

Stilstandsbevægelser

Noter om den filmiske posering

– Ulrik Schmidt

Siden filmens første år har der eksisteret en intim æstetisk forbindelse mellem stilstand og bevægelse. De er modsætninger, men samtidig filtret ind i hinanden og indbyrdes understøttende. Af samme grund har dyrkelsen og udforskningen af bevægelse i filmhistorien i overvejende grad fundet sted gennem et kompositorisk arbejde med det modsatte: stilstand. Lange, fastholdte og uredigerede indstillinger, en udpræget langsomhed, stille strømme og gentagelser af de mest simple bevægelsesformer.

Alt dette synes at være begrundet i et fascinerende filmhistorisk og filmæstetisk paradoks: At filmbilledets iboende bevægelighed kan træde desto tydeligere frem og få en særlig kraft som bevægende, jo *mindre* bevægelse, det fremviser. At filmbilledet, i samme moment det holder op med at vise os bevægelsen, desto tydeligere viser os, at det, billedet viser, netop er bevægelse. Det er, som Gilles Deleuze har bemærket det, når filmbilledet nærmer sig fotografiet, den ubevægelige billedlige stilstand, at det samtidig adskiller sig mest tydeligt herfra som bevægelse. Ved at reducere eller afvikle den filmiske bevægelse begynder filmen samtidig at fremhæve den, udstille den, få den til at opføre sig og vise sig frem i en form for *stilstandsbevægelse*. I stilstanden gen-ser vi filmen som kinematografisk form.

Billede, stilstand og bevægelse

Spørgsmålet om stilstand i film, og det man mere specifikt kan kalde en *filmisk posering*, står på den måde i et interessant dobbeltlys. Deleuze indleder sin filmteori med en diskussion af forholdet mellem netop posering og filmisk bevægelse. Her modstiller han, på baggrund af Henri Bergson, fotografiets “poserende” fastholdelse af et “privilegeret øjeblik” med den filmiske ophobning af enkelte snapshots i lige tidsintervaller som en serie af ligestillede “hvilket-som-helst-øjeblikke”. Det tidlige fotografi byggede på en posering af motivet, en motiveret pause. Det er særligt tydeligt i portrætfotografiet (på fransk kaldtes det tidlige portrætfotografi netop, som Deleuze også hæfter sig ved, *photo de pose*). Her forudsatte den lange eksponeringstid en længerevarende posering af motivet, som virkede ind på den måde, hvorpå kroppen var til stede og udtrykte sig i billedet. Film bygger fra begyndelsen modsat på et forløb af ikke-poserende, stillestående og lige-gyldige øjeblikke, der er poseringens diametrale modsætning. 24, eller i begyndelsen færre, glimt i sekundet af mere eller mindre tilfældige øjebliksbilleder, som stroboskopisk sammensættes til et forløb af ubrudt bevægelse.

Det betyder ikke blot, at filmen på det materielle mikroniveau, som en samling af stillestående snapshots, principielt og reelt er indifferent over for ethvert indhold. Filmens fotografiske indifferens – og den elementære frakobling af filmens bevægelse fra fotografiets poserende stilstand, som den afstedkommer – gør, at ethvert ophold i filmen, enhver filmisk stilstand, enhver posering, uophørligt konfronteres med filmen som ikke-poserende bevægelse. Den filmiske posering er på den måde prisgivet bevægelsen på en grundlæggende anden måde end andre former for posering. Det er ikke blot anstrengende at posere. På film er den eller det, som poserer, underkastet den filmiske tid, som gennemløber den.

Den udsathed i poseringen, som Roland Barthes fremhævede som et særtræk ved det tidlige portrætfotografi, er på den måde bevaret i den filmiske posering, men med det omtrent modsatte resultat. Hvor fotografiet fikserer bevægelsen i et teknisk stilstands billede, og på den måde bærer stilstanden i sig som et grundvilkår, er den filmiske stilstand til sammenligning noget, som filmen i særlige situationer kan give et indtryk af. Det er en bestemt måde, som det bevægende billede kan udfolde og udtrykke sig på. Filmens posering har ikke det ubevægelige, "hallucinatoriske" aftryk, som Barthes kaldte det, som sit endemål, men afstedkommer i sig selv en konkret, selvstændig *begivenhed*, der udfolder sig på ny, hver gang filmen fremvises (med sit eget hallucinatoriske potentiale, men på helt andre betingelser og med helt andre effekter).

Mod en filmisk posering

Denne paradoksale form for stilstand i bevægelse har som sagt spillet en særlig rolle inden for filmen. Dyrkelsen af stilstandsbevægelser prægede allerede filmens første år – før det bevægelige kamera, montage og den narrative film (og de konventioner, som den overtog fra teateret) efterhånden etablerede sig omkring 1907-08. Til dels fremtvunget af de tekniske begrænsninger, udforskede talrige film fra årene omkring 1900 intenst den basale filmiske stilstandsbevægelse gennem lange, faste indstillinger og simple gentagelsesforløb uden tydelig fremdrift: folkemasser og køretøjer, der strømmer ud af bygninger og gennem gaderne, filmoptagelser fra forenden af tog, mens de langsomt og uafbrudt skærer gennem landskabet, billeder af simple handlinger og kropsbevægelser, ubetydelige ting og sager, der blinker, drejer rundt eller vejer i vinden, en ubetydelig gestus gentaget for film som stillestående bevægelse.

Det var netop disse fastholdte og stillestående bevægelser fra filmens første år, som eksperimentalfilmen genintroducerede i 1920'erne som avantgarde, og som også senere igen blev videreudviklet i 1960'ernes neoavantgarde. Det skete til dels som en reaktion på det, man så som den "ufilmiske" narrative films omsiggribende indflydelse og dens "litterære" dyrkelse af scenarisk spændingsopbygning, fremdrift og endemål som styringsprincip. Men det skete også for at udforske filmmediets iboende æstetiske potentialer i egen ret og afsøge nye, mere specifikt filmiske udtryksformer. Fra 1920'ernes avantgardister som Man Ray, Fernand Léger, László Moholy-Nagy, Oskar Fischinger og Dziga Vertov til 1960'ernes strukturelle og psykedeliske eksperimenter hos filmkunstnere som Peter Kubelka, Kurt Kren, Michael Snow, Hollis Frampton, Jordan Belson og James Whitney blev den abstrakt-konkrete gentagelse og fortsættelse i lange, faste indstillinger den dominerende formelle figur for en æstetisk dyrkelse og udforskning af den specifikke filmiske bevægelsesform.

Hvad der imidlertid også er interessant er, at det ikke blot er i den "scenarieløse" eksperimentalfilm og tidlige stumfilm, man har udforsket stilstandsbevægelsens æstetiske potentialer. Også i den narrative spillefilm har man dyrket stilstanden som et dynamisk effekt- og affektskabende princip. Den mest iøjnefaldende forskel på iscenesættelsen af stilstandsbevægelse mellem eksperimentalfilmen (og den tidlige stumfilm) og spillefilmen er, at stilstandsbevægelserne i sidstnævnte ikke i samme grad udgør et mål i sig selv. Afviklingen af bevægelsens målrettethed i den scenariske film sker typisk mere subtilt og ofte i et mere afgrænset tidsrum. Det sætter stilstandsbevægelsen i et noget andet lys, når den aldrig helt forlader den narrative fremdrift og scenariske spænding, men bærer dem med sig ind i poseringerne.

Et af de første og mest markante eksempler på en dyrkelse af stilstandsbevægelse i spillefilmen finder vi i Yasujiro Ozus mange stilleben-intermezzi, der løbende springer frem i udkanten af handlingsrummet. Ud af de hverdagslige, allerede markant afdramatiserede handlingsscener folder små lommer af autonom rumtid sig ud; korte situationer af ren stilstandsbevægelse, hvor alt holder pause, alt fortsætter og gentager sig uden retning og fremdrift. Men samtidig lader Ozu typisk den filmiske bevægelse rumstere diskret et sted i billedet: Det gælder ikke blot den berømte lange indstilling af vassen, hvor buskene svajer flaksende bag gardinerne, men også de mange poserende indstillinger af træer, flag og vasketøj, der vejer i vinden, skyerne der langsomt glider hen over himlen, bevidst uspektakulære kyststrækninger med rolige bølger, tomme gader og dovne, suburbane togstationer, hvor solen blinker i et skilt, plakater og skrifttegn på en husmur, der stiller sig poserende frem som et vibrerende mikrokosmos af farver og former i filmisk stilstandsbevægelse.

Noël Burch har kaldt disse stilskabende sekvenser for *pillow shots*, som en filmisk parallel til de japanske *pillow words*. Deleuze ser dem mere grundlæggende som nogle af de første eksempler i spillefilmen på det, han kalder for tidsbilledet. Fra det konventionelle bevægelsesbillede, hvor billedkomposition, varighed og udtryk er underordnet og organiseret ud fra den bevægelse, som finder sted i billedet, adskiller tidsbilledet sig ved at opløse bevægelsens strukturerende retning til fordel for en billedlig frigivelse af tiden som retningsløs, "ren" bevægelse. Ikke alle tidsbilleder får imidlertid deres effekt, fordi de poserer. Men når filmbilledet som helhed poserer og tager ophold, gør det det som et tidsbillede, der bryder bevægelsesbilledets faste, sensomotoriske og scenarisk målbestemte handlingsrum til fordel for et forløb af ren rumtid, ren stilstandsbevægelse.

Affekt, nærvær og medialitet

Vi kan altså overordnet skelne mellem to elementære former for stilstandsbevægelse i filmen: en ikke-scenarisk og ikke-fiktionel stilstandsbevægelse, der direkte udfolder filmens iboende bevægelse gennem dyrkelsen af fortsættelser og gentagelser, og en scenarisk, pauserende stilstandsbevægelse, der gør det i mere direkte kontrast til den narrative fremdrift og karaktertegning. Den første er som sagt i overvejende grad blevet udforsket i eksperimentalfilmene, om end dens former senere er blevet overtaget som formularer og standardmodeller i store dele af den visuelle kultur (reklamefilm, musikvideo, computergrafik).

Den anden form er primært blevet udforsket i den scenariske film og de mere fortællende dele af dokumentarfilmen, selvom man også her ofte kan se visse træk fra eksperimentalfilmens stilstandsbevægelser af rene lyd- og billedsituationer videreført. Det væsentlige i denne sammenhæng er imidlertid ikke så meget forskellen mellem de to former for stilstandsbevægelse, men deres fællestræk. Fordi virkemidlerne i grove træk er de samme, udtrykker stilstandsbevægelsen et interessant bindeled mellem eksperimentalfilmene, dokumentarfilmen og fiktionsfilmen. Når filmen gør ophold, begynder de forskellige genrer og udtryksformer at nærme sig hinanden.

Det bliver blandt andet tydeligt, hvis vi ser nærmere på brugen af nærbilleder, når de fastholdes i så tilstrækkeligt lang tid, at de begynder at slå om i egentlige poseringer. Konventionelt bruges nærbilleder til at skabe dynamik og intimitet i det filmiske scenarie. I visse situationer fastholdes de i en kort pause for at betone et objekts betydning eller mere indgående udtrykke noget om en karakters tilstand. Men når denne

pause udvider sig, og fornemmelsen af stilstand begynder at sætte sig i billederne, sker der noget grundlæggende andet. Ansigtet og tingene fungerer nu ikke længere primært ved den måde, hvorpå de indgår som en del af et større filmisk forløb. De danner i sig selv et kraftfelt af affektion og ophobet energi, som man kan gå på opdagelse i hinsides den narrative og scenariske indflydelse. Dreyers *Jeanne d'Arc* (1928) indtager her en filmhistorisk særstatus som den, der først ophøjede det filmiske nærbillede til et selvstændigt miljø af poserende affektion. Ved at fastholde og gentage nærbilledet af den lidende Falconetti åbner filmen et spor af stilstandsbevægelse, som ikke blot lægger sig om ansigtet, men om hele scenariet og hele forløbet og efterhånden helt overtager fokus.

Efterkrigstidens auteurs videreførte denne udvidelse af nærbilledet. Hos instruktører som Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman og Michelangelo Antonioni finder man utallige eksempler på, hvordan nærbilledet begynder at blive fastholdt i længere tid – lidt for længe og lidt for indgående – så det begrænser fremdriften omkring sig og begynder at slå om i egentlige poseringer, der bringer pausen til skue som en form for opførelse i egen ret, en form for skue-spil. Det var især denne performative dimension af fiktionsfilmens close-up-poseringer, som Andy Warhol udforskede og rendyrkede i en eksperimentalfilmisk form i sine mange *Screen Tests* (1964-66). De næsten 500 uredigerede, typisk omkring 4-5 minutter lange optagelser af kendte og ukendte personligheder fra miljøet omkring The Factory indtager på den måde en interessant mellemposition mellem eksperimentalfilmens dyrkelse af scenarieløs gentagelse og fastholdelse og fiktionsfilmens konventionelle scenariske personfremstilling og karakterbårne nærvær.

Den isolation af karaktererne fra scenariet, som blev introduceret af



Jeanne d'Arc (1928). Foto: Gaumont og DFI.

Dreyer og beslægtede filmkunstnere med forkærlighed for det stiliserede close-up, er hos Warhol reduceret til sin basale form som filmisk pause og udvidet, så de berømte stjerneaktørers medievanter mere eller mindre kontekstløst og isoleret overtager hele forløbet i en form for filmisk venteposition: Bob Dylan og Lou Reed, der demonstrativt-kedsomt ser sig omkring eller henkastet drikker en Coca-Cola; Edie Sedgwick på samme tid intenst børende og uskyldigt spørgende blik ind i kameraet som om hun venter på en reaktion; Dennis Hoppers hypersensitive, tavst kommunikerende nærvær. Ved at isolere og fastholde mediepersonlighedens tilstedeværelse i billedet som en selvstændig begivenhed ophøjer Warhols *Screen Tests* på den måde den filmiske posering af kroppe til et selvstændigt performativt felt for iscenesættelsen af *screen presence*. Denne udstilling af den poserende krop, stillestående udsat i den filmiske strøm, peger på et centralt træk ved den filmiske posering hvad angår forholdet mellem posering og medie. Når filmen poserer, fremstiller den ikke blot billedet som et kraftfelt af affektion og ophobet energi. Den begynder samtidig at pege på sin egen tekniske natur ved at henlede vores opmærksomhed på det rum, den tid og de materielle betingelser, som den udfolder sig i.

Den filmiske posering indebærer med andre ord – midt i den dokumentarisk uredigerede og umanipulerede fremstilling – et potentiale for den æstetiske fremhævelse af sin egen medialitet, sin egen filmiske billedkarakter. Dreyer bruger den fastholdte posering til at intensivere affektionsbilledet og Warhol bruger den til at udforske og udstille, hvordan medievanter personligheder formår at indtage og tilpasse sig filmbilledet, så det bliver et forstærkende miljø for deres egen mediale tilstedeværelse. Samtidig peger de på, hvordan den filmiske posering i særlig grad får sin effekt ved at tydeliggøre en *syntetisk overensstemmelse*

mellem det filmede objekt (kroppen, ansigtet, tingen) og dets filmiske effekt, mellem det poserende "indhold" og det omgivende medium, det udfolder sig i. I stilstanden ser vi på samme tid objektet i og uden for det diegetiske rum, det er på samme tid stiliseret persona og konkret skærmm krop, på samme tid billede og kød.

Rummets posering: sted og kosmos

Selvom situationen på mange måder er en anden, gør noget lignende sig gældende, når vi bevæger os fra det poserende nærbillede af personer og ansigter til poseringen af hele scenarier og situationer. Den scenariske posering er en af de mest iøjnefaldende virkemidler i den mere eksperimenterende del af den nyere spillefilm fra Robert Bresson, Antonioni og Andrej Tarkovskij til nulevende instruktører som Michael Haneke, Béla Tarr, Pedro Costa, Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-Liang og mange flere. Men hvorfor denne scenariske stilstand? Hvad vinder man ved at lade hele rummet og hele situationen standse op?

Lad os som eksempel se på den indledende scene til Tsais *Ni na bian ji dian* (eng. titel: *What Time Is It There?*, 2001). Her følger vi faren, spillet af en aldrende Tien Miao, alene i hjemmet. Han forbereder noget mad i det lille køkken i baggrunden af billedet. Så går han ind i stuen og sætter sig ved bordet med sin tallerken. Efter lidt tid i egne tanker tænder han en cigaret, ryger den rolig og eftertænksomt, og rejser sig så for at gå ud i gangen, hvor han råber efter sin søn, Hsiao Kang. Så sætter han sig igen ved spisebordet og ryger videre, indtil han igen rejser sig, går langsomt ud i køkkenet og åbner, helt bagest i billedet, døren ud til en lille udendørs gård eller vej. Gennem glas døren ser vi ham flytte en stor potteplante nogle meter. Så står han igen og ryger, mens han betragter en udsigt, vi

ikke kan se inde fra stuen. Det hele udspiller sig i én lang, uredigeret indstilling, der varer lidt over tre minutter.

Scenen er et klassisk eksempel på scenarisk stilstandsbevægelse. Alt går langsomt. Rutinen, gentagelsen og det hverdagslige er trukket helt i forgrunden. Men det er samtidig som om, at stilstanden sender en diskret rystelse gennem de alt for stille rum og sætter tingene og handlingerne i en vibrerende spænding, netop fordi intet rigtig synes at bevæge sig. Det filmbillede, der åbner sig i stilstanden, giver således ikke blot plads til tidsbilledes betoning af den ubrudte varighed. Det blotlægger også scenariet som et vibrerende, "levende" miljø. I kraft af stilstanden bliver selve stedet og de ting og personer, som indtager det, derfor på en anden måde nærværende som konkret filmisk virkelighed. Fordi der intet spektakulært foregår, fordi filmen har opgivet sin narrative fremdrift og lader situationen posere frit og uforstyrret, træder situationen frem som en form for rumliggjort *tilstand*, noget man fornemmer at *være i*.

Stilstandsbevægelsen kan på den måde ses som en måde at introducere og udfolde en egentlig *atmosfære* i det filmiske rum. Hvor det poserende nærbillede udfolder en persons kropslige nærvær i et dvælende affektionsbillede, fylder det poserende scenarie hele situationen op og får det til at udtrykke sig som et konkret, affektivt miljø i form af en filmisk atmosfære. Dette er måske en af de væsentligste grunde til stilstandens enorme udbredelse i efterkrigstidens auteurfilm: Den gør det filmiske miljø konkret som en sammenhængende atmosfære. Til sammenligning giver de fleste plot- og action-orienterede film i overvejende grad afkald på at etablere en konkret rumlig atmosfære til fordel for et mere imaginatorisk og abstrakt filmrum præget af fortsat forskydning og fremdrift. Uden stilstand, ingen konkret atmosfærisk bevægelse.



What Time is It There? (2001). Foto: Arena Films.

Det poserende scenarie kan på den måde udfolde en filmisk atmosfære som et specifikt, situeret spændingsforhold mellem menneskerne og tingene og det konkrete sted, de befinder sig. Der findes imidlertid også en anden rumlig posering, der ikke har stedet, mennesket og tingene som omdrejningspunkt, men i stedet introducerer en mere kosmisk og ikke-menneskelig skala i stilstandsbevægelsen. Her er det ikke længere stedets atmosfæriske nærvær og de konkrete relationer mellem ting, som udtrykker sig i det stillestående billede, men rumtiden som, igen netop i kraft af stilstanden, folder sig ud i en flydende og altomfattende filmisk omgivelse.

Hvad denne mere kosmiske stilstandsbevægelse indebærer, kan man få et indtryk af ved at se på nogle af James Bennings mest scenarisk "abstrakte" film, såsom *13 Lakes* (2004) eller *Ten Skies* (2004). Filmene kan ved første indtryk efterlade en følelse af uendelig stilstand, som gennemborer de faste, uredigerede ti-minutters indstillinger af forskellige, mere eller mindre iøjnefaldende søer og himmelrum. Men på et andet niveau – ikke blot hinsides det scenariske indhold og den narrative spændings fravær, men også hinsides metaforen, metafysikken og den natursublime lyst – åbner filmen for et materielt kaos af nuancer, detaljer og repetitive mønstre, som udfolder sig med desto større voldsomhed netop på grund af den tilsyneladende abstraktion og demonstrativt spændingsløse fortsættelse.

Kun sjældent er der en decideret menneskeskabt horisont at relatere de enkelte hændelser til. Få gange hører man den fjerne lyd af stemmer eller en båd, der larmer forbi et sted i baggrunden, men uden det fremhæves eller tillægges betydning. Mest af alt er her stille på en materiel, posthuman måde. Og derigennem løfter filmene – som et skalaforskydende og -forstyrrende mikroskop – sløret for det komplekse,

ekstatiske væld af liv, som arbejder i den molekylære detalje. Det er som om, vi efterhånden, uden at bevæge os, kommer tættere og tættere på – som om stederne og billederne fordamper og efterlader os indhyllet i en filmisk sky af elementær kosmisk bevægelse. Ved at fastholde et billede af naturen afskåret fra menneskelig interaktion og relation, udstiller og udfolder Benning verden som en bogstavelig økologisk begivenhed. Vi går fra en ren scenarisk abstraktion til filmrummet som konkret elementær omgivelse: skyen, vandet, diset, det blå himmelrum, alle sollysets uafbrudte, små forskydninger forbindes miljømæssigt i en omsluttende samling af konkrete, mikroskopiske begivenheder. Alt dette er først og fremmest muliggjort af medialiteten: af den filmiske framing af situationen som løsrevet, “abstrakt” begivenhed og i særdeleshed af den fornemmelse af molekylær bevægelighed og begivenhedskarakter, som filmen tilfører stilstanden. Og samtidig bliver selve det bevægende billede dermed bogstaveliggjort som en både materiel og kosmisk altomsluttende effekt: et ambient filmisk miljø af ren lyd, lys og bevægelse, en egen form for syntetisk økologi.

Stilstand mellem medium og verden

Med disse spredte nedslag i forskellige hjørner af filmhistorien – utvivlsomt både for korte og for få – har jeg ønsket at belyse nogle centrale aspekter af den filmiske stilstandsbevægelse. Hovedsigtet har været at tydeliggøre, hvordan stilstand i film ikke så meget handler om et fravær af bevægelse og forandring – som var den en form for filmisk nulpunkt eller meditation over det forskelsløse intet. Stilstanden *gør* noget ved billederne og farver alt, der viser sig, i et andet lys. Og den kan samtidig gøre det på meget forskellige måder og med meget forskellige æstetiske implikationer. Men fælles for alle former for stilstandsbevægelse er, at de forbinder motiv, scenarie, billede og betragter på en særlig og

gennemgribende måde. Denne forbindelse handler ikke at indstifte en større grad af filmisk naturlighed eller realisme i den filmiske oplevelse, men snarere at åbne for en kraftigere betoning af filmen som det, den er: uafbrudt og indifferent, "falsk" og teknisk, medieskabt bevægelse. Det man umiddelbart kunne betragte som en form for realisme, der ligger i den uredigerede, lange indstilling (sådan som man for eksempel ofte har gjort det i forbindelse med den italienske neorealisme), dyrkes og styrkes måske på et niveau af stilstandsbevægelsen. Men når stilstanden fastholdes længe nok, får den samtidig billedet til at fremhæve sin egen mediemæssige natur ved at pege tilbage på de omstændigheder, hvorunder det er blevet til og nu bliver betragtet.

Det er på den måde et grundtræk ved de forskellige former for stilstandsbevægelse, at de på hver deres måde fremhæver begge sider af det filmiske dokument: den uredigerede virkelighed (verden) og den syntetiske bevægelse (medium). Det poserende filmbillede placerer sig således i en frugtbar balance mellem verden, som den virtuelt repræsenteres i filmen, og mediet som aktualiseret bevægelsesmaskine – to sider, der kan iscenesættes med større eller mindre grad af indbyrdes konfrontation og æstetisk forstyrrelse. Dette er, kunne man indvende, et grundvilkår for al film. Men det er gennem en iscenesættelse af stilstand, at filmen som realistisk-syntetisk dobbelthed for alvor kan udfoldes. Det peger alt sammen tilbage på det grundlæggende paradoks ved forholdet mellem stilstand og bevægelse i filmen, som jeg indledte teksten med af påpege: I film er stilstanden den første bevægelse.

Ulrik Schmidt, lektor i Performance-design og Visuel Kultur ved Roskilde Universitet. Forfatter til 'Minimalismens æstetik' (2007) og 'Det Ambiente' (2013).