



Filmen mellem linjerne

Mellemtekster i Jean-Luc Godards *Weekend*

Af Lasse Kyed Rasmussen

Da lydfilmen for alvor vandt fodfæste i slutningen af 1920'erne, blev orkestrene gennet ud af biograferne, skuespillere med rustne stemmer fik ingen roller – og også mellemteksterne blev ofret på det filmteknologiske alter. Men hvor man i dag ikke længere kan finde et symfoniorkester i den lokale biograf, så anvender lydfilmen stadig skrevne oplysninger af den ene eller den anden art, ikke mindst i credit-sekvenser.

Tonefilmhistorien rummer imidlertid også markante eksempler på en yderst eksperimenterende anvendelse af mellemtekster. Således har Jean-Luc Godard gjort intensiv brug af det skrevne ord. Især *Weekend* (1967) markerer, hvordan tonefil-

men kan profitere af mellemtekstens kvaliteter.

En film fundet på lossepladsen. *Weekends* første mellemtekst lyder: 'En film drivende i kosmos' ('Un film égaré dans le cosmos'). Det centrale ved denne indledende tekst er, at den lokaliserer selve den fysiske films placering i stedet for at lokalisere, hvor handlingen udspiller sig. At denne mellemtekst retter sit fokus mod filmen selv frem for mod, hvor den udspiller sig, er en klar indikation af, at *Weekend* omhandler film og filmens situation, snarere end den interesserer sig for personer og handling.

Således markeres det altså indlednings-

vis, at *Weekends* historie – om et hadefuldt ægteskab mellem hovedpersonerne, Roland og Corinne, der sågar planlægger at myrde hinanden, og deres jagt på en arvesum – er ganske sekundær.

Dette interessehierarki mellem handling og film cementeres af den næste mellemtekst: 'En film fundet på lossepladsen' ('Un film trouvé à la ferraille'). Denne tekst indtræffer efter filmens første egentlige scene, hvor vi gennem distanceret cinematografi og meget abrupt overværer Roland og Corinne, der hver især planlægger et nyt liv i selskab med deres respektive elskere.

For tilskueren er det umuligt at begribe personernes, kærlighedens og komplotternes relationer, og de to mellemtekster kaster ikke noget forklarende lys over den scene, som de indrammer. En sådan tekstbrug strider imod de konventioner, der var fremherskende i stumfilmstiden, for som Torey Liepa har konkluderet i *The Sound of Silents*, så skal mellemtekster drive narrationen fremad og opklare eventuelle tvetydigheder på billedsiden (Liepa 2005: 5). Men mellemteksterne i *Weekend* tjener ikke en sådan funktion, idet de fjerner fokus fra fortællingen og tværtimod bidrager til at skabe forvirring.

Ydermere pointerer teksten 'En film fundet på lossepladsen' implicit, at *Weekend* er en kasseret film – en dårlig film. Denne pointe ekspliciteres, hvis mellemteksterne ses i lyset af Esenwein og Leeds' synspunkter fra *Writing the Photoplay*: "anvendelsen af mellemtekster er i de fleste tilfælde en oprigtig indrømmelse af, at man ikke er i stand til at "formidle" et punkt i plottets udvikling alene ved den handling, der udspiller sig i scenerne" (Esenwein og Leeds 1918: 221).

Weekends elendighed kommer altså til udtryk i den hyppige forkerte og forvirrende – frem for opklarende – brug af mel-

lemtekster. Dermed positionerer Godard sig ganske selvbevidst som en inkompetent og ikke mindst selvironisk (jf. hans brede anerkendelse) instruktør allerede fra filmens begyndelse.

Ser man disse indledende og meget markante udsagn om filmens egne kvaliteter i relation til resten af filmen, giver den selvudslettende indledning god mening. *Weekend* har nemlig ingen intentioner om at være en god film, hvilket også bekræftes, hvis man kigger ud over selve tekstlæsningen og fokuserer på Jean-Luc Godards syn på eget værk, idet han om *Weekends* overraskende kommercielle succes har udtalt: "Det er jeg ked af. Så har jeg ikke formået at lave filmen så frastødende, som jeg havde tænkt mig" (Braad Thomsen 1971: 158).

Weekend ønsker i stedet at fremstå som en undersøgelse af den undertrykkelse, som Godard mener, det klassiske filmsprog øver over for den sande filmkunst. *Weekend* indtager denne kritiske position ved at være en dårlig og afskyelig film, der fungerer i kraft af, at den gør rede for, hvorfor den ikke kan være en god film. For kun ved at destruere filmsproget, sådan som det gøres i *Weekend*, kan man kæmpe imod den undertrykkelse, som dette sprog ellers normalt understøtter. *Weekends* ærinde bliver dermed at være en dårlig film, der via sin egen elendighed markerer filmsprogets forlorenhed – og det sker primært gennem brugen af mellemtekster.

Langt fra Robinson og Mantes la Jolie.

Igennem filmen anvendes der også mellemtekster, som tilsyneladende lokaliserer filmens hændelser. Kort inde i filmen annoncerer en mellemtekst, med venlig hilsen til Balzacs menneskelige komedie: 'Scene fra livet i Paris' ('Scène de la vie parisienne'). Senere meddeles det, at Roland og Corinne nu befinder sig: '...langt



Jean Luc-Godards *Weekend* (1967, *Udflugt i det røde*) begynder som en hyggelig udflugt, men udarter til et mareridt af groteske trafikpropper, revolutionsoptøjer – og sluttelig kannibalisme

fra Robinson og Mantes la Jolie ('...Loin de Robinson et de Mantes La Jolie'). Disse oplysninger er dog ganske vage. For det første forudsættes det, at man ved, at både Robinson og Mantes la Jolie er forstadskommuner til Paris. Men selv hvis man er i besiddelse af denne viden, er oplysningerne mere eller mindre ubrugelige, idet teksten blot kundgør, at vi nu befinder os 'langt væk' fra disse steder.

Martha Carol Hamand har i *The Effects of the Adoption of Sound on Narrative and Narration in American Cinema* påpeget, at stumfilmens mellemtekster varetog rollen som alvidende fortæller (Hamand 1985: 230). Netop en alvidende fortæller burde kunne præcisere filmens hændelser helt specifikt, men det er ikke tilfældet med *Weekends* mellemtekster, og dermed fore-

giver filmens fortæller (mellemteksterne) blot at være alvidende, idet de uspecificerede stedsangivelser afslører en begrænset eller tilbageholdt viden. De ikke-informative mellemtekster fremstår som et bevidst opgør med mellemtekstens funktion som opklaring og forklaring af eventuelle uklarheder og modsætninger i filmens billedside, sådan som den er beskrevet af Liepa (Liepa 2005: 5).

Effekten af denne begrænsede alvidenhed kan kortlægges, hvis man læser mellemteksterne i lyset af den distinktion mellem *online*- og *offline*-niveauer, som Torben Kragh Grodal opstiller i artiklen "Art Film, the Transient Body and the Permanent Soul" (2000). Ifølge Grodal er *online*-filmen kendetegnet ved, at dens historie udfolder sig for øjnene af filmens

agenter og tilskuere samtidig med, at be-
givenhederne finder sted. *Offline*-filmen
antager derimod oftest form af hallucina-
tioner, drømme eller tanker. Ydermere er
offline-filmens univers sløret, utilgængeligt
og uforståeligt, mens *online*-filmens er
gennemsigtigt og gennemskueligt (Grodal
2000: 48).

I løbet af Rolands og Corinnes rejse
gennem Frankrig for at få fat på arven er
der – trods møder med absurde skabnin-
ger, bilvrag og fabulerende optrin – intet,
der indikerer, at vi befinder os i en absurd
drøm, en hallucination eller et fortrængt
minde. Derfor fremstår *Weekend* mest af
alt som en *online-road movie* med en frem-
adskridende handling og et klart defineret
mål. Men netop i kraft af de ovenfor be-
skrevne mellemtekster og den tvivlsomme
stedforankring, de tilbyder, spændes et slør
ud over *Weekends road movie*-fortælling,
således at filmens konventionelle elementer
indhylles i en esoterisk tåge, der distance-
rer filmen fra *online*-niveauets konventio-
nalitet.

Sammenlignet med stumfilmen anven-
der *Weekend* altså mellemteksterne med
omvendt fortegn, for hvor stumfilmen
bruger teksterne til at tydeliggøre handling,
progression og budskab, bruger *Weekend*
dem omvendt til at sløre samme i en grad,
så filmen ikke kan forstås uden en større
fortolkningsindsats.

Lørdag kl. 14. Ved første øjekast er en
række konventionelle hjørnestejn som kau-
salitet, progression og fremadskridende
handling altså til stede i *Weekend*. Men
måden mellemteksterne bliver brugt på,
sørger for at diskvalificere al konventionel
spænding og kausallogik.

I stedet etablerer de tidsangivende mel-
lemtekster en spænding, der knytter sig til
filmens formalistiske og fortælle tekniske

udformning – hvorimod spændingen i den
konventionelle film ville knytte sig til fil-
mens protagonister og handling.

Weekends første tidsangivende mellem-
tekster bruges dog foruroligende konven-
tionelt, og de skaber ingen strukturel eller
fortælle teknisk spænding. De første tidsan-
givende tekster er nemlig både nøgterne og
i fin overensstemmelse med hinanden og
filmens tidsforløb. Kort inde i filmen an-
nonceres: 'Lørdag kl. 10' ('Samedi 10 heu-
res'). Filmen indledes altså med en meget
præcis tidsangivelse, og denne sikre tids-
fornemmelse forstærkes, da det få scener
efter oplyses, at det nu er blevet: 'Lørdag kl.
11' ('Samedi 11 heures'). På dette tidspunkt
ser vi, at Roland og Corinne sidder fast i
en bilkø. I et ekstraordinært langt *tracking
shot* langs den uendelige bilkø følger vi
Rolands og Corinnes kamp for at komme
forbi. Da den næste tidsangivelse præsen-
teres, er klokken blevet 13.40. Kort efter
skrives endnu et klokkeslæt: 14.10.

Disse mellemtekster markerer meget
præcist det ligefremme kronologiske tids-
forløb i *Weekends* begyndelse. De af mel-
lemteksterne fremhævede tidsoverspring
gør tilskueren opmærksom på filmens
elliptiske klipning (f.eks. i forhold til varig-
heden af bilkøen). De meget præcise klok-
keslæt og den logiske kronologi får således
de indledende mellemtekster til at fremstå
som yderst troværdige, tidsforankrende
kilder.

Dermed stemmer de fint overens med
Esenwein og Leeds' karakteristik af mel-
lemteksten som et pædagogisk redskab, der
skal hjælpe tilskueren til at forstå tidsforlø-
bet i filmen (Esenwein og Leeds 1918: 229).
Mellemteksterne tjener med andre ord til
at markere og tydeliggøre tidsoverspring,
så tilskueren kan holde styr på filmens
kronologi (Bern 1929: 75).

De efterfølgende tekster i *Weekend* for-

sømmer imidlertid rollen som pædagogisk hjælpemiddel til fordel for en selvrefleksiv problematisering af de filmiske tidsoverspring. Straks efter at klokken angives til at være 15, følger en meget kort (få sekunder), men dramatisk indstilling: Vi ser, hvordan en hånd (ikke Rolands) rykker i Corinnes hår, og hvordan hun forsvarer sig ved at bide i hånden. En ny mellemtekst oplyser: 'Lørdag kl. 16' ('Samedi 16 heures'). Også dette klokkeslæt efterfølges af et uforklaret dramatisk optrin. Denne gang er det Roland, der angribes fra forskellige sider, mens han forsøger at bevare kontrol over bilen. Der indsættes en ny mellemtekst, et piktogram af et speedometer, der angiver bilens fart. Næste indstilling afslører, at Roland og Corinne på en eller anden måde er sluppet væk fra balladen.

Tidsangivelserne indikerer et forløb på en time i fortalt tid, hvorimod fortællertiden blot er få øjeblikke, idet episoden præsenteres som en kort og fragmenteret tidsmontage. I det tidsspænd på en time, som montage dækker, oplever Roland og Corinne mindst to meget dramatiske optrin, der begge forbliver uforklarede. Alt, hvad filmen oplyser, er, at de to dramatiske optrin finder sted. Med denne montage-sekvens tydeliggøres løgnagtigheden af det klassiske filmsprogs elliptiske klipning. For med de to glimt af uforklarede optrin understreges det, at tidsoverspring altid forråder filmens verden ved at udelade dele af den. Med andre ord demonstrerer *Weekends* montage det klassiske filmsprogs undertrykkelse af filmens forløb og sandhed ved at sætte dets virkemidler på spidsen, og i ovenstående scene etableres denne pointe netop ved hjælp af mellemteksternes tidsangivelser.

Ugen med fire torsdage. Den videre kronologi-angivelse underminerer både tro-

værdighed og hjælpsomhed yderligere og antager samtidig form af et ironisk opgør med den klassiske, tidsforankrende mellemtekst. De efterfølgende tidsangivelser er nemlig det rene nonsens. Det annonceres blandt andet: 'En tirsdag under 100-årsdagen' ('Un mardi de la guerre de 100 ans'), og det til trods for, at en film med titlen *Weekend* næppe udspiller sig på en tirsdag i fortiden. Kort derefter indtræder en ny omgang tids-nonsens: 'Ugen med fire torsdage' ('La semaine des 4 jeudis'), hvilket i sig selv er uforeneligt med en almindelig kalender.

Efter dette tillidsbrud forekommer de næste tidsforankrende mellemtekster atter at være et troværdigt hjælpemiddel. De viser sig dog i stedet at være en kryptisk leg med den ligefremme kronologi.

Rækken af tidsangivende mellemtekster lyder:

- 1: August-lys ('Lumière d'août')
- 2: September-massakre ('Massacre de septembre')
- 3: Pluviôse
- 4: Oktober-sprog ('Langage d'octobre')
- 5: Vendé miaire

Ved første øjekast synes teksterne 1, 2 og 4 at angive en fremadskridende kronologi, om end intet i filmens univers indikerer et forløb på tre måneder.

Denne kronologi bliver dog yderst suspekt, når man analyserer tekst 3 og 5 nærmere. Både Pluviôse og Vendé miaire henviser til måneder i den franske revolutions-kalender fra slutningen af 1700-tallet. Pluviôse var kalenderens femte måned, hvilket svarer til perioden fra 20. januar til 20. februar i vores kalender. Vendé Miaire er derimod den første måned i kalenderen, hvilket efter vores kalender svarer til perioden fra 22. september til 21. oktober (God-

ard 1972: 98, 104). Gennemskuer man disse henvisninger til en længst svunden kalender, brydes filmens kronologi efter hele to tidsregninger (jf. den manglende logik, når måned-angivelserne fra revolutionskalenderen kombineres med tidsangivelserne fra 'vores' kalender – og forholdet internt mellem Pluviôse og Vendé miaire i den republikanske kalender).

Konsekvensen af dette dobbelte kronologibrud er, ud over at spolere filmens kronologi fuldstændigt, at mellemteksterne afslører sig selv som en udspekuleret og utroværdig tidsangivende kilde. Dermed bliver selve tidsregningen i *Weekend* et emne for fortolkning, og tilskuerens hypotesedannelse vil knytte sig til den tidslogik, som udsiges af mellemteksterne, kontra den tidslogik, der ligger i filmens billedside, hvor et tilsvarende tidsspænd ikke indikeres.

I et bredere fortolkningsperspektiv kan reintroduktionen af denne klassiske tidsregning ses som en parallel til det klassiske filmsprog. Dermed rejser sekvensen en kritik af den ødelæggende effekt (jf. den løgnagtige elliptiske klipning), som det klassiske filmsprog yder mod den moderne film, ligesom henvisningerne til revolutionskalenderen spolerer logikken i den moderne kalenders tidsregning (jf. kontinuiteten mellem tekst 1, 2 og 4), og dermed filmens kronologi.

Lumière d'août/August-lys. I løbet af *Weekend* bruges mellemteksterne også til at etablere en række intertekstuelle betydningsspil, der oftest falder som raffinerede ordspil eller besynderlige ordsammenstillinger.

En ganske markant intertekstuel reference indfinder sig, da en person introduceres med mellemteksten: 'Lange exterminateur', hvilket som bekendt også er titlen

på Luis Buñuels film fra 1962 (*El Ángel Exterminador*, på dansk *Morderenglen*). Den næste intertekstuelle reference udspringer af teksten 'August-lys' ('Lumière d'août'). Det franske *août* er nemlig ligesom ordets danske oversættelse en afledning af det latinske Augustus, så på den baggrund kan teksten læses som noget i retning af 'Augustus Lumière', en oplagt kobling til filmpioneren Auguste Lumière. Hvad der umiddelbart er en tidsforankrende mellemtekst (jf. tidligere), kan altså også læses som en intertekstuel reference til filmens opfinder. Således bringer denne mellemtekst os tilbage til filmens fødsel, og dermed understreges filmens status som metafilm om filmsprogets tilstand.

Lumière-teksten efterfølges af nogle i denne sammenhæng mindre betydningsfulde mellemtekster. Men senere gengives en radiosamtale, hvor vi hører 'Gösta Berling' kalde 'Johnny Guitar'. Disse kaldenavne, der begge refererer til centrale værker i filmhistorien, nemlig henholdsvis Mauritz Stillers *Gösta Berlings Saga* (1924) og Nicholas Rays *Johnny Guitar* (1954), gør det oplagt også at foretage en intertekstuel læsning af den næste mellemtekst, der annoncerer: 'Oktober-sprog' ('Langage d'octobre'). Tager man her i betragtning, at mellemteksten i sig selv udgør en lille montage (jf. de blinkende ord og den måde, hvorpå teksten gentages), må man konkludere, at 'Oktober-sprog' henviser til Eisensteins montageværk *Oktober* (1927) og hans montage teorier, der som bekendt har haft stor betydning for filmsprogets udvikling¹.

Den efterfølgende mellemtekst fortsætter gennemgangen af filmhistorien, men på en noget kryptisk måde. Teksten lyder: 'Arizona Jules', og kort efter bekendtgør en ny mellemtekst: 'Fejlmatch' ('Faux raccord'). Denne tekst knytter sig til Arizona

LUMIÈRE D'AOÛT

Jules-teksten (de anvender præcis samme typografi og farve), og med de forudgående mellemteksters intertekstualitet og filmhistoriske overblik in mente, bliver Jim den logiske partner til Jules (og det rette match til Arizona). Dermed henvises der både til en af de helt centrale nybølge-film, François Truffauts *Jules et Jim* (1962), og til Jean Renoirs *Le Crime de Monsieur Lange* (1936), idet denne netop omhandler en fiktiv helt kaldet Arizona Jim.

Anskuer man denne brug af intertekstuelle mellemtekster i en stumfilmteoretisk optik, kan man tale om eklatante konventionsbrud. I forbindelse med omfanget af mellemtekster påpegede manuskriptforfatteren Clara Beranger ved en forelæsning på University of Southern California i 1929, at film skal fortælles i billeder og ikke i ord (Beranger 1929: 142), mens Victor Freeburg supplerende har fastslået, at mellemtekster er et underordnet virkemiddel i forhold til filmens billeder. Så selvom mellemteksterne var centrale for de stumme

fortællinger, måtte de aldrig fjerne fokus fra billedsidens historier (Freeburg 1918: 168).

De intertekstuelle mellemtekster i *Weekend* bryder meget klart Berangers og Freeburgs forskrifter, idet de via deres egen intertekstuelle logik får et liv løsrevet fra filmens dramaturgiske handling. I stedet for at drive billed-handlingen fremad eller fortolke samme fortæller de deres egen filmhistoriske meta-historie.

Den fra handlingen løsrevne filmhistoriske gennemgang, som mellemteksterne skaber, bliver en overliggende fortolkningsramme i forhold til *Weekend*. Tilskueren må dog selv få øje på de intertekstuelle referencer og på det grundlag konstruere dette abstrakte filmhistoriske betydnings-spil. En sådan overliggende forståelsesramme er netop, hvad Grodal refererer til, når han i "Art Film, the Transient Body and the Permanent Soul" (2000) redegør for forholdet mellem *higher* og *lower meaning*.

Grodal skriver, at *lower meaning* dækker

over, hvad vi umiddelbart kan se i filmen – som f.eks. en konkret hund eller en konkret stol. Mens *higher meaning* dækker over abstrakte begreber som f.eks. artsbetegnelser à la dyr eller møbler. Disse brede *higher meaning*-kategorier kan ikke umiddelbart ses eller vises – de må derimod erkendes gennem fortolkning, da sådanne kategorier kun eksisterer som tænkte konstruktioner i tilskuerens bevidsthed (Grodal 2000: 38).

På tilsvarende måde transcenderer betydningsspillet internt mellem *Weekends* intertekstuelle mellemtekster filmens umiddelbare og synlige mening, og i stedet åbnes muligheden for, at tilskueren på grundlag af de intertekstuelle referencer kan konstruere og erkende en overliggende kategori/*higher meaning*, der kan sætte lagene af symbolik, abstraktion og ikke-kropsliggjorte udtryk ind i en meningsfyldt kontekst. I *Weekend* er der altså tale om *higher meaning* i form af en filmhistorisk forståelsesramme, hvorigennem filmens intenderede mening – problematiseringen af filmsprogets udvikling – vil åbenbares. Og det er en pointe, Sterrit synes at overse, når han om *Weekends* mellemtekster konkluderer, at Godard bruger dem til at give filmen en musikalsk puls snarere end til at skabe mening (Sterrit 1999: 91).

Le-Le-Lewis Carroll-metoden. Selvbevidsthed har alle dage været et omdrejningspunkt i Godards værk. Og alene beslutningen om at reintroducere et så anakronistisk filmsprogligt virkemiddel som mellemteksten osrer af selvbevidsthed. Men mellemteksternes selvbevidsthed er langt mere vidtrækkende.

I en scene ser vi Corinne gå hen over billedfladen med Roland lige i hælene. En mellemtekst forkynder: 'Mandags-eventyr' ('Conte du lundi'). Derefter startes scenen

med den gående Corinne igen. Hvorpå den næste indklippede mellemtekst annoncerer: 'Lewis Carroll-metoden' ('Du côté de chez Lewis Carroll'). Umiddelbart synes der ikke at være sammenhæng mellem billedside og mellemtekst. Men med leksikalsk viden om Lewis Carroll bliver scenen et udtryk for en ekstrem selvbevidsthed og en filmisk joke. Ud over som forfatter af *Alice i Eventyrland* er Carroll nemlig mest kendt for at stamme ganske ekstremt. Genser man sekvensen i dette lys, står det klart, at Lewis Carroll-metoden henviser til den filmsproglige stammen, som den foregående scene rummer i kraft af gentagelsen.

Denne Carroll-hommage tjener ikke noget narrativt formål, og mellemteksten bliver blot en selvrefleksiv og humoristisk kommentar. En sådan brug af mellemtekster strider imod stumfilmens forskrifter, hvor mellemtekster kun skulle bruges, når de kunne intensivere og forøge billedsiden dramatiske værdi og effekt (Freeburg 1918: 168).

Mainstreamfilmen kan naturligvis også være selvrefleksiv, men her tjener selvbevidstheden oftest en klar narrativ funktion – et eksempel er *Scream* (1996), hvor den optræder som spændingsskabende faktor. *Weekends* gentagelsessekvens og den 'dramaturgisk overflødige' brug af selvbevidste mellemtekster må derimod anses som *temps mort* – død tid. Begrebet dækker over steder eller episoder i en film, der ikke bidrager med nogen udvikling eller har nogen kausal forbindelse til resten af filmen, og det har den gentagne episode (i lighed med adskillige andre optrin i *Weekend*) ikke. Dermed anvender *Weekend* igen mellemteksterne med modsat fortegn, for hvor stumfilmen brugte dem til at drive handlingen frem, suspenderer *Weekends* selvbevidste mellemtekster endnu en gang handlingen – og teksterne påkalder sig

opmærksomhed i egen ret i stedet for at intensivere fortællingen.

Mellemtekster som fremmedgørelse. Ofte anlægges en brechtiansk læsning af Godards værk og virkemidler, men i relation til *Weekends* tekstbrug synes det mere givtigt at bruge den russiske formalist Viktor Sjklovskijs begreber om strukturalisme, der på sin vis foregriber den Brechtske *Verfremdung*.

Indledningsvis skal det dog præciseres, at man også i stumfilmteorien diskuterede mellemtekstens fremmedgørende natur. Paul Bern har ved en forelæsning i 1929 argumenteret for, at korrekt anvendte mellemtekster ikke er noget illusionsbrud og derfor ikke forringer filmens kunstneriske værdi (Bern 1929: 76). Esenwein og Leeds derimod antyder, at mellemteksten alene ved sin tilstedeværelse indeholder en latent fremmedgørende effekt, idet tekstens ufilmiske natur er et klart illusionsbrud, der fjerner tilskuerens opmærksomhed fra filmens egentlige 'billedside' (Esenwein og Leeds 1918: 222).

I *Art as Technique* skriver Sjklovskij om kunstens opgave, at den er at tvinge tilskueren til at bemærke ('notice') (Shklovsky 1917: 4). Ifølge Sjklovskij opnås en sådan effekt ved "... at gøre genstande 'fremmede', at gøre former vanskelige og at vanskeliggøre og forlænge perceptionen, fordi perceptionsprocessen er et æstetisk mål i sig selv" (Ibid.: 12).

Sjklovskij bringer et andet begreb i spil, nemlig *habitualisering*, hvilket dækker over en *automatisering* af forståelsen af et værk, og han uddyber: "En sådan habitualisering kan forklare de principper, der gør, at vi i almindelig tale kan undlade at færdiggøre sætninger og kun udtale ord halvt" (ibid.: 11). Den ovenfor omtalte fremmedgørelse – eller defamiliarisering – er netop me-

toden til at bryde med habitualisering og automatisering.

Anvender vi Sjklovskijs sidste nuancering på filmsproget og Godards brug af mellemtekster, kommer mellemteksterne til at fremstå som et opgør med den habitualisering, det klassiske filmsprog har påduttet tilskuerne i løbet af filmens historie. *Weekends* brug af mellemtekster er nemlig et to-fronts-angreb mod en sådan habitualisering, idet mellemtekstens reintroduktion og omfattende anvendelse i *Weekend* sætter filmsproget tilbage til et urstadium, der virker klodset på den moderne tilskuer – eller, med andre ord, 'fremmed'. Men ikke nok med det, de genoplivede mellemtekster anvendes tillige med en sådan foragt for gamle konventioner, at de også i denne kontekst fremstår som 'fremmede'. Dermed tjener *Weekends* brug af mellemtekster til at gøre op med tilskuerens automatiserede filmforståelse, der er opstået som følge af det konventionelle og habitualiserede filmsprog.

Arven fra stumfilmen. Afslutningsvis skal der kastes et blik på vore dages mainstreamfilm, som også kan anvende (mellem)tekster, om end som regel kun ganske sporadisk. I dag bruges teksterne primært til indledningsvis at præcisere tiden og/eller stedet for handlingen – som f.eks. teksten 'Den Portugisiske Kyst 1938' i *Raiders of the Lost Ark* (1981, *Jagten på den forsvundne skat*). Ydermere bruges der mellemtekster til at markere lange tidsoverspring som 'Året efter'. I stumfilmstiden kaldte Esenwein og Leeds en sådan udramatisk og nøgtern brug af mellemtekster for monoton og uelegant. De plæderede i stedet for, at mellemteksterne skulle dramatisere selve filmen yderligere ved at udtrykke egentlig handling (Esenwein og Leeds 1918: 230).

Umiddelbart virker det påfaldende, at vor tids film, der har haft mere end 100 år til at raffinere tekstbrugen, anvender mellemteksterne på en måde, der strider imod konventionerne for det meget unge filmsprog. Forklaringen på at mainstreamfilmen i dag bruger sådanne udramatiske og nøgterne (mellem)tekster frem for dramatiserede og udredende mellemtekster, er et udtryk for, at teksterne i stumfilmen var en tvingende nødvendighed for at sikre narrativ progression, hvorimod teksterne i nutidens mainstreamfilm mere end nogensinde blot er et pædagogisk redskab, der skal supplere historien med de få oplysninger, som filmsproget endnu ikke altid formår at udtrykke helt klart alene i kombinationen af lyd og billede.

Kritik af analysens gyldighed. På falderebet er det nødvendigt at knytte en bemærkning til den anvendte empiri, idet de ovenfor beskrevne og anvendte konventioner for stumfilmens brug af mellemtekster knytter sig til det, man må kalde mainstreamen inden for stumfilmen, mens analyseobjektet *Weekend* hører til i tonefilmens kunstfilm-sfære. Det faktum kan give anledning til at indvende, at misforholdet mellem mainstream-relateret teori og et kunstfilm-analyseobjekt skævvrider dimensionerne af *Weekends* konventionsbrud og afvigelser.

Men kaster man et blik på de stumfilm, hvis kunstneriske kvaliteter har sikret dem en central plads i filmhistorien, og som derfor synes at udgøre et validt sammenligningsgrundlag, undermineres analysens pointer ikke. Sammenholder man eksempelvis mellemteksterne i *Weekend* med tekstbrugen i F.W. Murnaus film, kommer *Weekends* tekster blot til at tage sig endnu mere klodsede, bevidste og konventionsbrydende ud. *Der letzte Mann* (1924, *Hotel*

Atlantic) bruger et fåtal af mellemtekster, og de er sågar alle sammen diegetiske, dvs. de består af *close ups* af breve, aviser eller lignende. Resultatet er en yderst elegant film, der i meget høj grad formidler sin fortælling via billederne og samtidig overholder konventionerne for tekstbrugen i stumfilm. Så selvom den anvendte teori om stumfilm oprindeligt knytter sig til mainstream-stumfilmproduktion, opnår *Der letzte Mann* sin virtuositet og kunstneriske værdi ved netop at overholde disse konventioner via elegante og æstetisk flotte løsninger.

Også Murnaus *Sunrise* (1927), der sågar er lavet i Hollywood, er et fint eksempel på en elegant kunststumfilm, der på raffineret vis overholder konventionerne for mellemtekstbrug. I stedet for at benytte diegetiske mellemtekster gør *Sunrise* brug af dynamiske mellemtekster, hvor bogstaverne animeres, så de understøtter og illustrerer filmens handling. Murnaus film opnår altså kunstnerisk værdi ved at overholde konventionerne for brugen af mellemtekster, mens *Weekend* opnår sin kunstneriske og polemiske værdi ved systematisk at bryde selv samme konventioner.

Afslutningsvis skal det bemærkes, at stumfilmens avantgarde også rummer film med konventionsbrydende mellemtekster. Et godt eksempel er kronologiangivelsen i Buñuels og Dalís *Un chien andalou* (1928, *Den andalusiske hund*), hvor sporadisk placerede mellemtekster, der foregiver at fungere som tidsmæssig forankring, åbenbarer en helt forrykt og usandsynlig kronologi. Konventionsbruddene er dog langt fra så omfattende og meningsbærende som i *Weekend*, idet kronologibruddet i *Un chien andalou* fremstår som et rent surrealistisk virkemiddel.

Fin de cinéma. Godard har insistere på,

FIN DE CINEMA

at hans film også er hans kritik. I det lys kan start-60'ernes genre-dekonstruktioner tolkes som en kritik, der forsøger at revitalisere og nytænke elementer af det klassiske filmsprog – mens *Weekend* tværtimod spottende og rituelt udstiller og problematiserer samme klassiske filmsprog. Ironisk nok etableres *Weekends* massive kritik af filmsproget netop gennem den intensive brug af skrevne mellemtekster. Sammenholder man disse forhold med *Weekends* sluttekst: 'Fin de cinéma', der annoncerer den filmiske apokalypse, fremstår *Weekend* som Godards håndskrevne nekrolog over filmsproget, som vi kendte det.

Note

1. Senere omtales såvel Eisensteins *Bronenosets Potyomkin* (1925, *Panserkrydseren Potemkin*) og John Fords *The Searchers* (1956, *Forfølgelsen*), ligeledes over radioen.

Litteratur

- Beranger, Clara (1929). "The Story". In: Tibbetts, John C. (red.): *Introduction to the Photoplay* (1977). Kansas, National Film Society Inc.
- Bern, Paul (1929). *The Theory of the Silent Motion Picture*. In: Tibbetts, John C. (red.):

- Introduction to the Photoplay* (1977). Kansas, National Film Society Inc.
- Esenwein, J. Berg og Leeds, Arthur (1918). *Writing the Photoplay – Revised edition*. Springfield, Mass., The Home Corresponding School.
- Freeburg, Victor Oscar (1918). *The Art of Photoplay Making*. New York, Arno Press & The New York Times (1970)
- Godard, Jean-Luc (1972). *Weekend (script)*. London, Lorrimer Publishing.
- Grodal, Torben Kragh (2000). "Art Film, the Transient Body and the Permanent Soul". In: *Aura*, Vol. VI, 3/2000, Stockholms Universitet.
- Hamand, Martha Carol (1985): *The Effects of the Adoption of Sound on Narrative and Narration in American Cinema*. Michigan, University Microfilms International.
- Liepa, Torey (2005). "The Sound of Silents: Representations of Speech in Silent Film". New York University. (<http://web.mit.edu/commforum/mit4/papers/liepa.pdf>).
- Shklovsky, Victor (1917). "Art as Technique". In: Olsen, Paul (red.): *Russian Formalist Criticism – Four Essays* (1965). Nebraska, University of Nebraska Press.
- Sterrit, David (1999). *The Films of Jean-Luc Godard – Seeing the invisible*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Thomsen, Christian Braad (1971): *Godard – Fra Gangstere til Rødgardister*. København, Film/Rhodos.