

MONTAGEN I FILM MED ET OPTAGELSESPUNKT

I den periode, hvor de første alvorlige kompositionelle forsøg i filmkunsten blev gjort, lagde man næsten udelukkende hovedvægten på spørgsmålet om „ensemblet“, forstået som tingen som et hele, og på *montagen*. Man var langt mindre opmærksom på arbejdet med de spørgsmål, der er forbundet med *enkeltbilledets komposition*, i dette tilfælde det enkelte hus i „montagens gade“.

Analogien går videre end til den blotte ydre lighed. Det er også ligesom „bagateller“ (for nogle). Men at et billede er „støjende“ (vort udtryk for at det er principløst overlæsset), dets elementer „fejlagtigt placeret“, kan blive så „ubekvem“ for betragteren, at han måske ikke beklager sig, men blot går, utilfreds eller mindre tilfreds end han kunne have været. Dette gælder også på filmens område.

Og utilstrækkeligheder i denne retning virker i mange tilfælde også stærkt ind, om ikke direkte på tilskuerens arbejdssevne, så i hvert fald på klarheden, tilgængeligheden for opfattelsen, dybden af oplevelsen og sammenfatningen af værkets tema.

Uklarhed i kompositionen fører på alle måder til et overdrevent spild af psykisk energi i opfattelsen og berøver tilskueren noget i de altomfattende dybder, hvor opfattelsen af ideen og værkets intentioner sker.

Det viser sig som et tab af psykisk energi, og afledt således også af den arbejdssevne, som talen var om.

I denne forstand er kompositionen aldeles ikke en „bagatel“, men derimod – inden for kunstværket – en form for omsorg for mennesket, omsorg for klarhed, præcision og fylde i dets opfattelse og den størst mulige økonomi med kræfterne i opfattelsen.*

* Er det måske ikke bemærkelsesværdigt, at i sanskrit har man til betegnelse af det strålende og smukke (i samme betydning som fransk „admirable“) bestemmelsen „darsaniya“, der bogstaveligt betyder „let at se på“ (easy to look at).

Hvad angår kompositionen af enkeltbilleder nøjedes man med, efter at billedernes stadiale forbindelse med montagen var blevet påvist (i min artikel „Efter billedet“, 1929) at tale om, at den erfaring, man havde opnået i montagens kunst, i tilsvarende, omarbejdet form kunne anvendes på spørgsmålet om enkeltbilledets kultur. Medens der i en lang række film af yderst forskellige instruktører var udført et stort praktisk forskningsarbejde vedrørende montagens spørgsmål, så var næsten ingen særlige undersøgelser foretaget på billedets område. Det betyder dog ikke, at der intet var gjort ved enkeltbilledet! Begrebet montagekomposition er ikke til at skelne fra enkeltbilledets komposition, det ene kan ikke være til uden det andet.

Men hvis megen opfindsomhed, både kompositionelt og forskningsmæssigt, blev udvist på montagens område, så indplaceredes spørgsmålet om enkeltbilledets udseende som „umiddelbart forståeligt“ i det almene tema: man tænkte ikke over det.

Når den teoretiske tankegang overhovedet fungerede i den fjerne periode af filmens historie, så var den overvejende optaget af spørgsmålet montagen. Spørgsmålet om billedet som sådan blev næsten ikke stillet. Montagen var mere til at føle på. Der stilles samme uomgængelige krav om præcision i rytmisk sansning, men produktionsmidlerne og den analytiske gennemgang er nemmere at have med at gøre. En saks og et metermål. Arbejdet med variationer er lettere: omplacering, omklipping, forlængelse, forkortelse. Æstetikken kan efterprøves med underarmen og tommelfingeren, overtonens tegn på afsnittets harmoni bliver opfattet som en molekylær, afledt enhed. Den proces, ifølge hvilken denne klang formerer sig inden for afsnittet, fattes kun som det sidste punkt – som afsnittets sluttelige karakteristik. Man udleder lovmæssighederne „opefter“ ud fra det eksisterende enkeltbillede. Processen „nedefter“ – til enkeltbilledets natur, dets kompositions tilblivelse – sker ikke. I „Den midterste af tre“ og i foredrag på en kunstnerisk konference⁵⁶ har jeg prøvet at kaste lys over de sociale forudsætninger for det forhold, at sammenstillingerne på denne etape spillede en større rolle end indpodningen af skabende intention i det indre af det sammenstillede.

Hertil kan føjes, at det var den første blomstrende ungdoms periode i filmens forsøg. Og, som Engels har sagt, i sådanne perioder interesserer forbindelser og bevægelser først og fremmest, mens man i mindre grad trænger ind i *hvad* nu også det er, som bevæger sig . . . Hvordan

det end er – de to teorier falder sammen. Vi har gennemanalyseret montagens spørgsmål tilstrækkelig grundigt. Enkeltbilledets problem er mindre lykkeligt, men det er ikke helt forfordelt. I min artikel „Efter billedet“ lykkedes det mig at opstille to sætninger, der er meget væsentlige for enkeltbilledets „biografi“, forekommer det mig. Den første vedrører spørgsmålet om billedet i sit hele og dets gensidige forbindelse med montagens problem. Og for første gang blev det endegyldigt formuleret, at montagen er et stadie af enkeltbilledet. Med andre ord, at den kompositionelle konflikt inden for enkeltbilledet er en celle i montagens væv, der underkastes loven om deling alt efter som konfliktens spænding vokser. Montagen er enkeltbilledets indre kompositions spring til en ny kvalitet. Heraf følger deres indbyrdes forbindelse i udviklingen. I én genetisk udviklingsrække. Herfra drog jeg den slutning, at hele det kompleks af lovmæssigheder, der går til højre og opefter fra springet til montagens metode og system, med tilsvarende kvalitativ korrektion kan forfølges mod venstre og nedad, til spørgsmålene om kompositionens opståen i enkeltbilledet. (–)

Jeg gav endnu en henvisning – udgangspunktet for en analyse. Det var følgende: hvis der til grund for analysen af montagens lovmæssigheder lå mødet mellem afsnit eller deres sammenstød (blandt mulighederne indgik også det manglende sammenstød – at stykkerne „flød over“ i hinanden), så ligger til grund for erkendelsen af enkeltbilledets kompositionslove mødet mellem det gengivne objekt eller fænomen og synsvinklen på det, sammen med rammen, der afskærer det fra omgivelserne. Jeg foreslog også, at man gav sig i kast med de metodologiske detaljer for herudfra at drage konkrete slutninger om enkeltbilledets kompositions veje. Ingen var interesseret. Det er altid lettere fremfor at gøre konkret analytisk arbejde at give sig til at hyle polemisk op. Det var lettere at skrigе op om montagens „ulovlige prioritet“ og om at „billedets indhold“ blev ignoreret, end at forstå, at det drejede sig om lovmæssighederne for dette indholds komposition i montagen; at analysen ikke berørte dette indholds kompositionelle udlægning inden for enkeltbilledet, men at der blev antydnet veje hertil. Man foretrak at hyle op om, at indholdet blev helt ignoreret. Til den slags findes der altid folk, som er villige.

Men ved at tage nogle af de vigtigste spørgsmål vedrørende filmbilledet op, klarer vi tillige det første punkt af den opgave, vi har stillet os:

vi kommer så småt til klarhed over spørgsmålet montage og dens betingelser i film med ét optagelsespunkt.

Dertil kommer at denne periode i filmens historie, som forlængst er forbi, i sin primitivitet ikke efterlod noget som helst teoretisk bidrag til spørgsmålet komposition. På den anden side, fastsætter vi, når vi beskæftiger os med enkeltbilledets komposition som her skitseret, ikke blot i omvendt rækkefølge forudsætningerne for montagens lov-mæssigheder i deres mest rudimentære etape, men tager også det høj-aktuelle spørgsmål op, som hedder: den plastiske komposition inden for det enkelte montageafsnit.

For det enkelte montageafsnit er i sit væsen film med ét optagelsespunkt, hvor, til forskel fra den tidligere etape i udviklingen, ikke hele billedets indhold tjener som ballast, men kun et vist fragment af subjettet.

Lad os begynde vor gennemgang med det enklest mulige tilfælde: med et ubevægeligt objekt, optaget fra ét fast punkt.

Vi kan da helt lade være med at tænke på, hvad vi kender så godt fra filmens område, og beskæftige os med dette tilfælde som et rent plastisk fænomen, og i første række tage de træk op, som vi kender for lidt til fra malerkunstens område.

Vi har allerede, i årevis, understreget den stadiale forbindelse mellem teater og film . . .

Hvis man skal belyse et eller andet område af filmen eller analysere det, så er det altid metodisk nyttigt ikke at glemme dette, men begynde analysen med et tilsvarende eksempel fra teatret, og gradvis nærme sig dette fænomen i et nyt stadie, inden for et nyt stadie på teatret – nemlig filmen.

Netop sådan går vi til værks her, sådan er det metodisk rigtigt at begynde med det mest overskuelige for derefter at gå over til det mere komplicerede . . .

Det drejer sig om en genstands møde med den vinkel, hvorunder den betragtes, og med den ramme, som drager den ud fra omgivelserne. Det er i grunden et og det samme: det sidste er mødet med billedets kanter, det første med billedfladens hældning. (Dybdekonturerne – det specifikke ved objektivets „malemåde“ – lader vi foreløbig ligge til den følgende etape i analysen). Det ene er vi vant til at kalde billedvinklen, det andet – afskæringen.

På scenen kan man gå ud ad en dør. I livet ligesådan. I film kan

man desuden gå ud på endnu en måde. Og det hvor som helst. Og uden at der er en eneste dør. Man kan gå ud af billedet. Det gælder også et hvilket som helst andet træk, for filmudtrykkets midler er resultaterne af en udvidelse af genstandes og fænomeners udtrykssfære, som de er organiseret „til daglig“ eller i teatrets „dagligdag“. Filmbilledets organisation – er et spring fra scenebilledet. Det er som et scenebillede af „anden grad“, hvor iscenesættelsen af de vekslende kameravinklers bevægelse lægges oven i de brudte linier, der opstår ved scenebilledets rumlige forskydning.

Hvis filmbilledet er et „barn“ af scenebilledet, så ville det være interessant at vide, hvordan billedets afskæring er „blevet til“?

Enkeltbilledet er, som vi har sagt – et stadie af montagen. Øjensynlig er det et produkt af noget, der er et tilsvarende stadie i iscenesættelsen af scenebilledet.

Men hvad – hvis vi stiller spørgsmålet i snæver forstand – er da egentlig scenebilledet? Scenebilledet (med alle dets stadier af udfoldelse: gestus, mimik, intonation) er som en grafisk projektion af handlingens karakter. Og specielt, i forhold til den handlende enhed – den grafiske aftegning af dens karakter i rummet. Ligesom håndskriften på papiret eller karakteren af fodsporene, der er aftrykt på en grusvej. I hele sin fylde og samtidig ufuldkommenhed. Ikke for intet begrænser en teaterforestillings kunst sig ikke blot til scenebillederne, lige så lidt som filmen begrænser sig til montagen. Karakteren fremkaldes ved handlingerne (og i den enkelte handlingsepisode – til den fastlagte fremtoning). En speciel form for synlighed får handlingerne gennem bevægelser. Ud fra bevægelserne dømmer vi om handlingerne (og ud fra stemmen og ordene). Bevægelsernes spor er scenebilledet. Vi søger bestemmelsen af det enkelte billedes komposition i denne retning – i retning af karakteren. Lad os begynde med menneskets karakter. Gennem den er det lettere at nå til landskabets udseende, til fænomenernes karakter og billede.

Den handlende persons karakter er en udvælgelse (ud fra sociale og individuelle forudsætninger) ud fra overhovedet hele det *mulige* og *bestemte* kompleks af træk og elementer i handling og adfærd. En karakter forudsætter en udskillelse af et vist kompleks af træk og elementer. Som ved sine fælles, klasse-mæssige karakteristika står i modsætning til andre klasser. Og ved sine personligt individuelle karakteristika – til andre personligt-individuelle.

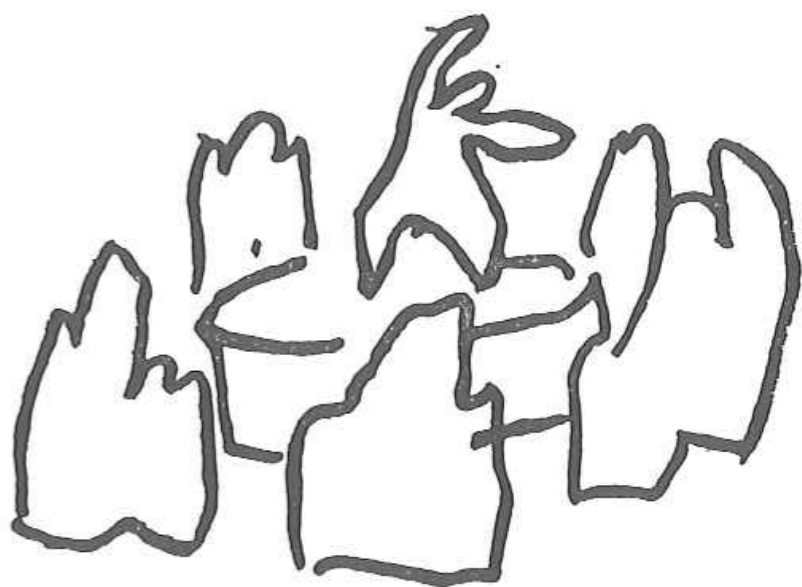
På den ene eller den anden vis – et udvalg. En afskæring af noget. Lad os erstatte „af-“ med „be-“, – det vil bestemme den følgende etape i individualiseringen. Beskæring. Det er den del af karakteristikken, der i karakterens aftegning afspejler sig på billedet. En plastisk beskæring, der bestemmer karakteren som et højeste udvælgelsespunkt for de træk, der bestemmer (udskiller) den individuelt fra de øvriges mængde. Det betyder aldeles ikke, at hvis det ligger til et menneskes karakter at skjule sine hænder, så skal kameraet tjenstvilligt afskære dem med billedkanten. Tværtimod: billedet vil søge at lægge sig sådan over figuren, at hændernes skjulen klart vil klinge som et skjul, ikke som fravær. For et menneske klædt i sort er hvide hænder karakteristisk. Billedet søger ikke at fjerne dem. Hvis en figur har en tydelig karakter vil hovedbeklædningen være tilfældig. Billedkanten bliver da en guillotine for den. Og så videre. Vi står i den nederste ende af billedkompositionen: „den anekdotiske“, den hverdagsligt-udvælgende. Skal vi have hænderne med på billedet eller ej? Skal paraplyen med eller ej? Men det bliver snart utilstrækkeligt.

Det forhold at teater og film er stadialt forbundne udnytter vi til fuldt ud at kaste lys over det tema, vi har for øje nu.

Lad os begynde med spørgsmålet om scenebilledet. Eller rettere, med et spørgsmål blandt dets mange problemer. Et specielt spørgsmål, men – efter min opfattelse – et af de allervigtigste for scenebilledets æstetik. Desuden er det et spørgsmål, som så at sige ikke ydes nogen opmærksomhed. Og er det vigtigt for scenebilledet, så spiller det en endnu større rolle for efterkommeren af scenebilledet: filmbilledet og dets æstetik.

Lad os tage et konkret eksempel.

Vi skal (på teatret) planlægge den scene, der hedder „Vautrins arrestation“, fra teaterversionen af „Far Goriot“ af Balzac. Nøjagtigere: det øjeblik under arrestationen, da Vautrin holder sin afslørende monolog. Jeg skal nu behandle alle scenebilledets problemer, på nær ét, som skal vise sig at blive umiddelbart nødvendigt for os. Jeg gav denne opgave som øvelse i en af mine timer på Statens Filminstitut. Den første student, der blev kaldt op til tavlen, foreslog en løsning, som kunne tegnes således (tegning 1). Med en for ungdommen egen bevægelighed kunne den unge mand ikke klare sig med mindre i denne temperamentsfulde scene, end at lade Vautrin



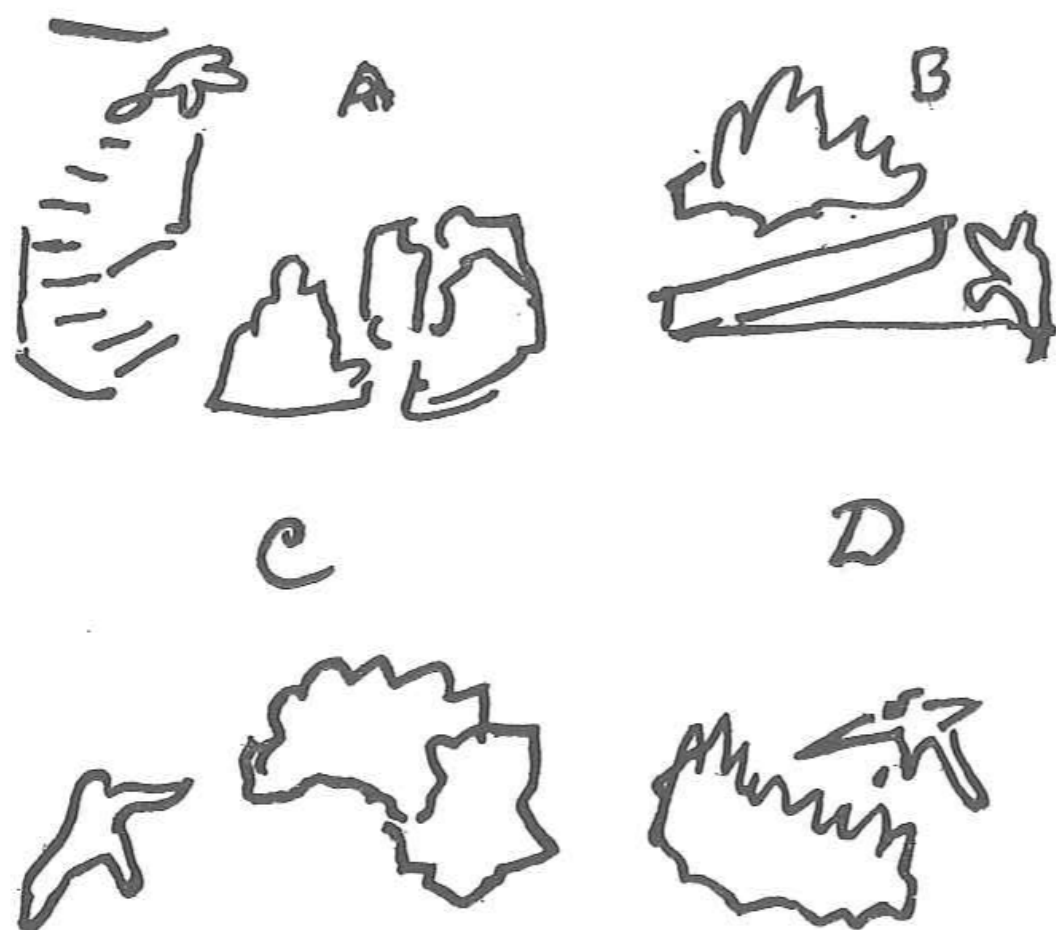
(tegning 1)

springe op på bordet. De øvrige personer i stykket samles, forbløffede over hans ord, omkring bordet, hvorfra Vautrin lader sine replikker regne ned over dem som svøbeslag. Er det en rigtig løsning? Hvis vi ser rent dagligdags på det, er der ikke noget foruroligende ved løsningen. Med mindre det, at han springer op på bordet, skulle vække tvivl. Men også det er muligt, hvis man forudsætter et vist mål af ophidselse og temperamentsudfoldelse. Og hvis det skulle blive for påfaldende i dagligdags forstand, kan vi tage bordet væk under Vautrin, men bevare hovedtrækkene i kompositionen: i midten står Vautrin, omkring ham de folk, som han anklager.

Men er det nu også godt? Jeg gentager, at i vanlig forstand er alt i orden. Folk kan udmærket placere sig således. Vautrin kan meget vel gå således rundt imellem dem. Gå nærmere. Afsløre.

Men trods alt er denne gruppering på en eller anden måde uheldig. Og auditoriets kollektive instinkt, husker jeg, protesterede straks mod denne løsning, endnu før der blev stillet konkrete modforslag.

Selvom det er tilfredsstillende i dagligdags forstand, så er der åbenbart stadig noget galt på et *andet* plan. Det fornemmedes klart, 1. at der var endnu et eller andet plan, og 2. at dette plan ikke var udtømmende bestemt gennem de dagligdags forhold alene. Hvad det var for et plan, der var tale om, lod vi være med at bestemme på forhånd for at give frit løb til nye forslag. Alt efter temperament tog disse løsninger forskellige former (tegning 2). En af studenterne jog Vautrin op på toppen af en trappe, hvorfra han holdt sin tordentale. En anden sendte ham ned i orkestergraven. En tredje og fjerde

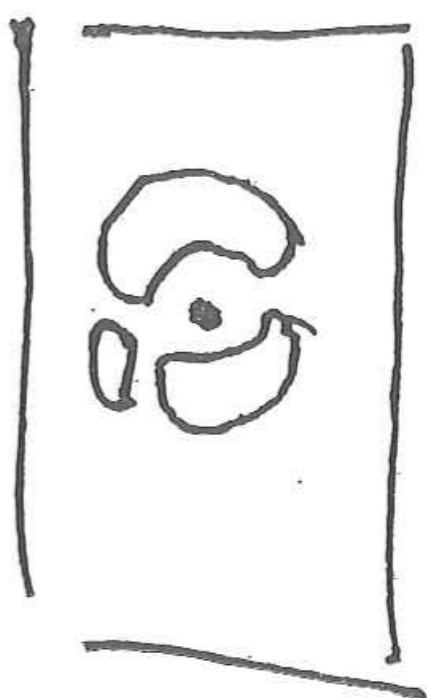


(tegning 2)

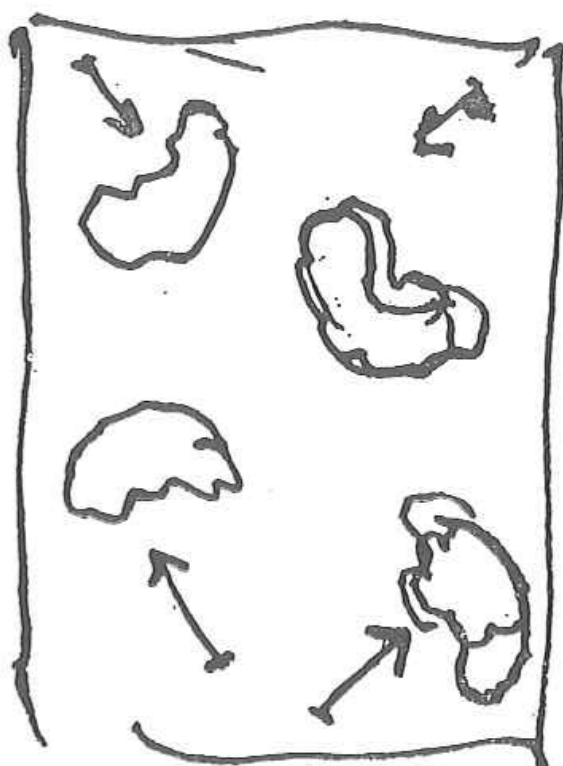
nøjedes med at sætte ham skarpt op over for en gruppe af Madame Vauquers pensionærer, der blev anbragt i vidt forskellige stillinger. Så diskuterede vi igen. Og hvis man i det første tilfælde trods alle vanlige forestillinger om, hvad der er sandsynligt, følte, at der var et eller andet umuligt i en sådan gruppering, så var denne årsag fjernet i alle de nyere løsninger. Vi diskuterede detaljerne, men var enige om, at der var noget fælles i alle disse løsninger, og at det, der var fælles, var udtryksmæssigt rigtigt. Hvori bestod da det?

Det er tydeligt, at ABCD kan reduceres til et skema. Vautrin er i de enkelte tilfælde placeret til højre, til venstre, foroven eller forneden, men i alle tilfælde er én betingelse overholdt. Vautrin står ikke som centrum for gruppen, som i det første tilfælde, han er sat *uden for dens område*. Ikke nok med det, han er stillet i skarp modsætning til denne gruppe. (Se tegning 4). Øjensynlig beror forskellen i indtrykkene netop på dette. Da alle kombinationerne jo er mulige, set fra et dagligdags synspunkt.

På hvilket andet plan, og kun på hvilket, er det, en ellers i vanlig forstand vellykket løsning begynder at blive udtryksmæssigt overbevisende? Med hvilke ord bestemte vi de nye placeringer i forhold til



(tegning 3)



(tegning 4)

de foregående? Vi sagde, at Vautrin er sat udenfor, eller lad os sige udstødt af gruppen af Madame Vauquers pensionærer. Og vi sagde, at han ikke blot er sat udenfor, men er stillet i modsætning til denne gruppe. Bogstavelig talt. Rumligt, lineært, grafisk. Men hvad er der sket i denne scene, dramatisk og psykologisk? Blot det, at indtil politiets opdukken var hr. Vautrin den rigeste og mest agtede blandt Madame Vauquers pensionærer. Han var ét med det „ordentlige“ samfund, til hvilket alle de uanselige beboere i huset hørte.

Politiet dukker op. Masken falder (parykken!). Vautrin er afsløret: han er den undvegne fange Jacques Collin. Han er *udstødt* af de ordentlige menneskers kreds. I de sidste minutter, før han bliver ført væk af gendarmerne, river han sig løs fra dem og udfordrer det samfund, som har stødt ham ud. Afslører det. Madame Vauquers pensionærer, denne lille gruppe af mennesker, repræsenterer i det givne øjeblik hele det borgerlige samfund. Vautrin sætter sin dristighed og styrke op mod dem. Han står over for dette samfund og kæmper med det. Det er ikke bedre end han, forbryderen. Det er fuldt af lige så mange døgenigte osv. osv.

Hvis vi således ser dybere på handlingens psykologiske og dramatiske tegning, så opdager vi, at den udtrykkes ved nøjagtig de samme ord. Forskellen er blot, at de samme ord her optræder ikke i bogstavelig, men i overført betydning (metaforisk).

Således viser den lineære bevægelse og den rumlige placering i scenebilledet sig at være en „omvendt“ metafor. Udformningen synes at bestå i, at det, der angiver scenens psykologiske indhold, når det overføres på scenebilledet, bliver bragt tilbage fra overført betydning til ikke overført, direkte, oprindelig betydning.

Ud fra denne iagttagelse kan vi slutte os til en lovmæssighed, der allerede er kendt. For at være udtryksfuldt må scenebilledet opfylde to betingelser:

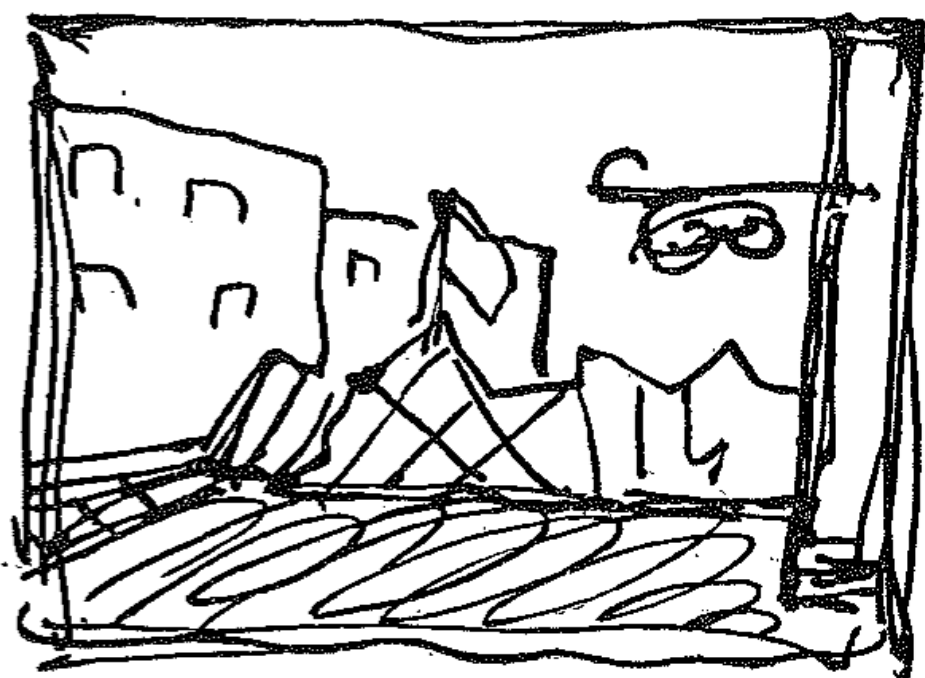
Det må ikke stride mod folks vedtagne, vanlige opførsel. Men dette er ikke tilstrækkeligt.

Det skal tillige i sin opbygning være et grafisk skema over, hvad der i overført forstand bestemmer scenens psykologiske indhold og de optrædendes indbyrdes spil. Vi sagde – skema. Ordet skema har en dobbelt betydning. Dets mest gængse betydning er forbundet med forestillinger om noget forarmet, fattigt, om mangel på fylde. Det er i virkeligheden at opfatte „skema“ som „skematisk“. Men skema har også en anden betydning, – nemlig en grafisk fremstilling af den mest generaliserede opfattelse af et fænomen. Det er i denne betydning, ordet „skema“ bruges her. Hvis man, uden at vide, hvad sagen drejer sig om, ser på tegning 2 (hvor ABCD er Vautrin), vil ét være ganske klart: en eller anden enhed står over for en eller anden masse (gruppe af enheder). Ikke nok med det, den er alene, hvad der er fælles i alle de fire tilfælde ABCD. Det vil sige, at skemaet har gengivet det væsentlige, indbyrdes forhold uden at tage hensyn til nogen særskilt, genstandsmæssig og konkret betydning af de enkelte elementer. Det har fremstillet forholdene i den mest generaliserede skikkelse. Hvis skemaet bliver ved med at have denne skikkelse, er koncentrationen så stor, at det bliver, hvad vi kalder en abstraktion.

Hvis det derimod gennemtrænger og rumligt også tager skikkelse af konkrete personer, konkrete bærere af netop den handling, der har, eller kan have, netop denne abstraktion som skema, så opnår billedet en fuldt overbevisende udtryksstyrke.

Scenebilledet skal fungere som en grafisk generalisering af handlingens indhold. (–)

Lad os et øjeblik glemme alt, hvad vi har talt om. Og lad os, for at danne os et umiddelbart indtryk, se på de to små billeder, skemaer, der forestiller en barrikade (5, 6).

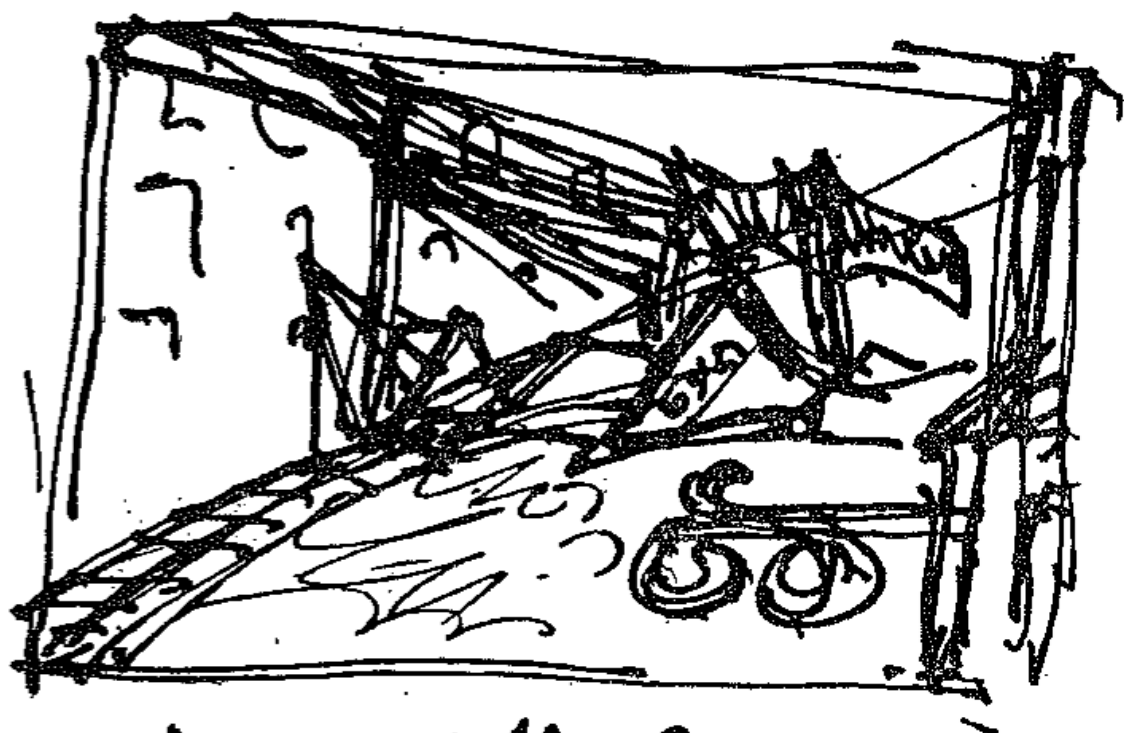


N: 1

(tegning 5)

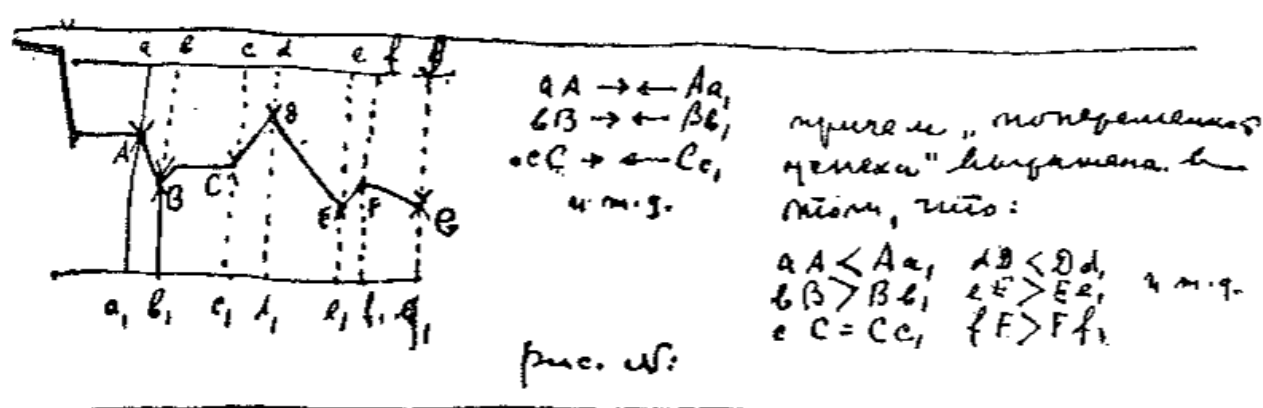
Det er tydeligt, at de to billeder er helt ens, hvad angår det, de forestiller, og mængden af dagligdags detailler. Men det er lige så givet, at hvis man spørger om, hvilket af de to billeder der bedst *udtrykker* barrikaden, vil enhver tilskuer foretrække nr. 2 fremfor nr. 1. Hvorfor?

Hvad angår det dagligdags, det genstandsmæssige, det forestillende, er de ens.



N: 2

(tegning 6)



(tegning 7)

Hvori består da forskellen? Den skal findes i den kompositionelle placering af disse elementer i fremstillingen.

Men hvori består den kompositionelle forskel? I det, at det ene billede (6) ikke, i modsætning til det andet (5), begrænser sig til at afbilde barrikaden, men er bygget således, at det desuden giver udtryk for barrikadens indre indhold – kamp.

De kompositionelle elementer i det er anbragt sådan, at hvert af dem kan aflæses som en metafor. Og det hele, som de udgør, kan aflæses som et billede på kamp. Det vil sige, som et koncentreret billede af det indre indhold i det, der er gengivet på billedet.

Det forholder sig således:

1. Hvis vi tager husenes flade og barrikadens flade, ser vi, at på den ene tegning (5) slutter de op til hverandre. På tegning 6 *skærer* barrikadens flade sig ind i murfladen.

2. Hvis vi betragter den nederste linie, hvor barrikaden hører op, ser vi på tegning 6 (i modsætning til tegning 5) at denne linie *skærer sig ned* i brolægningen.

3. Hvis vi følger overkanten – konturen af barrikaden – på tegning 6, ser vi, at denne kontur er vist som en forreven, brudt linie, der ligesom fastholder en fase af kampen. Det ser ud, som om hvert punkt i konturens knæk er et punkt, hvor to stridende kræfter med vekslende held støder sammen. Denne brudte linie kan jo aflæses, som det er vist på tegning 7.

4. Fanen skærer op i himmelrummet i en karakteristisk, skæv vinkel.

5. Endelig opnår tegningen en kulmination i retning af metaforisk karakter gennem placeringen af udhængsskiltet med kringlen. Her

er det, som man normalt ser oppe i luften, blevet slynget ned. Udhængsskiltet med kringlen hænger ved foden af barrikaden. I dette tilfælde er det dog ikke, som om bagerbutikkens skilt virkelig var gengivet fysisk, genstandsmæssigt under barrikaden, men udelukkende kompositionelt. Og forskellen i de to tilfælde er, at udhængsskiltet (i tegning 5) ikke kan aflæses på noget andet plan end det dagligdags. Mens den tekstmæssigt underforståede aflæsning af det andet skilt – kringlen – ikke er „bortkastet skilt“, men „omvæltning“. Det, som var øverst, er kommet nederst. Man tilskyndes til denne overførte aflæsning, fordi den ikke er angivet ved at kringlen faktisk er taget ned, men i det kompositionelle, dvs. gennem synspunktet på fænomenet.

Hvis vi skal sammenfatte alle disse elementer, så ser vi, at vi i tegning 6 har tre tilfælde af *skæring*: flade mod flade (1), linie mod flade (2) og vinkel og flade (4), endvidere en brudt linie, som et seismografisk *spor af en kampproces* (3), og endelig en kombination af landskabselementer, der tydeligt leder tanken hen på en omvæltning af den almindeligt vedtagne orden (5).

Således udtrykker tegning 6 bogstavelig talt på alle måder ideen om, og billedet af en kamp.

1. I den simpleste forstand: genstandsmæssigt og *gengivende*: billedet forestiller en barrikade.

2. Genstandsmæssigt og billedligt: elementerne er anbragt således kompositionelt, at de giver en forestilling om omvæltning. Derved gentager kompositionen ved sin omgruppering af tingene en side af gengivelsen, nemlig at tingene også er slynget omkring og vendt op og ned på barrikaden (dette er værd at lægge mærke til, og vi skal komme tilbage hertil).

3. Hvad angår den størst mulige generalisering: sammenstød mellem flader, flader og linier, linier og flader.

4. Endelig gennem den liniekarakter, som den vigtigste kontur har; den kan aflæses som sporet af en hel kamphandling.

Alle disse træk griber ind i hverandre og bryder ikke den vante helhed i gengivelsen af selve begivenheden (ingen sønderbryden af formen, ingen kubistiske „forskydninger“, intet perspektiv med mange standpunkter, osv.). Det er klart, at det samme tema lige så konsekvent skulle præge opbygningen af lys og farve. Heri skulle denne metafor for kamp på sin egen vis, med disse særlige midler, mani-

I filmbilledets kultur spiller netop dette en uhyre rolle. Det ejendommelige er, at malerkunsten i umindelige tider har kendt dertil. (—)

Lad mig kort erindre om den opregning af konflikter, som jeg har givet i forskellige artikler og på forskellige steder; den lineære, den rumlige, konflikten mellem forskellige rumlige planer, lyskonflikten osv. var de enkleste tilfælde. Mere kompliceret betegnedes andre former, der udgør forskellige discipliner inden for filmen, sammenfattet under „konflikt-terminologien“. Dette gjordes ikke som et spil med ord, men for at samle de overfladisk forskellige specielle områder af filmen i en fælles metode, for at få lejlighed til at studere dem i forhold til hinanden, for at udnytte den erfaring man kunne udvinde ved studiet af en gren i studiet af de andre.

Her lød betegnelsen „konflikt“ uventet, men allerede i selve definitionen kunne man fornemme en vej ad hvilken det var muligt at gå for at komme til den indre dechiffriering af disse områders æstetik.

Således drøftedes belysningen som et konfliktpræget sammenstød mellem lysflommen (dvs. lyskeglerne) og genstanden, der gjorde modstand mod den (belysningens problem).

Eller talen var om sammenstødet mellem den visuelle strøm (dvs. synskeglen gennem objektivet) og det selvsamme objekt (spørgsmålet om billedvinklen, afhængigt af genstandens og apparatets indbyrdes hældning).

Og disse formuleringers tyngde opvejedes om ikke andet, så derved at gennem den ene definition blev det klart, at kompositionslovene i så vidt forskellige områder som billedvinklen og belysningen kunne vokse frem og blive udviklet ud fra de samme forudsætninger.

Der optrådte følgende par:

genstandens konflikt med dens synlige fremtoning og den forbigående proces' konflikt med den egentlige varighed. Ved nærmere betragtning viste det sig at være: den forvrængede rolle (og i det hele taget de specifikke plastiske træk ved gengivelsen) som de forskellige objektiver spiller i gengivelsen af rummet og de forskellige grader af hårdhed eller blødhed i deres „malemåde“ ved gengivelsen og den accellererede eller forsinkede optagemåde, i modsætning til det normale tempo i hvilket fænomenet fikseredes.

Som den definitive konflikt fremstod det lydligt-visuelle kontra-

punkt, hvorom der blev talt mere som en teoretisk forudanelse om dets muligheder.

Kun fordi det er gået igennem filmskabernes fælles, skabende praktik har dette udtryk i dag fået en konkret, genstandsmæssig betydning.

Desværre savnes denne form for filmkultur helt i langt den største del af de frembragte film.

Så meget mere vigtigt er det at udvikle dette spørgsmål så fuldkomment som muligt, hertil tjener den tredje afdeling af vor analyse af montagen.

Det kan dog kun gøres tilstrækkelig fuldkomment på basis af en grundig gennemgang af de forudgående stadier i montagen. Det sker i de to første afsnit.

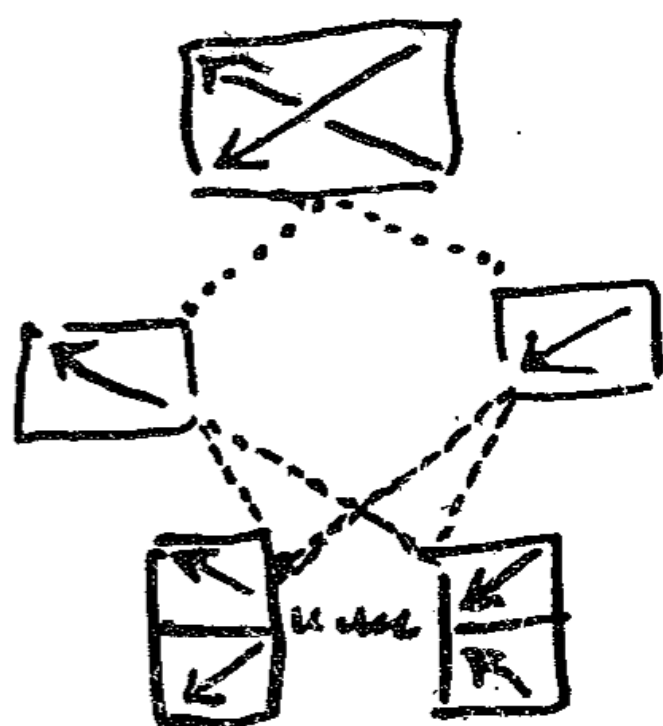
Hvad selve konflikt-begrebet angår, så begrænser vi os i dette arbejde til at betegne dets eksistens, men går på intet tidspunkt over til en analyse af dets indre natur og til selve konfliktens opkomst og modsætningerne inden for formen som sådan. En analyse af dette spørgsmål vil blive foretaget i en ikke mindre møjsommelig undersøgelse i denne retning.

Det vigtigste i denne analyse af spørgsmålet bliver klart at demonstrere, at erfaring og erkendelse, kultur og mesterskab, selve konfliktens natur og hele mangfoldigheden af former og områder, hvor den optræder, udspringer fra en eneste og afgørende kilde, som er en og samme i forhold til hele dette formområde – montagen i den mest omfattende betydning af ordet. I analysen af montagen finder vi frem til konflikten og opstiller den i slutningen af dette arbejde.

Ligesom spørgsmålet her gennemløber etaperne: fast billede, enkeltbillede, montage, lydlig-visuelt kontrapunkt, gennemløber undersøgelsen etaperne fysisk bevægelse (udtryksfuld bevægelse), åndelig bevægelse (oplevelse), bevidsthedsbevægelse (billede og karakter), handlingsbevægelse (drama). Alt dette i forsøget på at fastslå, hvordan hver enkelt af disse etaper og de alle, set under ét, realiserer afspejlingen af en social konflikt og bevægelsen i virkelighedens modsætninger i det hele taget.

Til opregningen af alle konfliktformerne i artiklen „Efter billedet“ (1929) hvor vi for første gang formulerede den organiske forbindelse mellem enkeltbilledet og montagen (montagen som spring – montagespringet! – fra enkeltbillede til den nye kvalitet i konflikten

mellem billederne i stedet for *inden i dem**, montagens afsnit som montage-cellens sprængning), og til andre arbejder med samme emne har vi bestandig føjet den betingelse, at hver given konflikt kan brydes op på hver af de sammenstødende fløje og blive til to (og flere) jævnstillede selvstændige afsnit. Det var da let at se og forestille sig det. To krydsende bevægelser, f.eks. inden for billedet ville åbenbart ved tiltagende intensitet blive til to enkeltbilleder, der hver for sig ville rumme en af disse bevægelser (se tegningen) osv.



Puc. N:



Hvori består eksplosionen i intensitet og springet til en ny kvalitet i retning af en ny konfliktform, som vi her har opført i en række?

Det fælles billede eksploderer i en kæde af billeder. Men ved en virkelig korrekt kompositionel opbygning vil ikke blot gengivelsernes plastiske konsekvens, men også deres *billedmæssige komposition* forblive kompositionelt lovmæssig. Blot med det nye resultat, at selve

* Vi har nu fastslået denne forbindelse endnu grundigere, vi har dannet os et fuldstændigt billede af udviklingen gennem alle tre led: enkeltbillede -- enkeltbillede på strimlen -- montage. Se videre herom i det følgende afsnit.

kompositionslinien i det enkelte afsnits kontur* enten vil optræde som gennemgående i hele serien af afsnit, og forblive uændret tværs igennem de forskellige „afsnits sujet“, og højst tillade sig at lege med formater og gentagelser – i det mest primitive tilfælde (se tegningen Eskimo og telte). Eller den vil tværs gennem de enkelte afsnits konsekvente sammenkæden gennemføre sit spil af visuelle forskydninger. Måske som konsekvent skiftende omridslinier i den dominerende kompositionelle kontur fra billede til billede. Eller som en lovmæssig gensidig forbindelse mellem dybdeplanerne og forgrundsplanet, der skifter plads. Eller ved at en stor samlet form splittes op i en række små, der gentager den i konturer og bevægelse; og ved disse små formers tilbagevenden i en ny sammenføjning til en analog, stor form, men med ny emnemæssig og tankemæssig konnotation. Af eksempler på analyse af denne art kender jeg kun én, som jeg selv har gjort for nogle år siden af et lille fragment af Potemkin. Den er tydelig derved, at den illustrerer den generelle situation i en række områder samtidig: lineært, hvad angår rumlige planer, antallet af figurer i billedet, de indbyrdes størrelsesforhold osv. Og alt sammen på den faste grund, hvorledes det tjener den billedmæssige udvikling i selve temaets tankemæssige bevægelse.

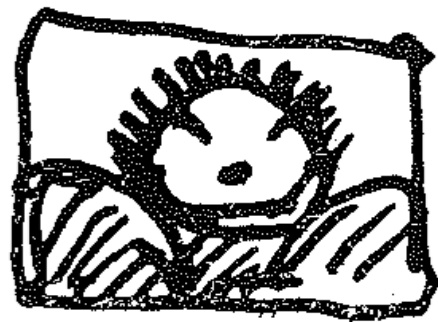
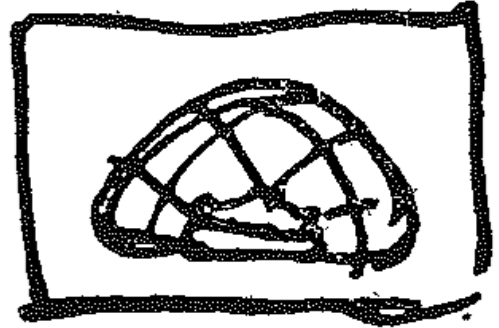
Hvis billedets plastiske komposition umiddelbart forandres som her påvist, så er dens eksplosion til en ny kvalitativ tilstand – ikke blot som anvendt metode, men som princip – så meget mere interessant.

I forlængelse heraf består kompositionen i filmens nye etape, „montagefilmen“, ikke blot i bevægelsen af den foranderlige, „skjulte“ kontur gennem rækken af afsnit, men i meget mere:

en linie, der består af enkelte punkter, hvorfra kameraet i optagelsens på hinanden følgende enkeltbilleder ser på det optagne fænomen, idet man udvælger og samler de montageafsnit, hvori denne linie forekommer.

Det vil sige den ejendommelige scenebilledets linie, som kameraet trækker tværs gennem fænomenet, idet det standser op ved den ene eller anden del eller detalje, på samme tid snart nærmer sig til den, snart fjerner sig fra den (spillet med skiftende formater).

* Eller farve- og lysskalaen, eller spillet mellem planer og dybder indbyrdes osv. osv.



Eskimo og telte.

For også denne vej kan være protokollært-informerende eller liden-skabsløst berettende, den kan være udlæggende, eller oprevet, og her-udfra ikke blot rytmiseret på sin egen måde, men også billedlig på sin egen vis i sin tendentiøse og bevidst udtænkte sammenfatning af det fænomen, som optages!*

Men selve overgangen til udlægningen af dette har allerede brudt indholdet af dette kapitel op og fået det til at gå over i det næste, ligesom den historiske epoke, hvori filmen opererede med ét optagel-sespunkt, sprængtes og blev til den epoke, hvor filmen opererede med mange optagelsespunkter. Vi vil vende os til denne epoke, idet vi begynder med udviklingen af de forudsætninger, der ligger til grund for, hvad der vulgært undertiden kaldes „montagefilmen“s etape.

ERMOLOVA

...Det drejer sig om V. Serovs portræt af Ermolova.⁵⁷ Mange har mærket den særlige følelse af *rejsning* og *inspiration*, der griber til-skueren foran dette portræt i original, i Tretjakovgalleriet.

Portrættet er yderst beskedent hvad farver angår. Det er næsten tørt i positurens strenghed. Det er lige ved at være primitivt, hvad angår fordelingen af farvede partier og masser. Det er berøvet om-givelser og rekvisitter. En sort, vertikal figur mod væggens grå bag-grund, og spejlet, der skærer figuren ved hoften, idet det tilbageka-ster et stykke af den modsatte væg og loftet i den tomme sal, hvori skuespillerinden er gengivet.

Og samtidig gribes man ved synet af dette lærred af noget, der ligner den følelse, som den store skuespillerindes personlighed ud-strålede fra scenen.

* En fremvisning af elementerne ABCD er i deres samlede indtrykskraft dybt emotionelt og billedmæssigt forskellige, alt efter om de præsenteres i række-følgen ADBC eller CBDA. Sæt for tydelighedens skyld konkrete betydnin-ger under. F.eks. A – dommeren, B – den dødsdømtes krop, C – den hul-kende hustru, D – bødlen med øksen. For ikke at tale om alle mulige kon-struktioner med „gentagelser“, f.eks. ADACAB, til forskel fra BCBDBA eller CACDCBC!

Der har selvfølgelig været onde tunger, der helt fornægtede, at der skulle være noget som helst bemærkelsesværdigt i dette portræt.

Det gælder f.eks. I. A. Aksenov, der gryntede om det: „Ikke noget særligt. Hun spillede altid med fremskudt mave. Sådan står hun også med strittende mave på Serovs portræt.“

Men her forenes sikkert en mærkelig form for „ubehag“ ved skuespillerinden selv, som han ikke brød sig om, med den nøjagtighed, hvormed Serov har skabt hendes portræt.

Jeg har ikke set Ermolova på scenen og kender kun hendes spil fra beskrivelser og fra de meget nøjagtige beretninger som dem, der har set hende, gav. Men mit indtryk af Ermolova ud fra Serovs portræts „fakta“ svarer snarere til den henrevethed, hvormed Stanislavskij skriver om hende:

„Maria Nikolajevna Ermolova – det er en hel epoke i russisk teater, og for vor generation er det symbolet på kvindelighed, skønhed, styrke, patos, inderlig enkelhed og beskedenhed. Hendes anlæg var usædvanlige. Hun besad en genial indfølelse, et beåndet temperament, stor nervøsitet, uudtømmelige sjælelige dybder . . . I hver eneste rolle gav M. N. Ermolova altid et særligt åndeligt billede, ikke som det foregående, ikke som hos alle andre.

De roller, Ermolova skabte, lever med eget liv i erindringen, skønt de var frembragt af et og samme organiske materiale, af hendes helstøbte åndelige personlighed.

. . . Alle hendes bevægelser, ord, handlinger, selv hvis de var uheldige eller fejlagtige, varmedes indefra af en varm, blid eller flammende, skælvende følelse . . . Som kender af kvindens hjerte kunne hun som ingen anden afdække og vise „das ewig Weibliche“ (K. S. Stanislavskij: Mit liv i kunsten, p. 72).

Et eller andet, der var denne følelse lig, greb mig, da jeg stod foran dette portræt på udstillingen af Serovs værker i 1935 i Tretjakovgalleriet.

Jeg tænkte længe over, hvordan Serov – næsten uden at anvende maleriets almindelige ydre virkemidler, selv dem fra hans eget arsenal – havde kunnet opnå en sådan styrke af indre inspireret rejsning i den gengivne figur.

Jeg tror, jeg har løst denne gåde. Og at den *usædvanlige* virkning er opnået, netop fordi der er anvendt *usædvanlige* virkemidler i kompositionen.

Der er benyttet sådanne midler, som ifølge deres natur og væsen ligger efter den etape af malerkunsten, hvortil billedet hører.

Det forekommer mig, at ethvert virkelig stort kunstværk *altid* frembyder dette træk: det rummer som et begrænset middel noget, der samtidig er elementer af det, der i den følgende udviklingsfase bliver til principper og metoder for denne kunstart på dens ny etape fremover.

I dette tilfælde er det særlig interessant, fordi disse *usædvanlige* kompositionstræk ikke alene ligger uden for maleriets midler, som Serovs epoke kendte dem, men tillige uden for *det område, der i snævrere forstand kaldes maleri overhovedet*.

Jeg tænker her på dem, der ikke accepterer filmens bildende-plastiske område – dens montagemæssige-dynamiske lysmaleri – som den moderne epoke i maleriet.

Der findes virkelig sådanne originaler, der stædigt nægter at forstå det, og på ingen måde kan inkludere det vidunder, filmen med alle sine bildende muligheder er, i ét fælles system, sammen med maleriets udvikling og historie.

Det forekommer mig dybt uretfærdigt: forskellen i „teknik“ kan ikke spille nogen rolle her – den samlede malerkunsts historie rummer jo under sit gæstfri tag fænomener, der, hvad teknik angår, er så forbløffende forskellige som f.eks. radérkunsten og Ravennas mosaikker!

Hvad angår den vigtigste og afgørende faktor, den *kunstneriske tankeform*, så er „afstanden“ mellem Picasso og filmen betydeligt mindre end mellem Paul Signac og vores realister fra halvfjerdsene.

Man regner fotografiet til de „mekaniske“ kunstarter, der tilsyneladende er berøvet den umiddelbare kunstneriske „akts“ levende skælven, men den udsøgte billedopbygning, de fine forskelle i belysningens nuancering og den strenge beregning af tonernes „valør“, som man finder hos vore bedste filmfotografer, kappes forlængst med de bedste forbilleder i tidligere tiders malerkunst!

Men lad os vende tilbage til Ermolovas portræt. Det var ikke tilfældigt, når jeg sagde, at spejlet skærer figuren. Den største hemmelighed ved dette portræts virkning skjuler sig netop efter min mening i dette „klip“ og den montageagtige sammenstilling af dets resultater.

Jeg har ofte talt og skrevet om, at montagen ikke så meget er en række stykker i deres *følge* som i deres *samtidighed*. I tilskuerens

bevidsthed lægger det ene stykke sig oven på det andet, og afvigelserne i farve, lys, konturer, format, bevægelser osv. giver den følelse af dynamisk impuls og kropsbevægelse, som er bevægelsesindtrykkets grundlag – fra opfattelsen af den simple *fysiske bevægelse* til de mest komplicerede former for *bevægelse inden for begreberne*, når vi har at gøre med montage af metaforiske, symbolske eller begrebsmæssige sammenstillinger.

Derfor bør man ikke forvirres over de følgende betragtninger, der vedrører elementer, som eksisterer sammensmeltet og samtidigt på et lærred, men som i deres væsen er på hinanden følgende faser i en hel proces.

Vi bør heller ikke undre os over den situation, at de enkelte elementer samtidig betragtes som *selvstændige enheder* og som *uadskillelige dele af et hele* (eller som enkelte grupper inden for dette hele).

Ikke nok med det. Som vi vil se, er netop denne enhed af *samtidighed* og *følge* et virkemiddel med en helt speciel effekt!

Men til sagen.

Jeg sagde, at spejlet skærer figuren. Men der er mere end spejlet, der skærer figuren.

Den skæres af panelets linie, af gulvets og væggens sammenstødende linie.

Den skæres også af karnisens brudte linie, det vil sige loftets og væggens sammenstødende linie, der spejler sig i spejlet.

I og for sig skærer disse linier ikke figuren, de afbrydes ærbødigt, der hvor de når dens kontur, og kun ved at tænke os deres forlængelse, deler vi figuren i forskellige zoner, adskiller det nederste af kjolen, brystpartiet og hovedet. Lad os trække disse linier op og faktisk „skære“ portrættet op, idet vi følger dem.

Det viser sig da, at de lige linier, der *genstandsmæssigt* tager del i gengivelsen (som spejlets ramme, og de sammenstødende linier mellem gulv, væg og loft), samtidig så at sige er de enkelte *fastes billeders grænser*.

Ganske vist har de, modsat enkeltbilledet med sin faste rammekant, vilkårlige konturer, men de udfylder dog enkeltbilledets vigtigste funktioner til fuldkommenhed.

Den første linie giver os hele figuren – „total, helfigur“.

Den anden linie giver os „figuren i knæstørrelse“.

Den tredje – „brystbillede“.

Og den sidste det typiske „nær“.

For at gøre det endnu tydeligere går vi et skridt videre og klipper virkelig portrættet op i denne række af enkelte billeder. (Se planche ved side 121).

Lad os anbringe dem ved siden af hinanden og efterforske, hvilke træk, der er karakteristiske for dem, bortset fra forskellen i størrelse.

Vi betragter dem derfor hver for sig, hvert af dem som et selvstændigt enkeltbillede.

Hvorved karakteriseres et enkeltbillede, udover ved dets størrelse og beskæring?

Naturligvis først og fremmest ved den valgte optagelsesvinkel.

Lad os gennemse rækken af vore enkeltbilleder ud fra synspunktet . . . optagelsesvinklen.

Hvorfra er – hvis det kan siges sådan – billede nr. 1 – „total“ i fuld figur – taget?

Vi ser, at gulvet på det ikke fremtræder som en smal stribe, men som en stor mørkegrå flade, på hvilken den sorte kjoles slæb danner en stor sort plet rundt om figuren:

figuren er afgjort taget fra et *højere liggende punkt* – „optagelsen er gjort *oppe fra*“.

Billede nr. 2. „Figuren i knæstørrelse“. Som den ses på gengivelsen er figuren anbragt parallelt med den væg, hvorpå spejlet hænger. Hvad optagelsesvinklen angår, svarer det til et billede taget i „*øjnehøjde*“.

Billede nr. 3. I det her frigjorte udsnit ser vi den øverste del af Ermolovas figur mod en vis rumlig dybde: i det givne udsnit forsvinder karakteristikken af denne dybde som et spejlbillede. Spejlets dybde virker som en real rumlig baggrunds dybde.

Det er et typisk, i filmens praktik velkendt tilfælde, at man skaber en betinget rumlig forestilling blot ved enkeltbilledets afskæring.

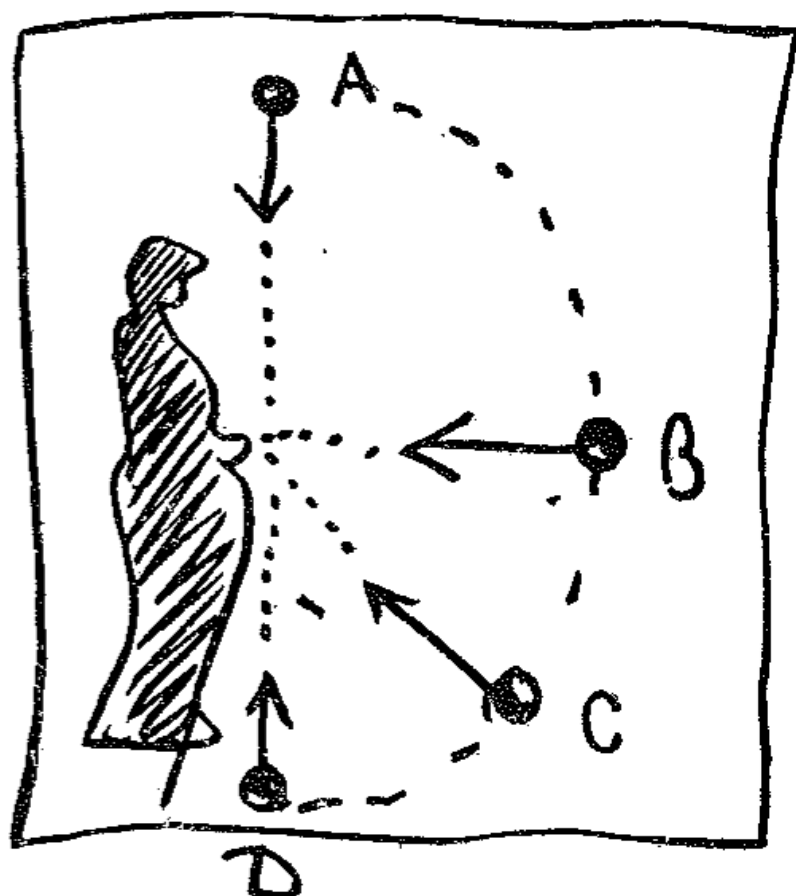
Men hvad der i dette tilfælde er langt vigtigere er, at figuren at dømme efter den indbyrdes placering af vægge, loft og figur, i dette „enkeltbillede“ ikke er taget i øjenhøjde, den er tydeligt taget lidt *nede fra* (i rummet bagved ses loftet, der rager ud over figuren).

Billede nr. 4. Ansigtet i fuld størrelse projiceres mod den horisontale flade, vi ved er loftet.

Hvordan kan et sådant resultat opnås i enkeltbilledet? Naturligvis kun ved en optagelsesvinkel skarpt *fra neden*.

Vi ser således, at vore fire på hinanden følgende vilkårlige „enkeltbilleder“ adskiller sig fra hinanden, ikke blot ved gengivelsens størrelse, men også ved *forskydningen* af optagelsesvinklen (synsvinklen i forhold til genstanden).

Samtidig følger optagelsesvinklens bevægelse nøje størrelsestilvæksten: alt efter som optagelsesobjektet bliver større, forskydes optagelsesvinklen nedefter: fra *oppe fra* (A) til *horisontal* (B), til *lidt nedefra* (C) til *skarpt nedefra* (D) (se skemaet).



Hvis vi forestiller os billederne 1, 2, 3 og 4 monteret sammen, vil vort øje have beskrevet en bue på 180° .

Figuren viser sig at være taget fra fire forskellige synsvinkler i rækkefølge. Foreningen af disse fire punkter giver en fornemmelse af bevægelse.

Men *hvem* bevæger sig?

Vi kender allerede sådanne eksempler på foreningen af forskellige bevægelsesfaser, når øjet i en samlet bevægelse løber hen over den optagne genstand.

Et eksempel er montagen af de tre marmorløver på Alupkinslottets trappe, i forskellige efter hinanden følgende stillinger. Forenet ad montagens vej illuderer de én springende løve.⁵⁸

Det samme forekommer tilsyneladende at være tilfældet her.

Men hvis virkningen af *selve figurens* bevægelse opnås, fordi fire af dens stillinger i rækkefølge opfattes som fire på hinanden følgende faser af dens bevægelse, hvordan opnås så ad denne vej illusionen om figurens samlede bevægelse som et hele?

Således skabes f.eks. dynamikken hos Daumiers eller Tintorettos figurer, hvor de enkelte dele af figuren placeres i overensstemmelse med de forskellige faser af en og samme bevægelsesproces i rækkefølge; når øjet gennemløber de enkelte faser i den „opdelte“ bevægelse, foretager det et spring fra den ene fase til den anden og opfatter denne kæde af impulser som en samlet bevægelse.

På fuldstændig samme måde realiseres i hovedsagen det dynamiske fænomen i filmen, blot med den forskel, at her viser forevisningsapparatet i rækkefølge tilskueren ikke de enkelte del af en figur i dens på hinanden følgende faser, men hele figuren som en helhed.

Det er interessant at lægge mærke til, at når det gælder om en *udtryksfuld* gengivelse af bevægelse, lader filmen sig ikke nøje med dette almene dynamiske fænomen.

Når det gælder en udtryksfuld og fængslende gengivelse af bevægelse tager filmen på ny tilflugt til en metode, der i mangt og meget ligner – Tintorettos og Daumiers metode. Nu viser den – i montage-mæssig sammenstilling – de enkelte dele af en figur i deres dynamik.

På den ene eller anden måde bliver spørgsmålet stående: er det dét, som sker i Ermolovas portræt, eller ej?

Svaret er naturligvis – et kategorisk nej!

Og det fordi der på lærredet er fikseret, ikke fire forskellige positioner for objektet, men fire positioner i følge for det *iagttagende* øje.

Derfor forenes disse fire punkter ikke i objektets *adfærd* (de springende løver, Daumiers bevægelige figurer), men i en karakteristik af *tilskuerens adfærd*.

Og denne adfærd består, som vi ser, i en forskydning af synspunktet „oppefra“ til synspunktet „nedefra“, som til et punkt . . . „for fødderne af“ den store skuespillerinde!

Men tilskuerens adfærd over for objektet er det samme, som vi kunne kalde *tilskuerens holdning*.

Eller rettere: det er en holdning, der er foreskrevet tilskueren af

kunstneren, og den udgår helt og aldeles fra kunstnerens egen holdning til objektet.

Denne – kunstnerens holdning – tvinger ham til at vælge den plastiske konstruktion, der bedst udtrykker denne holdning.

Jeg tror, at hvis en linie er i stand til på en eller anden vis at udtrykke en tanke og en holdning til noget som helst – og det mener jeg den er – så vil en linie, der svarer til synsvinklens bevægelse på buen ABCD fuldt ud svare til den forestilling om „agtelse“, som man uvilkårligt oplever ved synet af portrættet af Ermolova.

Men det er ikke det hele.

Endnu to mægtige virkemidler over for tilskueren støtter denne dominerende tendens i den almene komposition.

Det er den rumlige opbygning og den farvemæssige (eller snarere lysmæssige) udformning, der går slag i slag med forskydningen i „planernes“ størrelse og med forskydningen af optagelsesvinklen fra „enkeltbillede“ til „enkeltbillede“.

Gennem rækken af enkeltbilleder 1-2-3-4 går en uafbrudt *udvidelse af rummet*.

Nr. 2 er fæstnet til væggen med spejlet.

Nr. 3 projiceres mod salens vilkårlige dybde, kastet tilbage i spejlet.

Nr. 4 aftegner sig mod en rumlig baggrund, der er uafgrænset og udefineret.

Fra enkeltbillede til enkeltbillede dominerer billedet af Ermolova, der stadig vokser i størrelse mod det stadig vigende rum.

Men samtidig, fra det ene enkeltbillede til det næste – bliver det enkelte billede lysere.

Nr. 1 domineres helt af kjolens sorte masse,

i nr. 2 virker den sorte del af figuren ikke mere selvstændigt, men leder så at sige snarere øjet til det lysere ansigt,

i nr. 3 er det kun resterne af det sorte, der kontrasterer mod det lyse ansigt,

i nr. 4 er størstedelen af billedet helt optaget af det oplyste, så at sige indefra lysende, ansigt.

Denne voksende lysstyrke fra enkeltbillede til enkeltbillede som smelter sammen i en uafbrudt proces, aflæses som en *voksende lysning*, som et *voksende gry* og en *åndeliggørelse* af skuespillerindens ansigt, der gradvis træder frem fra omgivelsens tasmørke på billedet.

I modsætning til spillet med den bevægelige synsvinkel, har disse to træk ikke noget at gøre med tilskuerens spil, men med adfærden og spillet i selve gengivelsen; takket være dem forekommer Ermolova at blive oplyst af en voksende indre ild og et inspirationens lys, og inspirationen synes at udgyde sig over de stadig større omgivelser, de henført betragtede tilskuere.

Sådan sammenflettes i et dobbelt spil *den henrykte tilskuers beundring* foran billedet med *den inspirerede skuespillerinde* på lærredet – fuldstændig sådan som engang tilskuerrummet og scenens brædder forenedes, begge omfattede af hendes spils magi.

II

MONTAGE I FILM MED FLERE OPTAGELSESPUNKTER

Den periode i filmkunsten, der prægedes af optagelser med vekslende optagelsespunkter, plejer man nu at kalde „montagefilmens periode“. Det er vulgært hvad angår formen og simpelthen forkert efter betydningen: *al filmkunst* er montage. Af den simple grund, at det væsentligste filmfænomen – fotografiets bevægelighed – i sig selv er en montageagtig foreteelse. Hvori består da dette fænomen – den fotografiske gengivelses bevægelighed i filmen?

Hvis man gør en række ubevægelige optagelser af enkelte faser af en og samme bevægelse, får man en række af, hvad man kalder „faste billeder“.

Når de kædes sammen i montage og med *en vis hastighed* sendes gennem et forevisningsapparat, samles de i en fælles proces, der for iagttagelsen aflæses som bevægelse.

Man kunne kalde dette stadie for mikromontagen, for lovmæssighederne i dette fænomen er de samme som på et højere udviklingstrin. Forbindelsen mellem montageafsnittene til en orden, i hvilken man sanser bevægelsen med større intensitet (montagen i de former, der accellererer „tempoet“) eller i en højere orden (opnåelse af indre dynamik gennem en dygtig brug af filmbilledets midler) gentages også på et højere udviklingstrin. Man kan ligefrem tale om *makromontage*. Herved forstås ikke den kompositionelle samling af afsnit (mikromontage som celleforbindelser), eller *afsnittenes* sammensætning (montagen som sammensætning af montageenheder), men

den kompositionelle sammenføjning af enkelte *scener*, hele afsnit af et fuldstændigt værk.

Således gennemtrænger montagen alle „sektioner“ af filmkunstværket, lige fra det oprindelige filmfænomen, gennem den „egentlige montage“ til den kompositionelle helhed i filmkunstværket som sådan.

Hidtil har vi beskæftiget os med spørgsmålet om enkeltbilledet, men ikke med montagens række af „faste enkeltbilleder“. Nu oplever vi selv det ubevægelige billede som en montageproces – som det første led i en gennemgående montagerække, der går gennem hele værket.

Indtil nu har vi kun betragtet enkeltbilledet som en plastisk enhed, der på ingen måde adskiller sig fra maleriets element. Det bevægelige og det ubevægelige billede kunne vi opfatte under ét i kompositionsspørgsmål, fordi vi i det første tilfælde havde at gøre med *en fæstnet kontur*, i det andet tilfælde – med *spor efter en bevægelse*. Nogen *principiel* kompositionel forskel i rent plastisk forstand var der ikke tale om. Nu må vi kaste et hastigt blik på dette enkelte billede som et *montagekompleks* og se, hvorledes man i det har fastholdt rudimenter af det, der i udtømmende fylde udvikler sig i andet stadie af montagens form. (–)

Lad os se nøjere på den „celle“ i filmværket, som vi har trukket frem, således som vi nu forstår den. Hvorved er den karakteristisk? Det er helt tydeligt, at den har to funktioner. Den ene tager sigte på gengivelse, den anden – på forholdet til disse gengivelser, eller rettere den række af gengivelser, montagerækken udgør. Den første ligger helt i filmstrimlen, den anden i den visuelle opfattelse. Den første giver en række ubevægelige fotografier – standser billedet af den bevægelse, der gennemtrænger hele serien. At det netop forholder sig sådan, viser allerede den enkleste fordring til betingelserne for visuel sansning, uden hvilke ingen sansning af normal bevægelse er mulig. En hund, en kat, en hjort kan bevæge sig foran os, ligegyldigt i hvilke hastigheder og rytmer, deres aktivitet vil altid forekomme os at være en reel bevægelse. Men så snart filmapparatet afviger fra 24 billeder i sekundet, ødelægges opfattelsen af det reale billede af bevægelsen: det kan falde fra hinanden i faser, der ved tidens magi ikke kan føres sammen i processens enhed – tegnefilmens ryk – eller det kan, ved at fornemmelsen af mellemrum mellem enkeltbil-

lederne forsvinder, ophøre med at kunne aflæses som bevægelse og falde i en anden grøft (forestil Dem et superrapidkamera med fantastisk hastighed, der optager, at en hånd langsomt løftes 10 centimeter!).

Herigennem deformeres ikke selve fænomenet, men dets udformning i apparatets tempo, hvorved det i vor bevidsthed aflæses som et andet billede af et fænomen. På den plastiske gengivelses område kan man endnu diskutere dette: en langsommere bevægelse kan aflæses som „normal“ (dvs. som et normalt billede af bevægelse), „der er blevet anbragt i unormale betingelser“ – selve udtrykket „langsommere“ antyder, at vi i vor bevidsthed har forestillingen om en hastighedsnorm, som den (bevægelsen) afviger fra. Derfor er for hurtige bevægelser på lærredet, f.eks. i nyhedsreportagen, *komiske*. Men af samme grund er de *ikke komiske*, når de optræder, f.eks. i en episode, der viser en massescene med *forøget aktivitet*. Det vil sige dér, hvor deres billedmæssige forvrængning i forhold til virkelighedens normale betingelser netop *billedligt* bedre svarer til temaet end den ligefremme billedmæssige realitet! (Vi ved alle, hvor meget mere overbevisende afsnit med kavaleriangreb er, når de optages langsomt, for derefter på lærredet at fare hurtigere afsted).

Det er interessant, at den samme hastighedsfaktor i lyd viser sig at være endnu mere afgørende for ændringen af netop billedet. Alle ved, at langsommere eller hurtigere projektion af lyd fremkalder foreteelser, der ikke er analoge, hvor det drejer sig om et *accelerando* eller *ritardando* i gengivelsen. De udtalte ord bliver ikke hurtigere eller langsommere at udtale. De bliver *højere* eller *lavere* i tone. Herved ændres billedet af fænomenet i betydelig højere grad end i tilfældet med gengivelsen.

En tenor, der glider over til en bas, er for vor opfattelse en betydelig større billedmæssig forvrængning end en langsom fremvisning af et spring. Springets langsommere bevægelse aflæses som et spring under *andre betingelser* for fremvisning... En bas i stedet for en tenor aflæses som en *anden stemme*! Herved skal man ikke forledes til at tro, at der kun er tale om en rent subjektiv forvrængning af billedet, det vil sige noget der kun foregår i vor bevidsthedsopfattelse. Hastigheden ændrer også *objektivt* værkets *billede*, selv om elementerne i gengivelsen forbliver uforandrede (i tilfældet med den forandrede projektion).

Men det er øjensynligt, at man blot skal give efter for tidsbetingelserne ved den eneste mulige norm, ved hvilken den filmiske bevægelses psykologiske fænomen kan træde i funktion på de i vor bevidsthed givne betingelser, før dette bevægelsesfænomen opløses.

Derfor har to enkeltbilleder, der står ved siden af hinanden, to funktioner at udøve: selve gengivelsen og sammenfatningen af disse gengivelser i bevægelsens billede. Det sker på filmens første stadie, som vi her beskriver. Her registreres den ikke af bevidstheden. Den „sluges“, og det er ikke ved nogen anstrengelse muligt under normale betingelser for projektion at tvinge sig selv til at aflæse denne proces i dens enkelte bestanddele. Den første betingelse for de to funktioner bevares også ved det andet skridt inden for filmmontagen. Det er i det tilfælde, hvor vi har at gøre ikke med to faste enkeltbilleder, der danner et billede, men med to eller flere billeder, der konstruerer montagebevægelsen.

De galoperende hove, hestens hoved i fuld galop, hesteryggen, der i hastigt tempo fjerner sig. Først ved deres forbindelse i bevidstheden opstår den billedlige sansning af hesten i galop. Interessant nok er disse afsnit også smeltet sammen til et hele for den „menige tilskuer“, som man siger. Det viser sig, at det for en ikke-professionel er næsten umuligt at opfatte scenen som en vekslen af montageafsnit, det kræver en særlig, bestemt træning. Jeg husker selv, hvad det kostede mig af møje i begyndelsen af min filmkarriere at lære på lærredet at se, f.eks. en scene, hvor Fairbanks slukker sin cigaret, ikke som en handling, men – professionelt, dvs. „alle tre montageafsnit“: 1) halvtotal – tager cigaretten ud af munden, 2) nær – hånden slukker cigaretten i askebægeret, og 3) i knæstørrelse – Fairbanks går væk fra bordet efter at have smidt cigaretten! Men her kan man allerede med en forholdsvis lille anstrengelse differentiere de to funktioner: man kan aflæse tre forskellige gengivelser . . . følgelig kan man også aflæse billedet af, hvad der foregår, fuldt ud. Hvert nærbillede giver ud fra lovmæssigheden pars pro toto en forestilling om hele genstandens handling. Og i virkeligheden gentager de tre nævnte fragmenter af hesten (hovene, mulen og ryggen) i højere kvalitativ orden det, der ville fremgå af tre enkeltbilleder i rækkefølge, der viste tre faser af hestens galop i total.

Den samme kvalitative intensivering sker også i opfattelsen, intensiteten i det psykiske arbejde vokser stærkt, fordi det ikke er en hest

i tre forskellige stillinger, der samles til hestens ene bevægelse; fra tre forskellige detaljer udledes derimod tre forskellige *billeder af en hest i galop*, som forenes i det fælles *billede af den galoperende hest*. Her er tidsfaktoren afgørende. Ikke kun tempoet inden for afsnittet, men også selve afsnittets varighed spiller en afgørende rolle. Men heller ikke her er tiden „skæbnesvanger“, den er *til en vis grad* i vores magt. Der er grænser, inden for hvilke det fænomen opstår, at montageafsnittene smelter sammen i billedet af bevægelse. Også her er det netop enkeltbilleder under mikroskop!

I den tredie fase har vi en endnu mere tilspidset situation. Hvis vi som eksempel tager John Phoenix' „Skrækkelige jernbanekatastrofe“,⁵⁹ omsat til filmbilleder – total af forlorne tænder, togvognen på hovedet, lokomotivet, der står „på højkant“ – så ser vi her så at sige den anden yderlighed: her kræves der allerede en *vis anstrengelse* af vor bevidsthed for at jævnføre disse elementer til et hele og ikke blot som sansning nå til et billede, som i tilfældet med den galoperende hest, men ud fra disse tre fragmenter opfatte hele katastrofens billede. Her spiller „tempoet“ så at sige ingen rolle. Opsplitningen i to processer er her næsten tydeligere for øje end foreningen i én! Det er helt klart, at sådan vil sagen også forholde sig fremover. De enkelte montagescener i en kampscene er hver for sig et *billede af et slagsmål*, men som gengivelse af en del af kampen som hele vil de, når de føjes sammen, give en afledt forestilling, et afledt billede af kamp. Via det afbildedes elementer fremstår der for tilskueren en stadig større og mere uigengivelig sanseoplevelse – et afledt billede, en forestilling, en sammenfatning. Idet dette afledte billede ved sit indhold overskrider grænserne for gengivelse af en begivenhed og giver sig ind under betingelserne for en generaliseret sansning og forestilling om begivenheden, overskrider det også sin egen egentlige dimensions grænser i de midler, hvormed det henvender sig til tilskueren og fremstiller begivenheden.

Vi har talt om dette i forbindelse med den plastiske komposition. Hvad førte det til dér? Dér førte det til, at gengivelsens grænser blev overskredet; som overbygning fik man en tendentiøs kompositionelt-rumlig „sammenføjning af gengivne genstande“ (eller farver, rumfang osv.); generaliseret som metafor så langt det skulle være. Videre fik vi i den kompositionelle kontur et grafisk forenklet *indholdsskema*, der gennemtrænger objekterne.

Nu har vi desuden at gøre, ikke blot med den indre billedlige „gengivelse“, men tillige med den reflekterede kompositionelle „sammenføjning“ af disse enkelte billeder, dvs. montagens afsnit, i tid.

Der er ingen grund til at sætte det rumlige i det første tilfælde op mod det tidsmæssige i det andet. For den rumlige forskydning i et billede, der ikke er beregnet på en bestemt følge i opfattelsen, har ingenting at gøre med kompositionen. På den anden side står montagens følge, der ikke på samme tid konstruerer fornemmelserne af det rumlige og milieuet lige så langt fra, hvad man kunne kalde kompositionen i film. (Det gælder også i de tilfælde, hvor montagen ikke overholder stedets enhed i sine enkelte afsnit).

Er filmen uden fortilfælde, hvad dette angår?

Selvfølgelig ikke. Ikke så meget for at bekræfte dette forhold, som for yderligere at præcisere disse overvejelser, kan vi vende os til det samme fænomen, men i den form, det tager i tegningen. Vi søger naturligvis vort eksempel først og fremmest blandt sådanne eksempler på billedkunst, i hvilke det tematiske og en idémæssig aggression tydeligt kommer til udtryk. Her finder man fænomenet mest udtømmende og intenst fremstillet! Under sådanne betingelser, hvor den målrettede, bevidste tanke dominerer, fremtræder også metodens træk mest præcist. Det er lettere at se musklernes spil i et legeme, der udfører en anspændt og målrettet handling end i et, der er i ro. Metodens spil er det bedst at søge i eksempler på skabende udformet aggression og kampberedt udfald. Et sådant eksempel kan vi finde i det første nummer af tidsskriftet „Zjupeľ“ fra 1905. I et af de glimrende eksempler på den kampberedte satire fra disse år – i det berømte „En oktoberidyl“ af Dobuzjinskij, der afslører hele løgnagtigheden og forræderiet i „manifestet af 17. oktober“.⁶⁰

Lad os forsøge at følge den proces, hvorved vi opfatter tegningen, hvorledes billedet af det dramatiske forløb, som billedet selv er en epilog til, er dannet. Tusinder af mennesker har på forskellig måde oplevet den emotionelle virkning af denne tegning eller vil komme til det. Jeg tror ikke, at den opfattelsesmåde, som jeg beskriver i det følgende er almen og lovmæssig, men i beskrivelsen prøver jeg at holde mig til den vej, ad hvilken selve begivenhedens billede dannes for mig gennem detaillier i dens spor. (Se planche ved side 121).

1. Øjet nagles først og fremmest til blodpølen midt i tegningen.

2. Øjet gennemløber dens kontur og støder på dukken. Dukken og brolægningen. Hvorfor? Øjet søger på brolægningen, leder efter forklaring. Det bliver brat tiltrukket af galochen i nederste højre hjørne. Ved siden af et par briller.

3. Øjet leder videre i den samme søgen efter en nøgle, der omfatter det hele. Galochen og blodpølen driver det ad den linie, der forbin-der dem. Det er diagonalen fra nederste højre til øverste venstre. Øjet bevæger sig ad diagonalen. Det standser ved vinduet. I vinduet et hul fra kuglen, der er gået igennem det.

4. Interessen skærpes. Øjet springer forbi de hvide ark, der er klæbet på muren, og indsamlingsbøssen, som tilsyneladende ikke endnu har noget til fælles med „sporene af forbrydelsen“, detaillerne aflæses allerede nu som sådanne. Øjet registrerer noget blodigt – standser ved den lave søjle. Søjlen og træet fører på rent plastisk vis blikket i dybden – om hushjørnet. Det retter sig mod gadens dyb. Støder på de trefarvede faner. Gaden er tom.

5. Øjet ser den tomme gade og tsarfanerne. I 1905 er det som et gadens „negativ“. Og bevidstheden tegner øjeblikkeligt det manglende „positiv“ til i bevidstheden: den menneskefyldte gade og ... de røde flag.

6. Fra dette øjeblik er blodpølen allerede billedet på demonstran-ternes fordrivelse. Dukken og galochen med brillerne – det er et bil-lede på de yderste poler i sammensætningen af de skånselsløst bort-jagne: det er „de gamle og børnene“, mellem dem tegner sig billedet af voksne, halv voksne, kvinder. Kuglen i vinduet – er et billede på demonstrationens fredelige karakter og uskyld, troen på manifestet om „friheder“. Det er en genklang af nedskydningen af den frede-lige demonstration den 9. januar. Blodpølen – er nu et billede på nedskydningen.

7. Og pludselig aflæses de hvide ark over pølen, først og frem-mest ved deres kontur: det er et kors. Den typiske kontur af et grav-kors – et monument. (En tilskyndelse til at aflæse konturen således finder vi i det lille hvide kors over indsamlingsbøssen. Det er dens vigtigste kompositionelle betydning, foruden de åbenlyse tematiske associationer til kirkebøssen i en sådan sammenhæng).

8. Man læser „gravmælet“ nøjere, på det står det berygtede mani-fests ord. *Ordene* – er manifestets ydre fremtoning – indrømmelsen af frihed. De opklæbede proklamationers *form* – et kors – er deres

væsen – frihedernes kirkegård, et kors over de „vanvittige forhåbninger“.

9. Gaden fyldes med en folkemasse i bevægelse. Fordrivelsens scene. Tilintetgørelsens scene. De gamle mænds og børnenes scene. Scenen med de fredelige beboere, der med kugler fordrives fra vinduerne. Kulminationen af „gadeuordenen“, som de borgerlige aviser skrev. Den scene, der ved en overblænding går over i totalbilledet af den idyl, som vi ser. Og scenen, der fuldendes med gravkorset, der kommer apparatet nærmere, korset over de friheder, der blev tilkæmpet med blodets pris, ligesom hele reaktionens forfærdelige rasen, der fulgte efter det berygtede provokatoriske manifest, træder frem i bevidstheden og erindringen.

Sådan, skridt for skridt, detaille for detaille fødes billede efter billede. Billederne træder i aktion. Billederne indgår i indbyrdes samspil. De føder et nyt, fælles sammenfattende billede. Og vi gennemlevede ikke dét i billedet, som det *forestiller*, men kampen mellem de billeder, som kunstneren gennem et vidende valg af detaljer formåede at fremkalde i vor forestilling, vor bevidsthed og vore følelser.

Som vi ser er der ingen forskel på denne vej og metode, og den ifølge hvilken billederne formeres i filmtilskuerens bevidsthed og følelser.

Den beskrevne vej, som øjet gennemløber (jeg tror ikke, den er langt fra sandheden) – det er en montagens vej.

Detaillerne – er nærbillederne.

Det ophold man gør ved dem – er meterlængden.

De billeder der opstår og deres indbyrdes forbindelse er det samme, som vi opfatter filmisk, sådan som allerede beskrevet. (—)

Lad os endnu en gang opsummere, formulere og præcisere disse hovedsætninger.

1. Montageafsnittet (især totalbilledet) udgør en del (pars).
2. Efter loven pars pro toto fremkalder denne *del* en udbygning i bevidstheden af et *vist hele*.
3. Det gælder for enhver specifik del, for ethvert enkelt afsnit.
4. Således aflæses montagens forbindelse af en række montageafsnit *ikke* som en konsekvent følge af *detailler*, men som en følge af hele scener. Scener, der vel at mærke ikke er gengivet, men som dukker frem i bevidstheden. For pars pro toto er også et middel, der

tvinger et billede af et fænomen til at dukke frem i bevidstheden, men ikke et middel til at gengive et fænomen.

5. Herigennem gengiver montagens afsnit indbyrdes *nøjagtigt* den proces, som finder sted inden for hvert enkelt afsnit mellem de enkelte billeder. Bevægelsen (på det givne stadium – en forskydning) er også dér sammensat af kontrasterende gengivelser. I sammenstødet mellem to gengivelser, to på hinanden følgende faser i en bevægelse opstår et *billede* af bevægelsen. (En bevægelse, der faktisk *ikke er gengivet*, men givet ved to ubevægelige størrelser). I overgangen fra forbindelsen af faste enkeltbilleder til forbindelsen af enkeltbilleder på strimlen er metode og fænomen uforandret, men føres dog op til et kvalitativt højere trin. *Pars* (en del) af montageafsnittet fremkalder billedet af *toto* (et vist hele). Således er det i bevidstheden allerede et billede af en hel fremstilling. Og videre – gennem en række af hele forestillinger – af forestillede gengivelser. Og hver enkelt forestillet gengivelse indgår i sådanne forhold med den tilstødende som den fysiske gengivelse i et enkeltbillede med den fysiske gengivelse i det næste – de føder også et billede.

Men forskellen er dog her *enorm*. Sagen er, at enkeltbilledet faktisk er gengivet. Det er et produkt af en fremmed vilje, det er foreskrevet tilskueren af instruktør-fotografen.

I montageafsnittet – i vor sprogbrug *pars* – er gengivelsen af et hele *forestillet*, dvs. på *grundlag af* den givne *pars* – for hver enkelt tilskuer er det set individuelt, på sin vis skabt, på sin vis realiseret (*toto*). Det er helt klart, at intensitetsgraden ved *oplevelsen af et sådant billede* er langt højere end når det drejer sig om en *gengivelse*, der er *udført* og skabt af en anden. I det givne tilfælde vil hele det skabende forestillingsapparat hos tilskueren træde i funktion. (–)

III

TONEFILMENS MONTAGE

Groft taget er billedet af det, der foregår inden for et værk, særlig tydeligt i filmen. Gengivelsen ligger i det enkelte billede. Helhedsbilledet – i montagen. Men vi så, at enkeltbilledet, hvis det skal være kunstnerisk udtryksfuldt, må være en enhed af begge disse to principper. Det samme har vi iagttaget i montagen. Montagen har en

dobbelt funktion: både som gengivende fortælling, og som rytmisk sammenfattet billede, vel at mærke hvis det er en montage, der har noget at sige som kunstværk.

Måske bør man her erindre om nok en ting. Thi på lige fod med den form for rytme-begreb, som vi tidligere har fremstillet, findes der desuden en *rent formel* bestemmelse af dette begreb. Sådan noget som gentagelsen af en bestemt forbindelse eller gruppe med bestemte og lige store mellemrum i tid. Spillet på en vekslen mellem langvarige og korte. Betonede og ikke betonede osv. Også denne rytme kan optræde i montagen!

I så fald er det ikke *den* rytme, som jeg taler om. Det er først og fremmest en gengivelse, og det er en gengivelse, der ikke i sig optager det sammenfattede billede af den begivenhed, som den sammenfatter. Det er de tilfælde, hvor en march monteres i march-rytme og en vals i valserytme. Et overgangseksempel er den „metaforiske“ montage, hvor en „begravelse“ monteres som „vals“ eller en „vals“ som „begravelse“. Det er de tilfælde, hvor – som omtalt i første afsnit – gengivelsen nyvurderes gennem kompositionen. Og endelig det tilfælde, hvor det indre indhold rytmisk sammenfattes, hvor indholdets tegning, dets formel, kun gentager den indre udvikling i indholdet, efterhånden som det åbner sig, og fastholder det i intervallernes vekslen og varighed, efterhånden som indholdets indre dynamik spændes. (Uden at det er nødvendigt at vælge et genstandsmæssigt-gengivende skema fra et *andet* indhold, for gennem det at fremføre overvejelserne over det *givne* indhold. Det kalder vi for en overført metaforisk fremstilling af rytmen. Et eksempel herpå er den førnævnte „begravelsesagtige valserytme“).

Hvordan det end er, montagen har to uadskillelige funktioner: som beretning og som rytmisk sammenfatning af beretningen. Herom talte jeg udførligt i mit foredrag på Sorbonne (Paris, februar 1930).

Jeg har, idet jeg gik ud fra denne dobbelte funktion, i mine undervisningsprogrammer på Statens Instruktørkursus og i tidligere artikler klassificeret montagens former i to „rækker“. I den ene behandles de forskellige former for fortællende (gengivende) montageprincipper. I den anden de forskellige former, hvorigennem montagen kan udfylde sin sammenfattende, billedlige rolle, idet jeg forstår disse forskellige former som former af rytmisk art, defineret som den yderste forenkling, der dog ikke går over i abstraktion.

Lad os repetere disse betegnelser, som er velkendte, således som de er anført i programmet til mit kursus i iscenesættelse fra 1935.

„Montageformer baseret på semantisk orden:

- a) montage, parallel med tildragelsens udviklingsforløb (primitivt informativ montage)
- b) montage, parallel med forløbet af flere handlinger („parallel“ montage)
- c) montage, parallel med sansningen (de primitive sammenligningers montage)
- d) montage, parallel med sansning og betydning (billedlig montage)
- e) montage, parallel med forestillingerne (montage, der konstruerer et begreb) . . .“

Her er de mulige montageformer opregnet, som opstår ved jævnføringen med selve *det berettende* indhold i de enkelte afsnit (gengivelsen).

Den anden række lyder således:

„Montageformer baseret på kinetisk orden:

- a) den metriske
- b) den rytmiske
- c) den tonale (melodiske)
- d) overtonens
- e) den intellektuelle, som ny kvalitet baseret på udviklingen af overtonen i retning af tankemæssige overtoner.“

Her er de montageformer opregnet, som opstår ud fra mulighederne i selve sammenstillingsprocessen af afsnittene, dvs. de muligheder gennemgås, som ideen har for at finde udtryk, ikke blot i gengivelser inden for selve afsnittene, men også gennem de forskellige sammenstillingsformer og processer, der er mulige ud over, og undertiden helt uden for de blot snævert-berettende funktioner, som montagen har, det vil rettere sige de berettende funktioner af højere, sammenfattende orden (rytmen, som vi forstår den og allerede har defineret den).

Måske er det mest af alt på sin plads at nævne, at overgangen fra film med ét optagelsespunkt til „montage“filmen som en konsekvens også så at sige afspejler den proces, som sker på et givet stadie i

vor bevidstheds udvikling, nemlig: overgangen fra *afspejlingen af selve fænomenet til afspejlingen af forholdene mellem fænomenerne*. I sin begejstring over dette resultat, sin optagethed af det, har montagefilmen ikke kunnet undgå i nogle af sine yderligheder og overdrivelser af „montagens princip“ – forholdene mellem fænomenerne – at lade selve fænomenernes gengivelse lide afbræk.

I Sorbonne sagde jeg, idet jeg hilste „talefilmens tilsynekomst for folket“ velkommen – og dengang var „anerkendelsen“ af talefilmen endnu et emne for diskussion – at denne dobbelte belastning er det væsentligste spaltende princip i montagen. I talefilmen så jeg en opløsning af denne indre modsætning mellem to funktioner i montagen, gengivelsen og rytmen inden for montagen må nødvendigvis støde sammen. Rytmens føjelighed kræver undertiden mikroskopisk „klipping“ (helt ned til to-tre billeder i et montageafsnit). Afsnittets gengivende side – ligger først og fremmest i, at det holdes fast tilstrækkeligt længe, og den rytmiske opbygning sker altid med et sideblik: lad os ikke tabe det berettende og demonstrative grundlag af syne, ikke skære afsnittets gengivelse til døde. Og fortællingen skæver hele tiden til rytmen: „ikke fortabe sig i fortællingen“, så den rytmiske forbindelse mellem fortællingens forskellige afsnit går tabt. Et af de bemærkelsesværdige nye principper, talefilmen indførte, var, at den aflastede montageafsnittet for dets tidsmæssige rytmiske funktioner. Jeg fremhæver – de *tidsmæssige* rytmiske funktioner, for det er helt klart, at i dem, i spillet med varigheder, lå den vanskelighed, som jeg talte om. Ansvar for den plastiske, rytmiske karakter i gengivelsen, under sådanne betingelser, hvor betragtningstiden vokser, bliver endnu større, og derfor har vi her viet et helt afsnit til spørgsmålet om enkeltbilledets klassiske komposition. Men netop *denne* overvejelse indeholder potentielt hele *teorien* om lydens og gengivelsens indbyrdes forbindelse. For det rytmiske princip, som vi tillagde betydning af den yderste sammenfatning (uden overgang til abstraktion), forskydes i talefilmen fra det felt, der vedrører afsnittenes gensidige placering, til et felt med en ny dimension – den lydlige „kontur“, der *gennemtrænger* en serie afsnit, *fuldstændig ligesom* den omfattende fysiske lineære kontur* gjorde det i den plastiske gengivelses** tilfælde eller bevægel-

* Eller den bevidste vej gennem på bestemt vis placerede elementer i gengivelsen.

** I billedet eller i det enkelte billede på strimlen.

sens rytmiske „forløb“ gennem de sammenføjede montageafsnit i tilfældet med montagefilmen.

Og det skaber en helt ubrydelig forbindelse og enhed for montagekonceptionen på alle de tre kvalitativt forskellige stadier.

Det bestemmer lydens placering ikke som en uvedkommende naturforeteelse, der er trængt ind i filmen, men som et organisk element i filmen, som den videre udvikling af træk og principper, der er latente i den filmiske strukturs billedmæssige udtryksfuldhed. Hertil hjalp det gennemgående billede af gensidig indtrængen på to planer af en og samme udtryksløsning i to forskellige dimensioner.

Det er tilstrækkelig kendt, at teatret til en vis grad, skønt yderst ufuldkomment og temmelig groft, kan tjene som „Vorschule“ til det lydligt-visuelle kontrapunkt. I de tilfælde, hvor det lydmæssige partitur er tilstrækkelig principielt sat i centrum for opmærksomheden og tilstrækkelig konsekvent udformet i praksis. Med et sådant gærstof af personlig teatererfaring kom jeg selv til filmkunsten. (—)

Hos Diderot er der et sted i den „Tredie dialog“, hvor han taler om det musikalske drama, som også er nyttigt for filmen, opfattet som lydfilm. Det er i hvert fald et konkret eksempel, der endegyldigt i hele sin anskuelighed kan tjene til at give os et billede af, hvor og i hvad „musikkens“ element beror i filmkunstens tidlige etaper, og på hvilken måde lydfilmen og dens montageopfattelse umiddelbart vokser frem og forbinder sig med disse foregående perioder.

Diderot beskriver, hvorledes Klytaimnestras monolog fra Racine's „Ifigenia“ ville lyde, overført til musik i et musikalsk drama:

Jeg ulyksaligste af alle mødre,
nu kranser de min datter, hendes hals
er blottet nu for hendes faders kniv,
som Kalchas fører . . . Stands barbarer!
Husk at hun stammer ned fra Zeus!
Hører I tordenkilen, jorden skælver,
det var en gud, der talte, hævnens gud.

(V akt, IV scene)⁶¹

Således er det brudstykke, Diderot anfører fra selve monologen. Her er beskrivelsen af, hvorledes komponisten vil få dette materiale til at lyde:

„Han vil lade tordenen rulle, og lynstråler udslynges fra den, han viser mig Klytaimnestra, der truer hendes datters bødler med billedet af den gud, i hvis navn de udgyder dette blod; i min forestilling, der allerede er rystet ved poesien og situationens patetiske karakter, fremstår dette billede med den størst mulige sandfærdighed og styrke. *Jeg hører ikke længere Ifigenias moder: det er den buldrende torden, jorden der skælver, luften der rystes af den forfærdende bragen.*“⁶²

Lad os se nøjere herpå.

Her er tre stærke oplevelser:

- 1) situationens patetiske karakter
- 2) poesien patetiske karakter, og til sidst
- 3) transponeringen til musik, hvor „dette billede fremstår med den størst mulige sandfærdighed og styrke“.

Her er fremstillet ligesom tre faser af materialets tilstand under teatrets vilkår.

1) Situationen – råstoffet – anekdoten – der selv hvad indholdet angår er patetisk.

2) „Poesien“, dvs. den oprindelige patetiske bearbejdelse af det ved hjælp af kompositionens midler – i dette tilfælde litterære.

3) Transponeringen til musik, dvs. en overføring af et allerede poetisk „udformet“ materiale til et endnu højere stadie af en ny kvalitet, endnu større formåen og mere indtrykvækkende.

Endvidere har den sidste form den særegenhed, at i den hører man „ikke længere Ifigenias moder“ men et helt kosmos af tordenen. Det vil sige Klytaimnestras vrede og forfærdelse, ophøjet til den yderste sammenfatning. Og „målet“ for transponeringen til musik opfattes som dette ønske om gennem gengivelsen af Klytaimnestras opførsel og handlinger tillige at give en „kosmisk“ sammenfatning (her af rent emotionel art). Vrede og Forfærdelse med store bogstaver; Vrede og Forfærdelse gennem Klytaimnestras vrede og forfærdelse.

Og netop dette viser sig at være det billede, som „fremstår med den størst mulige sandfærdighed og styrke“. Foruden dets „styrke“ er her retteligt gjort opmærksom på dets „sandfærdighed“, dvs. realisme i ordets højeste betydning, og ikke blot „hverdagssandhed“. Det vigtigste træk i realismen er det forhold, at det sammenfattede og fælles træder frem gennem det enkle og isolerede . . .

Jeg tror ikke, det bliver en blot forstandsleg eller en formel analogi, hvis vi påviser, at netop en sådan tilstand for materialet og en opde-

ling i disse tre stadier har vi i filmen. For de gennemgående, fælles lovmæssigheder forbliver sande også for filmen.

Og ikke blot for filmen som hele, som vi allerede kender i dens tre faser: film med ét optagelsespunkt, med flere punkter, og lydfilm, som fuldt og helt gentager Diderots opdeling. Men også inden for *hver enkelt* af disse etaper har vi de samme tre gensidige forhold.

Lad os fra dette synspunkt gennemgå, hvad vi har fremstillet om de to første udviklingsetaper i filmen: om film med ét optagelsespunkt og film med flere punkter (der vulgært kaldes „montage“filmen).

1. Film med et optagelsespunkt

Det første ville være – tekstindslagene. (F.eks. „I byen skød barrikaderne op . . .“)

Det andet ville jeg henføre til den plastiske kompositions betingelser. Hvor det rytmiske er bragt i overensstemmelse og udlignet rumligt (F.eks. kompositionen af barrikade nr. 1).

Og det tredje ville jeg henføre til det tilfælde i den plastiske komposition, hvor den, foruden alt dette, også bliver et sammenfattet billede af det, der ligger til grund for gengivelsen. (F.eks. kompositionen af barrikade nr. 2). Hvis vi omskriver Diderots ord og anvender dem til *dens* kompositionsprincip, kunne vi sige: „Jeg ser ikke længere blot en barrikade: det er kamp, det er angreb, det er et sammenstød mellem to kræfter . . .“

Denne kompositionstype ville være som en transponering til en ubevægelig musik, der i sig indeholdt den sammenfatning, som musikken har i Diderots „krav til den“.

2. Film med flere optagelsespunkter

Det første ville være . . . et afsnit optaget fra ét punkt. (Som f.eks. det informative totalbillede „Kamp på barrikaderne“).

Det andet ville jeg henføre til de logisk følgende montageafsnit, der udfoldede udviklingen og forløbet af kampen på barrikaden. Her ville montageafsnittene konsekvent vise de beundringsværdigt planlagte og fremragende udspillede episoder af kampen ved barrikaden, for alene at forfølge dette mål – at vise dem udførligt.

Og det tredje ville jeg se i betingelserne for en sådan montagekomposition, hvor skiftene, den relative længde og de dertil svarende gengivelser i enkeltbillederne også selv ville skabe det dynamiske billede af oplevelsen af kamp. Det vil sige den dynamisk plastiske musik, bestående af rytme og tone (forstået malerisk) i de vekslende afsnit, der ligger som en symfoni (med samme tema) under gengivelsen af begivenheden. (Et „mekanisk“ hjælpemiddel i denne sag var ledsagemusikken i stumfilmen. Denne musik skulle enten skabe den sammenfatning, der manglede i scenen, eller – hvis den fandtes – netop overføre dette billede til toner. Springet herfra til fornemmelsen af lydmontagen i tonefilmen er derfor let og tydeligt).

Lad os også gennemløbe første og anden fase indefra (i talefilmen).

1. Det første – er speakerens stemme, der ledsager de forbipasserende billeder med kommentar.

Speakerens kødelige bror – er den hverdagsagtigt synkroniserede lyd (en ringeklokke, der ses og ringer; et menneske, som er på billedet og taler; et bål, som brænder for øjnene af tilskueren og knitrer): det er en sådan lydcommentar til det sette fænomen (om man vil, en visuel commentar til det hørte fænomen).

2. Det andet ville jeg regne for en korrekt udvikling af det lydligt-visuelle kontrapunkt i en lydligt gengivende *udlægning* af dramaet, af den dramatiske begivenhed. En dygtig indføring af emne-bestemt musik i handlingen, som veksler med ord, en korrekt udnyttelse af „piske-slag“ osv. Altsammen med en rytmisk stramhed i kompositionen, der gentager forløbet, bevægelsen i dramaet.

3. Og til sidst det tredje. Men ved det tredje må vi opholde os mere udførligt, for til det er hele tredje afsnit viet! Her er situationen lige så klar.

Den samme funktion som den sammenfattede kompositionelle kontur i filmens første etape.

Den samme funktion som det sammenfattede billede af fænomenet, der gennemtrænger en gruppe montageafsnit på den såkaldte montagefilms etape.

Den samme funktion af sammenfattet billede i forhold til det gengivne fænomen skal musikken have.

Naturligvis er det omvendte tilfælde fuldt tilladeligt: hvor gengivelsen spiller det sammenfattede billedes rolle over for lyden. Det sker

ikke så hyppigt. Det ligger i selve musikkens og gengivelsens natur. Musikken er mindre konkret gengivende og genstandsmæssig og mere egnet til sammenfatning. Gengivelsen opnår kun med stort besvær en sammenfatning, men er langt mere tingslig. Derfor er den rigtigste aflæsning det faktiske tilfælde: en vekslen, skiftevis tilkommer denne rolle den ene og den anden.

Således, hvis vi holder os til vor relative klassifikation med den netop gjorde indrømmelse, så får vi for alle tre faser i filmen ligesom ét samlende skema.

Vi erindrer, at et fuldstændigt billede består af enheden mellem gengivelsen og det sammenfattede billede. Vi kan således under rubrikkerne „gengivelse“ og „billede“ til en vis grad fordele filmens virkemidler.

Skemaet er udformet helt ligesom vi kunne gøre det for skuespilleren og hans rolle. I den første kolonne skulle da stå „Gordej Tortsovs personlige egenskaber“, i den anden – „de typiske træk for en Moskva-købmand på Ostrovskijs tid“. ⁶³ Den gensidige forbindelse mellem dem ville skabe det uudslettelige, fuldstændige billede, som Ostrovskij har givet så fuldkomment i sit stykke som litterært materiale, og som kræver en lige så stor fylde i den realistiske fremvisning af skuespillerens følelser og handlinger. Helt efter disse principper er dette skema for filmen opstillet i forhold til andre påvirknings- og udtryksfelter.

	Gengivelsesprincip	Det sammenfattede billede
Film med ét optagelsespunkt og montageafsnit	Gengivelsen af en genstand	Dets kontur (eller kombination af elementer eller lys på elementerne osv.)
»Montage«-filmen	Enkeltbilledet	Montage
Talefilmen	Enkeltbillede-montage	Lyd (støj, stemme, ord, musik)

Opdelingen er vilkårlig, for der optræder såvel blanding som forskydning, overgang fra en funktion til en anden. Men kun på ét uundgåeligt vilkår: gengivelsesprincip og billede er kategorisk betingede af forskellige dimensioner, sfærer og midler. Deres tilhørsforhold til forskellige opfattelseskategorier kræver uundgåeligt, at de lokaliseres i – hvad materialet angår – forskellige udtryksmidler. (Overholdes denne betingelse ikke, fører det til plastisk forvirring, som i Repins portræt af Tolstoj).

Men ét er helt givet: den principielle ensartethed i alle tre tilfælde, filmens kvalitative særart taget i betragtning.

Sammenfatningen skete via *konturlinien* i gengivelsen. Den skete i *handlingens linie*, der føjede de enkelte montageafsnit sammen. (Uden for afsnittets grænser – i sammenføjnngen af flere afsnit). Sammenfatningen overskrider grænserne for montagens sammenføjning af afsnit i *musikkens bevægelseslinie*, der løber gennem dem.

Interessant nok gennemgår selve begrebet bevægelse kvalitative forskydninger og bliver i hver ny fase til en ny form for bevægelse.

„Bevægelsen“ er i det første tilfælde – konturens bevægelse – i sit væsen en rent vilkårlig opfattelse: konturen er jo ubevægelig. Den forskyder sig faktisk ikke. Øjet flytter sig langs konturen. Og hvis vi taler om konturens bevægelse, så er det i sit væsen kun som en afspejling af vort øjes bevægelse, og vi tilskriver konturen den bevægelse, som den tvang vort øje til at udføre. Vi forsyner vilkårligt konturen med en bevægelsesproces. Selve konturens knæk inden for bevægelsens kategori bliver naturligvis et *spor* af en vis bevægelse, der i sig har fastholdt sit forløbs udtryksfuldhed, men ikke selve bevægelsens akt. Men ved genskabelsen af bevægelsen på dens spor deltager vi i bevægelsen, som hvis den foregik for øjnene af os.

Det andet tilfælde er karakteriseret ved bevægelsen som sådan i dens mere udtalte og mekanisk simple form: her har vi at gøre med bevægelsen som forskydning. (Som bekendt havde Plekhanov f.eks. overhovedet ingen anden forestilling om bevægelse).

Det tredje tilfælde er interessant ved, at i det er bevægelsens princip for os trådt ind i en ny fase. Her er ingen bevægelse som forskydning, (melodien bevæger sig anderledes end flyglet, som flyttemændene slæber rundt med), skønt der her, i modsætning til den første fase, er tale om en følge i tid. Selve bevægelsen er forskudt til en højere fase, til svingningernes felt. Vi skal videre se, at det gælder ikke blot for feltet lyd og musik, på hvilket det er indlysende ud fra fysikkens love. Vi skal se, at den plastisk opbyggede film knytter sig til dette princip og til denne kvalitet, som et nyt bidrag på denne etape. Men endnu mere bemærkelsesværdigt er det, selvfølgelig, at den lovmæssighed, der fremgår af det før bragte skema, er ubrydeligt, også *inden for* hver af disse felter hver for sig. Vi har allerede vist det, hvad angik tilfældene *inden for* konturens linie og *inden for* montagen. Det gælder også *inden for* det tredje stadie.

Lad os begynde med ordet. For det er sætningen det samme, som montagens forløb er gennem en gruppe enkeltbilleder. De gengivende fragmenter – ordene – forbindes i den til en eller anden omfattende helmening. Det er åbenlyst.* Men filmen har ikke blot at gøre med en sætning, men med en *udtalt* sætning. Og interessant nok er udtalen af sætningen, dvs. intonationen, i forhold til sætningen fuldstændig underlagt de betingelser, som vi har udbredt os så udførligt om. Netop intonationen er det, der på afgørende vis giver det endelige billede betydning, og sammenfattet mening til det, som er indholdet af de ord, der indgår i sætningen. Lad os erindre den uendelige mængde billedlige betydninger, som en og samme gruppe ord – ja ét og samme ord – kan få blot gennem forskellige intonationer, der på deres vis sammenfatter gengivelsens elementer, den givne sætning. Lad os tage det ydertilfælde af modsat betydning, som opnås blot med den ironiske intonations midler. Og lad os huske den uendelige mængde billeder, der kan opstå ud fra en udtalt sætning, blot takket være dens „musikalske“ intonering.

Der er helt litterære forløb, som helt er bygget på intonation, som i overensstemmelse med dette generelle forløb udformer de skrevne ord „helt ens“. En konstruktion som f.eks.:

Han kører, kører, kører til hende
han kører til sin hjertenskær . . .

For ikke at tale om det berømte sted i Vasilij Kamenskijs „Lokomotivernes morgenmesse“:

Svellerne, svellerne, svellerne, svellerne,
svellerne, svellerne, svellerne vi . . .

Det første eksempel læses helt som en montagebeskrivelse, hvor de tre første „kører“ bliver som kørslen i tre forskellige planer fra tre forskellige punkter, der samles i billedet „kørslen“, som i den næste linie igen bliver til et billede af, at en elskende kører „til hende“ . . . Kamenskijs „sveller“ synes at være optaget under kørslen, med et stadig voksende tempo eftersom svellerne farer forbi.

* Det gælder også for alle detaljer. Selve sætningen kan også på to måder sammenføje ord: ved hjælp af dem søge at gengive et billede af det, der fortælles om, eller ved sin rytme og konstruktion at gengive meningen og fornemmelsen af genstanden for beretningen.

Det fører mig straks til endnu et eksempel fra et nærliggende område: refrainet i en af Paul Robesons sange om, hvordan en pige siger nej til John om at gifte sig med ham. Hvert vers ender med hendes nej:

No John, no John, no John, no John,
No John, no John, no John, no John, no-o . . .

Det bringer os til selve den genre af viser, især franske, der bestandig ender med den samme strofe. Og hele *disease's* verbale, halvt syn- gende kunst – i hvilken ingen har overgået Yvette Guilbert – bestod i kunsten at variere intonation og nuancer i dette samme refrain. Som eksempel anfører jeg „*Les jeunes mariés*“ fra „*Chansons ironiques*“ af Xanrof. Det er en hel serie kupletter med temaet: de unge nygifte, der vågner efter den første nat. I tre strofer rides i få streger et eller andet billede op. Den ene er fortabt og græder. Den anden siger – „Var det det hele?“ – En tredje: „det var sjovere med min fætter“ osv. osv. Den fjerde linie er den samme: „*Les jeunes mariés*“ og hele kun- sten er i intonationen at indlægge en holdning til billedet af den ene eller anden „unge pige“, hendes billede og den dertilhørende blinken til publikum.* Det er på det ironiske plan det samme som sker i Bach's patetiske fugaer. Teksten er i dem også blot en enkelt linie „*Dies irae*“ eller „*Te deum laudamus*“. Og hans værkers massiver bygger på den uendelige forskelligartethed i det lydlige, „intonationens“ udvikling i dette tilfælde hos orkester og kor. Her spiller intonationen af tekstens ordgrupper samme rolle som konturen i gengivelsen eller linievejene gennem montagens afsnit. Samtidig skilles den selv i en lydefterlig- nende gengivende karakter** og i rytmen, der sammenfatter følelsen og meningen, som *tillægges* den ene eller den anden udtale af en og samme ordforbindelse. Dette finder helt i samme forstand sted i mu- sikken.

Som bindeled tjener her det, der er musikkens hovednerve – melo-

* Yvettes egne forestillinger om udførelsen af viserne kan man læse i hen- des bog: „*L'art de chanter une chanson*“, par Yvette Guilbert, Paris 1928.

** I de tilfælde, hvor intonationen først og fremmest er plastisk gengivende, behøver den ikke at være lydefterlignende, som for eksempel når vi vil give indtrykket af en stor størrelse videre og udtaler stor „stoooo-or“, eller en lillebitte størrelse, hvor vi umådeholdent trækker „i“et ud. I de lydefter- lignende ord og ordkonstruktioner har man en særlig fremhævelse af lyd- efterligningen gennem udtalemåden for ordene.

dien er i sig selv en yderste sammenfatning af den samme menneskelige intonation. Vi har nævnt det i forbifarten. Her kan vi gå lidt nærmere ind på det. Om dette forhold skrev allerede Diderot indtrængende.

Men her standser forholdet ikke, og det interessanteste i musikken er selvfølgelig det, at det indre musikalske kontrapunkt også helt svarer til det, der foregår ved overgangen fra den materielle kontur til den intellektuelle „vej mellem afsnittene“, når filmen går fra stadiet med ét optagelsespunkt til stadiet med flere (som organismen fra det encellede til det flercellede!) De melodiske forløbs modstilling afføder også en vis sammenfattende, materielt ikke nærværende, men *fremdukkende* „linie“ – en harmonilinie:

„Den virkelige kontrapunktiske stil i den form, som Bach gav den skikkelse for os, er karakteriseret ved det melodiske elements dominans over det harmoniske. I den virkeligt kontrapunktiske stil er de enkelte melodiske linier det formende, gestaltende element, og det harmoniske væv er som et *resultat* af de melodiske stemmers sammenfletning. Det harmoniske væv er en konsekvens, et sekundært fænomen, der ledsager det kontrapunktiske væv. I nettet af stemmer, der fletter sig sammen, og hver lever sit eget liv, opstår de forbigående harmoniers fantomer,

	Gengivelsesprincip	Det sammenfattede billede
Film med ét optagelsespunkt	Gengivelse af en genstand	Konturens linie
Konturens linie	Genstandens gengivende kontur	Bøjningernes rytme
Montagefilmen	Enkeltbilledet	Montage
Montage	Montagens fortællende elementer	Montagens rytme
Lydfilmen	Enkeltbillede-montage	Lyd
Lyd:		
Ord – sætning	Ordets og sætningens genstandsmæssige betydning	Sætningens melodi
Melodi	Sætningens melodi	Rytme
Musik	Lyd – ord, menneskestemmens intonation, den musikalske melodi	Intonation, musikalsk melodi, harmoni af kontrapunkt i melodierne
(Det tilsvarende fænomen inden for den udtryksfulde gestus)	Den utilitære betydning af den udtryksfulde gestus Gestus'ens metafor	Gestus'ens indholds metafor Gestus'ens rytme

der dannes ved melodiernes foreninger.“ (L. Sabanejev. „Skrjabin“, GIZ 1923, p. 97).

Hvis vi også optager disse egenskaber inden for hvert område, får vi det udvidede billede i skemaet herover.

Her gælder de samme forbehold, som vi tog ved det foregående. Det gælder om at holde sig strengt til skemaets hovedtræk. Gengivelsen og sammenfatningen er delt op i deres elementer udelukkende med henblik på en undersøgelse. Hele hemmeligheden ved værkets oprindelighed, det vil sige dets realistiske form, ligger i, at denne opdeling ikke findes *inden for værket*, at gengivelsen og sammenfatningen gensidigt er integreret i dets enhed. Det gælder også de konstituerende elementer i værket, som er opført i dette skema.

Ud fra alt det sagte har vi dannet os et bemærkelsesværdigt billede af de tre faser i montagens historie. For ikke at tale om, at selve montagebegrebet fra den grove opfattelse af det som „klippen og skæren“ hæver sig til den højere forståelse af montagen som en opdeling af fænomenet „som sådan“, og dets forening i en ny kvalitativ kategori, underlagt betingelserne for vort blik på et fænomen og vort forhold til det – underlagt betingelserne for en socialt reflekteret sammenfatning af fænomenet.

Første fase: Gengivelsen er ubevægelig. Sammenfatningen bevæger sig rytmisk inden for gengivelsen (betinget) langs den omfattende konturs bøjninger.

Anden fase: Gengivelsen er bevægelig. Både mikroskopisk og makroskopisk. Faste enkeltbilleder veksler inden for enkeltbilledet. Enkeltbillederne veksler inden for montageafsnittenes konsekvente følge. Den sammenfattende linie – ligger i den intellektuelle linie, der forbinder disse afsnit.

Tredie fase: Gengivelsen er ubevægelig. Sammenfatningen af den bevæger sig rytmisk i melodien og harmonien, der gennemtrænger den samtidigt og som lydsammenstilling.

Alle disse tre faser er her beskrevet med den yderste pointering af deres karakter. I denne „rensede“ form er de særlig udtryksfulde som følgerigtige stadier i en fælles dialektisk udviklingsproces. Den tredie – er som den førstes tilbagevendende. Den førstes statiske enhed splittes op i afsnittenes dynamik. Ud fra dette princip udledes den dynamiske forening af splittelsens fragmenter. Genforening i en ny dynamisk enhed, hvor de to foregående stadiers principper ligesom er forenede:

både uforanderligheden og den dynamiske vekslen. Det er interessant både som erkendelse og teoretisk.

Det er helt klart, at i praksis forstås den tredie fases ubevægelighed ikke absolut, men betinget, dvs. således, at selvom det er fuldt ud muligt (og i praksis desværre alt for hyppigt forekommende), at skabe et *uforanderligt* langvarigt gengivende afsnit med det mest komplicerede lydpartitur, så er det lige så muligt at have et kontrapunkt mellem dette partitur og en meget kompliceret montagemæssig konstruktion i gengivelsen.

Det er den sidste overvejelse af almen karakter, som vi ville opholde os ved, før end vi helt fordyber os i den tredie lydligt-visuelle fase i filmkunsten – i talefilmens område, der ikke blot afløser de to foregående, men syntetisk inkluderer deres erfaring i sig. Derfor har vi så udførligt fordybet os i de to første faser. Det er ikke blot en ekskursion i kategoriernes tilblivelseshistorie – det er også en gennemgang af de væsentligste konstituerende elementer i talefilmen. Uden orientering i dem er det nytteløst at drømme om en talefilm, der er kompositionelt fuldkommen, ja blot nogenlunde udformet.

Isenesættelsens kunst

