

Mellem Lys og Mørke

-Notater om erfaring og viden i den kunstneriske skabelsesproces

Mellem vinduet og det at se
Er der altid afstand.
Hvorfor så jeg det ikke?
Forough Farrokhzad: Lad os tro på begyndelsen af en kold årstid (1967)

Eksisterende dagslys og kunstlys på film rummer store oplevelsesmæssige kvaliteter. Både i konstruktionen af autentiske rum og som tidsskabende element, men også i kraft af lysets atmosfæriske, farvemæssige og lysmæssige egenskaber. I dette essay beskriver dokumentarfilminstruktør, arkitekt og Ph.d. Morten Meldgaard sit mangeårige arbejde med 'lys'.

Prolog

Studentermehjælperen er yngre end hun lød på telefonen, men hun smiler og har cendre farvet hår. Hun er fin nok og vi har en aftale. Gad vide hvad hun tænker om mig og mit ærinde? Vi skal ned i kælderen, så meget ved jeg. Det er der nede det står. Vilhelm Hammershøis sorte og mislykkede billede af Job fra 1887. (billede 1, sidst i dokumentet)

Job, altså manden, myten, legenden fra Det Gamle Testamente, endte som spillebrik mellem gud og djævelen, siger man. Det er faldet nogen for brystet. At en gud spiller hasard med sin fremmeste tilbeder. "Har du åbnet daggryets porte? Har du skærmet den lille hind og hendes kalv mod ådselædere? For at se sjakalens kuld vansmægte?" Sådan spørges der, medens Job sidder i asken og skraber puds af sine bylder med et potteskår. Studenten har sat to lamper på, så jeg kan betragte lærredet. Det er 126 år gammelt. Jeg er selv 46. Efter at Hammershøi havde malet det, eftermørkede det til næsten sort, kunne aldrig udstilles igen og blev – af nogen – anset som mislykket.

Nu er jeg ikke længere i kælderen med pigen, men ved min døende fars seng, medens vejtrækningen rasler i hans strube og to unge turnus læger småhvisker sammen. Jeg ved, med sikkerhed, at han hører hvert ord de siger. Vi er i Jylland, på hospitalet, og to bondepiger vasker min fars døde krop i sæbe natten efter. De vil helst tale om hvem de mødte på Crazy Daisy i aftes, men de kan se på mig at den ikke går. Langt fra. Hele rummet lugter af karbol og min faders hoved ser ud som om det er flækket og en lille fugl er fløjet ud af den sønderknuste mund. Jeg kan se fuglen for mig, den er rød og blå i flugten.

Men mørke, tænker jeg og ser på det næsten sorte lærred i kælderen, er ikke fravær af lys. Månens billede er blot en refleksion af solen. Et spejl, for os hernede, der glimter som en vanvittig fane i nattens brønd. Mørke er lys som tøver, medens de uskyldige sover deres velfortjente søvn. Som skibe i natten. Som kister vuggende i syndflodens mudrede vande på genopstandelsens dag.

Lys er bare en hastighed, og mørke er lys som tøver. Mørket må skyldes galaksernes parallakse, at lyset fra stjerneboblene tøver, mens universets skum rejser bort fra sig selv med større hast. Det mørke, hvori jeg ser Anna Karina græde over Falconetti i Dreyers *Jeanne d'Arc*. "Som var hvert

eneste skud i filmen flænget ud af mørket”, skriver Godard et sted, ”hævet ud af dybet i en nattesort brønd”¹. Det mørke, hvori vi oplever filmens grundlæggende væsen, som om det var vort eget. Det mørke hvori jeg mærker tårerne strømme ned af mine kinder og trække nye fure i min hud. (billede 2, 3)

Erfaring og viden i den kreative proces

Denne type sammenvævede og kaotiske følelsesmæssige erfaringer udgør i virkeligheden grundlaget for de fleste kunstneres omgang med parametre som lys, farve, stoflighed og stemning, som det kommer til udtryk i det praktiske kreative arbejde med at lave film og skabe fortællinger i levende billeder. Disse erfaringer, eksempelvis med de måder hvorpå et motiv kan løfte sig ud af mørket, som en fed mand der stiger op af en swimmingpool, kan naturligvis potenseres til en form for viden. Men som Adorno beskriver i sin vidunderlige tekst *Essayet som form* ændrer dette ikke på, at det er erfaringen, som igangsætter vidensprocessen:

“I denne erfaring indgår begreberne ikke i et kontinuum af operationer, tanken skrider ikke hele tiden frem i samme retning, men de forskellige momenter fletter sig sammen som i et tæppe... Skønt erfaringen er kilde også til den traditionelle tænknings impulser, eliminerer denne gennem sin form erindringen om den.”²

Jeg holder meget af Adornos tekst og som oftest oplever jeg, at det netop er den kritiske tæthed i dette tæppe af operationer, framinger, skaleringer og montager – i arbejdet med den kunstneriske materie og i arbejdet med at undervise i, hvordan man håndterer denne materie – der udgør den egentlige kerne. Tætheden i tæppet af tankemæssige handlinger, klarheden i den kunstfaglige problemstilling og tyngden i bearbejdelsen af stoffet.

Men vi kan gå endnu længere end til beskrivelsen af, hvordan vores rationelle videnskultur altid søger at rense sig fra sit udgangspunkt i erfaringen og til den Aristoteliske beskrivelse af tænkning som en praksis baseret på det visuelle, på serier af billeder. Æstetikens fader, den græske filosof Aristoteles, hævdede, at erfaring kun er mulig gennem hukommelse, og at hukommelse bygger på syntesen af enkeltbilleder, som i kraft af deres genkommende opståen samles i kategorier. Fra denne erfaring, baseret på flere billeder af det samme, udgår fantasien som billedskabende instans og derfra igen tænkningen. Alle tænkningens kategorier, fra hukommelsen om et efterårsblad og til timelighedens syntese, forståelsen af at vores tid er begrænset, er ifølge Aristoteles baseret på billedet som mindsteenhed.³

Rummet, tiden og lyset

Forståelsen af, at denne type erfaringsbaseret viden, som Aristoteles og Adorno beskriver, er nøglen til at undersøge vores sanselighed og forestilling om lys, hukommelse og farve, er grundlaget for min kunstneriske praksis, såvel som min undervisning.

Denne erfaringsbaserede viden arbejder jeg med på kurset ”I løbet af dagene”, som er et forløb på Den Danske Filmskole, hvor jeg som arkitekt og filminstruktør underviser dokumentarinstruktører, fotografer og klippere i brugen og forståelsen af eksisterende dagslys og kunstlys. Som baggrund for en særlig sanselighed overfor rummet, tiden og lyset. Det handler om at lære at kunne lægge et snit ind i verden, som blotlægger en særlig filmisk tone, en klangfarve, et klima. Denne

tænkning er i grunden den samme, som ligger til grund for ethvert andet arbejde med en films arkitektur eller i bygningskunsten overhovedet, udtrykt i evnen til at fravælge udtryksmæssige elementer og fokusere andre i et stilistisk greb. I forlængelse af min betragtning om erfaringen som basis for viden, vil jeg i det følgende forsøge at fremlægge en række af de erfaringer og begreber, som ligger til grund for dén kunstneriske undersøgelse, som jeg gennem en årrække har udviklet med lærerkolleger og studerende fra Filmskolen.

Tarkovskijs film er som et hus

Som filminstruktør er jeg meget optaget af den russiske instruktør Andrej Tarkovskij og måske i særlig grad hans film *Spejlet* fra 1974. For mig at se arbejder filmen på forbilledlig vis med tre af de elementer, som adskiller filmen fra andre kunstarter (og som i parentes bemærket altid har sat ideen om et statisk univers med en mekanisk tid under pres), nemlig bevægelse, farve og hukommelse. **Bevægelse** i de vidunderlige kamerature, der konstant genovervejer montagens status i filmen ved at spørge til, om man skal klippe et stykke tid ud eller fjerne noget fra rummet? **Farve** som et intensivt fænomen, f.eks. de orangerøde flammer midt i det grønne landskab, medens laden brænder, og moderen i filmen står og tager vand af brønden for at tåle heden fra ilden. Farven er intensiv ligesom varmegrader, som jo ikke kan trækkes fra igen eksempelvis når man brænder sig eller det kolde og varme blandes til cafe au lait og ikke kan blandes om igen. **Hukommelse** som en forståelse af, at en film og dens indhold ikke er en kasse med sten, hvorfra man frit kan trække fra og addere, men som en kasse med fotografier eller familie billeder hvori hvert nyt element ændrer relationerne mellem alle bestanddele, præcis som når et nyt minde føjes til vores egen hukommelse.

I min Ph.d.-afhandling *Blikkets konstruktion* indgik en længere analyse af Tarkovskijs film, samtidig med at jeg byggede en kopi i fuld størrelse af det hus, som en del af filmen foregår i. I den type undersøgelse kan afhandlingens teoretiske og abstrakte vidensrum møde en konkret aktualiseret størrelse, som vel at mærke stadig er lige så meget model som selve tankemodellen.

”Modellen”, som jeg jo altså kan bo i med min familie, giver mig mulighed for at se ind i Tarkovskijs værk på en anden måde end den rent humanvidenskabelige, kunsthistoriske eller filmvidenskabelige tilgang. (billede A,B,C,D) Huset bliver et specifikt sted. Det er det for alle mennesker, og det ved Tarkovskij. Derfor er hans film også som et hus, man flytter ind i og kan leve i et helt liv. Igennem Tarkovskijs værk spiller huset som sted en særlig rolle, ikke blot i *Spejlet*, men også i *Solaris*(1972), *Nostalghia* (1983) og *Offeret*(1986). Huset bliver en særlig prisme, hvorigennem Tarkovskij lader os se tiden folde sig ud fra et andet synspunkt, end det vi kender som hovedpersonens og den mekanisk fremadskridende tid. Særligt i *Offerets* slutscene synes det brændende hus i form af et langt take at igangsætte et tidsligt forløb, som i bevægelse og koreografi minder om dengang, man var lille og så 16mm filmen blive spolet tilbage efter endt visning.(Billede 4,5).

Mit hus er også særligt. Fremfor at være noget ’rumligt’ avanceret, er det mere et sted (topos) i tiden (chronos) - en ”Chronotope”. Begrebet henter jeg fra Bahktin, som bruger det til at beskrive, hvordan handlingsmæssige og tidslige mønstre kan danne kulturelle ’steder’, som vi eksempelvis kender det fra ’gadehjørnet’ eller ’under uret’.

Erfaring og filmisk meditation

Steder er vigtige, både i film og arkitektur, og for meget snak om rum og billeder trækker os væk fra det væsentlige, nemlig forståelsen af at vi orienterer os fysisk og følelsesmæssigt i forhold til tidsmæssige handlingsrum, altså til forskellige steder. I den forstand er arbejdet med huset som model og den filmiske analyse i afhandlingen udgangspunkter for at forstå en særlig måde at være i verden på.

Det handler om at være til stede i et materiale, nedsunket i en situation eller et miljø, hvor man interagerer og arbejder direkte med materien. Der er ikke en overgribende analytisk dimension, men en erfaring med stoffet som et direkte anliggende. Denne type erfaring er den samme som jeg trækker på i mit arbejde på Filmskolen, hvor eleverne nedsænkes i den særlige klang, lystemperatur og atmosfære, som forskellige tider på døgnet tilbyder. Det er i virkeligheden den væsentligste opgave. At indhylle sig selv i det særlige lys, som et særligt tidspunkt på dagen tilbyder, og lade sit arbejde blive gennemvædet af det øjeblikke farvemæssige tonalitet, lysmæssige kaskade og atmosfæriske tilstedeværelse. Nu kan man tænke, at sådan noget lærer ikke én at organisere en scene dramatisk eller at dimensionere et handlingsforløb. Men ofte fungerer det omvendt - scenisk tæthed og handlingsmæssig logik lægger sig til det miljø, som dannes gennem en ren filmisk meditation. Ud af billedets egen logik og lysmæssige intensitet kommer fortællingen til syne. Det er aldrig omvendt, kun i dårlige film. Billedet er ikke en båd, fortællingen bor i. Billedet er det hav, fortællingens skib rider på og bliver drevet frem af.

Et eksempel på dette kunne være Hammershøis "sorte" periode, hvor hans førnævnte hovedværk *Job* fra 1889, stadig gemmes væk fra offentligheden i kælderen under Den Hirschsprungske Samling. For kunsthistorikeren er billedet muligvis en fejltagelse og i bedste fald et kuriosum, men for udøveren - maleren, fotografen, filminstruktøren - er det et vidunderligt billede, som indkredser det kunstneriske eksperiment.

Vi ved fra naturvidenskaben, at et eksperiment kun er et ægte eksperiment, hvis det kan slå fejl, og det er netop her Hammershøis *Job* kommer ind i billedet. Hammershøi undersøgte, hvor mørkt han kunne male billedet. Han eksperimenterede med nye pigmenter i farven, og da oliemalingen hærdede op og billedet eftermørknede, 'forsvandt' motivet ind i den måde, den sorte farve "pakker" på. Men for Hammershøi blev billedet det, man kunne kalde et nulpunkt, et nyt udgangspunkt for en lang række vidunderligt smukke 'mørke' billeder, som *Aften i Stuen* (1904) og det store hovedværk *Fem Portrætter* (1906). (Billede 6,7). Den måde at udfordre mediet på, at presse formatet helt ud til grænsen, er vigtig i formationen af en særlig stilistisk sensibilitet.

Døgnet som et undervisningsforløb

På Filmskolen arbejder jeg med en serie opgaver, som beskriver forskellige lysmæssige situationer og deres biologiske, sociale, adfærdsmæssige og rituelle komplikationer. I forbindelse med opgaven "Morgen" beskriver jeg et særligt rum, som den polske psykolog Kurt Lewin ville kalde et "hodologisk" rum⁴, men som jeg tror de fleste af os kender som en sammenfletning af forskellige tidsmæssige forløb i et samlet begreb eller ritual:

"En morgen er en åbning. Den har en særlig rytme, et lys, en tid og et sæt regler for et ritual. Det kan være en god morgen eller en dårlig. Om morgenen er vi ikke helt os selv endnu. Vi er endnu

ikke blevet dem vi var i går. Vi har ikke fordøjet det som skete i går. Vi har sovet på det, men er ikke endnu stået op fra det. En morgen er et miljø, en situation som sidder i kroppen resten af dagen." Citat fra opgaven "I løbet af dagene" iscenesat dokumentar opgave for dokumentarinstruktører, fotografer og klippere, den Danske Filmskole.

Opgavens ramme er døgnnet set som enkelte hændelser i et forløb: Morgen, Formiddag, Dag, Eftermiddag, Skumring, Aften, Nat og Dæmring. Rammen er således givet for et særligt lys, en særlig stemning, en klang eller tone, men er ikke bestemmende for skitsens motiv og øvrige indhold. Vi forsøger at introducere en grundlæggende begrebsverden af handlingsord: Lys, tid, stof, farve, rum og ikke mindst bevægelse. Filmbilledet som en meditation over, hvad der er indenfor og udenfor billedets ramme og måske af største betydning; hvad der er *før* og *efter*.

Eftermiddagen er et andet punkt eller nedslag i døgnets rytme - mellem dagens åbning i lufthavet og nattens sluser. "Eftermiddagen er gylden som efterårets blade. Den kan have en særlig glasagtig klang, som fordobler optikkens refleksion af verden. En særlig sløring. Om eftermiddagen reflekterer man i en bestemt melankolsk eller vemodig tone. Man får en kop kaffe et sted. Man kysser nogen i en baggård. Efterårets brand over bakkerne, skriver Bradbury. Tidspunktet på dagen har en særlig temperatur, som modsvarer årstiden. Bladene falder. Et lille åndehul, før byens masser atter strømmer gennem dens årer mod ulvetime, indkøb og aftensmaden." Citat: Ibid.

Som beskrivelsen peger på, er eftermiddagen anderledes end morgenen. Anderledes som situation, lysmæssigt, følelsesmæssigt, dramatisk. Bradbury, branden og bladene, er ikke tilfældigt udvalgte sproglige størrelser. De er 'ingredienser' i en beskrivelse, som viser tilbage til den Aristoteliske tanke; at al tænkning udspringer af sammenkoblingen af synsindtryk i tankefigurer: Brand, blade, gylden, afsked og død bliver til figuren og erfaringen om "Efteråret" i det lille barn, og som tankemæssig figur og dramatisk begreb hos den voksne, inkarneret i sproget gennem salmen "Nu falmer Skoven..."

Et andet punkt er Skumringen, som en særlig erfaring om at være bundet ind i en klimatisk, kulturel og biologisk sammenhæng, som er større end os selv og som trækker en særlig tone eller klang gennem rækker af nordiske kunstneres virke indenfor film, arkitektur, maleri og poesi; en særlig sanselighed overfor lysets flygtige natur som udtrykt i begrebet 'mørkning'.

"I skumringen falder lyset. Dagen daler fra solnedgangens rødlige skær ned gennem en kaskade af blålige nuancer. Hvis man ville lære farven blå at kende, i et omfang der ligger udenfor sprogets rækkevidde, måtte man genindføre en mørkning. I gamle dage var det skik og brug at sidde alene eller sammen uden tændte lamper, mens lyset faldt. Dette kaldtes at holde mørkning. Hver dag har nok i sin egen pine og i mørkningen reflekterer vi over dagens gang i en særlig melankolsk tone, der ligger Norden til, fordi overslaget mellem dag og nat på disse breddegrader er af en særlig længde og intensitet." Citat: Ibid.

Men mørkningen er ikke bare en kulturel og biologisk indretning, som siestaen i de varme lande. Den er en måde at øve sig på. At øve sig i at være i live, tilstede og først og fremmest i at se lyset, som man siger.

Epilog

En af de sidste ting, jeg husker om min far, som jeg elskede meget højt, var at han et par år før sin død konstruerede en synskanon. Han boede på en gård ved Limfjorden og ønskede vel i grunden at trække fjordens blå så tæt på sig, at han kunne sidde i køkkenet og nyde dens farve over eftermiddagskaffen. I den anledning havde han fået en lokal skovarbejder til at skove en 200 meter lang og 30 meter bred kile gennem den mellemliggende fredsskov. Den slags omgang med fredningsmyndigheden så man stort på i Salling, og konstruktionen var altså en realitet uden videre.

Jeg forstod nok intuitivt, at det var denne dybe længsel efter naturen, som gjorde, at han havde plastret den forstadvilla, hvor jeg voksede op nord for København, til med billeder af den jyske natur. Dengang forstod jeg ikke billederne af rapsmarkerne, fjorden og skovene, men jeg forstod længslen i ham, og jeg mærkede, hvordan den formede mit sind. Jeg mærker, hvordan den stadig former mit blik og min måde at sanse verden på, og ikke mindst hvad jeg ser i kameraets søger.(billede 8,9,10). Under hans senere sygdom talte vi ofte om denne installation, og jeg husker tydeligt et ordskifte, mellem bondemanden og hans søn arkitekten og filminstruktøren, hvor jeg fortalte ham, at jeg planlagde at stå op en tidlig morgen og fotografere fjorden, så han kunne se på den fra sit sygeleje på hospitalet. Lakonisk meddelte han mig fra sengen, at om morgenen, spejlende i modlyset, er fjorden sølvfarvet, medens dens særlig blå (som min far elskede så højt) kun optræder i middagens medlys.

¹ Interview med Jean Luc Godard (cahiers de cinéma, 138, 1962) i Tom Milne: Godard on Godard, 1972, p. 185

² Theodor W. Adorno: Essayet som form, 1998 (1958) p. 107

³ Meldgaard M, red. : Artistic research, 2013, Den Danske Filmskole.

⁴ *"We simply note that the sensory-motor schema is concretely located in a "hodological" space (Kurt Lewin), which is defined by a field of forces, oppositions and tensions between these forces, resolutions of these tensions according to the distribution of goals, obstacles, means, detours. The corresponding abstract form is Euclidian space, because this is the setting in which tensions are resolved according to a principle of economy, according to the so-called laws of extremum, of minimum and maximum: for example: the simplest route, the most appropriate detour, the most effective speech, the minimum means and the maximum effect."*

Deleuze trækker her på den topologiske psykologis grundlægger Kurt Lewin (1890-1947) og hans begreb om et hodologisk rum. Et hodologisk rum er et topologisk geometrisk felt, hvori vektorer og stier beskriver ruter mellem rummets regioner. Disse ruter tegnes ud fra den mindste psykologiske anstrengelse, snarere end mindste afstand, i navigationen mellem felter af tiltrækning og frastødning.

Gilles Deleuze: Cinema 2, 2005, p. 124.

Litteratur:

Adorno, Theodor W., (1998): Essayet som form i: Passage 28-29, Århus, pp. 100-114 (Noten zur litteratur I, Suhrkamp verlag, Frankfurt am Main, 1958).

Bakhtin, M.M., (1981): The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin, University of Texas Press, Austin.

Barthes, Roland, (2000): Camera lucida, vintage, London. (La chambre claire. Note sur la photographie, 1980, Gallimard/Le Seuil, Paris).

Colebrook, Claire, (2006): Deleuze, a guide for the perplexed, Continuum, London.

Farrokhzad, Forrough, (2006): Lad os tro på begyndelsen af en kold årstid. Legenda 6, forfatterskolen, København.

Flaxman, Gregory, Ed. (2000): The Brain is the Screen, University of Minnesota press, Minneapolis.

Lundemo, Trond, (2004): The Index and Erasure: Godard's approach to film history i Temple, Michael, James S. Williams, Michael Witt, Ed.: For ever Godard , Black Dog Publishing, London, pp. 380-395.

Milne, Tom (1972): Godard on Godard, Secker & Warburg, London. (Jean Luc Godard par Jean Luc Godard, 1968, Pierre Belfond, Paris).

Tarkovskij, Andrej, (1986): Sculpting in Time, University of Texas Press, Austin.

Vad, Poul (XXXX): Hammershøj,?



billede 1



billede 2-5



billede A,B,C,D

billede 6,7





billede 8,9,10