

Den fjerde dimension i filmen

For netop et år siden, d. 19. august 1928, endnu inden jeg var begyndt på montagen af „Generallinien“ skrev jeg i forbindelse med det japanske teaters gæsteoptræden:

„I „Kabuki“ . . . findes der en fælles, monistisk oplevelse af en teater-„stimulus“. Japanerne betragter hvert teatereksperiment ikke som bestående af inkommensurable enheder fra forskellige kategorier af påvirkninger (på de forskellige sanseorganer), men som en fælles *teaterenhed*.

Samtidig med at de appellerer til forskellige sanseorganer, bygger de deres beregning (af hvert enkelt „afsnit“) på *slutsummen* af stimuli i hjernen, uden at tage hensyn til ad hvilken af vejene den bringes til veje . . .“⁵⁰

Den ortodokse montage er en montage bygget på *dominanter*, dvs. at afsnittene forbindes indbyrdes ved deres overvejende (vigtigste) karakteristika. Montage efter hastighed. Montage efter den dominerende retning inden for enkeltbilledet. Montage efter afsnittenes længde (varigheder). Montage efter forgrundsplanet.

De dominerende karakteristika i to stykker, som anbringes ved siden af hinanden, sættes i disse eller hine konfliktrelationer til hverandre, heraf fremgår denne eller hin udtrykseffekt (her taler vi kun om en *ren montagemæssig* effekt).

Disse vilkår gælder for alle stadier af intensitet i montagens kontrast-impuls:

fra domanternes absolutte modsætning, dvs. udpræget kontrastkonstruktion

til den næppe mærkbare „overglidning“ fra afsnit til afsnit. (Alle konfliktens stadier – øjensynlig også dens fuldstændige fravær).

Hvad selve dominanten angår, så kan den på ingen måde betragtes som noget selvstændigt, absolut og uforanderligt, konstant. Ved hjælp af forskellige tekniske greb kan et afsnits dominanter under

bearbejdningen bestemmes mere eller mindre, men aldrig absolut.

Karakteristikken af dominanten er forræderisk og fundamentalt set relativ.

Fremhævelsen af dens karakteristiske træk afhænger af den selv-samme forbindelse af afsnittene, som den selv udgør en betingelse for.

En cirkel? En ligning med to ubekendte?

En hund der prøver at fange sin egen hale?

Nej, slet og ret en bestemmelse af det, som det er.

Hvis vi har en *række* montageafsnit:

1/ en gråhåret gammel mand

2/ en gråhåret gammel kone

3/ en hvid hest

4/ et tag, føjet til med sne

er det langt fra tydeligt, om denne række arbejder med „alderdom“ eller med „hvidhed“.

Og denne række kan fortsættes længe endnu, før der endelig optræder et afsnit – en vejviser, der straks „døber“ *bele* rækken med den ene eller den anden karakteristik.

Derfor anbefaler man at anbringe en sådan indikator så tidligt som muligt (i den „ortodokse“ opbygning). Somme tider er man endda nødt til at gøre det som – tekstindslag.

Disse overvejelser udelukker fuldstændig det udialektiske spørgsmål om billedets entydige betydning i sig selv.

Billedet bliver aldrig et bogstav, men forbliver altid en mangetydig hieroglyf.

Og dets aflæsning bliver først mulig gennem sammenstillingen, ligesom hieroglyfferne først får deres specifikke *betydning, mening* og endog udtaleformer (undertiden diametralt modsatte) afhængigt af, om de læses isoleret eller sammen med det lille tegn, den læse-indikator, der er placeret ved siden af dem.

I modsætning til den ortodokse montage, der følger de enkelte dominanter, står montagen i „Generallinien“.

Den suveræne dominants „aristokratisme“ er skiftet ud med en „demokratisk“ ligeret for alle stimuli, set som sum eller som et kompleks.

Sagen er, at dominanten (med alle forbehold over for dens relative karakter) nok er afsnittets stærkeste, men ikke dets eneste sti-

mulus. For eksempel ledsages de seksuelle stimuli (sex-appeal) fra den amerikanske skønne heltinde af stimuli som: de fakturmæssige – fra hendes kjoles stof, lyssvingningerne – alt efter dens belysning – racemæssige og nationalistiske (positive: „en ægte amerikanerinde“ eller negative: „en udbytter- og kolonisationskvinde“ hos et afrikansk eller kinesisk publikum), sociale og klassemæssige osv.

Med ét ord: den *centrale* stimulus (f.eks. som i vort tilfælde den seksuelle) ledsages altid af et kompleks af sekundære stimuli.

Fuldstændig svarende til hvad der sker i akustikken (og mere specifikt – på instrumentalmusikkens område).

Der optræder på lige fod med den vigtigste dominerende tone en hel række medklange, såkaldte over- og undertoner. Deres indbyrdes sammenstød, sammenstød med hovedtonen osv. omgiver hovedtonen med en mængde sekundære klange.

Hvis disse elementer i akustikken kun er „forstyrrende“, så er de et af de moderne komponisters mest bemærkelsesværdige virkemidler (Debussy, Skrjabin).

Også i optikken er det således. En række fænomener, der optræder som aberration, fortegninger og lignende defekter, og som fjernes ved hjælp af linse- og objektivsystemer, kan bevidst gøres til en række kompositionseffekter (skift af objektiver fra „28“ til „310“).

Når dette kombineres med en hensyntagen til sådanne medklange i selve det optagne materiale, vil man se en fuldstændig analogi til musikken i den visuelle brug af afsnittets kompleks af „overtoner“.

På denne metode er montagen i „Generallinien“ bygget. Den bygger ikke på den *enkelte* dominant, men tager som dominant summen af *reaktioner* på alle stimuli.

Det særlige montagekompleks *inden for afsnittet*, der opstår ved sammenstød og forbindelser mellem de enkelte stimuli, der er til stede i det,

stimuli, der er forskellige, hvad angår deres „ydre natur“, men som kan sammenfattes til en jernhård enhed gennem deres reflektorisk-fysiologiske væsen.

Fysiologisk, fordi også det „psykiske“ i opfattelsen kun er en fysiologisk proces i *den højere nervevirksomhed*.

Derfor opfattes afsnittets fælles karakteristika som dets fysiologiske klang opsummeret *under ét*, som en sammensat enhed af alle de stimuli, der indgår i det.

Det er den særlige „fornemmelse“ af afsnittet, som det frembringer i sit hele.

Og det er for montageafsnittet det samme som Kabukis metoder i de enkelte scener (se indledningen).

Afsnittets hovedkendetegn er dets summariske sluteffekt på hjernebarken i sit hele, uden hensyn til ad hvilke veje de enkelte stimuli har nået den.

De således opnåede *summer* kan sammensættes i alle mulige konfliktprægede forbindelser, samtidig med at der åbnes nye muligheder for montage-løsninger.

Som vi har set, får disse metoder – det ligger i selve deres genetik – en usædvanlig fysiologisk karakter.

Ligesom den musik, der bygger sine værker på en streng udnyttelse af overtoner.

Ikke Beethovens klassiske stil, men Debussys eller Skrjabins fysiologiske præg.

Det usædvanlige fysiologiske præg, indtrykket af „Generallinien“ efterlader, er blevet bemærket af mange.

Netop fordi det er den første film, som er monteret efter den visuelle overtones princip.

Selve montagens *metode* kan kontrolleres på interessant vis.

Engang i filmens funklende, klassiske, fjerne fremtid vil den naturligvis på samme tid udnytte *både* montage bygget på overtoner og montage, bygget på dominanter (tonika); men som altid etablerer en ny metode sig ved en principiel tilspidsning af spørgsmålet.

Overtone-montagen måtte i sin første tilblivelsesfase vælge en linie, der gik stik imod dominanten.

I mange tilfælde kan man ganske vist, også i „Generallinien“, allerede finde „syntetiske“ forbindelser mellem den tonale montage og overtonemontagen.

Som f.eks. „dykket under ikonen“ i kirkeprocessionen eller græshoppen og mejemaskinen, der er monteret sammen *visuelt* efter *lydlige* associationer med en bevidst fremhævelse af deres rumlige lighed.

Men metodisk oplysende er naturligvis de a-dominante konstruktioner. Eller sådanne, hvor dominanten optræder som en rent fysiologisk formulering af opgaven (hvad der er det samme). Som f.eks. montagen i begyndelsen af „processionen“, hvad angår de enkelte afsnits „febermættede grad“ eller begyndelsen af „sovkhos'en“, hvad

angår „sanselighed“. Betingelser, stillet af discipliner uden for filmens, sætter de mest uventede fysiologiske lighedstegn mellem materialer, der logisk, formelt og materielt er absolut neutrale i forhold til hinanden. Der findes også en række montagesammenføjninger, der lyder som en gøren grin med den ortodokse skolastiske montage efter dominanter.

Det er den letteste sag af verden at opdage dette, når man sender filmen „gennem klippebordet“. Først da afdækkes tydeligt den komplette „umulighed“ i de montagesammenføjninger, som „Generalinien“ frembyder. Først da ses den konsekvente enkelhed i dens metrik og „format“.

Hele store afsnit opdeles i stykker af helt ens længde eller absolut primitive gentagne sammendrag. Hele den vanskelige rytmiske *sanselige* nuancering af forbindelserne mellem afsnittene sker næsten udelukkende efter principperne om afsnittets „psykofysiologiske“ klang.

Jeg opdagede også først selv den til det yderste tilspidsede, særlige karakter, montagen har i „Generallinien“, da den sad „i bordet“.

Da det blev nødvendigt at foretage forkortelser og stramninger.

„Den skabende ekstase“, der ledsager sammenklipningen og montagekompositionen, „den skabende ekstase“, når man ser og fornemmer afsnittene, forsvinder, når man kommer til det punkt.

Forkortelser og beskæringer kræver ikke begejstring, men blot teknik og viden.

Og da jeg ved bordet så „processionen“, kunne jeg ikke få sammenstillingen af afsnit til at falde ind under en eneste af de ortodokse kategorier (inden for hvilke man disponerer ud fra ren erfaring).

Ved bordet – *i ubevægeligheden* – er det fuldstændig umuligt at forstå, efter hvilke træk de er udvalgt.

Kriterierne for sammenføjningen af dem ligger uden for de sædvanlige formelle filmkunstneriske kriterier.

Og her dukker der endnu et interessant lighedstræk mellem den visuelle og den musikalske overtone frem.

Den visuelle tone er lige så umulig at indføre i afsnittets statik som musikkens overtone i partituret.

Begge opstår først som en real størrelse gennem den musikalske eller filmkunstneriske *proces*’ dynamik.

Overtoneens konflikter er forudsete, men „ikke til at notere“ i par-

tituret; de opstår først som dialektisk proces ved filmens passage gennem apparatet, ved orkestrets udførelse af symfonien.

Den visuelle overtone viser sig at være et virkeligt afsnit, et virkeligt element . . . af fjerde dimension⁵⁰.

I det tre-dimensionale rum er det ikke rumligt muligt at gengive det, og først i det fire-dimensionale rum (tre plus tid) opstår og eksisterer det.

Den fjerde dimension?!

Einstein? Mystik?

Det er på tide at holde op med at være bange for disse „bøhmænd“ fra fjerde dimension.

Vi vil – siden vi besidder et så fortræffeligt erkendelsesmiddel som filmen, der løser selv sit mest primitive fænomen – fornemmelsen af bevægelse – ved hjælp af fjerde dimension – snart lære konkret at orientere os i fjerde dimension lige så hjemmefantastisk som i vore egne satskø.

Og det bliver nødvendigt at rejse spørgsmålet om en . . . femte dimension!

Overtonemontagen er en ny montagekategori i den række af montageprocesser, vi hidtil har kendt.

Den umiddelbare *anvendte* betydning af denne metode er *kolossal*.

Netop for det mest brændende spørgsmål i moderne film – for talefilmen.

I den i begyndelsen citerede artikel skrev jeg, under henvisning til „det uventede sammentræf“ – ligheden mellem Kabuki og talefilmen – om den kontrapunktiske metode til at forbinde det visuelle og det lydlige billede.

„. . . For at beherske denne metode må man opbygge en ny *fornemmelse* hos sig selv: *evnen til at bringe visuelle og lydlige indtryk på en fællesnævner . . .*“

Men samtidig er det *lydlige* og det *visuelle* indtryk *ude af stand* til at have samme nævner.

Det er størrelser af forskellig dimension.

Størrelser af samme dimension er derimod den visuelle og den lydlige overtone!

For hvis billedet er et visuelt indtryk, og tonen er et lydligt indtryk,

så er både den visuelle og den lydlige overtone følgelig taget under ét fysiologiske sansninger.

Og følgelig af samme orden, uden for de visuelle og lydlige kategorier, der blot er ledere, veje til opnåelse heraf.

Til den musikalske overtone (rytmeslaget) passer udtrykket „jeg hører“ egentlig ikke.

Eller „jeg ser“ til den visuelle.

Til begge passer en ny fælles formel: *jeg sanser*.

Den musikalske overtones teori og metode er udviklet og kendt (Debussy, Skrjabin).

„Generallinien“ indfører begrebet den visuelle overtone.

I den kontrapunktiske konflikt mellem de visuelle og de lydlige overtoner opstår den sovjetiske talefilms komposition.

II

Er metoden overtonemontage uvedkommende og kunstigt indpodet på filmkunsten eller er den blot en sådan kvantitativ overmætning af et enkelt karakteristisk træk, at det gør et dialektisk spring og begynder at figurere som et nyt kvalitativt træk?

Med andre ord, er overtonemontagen en konsekvent dialektisk etape i udviklingen af det almindelige montagesystems midler, og er der en stadial⁵¹ kontinuitet mellem overtonemontagen og de andre former for montage?

De formelle montagekategorier, som vi kender, er følgende: En montagekategori eksisterer, for så vidt man karakteriser montagen med henblik på det specifikke i processen i forskellige tilfælde, ikke efter de „ydre kendetegn“ der ledsager disse processer:

1. Den metriske montage

Dens vigtigste kriterium er, at den er opbygget af absolut lige lange afsnit.

Afsnittene forbindes indbyrdes efter deres længde i et formelskema. Realiseres ved gentagelse af disse formler.

Spændingen opnås gennem effekten af en mekanisk øget hastighed ved hjælp af gentagne forkortelser af længderne, samtidig med at formlerne for disse længders indbyrdes forhold bevares („dobbelt“, „tredobbelt“, firedobbelt“ osv.).

Metodens primitive version: Kulesjovs trefjerdedels, marchagtige, valsemontager ($3/4$, $2/4$, $1/4$ osv.).

Metodens forfald: en metrisk montage i et metrum af komplicerede gentagelser ($16/17$, $22/57$ osv.).

Et sådant metrum ophører med at virke fysiologisk, eftersom det strider imod „loven om de enkle tal (forhold)“.

De enkle forhold, der garanterer prægnans i opfattelsen, er samtidig en betingelse for maksimal virkning.

Derfor optræder de altid i den sunde klassik på alle områder:

arkitekturen, farve og maleri, Skrjabins komplicerede kompositioner – der altid er krystalklare i deres „delinger“; geometriseringen i iscenesættelser, de overskuelige skemaer for de rationaliserede statsinstitutioner osv.

Et tilsvarende, negativt eksempel er Dziga Vertovs „Den elvte“, hvor det metriske modul er så matematisk kompliceret, at man kun kan opstille lovmæssigheden i det med en „tommestok i hånden“, dvs. ikke ved betragtning, men ved en opmåling.

Det betyder langtfra, at et metrum skal „opfattes“ ved betragtningen. Tværtimod. Uden at det når bevidstheden, er det dog en ufravigelig betingelse for sansningens organisationsgrad.

Dets præcision fører tingens „pulseren“ til „enstemmighed“ med tilskuersalens „pulseren“. Uden dette kan der ikke være tale om nogen som helst „kontakt“.

For stor grad af komplikation i de metriske forhold giver kaos i opfattelsen i stedet for en præcis emotionel anspændelse.

Det tredje tilfælde af metrisk montage ligger midt imellem: det er en metrisk udsøgt opbygning i en kompliceret sammenkobling af afsnit, hvis indbyrdes forhold er enkle (eller omvendt).

Eksempler: Lezginka-dansen i „Oktober“ og den patriotiske manifestation i slutningen af „Sankt Petersborgs sidste dage“⁵². (Det andet eksempel kan regnes for klassisk hvad angår den *rent metriske* montage).

Hvad angår det i en sådan montage, der vedrører forholdene inden for det enkelte billede, så er de helt underlagt afsnittets absolutte

længde. Derfor får det enkelte billede en groft dominantpræget karakter (så vidt muligt „entydighed“ i billedet).

2. Den rytmiske montage

Her indgår afsnittenes indre billedfylde som et *ligestillet* element til bestemmelse af afsnittenes faktiske længde.

De abstrakt fastslåede længders skolastik afløses af de *faktiske* længders smidighed i indbyrdes forhold.

Her falder den faktiske længde ikke sammen med den matematiske længde, der tilfalder den efter den metriske formel. Her bestemmes afsnittets praktiske længde som et produkt af afsnittets specifikke karakter og den „teoretiske“ længde, som tilkommer det efter skemaet.

Her kan udmærket findes tilfælde, hvor afsnittene er metrisk fuldstændig ens, og hvor de rytmiske figurer kun opnås ved kombination af afsnittene efter indre billedlige karakteristika.

Den formelle spænding ved øgelse af hastighed opnås her ved afkortning af afsnit ikke blot ifølge formlen for delelighed i hovedskemaet, men også ved overtrædelse af denne kanon.

Allerbedst ved indførelse af materiale, som er mere intensivt, men med samme hastighedskarakteristika.

Et klassisk eksempel er „Trappen i Odessa“. Der bryder den „rytmiske trommen“ af soldaternes fødder ned ad trappen alle metrikkens lovmæssigheder. Den dukker op uden for de intervaller, der er foreskrevet som takt, og hver gang i en ny billedløsning. Den sluttelige spændingskoncentration er givet ved en *overkobling* fra skridtenes rytme, efterhånden som soldaterne bevæger sig ned ad trappen, til en anden form for bevægelse – til det følgende stadie af intensitet i den samme *handling* – til barnevognen, der ruller ned ad trappen.

Her arbejder barnevognen i forhold til fødderne som et rent stadialt *accelerando*.

Føddernes „skridten“ går over i barnevognens „rullen“.

Sammenlign som kontrast det før omtalte eksempel fra „St. Petersborgs sidste dage“, hvor spændingen er opnået ved yderligere nedkortning af *de samme* afsnit til en minimal celle-montage.

Den metriske montage er fuldt ud tilstrækkelig til sådanne forenklede – marchagtige løsninger.

Til mere komplicerede rytmiske opgaver – viser den sig utilstrækkelig.

Den tvungne anvendelse af den „på trods“ i sådanne tilfælde fører til montagemæssige fiaskoer. Det gælder f.eks. i „Storm over Asien“⁵³ med de religiøse danse. Monteret på grundlag af et kompliceret metrisk skema kunne denne montage ikke opnå den nødvendige rytmiske effekt.

Og i mange tilfælde fremkalder den forbløffelse hos specialisten og forvirring i opfattelsen hos den jævne tilskuer (et sådant tilfælde kan kunstigt rettes ved den musikalske ledsagelse, som det skete i det givne eksempel).

Den tredje montageform ville jeg kalde for

3. Den tonale montage

Dette udtryk bruges her for første gang. Det er det stadie, der følger efter den rytmiske montage.

I den rytmiske montage opfattedes *bevægelsen* inden for billedet som en faktisk forskydning (enten af genstanden i billedfeltet eller øjets forskydning langs det ubevægelige objekts linier).

Her, i dette tilfælde, opfattes bevægelsen i videre forstand. Her omfatter begrebet bevægelse alle former for *svingninger*, der udgår fra afsnittet.

Her går montagen ud fra tegnene på afsnittets *emotionelle klang*. Dertil *dominantpræget*. Afsnittets fælles *tone*.

Hvis man karakteriserer montagen fra betragtningens side ved afsnittets emotionelle toneværdi, dvs. en tilsyneladende „impressionistisk“ målestok, så er det simpelthen en vildfarelse.

Afsnittets karakteristika er lige så lovmæssigt målelige her som i det enkleste tilfælde af „tommestok“-måling i en groft-metrisk montage.

Kun er måleenhederne her nogle andre. Og selv de størrelser, der skal måles, er forskellige.

For eksempel er graden af lyssvingninger i afsnittet som et hele absolut målelig med et selénfotoelement, og det opfattes tillige fuldtud i sine gradationer af det uudrustede øje.

Og hvis vi emotionelt betinget betegner et afsnit i lysmæssig hen-

seende som „mere dystert“, så kan denne betegnelse med held erstat-
tes af en matematisk koefficient for den simple belysningsgrad (et til-
fælde af „lysmæssig tonalitet“).

I et andet tilfælde, hvor vi betegner afsnittet som „skarpt klingende“, er det meget let at henføre denne betegnelse til den overvejende
mængde af spidsvinklede elementer i billedet, der dominerer over de
kurveformede (et tilfælde af „grafisk tonalitet“).

Spillet med kombinationer i graderne af „soft“-fokusering eller
skarphed er et typisk eksempel på tonal montage.

Som allerede sagt bygger dette tilfælde på den *dominerende* emotio-
nelle klang i afsnittet. Som eksempler kan tjene „Tåger i Odessas
havn“ (begyndelsen af „Sorg over Vakulintjuk“ i „Panserkrydseren
Potemkin“).

Her bygges montagen udelukkende på den emotionelle „klang“ i de
enkelte afsnit, det vil sige på de rytmiske svingninger, der ikke frem-
bringer rumlige forskydninger.

Det er interessant, at der her ved siden af den vigtigste tonale do-
minant samtidig arbejder en anden, så at sige sekundær, *rytmisk* do-
minant i afsnittene.

Den er som et bindeled mellem den tonale konstruktion i den givne
scene og den rytmiske tradition, hvis videre udvikling sker i den tonale
montage som sådan, i sin helhed.

Ligesom den rytmiske montage er en speciel variation af den metri-
ske montage.

Denne sekundære dominant er virkeliggjort i vandets næppe mærk-
bare krusninger, de opankrede, sovende skibes lette vuggen, i den
langsomt opadstigende røg, mågerne, der langsomt slår sig ned på
vandet.

I og for sig er det allerede elementer af tonal orden. Bevægelser og
forskydninger af det monterede efter tonale og ikke rumligt-rytmiske
indicier. For her forenes jo rumligt ukommensurable forskydninger ef-
ter deres emotionelle klang.

Men den vigtigste indikator ved sammenklipningen af afsnittene er
og bliver dog deres overvejende optiske lyssvingninger. (Graden af
„tågethed“ og „belystthed“). Og i konstruktionen af disse svingninger
opstår en fuldstændig identid (af identisk, lat. *identicus*) til mol-ud-
formningen i musikken.

Endvidere giver dette eksempel os et mønster for *konsonans* i de

indbyrdes forbindelser mellem bevægelser som *forskydninger* og bevægelser som *lyssvingninger*.

En øget intensitet opnås også her ved underkastelse under en og samme „musikalske“ dominants karakteristika.

Et særlig tydeligt eksempel herpå er f.eks. scenen „Den forsinkede høst“ („Generallinien“, femte del).

Her, i dette særlige tilfælde, som i hele filmens konstruktion, er den samme iscenesættelsesmetode fulgt i det væsentlige.

Konflikten mellem „indholdet“ og dets traditionelle form.

En patetisk struktur er anvendt på et ikke-patetisk materiale. Stimulus er udskilt fra den situation, der er karakteristisk for den (f.eks. behandlingen af erotik i filmen), lige til konstruktionerne bliver paradoksale i akcentueringen. Det industrielle „monument“ viser sig at være en skrivemaskine. Et bryllup – men mellem ko og tyr. Osv.

Derfor er høstens tematiske *mol* udformet ved stormens *dur*, ved regnen. (Og selve høsten – traditionelt et tema i *dur*, frugtbarhed og brændende solstråler – er brugt som et tema i *mol* og dertil gennemblødt af regn).

Her opnås den øgede spænding gennem den indre forstærkning af en og samme dominant-strengs klang. Den voksende „trykkende fornemmelse“ før torden i afsnittet.

Ligesom i det foregående eksempel ledsages den tonale dominant – bevægelsen som *lyssvingninger* – her af en anden dominant, en rytmisk, dvs. bevægelsen som *forskydning*.

Den er her realiseret ved vinden, der tager til i styrke, fra luft-„strømme“ tager den skikkelse af regnens „floder“ af vand. (En fuldstændig analogi til soldaternes skridt, der går over i barnevognen).

I den store struktur er regnens og vindens rolle helt identisk med forbindelsen mellem de rytmiske vuggebevægelser og den netagtige uskarphed i fokusering i det første eksempel. Himlen, der fortættes i sort ubevægelighed, modstilles vinden, der vokser i dynamik, forstærkes og fortættes fra luft-„strømme“ til vand-„floder“ – det næste stadie i det dynamiske angreb på kvindernes skørter og den sent modnede rug.

Her giver sammenstødet mellem to tendenser – tilvækst i statik og i dynamik – et tydeligt eksempel på *dissonans* i den tonale montagekonstruktion.

Set fra et emotionelt iagttagende standpunkt er „Høsten“ et eksem-

på en *tragisk* (aktiv) mol, mens „Havnen i Odessa“ er en *lyrisk* (passiv) mol.

Interessant nok er begge eksempler monteret efter den første art af bevægelse, næst efter bevægelse som forskydning. Efter „farve“:

i „Potemkin“ fra mørkegråt til tåget-hvidt (i materiel forstand rimeligt på grund af morgengryet),

i „Høsten“ fra lysegråt til blygråt (betinget materielt af det „optrækkende tordenvejr“), dvs. udfra lyssvingningerne, der *vokser i frekvens* i det ene tilfælde og *aftager* i det andet tilfælde.

Vi ser en fuldstændig gentagelse af billedet fra den rent metriske konstruktion, men taget i en ny, betydeligt højerestående bevægelseskategori.

Den fjerde montagekategori kan vi med fuld ret kalde

4. *Overtonemontage*

Som vi har set er overtonemontagen som den er karakteriseret i begyndelsen af artiklen, en organisk videreudvikling af den tonale montage.

Den adskiller sig fra denne, som allerede sagt, ved en summarisk hensyntagen til alle afsnittets stimuli.

Og dette kendetegn fører opfattelsen ud af *den melodisk følelsesmæssige farvethed ind i den umiddelbart fysiologiske sansning*.

Jeg tror, at også dette er et stadialt gensidigt forhold.

Disse fire kategorier er *montagens midler*.

En egentlig *montagekonstruktion* opstår, når de indgår i konfliktagtige indbyrdes forhold (i de anførte eksempler er det netop tilfældet).

Herved går de, som skemaer for indbyrdes forhold, der gentager hinanden, over i mere og mere sammensatte forskellige former for montage, der organisk flyder af hinanden.

Således opstod overgangen fra den metriske metode til den rytmiske som et produkt af konflikten mellem afsnittets længde og det indre billedindholds bevægelse.

Overgangen til den tonale montage – som en konflikt mellem de rytmiske og tonale principper i afsnittet.

Og sluttelig overtonemontagen – som en konflikt mellem afsnitets tonale princip (dominantprincippet) og overtoneprincippet.

Disse overvejelser giver os desuden et interessant kriterium til vurdering af montagekonstruktionen med henblik på dens „maleriske karakter“. Den maleriske karakter står her i modsætning til den filmiske opfattelse. Den æstetiske maleriske karakter – til den fysiologiske karakter af liv.

Det er naivt at anstille overvejelser om enkeltbilledets maleriske karakter i filmen. Det er karakteristisk for folk af en ikke ringe malerisk kultur, men helt uden filmkvalifikationer. Til den slags betragtninger kan f.eks. henregnes de udtalelser om film, som Kazimir Malevitj har fremsat⁵⁴. At analysere „faste filmbilleder“ fra staffelmaleriets synsvinkel vil ikke én filmbegynder finde på i dag.

Jeg tror, at som kriterium for montagekonstruktionens maleriske karakter, i ordets videste forstand, bør denne betingelse tjene: konflikten bør løses inden for en enkelt kategori af montagen, og må ikke opstå mellem forskellige montagekategorier.

Filmkunsten begynder der, hvor sammenstødet mellem forskellige filmiske dimensioner af bevægelse og svingning opstår.

For eksempel den „maleriske“ konflikt mellem en figur og horisonten (ligeegyldigt om konflikten er inden for det statiske eller det dynamiske) eller sammenkædningen af forskelligt belyste afsnit alene ud fra synspunktet om lyssvingninger, eller genstandens form og dens belysning osv.

Vi mangler endnu at fremhæve, hvorved virkningen af montagens enkelte former på tilskuerens „psykofysiologiske“ kompleks kan karakteriseres.

Den første kategori kan karakteriseres ved en grov motorisk påvirkning. Den er i stand til at bringe tilskueren i bestemte tilstande karakteriseret ved ydre bevægelser.

Sådan er f.eks. „høhøsten“ („Generallinien“). De enkelte afsnit er taget – „entydigt“ – som en bevægelse fra side til side i billedet, og jeg lo af hele mit hjerte, da jeg iagttog, hvorledes den mest modtagelige del af tilskuerne vuggede i takt fra side til side i stigende tempo, efterhånden som afsnittene blev kortere.

Virkningen var den samme som trommens og messingblæsernes under udførelsen af en simpel march.

Den anden kategori kalder vi den rytmiske, den kunne kaldes den

primitivt emotionelle. Her er bevægelsen mere beregnet, for følelserne er også resultat af bevægelsen, men en bevægelse, der ikke får lov at ytre sig primitivt i det ydre ad forskydningens vej.

Den tredje kategori, den tonale, kunne kaldes den melodisk emotionelle. Her er bevægelsen, der allerede i det andet tilfælde ophørte med at være forskydning, klart blevet til en emotionel *vibreren* af endnu højere orden.

Den fjerde kategori – et nyt højvande af rent fysiologisk art – gentager ligesom i højere potens intensiteten i den første kategori, genoptager dette stadies forstærkede umiddelbare motoriske virkning.

I musikken forklares det ved, at der i det øjeblik overtonerne sætter ind, parallelt med grundklangen opstår en såkaldt pulseren, dvs. en sådan type svingninger, der igen ikke opfattes som toner, men snarere som rent fysiske „forskydninger“ hos den lyttende. Det gælder især de instrumenter, hvis klangfarve er skarpt markeret og har et stort register af overtoner.

Fornemmelserne af fysisk „forskydning“ opnås undertiden helt bogstaveligt: meget store tyrkiske trommer, klokker, orgel.

Nogle steder i „Generallinien“ lykkedes det at gennemføre konfliktagtige forbindelser mellem den tonale linie og overtonens linie. Undertiden også at skabe sammenstød med den metrisk-rytmiske. For eks. enkelte nøglepunkter inden for „processionen“: „dykket“ under ikonen, lysene der smelter, og fårene der er ved at kvæles i ekstasens moment osv.

Det er interessant, at vi i løbet af analysen helt umærkeligt har sat lighedstegn, hvad angår substansen, mellem *rytme* og *tone*, skabt en sådan konsekvent enhed mellem dem, som jeg i sin tid opstillede mellem *enkeltbilledet* og *montagen*.

Tonen er altså et rytmens stadie.

Dem, der forskrækkes over sådanne konsekvente, stadiale jævnføringer til et hele, og forlængelsen af egenskaber fra det ene stadie ind i det andet, når det tjener forskningsmæssige og metodemæssige formål, kan jeg minde om en artikel, der beskæftiger sig med dialektikkens vigtigste elementer:

„... Sådanne er øjensynlig dialektikkens elementer. Man kan måske mere detaljeret fremstille disse elementer således:

1) ...

(—)

11) en uendelig proces, i hvilken der sker en fordybelse hos mennesket af dets erkendelse af ting, fænomener, processer osv. fra fremtrædelsesform til væsen og fra det mindre til det mere dybtliggende væsen.

12) fra samtidig eksistens til kausalitet og fra én form for forbindelse og gensidig afhængighed til en anden, dybereliggende, mere almen.

13) en gentagelse på et højere stadie af kendte træk, egenskaber osv. fra et lavere og

14) en tilsyneladende tilbagevenden til et tidligere stadie . . .“ (Lenins konspekt til Hegels „Logikken som videnskab“. Leninskij sbornik IX. p. 275, 277, udg. 1929).

Oven på dette citat vil den nye montagekategori, der er opstillet som en højere kategori – den intellektuelle montage – næppe møde indvendinger.

Den intellektuelle montage benytter ikke de groft fysiologiske overtoneklange, men overtoneklange af intellektuel art,

altså konfliktagtige forbindelser mellem intellektuelle ledsageeffekter indbyrdes.

Den konsekvente sammenhæng etableres her, fordi der ingen principiel forskel er på den motoriske vuggen hos en person under indflydelse af en groft metrisk montage (eksemplet med høhøsten), og den intellektuelle proces inden i ham, for den intellektuelle proces er den samme vuggen, blot i den højere nervevirksomheds centre.

Og hvis i det første tilfælde vore fødder og arme spjætter under indflydelse af den „stampende montage“, så foregår der i det andet tilfælde en fuldstændig identisk sammentrækning ved en anderledes kombineret intellektuel stimulus i vort tankeapparats højere nervesystems væv.

Og hvis de som „fænomener“ (manifestationer) forekommer faktisk forskellige, så er de hvad deres „væsen angår“ (som proces) selvfølgelig identiske.

Og det giver en mulighed for at rette angrebet fra de bageste linier til komplekser af højere orden, imod tingenes og fænomenernes hjerte-kule.

Således er det femte kompleks – den intellektuelle overtone.

Et eksempel herpå er „guderne“ i „Oktober“, hvor alle betingelser for deres kontrastering var givet i den klassemæssigt-intellektuelle

klang. (Klassemæssig, for hvis den emotionelle basis er fællesmenneskelig, så er den intellektuelle i sine rødder klassefarvet).

I en nedadgående intellektuel skala er disse afsnit samlet for til slut at nedvurdere forestillingen om en gud til en træklods.

Men det er naturligvis ikke intellektuel film, sådan som jeg allerede har propageret den i nogle år.

Den intellektuelle film bliver den film, der løser konfliktforbindelsen mellem de fysiologiske og de intellektuelle overtoner (Se artiklen „Perspektiver“ i tidsskriftet *Iskusstvo*, nr. 1-2)⁵⁵, og skaber en ukendt form for filmkunst – revolutionens bidrag til kulturens almene historie, ved at skabe en syntese af videnskab, kunst og kæmpende klassebevidsthed.

Som vi har set, vil spørgsmålet om overtonen i fremtiden få en kolossal betydning.

Så meget mere opmærksomt må man trænge ind i spørgsmålene vedrørende dens metodelære og foretage en alsidig udforskning af den.