post-strukturalisme, om man kalder den subjekt-positionisme eller kulturalisme, hviler på nogen doktriner om samfund og verden, hentet fra bl.a. strukturalismen, som er forældede, samt at dens praktiske arbejdsmetoder således influeret bevæger sig indenfor nogle bestemte områder og i nogle bestemte mønstre. Denne fastlåsthed mener han, sammen med Noël Carrol, at man, med den såkaldte middle-level research, kan bevæge sig udover så film- og medievidenskab igen kan blive en levende videnskab.

Doktriner som at menneskelig adfærd i det store hele er socialt styret, at en forståelse af tilskueres reception af film kræver en teori om subjektivitet, at tilskuerens reaktion på film kræver en form for identifikation, og at sproget i det store hele er en passende analogi for film, mener han har fastlåst os i bestemte tænkemåder. Dette hæmmer os bl.a. fra at lede efter universelle forståelsesmønstre, da disse ville gå imod ideen om at menneskelig adfærd er socialt styret; fra at have en mere common-sense tilgang til ideen om at identifikation, så man undgår at teoretikere bevæger sig ud i mere eller mindre

vanvittige ideer om at man kan identificere sig med landskaber, filmen som helhed, og Christian Metzs skopofile kamera; og sidst men ikke mindst er hele den grundlæggende idé om film som analog til sprog omsons, da den indtil videre ikke har bragt os noget videre i form af en bedre forståelse af film, men istedet stort set kun har beskæftiget sig med om analogien nu holder eller ej.

Samtidig mener han at hele holdningen om at film-teori behøver være en stor samlet teori, er forkert, da den for det første ikke har nogen relevans for de praktiske problemer man kan blive stillet overfor som film-teoretiker. Således bliver analyser af spændende film og genrer ofte mere til beviser for en bestemt ideologisk retning end en analyse af filmen. Derudover har enhver samlet teori til dato, mere været et spørgsmål om veltalenhed og reference til så mange teoretikere som muligt end en reel tilgang til film, da selve ideen om en samlet teori har en så omfattende empiri at teorien selv bliver for bred til at være praktisk brugbar eller forståelig. Således hopper de fleste film-teoretikere fra det ene emne til det andet, mens de refererer til denne og hint franske filosof, for at overbevise os om deres personlige holdning uden at komme til pointen eller forholde sig til film i praksis.

Istedet for denne tilgang til film, foreslår han som sagt hvad han kalder middle-level research, hvor udgangspunktet er en empiri i form af en genre en instruktør eller lignende, og teorien eller teorierne lægges på evt. som forklarende element eller som uforeneligt med empirien. På det teoretiske plan bliver teorierne altså ikke bygget udfra samlede ideologier eller tanker om kulturen, men udfra empiriske fakta som studeres, forklares og således bliver teoretiske i form.

En middle-level research er derfor en art kakofoni af teorier, som den enkelte teoretiker kan vælge og vrage imellem i den konkrete opgave han står overfor, uden at have et fast subjekt-begreb eller en fast opfattelse af hvordan film-fungerer i et samfund. Derved mener Bordwell, at vi skal undgå en overordnet filmteori, men istedet starte fra bunden med at lave undersøgelser af film og først derefter se disse i lyset af filmteorier for at kunne forklare de konkrete fænomener. Vi bliver derved, ifølge Bordwell, nødt til at forholde os kritisk til disse teorier og konkretisere hvorfor vi bruger dem, istedet for at være slave af dem, som han mener vi gør os til ved at have en overordnet filmteori. Og således slutter han af med den flotte sætning:

Grand Theories will come and go, but research and scholarship will endure.

(David Bordwell, Film Studies and Grand Theory, Post-Theory, 1996)

KONKLUSION

På mange måder kan man sige at David Bordwells argument er fornuftigt nok. Det er, som man måske også kan fornemme af min gennemgang af post-strukturalismen, gennemgående at mange tilgange til filmen, har været præget af ideologiske forudsætninger, og at dette på sæt og vis har haft en negativ indflydelse på den mere videnskabelige tilgang til film, hvor enhver udtalelse må støttes af en empiri eller kunne modbevises for at være gyldig.

Således kan man især se Laura-Mulveys feministiske ideer om reception, Frankfurter-skole kulturalismens ideer om klasser og Postmodernismens ideer om fjernsynsalderen, som udgangspunkter, der alle hæmmer studiet af film ved at de ikke beskæftiger sig med emner der ligger udenfor deres eget interesseområde eller som taler imod deres ideologiske forudsætninger. Mulvey beskæftiger sig ikke med om nu folk, der ser film, også bliver mere låst fast i deres kønsroller, mens Frankfurter-skole kulturalisterne og eventuelle postmodernister (selvom der som sagt ikke rigtig findes nogen indenfor film) ignorerer det faktum at der faktisk findes film, hvor klassernes placering ikke spiller en rolle og hvor filmen i det store hele ikke er påvirket af nogen postmodernistiske tendenser.

Set herudfra er hans argument for at gøre op med alle store teorier indenfor filmvidenskaben, altså helt i orden. Der er ingen grund til at vi skal lade os hæmme i vores daglige teoretiske arbejde ved kun at undersøge de ting som vores overordnede filmteori beskæftiger sig med.

Jeg er dog for det første ikke enig med ham i at disse tendenser har været gennemgående indenfor filmteorierne og er fællesbetegnende for de retninger jeg her har gennemgået. For hvis man skal tale om nogen Grand-Theories som han kalder dem, synes jeg mere man må snakke om en historisk udvikling, der langsomt har bevæget sig

væk fra disse på et rent praktisk plan, men stadig beskæftiger sig med dem på et overordnet.

Udviklingen gennem de sidste tredive års akademisk filmvidenskab, har nemlig snarere været præget af en øget adskildelse mellem hvad jeg nok vil kalde den filmteoretiske *filosofi* og den filmteoretiske *praksis*. Her er filmteoretisk filosofi arbejdet med at revidere de overordnede teorier og standarder, mens den filmteoretiske praksis er de empiriske undersøgelser, der benytter sig af dem. Selvom de overordnede teorier måske har været præget af ideologi og overordnet filosofi, har praksis mere og mere været præget af at man forholdt sig så objektivt som muligt til disse og set dem i forhold til deres bagland. En del af denne udvikling er f.eks. Birmingham-skolen, som Bordwell underligt nok nævner sammen med de andre, hvor man prøver at bruge teorierne kritisk på konkrete undersøgelser.

Bordwell er dog trods alt godt klar over at den praktiske tilgang til film som han er fortaler for ikke er ny, for han nævner selv at middle-level research har eksisteret i mange år. Sådan som man derfor må forstå hans opgør med de store teorier, i mine termer, er det et opgør med det skel der har eksisteret mellem filmteoretisk praksis og filmteoretisk filosofi, hvor den filmteoretiske filosofi, efter hans mening, nu har udspillet sin rolle.

For det andet mener jeg, hvis man skal gå ud fra denne definition af hans opgør, at man skal passe på med at foreslå en fjernelse af overordnede filmteoretiske ideologier og definitioner af f.eks. subjektet og hvordan reception foregår. Den rent praktiske tilgang til film, hvor man har brugt filmteorier i forhold til den empiri man har skullet undersøge, har netop kun været mulig fordi man har haft nogle overordnede ideer om nogle fundamentale ting i film. En starten forfra, med udrensning af overordnede teorier, vil derfor i praksis mere være en hæmsko en et skridt fremad, fordi man mister det fællesgrundlag der er for at lave undersøgelser i praksis.

Adskillelsen mellem filmteoretisk praksis og filmteoretisk filosofi er en essentiel del af filmvidenskaben, og ligesom den filmteoretiske filosofi ikke skal være bestemmende for den filmteoretiske praksis, skal den filmteoretiske praksis ikke skille sig af med den filmteoretiske filosofi. En overordnet ideologi må ikke hæmme os i vores undersøgelsesområder og arbejdsmetoder, men vores daglige praksis i undersøgelsen af film må heller ikke udelukke os fra at forholde os overordnet til film da det er her vi

skaber det fælles sprog vi i vores praktiske undersøgelser forholder os til.

For det tredie, er hele argumentationen om at komme væk fra de overordnede ideologier og de overordnede teorier indenfor filmteori omsons fordi den som relativismen[21] ophæver sig selv ved at være det den afskriver. Hele hans argument om at man nu skal arbejde uden en overordnet teori og ideologi, er i sig selv en overordnet ideologi og må derfor afskrives

Alt i alt vil jeg nok sige at hans argumentation, omend forståelig nok i sit udgangspunkt, er noget løs i kanten. At tale for en filmteoretisk praksis er forståelig nok, da det er et forsøg på udelukkende at beskæftige sig med den del af filmteorien, der lader sig empirisk bevise eller modbevise, og derved, for nu at bruge Poppers udgangspunkt, gøre filmvidenskaben mere videnskabelig. Problemet er dog at det er stort set umuligt at indføre naturvidenskabelige krav om ren objektivitet, som en fuldstændig ideologifri vurdering af teorier og definitioner ellers ville kræve, i en humanistisk videnskab. Her har observatøren nemlig per definition sig selv som en del af sin empiri ved at han, ligegyldigt hvilken teorier han benytter sig af, altid vil være en del af sin tid og sin kultur og altid vil have en menneskelig psyke.

Filmvidenskab er derfor, som andre humanistiske videnskaber, fuldstændig afhængig af sin todelthed, med en filmteoretisk filosofi, der afhængig af samfundsudviklingen udvikles og diskuteres ud fra den filmteoretiske praksis, og en filmteoretisk praksis, hvor de overordnede teorier forholdsvis objektivt bruges på en empiri for bedre at forstå begge.

Det er derfor ikke særlig oplagt, for ikke at sige fuldstændig umuligt, at skulle afskrive tredive års overordnet filmteori, ligegyldig hvor ideologi-baseret og ubrugelig den i nogen henseender har vist sig at være. I praksis udmynter dette sig allerede i at man som regel forholder sig så objektivt som muligt til den teori man har tænkt sig at benytte sig af, og er bevidst om dens placering i det filmteoretiske landskab.

At Bordwell så alligevel vil slå et slag for den filmteoretiske praksis, kan efter min mening kun forklares med at han ikke har været klar over at den kritiske holdning til teori er så almindelig som den er. Der er en væsentlig vanskelighed i at oversætte

[21] Indenfor den erkendelsesteoretiske relativisme hævder man at alle opfattelser kun er sande relativt til en bestemt sammenhæng. Derved bliver selve denne opfattelse dog også relativ til den sammenhæng den er sagt i og dens universelle sandhedsværdi forsvinder.

filmteoretiske tekster fra USA og Europa, hvilket, op gennem den filmteoretiske historie, gang på gang har givet sig udslag i at man på den ene side af Atlanten har været henholdsvis forud og bagud indenfor visse områder af filmteorien. Det kan derfor være at det han gør op med udelukkende er et amerikansk fænomen.

Min konklusion må dog være at bevægelsen mod en mere objektiv holdning til den overordnede filmteori har været igang i et stykke tid, men at den absolut ikke udelukker behovet for denne. En overordnet filmteori eller et overordnet sæt definitioner vil altid være nødvendigt for at kunne udtale sig om film fordi man skal have noget at forholde sig til. Om denne dualisme mellem den filmteoretiske filosofi og den filmteoretiske praksis så er ved at være så udtalt, at der er behov for at give den et navn, eller vi alle sammen bare er blevet trætte af at kalde vores filmteori for post-strukturalisme og hellere vil kalde den Post-Theory, må tiden så vise.

LITTERATURLISTE

Laura Mulvey

- Visual Pleasure and Narrative Cinema, Laura Mulvey, Film Theory and Criticism s. 746, Oxford University Press, 1992

Christian Metz

- The Imaginary Signifier, Christian Metz, 1975

Jean-Louis Baudry

- Narrative, Apparatus, Ideology, ed. Philip Rosen, New York: Columbia University Press
- The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema, Jean-Louis Baudry, Film Theory and Criticism s. 682, Oxford University Press, 1992

Frankfurter-skole kulturalisme

- Visuel Kommunikation 1-2, Bent Fausing, Peter Larsen, Medusa, 1980
- The Mode of Information, Mark Poster, University of Chicago Press, 1990
- The Second Media Age, Mark Poster, University of Chicago Press, 1996

Postmodernismen

- Postmodernism and the Visual Media(Postmodernisme), Sekvens 92, Institut for Film, medier og kommunikation, 1992
- Modernisme og massekultur, Kultur og Klasse, Medusa, 1985
- The Postmodern Explained, Jean-Francois Lyotard, University of Minnesota Press, 1992

Birmingham-skolen

- Film as Social Practice, Graeme Turner, Routledge 1988

- The Major Film Theories, Dudley Andrew, Oxford University Press, 1976
- Concepts in Film Theory, Dudley Andrew, Oxford University Press, 1984
- Making Meaning: Inference and Rehtoric in the Interpretation of Cinema, David Bordwell, Harvard University Press, 1989
- Post-Theory: Reconstructing Film Studies, ed. David Bordwell, Noël Carrol, University of Wisconsin Press, 1996