

Filmæstetik og kvantemekanik

Skitse til en samtænkning af film og naturvidenskab på et arkæologisk grundlag

Samtidig med at der fra tidens dominerende filmteoretiske trend, kognitions-teorien, stilles krav om større videnskabelighed i filmteorien, raser 'hardcore'-videnskabsfolk, dvs. først og fremmest fysikere, over det de ser som humanisters tendentiose eller blot totalt misforståede læsninger af naturvidenskabelige bøger og artikler. Set fra et naturvidenskabeligt synspunkt er og bliver de humanistiske 'videnskaber', herunder filmvidenskaben, uvidenskabelige.

Det er der i mine øjne ingen grund til at begræde, når talen er om kunst, som, når den er grænseoverskridende, netop udmærker sig ved at præsentere andre verdener end dem, der kan begribes inden for videnskabelige forståelsesrammer. Når jeg i det følgende skal opridse, hvordan naturvidenskabelige erkendelser - her specifikt Niels Bohrs og Werner Heisenbergs kvantefysik - kan inspirere filmvidenskaben til nytænkning, synger jeg derfor *ikke* med i det kor, der råber på større videnskabelighed i filmvidenskaben - snarere tværtimod, vil koret formodentlig hævde, og jeg skal for så vidt være den første til at give dem ret.

Min pointe er derimod, at der kan være helt nye indsigter at hente, hvis filmvidenskaben - med udvisning af al mulig forsigtig-

hed, forstås - kigger over hegnet til naturvidenskaberne. Vi skal ikke uden videre overføre naturvidenskabelige modeller eller erkendelser til filmvidenskaben, men har meget at vinde - og ikke ret meget at tabe - ved at være åbne for andre verdensforståelser, som måtte kunne levere ny inspiration til de filmvidenskabelige erkendelsesbestræbelser og give dem en (tiltrængt) saltvandsindsprøjtning.

Når jeg her - polemisk - haler kvantemekanikken ud for i særlig grad at undersøge dens muligheder som leverandør af nytænkning til filmvidenskaben, tror jeg at stikke hovedet længst muligt ind i løvens gab, eller i det mindste lige ind i centrum af den standende debat om humanisters læsning og anvendelse af netop Bohrs og Heisenbergs kvantefysiske indsigter.

Kvantefysikken er tillige netop det område, som Torben Grodal i indledningen til sit kognitionsteoretiske værk *Moving Pictures* udråber til at være det mindst relevante forskningsfelt, han kan komme i tanker om, når det gælder filmvidenskab. Grodal fremhæver det frugtbare i at hente teoridannelser fra andre vidensområder ind i filmvidenskaben, men - som det hedder - "perceptionspsykologi, narrativ teori og kulturhistorie er i så henseende langt mere centrale end

kvantefysik" (Grodal 1997: 12). Det kan han naturligvis have ret i, i den forstand at kvantefysikken selvsagt ikke umiddelbart indeholder mange brikker til en filmteori.

Det er imidlertid min opfattelse, at kvantefysikken kan levere stof til nok så frugtbare erkendelser også i en filmvidenskabelig kontekst. Det drejer sig ikke om at sætte lighedstegn mellem kvantefysiske og filmvidenskabelige problemstillinger eller om at foretage direkte parallelliseringer mellem de to områder. Jeg ser derimod kvantefysik og filmæstetik som sideordnede og ligeværdige diskurser inden for den kundskabens enhed, som var en af Niels Bohrs kongstanker. Det turde være indlysende, at filmæstetik og kvantefysik udspiller sig på vidt forskellige områder, men begge er udsagn om os og verden, og om relationerne mellem verden og os. Henfører man således såvel filmæstetik som kvantefysik til en overordnet erkendelsesmodel, bliver det muligt ikke blot at fremdrage korrespondenser eller analogier mellem disse elers så adskilte områder, men tillige på det grundlag at introducere nogle af kvantefysikkens centrale begreber i filmvidenskab.

Film og naturvidenskab. Koblingen mellem film og naturvidenskab kender vi naturligvis først og fremmest fra science fiction-genren, der, som det fremgår af navnet, i vidt omfang adopterer og iscenesætter naturvidenskabelige arvestykker, som f.eks. tidsrejser og sorte huller.

Ja, man finder sågar atomfysiske referencer i *Twin Peaks*, hvor agent Coopers elskede Annie i afsnit 28 fremfører følgende lidt skodesløst henkastede bemærkning på seriens kaffebar: "Det er ikke naturen selv, vi iagttager, men naturen udsat for vore forhørsmetoder." Hvorpå FBI-agenten eks-tatisk henfører citatet til en af kvanteme-

kanikkens fædre, Werner Heisenberg.

At en af kvantemekanikkens erkendelsesteoretiske grundsætninger har fundet vej ind i en populærkulturel amerikansk tv-serie, er i sig selv bemærkelsesværdigt, men her skal det hverken dreje sig om science fiction eller om film, som på anden måde direkte citerer eller tematiserer naturvidenskabelige indsigter op.

Ejheller skal det dreje sig om de historisk-tekniske forbindelser mellem film og naturvidenskab. I så henseende går relationen mellem film og naturvidenskab mere end 100 år tilbage, idet en del af filmens forhistorie udspandt sig i naturvidenskabelige rammer. Jeg tænker her især på den franske fysiolog Etienne Jules Marey, der i 1880'erne søgte at analysere bevægelsen i enkeltmomenter og til sine anatomiske studier udviklede den såkaldte 'fusil photographique' - en forløber for filmkameraet. Og i filmens spædste barndom var det en udbredt opfattelse, at det nye medie først og fremmest ville have en fremtid som dokumentations- og registreringsinstrument i naturvidenskabens tjeneste. Sådan er filmen da også blevet anvendt, men som bekendt er det ikke på dette område, den for alvor kom til at slå an.

Ejheller skal det dreje sig om de film-skabere, der angiveligt har ladet sig inspirere af naturvidenskaberne. Som f.eks. Eisenstein og en række af 1920'ernes øvrige sovjetiske montagefilmskabere, der stærkt inspireret af Pavlovs refleksologi søgte at skabe film, som på tilsvarende vis kunne udløse nøje determinerede reflekser i tilskuerne. Eller franske Jean Epstein, der i sine teoretiske skrifter om filmens såkaldte 'antifilosofi' direkte henviser til kvantefysikken. Endsige Jean-Luc Godard, der i en diskussion af forholdet mellem sprog og film, ord og billede, ord og virkelighed refererer til Heisenbergs ubestemthedsrelation - og i øv-

rigt mener, at Picasso i sine malerier har udtrykt ubestemthedsrelationen bedre end Heisenberg selv, fordi ubestemthedsprincippet ifølge Godard simpelthen ikke lader sig formidle fyldestgørende gennem verbal-sproget.

Den slags udtalelser fra filmskaberne selv er naturligvis interessante. Hvorvidt filmskaberne faktisk har forstået de naturvidenskabelige pointer eller ej, er derimod uinteressant og har ingen som helst betydning for værkernes kunstneriske kvaliteter eller mangel på samme. Som alle andre kunstnere må filmskaberne have lov til at finde inspiration hvorsomhelst, også i naturvidenskabelige fremstillinger, som de evt. ikke forstår 100 procent.

I min egen kobling mellem film og naturvidenskab er der ikke tale om at påvise nogen form for direkte inspiration fra naturvidenskab til film. Mit ærinde befinder sig på et andet niveau, et teoretisk-videnskabeligt plan, hvor problemstillingen er, hvorvidt det er muligt at tænke teorier og begreber fra det naturvidenskabelige område - i dette specifikke tilfælde altså kvantemekanikken - ind i den filmvidenskabelige teoridannelse. Og det er her, vanskelighederne sætter ind.

Naturvidenskab, kunst og humaniora - historisk set. Selv om man altså kan pege på isolerede eksempler på kunstnere - filmkunstnere og andre -, der har ladet sig inspirere af naturvidenskaberne, har der i de sidste par hundrede år generelt bestået noget nær vandtætte skodder mellem humaniora og kunsten på den ene side og naturvidenskaberne på den anden. Historien byder dog også på signifikante eksempler på det modsatte. Perioder, hvor kunst og naturvidenskab har været uløseligt forbundne. De var det i antikkens Grækenland og i Renæssancen, hvor f.eks. Leonardo da Vinci var lige så

meget videnskabsmand, som han var kunstner, eller omvendt. Tættere på os kan fremhæves romantikken - tænk blot på Goethe, der ved siden af sin litterære virksomhed tillige udarbejdede en plantemorfologi, der gjorde op med Carl von Linnés botaniske klassifikationer, samt en farvelære, der gik i rette med Newtons. Og endelig kan fremhæves naturalismen, hvor især kritikeren Hippolyte Taine og forfatteren Emile Zola forsøgte at overføre tidens positivistiske naturvidenskabsidealer til litteraturen.

Siden da, og helt frem til de senere år, har humaniora og naturvidenskaberne i det store og hele eksisteret side om side uden nævneværdig interaktion. Det er på den baggrund interessant at notere sig, at bl.a. netop Niels Bohr gik imod strømmen, idet han gentagne gange betonedede et slægtskab mellem de ellers fuldstændig adskilte områder. På grundlag af sin teori om kundskabens enhed overførte han ved adskillige lejligheder de erkendelsesmæssige indsigter, som han havde opnået i sit arbejde med subatomare størrelser, til andre vidensområder som f.eks. biologi, psykologi og antropologi, ja sågar til kunsten.

Bohr er blevet kritiseret for således at bevæge sig uden for sit fagområde - Skomager, bliv ved din læst!, var den almindelige holdning. For at blande naturvidenskabelige og humanistiske kort, som Bohr gjorde det, var utilgiveligt i en kontekst, der opererede ikke med kundskabens enhed, men med to radikalt adskilte kulturer - én for humaniora og kunst, en anden for naturvidenskaberne.

Udtrykket 'de to kulturer' stammer fra forfatteren C.P. Snow, der i et værk med netop denne titel i 1963 efterlyste et samarbejde og gensidig inspiration mellem de 'bløde' og de 'hårde' videnskaber. Hans op-råb fik ingen synderlig gennemslagskraft dengang, men i de senere år har man fundet Snow frem og støvet ham af.

‘Den tredje kultur’ – Sokal, postmodernisme og kaos. 1980’erne og 90’erne har har således været kendetegnet ved mere udbredte tiltag i retning af at forene de to adskilte kulturer i en såkaldt Tredje Kultur. Man skal nok være varsom med at henvise til Tor Nørretranders’ kuldsejlede Mindship-projekt på Holmen, men dette kulturbyarrangement var netop et eksempel, blandt mange andre, på aktuelle forsøg på at (gen)forene kunst, humaniora og naturvidenskab.

Tidens løsen er ikke længere adskillelse og atomisering, men holisme. I en videnskabelig kontekst ytrer det sig som overskridelse af faggrænser. Ja, så vidt går det, at selv den store mur mellem humaniora og naturvidenskaber nu antastes fra forskelligt hold - og med større eller mindre lodighed.

‘Forbrødringen’ udspiller sig fortrinsvis på baggrund af humanioras postmoderne teoridannelser og naturvidenskabernes kaos- og katastrofeteorier, men også kvantefysikken inddrages gerne. Det er især humanisterne, der finder deres egne forestillinger om genstandsverdens sproglighed bekræftet af de strømninger i naturvidenskabernes, som i lige linje fra bl.a. Bohr og Heisenberg påpeger, hvordan de formler, hvormed naturvidenskabernes søger at gribe naturen, ikke siger noget om naturen, men kun om matematikken og geometrien selv, i en uendelig selvrefererende sløjfe.

Ikke alle naturvidenskabsfolk er lige begejstrede for humanisternes omfavelse. De fleste mener ikke, at de har noget at lære af hverken kunsten eller de humanistiske studier, og især mener de ikke, at man - som flere postmoderne tænkere gør - kan sætte spørgsmålstejn ved den fysiske verdens eksistens. I så fald ville jo hele grundlaget for naturvidenskabernes skride og erstattes af lige-gyldige eller lige-værdige sprogspil - hvilket, i parentes bemærket, i store træk

netop er en af Jean-François Lyotards pointer i bogen *La condition postmoderne* (1979, Viden og det postmoderne samfund). Og i øvrigt mener de fleste naturvidenskabsfolk, at humanisterne læser naturvidenskabelige fremstillinger, som en vis herre læser Bibelen.

Den nærmest tragikomiske Sokal-affære er et sørgeligt vidnesbyrd om, hvor galt det kan gå, når humanister kaster sig over noget, de ikke har forstand på, og finder “belæg” for deres egne radikale teorier i naturvidenskaberne.

Alan D. Sokal, der er professor i fysik ved New Yorks Universitet, skrev en artikel med den indbydende titel “Transgressing the Boundaries : Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity” (dvs. noget i retning af “Overskridelse af grænserne: på vej mod en transformativ kvantegravitets hermeneutik”!). Han sendte artiklen til det ansete tidsskrift *SocialText*, der bragte den i sit forårs/sommer nummer 1996. Det skulle de aldrig have gjort, for Sokal afslørede senere, at artiklen var det rene sludder, som han havde forfattet netop i den hensigt at udstille og latterliggøre den måde, hvorpå humanister angiveligt har tilpasset sig, men fuldstændig misforstået, naturvidenskabeligt stof - og det veritable vrøvl, der er kommet ud af deres fejllæsninger.

I den karakteristiske humaniora-akademiske jargon, som Sokal imiterer til perfektion, giver han i artiklen bl.a. udtryk for det synspunkt, at...

... dybe begrebsmæssige skift i det tyvende århundredes videnskab har undermineret den cartesiansk-newtonske metafysik. (...) Det er således blevet stadig mere klart, at den fysiske “virkelighed” ikke mindre end den samfundsmæssige “virkelighed” i grunden er en samfunds-

mæssig og sproglig konstruktion, at videnskabelig "erkendelse" langt fra at være objektiv genspejler og er kodet af herskende ideologier og magtrelationer i den kultur, der producerer den, at videnskabens hævde af sandhed er snævert forbundet med teori og er selvreferentiell, og følgelig at det videnskabelige fællesskabs diskurs til trods for al dets unægtelige værdi ikke kan gøre krav på en privilegeret epistemologisk status i forhold til mod-hegemoniske fortællinger, der udgår fra dissiderende eller marginaliserede fællesskaber.

Netop denne passage fra artiklen er forfattet af Sokal selv, men hans ironi bliver ikke mindre af, at han har flettet en skov af autentiske citater fra psykologer, antropologer, feminister, ja sågar filmteoretikere, der har forlæst sig på naturvidenskabelige emner, ind i sin artikel. Vi finder bl.a. referencer til Lacan, Serres, Virilio, Derrida, Lyotard med mange andre, der citeres indforstået approberende af Sokal.

Sidenhen åbenbarede Sokal som nævnt, at hans hensigt med denne 'falske' artikel simpelthen var at afsløre, hvor lidt humanister i grunden har forstået af de naturvidenskabelige pointer, som de rask væk annekterer - og i så henseende var det jo en pointe i sig selv, at det ansete tidsskrifts redaktører i det hele taget antog artiklen, uden at have forstået, at den var det rene vrøvl. Som Sokal selv skriver i et senere offentliggjort efterskrift:

Jeg organiserede artiklen omkring de mest tåbelige citater vedrørende matematik og fysik fra de mest prominente akademikere, og jeg opfandt en argumentation, der hyldede dem og kombinerede deres argumenter. Det var let nok, eftersom min argumentationsform ikke behø-

vede at leve op til nogen som helst kriterier for evidens eller logik.

Når jeg omtaler Sokal-affæren her, er det dels fordi den vækker til eftertanke og til fulde illustrerer, hvor farligt det kan være at begive sig ind på faglige områder, som man ikke har de rette forudsætninger for at forstå. Men også fordi jeg gerne vil fremhæve, hvorved mit eget projekt adskiller sig fra de humanistiske læsninger af naturvidenskab, som Sokal gør til grin. Uanset Sokal-affæren mener jeg nemlig stadig, der kan være mening i at vove sig ind på fremmed territorium. Det gælder blot om at træde varsomt og undlade at brede indsigter opnået vedrørende eksempelvis det subatomare felt ud til verden generelt. At kvanteverdenen er kendetegnet ved ubestemthed og komplementaritet, er ikke ensbetydende med, at resten af verden også er det. Specialiserede naturvidenskabelige indsigter kan ikke uden videre generaliseres til verden i almindelighed. I den aktuelle tredje kulturs eufori kan der være god grund til at slå koldt vand i blodet. Niels Bohr var ikke postmodernist!

Jeg vil derimod karakterisere ham som en i erkendelsesmæssig forstand moderne tænker. Og hermed nærmer vi os kernen i mit projekt, der søger at anskueliggøre, hvordan såvel naturvidenskab som filosofi og kunst tænker inden for overordnede tværgående rammer, som jeg med et lån fra Michel Foucault har kaldt arkiver. Man kan også udtrykke det sådan, at jeg samtænker filmæstetik og naturvidenskab inden for rammerne af (en tillempet version af) Michel Foucaults arkæologiske metode. Arkæologi skal altså her ikke forstås i den normale betydning. Filmens arkæologi har intet med potteskår eller hengemte filmruller at gøre. Derimod påpeger den, hvordan også filmæstetikken er indskrevet i overordnede konfigurationsmodeller, arkiver, som den

delers med bl.a. naturvidenskaberne.

Arkæologi og kundskabens enhed.

Mit eget, arkæologiske, bud på en samtænkning af filmvidenskabelige og naturvidenskabelige problemstillinger følger ikke de aktuelle strømninger i filmvidenskaben, men er til gengæld i pagt med Niels Bohrs forestillinger om kundskabens enhed. I et foredrag med netop denne overskrift, som han holdt i 1954, sagde Bohr bl.a.:

Sammenhængen mellem vore udtryksmidler og det erfaringsområde vi har at gøre med stiller os umiddelbart over for forholdet mellem videnskab og kunst. [...]

Ved en sammenligning mellem videnskab og kunst må vi selvfølgelig ikke glemme, at vi i den første har at gøre med et systematisk samarbejde på at forøge erfaringerne og udvikle hensigtsmæssige begreber for deres ordning, der ligner indsamlingen og tilpasningen af sten til en bygning, medens det ved den sidste drejer sig om mere individuelle bestræbelser på at fremkalde følelser som genkalder helheden af vor situation. Vi står her ved et punkt, hvor spørgsmålet om kundskabens enhed åbenbart er flertydigt, ligesom selve ordet "sandhed". Også ved tale om åndelige og kulturelle værdier bliver vi mindet om erkendelsesproblemer forbundet med balancen mellem vort ønske om et altomfattende syn på livet i dets mangfoldighed og vore muligheder for at udtrykke os på logisk modsigelsesfri måde. (Bohr 1958, 96-97)

Citatet er interessant, fordi Bohr her dels påpeger, hvordan kunst og videnskab naturligvis er forskellige, men samtidig fremhæver, hvordan de forenes i det forhold, at begge på den ene eller den anden led er ud-

tryk for en erkendelsessituation. Lad mig kort skitsere, hvordan jeg selv mener, at den kundskabens enhed, som Bohr taler om, kan danne grundlag for en anvendelse af bl.a. kvantefysiske begreber i filmvidenskaben. Løsenet er som sagt arkiv-tænkningen, der ikke håndfast overfører indsigter fra ét vidensområde til andre, men tværtimod søger at fremdrage et fælles erkendelsesmæssigt eller epistemologisk grundlag for disse traditionelt adskilte vidensområder.

Jeg opererer kort fortalt med tre arkiver, som adskiller sig fra hinanden ved den måde, hvorpå de tænker relationen mellem subjekt og objekt. I det klassiske arkiv tænker man subjekt og objekt som radikalt adskilte størrelser, men beskæftiger sig hovedsagelig med objektpolen, med genstandsverdenen, som man opfatter som et guddommeligt urværk, der kan beskrives transparent og værdifrit. Det moderne arkiv opfatter ligeledes subjekt og objekt som radikalt adskilte størrelser, men fokuserer i modsætning til det klassiske på subjektpolen. I det moderne arkiv problematiseres erkendelsen, i den forstand at det betones, hvordan vi intet kan vide om genstandsverdenen selv, den kantianske *Ding an sich*, men alene kan kende vore egne forestillinger om verden. Jeg skal behandle såvel det klassiske som det moderne arkivs tænkning mere udførligt om lidt, men skal blot lige omtale også det tredje og sidste arkiv, som jeg har benævnt det eksistentielle. Her samtnkes subjekt og objekt i en dialog. Vi er en del af verden og verden en del af os. I denne tænkning bliver kroppen, sansningen, der netop kan defineres som en udveksling mellem os og verden, derfor uhyre central.

Jeg vil gerne fremhæve, at arkiverne, som jeg beskriver dem her, er ideal-konstruktioner, i den forstand at de alle tre er kendetegnet ved indre spændinger, og i langt de fleste tilfælde vil der være tale om,

at give diskurser skræver over flere arkiver på én gang. Det gør dog i mine øjne ikke arkiverne mindre velegnede i forhold til en epistemologisk forståelse af i dette tilfælde filmene. De er overordnede modeller, som de enkelte film forholder sig til, og som analytikeren ikke mindst kan holde de enkelte film op imod.

Også filmæstetikken indskrives sig nemlig i disse tre overordnede arkiver, således at vi får tre grundlæggende filmiske udtryksformer: en klassisk, en moderne og en eksistentiel, der adskiller sig fra hinanden, som de tre arkiver de tilhører, adskiller sig fra hinanden, men som på den anden side i grundlæggende erkendelsesmæssige forhold udviser korrespondenser med andre vidensområder inden for de enkelte arkiver. I denne sammenhæng er pointen, at kvantemekanikken og den moderne film begge 'tænker' inden for rammerne af det moderne arkiv, hvorfor det bliver muligt at sammenstille dem på dette arkæologiske grundlag.

Det klassiske arkiv og dets film. For jeg kaster mig ud i en arkæologisk sammenføring af kvantefysik og moderne filmæstetik, vil jeg indledningsvis skitsere grundtankerne i det, jeg har kaldt det klassiske arkiv.

Det klassiske arkiv bygger som nævnt på en radikal adskillelse af subjekt og objekt. Ikke desto mindre kan det klassiske menneske godt kende til verdens indretning, fordi en helt igennem pålidelig Gud står som garant såvel for verdens lovmæssighed som for den menneskelige fornuft. Inden for rammerne af det klassiske arkiv, som det repræsenteres af Descartes inden for filosofien og af Newtons mekaniske fysik på fysikkens område, tænker man sig verden som et guddommeligt urværk. Hvert eneste af verdens elementer har sin plads og sin funktion, nærmest som tandhjul i dette giganti-

ske klokkeværk. Intet er overflødigt. Alle dele er signifikante og interagerer i overensstemmelse med en kausal logik. I denne tænkning er såvel rum som tid absolutte. Begge er tomme kar, hvori begivenhederne udspiller sig. Og mennesket har ingen indflydelse på nogen af dem. Rummet er tredimensionalt og statisk, og tiden går bare sin lineære og kronologiske gang.

Kausalitet, kontinuitet og linearitet er nøgleord for det klassiske arkivs verdensforståelse. Og fordi det klassiske urværk opfører sig i overensstemmelse med en guddommelig fornuft, bliver det også i sin essens forudsigeligt. Det er blot et spørgsmål om at kende alle parametre - så vil man i princippet kunne forudsige verdens gang i al evighed.

I den klassiske tankegang forestiller man sig, at repræsentationen udspringer af verden selv. Newton har udtalt, at matematikken er naturens eget sprog, men også på andre områder - som f.eks. kunsten - er den almindelige opfattelse den, at man kan repræsentere verden, som den er, dvs. uden at det repræsenterende subjekt eller det sprog, man repræsenterer verden i, tænkes at fortælle det repræsenterede. Verden taler ikke alene i matematiske formler og taxonomiske tabeller, men tillige igennem den realistiske og den naturalistiske romans verbalsprog, der tænkes fuldkomment transparent. Jvf. hvordan Balzac opfattede sig som 'Historiens sekretær', og Zola så sig selv som en blankpudset rude.

Jeg vil ikke bruge nævneværdigt krudt på at demonstrere, at kontinuitet, kausalitet og linearitet er nøgleord også for den klassiske narrative film - dvs. den klassiske Hollywoodfilm, filmens 'normalsprog', mainstreamfilmen. Det kan man læse så mange steder. Men jeg mener altså, at den klassiske film med fordel kan betragtes netop som en slags filmisk fortællemaskine. Dens narra-

tive urværk fremstår, som kørte det af sig selv i kraft af en iboende kausal logik, drevet af de diegetiske personers begær. Repræsentationen, eller diskursen, 'følger bare diegesen' - jvf. hvordan Griffith grundlagde dette klassiske filmsprog ud fra en filosofi om, at en scenes indhold skulle diktere dens fremstilling. Den klassiske film foregiver at gengive et præeksisterende univers og simpelthen følge de handlinger, der måtte udspille sig i det. Sådan forholder det sig naturligvis ikke 'i virkeligheden', men det er sådan, den klassiske film ønsker at fremstå. Og derfor bliver den klassiske films 'sprog' så usynligt, som det påpeges fra mange hold i filmvidenskaben. Den arkæologiske metode kan med andre ord begribe den klassiske films transparens i et større, erkendelsesteoretisk perspektiv, der ser filmen i forhold til det arkiv, den tilhører. På den baggrund kan bl.a. den mekaniske fysik bidrage til en ny type forståelse af nogle af de problemstillinger, som filmvidenskaben tumler med vedrørende den klassiske film. Den arkæologiske indfaldsvinkel kan f.eks. kaste nyt lys dels over den standende debat vedrørende den filmiske fortællerrolle dels over spørgsmålet om filmisk subjektivitet - eller rettere: manglen på samme - i den klassiske film.

Den klassiske film er meget tilbageholdende med enhver form for subjektive udtryk. Hele eller dele af filmen kan ganske vist være personalt fortalt; der kan optræde drømme og flashbacks; og i de såkaldte subjektive POV-shots kan kameraet låne personernes blik. Men ser man nærmere efter, er ingen af disse subjektive instanser i virkeligheden særlig subjektive. De passager af en klassisk film, som måtte være udlagt til personer, viser sig at indeholde elementer, som personerne ikke kan kende til, og være fortalt fra vinkler, som ikke er de fortællende personers. Tilsvarende med POV-

shot'et. Den klassiske film indeholder faktisk uendeligt få rene POV-shots. Den foretrækker at benytte over-the-shoulder-shots, hvor vi ser fra en eller anden anonym position lige bag personen. I den klassiske film opsluges det subjektive over en bred bank i en overgribende objektivitet. Der er højst tale om semi- eller pseudosubjektivitet, der har samme narrative formål som alt andet i den klassiske film, nemlig at fungere som plotpragmatiske tandhjul i det narrative urværk. Og netop fordi den klassiske film opfører sig som et - i det store og hele - pålideligt urværk, er den hypoteseopstilling og -afprøvning, som David Bordwell udpeger som tilskuerens vigtigste aktivitet, en adækvat indfaldsvinkel til den klassiske film.

Dét bringer os over i en diskussion af fortællerinstansen. I filmteorien - og fortællerteorien i bredere forstand - er fortællerbegrebet en omdiskuteret størrelse, der går under mange forskellige navne. Senest har David Bordwell tordnet, at den filmiske narration i sin essens er ikke-antropomorf (Bordwell 1985, 11-12), og at det er uhensigtsmæssigt at antropomorfisere den og i det hele taget tale om en fortæller. Bordwell taler generelt, men så vidt jeg kan se, er hans kritik kun gyldig for den klassiske film. Den klassiske synes nemlig sammenholdt af en ikke-antropomorf instans, som jeg i overensstemmelse med tænkningen i det klassiske arkiv i øvrigt har kaldt 'den guddommelige designer'. En instans, som står uden for det skildrede univers; som ikke træder frem; og som har overmenneskelige, olympiske egenskaber, hvad angår overblik over tid og sted. Den guddommelige designer kan suverænt udpege og fremhæve de mest signifikante elementer i historien, simpelthen fordi 'den' er alvidende på en måde, som ikke er mennesker beskåret.

Netop det forhold, at den klassiske films

narrative instans er en sådan ikke-antropomorf guddommelig designer, letter tilskuerens identifikation med diegesens personer. I den ikke-antropomorfe narration er der ikke noget, der hindrer tilskuerens adgang til den diegetiske verden. I det øjeblik, derimod, hvor den narrative instans antager antropomorf karakter, hvor fortællingen bliver essentielt subjektiv, da er det ikke længere så let at identificere sig med diegesens personer. Den antropomorfe fortæller blokerer for indlevelsen. Dét er netop tilfældet i moderne film, der for en arkæologisk betragtning ikke tænker analogt med den mekaniske fysik, men derimod udviser erkendelsesmæssige analogier med bl.a. kvantefysikken.

Moderne fysik, filosofi og film. Den filosofiske grundstamme i det moderne arkiv udgøres af de erkendelsesproblematiserende filosoffer - fra Humes underminering af kausalitetsbegrebet og Kants placering af verdens lovmæssighed i den rene fornuft, over Nietzsches oplosning af enhver form for sandhed i en generaliseret perspektivisme, og helt frem til de nietzscheanske inspirerede postmoderne tænkere, som Sokal ironiserer over. Med deres altovervejende relativisme og problematisering af vor tilgang til genstandsverdenen indskrives også de sig i det moderne arkiv.

Før jeg går videre, vil det være på sin plads at fremhæve, at jeg med min arkæologiske indfaldsvinkel ikke tager stilling til, hvorvidt de tanker, jeg omtaler, er rigtige eller forkerte, rimelige eller urimelige. Den arkæologiske metode bestræber sig således på den rene komparative beskrivelse. Det kan således godt være, at eksempelvis Sokals skydeskiver er langt ude i hampen, men det forhindrer ikke, at de faktisk tænker, som de nu tænker. Og det er udelukkende dét, der interesserer arkæologien. Den regi-

strerer, beskriver og klassificerer, men tager ikke stilling!

Det moderne arkiv fokuserer i modsætning til det klassiske på subjektpolen. Alle erkendelsesproblematiserende tænkere er ikke lige radikale, men grundtanken i den moderne tænkning er, at såvel verdens orden som den guddommelige garant i bund og grund blot er menneskelige ønskeforestillinger, som vi presser ned over verden - uden at vide, hvordan verden rent faktisk måtte hænge sammen eller ej.

Rum og tid er ikke længere absolutter, men kan antage mange forskellige former, ligesom kausalitet, kontinuitet og linearitet blot opfattes som mulige måder at forstå verden på - blandt en række andre. Disse andre er måske ikke pragmatiske endsige hensigtsmæssige at operere med i dagligdagen, på samme måde som netop kausalitet, kontinuitet og linearitet er det, men i en radikal moderne tankegang er akausalitet, diskontinuitet og non-linearitet ligeværdige bud på verdens indretning.

På det naturvidenskabelige område er det især netop kvantemeknikken - i forening med Einsteins relativitetsteorier -, der tegner det moderne arkiv. I forhold til de mindre end mikroskopiske størrelser, som kvantefysikerne arbejder med, må de se i øjnene, at det ikke kan undgås, at det apparatur, de bruger til at måle på de subatomare elementer, påvirker disses opførsel. Målingerne kan altså kun vise, hvordan elementerne opfører sig, når fysikerne måler på dem, ikke hvordan de opfører sig, når der ikke måles på dem. Dét er essensen i Werner Heisenbergs ubestemthedsprincip, der altså fremhæver den subatomare verdens utilgængelighed for den menneskelige erkendelse. Denne fundamentale ubestemthed bevirker, at undersøgelsesresultaterne i vidt omfang kommer til at svare til de spørgsmål, som atomfysikerne stiller natu-

ren. Måler man på lyset i den forventning, at det har bølgekarakter, opfører det sig som bølger. Måler man derimod på det i den forventning, at det har partikelkarakter, *har* det partikelkarakter.

Heisenberg trak de erkendelsesmæssige implikationer i disse særegne betingelser for atomfysikken skarpt op, da han formulerede det statement, som blev citeret i *Twin Peaks*:

“Hvad vi iagttager er ikke selve naturen, men naturen udsat for vore forhørsmetoder.” Og Bohr har sågar udtrykt tvivl vedrørende kvanteverdens eksistens: “Der findes ingen kvanteverden. Der findes kun en abstrakt kvantefysisk beskrivelse. Det er forkert at tro, at fysikkens opgave er at finde ud af, hvordan naturen *er*. Fysikken drejer sig om, hvad vi kan sige om naturen.” (Bohr 1958: 57) Dermed problematiseres altså i samme bevægelse også repræsentationen. For Bohr udspringer sproget ikke af verden selv - tværtimod fremtræder den subatomare verden for kvantefysikerne inden for rammerne af de sproglige kategorier, de søger at indpasse den i.

Det er spidsformuleringer som de netop citerede fra Bohr og Heisenberg, visse humanister har løftet ud af atomfysikken og gjort til generelle betragtninger om vort forhold til verden i almindelighed. Det kan man naturligvis ikke. Man kan derimod påpege, hvordan disse indsigter fra det specifikt atomfysiske område er i pagt med den erkendelsesproblematiserende filosofi, der imidlertid taler mere generelt, end selv atomfysikerne kan være med til.

Et andet væsentligt begreb i kvantemekanikken er Bohrs komplementaritetsteori. Den bygger videre på Heisenbergs ubestemthedsprincip og hævder i sin essens, at vi kan være nødt til at beskrive fænomener ved hjælp af flere begreber, der for en umiddelbar betragtning udelukker hinanden. F.eks. lyset. Det kan ikke være både

bølge og partikel på én gang, men Bohr hævder, at vi er nødt til at forstå lyset som begge dele. De to begreber - bølge og partikel - udelukker hinanden, samtidig med at de supplerer hinanden i vor forståelse af lysets karakter. Virkeligheden - ikke mindst den subatomare - er i Bohrs forståelse for kompleks til uden videre at lade sig indordne under entydige begrebsklassifikationer. Virkeligheden ikke blot *kan* skræve over flere kategorier på én gang, ifølge Bohr gør den det nødvendigvis, fordi kategorierne ikke er verdens egne. Vil vi have et mere nuanceret billede af verden, må vi derfor tage flere hinanden udelukkende og supplerende begreber i brug på én gang. Dette er essensen i komplementaritetsteorien, der altså er udviklet specifikt med henblik på subatomare forhold, men som Bohr som nævnt selv bredte ud også til andre områder.

Kvantemekanikken bryder tillige med den klassiske forestilling om et absolut rum, der er kontinuert og beregneligt. Det subatomare rum er præget af diskontinuerte og uforudsigelige kvantespring. Et kvant bevæger sig ikke kontinuert over en strækning, som kan inddeles i stadig mindre stykker, men befinder sig på helt uberegnelig vis i det ene øjeblik i én position, i det næste i en anden. At kvantespringet er udeleligt, indebærer en ny opfattelse af rums og strækningers karakter. Rummet er altså ikke absolut.

Videre bryder kvantemekanikken med den klassiske fysiks lokalitetstænkning og introducerer begrebet ‘ikke-lokalitet’. Ikke-lokalitet vil sige, at to systemer, to partikler e.l. kan påvirke hinanden og interagere selv over meget store afstande, hvorved mulighederne for at kalkulere deres opførsel selvsagt reduceres væsentligt.

Med ikke-lokaliteten anfægtes også årsagsbegrebet. I kvante-universet kan man

ikke konstatere, at én begivenhed forårsager en anden ud fra traditionelle kausalitetsbetragtninger. Sandsynlighed træder i stedet for den præcise beregning.

Disse stikord antyder, hvordan kvantefysikerne problematiserer nogle af grundpillerne i det klassiske arkiv: kausalitet, kontinuitet, linearitet, absolut tid og rum, erfaringens objektive sandhed, samt repræsentationens naturgivenhed og transparens. I stedet sætter de sandsynlighed, kontingens, ikke-lokalitet, komplementaritet, ubestemtighed, samt såvel erfaringens som repræsentationens subjektivitet.

Også det moderne arkivs æstetiske udtryk betoner bredt erfaringens subjektivitet. Kunstneren er ikke længere en blankpudset rude, der viljeløst og uden at fortægne gengiver genstandsverdenen, som den er. Repræsentationen udspringer ikke længere af verden selv, men bliver i sin essens subjektiv, menneskeskabt. Derved kommer den i vidt omfang til at erstatte - eller 'udviske' (Robbe-Grillet) - sin genstand og producere sin egen. Den bliver *præsentation* snarere end *repræsentation* - eller *produktion* snarere end *reproduktion*. Fremstillingen bliver sin egen virkelighed - uanset om der er tale om farver og linjer på et lærred, om autonome litterære beskrivelser eller om dybt unaturalistiske filmiske fremstillingsformer.

Den moderne kunst gør tillige bredt op med den klassiske tænknings absolutte tid og rum. Tid og rum samtænkes i en slags rumtid og bliver plastiske, modellérbare. Det betyder også, at der i vidt omfang vendes op og ned på forholdet mellem figur og grund i såvel spatial som tidsmæssig forstand. Det tomme rum og de 'døde' øjeblikke kan positiveres, mens det fyldte rum og de handlingsmættede tidsforløb omvendt kan elimineres, fragmenteres eller forbigås i tavshed - som vi f.eks. kender det

fra Antonionis filmkunst.

Hvad angår de moderne fortællinger - filmiske såvel som litterære - er de i vidt omfang organiseret af et ikke-transparent antropomorft subjekt, et menneske, der ifølge sagens natur ikke har samme olympiske overblik som den guddommelige designer. Fortælleren, hvad enten der er tale om en personal eller en overordnet fortæller, kan lyve, tage fejl, engagere sig i selvmodsigelser osv. Hævder man som Bordwell, at den filmiske narration altid er ikke-antropomorf, er man ikke i stand til at begribe denne de moderne fortællingers fundamentale subjektivitet og ej heller denne subjektivitets videre implikationer.

Det menneskelige udsigelsessubjekt blokerer for tilskuerens udsyn ind i det diegetiske univers, hvorved det bliver uhyre vanskeligt at identificere sig med de diegetiske personer. Identifikationen vanskeliggøres yderligere af, at de moderne fortællinger generelt ikke skildrer verdener, hvori handling er mulig. Verden og menneskene opfører sig ikke så logisk og forudsigeligt som i den klassiske film. Bl.a. bliver den menneskelige psyke lige så omskiftelig og uforudsigelig som den subatomare verdens kvantespring. Og den verden, som de diegetiske personer færdes i, er for det meste ikke styret af gennemskuelige eller fornuftige regler og love. Alt kan ske, uden påviselig årsag, i en verden, der synes baseret på ikke-lokalitet og en grundlæggende ubestemtighed.

Derfor har Bordwells teori om tilskuerens hypoteseopstillinger og -afprøvninger meget lidt at byde på i forhold til moderne film. Hvad enten der er tale om subatomare forhold eller film, giver det kun gevinst at opstille hypoteser i forhold til universer, som opfører sig lovmæssigt. Dét gør hverken kvanteverdenen eller de moderne film, hvorfor den mekaniske fysik ikke kan begribe den første, og Bordwells version af

den filmiske kognitionsteori ikke de sidste. Dermed antydes, at også filmteorier tænker inden for rammerne af bestemte arkiver, og at man er nødt til at tage højde for teoriens arkæologiske tilhørsforhold for at bestemme dens anvendelighed i forhold til dens genstand.

L'Année dernière à Marienbad. I den moderne film erstattes kausalitet og kontinuitet af kontingens, ubestemthed, ikke-lokalitet og komplementaritet. Jeg mener altså, at moderne narrationsfænomener med fordel kan beskrives ved hjælp af betegnelser hentet fra kvantemekanikken. Og mit argument for at overføre begreber fra ét videnskabeligt område til et andet er altså, at den grundlæggende epistemologi for kvantefysik og moderne fortællinger er fælles.

Med udgangspunkt i en konkret film skal jeg kort skitsere denne arkæologiske pointe i analytisk praksis. Jeg har valgt at bruge Alain Robbe-Grillet's og Alain Resnais' hardcore-modernistiske hovedværk *L'Année dernière à Marienbad* fra 1961 som eksempel. Når jeg har valgt netop den, skyldes det dels, at det er en film, som de fleste, der har beskæftiget sig med moderne film - eller art cinema -, refererer til. Men jeg har også valgt den, fordi jeg mener, at kvantefysiske begreber som ikke-lokalitet, ubestemthed og komplementaritet er specielt velegnede indfaldsvinkler til netop denne film.

Det er svært at resumere *L'Année dernière à Marienbad*, fordi handlingen ikke lader sig sammenføje til en konsistent logisk fortælling. Man kan imidlertid sige så meget som, at filmen udspiller sig på et fashionabelt kursted, men måske er der flere kursteder involveret... Blandt kurgæsterne fokuserer filmen på tre: en kvinde A, en mand X, som hævder at have haft en affære med hende året før i Marienbad, og endelig en mand, som måske er gift med A. Så langt så godt,

men i løbet af filmen bliver det stadig mere uvist ikke blot, om X og A har mødt hinanden før, men tillige hvorvidt de faktisk først nu mødes i Marienbad, eller om det vi ser evt. er en slags drøm eller forestilling om deres eventuelle møde i Marienbad til næste år. Uanset filmens titel er det med andre ord umuligt at afgøre, om det, der udspiller sig på lærredet, hører fortiden, nutiden eller fremtiden til.

Filmen står, som det fremgår, i eminent grad i ubestemthedens tegn. Den benytter sig i vidt omfang af det, franskmændene kalder *faux raccords*, dvs. den anvender kontinuitetsklipning til at sammenføje scener, som ud fra en kausallogisk, klassisk spatial eller lineært kronologisk betragtning intet har med hinanden at gøre. Den skaber og udstiller altså en falsk kontinuitet. Man kunne imidlertid også beskrive filmens univers ved et begreb som ikke-lokalitet. I kraft af filmmediets muligheder for at sammenbringe forskellige tider og rum i klippebordet lader Resnais og Robbe-Grillet elementer interagere, skønt de ikke befinder sig i samme rum eller samme tid. Personerne reagerer på begivenheder, der udspiller sig fjernt fra dem, og som de ikke har nogen chance for at kende. Filmens overgange fra den ene scene til den næste er som kvantespring - diskontinuerte, akausale, uforudsigelige og udelelige. Vi kan ikke kortlægge og rationelt analysere vejen fra én scene til den næste. Og også billede og lyd interagerer over store afstande i såvel tid som rum. De udspringer ikke af samme tid og sted, men interagerer i en audiovisuel ækvalens til den subatomare ikke-lokalitet.

Marienbads univers er naturligvis fiktivt, menneskeskabt, i modsætning til den subatomare verden, men i betragtning af at såvel den moderne film som kvantefysikken betoner, hvordan det ikke er verden selv, der taler, men en verden organiseret af et men-

neskeligt subjekt, er forskellen måske alligevel ikke helt så stor, som den umiddelbart kunne synes. Under alle omstændigheder mener jeg, kvantefysiske begreber som ikke-lokalitet og ubestemthed kan fungere som inspirerende metaforer i en analyse af *Marienbads* narrative organisering.

Tilsvarende med komplementaritetsbegrebet. Ikke alene har *Marienbad* på grund af sin ubestemthed inviteret til et utal af fortolkninger, der i det store og hele er inkompatible - eller komplementære -, filmen opererer selv med komplementære tidsdimensioner.

Robbe-Grillet har ganske vist selv udtalt, at der kun er én tid i *Marienbad*, nemlig filmens egen (Robbe-Grillet 1961: 131), dvs. de 90 minutter forevisningen varer. Dermed bliver det naturligvis fuldkommen irrelevant at spørge til personernes baggrund eller fremtid,. Men hvor meget sådant synspunkt end måtte være i overensstemmelse med den moderne opfattelse af fremstillingens ikke-referentielle autonomi, forekommer det ikke desto mindre helt evident, at Robbe-Grillet netop har moret sig med at bygge et fiktivt univers op, som - bl.a. i kraft af dialogens grammatiske tider - konstant filtrer en række forskellige diegetiske tider sammen.

Ifølge Gilles Deleuze arbejder *Marienbad* med tre forskellige, sammenfaldende nutidsaspekter - en fortidsnutid, en nutidsnutid og en fremtidsnutid (Deleuze 1985: 133). Deleuzes pointe er, at Robbe-Grillet har placeret sine personer i hver sit nutidsaspekt. De opererer simpelthen i hver sin tidszone, uden berøring med hinanden.

Jeg er ikke sikker på, at det er helt så enkelt som, at personerne har hver sin tid. Snarere ser jeg de tre inkompatible tidsaspekter - dvs. fortid, nutid og fremtid - optræde som komplementære i filmens overordnede konstruktion. Ud fra en normal,

pragmatisk betragtning kan en begivenhed ikke på én og samme tid finde sted nu, have fundet sted og skulle finde sted en gang i fremtiden. Det er umuligt, vil man sige. De tre tider udelukker hinanden. Problemet minder imidlertid om spørgsmålet vedrørende lysets karakter, hvor Bohr skar igenem og hævdede, at det var *både* bølge og partikel. Tilsvarende er tiden i *Marienbad* på én gang nutid, fortid og fremtid. Filmens diegetiske tider kan, så vidt jeg kan se, mest præcist beskrives som netop komplementære. Læser vi *Marienbad* som et erindringsbillede, er den det. Læser vi den derimod som en fremtidsvendt drøm, er den lige fuldt det.

På andre ledder finder vi tilsvarende komplementære tidsstrukturer i en række modernistiske film, som f.eks. Resnais' *Muriel*, Chris Markers *La Jetée* og Marguerite Duras' *India Song* - for nu blot at nævne et par stykker. Andre modernistiske film - som f.eks. flere af Godards - byder derimod på komplementære beskrivelser og/eller rumstrukturer.

Anvendt som metaforer for i dette tilfælde *Marienbads* narrative konstruktion leverer kvantefysiske betegnelser som ikke-lokalitet, ubestemthed og komplementaritet en i mine øjne uhyre tankevækkende og inspirerende indgang til filmens særegne univers. Uden at udtømme filmen giver de nye perspektiver på den, mobiliserer helt nye associationsfelter.

Og igen vil jeg gerne påpege, at jeg ikke mener, at Robbe-Grillet eller Resnais direkte skulle være inspireret af kvantemekanikken. Jeg mener ikke, at de så at sige har blæst den subatomare verden op til normalstørrelse. Min pointe er blot, at begreber hentet fra kvantefysikken kan vise sig frugtbare i i dette tilfælde filmanalysen, fordi den moderne film og kvantefysikken 'tænker' inden for rammerne af samme overordnede

konfigurationsmodel.

Uanset hvor meget fortolkeren anstren-ger sig, går *Marienbad* ganske enkelt ikke op. Den unddrager sig enhver normal logisk forklaring. Når så mange fortolkere alligevel har udtaget en mening af den, kan det formentlig bedst forklares ved en omskrivning af Heisenberg: "Den film, vi ser, er ikke filmen selv, men filmen udsat for vore forhørsmetoder." En receptionsteoretisk pointe, der naturligvis rækker langt videre end *Marienbad*, men som har særlig gyldighed netop for den moderne filmkunsts åbne værker.

Exit. Jeg håber undervejs at have anskueliggjort, hvorved min samtænkning af filmvidenskabelige og naturvidenskabelige teoridannelser adskiller sig fra de håndfaste koblinger mellem humaniora og naturvidenskaberne, som Sokal ironiserer over. De to størrelser kan kun samtænkes på et arkæologisk grundlag, hvor de betragtes som sidestillede epistemologiske diskurser, der tænker inden for rammerne af klart definerede arkiver. Dermed forsøger jeg ikke at argumentere for, at filmvidenskabens og naturvidenskabernes genstand er identisk, men alene for tilstedeværelsen af erkendelsesmæssige analogier inden for de grene af naturvidenskab, film og filmvidenskab, som tænker inden for rammerne af samme arkiv. Denne henføring til en erkendelsesdimension breder ikke naturvidenskabelige problemstillinger inden for specifikke felter ud til at gælde andre forhold, men henter på et arkæologisk grundlag og i metaforisk forstand begreber fra naturvidenskaben ind i den filmvidenskabelige debat.

Den arkæologiske metode hverken kan eller skal erstatte andre teoretiske tilgange til filmen - som f.eks. den kulturhistoriske, den kultursociologiske, den psyko-semiotiske eller den kognitionsteoretiske. Den er

blot tænkt som et supplement eller en komplementær indfaldsvinkel, der kan se ligheder og forskelle mellem forskellige æstetiske strømninger på andre ledder end de mere gængse filmvidenskabelige tilgange.

Den arkæologiske metodes store fortrin er, at den indsætter filmene i en større kontekst og forstår dem som tænkende billeder, der - uanset deres plot og tematik - udtrykker forskellige syn på verden og vores erkendelses status i forhold til denne. Med filmens indskrivning i de tre grundlæggende arkiver - der vel og mærke ikke skal forstås som hverken monolitiske eller hegemoniske: der eksisterer alle mulige blandingsformer - bliver det eksempelvis muligt at forstå den moderne film ikke blot som en negativ spejling af den klassiske, men som en positiv erkendelsesmodel i egen ret. I så henseende vil jeg hævde, at det moderne arkivs øvrige diskurser - herunder kvantefysikken, der her er blevet trukket polemisk frem - på mange måder leverer en mere frugtbar og præcis nøgle til forståelsen af den moderne film end filmvidenskabelige teorier, som er udformet specifikt med henblik på den klassiske films narrative urværk, men søges bredt ud til at gælde alle film.

Den arkæologiske metode betoner altså en kundskabens enhed på tværs af traditionelt adskilte diskurser, samtidig med at den afslører en heterogenitet i det filmæstetiske udtryk, som filmvidenskaben i almindelighed ikke er tilstrækkeligt opmærksom på. Med udgangspunkt i kundskabens enhed mener jeg med andre ord, at det bliver muligt at øge forståelsen af den diversitet, der kendetegner de filmæstetiske diskurser.

Dét må være et værdigt mål for filmvidenskaben, samtidig med at det - i al uvidenskabelig beskedenhed - synes i pagt med naturvidenskabsmanden Niels Bohrs vision, når han hævder, at "Problemet om kund-

skabens enhed kan næppe skilles fra bestræbelsen på at opnå gensidig forståelse som et middel til at højne menneskelig kultur.” (Bohr 1958: 99)

(Ovenstående er en let redigeret version af forfatterens Ph.D.-forelæsning over det bundne emne “Filmvidenskabelige og naturvidenskabelige teoridannelser. En diskussion af ligheder og forskelle med udgangspunkt i afhandlingen *Tænkende billeder*.”)

Litteratur

Bohr, Niels: “Diskussion med Einstein om erkendelsesteoretiske Problemer i Atomfysikken” (1949), *Atomfysik og menneskelig erkendelse*, København, J.H.Schultz Forlag 1958.

Bohr, Niels: “Kundskabens Enhed” (1954), *Atomfysik og menneskelig erkendelse*, København, J.H.Schultz Forlag 1958.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge 1985.

Deleuze, Gilles: *Cinéma II: L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit 1985.

Epstein, Jean: “L'Intelligence d'une machine” (1946), *Écrits sur le cinéma I*, Paris: Cinéma club/Seghers 1974.

Foucault, Michel: *Les mots et les choses - Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard/Collection Tel 1966.

Grodal, Torben: *Moving Pictures - A New Theory of Film Genre, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press/Clarendon 1997.

Jørholt, Eva: *Tænkende billeder - Film, virkelighed og erkendelse*, upubliceret Ph.D.-afhandling, København: Københavns Universitet 1997.

Lytard, Jean-François: *La condition post-moderne - Rapport sur le savoir*, Paris: Les Éditions de Minuit 1979.

Madsen, Peter: “Var Niels Bohr post-moderne?”, Kronik i *Politiken*, 27. juni 1996.

Robbe-Grillet, Alain: “Temps et description dans le récit d'aujourd'hui” (1953), *Pour un nouveau roman*, Paris: Les Éditions de Minuit 1961.

Sokal, Alan D.: “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, *Social Text*, Spring/Summer 1996.