

KOSMORAMA

97 / filmtidsskrift

moderne filmkritik: chr. metz · pier paolo pasolini · umberto eco



HVORFOR SEMIOLOGI - HVORFOR HER?

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 30,00. Enkeltnumre kr. 6,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 4 67 38.

Efter i lang tid at have været mere eller mindre overset eller latterliggjort er den gamle diskussion om filmen som et særligt sprog i de senere år blusset op igen. Når denne diskussion en overgang har været negligeret, hænger det sammen med, at den havde et så åbenlyst naivt udgangspunkt: filmen er et sprog, et sprog har ord og sætninger – lad os finde filmsprogets ord og sætninger. Og man slog så almindeligvis ned på billedet som det filmiske ord og sammenklippede billeder som den filmiske sætning; montage-teorien var den filmiske grammatik.

Med dette udgangspunkt kom man naturligvis ikke ret langt (selv om der inden for rammer af diskussionen blev gjort mange og væsentlige iagttagelser, – tænk blot på Eisensteins teoretiske skrifter, hvoraf mange endog først nu, i forbindelse med den ny diskussion, er blevet offentliggjort). Og grunden hertil er nærliggende; som semiologen Christian Metz har gjort opmærksom på, så må det være en sætning, billedet svarer til, hvis man overhovedet skal bruge verbalsproget som forbillede for en analyse af filmsproget: et billede i en film af en revolver svarer ikke til ordet 'revolver', men mindst til sætningen 'her er en revolver' og i en sammenhæng til langt mere (f. eks. 'Han truer hende med en lad revolver til at udlevere de hemmelige dokumenter osv.').

Men hvorfor overhovedet bruge verbalsproget som forbillede for analyser af filmsproget? Det, der har sat fornyet skub i studiet af filmens sprog, er netop erkendelsen af, at der findes mange andre sprog end både verbalsprog og filmsprog, og at disse mange sprog (f. eks. færdselsskilte, moden, slægtskabsforbindelser) hver har deres særlige træk, mens det fælles 'sproglike' skal søges på et dybere plan, hvor man ikke taler om ord og sætninger, men om tegn, struktur, system o. lign.

Det moderne studium af de mange forskellige sprog, der tager tegnbegrebet som udgangspunkt for analyserne, kaldes efter sprogforskeren Ferdinand de Saussures forslag – og efter det græske ord for 'tegn' – *semiologi*. Og hvad vi præsenterer på over halvdelen af siderne i dette nummer af *Kosmorama* er oversatte originalbidrag til den del af den moderne sprogforskning, der beskæftiger sig med filmsproget, *filmsemiologien*.

Der ligger forskellige overvejelser til grund for vor beslutning om at bringe disse artikler og afsnit fra bøger. En af dem er den, at det er på tide, disse ting kommer frem herhjemme. Så ny er filmsemiologien nemlig heller ikke, – allerede i 50-

erne begyndte man i Frankrig at anlægge denne type betragtninger på filmsproget. Men bortset fra et læserbrev i *Kosmorama* 84 (af Peter Kierkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen) og nogle artikler af Jens Toft i 'poetik', er filmsemiologien endnu ikke for alvor blevet præsenteret herhjemme. Men det betyder som antydning ikke, at *Kosmorama* nu har grund til at bryste sig af med dette nummer at være tidligt på den med orientering om og præsentation af noget væsentligt nyt. Snarere har vi på alle danske filminteresseredes vegne grund til at græmme os over, at vi herhjemme igen er så sent på den med at få introduceret noget i udlandet allerede særdeles etableret.

Naturligvis kan man hertil indvende, at det nok kan være på høje tid, filmsemiologien bliver introduceret, men at det ikke kan være *Kosmoramas* opgave at gøre det, – ud fra overvejelser over, at *Kosmorama* primært er et filmkritisk tidsskrift, ikke et filmvidenskabeligt. Og til den, der vil indvende dette, må man sige, at han principielt har ret, – kun må han så samtidig angive, hvor denne introduktion så ellers skulle have fundet sted. Intet af de tre andre filmtidsskrifter herhjemme, 'die asta', 'Film 70' og 'hitch', har kapacitet og linje til at give sig af med denne opgave. Og selv om det vides, at en gruppe skribenter med tilknytning til både 'poetik' og *Kosmorama* er i færd med at undersøge mulighederne for at udgive et filmvidenskabeligt tidsskrift herhjemme, så eksisterer dette tidsskrift (der skulle hedde 'Ikon') i hvert fald ikke endnu. Og så længe der ingen andre steder findes, hvor filmsemiologien kunne præsenteres, diskuteres og dyrkes, må det, også på grund af *Kosmoramas* særlige økonomiske forhold og hele stilling i det spirende danske filmmiljø, være vor opgave.

Men hertil kommer, at denne introduktion alligevel ikke ligger så langt fra det, vi i øvrigt beskæftiger os med. Som det i sidste nummer blev hævdet på dette sted, må den konkrete filmanalyse, den konkrete filmkritik, hvile på en bevidst filmteori, hvis den skal have nogen mening (og hvis den ikke skal hvile på den ubevidste, vage og almindelige filmteori, som man måske kan kalde den 'borgerlige'). Filmteorien, den teoretiske, videnskabelige beskæftigelse med filmen som et særligt sprog, hvori man kan fortælle historier og meddele ideer, kan underholde og påvirke, er en nødvendig forudsætning for det, der nok til stadighed vil være *Kosmoramas* hovedopgave: at analysere enkelte film og enkelte instruktørers værk. Og derfor har der ikke i redaktionen været tvivl om nødvendigheden af et filmsemiologisk særnummer som dette. S. K.

KOSMORAMA

Forsiden: Slutningsscenen fra Henrik Stangerups debutfilm »Giv Gud en chance om søndagen«. Pastor Riesing (Ulf Pilgaard) sniger sig om natten sammen med fire teologkolleger (Niels Ufer, Jørgen Schleimann, Arne Skovhus og Johannes Møllehave) ind i Holmens Kirke og holder en paradisk gudstjeneste.

Bagsiden: Et muntert glimt fra Sam Peckinpahs seneste western, »The Ballad of Cable Hogue«, hvor Stella Stevens og Jason Robards, Jr. spiller hovedrollerne. Filmen er en fortælling om at overleve, fortalte Sam Peckinpah, da han i maj gæstede film-skolen, og i Kosmoramas august-nummer fortæller Peckinpah mere om sine film. Også Franklin J. Schaffner og Haskell Wexler har besøgt København, og vi bringer interviews med dem begge. Endelig rundes nummerets amerikanske sektion af med et interview med Arthur Penn.

Den filmteoretiske debat i udlandet – især i Frankrig og Italien – er i de sidste 10–15 år i stadig højere grad blevet præget af den retning, der kaldes filmsemiologien.

I dette nummer af Kosmorama bringer vi en udførlig præsentation af nogle af filmsemiologiens hovedskikkelser og vigtigste begreber og synspunkter.

Søren Kjærup introducerer retningen (side 159) – og derefter bringer vi en artikel af den vel nok kendteste filmsemiolog, franskmænden Christian Metz, – en artikel, hvori Metz selv gør rede for nogle af filmsemiologiens hovedopgaver og udgangspunkter (side 160).

Pier Paolo Pasolini vil være alle vore læsere bekendt som instruktør og veltalende interview-offer, – men han er også (ud over at være forfatter og litteraturhistoriker) filmteoretiker. Af ham har vi oversat et foredrag, hvori han redegør for filmen som et særligt sprog, der taler til os på samme måde som virkeligheden (side 164).

Den italienske æstetiker Umberto Eco er den tredie semiolog, vi præsenterer, og det med et kapitel fra en bog, et kapitel, hvori han tager kritisk stilling til både Metz' og Pasolinis synspunkter – og så præsenterer sit eget, der bl.a. går ud på, at film-



Anne Wiazemsky som Eve Democracy i Godards »Sympati for Satan«. Som det fremgår af minikritikken i dette nummer af bladet (s. 187), har Godards film herhjemme – som for resten de fleste steder i udlandet – været genstand for yderst forskellige vurderinger. Det samme kan siges om flere nyere film, som ligeledes har bragt forstyrrelse blandt vore hjemlige filmkritikere: »Frændelos«, »Patton: Pansergeneralen« og ikke mindst Frohn Nielsens debut-film »Ekko af et skud«.

sproget er det rigeste sprog, vi kender (side 168).

Men filmsemiologien er ikke blot teori, – den er også en praksis, som i de rette udoveres hænder kan være yderst underholdende læsning. En sådan udover er franskmænden Roland Barthes, og eftersom Joseph Mankiewicz' film »Julius Caesar« har fået premiere herhjemme, har vi medtaget et myttestudie af Barthes, hvori han viser, hvad man kan læse ud af bl.a. frisurerne i denne film (side 172).

Et andet eksempel på anvendelsen af semiologiske metoder til analysen af en konkret film finder man i Jens Tofts anmeldelse af Godards »Sympati for Satan« (side 174).

I øvrigt har vi, for at vort filmsemiologiske stof virkelig kan gøre nytte, ladet Søren Kjærup udarbejde et lille semiologisk »leksikon«, og den bedste kender af filmsemiologien herhjemme, Jens Toft, udarbejder en udførlig litteraturliste.

For hjælp ved redaktionen af den filmsemiologiske præsentation vil vi gerne takke M. Christian Metz, Sign. Pier Paolo Pasolini, Rom, Sign. dott. Umberto Eco, Milano, Jens Toft, København, forlaget Valentino Bompiani & C., Milano, og forlaget Rhodos, København.

Indholdsfortegnelse

Johs. H. Christensen: Giv Gud en chance om søndagen	156
Filmsemiologi	
Søren Kjærup: En introduktion	159
Chr. Metz: Nogle træk af filmens semiologi	160
Pier Paolo Pasolini: Film og virkelighed	164
Umberto Eco: Om filmens kode	168
Roland Barthes: Romerne på film	172
Leksikon	173
Jens Toft: Cinemarxisme? (Sympati for Satan)	174
Jens Toft: Filmsprogforskning	176
Bibliografi	177

Close/Up	178
Debat	180
Filmene	
Henning Jørgensen: Loving	181
Jørgen Stegelman: Chicago, Chicago	182
Per Calum: Flygtig som regnen	183
Morten Piil: Sidste sommer	184
Martin Drouzy: Satyricon	184
Morten Piil: Snigskyten	185
Bøger	186
Blå Bog	187
Minikritik	187

Johannes H.
Christensen anmelder
Henrik Stangerups
debut- og debatfilm
»Giv Gud en chance
om søndagen«

A black and white photograph showing a person from behind, wearing a long, dark, heavy coat, walking away on a gravel path. In the background, there is a building under construction with a crane. The scene is set in a rural or semi-rural area with trees and a utility pole. The overall mood is somber and contemplative.

den
direkte
film

Når folk skal vise en præst god vilje og imødekommenhed, forsikrer de ham som regel beroligende, at man sandelig ikke kan mærke på ham, at han er præst, for om sådan er og hans bestilling har man fastlåsed og dirkefri forestillinger, som man i enkelttilfælde dog generøst dispenserer fra. Denne tilstand beror på, at langt de fleste står fremmede og sky over for hele det kirkelige apparat og dem, hvis dont det er at betjene det. Af netop dette forhold føler pastor Riesing, hovedpersonen i Henrik Stangerups debutfilm, sig hjælpeløst kuert, som det fremgår af hans famlende forklaring til TV-reporteren, og om dette misforhold og dets sandsynlige følger handler filmen. Kun i ringe omfang søger Stangerup at begrunde tingenes tilstand eller at analysere, hvorfor det er kommet så vidt, men ved som en sonde at føre kameraet ind i et sjællandsk landsogn vil han dokumentere, hvordan landet ligger.

Der er således ikke tale om nogen psykologisk film, efter sit anlæg er den sociologisk, ikke nogen landsbypræsts dagbog, men en journalistisk rapport. Stangerup er ikke ude på at forfølge en udvikling i dens forskellige faser, tværtimod sætter han ind i bredden for at skildre en enkelt etape i dens brogede bestanddele. Derfor skal man ikke forundres over, at der intet meddeles om præstens fortid; det er hans situation som præst, der har interesse, ikke så meget hans egen historie eller privatperson.

Det er præstens problem, at ingen gider tage hans arbejde alvorligt. Med sikker situationsformemmelse registrerer filmen, hvordan de mennesker, han færdes iblandt, savner forudsætninger for at fatte, hvad de egentlig skal med ham; dybest set er det også hans egen vildrede, for selv står han vankelmødig over for sit eget arbejde. Det er meget svært at være uenig med Stangerup i, at den officielle religion for længst er uofficielt afdød, på samme måde som kongen Frode Fredegod, om hvem sagnet vil vide, at han endnu længe efter sin død blev fragtet om i landet som regerende lig. Tidligere var kirken den selvfølgelige og uantastede forvalter af, hvad der rørte sig religiøst i den enkelte, og de kristelige forestillinger uundværligt inventar i ethvert menneskes åndelige bohøve. Nu til dags opretholder man kirkeinstitutionen, selv om det religiøse sprog er så dødt som etruskisk og de åndelige realiteter, det engang nærede, visnet bort. Som et vidnesbyrd om den almindelige generthed ved de gængse kirkelige begreber må man forstå skolebørnenes fnisende undseelighed, da præsten i religionstimen – en af filmens allerbedst iagttagede sekvenser – spørger dem ud om, hvad bøn er for noget, og ligeledes deres bestemte forsikringer om, at de tror ikke en skid på Gud.

Man kan ikke bebrejde Stangerup, at han ikke anviser nogen mellemvej mellem sin præst og telmissionen, men man kan nok blive betænkelig ved hans indstilling til sin hovedperson. Riesing er en veg og udflydende person, også mere end man skulle forvente, og det opleves i nogen grad som en splittelse i figuren, at han med sine ganske vist aldeles udvandede Lindhardt/Løgstrupske synspunkter alligevel er så uformuleret og af alle stykker udser sig »Ordet«, og der er heller ingen tvivl om, at filmen ville have vundet i spændstighed, om han havde været lidt mere robust og modstandsdygtig. Men

der ligger her en underlig kulde mellem instruktøren og hans hovedperson. Stangerups sans for det pinlige er udviklet til stor følsomhed – svigermors besøg, Riesings fuldskab ved festen, men man aner hos ham samtidig en fascination af forfaldet, for når man fundrer over Riesing, kan man strejfes af den tanke, at det måske i lige så høj grad som hans embede er en besynderlig lyst hos hans ophavsmand ved at studere selve opløsningsprocessen, der er skyld i miseren. Men nøjagtigt at identificere Henrik Stangerup i filmen volder en del besvær, som er af principiel karakter.

Filmene er nemlig en manifestation af en velgennemtænkt, delvis ny æstetisk teori, hvis første aflægger her til lands var Grønlykkernes »Balladen om Carl-Henning«, og som Stangerup selv har opereret for i en kronik i Politiken 9. maj 1969, hvor han taler om »den direkte film«. I hælene på Cahiers-redaktøren Comolli definerer han den som »den moderne film, der ofte kun med nogle få manuskriptark som sikkerhedsnet bevæger sig ud i virkeligheden. Første etape er det store forbrug af råfilm, hvor alt bliver optaget, hvor virkeligheden bliver konsumeret. Anden etape er klipningen – og det er først dér, en film bliver til for alvor«. Det gælder om, »i første omgang at skabe film på stedet, at leve den frem i det miljø, der er det valgte, og så i anden og vigtigste omgang at skabe den ved klippebordet«, og i et interview i Information 29.4.70 uddyber Stangerup teorien: »Det gælder om at få det hele i kassen, ligesom når man lynhurtigt skriver en kladde med masser af fejl. Der er tre stadier: Drejebogen er synopsis, optagelserne kladde, og klipningen renskrivning.« Både Grønlykkernes og nu Stangerups egen film er eksempler, der godtgør metodens anvendelighed. Begge viser de, hvordan en foreliggende virkelighed på håndgribelig og genkendelig måde kan indfanges af et kamera, og der er over amatørernes optræden en tvungende naturlighed og troværdighed, som er et særsyn i dansk film. Men metoden vækker hurtigt mistanke om en iboende begrænsning, for det ser ud til, at den med nødvendighed tvinger ud i det episodiske, så at filmens virkekraft og styrke gøres afhængig af, om den enkelte situation fungerer som sluttet, selvberørende helhed, ikke så meget som et skridt frem mod forståelsen af en overordnet hensigt. Har instruktøren flair for det valgte miljø, og fantasi nok til at gå på opdagelse i det uden at fortabe sig i det tilfældigt kuriøse, men med kameraet hitte det på en gang særegne og almene, kan resultatet som i disse to tilfælde blive fremragende. Men noget tyder på, at hvad filmen i sine enkelte dele når af træfsikkerhed og bemægtiger sig af virkelighed, det sætter den over styr som afrundet helhed og regelbundet forløb, og man må tvivle om, at det ud fra Stangerups teori skulle være muligt at lave film, der fra først til sidst analyserende forfølger et enkelt menneskes udvikling, eller afdækker en mere kompliceret psykisk konflikt, for i det tilfælde er det ikke intensiteten og det høje omdrejningstal i den enkelte sekvens, som gør udslaget, men dybden og konsekvensen i den tankegang, som afbilder sig i selve værket. Da er det ikke først ved klippebordet, filmen bliver til for alvor; klipningen bliver – for nu at blive i Stangerups eget billede – snarere tegnsætning end renskrivning. Det er i den forbindelse påfalden-

de, at hverken Grønlykkernes eller Stangerups film udmærker sig ved noget stramt disponeret episk forløb, men fortælles causerende, ved at episode hægtes på episode. Filmene er anekdotiske og kunne begge godt have været lidt kortere, men også godt have rummet flere fund og episoder – der er altid plads til en til, og det havde ikke ændret stort, mens man f. eks. i »Vredens Dag« vanskeligt kunne undvære blot en enkelt scene, uden at det ville føles som en amputation, fordi de i filmens forløb alle forudsætter hinanden, for slet ikke at tale om et stykke sjæleligt mikroskopisk som Rohmers »Min nat hos Maud«.

Det er klart, at i film som Stangerups gør instruktøren sig gældende på en anden, mere fordægt måde end ellers, for det er jo ikke i første omgang sin egen virkelighed, han dissekerer, og kun indirekte afbilder han sin egen vision i begivenhedsrækken. Det stykke virkelighed, vi ser på lærredet, præsenterer sig højst som set gennem et temperament, for med Stangerups egne ord gælder det om »at efterspore virkelighedens egen logik. – Det gælder om at vise tingene, lægge dem frem for tilskuerne og lade dem selv drage konsekvenserne«. Men hvilke konsekvenser? Akkurat dem filmen lægger op til, for instruktøren er jo på spil som ansvarlig for arten og omfanget af det materiale, hvoraf konsekvenserne skal drages, og det er vist nok en umulighed berettiget at drage andre end instruktøren mere eller mindre åbenlyst lægger nær. Både for tilskuer og instruktør bliver det da et problem, hvor han griber styrende ind og hvor det blot er virkelighedsreportage, og meget tyder på, at Stangerup har haft svært ved at afgøre med sig selv, hvor han skulle dirigere, og hvor han skulle nøjes med at formidle. At Stangerup decideret spiller en større rolle, end han vil være ved, lader sig klart belyse i forbindelse med savværksejeren og hans placering. Mellem ham og præsten oprettes nemlig en slags trådløs forbindelse, som man ikke undgår at fornemme, men som aldrig får signifikans. Savværksejeren er en mand, hvis tid ebber ud, som præstens arbejde er uden mening, er savværksejerens ved at være omsonst – ingen bygger mere i tømmer, og da det står klart, hvordan grunden skrider under Riesing, lader Stangerup savværksejeren dø. Hvor snævert de to er forbundet, fremgår af begravelsens placering umiddelbart efter skænderiet med konen, så at det musikalske tema fortsætter herfra over i begravelses-scenerne. Om denne forbindelse kan man konstatere, at den er der uden rigtigt at betyde noget. Dødsfaldet tjener blot som et af flere tegn for præstens forfald.

At Stangerup hist og her har villet noget, men har ladet det forblive ved tilløbet uden at kunne finde ud af at integrere en idé meningsfuldt i sammenhængen, er især den demonstrative brug, han gør af kisten, et iøjnefaldende eksempel på. Da »Ordet« indstuderes, ser man den blive båret over en gårdsplads og ind i forsamlingshuset, scenen virker lidt beklæmmende, indtil man opdager, at det jo bare er den uundværligste rekvirit i stykket. Senere, efter præstefolkernes opgør, klippes der igen til kisten, som nu bæres ud. At det er savværksejeren, der ligger i den, forvisnes man først om, da følget i et totalbillede passerer forbi tømmerstaberne. Korrespondancen mellem de to scener er indlysende: Begge fremhæves af klipningen, som er poin-

teret og overrumplende, så meget at det ligner en tanke, men man når ingen vegne ved at forfølge den, for den er ikke andet end et indfald uden rækkevidde.

På en lignende måde er Ebbe Reich anbragt i filmen. Han er først gæst i sognet ved et inderligt mislykket, men prægtigt gengivet kulturarrangement, hvor han møder så mat en genklang for sin forkyndelse, som præsten for sin. I deres samtale bagefter om præstens syn på sit job, er det ham, der kommer til kort, til trods for at Reich selv heller intet fornuftigt får sagt. Siden, mens præsten turer om i København, står han som passivt vidne, da politiet slår kløerne i Reich og lossere ham ind i et salatfad. Det venligste og mest nærliggende er at tyde scenen som en yderligere objektivering af præstens kvælende følelse af blokering og indespærring, men selv om man kvier sig ved at godtage det, aner man, at meningen kan være den, at her konfronteres den udflippede, afsporede præst med den trodsigt handlende, aktivt engagerede næste. Denne antagelse støttes i hvert fald af Schleimanns patetiske gas under midnatsmessen i Holmens Kirke, hvor han får det til, at ikke Gud, men næsten er død, og at præsten ikke skal tale ned til folk, men bør være ude iblandt dem.

Eksemplerne er tilstrækkelige til at vise, at Stangerup ikke nøjes med at gå på opdagelse i den danske virkelighed, og at virkelighedens logik enten ikke altid er helt gennemsigtig – hvad vist må siges at være en mangel ved enhver logik – eller også har den en påfaldende evne til at falde sammen med Stangerups hensigter, som han imidlertid hverken klart vil vedgå eller give helt slip på, for så snart han åbenlyst griber ind i handlingen, kommer han i konflikt med sin egen approach til stoffet, »den direkte films« metode. »Hvis tingene fungerer på et realistisk plan, får de altid symbolske overtoner, men jeg sidder ikke og siger, at nu skal vi have brændende marker, og det er sjælen, der brænder. Men det er kun skønt, hvis der hele tiden i filmen er symbolske overtoner,« siger Stangerup, og ingen vil bestride det nødvendige i, at tingene fungerer på et realistisk plan. Men ved til en vis grad at lade tilfældighederne afgøre, hvad der bliver symbolsk og hvad ikke, reducerer Stangerup voldsomt sig selv inde i filmen på en måde, som slet ikke er mulig. Gør instruktøren det symbolske til noget, der forventes at indfinde sig af sig selv, giver han afkald på et værdifuldt kunstnerisk virkemiddel, han trækker sig baglæns ud af værket og gør iøjnefaldende træk til tilfældigheder. Derved nægter han sig selv bevidst at udnytte det betydningspotential, de er ladet med. Ved en filistrøs koncentration om det realistiske kan man selvfølgelig nok lokke en enkelt overtone frem hist og her, som de to tog, der fjerner sig i hver sin retning fra stationen.

Den slags ting bliver bare ikke til symboler, men får kun den luftige, i værste fald banale antydningens karakter, hvis ikke instruktøren forarbejdende forfølger dem og inkorporerer dem meningsbærende i værket som tegn og vejvisere. Dette må man stort set undvære i Stangerups film, og mon ikke det er grunden til, at den fortaber sig i ens erindring, så snart man får den lidt på afstand. Det er svært at se rettere, end at det har med metoden at gøre: Når det gælder om at få så meget i kassen som overhovedet



Ebbe Reich som digteren og Ulf Pilgaard som pastor Riesing på den lokale jernbanestation i »Giv Gud en chance om søndagen«.

muligt, satser man på de heldige optagelser, de bliver bestemmende for sammenhængen, og da er det tænkeligt, at hvad der burde være en overdådighed af materiale, bliver til tvang over instruktøren ved klippebordet. Rundt omkring i filmen kan man få en lumsk anelse om, at Stangerup er blevet begrænset af sine optagelser, og har været henvist til forhåndenværende stumper: Vidste man ikke i forvejen, at Møllehave er tryllekunstner, ville det være svært at greje, hvad det er, han tager sig til, eller hvorfor, der standses op ved ham. Det er heller ikke til at begribe, hvorfor savværksejeren har forset sig på den skikkelige Stoffe, og – mærkværdigst af alt – hvorfor bliver præstekonen sur, da Ebbe Reich ikke vil med det sidste tog?

Men filmen står sig trods usikkerhed og mangler. Stangerup har bevist, at han kan arbejde med filmmediet på andre vilkår end de traditionelle; især overbevises man om hans evner som personinstruktør, samtlige medvirkende er – måske med undtagelse af Ove Sprogø – enormt velanbragte, og alle aflokkes de foran kameraet individuelle og spontane reaktioner. Der er ingen grund til at fremhæve nogen frem for andre, men Erik Nørgaards lærer Petersen er nu noget ganske særligt. For Ulf Pilgaard er hovedrollen et kunstnerisk landnam, og man må håbe, han får muligheder for at udvikle sit talent for det spleenede. I to tilfælde har Stangerup været ganske ekstraordinært heldig i sit valg af medarbejdere: Henning Camres blufærdige, gråmelerede efterårsbilleder er af uvurderlig betydning for filmens hele stemnings-

leje. I hans fotografering lykkes indfald, der i sig selv er nær på det banale, som da der under begravelsen klippes til et billede af et plovsvær, der sættes i mulden, men det går, simpelt hen fordi pløjningen er filmet i den rigtige indstilling. Det andet tilfælde er komponisten Patric Gowers gennemtænkte og meddigende ledsagemusik.

Foruden hvad Henrik Stangerup ellers har udtalt om sin film, – det er jo efterhånden en del – skal han have yttret ønske om, at den måtte blive en folkelig debatfilm, og det er den blevet som vist ingen dansk film siden »Weekend« og »Gertrud«. Det er meget langt at nå for en debuterende instruktør.

Johs. H. Christensen

■ GIV GUD EN CHANCE OM SØNDAGEN, 1970. NATIONALITET: Danmark. PRODUKTION: ASA Film Studio. PRODUKTIONSLEDER: Ivar Søb/Ass. Esben Højlund Carlsen. INSTRUKTØR: Henrik Stangerup. MANUSKRIFT: Henrik Stangerup og Jørgen Stiegelmann. FOTO: Henning Camre/Ass. Rolf Håaen. KLIP: Lars Brydesen. MUSIK: Patrick Gowers. TONE: Kaj Gram Larsen/Ass. Ken Mårtenssen. REKVISITØR: James Leavens. INSTRUKTØR-ASSISTENT: Gert Fredholm. MEDVIRKENDE: Ulf Pilgaard (PASTOR NIELS RIESING), Lotte Tarp (HANNE RIESING), Vibeke Reumert (HANNES MØR), Ove Sprogø (PRÆST VED ROSKILDE DOMKIRKE), Ole Storm (SAVVÆRKSEJER THORSEN), Rachel Bæklund (HANS KONE), Erik Nørgaard (LÆRER PETERSEN), Ebbe Reich (DIGTEREN), Erik Halskov-Jensen (GRUSGRAVARBEJDER), Annelise Halskov-Jensen (HANS KONE), Knud Jansen (RIDESKOLEEJER), Leif Mønsted (VÆKKELSESPRÆDIKANT), Niels Ufer, Jørgen Schleimann, Arne Skovhus og Johannes Møllehave (TEOLOGER), Karl Andersen (STOFFER), Julius Larsen (KLOKKEREN), Mogens Andreasen (KORDEGN), Vilhelm Riegels (ORGANIST), Henrik Stangerup (KISTEBÆRER). LÆNGDE: 94 min., 2575 m. CENSUR: Rød. DANSK UDLEJNING: Athena. DANSK PREMIERE: Dagmar 22.4.1970.

FILM- SEMIOLOGI

SØREN KJØRUP / EN INTRODUKTION

'Sproget er et system af tegn, der udtrykker ideer, og for så vidt kan det sammenlignes med skriften, døvstummealfabetet, symbolske riter, høflighedsformer, militære signaler osv. osv. Men det er det vigtigste af disse systemer.

Man kan altså forestille sig *en videnskab, der undersøger tegnenes liv inden for rammerne af det sociale liv*; den ville udgøre en del af socialpsykologien og følgelig en del af den almene psykologi; vi vil kalde den semiologi (efter det græske *semion*, 'tegn'). Den vil lære os, hvori tegnene består, og hvilke love, der styrer dem.'

På denne måde udkastede den strukturelle sprogvidenskabs grundlægger, Ferdinand de Saussure (1857–1913) i en række forelæsningsnoter, der måske blev holdt i forskellig form mange gange gennem de sidste 25 år af hans liv (men først blev udgivet, som »Cours de linguistique générale« i 1916), tanken om en almindelig tegnlære med mange underafdelinger for alle de forskellige typer tegn, der findes.

Det skulle dog vare længe, inden man for alvor begyndte at komme nogen vegne med studiet af andre typer tegn end verbalsprogets, – og hvor der blev gjort famlende forsøg på at analysere andre tegnsystemer, måtte man længe kæmpe med den falske forudsætning, at disse skulle have samme opbygning som verbalsproget.

Dette gælder også for studiet af filmen som sprog. Overhovedet at anskue filmen som et særligt sprog, var ganske vist meget nærliggende: gang på gang har man jo set den samme historie gengivet først som litteratur, siden som film. Men desværre var det også kun alt for nærliggende at opfatte filmsproget som et sprog med samme typer elementer som verbalsproget. Endnu i Radioens grundbog »Hvad er film?« fra 1954 skriver Bjørn Rasmussen således: »... ligesom sætningen består af så og så mange ord, består filmsekvensen af så og så mange kameraindstillinger ...« (side

29). Men denne jævnføring holder ikke for nogen mere indgående betragtning, og det er næppe for meget sagt, at den egentlige filmsemiologi først opstod i det øjeblik det verbalsproglige system blev opgivet som mønster for den filmsproglige analyse. En indstilling 'siger' langt mere end et ord (skal det endelig være, er den altså snarere en sætning eller en gruppe af sætninger) – men først og fremmest siger den det på en helt anden måde.

Den, der har beskæftiget sig mest indgående med forholdet mellem verbalsprog og filmsprog er nok franskmændene Christian Metz – og netop forskellen mellem de to er da også den første (og igen den sidste) pointe i den oversigtsartikel over filmsemiologiske problemer og synspunkter, vi har oversat af ham (»Quelques points de sémiologie du cinéma«, fra tidsskriftet »La linguistique«, Paris 1966, nr. 2). Her understreger han forskellen ved at sige, at filmen nok er et *sprog*, i den forstand at man jo da kan fortælle noget med det og finde visse regler for dets anvendelse, men det er ikke et *sprogssystem*, da det ikke har 'artikulationer': man kan ikke komme ned til et tegnlag, hvor tegnene (således som verbalsprogets fonemer) ikke længere betyder noget hver for sig, men kun kan sættes sammen til betydningsbærende tegn (hvis jeg fra et fotografi af tre hunde bortklipper en, har jeg ikke gjort billedet betydningsløst, således som jeg gør udsagnet 'tre hunde' betydningsløst ved at bortklippe 'hu', siger Metz andetsteds).

Hvis man vil studere filmsproget, kan man altså ikke begynde med at studere, hvordan betydninger primært opstår i dette sprog: betydningerne er der på forhånd, i og med at man benytter en type tegn, billeder, hvor indholdet simpelt hen er det, udtrykket forestiller. Men hvad kan man da studere? Man kan studere den særlige filmiske *denotation* og *konnotation*, dvs. man kan studere, hvordan et eller andet beskri-

ves i et forløb af billeder (denotationen), og hvordan bestemte stemninger skabes ved hjælp af de filmiske virkemidler (konnotationen).

Og man kan studere den filmiske *paradigmatik* og *syntagmatik*, dvs. i et filmisk forløb kan man studere, hvilke klasser af tegn (billeder, overgangstyper osv.), der kan indgå på samme sted (paradigmatikken), og hvilke typer af forløb, man kan have (syntagmatikken). I praksis må studiet af paradigmatikken dog indskrænke sig til et studium af overgangsparadigmerne, thi billedparadigmerne er nærmest uendeligt store: den mindste ændring af en tings position i billedet eller af belysning, synsvinkel, synsafstand el. lign. vil skabe et nyt billede, et nyt medlem af klassen.

Tilbage bliver altså syntagmerne, – og netop her ligger Metz' egen væsentligste indsats i filmsemiologien. Derfor giver han også netop her et mere udførligt eksempel, nemlig på det syntagme, man kan kalde *vekselsyntagmet* – en krydsklippet sekvens – og som han finder i tre varianter.

Af disse forskellige problemstillinger beskæftiger Pier Paolo Pasolini, der altså ikke kun er forfatter, litteraturteoretiker og filminstruktør, men også filmteoretiker, og den anden italienske skribent, æstetiker Umberto Eco, sig udelukkende med det grundlæggende: filmsprogets karakter. Pasolini hævder således i sin artikel (et foredrag fra Pesaro-filmfestivalen 1967) i modsætning til Metz, at man godt kan analysere sig ned på et betydningsplan under det enkelte billede og heri fastholde nogle betydningsenheder, – og disse betydningsenheder er de genstande og de menneskelige bevægelser, billederne viser (andetsteds har Pasolini hævdet, at disse betydningsenheder svarer til verbalsprogets fonemer, billederne til dets monemer). Pasolini mener altså, at filmsproget principielt er det samme sprog som virkeligheden taler til os i – fordi filmen er en simpel gengivelse af virkeligheden, sådan som vi opfatter den. Om opfattelsen så sker med øjne og ører eller med kamera og mikrofon regner han for irrelevant.

Umberto Eco vender sig til det kapitel, vi har medtaget fra hans fremragende introduktion til den semiologiske forskning, »La struttura assente« (Bompiani, Milano, 1968), imod både Metz og Pasolini. Imod Metz hævder han, at semiologien meget vel kan studere, hvordan betydning opstår i det enkelte billede; men imod Pasolini, hvem han altså i første omgang er enig med på dette punkt, indvender han, at billedets betydningsenheder ikke bare er virkelighedens genstande og handlinger. I hvert fald bringer denne iagttagelse os ikke videre, hævder han, for både når vi oplever virkelighedens genstande og de menneskelige handlinger, oplever vi dem og tolker dem ud fra bestemte konventionelle koder, bestemte regel- eller sprogsystemer. Ingen betydning er 'naturlig' – og vi kan altså ikke få fat i en 'naturlig' betydning, der ikke behøver

yderligere forklaring, ved at henvise til virkeligheden.

Imidlertid har Pasolini jo ret i, at film-billedet ligner virkeligheden så meget, at den umiddelbare tilskuer og også mange filmteoretikere kan blive narret til at forveksle virkelighed og film. Eco vil da undersøge, hvad grunden kan være hertil. Han finder frem til, at det skyldes, at det kinematografiske sprog er det rigeste sprog, vi kender, idet det ikke blot, som verbalsproget, har to artikulationer, men hele tre. Svarende til verbalsprogets kun betydningsadskillelse, men ikke i sig selv betydende fonemer, har det enkelte filmbillede nemlig visuelle *figurer* (lyse og mørke felter, f. eks.), og disse danner ved sammensætning ikoniske tegn (enkeltelementer i billeder) og semer (et helt billede eller billed-del). Dette er de to første artikulationer. Men i det øjeblik bevægelsen kommer til, mister det enkelte ikoniske tegn sin selvstændige betydning og bliver altså en slags figur for nogle ny tegn, bevægelsesenhederne, *kinemorferne*. Og dette er den tredje artikulation. Og ligesom fordelingen ved verbalsprogets to artikulationer er, at man med kun mellem 20 og 30 forskellige figurer (fonemerne, bogstaverne) kan sige om trent hvad det skal være, kan man med et fåtal af figurer (lyse og mørke felter) i det filmiske sprog give et næstent fuldkomment indtryk af virkelighed.

Hvis man genlæser citatet fra Saussure vil man se, at han strengt taget siger to forskellige ting om semiologien: den skal lære os 'hvori tegnene består, og hvilke love, der styrer dem', men samtidig skal den være en videnskab om 'tegnenes liv inden for rammerne af det sociale liv'. Metz, Pasolini og Eco har her især beskæftiget sig med den første opgave, - franskmanden Roland Barthes har taget sig af den sidste i det lille mytestudie om Joseph Mankiewicz' »Julius Cæsar« (1953), som vi har ladet oversætte fra bogen »Mythologies«, Paris 1957 (andre mytestudier, og et essay om mytestudiernes teori findes på dansk i Barthes' »Mytologier«, Rhodos 1969).

Barthes analyserer her ikke filmsproget i almindelighed, og heller ikke denne konkrete films tegn. Men han spørger sig selv, hvad de konkrete tegn, der bruges i en film som denne til at udtrykke 'romersk-hed' eller 'tankevirksomhed' siger om det samfund, hvori filmen er skabt, og om den ideologi, der hersker i dette samfund. Han lader altså filmens tegn blive udtryks-side i et nyt, overordnet tegn, hvis indhold da bliver sådan noget som 'manglende ægt-hed', 'falsk naturlighed', 'dobbeltmoral', 'borgerlig ideologi'.

På denne måde bliver filmsemiologien altså et bidrag eller en metode til det studium af ideologier i film, som vi i *Kosmorama 96* præsenterede som en opgave. Og denne præsentation af filmsemiologiske kil-deskrifter er et led i vort arbejde frem mod en kritisk filmteori.

CHRISTIAN
METZ

NOGLE TRÆK AF FILMENS SEMIOLOGI

Denne teksts formål er at undersøge nogle af de problemer og vanskeligheder, som venter den, der indenfor »filmsprogets« område vil påbegynde virkeliggørelsen af Saussures tanke om en generel semiologi, den, der ser det som sin opgave at studere sammenstilling og funktion af de væsentligste udtryksstrukturer, der benyttes i den filmiske meddelelse. Hvad de angår, er semiologien, sådan som Saussure drømte om den, endnu kun i sin vorden; men ethvert arbejde, der omhandler dette eller hint ikke-verbale »sprog«, vil medvirke i større eller mindre grad til udforskningen af det store område, som de generelle betydningsstrukturer udgør, hvis blot det antager en absolut semiologisk pertinens og ikke forfalder til overvejelser over »substanser«.

Selve udtrykket »filmsprog« stiller allerede hele problemet om filmens semiologi op; det kræver talrige retfærdiggørende kommentarer, og strengt taget skulle man først kunne bruge det, når studiet af de semiologiske mekanismer, der virker i den filmiske meddelelse, er blevet tilstrækkeligt uddybet. Bekvemmelighedshensyn gør dog, at vi allerede nu bevarer dette stivnede udtryk, som gradvist har vundet indpas i filmteoretikere og -æstetikeres specielle sprog. Selv fra et strengt semiologisk synspunkt er det ikke umuligt allerede nu at præsentere en første retfærdiggørelse af udtrykket »filmsprog« (der ikke må forveksles med »filmsprogssystem«, som forekommer os uacceptabelt) - en retfærdiggørelse, der på forskningens nuværende stadi endnu kun kan være global. Vi vil gøre vort bedste for at udbedre den med denne tekst, og i særlig høj grad dens næstsidste afsnit.

FILM OG NARRATIVITET

»Filmsemiologens« første valg trænger sig på: bør studiegenstanden være »lange spillefilm« (dvs. narrative film), eller tværtimod kortfilm, dokumentarfilm, reklamefilm, tekniske film, pædagogiske film, osv.? Man kunne svare, at det simpelthen kommer an på, hvad man vil studere, at filmen indeholder flere »dialekter«, at enhver af dem kan give anledning til en specifik undersøgelse. Det er sandt nok. Der er dog et vigtighedshierarki (eller snarere et hierarki af metodologiske nødvendigheder), som fører til en privilegering - i hvert fald i første instans - af den narrative film. Det er en kendt ting, at kritikerne, journalisterne og pionererne selv i årene umiddelbart før og efter brødrene Lumière's opfindelse i 1895 var ret uenige om hvilken *social funktion*, man skulle tildele eller forudsige for det nye medium: metode for bevaring eller arkivering, teknisk hjælpemiddel i forskning og undervisning i videnskaber som botanik eller kirurgi, en ny form for journalistik, et redskab for hengivenhed - privat eller

offentlig - der kunne forevige det levende billede af kære bortgangne osv. At filmen frem for alt kunne blive en historiefortællende maskine, det var der ingen, der *rigtigt* havde forudset. Allerede ved filmkunstens begyndelse pegede nogle erklæringer og hentydninger i denne retning, men de kunne slet ikke måles med det omfang, som fænomenet senere tog.

Mødet mellem filmen og narrativiteten udgør et stort faktum, som ikke havde noget skæbnesvangert over sig, men som heller ikke kunne være helt tilfældigt: det er et historisk og socialt faktum, et resultat af civilisationen (for at benytte et af sociologen Marcel Mauss' yndlingsudtryk), et faktum, som på sin side er betingelse for den yderligere udvikling af filmen som semiologisk virkelighed, en smule på samme måde - indirekte og globalt, og samtidigt effektivt - som den »eksterne« lingvistik's begivenheder (erobringer, koloniseringer, sprogsift . . .) øver indflydelse på idiomernes »interne« funktion. I filmens kongerige er alle andre »genrer« end de narrative - dokumentarfilmen, den tekniske film osv. - blevet marginale områder, grænseland så at sige, mens den *lange fiktive spillefilm* (som man ofte med en slags elliptisk udtryk ganske enkelt kalder en »film«), udgør det filmiske udtryks kongevej.

Dette rent numeriske og sociale overherredømme er ikke ene om at have denne virkning; den forstærkes af en mere »intern« betragtning: de ikke-narrative film adskiller sig fra de »rigtige« film først og fremmest ved deres sociale bestemmelse og deres indholdssubstans, og ikke så meget ved deres »udtryksmåder«. Filmsemiologi-ens store fundamentale figurer - montage, kamerabevægelser, kæde af indstillinger, forbindelse mellem billede og lyd, sekvenser og andre af stor-syntagmatikkens enheder . . . - finder man stort set ens i »små« og »store« film. Det er ikke sikkert, at en *autonom* semiologi for de forskellige ikke-narrative genrer er mulig under anden form end en serie af diskontinuerlige bemærkninger, der markerer forskellene i forhold til de »almindelige« film. At give sig i kast med fiktionsfilmene er altså den hurtigste og mest direkte måde at trænge ind til problemets kerne på.

Vi opfordres desuden til dette af en diakron beragtning. Man har ved hjælp af Béla Balázs', André Malraux's, Edgar Morin's, Jean Mitry's og mange andres bemærkninger indset, at filmen ikke fra sin fødsel af har været et specifikt »sprog«. Før den blev det udtryksmiddel, som vi kender, var den en simpel mekanisk metode til registrering, bevaring og reproduktion af synlige bevægelser - dvs. i livet, på teatret, eller endog af små specielt ud-tænkte iscenesættelser, der dog på bunden var rent teatraliske -, kort sagt, et »reproduktionsmiddel« med André Malraux's ud-

tryk. Men det er netop i den *udstrækning*, filmen har bundet an med *fortællingens problemer*, at den er blevet ført til at opbygge et inventar af specifikke udtryksformer efter adskillige famlende forsøg. Filmhistorikere enes i det store og hele om at betragte filmen, i ordets nuværende betydning, som stammende fra perioden 1910-15; »Enoch Arden« (Griffith, 1911), »Livet for zaren« (Tchardynin, 1911), »Quo vadis?« (Guazzoni, 1912), »Fantomas« (Feuillade, 1913), »Cabiria« (Pastrone, 1914), »Golem« (Galeen, 1914), »Slaget om Gettysburg« (Ince, 1914), og fremfor alt »En nations fødsel« (Griffith, 1915) er blandt de første film, i den forstand, som vi i dag giver denne term, når vi bruger den uden særlige bestemmelser: narration af et vist omfang, der hviler på virkemidler, der antages at være specifikt filmiske. Og det er netop i forbindelse med det narrative projekt, disse virkemidler er blevet fokuserede. »Filmsprogets« pionerer – en Méliès, en Porter, en Griffith . . . – brød sig ikke om »formelle« eksperimenter for deres egen skyld; hvad mere er, de bekymrede sig ikke (og i hvert fald kun i naive og forvirrede udtryk) om deres films symbolske, filosofiske eller menneskelige »budskab«. Som denotations- snarere end konnotationsemnesker ville de fremfor alt fortælle en historie; de helmede ikke, før de havde omformet den fotografiske gengivelses analoge og kontinuerlige materie til artikulationer i en narrativ diskurs.

Georges Sadoul har vist, hvordan Méliès i sine bestræbelser for at være en naiv fortæller blev ført til at »opfinde« overtoning, dobbelteksponering med maske og sort baggrund, fade out og in og panorering. Jean Mitry, som vi kan takke for en meget præcis sammenfatning om disse problemer, har undersøgt de første forekomster af et vist antal filmsproglige virkemidler – nærbillede, panorering og travelling, parallel og alterneret montage . . . – hos filmkunstens grundlæggere; lad os her resumere de konklusioner, han når frem til: de væsentligste »opfindelser« skyldes franskmændene Méliès og Promio, englænderne A. G. Smith og F. Williamson, amerikaneren E. S. Porter, men det tilkom Griffith at præcisere og stabilisere – kodificere, ville vi sige – disse forskellige virkemidlers *funktion* i forhold til den filmiske *fortælling*, og dermed forene dem i en vis grad til en koherent »syntaks« (lad os bemærke, at det ville være bedre at sige: *syntagmatik*, og at Mitry selv undgår termen »syntaks«). Griffith har mellem 1911 og 1915 optaget en hel serie film, som mere eller mindre bevidst havde værdi af famlende eksperimenter, og »En nations fødsel« kom i 1915 som kronen på værket, som den offentlige demonstration af essensen i disse studier, der til trods for deres naivitet ikke desto mindre var systematiske og fundamentale. Således er det i en og samme bevægelse, filmen har gjort sig narrativ og opnået nogle af et sprogs attributter.

Endnu i dag er de såkaldte filmiske virkemidler i virkeligheden filmisk-narrative. Således retfærdiggøres, efter vor mening, den prioritet, som den narrative film nyder godt af i filmsemiologens arbejde – en prioritet som selvfølgelig ikke bør have i eksklusivitet.

DENOTATION OG KONNOTATION

De fakta, som vi lige har påpeget, har en anden konsekvens. Filmens semiologi kan forstås som en konnotationsemiologi eller som en denotationsemiologi. Disse to retninger har hver for sig krav på interesse, og det er klart, at når det semiologiske studium af filmen har gjort nogle fremskridt og begynder at konstituere sig selv i et empirisk korpus, vil det på én gang tage de konnoterede og de denoterede betydninger i betragtning. Med studiet af konnotationen er vi nærmere filmen som *kunst* (begrebet »den syvende kunst«). Således som vi mere detaljeret har påvist det i artiklen »Le cinéma: langue ou langage«, befinder kunsten sig på samme semiologiske »trin« som den litterære kunst: de rent æstetiske regler og sammenstillinger – henholdsvis kameraposition, kamerabevægelse, lys»effekter« og på den anden side versifikation, komposition, stilistiske figurer . . . – fungerer som en konnoteret instans; denne hæver sig over en denoteret betydning, der i litteraturen er manifesteret af den rent lingvistiske betydning, som i det benyttede idiom knytter sig til de enheder, som forfatteren har brugt –, og i filmen af den bogstavelige betydning (dvs. den perceptive betydning) af de scener, som billedet reproducerer, eller de lyde, som »lydbåndet« reproducerer.

Hvad angår konnotationen, der spiller en stor rolle i alle æstetiske sprog, har den som indhold denne eller hin litterære eller filmiske »stil«, denne eller hin »genre« (epos eller western), dette eller hint »symbol« (filosofisk, humanitært, ideologisk osv.), denne eller hin »poetiske atmosfære« –, og som udtryk det samlede denoterede, semiologiske materiale, udtryk såvel som indhold: i de amerikanske B-film, hvor de lysende fortove i en havn udskiller et indtryk af angst eller hårdhed (= konnotationsindhold), er det på én gang den manifesterede scene (øde og mørke kajer, der

er fulde af kasser og kraner = denotationsindhold) og en optagelsesteknik, der i baggrunden tager lysvirkninger i betragtning, så det fører til et vist *billede* af disse kajer (= denotationsudtryk), der løber sammen for i fællesskab at udgøre konnotationsudtrykket. De samme kajer filmet på en almindelig måde ville ikke producere det samme indtryk; den samme optagelsesteknik ville heller ikke gøre det, hvis den blev anvendt på et smilende barneansigt. Filmæstetikerne har ofte bemærket, at de filmiske effekter ikke må være »ubegrundede«, men skal være »underkastet intrigen«: det er en anden måde at sige på, at konnotationsindholdet kun etableres, hvis det tilsvarende udtryk *på én gang* drager denotationsindholdet og -udtrykket ind.

Studiet af filmen som kunst – studiet af den filmiske ekspressivitet – kan altså foregå efter metoder, der er inspireret af lingvistikken. Der er f. eks. ingen tvivl om, at filmene kan underkastes analyser magen til dem, som Th. A. Sebeok har anvendt overfor de chermiske sange i »Style in Language«, eller dem, som Samuel R. Levin forkynder i »Linguistic Structures in Poetry«. Denne opgave er dog ikke den eneste, som gør krav på filmsemiologens opmærksomhed. Det er også, ja endda *først og fremmest* ved sine denotationsmetoder, at filmen er et specifikt sprog. Begrebet »diegese« er lige så vigtigt for filmsemiologen som idéen om kunst. Ordet kommer fra græsk, hvor det betyder »fortælling« og i særdeleshed betegner en af de nødvendige dele af den juridiske diskurs, fremstillingen af kendsgerninger. Indenfor filmen er termen blevet bragt til ære og værdighed igen af Etienne Souriau i »L'univers filmique«; den betegner filmens forestillede instans – den som Mikel Dufrenne i »Phénoménologie de l'expérience esthétique« modstiller den *udtrykte* instans rent æstetisk –, det vil i det store og hele sige den samlede filmiske denotation: fortællingen selv, men også den fiktive tid og det fiktive rum, der er forudsat i og gennem denne fortælling, og

Kampscene fra Griffiths »En nations fødsel« (1915).



derved personerne, landskaberne, begivenhederne og andre narrative elementer, for så vidt de betragtes i deres denoterede tilstand. Hvordan udtrykker filmen successions-, præcessioner, temporelle hiater, kausalitet, adversative forbindelser, konsekvens, nemlig nærhed eller fjernhed osv.: der er masser af centrale spørgsmål at finde svar på for filmsemiologien.

I virkeligheden må man ikke glemme, at filmen fra et semiologisk synspunkt er meget forskellig fra fotografiet, som det teknisk er i familie med. Som Roland Barthes klart har vist det, er fotografiets denoterede betydning overladt til den automatiserede proces i den foto-kemiske gengivelse; denotationen er en perceptiv kalkering, den er ikke kodificeret, den har ikke nogen rigtig organisation. De menneskelige mellemkomster, med hvilke der optræder nogle elementer af en egentlig semiotik, indvirker kun på konnotationsniveauet (belysning, indfaldsvinkel, fotograf-effekter osv.). Og faktisk eksisterer der ikke nogen specifik fotografisk fremgangsmåde for at betegne indholdet »hus« i dets denoterede tilstand, bortset fra at vise et hus. Til gengæld er det indenfor filmen muligt og nødvendigt at have en denotationssemiologi, for en film består af flere fotografier (montage-begrebet med dets uendelige konsekvenser) – fotografier af hvilke størsteparten kun gives os partielle aspekter af den diegetiske referent. Et »hus« vil i filmen være et billede fra trappen, så en af murene taget udefra, derefter en indstilling nær ved et vindue, så et kort billede af hele bygningen etc. Således kommer en slags filmisk artikulation til syne, som ikke har nogen ækvivalent i fotografiet: det er denotationen selv, som er konstrueret, organiseret og til en vis grad kodificeret (vi siger *kodificeret*, ikke nødvendigvis *kodet*); der er i mangel af absolutte love et vist antal dominerende vaner indenfor filmens forståelsesområde: det er ikke ligegyldigt hvordan man optager en film, der skal være forståelig.

Her optræder så vores indledende bemærkninger igen: »filmsproget« er først og fremmest en intriges »ordrighed«; selv om de kunstneriske effekter er substantielt uadskillelige fra den semiske akt, ved hvilken filmen udleverer historien til os, konstituerer de ikke des mindre en anden betydningssindlejring, som fra et metodologisk synspunkt kommer »efter«.

PARADIGMATIK OG SYNTAGMATIK

Filmens semiologi løber en risiko for at være mere centreret om syntagmatikken end om paradigmatikken. Det er ikke fordi der ikke eksisterer et filmisk paradigme: på visse steder i syntagmet er inventaret af de enheder, der er i stand til at optræde, begrænset, således at den, der optræder i sådanne omgivelser, tager sin betydning i forbindelse med paradigmets øvrige medlemmer; således modsætningen mellem »nedtoning« og »overtoneing« som syntagme-enheden »overgang mellem to sekvenser«: en simpel kommutation – som brugerne, dvs. tilskuerne udfører spontant – tillader at af-dække de tilsvarende indhold: rum- og tidslig hiatus med forbindelse ved et væsentligt forbindelsesled (= overtoning) og en skarp rum- og tidslig hiatus (= nedtoning).

Men flertallet af de filmiske syntagme-enheder er medlemmer af meget store, om end ikke uendelige, paradigmer. Langt større, i hvert fald, end leksem-inventarerne i lingvistikken, der dog stiller sig i modsætning til de grammatiske monem-inventarer på grund af deres uafsluttede karakter. For til trods for vanskeligheden ved at beregne et idioms ordantal nøjagtigt er det i det mindste muligt at angive en minimum- og en maximumgrænse, og derved indkredse en størrelsesorden (på dansk findes f.eks. leksemet »vask-«, mens leksemet »patuf« ikke findes). Det samme gælder ikke for filmen, hvor antallet af realiserbare billeder er uafgrænset. Flere gange uafgrænset, burde man sige. For de profiliske scener findes i sig selv i et uafgrænset antal; belysningens eksakte natur er i stand til at variere uendeligt og ved kontinuerlige kvantiteter; for akse-afstanden mellem motivet og kameraet (såkaldt skalære variationer, dvs. størrelsen af det afbillede) gælder det samme; ligeledes for indfaldsvinklen; ligeledes for egenskaberne ved den benyttede celluloid og brændvidde; ligeledes for kamerabevægelsernes nøjagtige bane (heri indbefattet stillestående kamera, hvis værdi vil være 0) . . . I en perceptibel kvantitet er det nok at udskifte et af disse elementer for at have at gøre med et helt andet billede. Den enkelte indstilling kan altså ikke sammenlignes med det enkelte ord i et leksikon, men ligner snarere et fuldstændigt udsagn (en eller flere sætninger), ved det at den allerede er resultatet af en stort set fri kombination, af en samling der stammer fra »sprogbrugen«, mens ordet er et syntagme, der er determineret af koden, et vertikalt syntagme. (Lad os benytte lejligheden til at bemærke, at der er en anden lighed mellem billedet og udsagnet: begge to er aktualiserede enheder, mens ordet i sig selv er en rent virtuel kodeenhed. Billedet er næsten altid påstående, og »påstandsmåde« er en af de store »modaliteter« i aktualiseringen, i den semiske akt).

Det lader altså til, at filmens paradigmatik er dømt til at forblive partiel og fragmentarisk, i det mindste hvis man prøver at finde den på billedplanet. Det er klart, at dette skyldes, at *skabelsen* spiller en vigtigere rolle i filmsproget end i brugen af idiom: »at tale« et sprog er at bruge det; »at tale« filmsproget er at opfinde det. De talende udgør en gruppe af brugere, filmkunstnerne en gruppe af skabere.

Til gengæld udgør *filmtilskuerne* en gruppe af brugere. Det er derfor filmsemiologien ofte ser sig nødsaget til at stille sig på tilskuerens side snarere end på filmskabernes. Etienne Souriau har indført en skellen mellem det filmiske synspunkt og det »filmskabende«, der vil være til stor nytte her; filmens semiologi er principielt et *filmisk* studie. Denne situation svarer til nærmelsesvis til følgende i lingvistikken: man ved, at for visse lingvister er afsenderen på meddelelsens side, og at det er modtageren, der på en måde »repræsenterer« koden, eftersom han kun disponerer over denne for at forstå, hvad man siger til ham, mens det antages, at afsenderen i forvejen ved, hvad han vil sige.

Kerneproblemet i den filmiske denotation er mere de syntagmatiske overvejelser end

de paradigmatiske. Hvis hvert billede er en fri skabelse, anbringer sammenstillingen af disse billeder i en forståelig kæde – hele montageprocessen – os i centrum af filmens semiologiske dimension. Det er en lidt paradoksal situation: disse myldrende (og lidt særskilte!) enheder, som *billederne* er, giver sig pludselig, når det drejer sig om at komponere en film, til uden større indvendinger at acceptere nogle stor-syntagmatiske strukturers regler; mens et billede aldrig ligner et andet billede, ligner langt den største del af de narrative film hinanden, hvad angår deres væsentligste syntagme-figurer. Den *filmiske narrativitet* – for det er stadig den, vi hele tiden vender tilbage til – har stabiliseret sig konventionelt ved at blive gentaget i utallige film, og er efterhånden stivnet i mere eller mindre faste former, som sikkert ikke er uforanderlige og i hvert fald repræsenterer en synkron »tilstand« (filmens nuværende) – men som, hvis de skulle modificeres, ville nødvendiggøre en positiv udvikling, man kunne tage og føle på, ligesom de, der i vores sprog frembringer denne eller hin diakroniske forandring i tidernes og aspekternes status. Hvis man anvendte en saussure'sk tankegang på filmen, kunne man sige, at den narrative films storsyntagmatik *kan forandre sig*, men at ikke hvad som helst kan forandre den lige med det samme. Manglen på forståelse hos tilskuerne ville være den automatiske sanktion mod en rent individuel fornyelse, som systemet ville nægte at stadfæste, og kunstnerens skabende originalitet består her som andre steder i at omgå koden mistroisk eller opfindsomt, snarere end at gøre front imod den eller at overskride den –, og endnu mindre at ignorere den.

VEKSELSYNTAGMET

At analysere i detaljer de væsentligste typer af filmiske stor-syntagmer ville overskride denne artikels grænser. Lad os begrænse os, f.eks. til at antyde nogle træk ved veksel-syntagmet (eks.: billede af moderen – billede af hendes datter – billede af moderen – osv.). Veksel-syntagmet hviler på det alternerende forløb af to eller flere diegetiske »motiver«; billederne stammer altså fra to eller flere *serier*, af hvilke hvert enkelt, hvis den blev sammenhængende fremstillet, kunne udgøre en almindelig sekvens; men veksel-syntagmet består netop i at afslå denne gruppering i sammenhængende serier, som forbliver virtuel; dette sker af hensyn til konnotationen: søgen efter denne eller hin »konstruktion«, denne eller hin »effekt«. Veksel-syntagmet optræder første gang, lader det til, i 1901, i England i en film af F. Williamson »Angreb på en kinesisk mission«. Det var en »film« af »rekonstruerede aktualiteter«, sådan som man lavede dem på den tid. Billederne af missionen, der er omringet af boxerne (under Boxer-opstanden), og billederne af marinerne, der iler af sted for at befri missionærerne, skiftede på lærredet. Siden er denne fremgangsmåde blevet almindelig.

Alternationen definerer udtryksformen, men ikke nødvendigvis, som vi senere skal se, indholdsformen –, med andre ord forholdet mellem udtryk og indhold er i veksel-syntagmet ikke altid analogt. Hvis man

anser naturen af det *tidlige denotations-indhold* for væsentlig, kan man skelne mellem tre slags vekselsyntagmer. I det første tilfælde (som man kunne kalde alternativ-syntagme), henviser udtryksskiftet til en parallel skiften i indholdet (dvs. der er en analogisk forbindelse). Eksempel: to tennis-spillere, der hver er optaget i det øjeblik de har bolden.

I det andet tilfælde (som man kunne kalde alterneret syntagme) svarer udtryksskiftet til samtidighed mellem indholdene. Eksempel: forfølgerne og de forfulgte. Enhver tilskuer forstår, at det drejer sig om to kronologiske serier, der hvert øjeblik er samtidige, og at forfølgerne ikke stopper deres jagt (i diegesen, indholdet) i det øjeblik han ser de forfulgte (på lærredet, udtrykket). Her ophører den semiotiske *nekus* – alternation = samtidighed – med at være analog. Men den bliver på den anden side ikke arbitrær: den forbliver motiveret (lad os ikke glemme, at analogien kun er en af motivationsformerne), og tilskuerens forståelse af denne slags syntagmer er relativt »naturlig«; motivationen er her at finde blandt den filmiske perceptions spontane, psykologiske mekanismer: Anne Souriau har udmærket vist, at passager af typen »forfølgere-forfulgte« er lette at forstå, selv for den ikke film-vante tilskuer, for hvis blot alternationsrytmen ikke er for langsom, foretager han en »spontan interpolation« af det visuelle materiale, som filmen giver ham; han gætter, at serie 1 fortsætter sit forløb i intrigen, mens han ser serie 2 på lærredet.

Det tredje tilfælde kunne man give navnet *parallelsyntagme*: to begivenhedsserier er blandet af montagen, uden at der eksisterer pertinente tidlige forbindelser mellem dem på indholdssiden (diegesen), i det mindste ikke på denotationsplanet. Det er dette tredje tilfælde, filmteoretikere som f. eks. Rudolf Arnheim undertiden hentyder til med udtryk som »indifferente tidlige forbindelser«. Eksempel: et dystert nattebillede fra en by, så et solbeskinnede landskab, derefter igen det første tema etc. Intet antyder for os, om de to scener finder sted på samme tidspunkter (ejheller i den anden hypotese, hvad meningen er med det foregående billede). Det drejer sig om to motiver, som montagen stiller sammen i en »symbolsk« betydning (den rige og den fattige, livet og døden, de Hvide og de Røde), uden at deres bogstavelige datering fremstilles som væsentlig. Den denoterede tidlige forbindelse svigter dér til fordel for konnotationens rige og forskelligartede værdier, som afhænger af konteksten ligesom af indholds-substansen.

Vekselsyntagmets tre varianter udgør et lille system, hvis interne konfiguration minder om verbets personstruktur, sådan som E. Benveniste opfatter den. En første korrelation (nærvær eller fravær af en væsentlig tidlig denotation) tillader at anbringe parallel-montagen på den ene side (= fravær), alternativ-montage og alterneret montage på den anden (= nærvær). Indenfor den anden term medfører en anden korrelation (naturen af det tidlige denotations-indhold) opsplittelsen mellem den alternerede montage (indhold = samtidighed) og alternativ-montagen (indhold = alternation).



Billedets konnotation, angst, fremkommer ved kontrasten mellem det mørke og det lyse og ved fortovets hårdhed og glans (scene fra John Hustons »Asfaltjunglen« med Sterling Hayden i hovedrollen).

ANDRE PROBLEMER

Disse hastigt skitserede bemærkninger skulle gøre det ud for et eksempel på, hvad det syntagmatiske studie af den filmiske denotation kan være. Vigtige forskelle adskiller filmsemnologien fra den egentlige lingvistik. Uden at vende tilbage til de ting, som vi har behandlet andre steder, minder vi om et par særdeles vigtige punkter: filmen har intet i sig, der svarer til rent distinktive enheder i mere end første led; alle dens enheder – selv de mest simple som nedtoningen eller overblændingen – er direkte betydningsbærende (desuden optræder de, som vi har sagt, kun i aktualiseret tilstand). Kommutioner og andre manipulationer, som filmsemnologien foretager, gælder altså mellem de store udtryksheder. Filmspro-

gets »love« opstiller *udsagn* indenfor en *fortælling*, og ikke monemer indenfor et *udsagn*, endnu mindre fonemer indenfor et monem.

Filmen er helt sikkert ikke et *sprogssystem*, i modsætning til hvad mange stumfilmteoretikere har sagt eller ladet forstå (bemærkninger som »la ciné-langue«, »visuel esperanto« osv.), men man kan betragte den som et *sprog* i bredere forstand i den udstrækning den opstiller betydningsbærende elementer i ordnede kæder, der er forskellige fra dem, som vores naturlige sprog opstiller, og som heller ikke kalkerer de perceptive helheder, som virkeligheden tilbyder os (denne virkelighed, som ikke fortæller os fortsatte historier). Den filmiske manipulation transformerer til en diskurs det, som kun kunne have været en visuel kalkering af virkeligheden. Som del af en

rent analog og kontinuerlig signifikation – det levende billede, billedteater – har filmen lidt efter lidt i løbet af sin diakroniske modning aftegnet nogle elementer til en selvstændig semiotik, som forbliver spredt og fragmentarisk i midten af de amorfe lag af den simple visuelle gengivelse.

Den enkelte »indstilling« – en enhed, der allerede er kompleks, og som det bliver nødvendigt at studere – er for øjeblikket en uudværlig reference, næsten ligesom ordplanet har været det en overgang for lingvistikken. Det vil måske være for dristigt at sammenligne indstillingen med *taksetet* i Louis Hjelmslevs forstand, men man kan gå ud fra, at den i filmen udgør det *minimale segment* (et udtryk, vi har lånt fra André Martinet), eftersom der i det mindste skal én indstilling til for at lave en film eller en del af en film –, på samme måde som et lingvistisk udsagn ikke kan bestå af mindre end ét fonem. At udelade nogle indstillinger indenfor en sekvens kan stadig være at segmentere den; at udelade nogle *fotogrammer* indenfor en indstilling er allerede at ødelægge den. Hvis indstillingen ikke er det minimale element i den filmiske *betydning* (for en indstilling giver os flere informationer), er den i det mindste det filmiske *forløbs* minimale element.

Heraf må man ikke drage den konklusion, at ethvert filmisk minimalt element er en indstilling. Ved siden af indstillingerne findes der andre typer minimale segmenter, de *optiske virkemidler* – forskellige toninger, overblandinger osv. – som man kan definere som *visuelle, men ikke fotografiske* elementer. Mens billederne som referenter har virkelighedens objekter, har de optiske virkemidler, som ikke repræsenterer noget, billeder som referenter (de billeder, der er sat sammen med dem i syntagmet). Disse virkemidler er for optagelserne, hvad morfemerne er for leksemerne; de har alt efter konteksten to hovedfunktioner: »special-effekter« (i dette tilfælde er det en slags semiologiske eksponenter, der virker ind på de omgivende billeder), eller »punktuatation«. Udtrykket »filmisk punktuatation«, som har vundet indpas i terminologien, bør ikke få os til at glemme, at de optiske virkemidler adskiller de store og komplekse udsagn, og netop derved svarer til den litterære fortællings artikulationer (overgang fra linie til linie, eller fra side til side, f. eks.), mens den egentlige punktuatation – dvs. den typografiske – adskiller perioder (punktum, spørgsmålstejn, udråbstegn, semi-kolon...), sætninger (komma, semi-kolon, tankestreg), endog »verbale rødder« med eller uden aflednings-elementer (bindestregen mellem to »ord«).

KONKLUSION

Lingvistikens *begreber* kan kun anvendes i filmsemiologien med den største forsigtighed. Til gengæld yder de lingvistiske metoder – kommutation, segmentering, den skarpe skelnen mellem udtryk og indhold, mellem substans og form, mellem væsentligt og »uvæsentligt« osv. – filmsemiologen en konstant og værdifuld hjælp i etableringen af enheder, der endnu er meget grove, men som tiden (og lad os håbe flere forskeres arbejde) er i stand til at forfine yderligere. (Oversat af Jørgen Mønster Pedersen)

PIER PAOLO /
PASOLINI

FILM OG VIRKELIGHED

Tag den lille 16 mm film, som en menig tilskuer optog i det øjeblik Kennedy døde: det er en sekvens-indstilling, og den mest typiske sekvensindstilling, der er mulig.

Denne tilskuer/fotograf har ikke i egentlig forstand valgt sin kameravinkel: han har simpelthen filmet fra det sted, hvor han befandt sig, og han har fået det med på billedet, som hans øje – eller rettere objektivet – kunne se.

Den typiske sekvens-indstilling er altså »subjektiv«.

Til en mulig film om Kennedys død manglede alle de andre synsvinkler: Kennedys egen, Jacquelines, den skydende morders, de vidners, som var bedre placeret end vor amatør-filmskaber, de eskorterende politibetjentes osv. Men lad os antage et øjeblik, at vi var i besiddelse af netop alle de små film, som kunne have været optaget fra alle disse kameravinkler: hvad ville vi faktisk være i besiddelse af? Af en række af sekvens-indstillinger, som ville gengive de faktiske begivenheder og handlinger på dette nøjagtige tidspunkt, set samtidig fra forskellige vinkler, dvs. set gennem en række »subjektiver«.

»Subjektivitet« udgør altså den yderste realisme i enhver audio-visuel teknik. Det er ikke muligt og passende at »se og høre« virkeligheden, som den toner frem, på anden måde end *i en bestemt vinkel, fra et enkelt synspunkt*: nemlig synspunktet for det subjekt, der ser og hører. Dette subjekt er et subjekt i kød og blod. Og selv hvis vi i en fiktionfilm valgte en ideel synsvinkel – og følgelig en abstrakt og ikke-naturalistisk – så ville denne synsvinkel nødvendigvis blive realistisk og, i yderste konsekvens, naturalistisk, fra det øjeblik hvor vi anbringer et kamera og en båndoptager: det, der vil blive optaget, vil tage sig ud som set og hørt af et subjekt i kød og blod (dvs. udstyret med øjne og ører). Men virkeligheden, opfattet som den toner frem, er altid i nutid.

Sekvens-indstillingens tid – og vi forstår sekvens-indstillingen som filmens primære og grundlæggende element, dvs. som et uendeligt »subjektiv« – er altså nutiden. Og følgelig »gengiver« filmen »nutiden«. Den »direkte« udsendelse i fjernsynet er det fundamentale eksempel på gengivelse af nutiden, af noget der sker.

Lad os nu antage, at vi til vores disposition har ikke blot den lille film om Kennedys død, men et dusin små film af samme slags, som altså vil være lige så mange sekvens-indstillinger, der subjektivt gengiver præsidentens død i nutid.

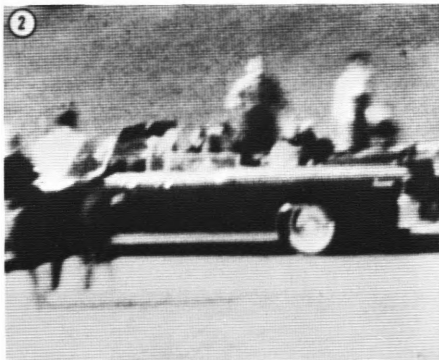
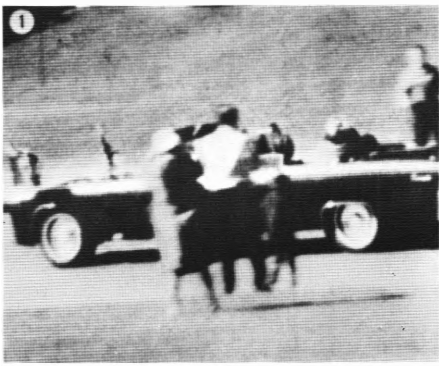
Hvis vi ser alle disse subjektive sekvens-indstillinger efter hinanden (om ikke for andet, så for den rene dokumentations skyld, f. eks. i politiets forevisningssal i forbindelse med de retslige undersøgelser), altså når vi overværer dem, den ene efter den

anden (selv hvis denne operation ikke er materiel), – hvad er det så, vi gør? Vi udfører en slags »klipning«, om end meget elementær og grov. Og hvad får vi ud af denne klipning? *En gentagelse af »nutider«*, som om handlingen i stedet for at foregå én gang foran vore øjne, foregik flere gange efter hinanden. Denne gentagelse af »nutider« ødelægger i virkeligheden nutiden, tommer den for betydning, idet enhver af disse nutider ved sin blotte tilstedeværelse postulerer de andres relativitet, deres usandsynlighed, deres unøjagtighed, deres tvetydighed.

Når vi undersøger disse små film i forbindelse med politimæssige undersøgelser – som jo ikke på nogen måde tager sig af den æstetiske dimension, men tværtimod kun interesserer sig for disse små films dokumentariske værdi, i den forstand, at de kun betragtes som visuelle vidnesbyrd om en faktisk begivenhed, som det gælder om at rekonstruere så nøjagtigt som muligt – så er det første spørgsmål, man må stille, dette: hvilken af disse små film udgør for mig, med størst tilnærmelse, kendsgerningernes faktiske virkelighed? Foran alle disse øjne og ører, der alle er ufuldkomne (foran alle disse kameraer og båndoptagere), har et uigentageligt kapitel af virkeligheden udspillet sig og vist sig for hvert par af disse naturlige organer eller disse tekniske instrumenter på forskellig måde (i fjern, total, halvnær og nær indstilling og i alle mulige vinkler). Men enhver af disse vinkler, hvorunder virkeligheden er kommet til syne, er yderst fattig, tilfældig, næsten ynkelig, i samme grad som den kun er en enkelt vinkel overfor den uendelig mængde af alle de andre mulige vinkler.

I hvert fald er det klart, at virkeligheden, i alle sine aspekter, har udtrykt sig: den har sagt noget til dem, der var til stede (var til stede for den, idet de udgjorde en del af den: *for virkeligheden taler ikke til andre end sig selv*). Den har sagt noget med sit handlingssprog (som udgør en del af de menneskelige, symbolske eller konventionelle, sprog): et geværskud, flere geværskud, et legeme, der falder, en vogn, der bremser, en kvinde, der skriger, mange mennesker, der råber op... Alle disse *ikke-symbolske tegn* siger, at der er sket noget: en præsident er død, her og nu, i nutiden. Og denne nutid er, gentager jeg, de forskellige »subjektivers« tid, forstået som sekvensindstillinger, der er optaget under de forskellige synsvinkler, hvori skæbnen havde anbragt vidnerne, med deres ufuldstændige sans- og kulturorganer eller deres tekniske instrumenter.

Handlingens sprog er altså et sprog af ikke-symbolske tegn for en nutid. I nutiden har dette sprog dog ingen betydning, eller, hvis den har en, så er det subjektivt, dvs. på en ufuldstændig, usikker og mystisk



måde. Den døende Kennedy har udtrykt sig med sin sidste handling – den at synke sammen og dø, på sædet i en sort præsidentbil, i de svage arme på en amerikanerinde af det bedre borgerskab med et ansigt som en lille lækkersulten pige. Men dette sidste handlingssprog, hvormed Kennedy udtrykte sig foran de forskellige tilskuere til dramaet, forbliver – i nutiden, hvor det opfattes af sanserne og filmes, hvilket er et og det samme – fremvist og ikke fortalt. Som ethvert øjeblik i handlingens sprog er der en søgen. Søgen efter hvad? Efter at tilvejebringe forbindelser mellem sig selv og den objektive verden: altså en søgen efter forbindelser med alle de andre handlingssprog, som de andre tilstedeværende udtrykker sig i samtidig med Kennedy. I det tilfælde, vi undersøger, forsøgte Kennedys sidste levende syntagmer at tilvejebringe en forbindelse med de levendes syntagmer hos dem, der i det øjeblik udtrykte sig ved at leve rundt om ham. F.eks. med hans skydende morders eller morders.

I samme grad som disse levende syntagmer ikke har opnået forbindelse med hin-

anden, i samme grad var både Kennedys sidste handlingssprog og hans morders handlingssprog rudimentære og ufuldstændige, praktisk talt uforståelige sprog. Hvad skal der da ske, for at de kan blive fuldstændige og forståelige? Der skal ske det, at de forbindelser, som disse handlingssprog søger nærmest ved at stamme og føle sig frem, skal bringes i stand. Men ikke ved en simpel gentagelse af nutider – sådan som vi ville få det ved at modstille de forskellige »subjektiver« – men ved at koordinere dem. En sådan koordination af (nutiders) handlingssprog vil ikke have den samme virkning som en simpel modstilling, nemlig at ødelægge selve begrebet om nutid og tømme det for betydning (som gennemsynet af den ene efter den anden af de små film ved vores hypotetiske forevisning i FBI's sal ikke kunne undgå at gøre det), men den ville gengive den fortidige nutid.

Kun de stedfunde og afsluttede begivenheder kan koordineres med hinanden og kan derved opnå en betydning (som jeg sikkert vil sige det bedre senere). Lad os antage en ting til. Lad os antage, at der blandt de efterretningsfolk, der overværede vores forevisning og så de forskellige og – desværre – hypotetiske små film om Kennedys død den ene efter den anden, stykke for stykke, – lad os antage, at der blandt dem var en efterretningsmand med et virkeligt analytisk geni.

Hvad så? – Ja, hans geni kunne ikke være andet end for koordination. Ved at gætte sandheden – gennem en opmærksom analyse af de forskellige stumper . . . naturalistiske, som disse små film jo er det – ville han være i stand til at genskabe den. Hvordan? Ved at vælge de virkelige betydningsfulde stykke af disse forskellige subjektive sekvens-indstillinger, og følgelig ved at opdage deres virkelige sammenhæng. Det drejer sig altså simpelt hen om en klipning, en montage. Efter et sådant arbejde med at vælge og koordinere ville de forskellige synsvinkler, der styrede de forskellige »subjektiver«, forsvinde, og en objektivitet ville afløse en eksistentiel subjektivitet. Der ville ikke mere være denne række af – bevægende – par af øjne og ører (af kameraer og båndoptagere), der griber og gengiver en flygtig og næppe behagelig virkelighed, men i stedet en fortæller. Denne fortæller omformer nutiden til fortid.

Konsekvensen af alt dette er, at filmen (eller bedre: den audio-visuelle teknik) i grunden er en uendelig sekvens-indstilling, nøjagtigt som virkeligheden er det for vore øjne og ører, så længe vi er i stand til at se og høre (den er en uendelig subjektiv sekvens-indstilling, eller i hvert fald en, der ikke ophører før slutningen på vort eget liv). Og denne sekvens-indstilling er ikke andet end gengivelsen (som jeg allerede har sagt flere gange) af handlingens sprog, eller med andre ord: gengivelsen af nutiden.

Men fra det øjeblik, hvor klipningen kommer ind, dvs. når man går over fra »filmen« til en bestemt film (hvilket er to vidt forskellige ting, på samme måde som »sproget« er forskelligt fra »ytringen«), forvandler nutiden sig til fortid (for man har da tilvejebragt en koordination af de forskellige levende sprog). En fortid som – af grunde der er snævert knyttet til filmens indre natur, og ikke ved et æstetisk valg –

altid har nutidens karakter og tone (*det drejer sig altså om en historisk nutid*).

DØDEN SOM MENINGSGIVER

Jeg må nu sige, hvad jeg mener om døden (jeg lader det gerne stå frit for den skeptiske læser at spørge sig, hvad døden har at gøre med filmen). Jeg har allerede flere gange sagt – og hver gang dårligt, desværre – at virkeligheden besidder et sprog – og også at det er et sprog, der for at kunne beskrives, fordrer en »almen semiologi«, som i øjeblikket ikke findes, ikke engang som begreb (semiologerne studerer altid særskilte og bestemte genstande, nemlig de forskellige eksisterende sprog, hvad enten de nu er eller ikke er opbygget af tegn; men de har endnu ikke opdaget, at semiologien er virkelighedens deskriptive videnskab).

Dette sprog – jeg har sagt det for, men altid dårligt – falder, for så vidt det angår mennesket, sammen med den menneskelige handling. Mennesket udtrykker sig faktisk først og fremmest ved sine handlinger – idet »handling« ikke skal forstås slet og ret pragmatisk – for det er gennem dem, at det ændrer virkeligheden og påvirker ånden. Men dets handlinger mangler endehed, eller betydning, så længe de ikke er fuldendt, afsluttede. Mens Lenin endnu levede, var hans handlingers sprog endnu til dels uudgrundeligt, for disse handlinger var endnu mulige, og var følgelig til at ændre ved eventuelle nye handlinger. Så længe der altså er en fremtid, dvs. så længe der eksisterer noget ukendt, forbliver mennesket uudtrykt. Man kan f.eks. møde et hæderligt menneske, som i tres-års alderen begår en forbrydelse: en sådan forkastelig handling ændrer alle hans tidligere handlinger og får ham til at tage sig anderledes ud, end han før har taget sig ud. Så længe jeg ikke er død, vil ingen kunne være sikker på at kende mig virkeligt, dvs. på at kunne give mine handlinger en betydning, hvorfor de anskuet som sproglige udtryk kun dårligt kan udgrundes.

Det er altså absolut nødvendigt at dø (for så længe vi er i live, mangler vi betydning) og vort livs sprog (hvorved vi udtrykker os og hvortil vi altså giver den største betydning) forbliver uoversætteligt: et kaos af muligheder, en uopholdelig søgen efter forbindelser og betydninger, uden opløsning af sammenhængen. Døden foretager en blændende klipning af vores liv. Dvs. den vælger de virkelig betydningsfulde momenter af dette liv (som nu ikke mere kan lade sig ændre af andre mulige momenter, der kunne modsige dem eller være uden forbindelse til dem), og klæber dem sammen stykke for stykke, idet den forvandler vor nutid, der er uafsluttet, foranderlig og usikker – og følgelig sprogligt set ubeskrivelig – til en klar, uforanderlig og sikker fortid – som følgelig er fuldstændig beskrivelig sprogligt (indenfor rammerne af en almen semiologi). Det er følgelig takket være døden, at vort liv tjener til at udtrykke os.

Klipningen gør altså det samme med filmens materiale (der består af måske meget lange, måske uendelige små dele af sekvens-indstillinger, som er lige så mange mulige uendelige »subjektiver«), som døden gør med livet.



Den rigtige Ninetto Davoli – af kød og blod. Her sammen med Pasolini (tv.).

ADFÆRDENS SPROG

Filmen kan altså defineres som »en ytring uden sprog«. I virkeligheden er det altså ikke til »filmen«, men til virkeligheden selv, at de enkelte film må henvises for at blive forstået. (Det er klart, at ved at sige det postulerer jeg, som jeg har for vane, identifikationen af film og virkeligheden, og følgelig at filmsemiologien ikke burde være andet end et kapitel i virkelighedens almene semiologi).

Lad os tænke os, at der i en film forekommer et billede af en dreng med sort, krøllet hår og sorte, lattermilde øjne, med ansigtet dækket af filipenser, med en lidt opsvulmet hals, som om han led af Basedow, og i det hele med et udtryk af noget lidt fjollet og muntert: ville denne indstilling fra *én bestemt film* vise hen til en social konvention angående symboler, og som ville udgøre »filmen«, om man definerede denne analogt med »sproget«? Ja, den ville nok henvises til en social konvention, men *da denne sociale konvention ikke er symbolsk, adskiller den sig faktisk ikke fra virkeligheden*, dvs. fra den virkelige Ninetto Davoli, i kød og blod, som dette billede forestiller.

Vi har allerede i hovedet en slags »virkelighedens kode« (dvs. en sådan almen semiologi, som jeg taler om, i sin vorden), og det er takket være denne udtalte og ubevidste kode, der sætter os i stand til at forstå virkeligheden, at vi også kan forstå de forskellige film. Eller med andre ord, det er på den simpleste og mest elementære måde, vi genkender virkeligheden i filmene, for den henvender sig til os gennem dem på samme måde, som den gør det hver dag i livet.

En person i filmen som nærsomhelst i virkeligheden taler til os gennem sine handlingers tegn – eller *levende syntagmer*. Disse tegn, inddelt i forskellige grupper, kunne være: 1) det fysiske nærvers sprog; 2) adfærdens sprog; 3) det talte eller skrevne sprog. Men alle falder de under begrebet

handlingens sprog, som bringer forbindelserne mellem os og den objektive verden i stand. I en virkelighedens almene semiologi skulle hver af disse grupper yderligere underdeles i flere eller færre undergrupper. Det er en opgave, som jeg for længst har skudt til side. Jeg vil da nøjes med at bemærke, at det er den anden gruppe, »adfærdens sprog«, der vil være den mest interessante og den mest fuldstændige. Den burde i sig selv deles i to andre grupper: »adfærdens almene sprog« (som ville samle alle de former for adfærd, der indlæres under opvæksten i et samfund med bestemte regler) og »adfærdens særlige sprog« (der ville tjene til at udtrykke sig med i særlige sociale situationer og i bestemte øjeblikke af disse situationer – og som man kunne kalde adfærdssprogets »slang«).

Lad os igen tage eksemplet med denne skuespiller med de mørke krøller, som jeg lige talte om: hans *almene adfærd* viser os øjeblikkeligt – gennem en række af hans handlinger, hans udtryk og hans udtalelser – hvor han hører til historisk, etnisk og socialt. Men hans *særlige adfærd* præciserer hans tilhørsforhold på den mest konkrete måde (på samme måde som dialekt og slang præciserer helt konkret i sproget). Adfærdens særlige sprog består altså primært af en række riter, hvis arketyper hører til den fysiske eller biologiske verden: en påflugt, der slår sin hale ud, hanen, der synger hver gang inden kønsakten, blomster, der viser deres farver på en bestemt årstid. Verdens sprog er altså primært et skuespil. F. eks. ved et slagsmål vil den krøllede dreng, vi bruger som eksempel, ikke glemme at indtage en eneste af de attituder, den folkelige kode kræver: fra de første replikker, som siges med det særlige udtryk, man har, hvis man ikke kan høre, over de første trusler, der fremføres, som om man har medlidenhed med modstanderen, frem til de første slag mod modstanderens bryst, udført med begge hænder åbne og med håndfladen fremad . . .

Med udgangspunkt i disse forskellige riter indenfor den særlige adfærdssprog kommer

man umærkeligt frem til de forskellige bevindte riter: Man kommer således forbi de magiske og arkaiske riter frem til nutidens borgerskabs regler for god opdragelse og gode manerer. Stadig umærkeligt kommer man så frem til *forskellige menneskelige symbolsprog, der mangler tegn*: sprog, hvori mennesket bruger sin egen krop, sit eget ansigt til at udtrykke sig med. De religiøse ceremonier, mimen, dansen, de teatraliske skuespil hører til disse *former for figurative og levende sprog*. Dette gælder også for filmen.

Inden jeg vil skitsere de store linier i min »almene semiologi«, vil jeg lige her endnu en gang vise, hvordan den almene semiologi på samme tid kan være en semiologi for virkelighedens sprog og en semiologi for filmens sprog. For at gå fra den ene til den anden behøver man blot gøre rede for et yderligere element: den audiovisuelle gengivelse. På en sådan gengivelses modaliteter – som i filmen genskaber de samme sproglige træk, som man finder i livet, anskuet som sprog – kan man opbygge en filmens grammatik. Ved andre lejligheder har jeg netop beskæftiget mig med dette. Her skal blot lægges mærke til – og det er det vigtigste punkt i disse overvejelser – at selv om der, semiologisk set, ikke er nogen forskel mellem livets tid og filmens tid, betragtet som gengivelse af livet – i den forstand at den er en uendelig sekvens-indstilling – er der en fundamental forskel mellem livets tid og de enkelte films tid.

Lad os tage en sekvens-indstilling i dens rene form, dvs. en audio-visuel gengivelse fra en bestemt subjektiv synsvinkel af en del af den uendelige række af ting og handlinger, som det vil være mig muligt at gengive. En sådan sekvens-indstilling i dens rene form vil være opbygget af en yderst kedsommelig række af meningsløse kendsgerninger og handlinger. Hvad der sker og fremtræder for mig *i løbet af fem minutter* af mit liv, vil være, hvis det blev projiceret på et lærred, noget fuldkommen uinteressant, – det vil være af en absolut meningsløshed og futilitet. I virkeligheden viser denne meningsløshed sig ikke for mig, fordi mit legeme er levende og fordi disse *fem minutter* er de fem minutter af virkelighedens levende monolog med sig selv.

NATURALISME PÅ FILM

Vore hypotetiske rene sekvens-indstilling er altså et vidnesbyrd om livets meningsløshed som liv, derved at det viser den. Men gennem denne hypotetiske rene sekvens-indstilling lærer jeg ligeledes – med den samme præcision som ved laboratorie-eksperimenter – at hvad, der fundamentalt ytres af noget meningsløst, er et »jeg er« eller et »der er« eller blot slet og ret »væren«.

Men er denne »væren« naturlig? Nej, det synes mig ikke, at den er det. Tværtimod mener jeg, at det er noget forbavsende, mystisk, eller i hvert fald fuldstændig ikke-naturligt.

Ikke desto mindre bliver sekvens-indstillingen med netop de træk, som jeg har beskrevet, i en fiktionsfilm det mest »naturalistiske« ved den filmiske fortælling. En mand stikker en kvinde en ørefigen, springer ind i en bil og kører mod havet . . .

Hvis jeg anbringer et kamera og en båndoptager der, hvor et vidne i kød og blod kunne finde sig, så filmer jeg, skrækkeligt naturalistisk, hele scenen i dens kontinuitet, som hvis den var blevet set og hørt af ham, lige til vognen forsvinder i retning af Ostia. For denne scene, der udspilles foran mine øjne, såvel som for dens gengivelse, er den herskende fundamentale udtalelse: »alt det er«. (I samme grad som jeg ikke er indifferent overfor virkeligheden, er jeg det ganske vist heller ikke over for gengivelsen af virkeligheden. Og eftersom min dom overfor filmen hviler på virkelighedens kode, genskaber jeg i mig selv næsten de samme følelser, som hvis jeg oplevede disse begivenheder materielt).

Da filmen aldrig vil kunne undvære sådanne sekvens-indstillinger, de være sig nok så korte, hvis det da ellers drejer sig om at gengive virkeligheden, bliver den anklaget for naturalisme. Men frygten for naturalisme er (i hvert fald hvor det drejer sig om filmen) en frygt for det, der er, for det værende. Dvs. frygten for den manglende naturlighed i det, der er, frygten for virkelighedens forfærdelige tvetydighed, der skyldes, at virkeligheden hviler på noget tvetydigt: den kendsgerning, at tiden er gået, den fortidige tids dimension. Det drejer sig altså om langt mere end naturalisme! At lave film, det er at skrive på brændende papir!

UNDERGRUNDSFILMEN

For at forstå hvad naturalisme på film er, kan vi tage et ekstremt eksempel – som vil være et eksempel på avant-garde film. I kældrene under New York, hvor »New American Cinema« holder til, viser man sekvens-indstillinger, som varer flere timer (f. eks. af en mand, der sover). Der har vi altså filmen i dens rene form (som jeg har sagt det flere gange om sekvens-indstillinger): i sig selv, som gengivelse af virkeligheden set fra en bestemt vinkel, er denne filmkunst subjektiv, og i en vis forstand afsindigt naturalistisk, for fremfor alt gengiver den af denne virkelighed *selv den naturlige tid*.

Set kulturhistorisk er den ny filmkunst en konsekvens af neo-realismen: det er fra den, den har sin dyrkelse af det dokumentariske og sande. Men medens neo-realismen hengav sig med optimisme, sund fornuft og enfoldighed til denne dyrkelse af virkeligheden og brugte en række sekvens-indstillinger i forbindelse med hinanden, vender den ny filmkunst op og ned på tingene: dens forbitrede dyrkelse af virkeligheden og de uendelige sekvens-indstillinger, den bruger, bevirker på en måde, at dens fundamentale ytring ikke mere er: »det, der er meningsløst, er«, men bliver til: »det, der er, er meningsløst«. Men denne meningsløshed føles med et sådant raseri og en sådan smerte, at den til sidst angriber tilskueren, og sammen med ham, hans idé om orden, hans menneskelige og eksistentielle kærlighed til det, der er.

Den korte, meningsfulde, afmålte, naturlige og venlige sekvens-indstilling hos neo-realismen giver os glæden ved at genkende den virkelighed, vi lever i hver dag, og lader os fornemme den, ved hjælp af en æstetisk konfrontation, ved at sætte den i

modsatning til de akademiske konventioner. Men den lange, vanvittige, umådeholdne, unaturlige og tavse sekvens-indstilling hos »New Cinema« giver os rædsel for virkeligheden, ved en æstetisk konfrontation, der denne gang står i modsætning til neo-realismen, der nu regnes for en akademisering af livet.

FORSKELLEN MELLEM LIV OG FILM

Forskellen mellem det virkelige liv og det gengivne liv – dvs. mellem virkelighed og film – er altså i praksis et spørgsmål om tidsrytme. Men det er ligeledes ved en forskel i tid, at forskellen mellem liv og film kommer i stand. Varigheden af en indstilling, eller rytmen i en række indstillinger, ændrer en films værdi, får den til at tilhøre én skole, én epoke, én ideologi snarere end en anden.

Hvis man endvidere tager i betragtning, at det er muligt i en fiktionsfilm at skabe illusionen af en sekvens-indstilling gennem selve klipningen, bliver værdien af sekvens-indstillingen endnu mere ideel: den er verdens virkelige valg. Mens den egentlige sekvens-indstilling faktisk gengiver en virkelig handling sådan som den er, og heri medtager tidsdimensionen, altså gengiver handlingens egen tid, *efterligner* den *simulerede* sekvens-indstilling (det er i øvrigt den, man oftest møder i størstedelen af den neo-realistiske film, og det er også den, som hele tiden bruges af den naturalistiske film, der er typisk for den kommercielle konvention) den tilsvarende faktiske handling ved at gengive dens forskellige træk, men den klipper dem derefter sammen i en tidsdimension, som gør dem usand ved at foregive naturlighed.

Klipningen i den ny film har derimod som sit første karakteristiske træk, at den klart viser den virkelige tids falskhed (eller, som ved eksemplet med de evige sekvens-indstillinger hos »New Cinema«, som jeg omtalte, at den viser sin forbitrelse ved at vende op og ned på det meningsløse værdi).

Har skaberne af den ny film da ret? Eller på en anden måde, – bør man i et værk beslutsomt ødelægge den virkelige tid, og bør denne ødelæggelse være stilens første og mest iøjnefaldende element, i en sådan grad at den fuldkommen forbyder tilskueren illusionen af kronologisk rækkefølge i tiden af handlingerne, sådan som man altid møder den i fortællinger og fabler, gamle som ny?

Efter min mening dør skaberne af den ny film ikke nok i deres værker: de rører på sig i dem, de vrider sig, eller bedre, de ligger i dødsdøds kamp i dem, men de dør ikke i dem. Det er derfor deres værker forbliver vidnesbyrd om en lidelse ved det absurde i fænomenet tid, og på denne måde kan man ikke betragte dem og forstå dem som andet end levende handlinger.

Frygten for en naturalisme, der holdes indenfor grænserne af dokumentet, og subjektivitet, skubbet frem til det punkt, hvor den frembringer enten uendelige sekvens-indstillinger – som skrømmer tilskueren med hans virkeligheds meningsløshed – eller et klippet værk, som ødelægger tilskuerens illusion om kontinuitet i hans virkeligheds tid, vil til sidst, kort og godt,

blive psykologiske dokumenters rene subjektivitet.

Selv i den mest avant-gardistiske, og tilsyneladende uforståelige, litteraturs værker er der en påkaldelse af en eller anden virkelighed – eller af virkeligheden, slet og ret. Man kan ikke undslippe virkeligheden, for den taler med sig selv, og vi befinder os midt i dens indre. På en ulæselig side avant-gardisme – som i en filmisk sekvens, som vil forbitre tiden til det punkt, hvor vi mister illusionen om at genopleve virkeligheden gennem den – er der altid en virkelighed, der stikker igennem og udtrykker sig: det er skaberens virkelighed, han, som gennem sin egen tekst, udtrykker sin psykologiske elendighed, sine litterære regnestykker, sin ædle eller uædle småborgerlige neurose.

Jeg vil endnu en gang sige, at et liv, med alle dets handlinger, ikke kan forstås virkeligt og fuldstændig før efter døden: da trækker tiden sig sammen, grupperes om, og det ubetydelige falder, kastes bort. Livets fundamentale ytring er altså ikke blot »væren«, og dets natur bliver da på en gang et falsk mål og et falsk ideal. Den, der laver en sekvens-indstilling for at vise rædslen ved livet meningsløshed, begår en fejl lig med, men modsat den, som laver en sekvens-indstilling for at vise denne meningsløsheds poesi. Livets kontinuitet taber i dødsøjeblikket – dvs. efter klippearbejdet – denne mængde af tidspunkter, hvori vi bader, mens vi lever, mens vi fryder os over den fuldstændige overensstemmelse mellem vores fysiske liv og tiden, der går, og som fører os mod tilintetgørelsen (der er intet øjeblik, hvor en sådan overensstemmelse ikke er fuldstændig). Efter døden er der ikke mere en sådan kontinuitet i livet, men der er dets mening. Man må enten være uødelig og udtrykt, eller udtrykke sig og dø.

Forskellen mellem film og liv er følgelig ubetydelig, og den samme almene semiologi, som beskriver den ene kan også beskrive den anden. Det er derfor, at mens en handling som foregår i livet – mig, der taler her, f. eks. – som indhold har sin betydning (men en betydning som man ikke virkeligt vil kunne forstå før efter døden), så har en handling, som sker i filmen, som indhold det indhold, som den samme handling ville have, hvis den skete i livet, og den har følgelig kun betydning indirekte (en betydning, der her ligeledes først kan forstås efter døden).

Den eneste forskel mellem liv og film er altså, at i en film ser en handling (eller et billedligt tegn, et billede, et udtryksmiddel, et gengivet levende syntagma: tag den definition, De vil), der som indhold har indholdet i den analoge virkelige handling (udført af de samme personer i kød og blod, i den samme naturlige og sociale ramme), sin betydning allerede realiseret og forståelig, som om døden allerede havde indfundet sig. Det vil sige, at i filmen er tiden afsluttet, fortidig, selv hvis det drejer sig om en fiktionsfilm. Man er altså nødt til at godtage fabeln. Tiden er ikke dets livs tid, der leves og opleves, men tiden for livet efter døden: i denne egenskab er den virkelig, den er ikke en illusion og kan meget vel være tiden for historien i en film.

(Oversat af Søren Kjørup)

OM FILMENS KODE

Den filmiske kode er ikke den kinematografiske kode; den sidstnævnte kodificerer virkelighedens gengivelighed ved hjælp af kinematografiske apparater, mens den første kodificerer en kommunikation på et plan med bestemte regler for fortælling. Der kan ganske vist ikke være tvivl om, at den første hviler på den sidste, på samme måde som den stilistisk-retoriske kode hviler på den sproglige kode, som den andens leksikon. Men det er nødvendigt at skelne mellem de to ting, den kinematografiske denotation og den filmiske konnotation.

Den kinematografiske denotation gælder ikke blot for filmen, men også for fjernsynet, og Pasolini har foreslået, at man kalder disse kommunikative former under ét for 'audio-visuelle', snarere end kinematografiske. Denne betegnelse kan accepteres, bortset fra at vi i analysen af den audio-visuelle kommunikation befinder os over for et sammensat kommunikations-fænomen, som indeholder sproglige meddelelser, lydige meddelelser og ikoniske meddelelser. Men de sproglige og de lydige meddelelser hviler, selv om de spiller dybtgående med i bestemmelsen af den denotative og konnotative værdi af de ikoniske træk (og påvirkes af dem), på deres egne uafhængige koder, der kan behandles andetsteds (f. eks. når en person i en film taler engelsk, så bestemmes det, han siger, i hvert fald på det umiddelbart denotative plan, af det engelske sprogs kode). Den ikoniske meddelelse, som viser sig under den karakteristiske form af *ikon i tiden* (eller i bevægelse), antager altså en særlig karakter, som må diskuteres for sig.

Naturligvis må vi begrænse os til nogle enkelte punkter angående de mulige artikulationer i en kinematografisk kode, uden at gå ind på stilistiske undersøgelser, på den filmiske retorik, og på en kodifikation af filmens storsyntagmatik. Jeg vil med andre ord forsøge at foreslå nogle måder, hvorpå man kan analysere et formodet kinematografisk 'sprog' som om filmkunsten endnu kun havde frembragt »Toget ankommer til banegården« og »L'arroseur arrosé« (ligesom hvis det første forsøg på at formalisere det sproglige system havde taget »la Carta Capuana« som sit eneste og tilstrækkelige udgangspunkt).

METZ OG PASOLINI

Som udgangspunkt for disse betragtninger kan det være nyttigt at tage to bidrag til filmsemiologien, nemlig Christian Metz' og Pier Paolo Pasolinis.

I sine undersøgelser over muligheden for en filmsemiologi henviser Metz til eksistensen af et *primum*, der ikke lader sig analysere yderligere, ikke er opstået ved artikulation af særskilte enheder, og dette *primum* er *billedet*, en slags *analogon* til virkeligheden, som ikke føres tilbage til et 'sprog-systems' konventioner; følgelig skulle film-

semiologien være en semiologi om sproglige ytringer, der ikke har et sprogsystem i ryggen, og en semiologi om visse særlige *ytringstyper*, hvilket vil sige om de store syntagmatiske enheder, hvis kombination fører til den filmiske diskurs.

Hvad angår Pasolini, så holder han fast ved, at man kan bestemme et filmens sprogsystem, og han understreger netop, at det ikke er nødvendigt, at dette sprog har den dobbelte artikulation, som sprogforskerne tillægger det naturlige sprog, verbalsproget, for at det kan have den værdighed at være et sprogsystem. Men når Pasolini søger de artikulatoriske enheder i dette filmsprog, standser han ved grænsen til et diskutabelt begreb om 'virkelighed', hvorved de primære elementer i en kinematografisk diskurs (i et *audio-visuelt sprogsystem*) skulle være selve de genstande, som kameraet tager ind i deres fulde selvtilstrækkelighed, som en virkelighed, der går forud for konventionen. Pasolini taler således om en mulig 'virkelighedens semiologi' og om filmen som afspejling af *den menneskelige handlings medfødte sprog*.

BEMÆRKNINGER OM METZ

Hvad angår begrebet om billedet som *analogon* til virkeligheden, så er det en opfattelse, der er nyttig metodisk, hvis man vil gå ud fra den uanalyserede billedhelhed for at nå frem til en undersøgelse af de store syntagmatiske koder (som Metz gør); men det kan være en farlig opfattelse, hvis den afleder en fra at søge indad, fra at undersøge rødderne til billedets konventionalitet. Hvad der er sagt om de ikoniske tegn og semer, må altså også gælde om det kinematografiske billede.

Metz har foreslået en sammenfatning af de to perspektiver: der findes koder, som vi kan kalde antropologisk-kulturelle, og som man optager med den opdragelse og uddannelse, man modtager fra fødslen, – og det er sanskoderne, genkendelses-koderne og de ikoniske koder med deres regler for grafisk transkription af erfaringens data; og der findes teknisk set mere komplekse og specialiserede koder, som dem, der leder sammen sætningen af billeder (ikonografiske koder, indstillingens grammatik, montagens regler, de narrative funktioners koder), og som kun tilegnes i særlige tilfælde; og over disse sidste kan man udøve en semiologi for den filmiske diskurs (i modsætning til og komplementerende en mulig semiologi for det kinematografiske 'sprog-system').

Denne inddeling kan være produktiv, undtagen når, som man ofte ser det, de to grupper af koder arbejder sammen og betinger hinanden indbyrdes på en sådan måde, at undersøgelser af den ene ikke kan gå forud for undersøgelser af den anden.

For eksempel er i »Blow Up« af Antonioni en fotograf, som har taget en mængde fotografier i en park, vendt tilbage til sit

eget studie, og gennem hinanden påfølgende forstørrelser kommer han frem til at stedfæste formen af et menneske, der ligger på ryggen bag ved et træ: en mand dræbt af en hånd, bevæbnet med en revolver, som kommer til syne andetsteds på forstørrelsen gennem bladene i en hæk.

Men dette narrative element (som i filmen – og i den lille beskrivelse, jeg lige har frembragt – antager betydning af en henvisning til virkeligheden og til at det fotografiske objektive ufejlbarligt 'ser alt') virker kun, hvis den ikoniske kode spiller sammen med en kode for de narrative funktioner. Hvis forstørrelsen blev vist til en, der ikke havde set filmens sammenhæng, ville han faktisk kun med vanskelighed genkende 'en liggende mand' og 'en hånd med en revolver' i de forvirrede pletter, som skulle denotere disse særlige referenter. Indholdene 'lig' og 'hånd bevæbnet med revolver' vil kun blive tillagt udtryksformerne i kraft af et kontektuelt sammenfald i fortællingens udvikling, som, idet den har oparbejdet en spænding, disponerer tilskueren (og filmens hovedperson) til *at se noget*. Sammenhængen virker som et sprogligt element, som giver bestemte kodeværdier til signaler, der ellers kunne se ud til at være ren støj.

KRITIK AF PASOLINI

Disse betragtninger vil også tilintetgøre Pasolinis idé om en filmkunst som virkelighedens semiologi, og hans overbevisning, at det kinematografiske sprogs elementære tegn skulle være de virkelige ting gengivet på lærredet (en overbevisning, der, som vi nu ved, er af en enestående semiologisk opfindsomhed, og som står i modsætning til semiologiens mest elementære mål, nemlig at føre eventuelle naturlige kendsgerninger tilbage til kulturfænomener, og ikke at føre de kulturelle kendsgerninger tilbage til naturlige fænomener). Men i Pasolinis essays er der nogle punkter, der kan fortjene diskussion, fordi man ved at bestride dem kan komme frem til nogle nyttige betragtninger.

At sige at handlingen er et sprog, er semiologisk interessant, men Pasolini bruger betegnelsen 'handling' i to forskellige betydninger. Når han siger, at de forhistoriske menneskers meddelsomme efterladenskaber er bearbejdnings af virkeligheden, og at de stammer fra fuldbyrdede handlinger, mener han handlinger som en fysisk *proces*, som har skabt tegn-genstande, som vi genkender som sådanne, men ikke fordi de er handlinger (også selv om man i dem kan genkende handlingens spor, som i enhver kommunikationshandling). Disse tegn er de samme, som Lévi-Strauss talte om, når han tolkede et samfunds brugsgenstande som dele af et kommunikationssystem, som er kulturen i dens helhed. Men denne type af kommunikation har intet at gøre med *handling* som *udtrykfuld gestus*, som imidlertid er den, der interesserer Pasolini, når han taler om et filmens sprogsystem. Så lad os gå over til denne anden betydning af handlinger: jeg bevæger øjnene, hæver armen, indtager en bestemt stilling, ler, danser, slås, og alle disse *gester* er lige så mange kommunika-

I Antonionis »Blow up« opdager fotografen (David Hemmings), at han har fotograferet et mord.

tions-handlinger, hvorved jeg siger noget til andre, eller hvorudfra andre kan slutte sig til noget om mig.

Men det at udføre disse gester er ikke 'natur' (og det er altså heller ikke 'virkelighed' i betydningen natur, irrationalitet, for-kultur): *det er nemlig konvention og kultur*. Og dette kan ses alene deraf, at der allerede eksisterer en semiologi for disse handlingers sprog, og som kaldes *kinesikken* (se f. eks. A. G. Smith (ed.), »Communication and Culture«, New York 1966). Om end dette endnu er en disciplin i sin vorden og med visse forbindelser til *prosemikken* (som studerer betydningen af afstande mellem samtalepartnere), så forsøger kinesikken netop at kodificere de menneskelige gester som betydningsenheder, der kan ordnes i et system. Som de to forskere Pittinger og Lee Smith siger (i den nævnte bog): »Gester og kropsbevægelser er ikke en del af menneskets instinktive natur, men af adfærdssystemer, der kan læres, og som er tydeligt forskellige fra kultur til kultur« (hvilket er noget, som læseren af Marcel Mauss' fremragende essay om 'kropsteknikken' udmærket ved); og Ray Birdwhistell har allerede udarbejdet et system af konventionelle tegn for de gestiske bevægelser, idet han skelnede mellem koder efter de forskellige områder, hvor han udførte sine undersøgelser; og han

har også fået lagt fast, at man kalder de mindste skelnelige og betydningsadskillende smådele af bevægelser *kiner*; endelig har han gennem kommutationsprøver fået fastslået eksistensen af større semantiske enheder, hvori en kombination af to eller flere *kiner* giver plads for en indholdsenhed, der kaldes en *kinemorf*. Det er indlysende, at *kinen* er en 'figur', mens *kinemorfen* kan være et *tegn* eller et *sem*.

Herfra er det nemt at indse muligheden af en dybere *kinesal syntese*, som åbenbarer eksistensen af store, kodificerbare syntagmatiske enheder. I denne forbindelse er det dog kun interessant at lægge mærke til én ting: også der, hvor vi forudsætter en vital spontanitet, findes der kultur, konvention, system, kode, og følgelig herover ideologi. Også her triumferer semiologien på sin egen måde, som består i at føre naturen tilbage til samfund og kultur. Og hvis prosemikken er i stand til at studere de konventionelle og betydningsbærende forbindelser, som styrer den simple afstand mellem to samtalepartnere, de mekaniske modaliteter for et kys eller den grad af fjernhed, der gør en hilsen til et håbløst farvel i stedet for til et på gensyn, så er hele det handlingsunivers, som filmen transskriberer, allerede et *tegnunivers*.

En filmsemiologi kan ikke tænke på kun at være teorien om den naturlige spontane-

tets transskription; den må støtte sig på en kinesik, må undersøge dennes mulighed for en ikonisk transskription, og må fastslå i hvilken grad en stileret gestualitet, som er særegen for filmen, virker ind på de bestående bevægelses-koder og forandrer dem. Stumfilmen måtte tydeligvis overdrive de normale kinemorfer, mens Antonionis film synes at formindske deres intensitet; i begge tilfælde påvirker den, på grund af stilistiske krav, kunstige kinesik vanerne i den gruppe, som modtager den kinematografiske meddelelse, og forandrer deres kinesale koder. Dette er et interessant argument for en filmsemiologi, ligesom studiet af forandringerne, af kommutationerne og af genkendelsestærsklerne for kinemorferne. Men i hvert tilfælde er vi allerede indenfor kodernes bestemmelseskreds, og filmen forekommer os ikke mere at være virkelighedens mirakuløse gengivelse, men et sprog, der taler et andet, allerede eksisterende sprog, og på en sådan måde at begge modificerer hinanden med deres konventionssystemer.

Det er da også på dette punkt klart, at muligheden for en semiologisk undersøgelse først og fremmest sætter ind på det plan, hvor man finder disse bevægelseenheder, som syntes at være den kinematografiske kommunikations ikke yderligere analyserbare elementer.



Formodede *ikoniske figurer* (der stammer fra sanske-koderne) skaber et paradigme, hvorfra der udvælges enheder, som sættes sammen til



ikoniske tegn, der kan sættes sammen til *ikoniske semer*, der kan sættes sammen til *fotogrammer*.

FILMSPROGETS TRE ARTIKULATIONER

Pasolini hævder, at filmsproget har to artikulationer, omend disse ikke svarer til det verbale sprogs. I denne forbindelse indfører han nogle begreber, som vi her vil analysere:

a) det kinematografiske sprogs mindste enheder er de forskellige virkelige genstande, der tilsammen udgør en indstilling;

b) disse mindste enheder, der er virkelighedens former, kunne passende kaldes *kinemer*, analogt med *fonemer*;

c) kinemerne kan sættes sammen til en større enhed, som er indstillingen og som svarer til *monemet* i verbalsproget.

Disse påstande må korrigeres på følgende måde:

a1) de forskellige virkelige genstande, som tilsammen udgør en indstilling, er dem, som vi allerede har kaldt de *ikoniske semer*; og vi har set, hvordan de ikke er virkelige kendsgerninger indenfor den umiddelbart motiverede betydning, men virkninger af konventionalisering; når vi genkender en genstand, så tillægger vi på grundlag af *ikoniske koder* et indhold til en udtryks-konfiguration. Når Pasolini giver en formodet virkelig genstand udtryksfunktion, så skelner han ikke klart mellem tegn, udtryk, indhold og referent; og hvis der er noget, semiologien ikke kan acceptere, så er det forvekslingen af referent og betydningsindhold;

b2) hvorom alting er, så kan disse minimale enheder ikke defineres som ækvivalente med fonemer. Fonemerne *udgør ikke dele af det sammensatte betydningsindhold*. Pasolinis kinemer (billeder af de forskellige genkendelige genstande) er derimod endnu betydningsenheder;

c3) den større enhed, som er en indstilling, svarer ikke til monemet, idet den snarere svarer til udsagnet, og den er følgelig et *sem*.

Når disse punkter er klargjort, skulle samtidig illusionen om det kinematografiske bil-

lede som simpelt spejlbillede af virkeligheden være bragt af vejen, om vi ikke i den praktiske oplevelse havde et utvivlsomt fundament; og hvis ikke en dybere semiologisk undersøgelse forklarede os de dybe kommunikative grunde til denne kendsgerning: filmen har *en kode med tre artikulationer*.

FILMKODENS TRE ARTIKULATIONER

Er det muligt, at der findes koder med mere end to artikulationer? Lad os se, hvilket økonomiprincip, der styrer brugen af et naturligt sprogs to artikulationer: man kan skelne mellem et uhyre stort antal tegn, der kan forbindes på forskellig måde med hinanden, idet man hertil bruger et begrænset antal enheder, *figurerne*, som fungerer, idet de forbindes i forskellige udtryksenheder, men som hver for sig ikke har betydningsindhold, men kun skelnende værdi.

Hvilken mening skulle det da have at finde en tredje artikulation? Det ville vise sig nyttigt i det tilfælde, man fra tegn-kombinationen kunne uddrage en slags *overbetydningsindhold*, som man ikke kan opnå ved at forbinde tegn med tegn, men sådan at, når det én gang er stedfæstet, de tegn, der tilsammen udgør det, ikke optræder som dets dele, men i stedet i sammenhæng med hinanden har den samme funktion, som figurerne har overfor tegnene. I en kode med tre artikulationer ville man altså have *figurer*, som forbindes til *tegn*, men som ikke er dele af disses betydningsindhold; *tegn* som eventuelt forbindes til *syntagmer*; og nogle elementer »X«, som opstår ved sammenstillingen af tegn, men hvor tegnene ikke er dele af deres betydningsindhold. Taget for sig selv denoterer en figur i det verbale tegn for 'hund' ikke en del af en hund; og på samme måde skulle et tegn, der indgår i det sammensatte, overudtrykkende element »X« ikke denotere en del af det, som »X« denoterer.

Den kinematografiske kode synes altså at være *den eneste kode, hvori der indgår en tredje artikulation*.

Lad os tænke på en indstilling, som Pasolini bruger i et af sine eksempler: en lærer, der taler til eleverne i et klasseværelse. Og lad os betragte den på det plan, hvor han har sine 'fotogrammer', der er synkront fastholdt blandt de bevægede billeders diakroniske forløb. Der har vi altså et syntagme, hvori vi kan identificere som de dele, hvoraf det består:

a) nogle *semer*, som synkront kombineres indbyrdes; det er *semer* som 'en høj, blond mand, klædt i lyst tøj, osv. osv.' Disse *semer* kan måske analyseres i mindre *ikoniske tegn* som 'menneskelig næse', 'øje', 'firkantet flade' osv., som kan erkendes på grundlag af et sammenhængens sem, der giver dem deres indhold i sammenhængen og fylder dem med såvel denotationer som konnotationer. Disse *tegn* kan videre på grundlag af en sanske-kode analyseres i visuelle figurer: 'vinkler', 'lys/mørke-forhold', 'kurver', 'figur/grund-forhold'.

Lad os minde om, at det måske ikke er nødvendigt at analysere fotogrammet på denne måde og erkende det som et mere eller mindre konventionelt sem (enkelte aspekter tillader mig at genkende det ikonografiske sem 'lærer med elever' og skelne dette fra f. eks. semet 'fader med mange børn'): men det ændrer ikke noget ved det, der her hævdes, nemlig at der foreligger en artikulation, der kan analyseres mere eller mindre og opløses i større eller mindre henvisningsdele.

Hvis vi skal lave et diagram for denne dobbelte artikulation efter de almindelige lingvistiske konventioner, kan vi anvende to akser, vinkelret på hinanden, nemlig en for paradigmet og en for syntagmet – således som det ses på figur 1.

Men når vi går over fra fotogrammet til billedrammen, så udfører personerne bevægelser: *ikonerne* skaber, gennem en diakron bevægelse, *kinemorfer*. Men i filmen sker en

ting mere. Det er faktisk sådan, at kinesikken har stillet sig det problem, om kinemorferne, de menneskelige bevægelseres udtryks-enheder (der, om man vil, følgelig kan lignedes ved monemer, og derfor kan defineres som *kinesale tegn*), kan opløses i *kinesale figurer*, dvs. i *kiner*, særskilte dele af kinemorferne, som ikke er dele af deres betydningsindhold (i den forstand, at adskillige små bevægelseenheder, der hver for sig ingen betydning har, tilsammen kan danne forskellige gestus-enheder, der har betydning). Nu har kinesikken vanskeligt ved at identificere særskilte momenter i det gestiske kontinuum: *men det har filmkameraet ikke. Filmkameraet opløser kinemorferne tilstrækkeligt i forskellige særskilte enheder, som hver for sig endnu ikke betyder noget, men som har en skelnende værdi overfor andre særskilte enheder.*

Hvis jeg underdeler to typiske hovedbevægelser, som tegnet 'nej' og tegnet 'ja', i en række fotogrammer, så finder jeg lige så mange forskellige dele, som jeg ikke kan identificere som dele af kinemorferne 'nej' og 'ja'. For stillingen 'hoved drejet mod højre' kan være enten *figur* i et *tegn* 'ja' forbundet med *tegnet* 'henvisning til en, der sidder til højre' (syntagmet kunne være: 'jeg siger ja til den, der sidder til højre'), eller *figur* i et *tegn* 'nej' forbundet med et *tegn* 'sænket hovede' (som kan have forskellige konnotationer og som sammensættes til syntagmet 'nægtelse med sænket hovede').

Filmkameraet giver mig altså forskellige kinesale figurer uden indhold, der kan isoleres i fotogrammens synkroniske område, forbindes til kinesale tegn, ud fra hvilke der igen kan opstå større syntagmer og så videre i det uendelige.

Følgelig kan man, hvis man vil gengive denne situation i et diagram, ikke mere nøjes med de to-dimensionale akser, men må i stedet have en tre-dimensionel gengivelse. For når de ikoniske tegn forbindes i semer og skaber fotogrammer (i en kontinuerlig synkron linie), opstår der samtidig en slags dybdeplan med diakron bredde, som består i en del af den totale bevægelse inden for en indstilling, – en bevægelse, som ved diakron

sammenstilling skaber et andet plan, vinkelret på dette, som består af de betydningsbærende gesters enheder (se figur 2).

FORDELEN VED DE TRE ARTIKULATIONER

Hvilken betydning har det at tilskrive filmen denne kode med tre artikulationer?

Artikulationerne opstår i en kode med det formål at kunne kommunikere et maksimum af hændelser med et minimum af kombinerbare elementer. Det er altså en økonomisk løsning. I det øjeblik de kombinerbare elementer lægges fast, viser kodens fattigdom sig utvivlsomt overfor den virkelighed, som den giver form; men i det øjeblik de kombinatoriske muligheder lægges fast, genvindes *en smule* af den rigdom af begivenheder, som skal kommunikeres (selv det smidigste sprog er altid fattigere end de ting, det skal tale om, for ellers ville polysemiske fænomener ikke optræde). Således kommer det, at når vi benævner virkeligheden enten med et verbalt sprog, eller med den blinde hvide stoks fattige kode uden artikulationer, så gør vi vor oplevelse fattigere; men denne pris må man betale for at kunne kommunikere den.

Det poetiske sprog, der gør tegnene tvetydige, søger netop at tvinge meddelelsens modtager til at genvinde den tabte rigdom ved brutalt at indføre flere samtidige indhold i den samme sammenhæng.

Da vi nu er vant til koder uden artikulationer, eller med højest to artikulationer, giver den uventede oplevelse af en kode med tre artikulationer (som følgelig tillader at indføre meget mere erfaring end nogen anden kode) det samme mærkelige indtryk som den todimensionale hovedperson i Flatlandia fik, da han blev ført over i den tredje dimension . . .

Dette indtryk ville man mærke, om der blot forekom et eneste kinesalt tegn i en indstillingens sammenhæng; men i virkeligheden forbindes i fotogramernes diakroniske forløb flere kinesale figurer indenfor det enkelte fotogram, og i løbet af en indstilling forbindes flere tegn til syntagmer, hvilket i

sammenhængen giver en rigdom, som utvivlsomt gør den kinematografiske kommunikation rigere end ordets; for i det kinematografiske, som allerede i det ikoniske sem, følger de forskellige indhold ikke hinanden langs den syntagmatiske akse, men de foreligger samtidigt og reagerer på forskellig måde, hvorved de fremkalder forskellige konnotationer.

Man må tilføje, at det indtryk af virkelighed, som den tredobbelte visuelle artikulation giver, gøres mere komplekst ved indførelsen af lydenes og ordets komplementære artikulationer (men disse overvejelser angår ikke længere *den kinematografiske kode*, men en semiologi for *den filmiske meddelelse*).

Lad os derfor standse ved eksistensen af de tre artikulationer; og chokket er så stærkt, at vi overfor en rigere konventionalisering og følgelig en blødere formalisering end alle andre tror at befinde os over for et sprog, som giver os virkeligheden tilbage. Og herved opstår filmens metafysik.

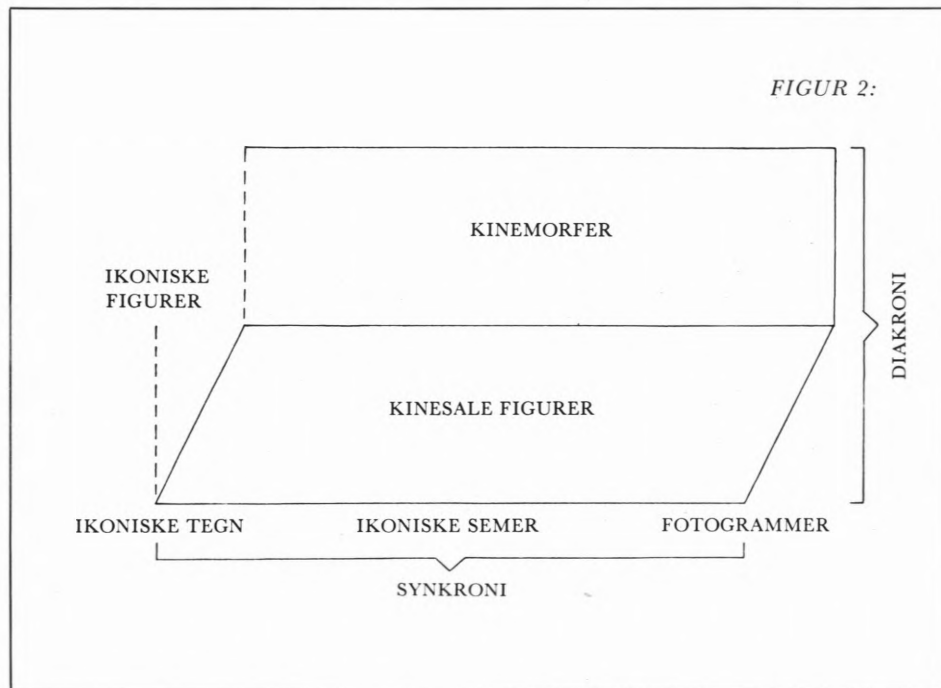
På den anden side kræver ærligheden, at vi spørger os selv, om ikke også ideen om den tredobbelte artikulation er en del af filmens semiologiske metafysik. Det kan ikke betvivles, at hvis man betragter filmen som et isoleret faktum, som ikke er opstået og ikke er blevet formet ud fra noget tidligere kommunikativt system, så besidder den disse tre artikulationer. Men for et globalt semiologisk blik må vi erindre, at der hele tiden opstår kode-hierarkier, på en sådan måde, at enhver kode analyserer syntagmatiske enheder i en mere syntetisk kode, og samtidig som sine egne enheder finder størrelser, der hører til blandt syntagmerne i en mere analytisk kode. På denne måde organiserer altså den diakrone bevægelse i filmen som sine egne tegn-enheder syntagmerne i en foregående kode, *som er den fotografiske*, og denne støtter sig for sit vedkommende på syntagmatiske enheder i sansen-koden . . .

Fotogrammet kunne altså ses som et fotografisk syntagme, som – takket være kinematografens diakrone artikulation (hvorved kinesale figurer og tegn forbindes) – er dette element i andet led, der intet kinesalt betydningsindhold har. Dette ville så tvinge os til at udelukke enhver overvejelse af den ikoniske, ikonologiske, stilistiske karakter af filmen fra vore overvejelser, eller kort sagt udelukke enhver overvejelse over filmen som 'figurativ kunst'. På den anden side drejer det sig kun om at få fat på nogle metodiske udgangspunkter: det er utvivlsomt muligt at tale om et kinematografisk *sprogssystem*, som kan vurderes ud fra disse ikke mere analyserbare enheder, som fotogrammerne udgør, men det bliver dog tilbage, at 'filmen', som *diskurs*, er langt mere kompleks end kinematografen, og den drager ikke blot verbale og lydige koder ind, men den *udnytter også på ny* de ikoniske, ikonografiske, sanssemæssige, tonale og overføringskoderne.

Og ikke kun dette, men filmen som *diskurs* udnytter også de forskellige narrative koder, montagens såkaldte 'grammatikker' og et helt retorisk apparat, som i dag analyseres af filmsemiologien.

Når dette er sagt, kan hypotesen om en tredje artikulation fastholdes for at forklare *indtrykket af virkelighed* i den kinematografiske kommunikation.

(Oversat af Søren Kjørup)



ROMERNE PÅ FILM

I Mankiewicz's film »Julius Cæsar« har alle personerne pagehår ned i panden. Hos nogle er det krøllet, hos andre trævleagtigt, hos andre er det elegant toppet, og hos atter andre er det pomadiseret – men de er alle velfriserede, og de skaldede er blevet forment adgang, på trods af at Roms historie har frembragt ikke så få af den slags. Dem uden ret meget hår er ikke sluppet så billigt, for hårkunstneren, som er den vigtigste i filmen, har uden undtagelse formået at fraliste dem endnu en lok, som kunne nå ned til pandekanten på disse romere, hvis pandeformat til alle tider har kendetegnet en særegen blanding af retsind, dyd og erobringer.

Men hvad er det som klæber til disse genstridige lokker? Ganske enkelt mærket på 'Romerskhed'. Her kan man således se skuespillets vigtigste drivkraft nemlig *tegnet* virke helt blottet. Pandelokken overvælder ved sin overbevisende selvfølgelighed, og ingen kan betvivle, at vi befinder os i det forgangne Rom. Og denne selvfølgelighed hører aldrig op: skuespillerne taler, agerer, gør vold på sig selv, drøfter 'universelle' spørgsmål, uden at de nogensinde mister noget af deres historiske troværdighed –

bare i kraft af dette lille bannermærke i panden: deres generalitet kan endog pustes op uden nogen risiko, krydse Atlanten og de mange århundreder for at forenes med Hollywoodstatisternes yankee-udgave af allongeparykken. Det spiller ingen rolle, enhver har sit på det tørre, befinder sig i den beroligende forvisning om et univers uden dobbelthet, hvor Romere er romere i kraft af et letlæseligt tegn, nemlig pandehåret.

En franskmænd, i hvis øjne de amerikanske ansigter stadig har noget fremmedartet over sig, forekommer denne blanding af disse gangster-sheriff morfologier og den lille romerske lok komisk: den virker snarere som en gag fra variétéverdenen. Det beror på, at tegnet efter vores opfattelse virker overdrevent, det miskrediterer sig selv ved at stille sin hensigt til skue. Men denne lok ned over filmens eneste rigtige latinerpande, nemlig Marlon Brandos, duperer os uden at virke komisk, og man kan ikke udelukke, at en del af denne skuespillers europæiske succes skyldes den romerske hårkunsts fuldstændige integration i personens almindelige morfologi. Til gengæld er Julius Cæsar lidet troværdig med sit angelsaksiske advokatfjæs, der allerede

er blevet slebet til af tusindvis af småroller i komiske film og kriminalfilm, og hans godmodige kranium, der er møjsommeligt kæmmet og skrabet med frisørjern.

Inden for denne kategori af hårmæssige betydninger er der også et undertegn i de natlige overraskelsesscener: Når Portia og Calpurnia bliver vækket midt om natten sidder deres hår påfaldende skødesløst. Hos den første og yngste er uordenen af ubestemt karakter, hvilket vil sige, at selve mangelen på istandgjorthed kommer i første række; den anden, som er den modne af dem, repræsenterer en mere indstudert mangelfuldhed: en fletning går rundt om halsen og ned over den højre skulder, således at den fremkalder det traditionelle tegn på uorden, nemlig asymmetrien. Men disse tegn er på en gang overdrevne og latterlige: de postulerer en 'naturlighed' som de ikke engang har mod til at værdsætte fuldt ud: de er ikke 'ægte'.

Et andet tegn i denne »Julius Cæsar« er, at alle ansigterne sveder uafbrudt: mænd af folket, soldater, konspiratorer – hos dem alle er de strenge og sammenbidte træk badet i en overvættets væskeudsondring (af vaseline). Og nærbillederne forekommer så hyppigt, at det er helt indlysende, at sveden her udgør en tilsigtet attribut. Ligesom det romerske pandehår eller den natlige fletning så er sveden også et tegn. Men på hvad? På moralitet. Alle sveder, fordi alle bekæmper et eller andet i sig selv; vi formodes at befinde os lige på det gebet, nemlig tragediens, hvor dyden arbejder med sig selv, og det er svedens opgave at gøre rede herfor. Folket, som først er traumati-



LEKSIKON



Julius Cæsars godmodige kranium er møjsommeligt blevet kæmmet og skrabet med frisørjern. Sådan er Hollywood-skuespilleren blevet til en – efter instruktørens skøn – ganske troværdig romer.

seret af Cæsars død og siden af Marcus Antonius' argumenter, det sveder, dog ikke mere end at det på økonomisk vis kombinerer sin emotionelle intensitet og situationens uafklarede karakter i dette ene tegn. Og dydens mænd, Brutus, Cassius og Casca holder heller ikke op med at svede, og de gør derved opmærksom på det enorme fysiologiske arbejde som dyden, der er lige ved at barsle med en forbrydelse, udvirker i dem. At svede er det samme som at tænke (og dette forhold hviler øjensynligt på et postulat, som er såre karakteristisk for en nation af forretningsfolk, nemlig at det at tænke er en voldsom, syndflodsagtig operation, som sveden er et mindre tegn på). I hele filmen er der kun et eneste menneske, som ikke sveder, som forbliver glatraget, blød og tæt: Cæsar. Det er helt indlysende, at Cæsar, som er *genstand* for forbrydelsen, bliver ved med at være tør, for han er uvidende, *han tænker ikke*, han har den finkornede, ensomme og polerede fremtoning, som skal til for at overbevise.

Og her er tegnet atter tvetydigt, det bliver på overfladen, men alligevel vil det ikke give afkald på at blive opfattet som dybde; det ønsker at overbevise (hvad der er prisværdigt), men på samme tid giver

det sig ud for at være spontant (hvad der er en tilsnigelse); det erklærer altså, at det på én og samme tid er tilsligt og uundgåeligt, kunstfærdigt og naturligt samt produceret og ugjort. Dette forhold kan føre os frem til en tegnets moral. Tegnet burde kun findes i to ekstreme udgaver: enten helt igennem intellektuelt, så det i kraft af sin distance reduceres til en algebra, ligesom det er tilfældet i det kinesiske teater, hvor et bannermærke betegner et regiment totalt; eller også som noget dybt rodfæstet, som opfindes så at sige hver gang, som frembyder en indre og hemmelig side, som fremhæver øjeblikket og ikke kun begrebet (sådan som for eksempel Stanislavskis kunst). Men det mellemliggende tegn (det romerske pandehår og den intellektuelle transpiration) angiver et degraderet skuespil, som er lige så ræd for den naive sandhed som for den totale kunstfærdighed. For i fald det er heldigt, at et skuespil bruges til at forklare verden med, så gør man sig skyldig i dobbeltmoral, hvis man sammenblander tegn og indhold. Men det er en dobbeltmoral, som er karakteristisk for det borgerlige skuespil: mellem det abstrakte, intellektuelle tegn og det væsentlige, dybtvirkende tegn placerer denne hykleriske kunst et bastard tegn, som både er elliptisk og pretentiøst, og pompøst døbes det '*naturalighed*'.

(Oversat af Hans-Jørgen Andersen)

Modstående side: For Mankiewicz' romere er at svede det samme som at tænke.

analogon, noget der ligner eller svarer til noget andet.

artikulation, et 'trin' i et sprogsystem; verbalsproget har således to artikulationer: bogstaverne sættes sammen til ord, ordene til sætninger.

betydningsindhold, se *tegn*.

diakron, se *synkron*.

denotation, man skelner mellem et tegns denotation og dets konnotation; denotationen er tegnets leksikale betydning, konnotationen dets 'medbetydning', altså dets følelsesmæssige el. lign. kvaliteter. Forskellen mellem ordene 'hest' og 'øg' er altså en forskel i konnotation; de har samme denotation.

diskurs, tale, sprogbrug, ytring, fremstilling. *fonem*, det mindste betydningsadskillende element i et sprogs udtryksside (svarer i verbalsproget nogenlunde til de enkeltlyde, der betegnes med bogstaver).

fotogram, (her) det enkelte billede på filmstrimlen.

figur, (hos Metz:) stiltræk, fortællateknisk træk; (hos Eco:) det mindste betydningsadskillende element i et sprogs udtryksside.

hiatus, indsnit, 'hul' mellem to forløb.

idiom, sprog, særsprog (klike-sprog, fagsprog, nationalsprog osv. er idiommer).

indhold, se *tegn*.

indholdsform, se *tegn*.

indholdssubstans, se *tegn*.

ikon (*ikonisk tegn*), alm. et billedtegn, der hævdes at have 'naturlig' betydning, idet det 'ligner' det, det betegner. Eco gør opmærksom på også det ikoniske tegns konventionelle karakter og definerer det som det mindste egentlige (betydningsbærende) tegn i et billede.

ikonografi, læren om konventionelt bestemte indhold i visse billedtegn, der ikke uden videre synes at 'ligne' det, de betegner.

ikonologi, (her) d. s. s. *ikonografi*.

kin, den mindste menneskelige bevægelsesenhed uden selvstændigt indhold, men med betydningsadskillende funktion; bevægelsernes figur (i Ecos betydning).

kinem, Pasolinis betegnelse for de mindste betydningsenheder i et billede.

kinemorf, den mindste menneskelige bevægelsesenhed med selvstændig betydning.

kinesal, som har med (menneskelige) bevægelser at gøre.

kinesik, læren om de menneskelige bevægelser og disses betydning.

kode; Eco foretrækker at bruge betegnelsen 'kode' fremfor betegnelsen 'sprog', for at man ikke skal tro, at alle sprog er af samme karakter som verbalsproget. Han skelner mellem forskellige koder, der indgår i billedoplevelsen, deriblandt *sans-koderne*, der lægger de primære betingelser for overhovedet at opfatte noget fast, *genkendelses-koderne*, der angår de kendetegn, hvorved vi genkender bestemte ting, *overføringsko-*

derne, der angår betingelserne for sansning i billedform (og altså handler om rasterne i et trykt fotografi, linjerne på TV osv.) og de tonale koder, der angår de måder f. eks. ikoner opleves på (med eller uden eftertryk, elegance osv.).

kommutation foreligger, hvor en ændring i udtryksiden i et tegn vil medføre en ændring af indholdet.

kommutationsprøve er en undersøgelse af, hvor meget udtryksiden i et tegn skal ændres, for at indholdet ændres (f. eks. ændres indholdet i 'jeg' hvis 'j' ændres til 'b': 'beg').

konnotation, se *denotation*.

leksem, en leksikalsk enhed, som man finder den ved et ordbogsopslag; den defineres ved sine forskellige betydningsmuligheder, hvoraf konteksten bestemmer det aktualiserede indhold (f. eks. kan 'hovedet' betyde en del af et menneske- eller dyreligeme, eller en del af en avis' forside; sammenhængen afgør hvad).

monem, det mindste, selvstændigt brugbare tegn i verbalsproget; det tegn, der ikke kan opløses yderligere uden at miste indhold ('hustag' består af to monemer: 'hus' og 'tag'; en opdeling af 'hus' ville give figurer eller fonemer, f. eks. 'h', der ikke længere har indhold).

morfologi, formlære.

narrativ, fortællende.

nekus, forbindelse.

paradigme, klasse af elementer, der kan indsættes på en og samme plads i et sammensat sprogligt udtryk (f. eks. alle de ord, der kan indsættes for 'x' i 'x er grøn').

perceptiv, som har med sansning, opfattelse at gøre.

pertinens, tilhørsforhold.

polysemi, det forhold, at et og samme ord kan betyde forskellige ting.

prossemik, læren om betydningen af afstanden mellem samtalepartnere.

referent, den genstand eller kendsgerning, et tegn eller et udsagn henviser til.

segmentere, ledele et forløb.

sekvens-indstilling ('plan-séquence'), en indstilling (et filmisk forløb mellem to klip), hvori der udspilles en hel, afsluttet sekvens (handlingsenhed).

sem, (hos Metz:) den mindste indholdsenhed; (hos Eco:) et billedtegn sammensat af flere ikoner (f. eks. billedet af et ansigt, der er sammensat af ikonerne mund, øjne, næse osv.).

semisk akt, betydningsgivende handling.

sprog ('langage', 'linguaggio') må skelnes fra *sprogssystem* ('langue', 'lingua'); et sprog er hvad som helst, der har betydning, der kan 'fortælle noget', altså er 'sprog' i videste betydning, - et sprogsystem er et særligt sprog, nemlig det, for hvilket der ligger et regelsystem til grund.

synkron; man skelner normalt mellem en synkron og en diakron sprogbeskrivelse, hvor den første er en beskrivelse af sproget, som det er på et bestemt tidspunkt (eller hos nogle forskere 'tidløst'), mens den anden er en beskrivelse af forandringer i spro-

get over et tidsrum. Eco bruger dog 'synkron' for 'samtidig', 'diakron' for 'i et tidsligt forløb'.

syntagmatik, læren om

syntagmer, syntaktiske enheder.

syntaks, læren om sproglige udsagn, disses dele og sammenstilling (i verbalsproget almindeligvis læren om sætninger, sætningsdele (ord) og sætningskæder).

taksem, den mindste sproglige enhed af ligegyldigt hvilken art.

tegn; for semiologien er et tegn en sammenknytning af et indhold med et udtryk (f. eks. begrebet 'hus' eller 'bygning' med den typografiske formel 'hus' eller med billedet af et hus); både indholdet og ud-

trykket kan ansues som form og som substans, hvor indholdsformen er de sproglige betydningsselementer, semerne, indholdssubstansen er det, et givet udsagn 'handler om', altså som tegnet henviser til, udtryksformen det, som de paradigmatiske og syntaktiske eller syntagmatiske regler redegør for, og udtryksubstansen de lydlige, grafiske eller andre elementer, der udgør udtryksiden i tegnet. Indholdet kaldes her undertiden 'betydningsindholdet' for klarhedens skyld.

udtryk, se *tegn*.

udtryksform, se *tegn*.

vekselsyntagme ('syntagme alternant'), en krydsklippet sekvens.

JENS
TOFT /

CINEMARXISME?

I Godards produktion har et par tydelige tendenser gjort sig gældende: 1) En stræben mod en oprindelig før-sproglig natur- eller paradistilstand, hvor tingene talte deres eget sprog, og hvor kommunikationen ikke blev besmittet med fremmedgørende samfundsskabte betydninger. 2) En kritik af det sociale sprog (eksempelvis de filmsproglige konventioner), der har ført til en stadig mere kompleks artikulation af hans films forløb: udstilling og kritik af filmsproglige 'fremgangsmåder' og konventioner, brug af kinesisk-æske-konstruktioner (film i filmen), kameraets direkte indføring i billedet som handlende element etc. 3) Kritik og analyse af samfundet, dvs. de sociale og dermed fremmedgørende tegnsystemer og sociale og politiske institutioner, der ikke er specifikt filmiske, men som alle mennesker er underkastet i dagliglivet, og som er en del af det materiale (eller den substans), på hvilken filmen arbejder.

Denne situation, der har form af et paradoks, behandles temmelig konsekvent af Godard, idet paradokset tilsyneladende erkendes som et paradoks. På den ene side er der ønsket om det direkte umiddelbare udtryk, den uforfalskede dokumentation, på den anden side erkendelsen af enhver kommunikations- og betydnings sproglige, dvs. sociale karakter. Deraf den uadskillelige sammenhæng mellem den romantiske paradisdrom om den uhindrede kommunikation og den ekstreme selvreflektion, der mere end noget andet komplicerer budskabet og kommunikationen, men som samtidig er et forsøg på frigørelse fra de konventioner og genrer, hvis budskab nok passerer mere direkte, men på bekostning af, at de er belastede af livsanskuelser og ideologier, der kun opfattes som 'naturlige', netop fordi de er så socialt og kulturelt integrerede i eksisterende tanke- og adfærdsmønstre, at de ikke opleves som sociale ('politiske' i tidens jargon). 'Naturalighed' bliver derfor i denne sammenhæng det 'sandsynlige', dvs. det konventionelle og alment vedtagne, det 'oprindelige' er det ikke-integrerede, det 'unaturlige', det vil i virkeligheden sige det 'u-sociale', det, der udtrykker sig imod og på trods af konventionerne som et oprør mod dem. 'Mor, hvad er sproget', spørger den lille dreng i »To

eller tre ting jeg ved om hende«, og moderen svarer: 'Sproget, det er det hus, vi alle bor i.'

Hus, men også fængsel, fordi enhver kommunikation er yderst komplekst artikuleret: ingen sætnings- eller filmisk konstruktion er nogen sinde helt entydig, den slæber altid en række sekundære budskaber med sig, foruden det man havde til hensigt at sige. Tegnene har flere betydningsplaner, det er et elementært lingvistisk og semiologisk faktum, der i de sidste 30 års forskning eller mere er udtrykt i en skelen mellem denotations- og konnotationsprog.

Det er vist i denne sammenhæng, det vil give mest at betragte »Sympati for Satan«, idet den meget klart placerer sig i ovennævnte problematik. Det er tilblivelsen, produktionen, der er emnet, ikke det færdige produkt, *varen*, der cirkulerer i samfundet med dens dobbelte karakter af brugs- og bytteværdi. Deraf Godards raseri over at producenterne indsatte den færdige version af Stones-nummeret i slutningen af filmen.

Noget af pointen i filmen fremgår måske af dette raseri. Hvad var det, der hermed blev ændret ved filmen? Vi kan foretage noget lignende det, der i semiologien hedder en *kommutationsprøve*, og som består i, at man udskifter elementer på udtryksiden for derved at se, om der sker ændringer på indholdssiden.

Dette afsluttende Stones-nummer indgår tydeligt nok i filmen på to måder, synkront og diakront. Diakront (dvs. som led i en udvikling) er det *afslutningen* på det forløb, der går gennem hele filmen uden indgrebet, og det var nok også det, der var meningen. Stones skulle ikke være en vare, der integreret skulle cirkulere i samfundet. Synkront (dvs. i sin samtidighed med billedbåndet og resten af lyd-båndet) etablerer det overgangen mellem en scene, hvor Stones er begyndt at indstudere et nyt nummer, og scenen på stranden, hvor alle filmens øvrige forløb også er samlet. Således markerer det *færdige* nummer, at den revolutionære film (kammeret med den røde og den sorte fane) om den sorte oprørsbevægelses udvikling fra kulturnationalistisk *black power* til revolutionært *black panther*, og om den latente fascisme i den vestlige kapitalismes (boghande-

len), der dræber det demokrati, der har tilsluttet sig den socialistiske revolution, nu er færdig og er blevet en vare, der ligesom Stones-nummeret selv kan sendes ud på det kapitalistiske marked.

Diakront bliver Stones-forløbet til en fortælling i traditionel forstand om, hvorledes et produkt eller en tilstand er blevet til. Produktionen, arbejdet med stoffet, opluges i det færdige produkt og forsvinder i det. Hele dette forløb er på en måde blevet løst-revet fra sammenhængen, derved at det har fået sin egen afslutning; forløbet er blevet teleologisk, målrettet, dets enkelte faser har nu fortrinsvis betydning ved den afslutning, de viser hen til.

Derved er disse Stones-sceners anden og væsentligste funktion blevet svækket, nemlig deres funktion i forhold til filmens øvrige forløb, og vel at mærke en funktion, der ikke består i at afslutte disse forløb: det drejer sig om deres akroniske funktion. Det skulle således være tydeligt, at der er tale om en ret så alvorlig forandring af filmen, en integration og forvanskende borgerliggørelse af noget, der var tænkt på en helt anden måde. Den tilsyneladende ubetydelige manipulation har totalt ændret filmens karakter, derved at den har omstruktureret alle filmens øvrige elementer.

Akroniske funktioner er funktioner, hvis betydning hverken ligger i at elementerne i funktionen følger efter hinanden (diakront) eller at de er samtidige (synkrone), men er af en anden art, det vil her sige lighed-forskell, nærmere bestemt tematisk lighed-forskell. Ved at sammenligne filmen med »Antonio-das-Mortes« vil man kunne konstatere, at hvor Glauber Rocha lader to ideologiske systemer (et politisk og et mytisk) smelte sammen i manifestationen, opretholder Godard adskillelsen også på manifestationsplanet (om »Antonio-das-Mortes« set på denne måde kan man læse nærmere i min anmeldelse i »die Asta« nr. 11). Ligheden mellem de forskellige forløb består her kun i, at de har indholdet 'oprør' til fælles, det ene gøres ikke, som i »Antonio«, til argument for det andet. Tværtimod ser det ud til, at Stones-forløbet let ville kunne have fået den funktion, det mytiske har i »Antonio«, men at dette søges forhindret på forskellig måde. Rolling Stones er tydeligt nok det allerede omtalte umiddelbare udtryk, der netop fordi det er så umiddelbart, ret let kan integreres (ved at blive vare). Derfor afbrydes de gang på gang af den totalt destruktive 'politiske roman', der roder hele den moderne verdens politiske persongalleri sammen i én stor alt-opløsende pærevælling og ucharmerende nonsens.

Denne 'politiske roman' skal altså ses i sammenhæng med de andre forløb, i sig selv har den ingen mening overhovedet. Specielt er den vigtig i forbindelse med Rolling Stones, der er optaget i lange kameraure næsten uden klip, og hvor kameraet, og dermed sproget næsten er forsvundet for at give plads for 'virkeligheden', det 'oprindelige'. Hvor 'oprindeligheden' i Godards hidtidige film er noget, der ligesom er dukket op i glimt gennem sproget og artikulationerne, som det, der trods alt har overlevet fremmedgørelsen, sættes det her som et udgangspunkt, der dernæst problematiseres.

Hvor Godards film altid har formet sig som en kritik af filmsproget og dets ideologiske belastning, er der, som Chr. Braad



Godards »Sympati for Satan«: Hvide piger myrdes under negrenes frihedskamp.

Thomsen har gjort opmærksom på, sket en vigtig forandring med denne film. Braad Thomsen har bemærket, at hvor der før var tale om en destruktion af filmsproget, er »Sympati for Satan« et forsøg på at skabe et nyt filmsprog. Hvor radikal en forandring, der er sket, er det svært at se endnu, men de ovenstående bemærkninger om Stones og den 'politiske roman' havde til hensigt at pege i den retning.

Alt dette hænger sammen med, hvilken type 'sprog' filmsproget egentlig er. Denne diskussion vil jeg komme lidt nærmere ind på i min omtale af Metz andetsteds i bladet, her blot bemærke, at hvor litteraturen og andre sproglige ytringer bliver til som en bearbejdelse af et allerede eksisterende naturligt sprog, et idiom, er filmsproget snarere en art retorik, hvor visse 'fremgangsmåder' kodificeres efter at være blevet brugt tilstrækkelig mange gange. Elementerne i denne retorik er ikke blot udtryksfigurer, men tegn, dvs. en forbindelse mellem et udtryk og et indhold, der bliver konventioner i og med at de formulerer en problematik: årsags-virkningsforhold, tids- og rumdimensioner i fortællingen, og dermed implicit i verden.

Derfor bryder den selvreflekterende film ikke for alvor ud af den problematik, den kritiserer, og derfor må den ny 'æstetik', der her indvarsles, give afkald på en række kendte formuleringsmåder og figurer, ligesom den må forsøge at omformulere begrebet fortælling, der er det, der ligger til basis for det eksisterende filmsprog. At dette ikke er lykkedes for alvor i denne film (og vist aldrig helt er lykkedes nogen sinde) er måske ikke tilfældigt. Men i hvert fald er det, som om Godard har ønsket at undgå en egentlig sammenhængende fortælling ved at afgrænse de forskellige typer ytringer i afgrænsede rum, mellem hvilke der ikke eksisterer andet forhold, end at de følger efter hinanden på

filmstrimlen uden noget indholdsmæssigt tids- eller rumforhold, endsiges årsags-virkningsforhold: Stones i pladestudet (hvor de skulle være forblevet indtil producenten greb ind), negrene på bilkegården (to store forløb, der viser to faser af negrenes frihedskamp, der i realiteten strækker sig over flere år, et forhold der her nedbrydes, ved at de hvide piger, der blev myrdet i det første forløb, stadig er til stede i det sidste), fascist-boghandelen, skoven med Eve Democracy. Hertil føjer sig så endelig slutscenen på stranden, hvor alle de forløb, der var isolerede tidligere i filmen, føres sammen under oprørets faner i ét rum, filmens, den oprørske films, med de konsekvenser, der er beskrevet ovenfor.

Er den problematik, Godard har formuleret således yderst central, må filmen, i hvert fald i den foreliggende version, betragtes som mislykket ud fra dens egne kriterier. Det forhindrer naturligvis ikke, at den er mere end almindeligt spændende ved den måde, den tager hele sit eget (sociale og filmsproglige) grundlag op til kritik og således peger i retning af en sand CINE-MARXISME.

■ ONE PLUS ONE/SYMPATHY FOR THE DEVIL (SYMPATI FOR SATAN), 1968. NATIONALITET: England. PRODUKTION: Cupid Productions Ltd. PRODUCERE: Michael Pearson og Iain Quarrier. EXECUTIVE PRODUCER: Eleni Collard. PRODUKTIONSELEDERE Clive Freedman og Paul de Burgh. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT: Jean-Luc Godard. FOTO: Anthony Richmond/Ass.: Colin Corby. FAVESYSTEM: Eastman Colour. KLIP: Ken Rowles. TONE: Arthur Bradburn og Derek Ball. INSTRUKTØRASSISTENTER: Tim Van Rellim og John Stone-man. MEDVIRKENDE: Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richards, Charlie Watts, Bill Wyman, Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon Jr., Danny Daniels, Illario Pedro, Roy Stewart, Limbert Spencer, Tommy Ansar, Michael McKay, Rudi Patterson, Mark Matthew, Karl Lewis, Bernhard Boston, Nike Arighi, Françoise Pascal, Joanna David, Monica Walters, Glenna Forster Jones, Elizabeth Long, Jeanette Wild, Harry Douglas, Colin Cunningham, Graham Peet, Matthew Knox, Barbara Coleridge. LÆNGDE: 102 minutter, 2780 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: Jydsk Kunstgalleri. DANSK PREMIERE: Carlton 3.4.1970.

FILMSPROGFORSKNING

Fra et meget tidligt tidspunkt i filmens historie har man talt om filmen som sprog. *Filmsprog* er et anerkendt ord, der bruges også af dem, der ikke primært interesserer sig for dette aspekt af fænomenet film, men betoner dets karakter af kunstværk.

Der aftegner sig altså en form for arbejdsdeling, der på en måde 'svarer til' adskillelsen mellem sprog- og litteraturforskning (i disse discipliners traditionelle udformning). Det er denne problematik, Metz stiller sig som forsker af filmens 'sprog'. Hans vigtigste indsats er i denne forbindelse, at han påviser den principielle forskel, der er mellem 'sprog' og 'kunst' i de to tilfælde. I virkeligheden gør han hermed to ting: 1) han definerer og afgrænser (foreløbigt – naturligvis – og stadigt præcisere) emnet filmsprog over for alle andre filmiske fænomener; han inddeler kort sagt hele filmfænomenet i 'felter', der kræver hver sin teoretiske aktivitet og analyse; og 2) han beskriver ét (blandt muligvis andre) specifikt filmsprogligt betydningsniveau: det storsyntagmatiske.

En af de vigtigste ting, Metz gør (og som, når det først er gjort, forekommer elementært, selv om det ikke før har været det), er at vise, at filmens 'grammatik' skal søges på et helt andet niveau end de naturlige talesprogs, dvs. inddelingen mellem 'sprog' og 'kunst', som nok 'svarer til' hinanden de to steder, kun gør det på den måde, at det overhovedet er muligt at foretage en sådan skelnen i de to tilfælde. Man vil vide, at talesprogenes grammatik (i traditionel forstand) kun omfatter sproglige lovmæssigheder inden for sætningsgrænsen. Hvad der ligger ud over denne, henvises til litteraturforskningen, retorikken o.l. Det tilskrives ikke lovmæssigheder, men det frie skabende individ.

Megen filmsproglig forskning går i samme retning, dvs. i retning af at finde sådanne filmsproglige *mindstestørrelser* svarende til talesprogenes monemer, stavelser, fonemer, etc. Man kan her nævne Pavalinis *kinemer*. Metz vender denne problematik om, idet han påviser, at disse filmsproglige *mindstestørrelser* ikke – som talesprogenes – er diskrete enheder, der får deres betydning gennem to typer relationer: *paradigmatiske*, dvs. i forhold til et begrænset inventar af virtuelle elementer, og *syntagmatiske*, i forhold til de elementer, der kommer før og efter i udtrykskæden (hertil kommer for filmsprogets vedkommende elementer, der manifesteres *samtidigt* inden for billedrammen eller på lydbandet).

Derimod kan man iagttage en vis kodning af filmens større enheder, *storsyntagmerne*, der er det egentligt *filmsproglige* niveau. Dette skal ikke forstås således, at de 'lavere' niveauer ikke er kodede overhovedet, men denne kodning er enten ikke specifikt filmsproglig, eller den er så stærkt knyttet til enkelte bestemte typer film eller filmhistoriske epoker, – og altså så uundværlige – at de ikke kan udgøre et centralt *filmsprogligt* artikulationsniveau.

Men dette betyder samtidig, at en filmens semiologi må være en meget åben disciplin.

For selv om filmsproget som sådan kun udgør et enkelt niveau, er det klart at ethvert filmisk forløb har flere artikulationer, der også er 'sprogligt' kodede. Dette forhold er blevet stadigt vigtigere for Metz. Man kan altså forestille sig, at selve projektet med at søge *mindstestørrelser* igen kan blive meningsfuldt, blot på den betingelse, at man ikke udråber disse til at være filmsproglige. De kan nemlig stamme fra utallige kulturelle systemer, de kan være narratologiske etc. Hvor Metz – især i sine tidligere artikler – var tilbøjelig til at betragte filmsproget som en syntaktisk organisation af elementer, der var ikke-kodede afbildninger af en ikke-kodet virkelighed, peger hans senere artikler i retning af en anskuelse, hvor også de 'lavere' niveauer er kodede, dvs. manifesterende systemer, men at disse systemer er af mangfoldig art. Specielt skulle narratologien kunne komme filmsemiologien til hjælp her, ligesom den 'omverdenens semiologi', som bl. a. A.-J. Greimas har indledt studiet af. Disse to ting og deres forbindelse med det filmsproglige niveau vil være emnet for Metz' næste bog, »Le texte et ses systèmes«.

Som det skulle fremgå af ovenstående, tager filmsemiologien sit udgangspunkt to steder: i den generelle semiologi (i starten især i lingvistikken) og i den allerede eksisterende filmæstetik. Dette dobbelte udgangspunkt er *principielt* nødvendigt, idet det hænger sammen med betingelserne for alt videnskabeligt arbejde, nærmere bestemt bestemmelsen af teoriens emneområde, der på én gang afgrænser et særligt 'felt' *inden for* hele fænomenet film (hertil lingvistikken og den generelle semiologi) og samtidig afgrænser dette felt *over for* tilsvarende felter i andre semiologiske systemer. Man kan kun beskrive filmen gennem dens ligheder med og forskelle fra andre fænomener, ikke som noget i luften frit svævende. Filmen adlyder love, der gælder for *al* overførsel af information.

En illustration heraf er Metz' definition af det egentligt filmsproglige niveau: det storsyntagmatiske, der netop er blevet fremadskridende defineret og beskrevet efter ovenstående retningslinjer. Metz er gået ud fra og har registreret en række allerede kendte filmiske enheder og 'fremgangsmåder' eller figurer, der er beskrevet af den traditionelle filmæstetik. Det drejer sig f. eks. om fænomener som *scene*, *sekvens*, *krydsklipping*, *beskrivende scene* etc., hvoraf nogle har været defineret fortrinsvis indholdsmæssigt (f. eks. sekvens), andre som udtryksfigurer (krydsklipping). Det, Metz så har gjort, er, at han har systematiseret dem som *tegn*, dvs. som en forbindelse mellem udtryk og indhold, hvad der fører til at fænomener, der før dækkedes af ét begreb, viser sig at være forskellige ting: f. eks. krydsklippingen, hvor selve alternationen viser sig at kunne beskrives mere hensigtsmæssigt som en sekundær specifikation ved definitionen af henholdsvis *parallelsyntagmet* og *vekselsyntagmet*, alt efter hvilket kronologisk forhold der findes mellem de forløb, der veksles mellem. Parallelsyntagmet defineres således dobbelt, ved at der ikke er noget kronologisk

forhold overhovedet (indholdsmæssigt) mellem de forløb, der veksles mellem (udtryksmæssigt). Vekselsyntagmet karakteriseres ved, at der til den udtryksmæssige vekslen svarer indholdet *samtidighed*.

To ting har Metz altså opnået: 1) inddelingen af fænomenet film i felter og 2) en detaljeret beskrivelse af et af disse felter. Og hvad så? spørger mange. Et af de spørgsmål, der oftest stilles til én som filmsemiolog, er, om man kan analysere og beskrive filmene bedre med denne metode end med de eksisterende. Blicher man meget klogere på den enkelte film ved at inddele den i syntagmer af forskellig type? Hertil er to ting at svare. For det første at analysen af den enkelte film ikke er den eneste, og måske heller ikke den vigtigste, aktivitet for en filmforsker. For det andet kan man alligevel prøve at besvare spørgsmålet med et ja eller nej. Her siger det sig selv, at en sådan inddeling ikke *i sig selv* er nogen egentlig analyse af et værk. Spørgsmålet er, hvad den kan bruges til, og her er det endnu svært at svare på, hvor meget den vil kunne give, da jeg selv kun kender ét enkelt forsøg, der er optrykt i Metz' bog, nærmest som en illustration af tankegangen. Det har først og fremmest værdi, derved at det viser, at det af og til kan være svært at rubricere et faktisk foreliggende syntagma i systemet (i det konkrete tilfælde to gange). Men da det ikke følges af nogen yderligere særligt vidtgående analyse, står spørgsmålet stadig åbent.

Mit første svar forekommer mig imidlertid at være vigtigere, ikke sådan at forstå, at jeg vil bestride relevansen af værkanalyser, men jeg mener, at værkerne især er vigtige som *eksempler* på menneskelig eller rettere social aktivitet, mere end som mål i sig selv. Er der noget, semiologien har bidraget til, er det ikke mindst at ramme en kraftig pæl gennem forestillingen om unike værker. Lidt slagordsagtigt er det blevet formuleret af nogle semiologer, at det ikke er mennesket, der taler gennem sproget, men sproget, der taler gennem menneskene. Dette kan nok (hvis man tager det alt for bogstaveligt) forekomme at være en noget mekanistisk måde at se tingene på, men al semiologisk og lingvistisk erfaring siger, at sproget, som det eksisterer på et givet tidspunkt, formulerer en problematik, som ingen kan frigøre sig fra, men som man kan forholde sig mere eller mindre aktivt til. Et værk er ikke altid blot en afspejling af det eksisterende sprog, det kan også være en kritik af det, der omformulerer en problematik og åbner nye muligheder. Det er her værkerne bliver vigtige, som dem der skaber fornyelse, men vel at mærke ved at bearbejde og forholde sig kritisk til noget eksisterende. Værket er ikke unikt, men det kan være originalt.

Under alle omstændigheder: hvad enten man vælger det ene eller det andet udgangspunkt for sin filmanalytiske aktivitet, kommer man ikke uden om en refleksion over sprog og betydning og deres artikulationer. Derfor er Metz' bog central, selv om man ikke kan anvende hans analyser direkte. Man slipper aldrig for selv at tænke sig om, hvis man vil lave noget fornuftigt.

Jens Toft

Christian Metz:
Essais sur la signification au cinéma
(éd. Klinksieck, Paris 1968)

BIBLIOGRAFI

Nedenstående bibliografi er næppe komplet. Den repræsenterer de bøger og artikler om filmsemiologi, der er mig bekendte. Et specielt problem har været at afgøre, hvad der med rette kunne betegnes som semiologisk og hvad ikke. Jeg kan i denne forbindelse ikke kraftigt nok understrege, at filmsemiologien ikke er en fiks og færdig metode, der eksisterer en gang for alle uden at ændre sig og som ganske mekanisk skulle kunne appliceres på et givet materiale. Tværtimod bliver den som enhver videnskabelig teori til gennem et dialektisk teoretiserings- og analysearbejde, hvor (f. eks. værk-)analysen foretages efter regler, givet af den til enhver tid eksisterende teori, der selv bliver til bl. a. ved en refleksion over analysearbejdet. Allervigtigst er det nok at understrege, at semiologien i første række overhovedet ikke er en metode, men en teori om et emne, om betydninger; filmsemiologien er derfor en regional teori, inden for den generelle teori, om hvorledes betydninger manifesteres og produceres i filmen. *Jens Toft*

Adriano Apra & Luigi Martelli:

'Premesse sintagmatiche ad un'analisi di »Viaggio in Italia« (Cinema e film, 2, forår 1967)

Roland Barthes:

'Entretiens' (Cahiers du cinéma, 147)

'Le problème de signification au cinéma' (Revue internationale de filmologie, 32-33, jan.-juni 1960)

'Les »unités traumatiques« au cinéma' (ibid., 34, juli-sept. 1960)

Raymond Bellour:

'Sur Fritz Lang' (Critique, 226)

'»Marnie: une lecture' (Revue d'esthétique, 2-3, 1967)

'»Les Oiseaux«: analyse d'une séquence' (Cahiers du cinéma, 216)

'Pour une stylistique du film' (Revue d'esthétique, april-juli 1966)

'Siegfried ou les ambiguïtés' (Critique, 238) (udg.): *Le Western* (Union Générale d'éditions, 10/18, Paris 1966)

Gianfranco Bettetini:

Cinema: lingua e scrittura (Bompiani, Milano 1968)

Il segno, dalla magia fino al cinema (i 7, Milano 1964)

'L'unità linguistica del film e la sua dimensione espressiva' (i *Annali della Scuola Sup. di Com. Sociali*, 2, 1966 - første kapitel af *Cinema* - . .)

J.-A. Bizet:

'Les structuralistes, la notion de structure et l'esthétique du film' (*La Pensée*, 137)

Umberto Eco:

Appunti per una semiologia delle comunicazioni visivi (Università di Firenze, Bompiani, Milano 1967)

La struttura assente (Bompiani, Milano 1968)

Emilio Garroni:

Semiotica ed estetica (Editori la Terza, Bari 1968)

Ul Jørgensen:

Filmsemiologi (Københavns Universitet, efteråret 1969, stencileret)

Peter Kierkegård, Peter Larsen & Peter Madsen:

'At gavne og fornøje' (*Kosmorama*, 84)

Søren Kjörup:

'Mening i tingene' (anmeldelse af Wollen: *Signs and Meaning* . . ., *Kosmorama*, 92)

Friedrich Knilli:

(udg.): *Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik* (Særnummer af *Sprache im technischen Zeitalter*, 27, juli-sept. 1968, indeholdende følgende artikler: Knilli: 'Präliminarien zur Kinosemiologie'; Jakobson: 'Verfall des Films' (1933); Zurbuch: 'Die Linguistik des Films'; Metz: 'Probleme der Denotation im Spielfilm'; Eco: 'Die Gliederungen des filmischen Code'; Heidsieck: '»Filmsprachen« für den Computer'; Ferentzy: 'Computerfilm und Computergraphik'; Deutschmann: '»Herstellung eines Molotow-Cocktails« und »Ein Western für den SDS«; Deutschmann und Pehlke: 'Vietnam - linker Mythos im Agitationsfilm')

Michele Lacoste:

'Tableau des »segments autonomes« du film *Adieu Philippine* de Jacques Rozier' (*Image et son*, 201)*

Michele Lacoste & Christian Metz:

'Etude syntagmatique du film *Adieu Philippine* de Jacques Rozier' (*Image et son*, 201)*

Peter Larsen:

Introduktion til nyere filmæstetik (Københavns Universitet, 1968, stencileret)

Luigi Martelli - se Adriano Apra

Christian Metz:

'A propos de l'impression de réalité au cinéma' (*Cahiers du cinéma*, 166-67)*

'Le cinéma: langue ou langage' (*Communications*, 4, 1964)*

'Le cinéma moderne et la narrativité' (*Cahiers du cinéma*, 185)*

'Le cinéma, monde et récit' (*Critique*, 216, 1965)

'La construction »en abyme« dans *8½* de Fellini' (*Revue d'esthétique*, jan.-marts 1966)*

'Le dire et le dit au cinéma' (*Communications*, 11)*

Essais sur la signification au cinéma (éd. Klincksieck, Paris 1968 - de her med * mærkede artikler indgår, direkte eller omarbejdet, i denne samling)

'Une étape dans la réflexion sur le cinéma' (*Critique*, 214)

'La grande syntagmatique du film narratif' (*Communications*, 8)*

'Image, enseignement, cultures' (*Messages* (Bulletin du Centre Régional de Diffusion Pédagogique de Bordeaux), I, 1969)

'»Montage« et discours dans le film. Un problème de sémiologie diachronique du cinéma' (*Hommage a André Martinet, volume de mélanges*, 1968)

'Polysémie de l'image' (*Média*, 3, april 1969)

'Un problème de sémiologie du cinéma' (*Image et son*, 201, jan. 1967)*

'Problèmes actuels de la théorie du cinéma' (*Revue d'esthétique*, 2-3, 1967)

'Propositions méthodologiques pour l'analyse du film' (*Informations sur les sciences sociales*, VII, 4, 1968, kommer på dansk i *Ikon*, 1)

'Quelques points de sémiologie du cinéma' (*La linguistique*, 2, 1966 - på dansk i dette nummer af *Kosmorama*)*

'Remarques pour une phénoménologie du narratif' (*Revue d'esthétique*, juli-dec. 1966; på dansk i *Strukturalisme. Et tekstudvalg*, Rhodos 1970)*

'Sémiologie/linguistique/cinéma. Entretiens avec C.M.' (*Cinéthique*, 6, jan.-feb. 1970)

'Welche Sprache spricht der Film?' (*Film-jahrbuch*, 1966)

Endelig kan det nævnes, at den disputats, *Cinéma et langage*, som Metz annoncerer i *Essais* . . . er opgivet, men at han i stedet er ved at lægge sidste hånd på 'en temmelig stor bog' om filmsemiologi med titlen *Le texte et ses systèmes*

Jean Mitry:

'D'un langage sans signes' (*Revue d'esthétique*, 2-3, 1967)

Pier Paolo Pasolini:

'Le cinéma de poésie' (*Cahiers du cinéma*, 171; på tysk som 'Die Sprache des Films' i *Film*, 2, 1966; Pesaro-foredraget fra 1965)

'Discours sur le plan-séquence' (*Cahiers du cinéma*, 192; på engelsk som 'The Pesaro Papers', *Cinim*, 3, 1969; på dansk i dette nummer af *Kosmorama*; Pesaro-foredraget fra 1967)

'Entretiens' (*Cahiers du cinéma*, 169)

'La lingua scritta dell'azione' (*Nuovi argomenti*, II, april-juni 1966; Pesaro-foredraget fra 1966)

'Le scénario comme structure tendant vers une autre structure' (*Cahiers du cinéma*, 192)

Lee Russel:

'Cinema - Code and Image' (*New Left Review*, 49 - optrykt i Peter Wollen: *Signs and Meaning* . . .)

Jens Toft:

'Antonio-das-Mortes' (*die asta*, 11, 1970)

'Cinemarxisme?' (dette nummer af *Kosmorama*)

'Filmsprogforskning' (dette nummer af *Kosmorama*)

'Filmsemiologi' (*poetik*, I, 4, 1968)

'Filmteori og filmanalyse' (*poetik*, II, 3, 1970)

Frank West:

Semiology and the Cinema (London, British Film Institute, Education Department. Stencileret)

Peter Wollen (alias Lee Russel):

Cinema and Semiology. Some Points of Contact (British Film Institute, Educational Department, 1967. Stencileret)

Signs and Meaning in the Cinema (Cinema One, Secher & Warburg, London 1969)

CLOSE/UP

SAMTALE MED CARLOS SAURA

Carlos Saura er født i 1929 i Huesca, Spanien. Hans broder er en berømt maler, og han selv blev en realistisk og socialt engageret fotograf. Efter studier ved den officielle filmskole i Madrid fungerede han i tre år som lærer for instruktørelverne.

Hans 50 min. lange »Cuenca« var Spaniens første halvlange dokumentarfilm i farver om sociale og økonomiske forhold. Sauras første spillefilm var »Los Golfos« – en halvdokumentarisk film om ungdommen i Madriids slumkvarterer.

Saura lavede senere »Llanto por un Bandido«, hvor han forsøgte at omforme sagnfortællingen til historisk analyse, men med »La Caza« fandt den unge instruktør sin egen stil. Filmen blev lavet uden for atelier med kun tre skuespillere og fik succes i Europa og USA, hvilket også var tilfældet med Sauras næste film »Peppermint Frappé«, selvom den ikke havde samme rene og »klassiske« opbygning. I anledning af »Stress es tres, tres« fremførte nogle af de spanske kritikere, at Sauras film efterhånden så ud til alle at være skåret over samme læst. De mente, at Saura med »La Madriguera« lå nærmere borgerlig komedie end sort komedie rettet mod borgerskabet. Hans nyeste film er »El Jardin de las Delicias«.

Sauras regelmæssige produktion og dennes idémæssige sammenhæng har gjort ham til den berømteste og mest stabile filminstruktør i øjeblikkets Spanien.

Jeg sidder og drikker kaffe sammen med Carlos Saura og Geraldine Chaplin i deres lejlighed. Det er vanskeligt at lave et professionelt og objektivt interview med en nær og meget gammel ven, man også har samarbejdet med – men vi forsøger.

SAURA: Den situation, filmen befinder sig i i dag, forekommer mig yderst spændende, men også meget ubehagelig. Det er noget, man mærker ved festivalerne. For 20–30 år siden var der en vis standard med hensyn til kvalitet, smag osv.

Kritikerne var enige om, hvilke film der var bedst. Nu lever vi i et fascinerende kaos. Jeg er meget interesseret i den nye generation, og i alt hvad den foretager sig. Men jeg er ikke sikker på, at den ved, hvad den vil.

Jeg var i USA sidste efterår sammen med Geraldine. Amerika har stor betydning for mig; det er det tryllespejl, hvori vi ser, hvad der vil ske hos os ti år senere. Men jeg forstod også, at det på nogen områder står helt galt til. Alt er rigt, effektivt og godt organiseret, men noget meget væsentligt i samværet menneskene imellem er gået tabt – noget vi stadig har bevaret. Men vor krise er med fuld fart på vej mod den amerikanske tragedie, som består af de fantastiske modsætninger mellem individ, samfund og teknik. På det tekniske område er man nået utroligt langt, men den gældende moralkodeks er stadig den samme som for 4.000 år siden. Vi må have en ny moral og en ny religion, eller slet ingen religion – og det haster, for ingen af de gamle regler gælder mere.

– *Hvad er dit indtryk af spansk film?*

– Godt. Vi har mange specialister, der er lige så dygtige og effektive som alle andre steder i Europa, men vi har mangel på gode film. En gang imellem dukker der en enkelt op, men den står så

isoleret, at den ikke har nogen kulturel betydning. Det samme gælder for øvrigt både for vores litteratur, poesi og malerkunst. Og det skyldes ikke det så berømte spanske anarkistiske temperament.

Vort problem er Europas problem, blot er det her langt større, fordi Spanien er isoleret, og fordi vi er det mindst udviklede af de europæiske ikke-underudviklede lande. Den flakkende linje i vore intellektuelle frembringelser skyldes vor sociale, økonomiske og kulturelle usikkerhed. De enormt mange påvirkninger, vi modtager udefra, bliver ikke rigtig opsuget. Mere end noget andet land er vi et middelalderligt samfund med moderne tekniske redskaber til rådighed. Tag f. eks. den officielle filmskole, hvor eleverne ikke længere må lave eksperimentalfilm, der berører sexmoral og politik. Hvordan kan man overhovedet lave en værdifuld film uden at komme ind på disse spørgsmål? Eller vores ny regering, der ønsker »at vaske Spanien ren for synd«! I 1970 og med 22 millioner turister strømmende ind i landet?

Selv kirken er blevet ramt af krisen, og det har vi aldrig oplevet før. Tidligere var man enten for kirken, og så var der ingen problemer, eller også var man imod den, og så blev man fjernet. Men nu er selv katolikerne uenige. Nogle

af dem er ved at blive en lille smule liberale – ikke meget, men nok til at bringe forandring. Spørgsmålet er bare, om forandringen bliver til det bedre.

– *De fleste spanske instruktører mener, at filmcensuren er grunden til, at det er umuligt at skabe en virkelig samlet, national filmkunst.*

– Selvfølgelig er censuren en forfærdelig hæmsko, men jeg mener ikke, at det er hele grunden. Man bør og skal kunne udføre et arbejde selv under censur.

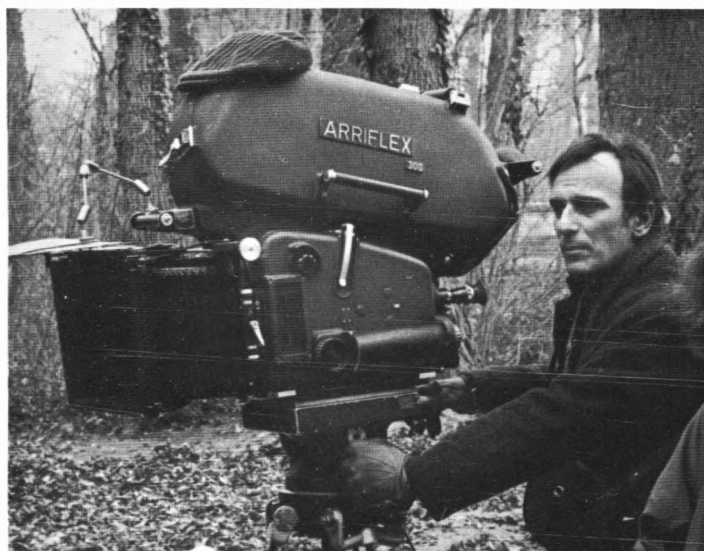
– *Fortæl lidt om dine egne film.*

– Jeg har forsøgt at lave moderne film i Spanien, og jeg har rettet min opmærksomhed mod bourgeoisie, fordi jeg af fødsel tilhører den klasse og således kender den bedst. Jeg ønskede at undersøge grundene til disse menneskers problemer. Og det har jeg prøvet at gøre ved at blande det virkelige med det drømmeagtige, fordi det gør tingene klarere. Når der findes sort humor i mine film, skyldes det, at humor efter min mening er en nødvendighed for at overleve, og tilfældet har villet, at det, der sker med de mennesker, jeg beskæftiger mig med, er sort humor. »Peppermint frappé« er på bunden en ganske enkel historie, der foregår i Cuenca, hvor min familie har boet i mange år.

Jeg forstår ikke, hvorfor nogle kritikere har sagt, at »Stress es tres, tres« eller »The Burrow« er mildere i deres holdning. For mig at se siger de det samme som »Peppermint frappé« og er lige så opvækkende og afskyelige. Jeg havde håbet, at også publikum følte det sådan.

– *Nogle kritikere har fremført, at du er en bevidst stilist – smukt kamera-arbejde, lækre dekorationer og elegant sekvensopbygning – men uden stil.*

– Jeg kan kun sige, at jeg ikke bevidst gør noget ud af stilen. Jeg sørger blot for, at mine film får en god »overfladebehandling«, så at de virker bedre. Jeg er fuldstændig ligeglad med æstetikken og stræber ikke efter at lave »kunstværker«. Selvfølgelig kan jeg ikke løbe fra, at jeg har været fotograf og synes om, at kameraet funge-





Geraldine Chaplin i Carlo Sauras »La madriguera«.

rer, men mit eneste ønske er at udtrykke mig så fuldstændigt og så ærligt som muligt. Jeg ønsker at kommunikere med andre og fortælle dem, hvordan min opfattelse af tingene er.

Vi er netop blevet færdig med vores nye film »El Jardin de las Delcias«, der handler om en lammands optræningsforsøg ved hjælp af mærkelige regler samt om familiens indgriben og ødelæggelse af hans fortid. Ligesom »La Caza« er det en film med få personer og med humor, men jeg tror, at den har noget nyt, der er vigtigt for mig, og som interesserer mig meget.

J. F. Aranda

EBC-film har for nylig udsendt en 16 mm kopi af Carlos Sauras film »Den giftgrønne drink« (»Peppermint frappé«) fra 1967. Imidlertid er farvegengivelsen desværre af så ringe kvalitet, at en sort-hvid kopi ville have været at foretrække. Desuden er en af nøglescenerne i filmen – det sted, hvor Julian blander gift i den grønne Peppermint – af uvist hvilken grund blevet beklippet, hvad der har gjort filmens sidste tredjedel komplet uforståelig. Hvorfor opfører Pablo og Elena sig så mystisk? Hvad er det, der gør, at de pludselig besvimer? Og hvor finder man nu meningen med den afsluttende dansescene mellem Julian og Ana?

Hermed være filmklubberne advaret mod at bedømme Sauras værk ud fra EBC's ynkelige udgave . . .

M. D.

NYE TIDSSKRIFTER

Mængden af tidsskrifter om film er næsten uoverskueligt, men fortsat stiger antallet. Nu har både England og USA startet hver sit nye blad, og skønt ingen af de to tidsskrifter synes uundværlige, er der gode ting at finde i dem.

NYE HÅNDBØGER

Peter Cowies »International Film Guide 1970« er kommet med nogle måneders forsinkelse, og selvom man ikke ligefrem har savnet den, er bogen ganske fornøjelig at bladere igennem. Der er nu flere sider end nogensinde før (i alt 448), men ellers er alt ved det gamle. Der startes med »Directors of the year«, det er denne gang Lindsay Anderson, Claude Chabrol, Kon Ichikawa, Pier Paolo Pasolini og Jerzy Skolimowski, og der fortsættes med en kortfattet gennemgang af film-situationen i 32 lande. Så er der lidt om festivaler etc.

En noget anden karakter har Sven G. Winquists »Svenska ljudfilmer 1929–1969 och deres registersörer«, der for nylig er kommet i udvalget udgave. Bogen bringer, som titlen siger, en oversigt over samtlige svensk-producerede tonefilm med premiere inden 30. juni 1969, men oplysningerne om hver enkelt film er mildt sagt utilfredsstillende – kun produktion, udlejning, instruktør, premieredato og -biograf samt 4–5 skuespillere nævnes. Men oversigten hævdes at være komplet, og som en hurtig checkliste går bogen an. Men den kan slet ikke måle sig med Bjørn Rasmussens værk om dansk film.

P. C.

BODIL OG OSCAR

Danske filmkritikere (i hvert fald den del, der er medlemmer af den københavnske filmedarbejderforening) har ladet Bodil tage Oscar i hånden og ved årets Bodilfest kåret John Schlesingers »Midnight Cowboy« som årets bedste amerikanske film. Samme afgørelse nåede medlemmerne af den noget større forening Academy of Motion Picture Arts and Sciences til, da de den 7. april valgte bedste amerikanske film.

Bodilfesten holdtes den 20. april, som sædvanlig i Imperial Bio, og de københavnske avisers filmedarbejdere udviste i dagene forud en beundringsværdig selvbeherskelse (eller hvad det nu var) i de sparsomt opsatte PR-skriverier for hal-løjet. Men også uden det store reklamedrøn lykkedes det at få årets statuetter uddelt.

Mest populær var nok foreningens beslutning om at uddele en ekstra Bodil til Bjørn Rasmussen for hans »exceptionelle indsats« i forbindelse med hans og Politikens Forlags foreløbig fire bind stærke »Filmens Hvem-Hvad-Hvor«. Til lykke, Bjørn.

De øvrige statuetter gik til følgende: »Midt i en jazziid« valgte som årets bedste danske film, Anne-Lise Gabold fik sin Bodil som bedste danske skuespillerinde, og Preben Kaas kåredes som bedste danske

skuespiller. Kortfilmen »Livet er en circus« høstede også anerkendelse, og endelig blev der en Bodil til overs til Bo Widerberg for hans »Oprøret i Adalen«, der valgte som bedste europæiske film.

De syv Bodil-statuetter blev uddelt af filmedarbejderforeningens formand, redaktør Svend Kragh-Jacobsen, der til lejligheden havde allieret sig med skuespillerinden Lykke Nielsen, og for og efter uddelingen var der forpremiere på Franklin J. Schaffners seneste film »Patton: Pansergeneralen«.

Oscar-arrangementet omfatter uddeling af godt tre gange så mange statuetter som i Danmark. Her småpluk fra afgørelsen. Bedste udenlandske film blev Costa-Gav-



Anne-Lise Gabold i »Midt i en jazziid«.

ras' »Z«, bedste skuespiller valgte John Wayne for hans præstation i »True Grit«, og bedste skuespillerinde blev Maggie Smith for hendes »The Prime of Miss Jean Brodie«. Bedste birolleskuespillere blev Goldie Hawn (for »Cactus Flower«) og Gig Young (for »They Shoot Horses, Don't They?«).

Prisen som bedste fotograf fik Conrad Hall for »Butch Cassidy and the Sundance Kid«, og Burt Bacharach fik Oscar både for bedste musik og bedste sang (i begge tilfælde stammende fra »Butch Cassidy and the Sundance Kid«).

Som bedste korte dokumentarfilm valgte »Czechoslovakia 1968«, lavet af den talentfulde Denis Sanders som alt for længe har været borte fra spillefilmen, mens prisen for bedste korte tegnefilm gik til Disney-studierne for deres »It's Tough to be a Bird«.

P. C.

DEBAT



Indlæg til debatsiden skal være redaktionen i hænde senest 10. juli.

FILMLÆNGDER

I »Kosmorama 95«s premiereliste er der to klare selvmodsigelser vedr. filmlængder, og da begge filmene hører til i den bedre halvdel af repertoire, skal jeg tillade mig at gøre opmærksom på følgende:

1) Længden på »Sweet Charity« (udl. ASA) opgives til 149 min. Hvis man skal regne efter redaktionens metertal, skulle filmen dog kun være på 126 min. Min tidtagning viser imidlertid kun 120 min. (credits dog fraregnet).

2) »Isadora« (også ASA) skulle være 138 min. Metertallet rækker dog kun til 131 min. Min tidtagning viser 119 min. (stadigvæk uden credits).

Hvor har »Kosmorama« sine spilletider fra? De stemmer overens med dem, der opgives i »Monthly Film Bulletin« (for begge films vedkommende april 69-nummeret). Men hvor stammer så metertallet fra?

Man kan selvfølgelig indvende, at filmenes handling rent logisk ikke har lidt overlast (som det er sket med »Vestens hårde halse«), men det gør jo ikke hele affæren mindre suspect. I »Sweet Charity« skal det såmænd nok (ligesom i »Regnbuedalen« og »Star!«) være sang- og dansenumrene, der er skå-

ret i, og det er jo under alle omstændigheder ret beklageligt.

Der er også nogen knas med »De lange knives nat« (udl. Warner). Der er nemlig ikke blot røget de omtalte 9 minutter ud med Viscontis billigelse – så vidt jeg da kan se. Min tidtagning viser nemlig 145 min. overfor jeres 154 min. (Her opgiver »Kosmorama« desværre ingen meterlængde. Er det, fordi filmen ikke har været hos censuren?). Det lader altså til, at man har hakket yderligere i filmen før dens danske premiere. Det stemmer også godt overens med min opfattelse af to scener, der bliver afbrudt på ganske ulogisk måde i Carltons forevisning, nemlig a) Martins forsøg på at voldtage sin lille kusine og b) den lille jødepiges selvmord. I begge tilfælde får vi kun begyndelsen af historien og ikke slutningen.

»die asta« vil gerne gøre sit for at gøre opmærksom på disse famøse beklipninger, men »Kosmorama« kunne hjælpe, hvis redaktionen sørgede for altid at tage fat på beskæringerne, når den fandt dem. Hvis vi bare bliver ved med at brokke os, må det da hjælpe på et eller andet tidspunkt.

Med henblik på den kommende premiereliste kan jeg gøre opmærksom på, at der mangler 33 min. i »Vestens hårde halse« og 11 min. i »Åh, sikken herlig krig!« (ifølge tiderne i »Monthly Film Bulletin«). Begge film udlejes af Paramount.

Endelig kunne jeg godt lide at gøre Fox Film opmærksom på, at deres kopi af »Løve ved vintertide« (Paladsteatret) var mere end almindeligt ridset, grim og ujævn i farvekvaliteten – og det allerede på filmens fjerde spilledag.

Ib Lindberg, redaktør, »die asta«.

■ Svar: De selvmodsigelser, som Ib Lindberg skriver om, er kun tilsyneladende. Foran hver premiereliste stod tydeligt at læse (teksten er fremhævet med halvfed skrift og ovenikøbet sat i ramme): »Minut-tallene i premiereoversigten angiver filmenes originale spilletider, mens metertallene angiver den danske længde«. Eventuelle mindre uoverensstemmelser på 1–2 minutter kan enten skyldes, at start- og slutstrimmel ikke er medregnet i originallængden eller at den danske censur har rundet lidt op, når filmens længde udmåles.

Med hensyn til de uoverensstemmelser, som Ib Lindberg har fundet mellem metertallet omregnet til minutter og hans egen tidtagning, blot dette: for det første skal tiden, hvor forteksterne er på læredet selvfølgelig medregnes; for det andet viser de fleste biografier filmene på mere eller mindre skandaløs måde. Gang på gang snupper en operatør flere minutter af

en film simpelt hen ved overkørslerne mellem hver spole (nogle gange mindre klodset end andre gange og i høj grad afhængig af, ved hvilken forestilling filmen ses).

De konkrete eksempler, som nævnes i brevet, fortjener måske en kommentar.

Først »Sweet Charity«: censurlængden omregnet til minutter giver 126 minutter. Min stopur (credits medregnet) var 123 minutter. De resterende tre minutter kan mageligt forklares med, at tidtagningen ikke kan medregne start- og slutstrimmel samt hvad der evt. snappes ved overkørslerne.

Så »De lange knives nat«: Ib Monty har 148 minutter som stopur. De 6 minutters difference kan forklares med en særlig brutal forevisning af filmen.

Og endelig »Isadora«: Godt at vi bliver gjort opmærksom på forskellen. Forklaringen vil formentlig være den, at det danske udlejningselskab ASA har klippet i filmen, efter at den har været igennem censuren (måske for at biografen, Alexandra, kunne fastholde sine fire daglige forestillinger).

P. C.

SVAR TIL EN DANSK HYGGE-ONKEL

Den falske barrikade-kæmper Chr. Braad Thomsen skriver i sin anmeldelse af Eric Rohmers »Min nat hos Maud«, at »den mere reaktionære del af dansk filmkritik har afvist filmen, fordi der skulle være tale om en katolsk film«.

Jeg tænkte ikke videre over det, før han til sidst kommer med navne: »Modtagelsen i dansk presse har været besynderlig. Ingen forventede, at Ekstra Bladets Bent Grasten ville forstå den, men at Erik Ulrichsen, Ib Monty og Anders Bodelsen følger ham i massiv uforstand, vidner om, at en væsentlig del af vor filmkritik slægter dansk filmkunst på med en enestående mangel på åbenhed og en række private fordomme, der blokerer for udsynet«. Citat slut.

Nå, inderst inde er Chr. Braad Thomsen altså blot et spidsborgerligt wienerbrød. »Ingen forventede... osv«. Dette »ingen« kan være kritikeren, der sidder i en sofa med en bekendt. Det er ikke polemik, mine venner. Det er establishment med uhyggelig åbenhed.

Det med »private fordomme« i forbindelse med anklage mod andre skribenter er noget mærkeligt noget. Hvis Godard tager af kassen, så er det min absolutte fordom, at det må han ikke. Hvis jeg gang på gang holder op med at ryge, så er det derimod ikke nogen privat fordom mod cigaretter, der stikker foden frem, men en opfattelse af, hvad der er mest bekvemt for mit velbefindende.

En dårlig vittighed om Godard og cigaretter. Har det noget med åndsliv at gøre? Det har det ikke, men man må hyle som de ulve, man er iblandt, hvis man vil gøre sig håb om at blive underforstået. Chr. Braad Thomsen tilhører det, som Henrik Pontoppidan engang foragteligt kaldte for »det københavnske demokrati«. Han er helt ude til højre, men snakker helt ude til venstre og min anmeldelse af »Min nat hos Maud« passer slet ikke ind i hans linoleumsagtige tankegang. (Men Braad er jo så sød og rar, en rigtig jysk indvandrer, der bolttrer sig i mondænitet).

Når jeg skriver: »Det realistiske ved Rohmers film er dog, at midt i det hele får Maud lejlighed til, helt genialt, at lokke ingeniøren til at blive om natten. Ganske vist snakker de også fanden et øre af, men det er en slags flirt: man føler hinanden på tænderne«, så er han ikke tilfreds med, at filmen selvfølgelig alligevel finder sit publikum, stort eller lille, nej, han skræler straks på censur. Nævner han censur? Nej, da! »Ingen« kommer ham til hjælp og skal virke som et folkeslag, der ønsker ændrede tilstande.

I øvrigt, det må være møgkedeligt at skrive i »Kosmorama«, siden det er så væsentligt for Chr. Braad Thomsen at rende rundt med »ingen«, skønt han får to fulde sider til en analyse af »Min nat hos Maud«. Man kan ikke få alting, my little chickadee!

Bent Grasten

RETTELSE

I korrekturen til det lille interview om filmmuseet i nr. 96 (s. 142) havde jeg rettet nogle meningsforstyrende fejl. Da enkelte af disse fejl imidlertid ikke er blevet korigeret i den tekst, som fremkom i bladet, må jeg bede om plads for følgende: I 4. spalte, 3. afsnit står der, at museet kun får udspillede danske kopier. Der skulle stå udspillede kopier af udenlandske film. Og de sidste fem linjer i dette afsnit er helt absurde. Det er naturligvis ikke de danske producenter, der stiller urimelige krav om betaling for kopier af udenlandske film, og vi køber aldrig film af udenlandske selskaber for rent symbolske summer. Visse udenlandske selskaber overlader os brugte kopier gratis. Jeg finder det rimeligt, at vi betaler de danske producenter fremstillingsomkostningerne for nye kopier af danske film, og jeg ville finde det rimeligt, hvis museet betalte udenlandske producenter fremstillingsomkostningerne for nye kopier af udenlandske film. Det eneste urimelige i denne sammenhæng er at betale for brugte og ofte nedslidte kopier.

Ib Monty

FILMENE

LOVING

Det »outsider-motiv«, Irvin Kershner er blevet behæftet med, ligner ganske vist en af de flotte generelle vendinger, anmeldere (*terribles simplificateurs*) ynder at slynge om sig med, for på en nem måde og i kort begreb at meddele alle og enhver hvad det »hele« drejer sig om. Alligevel, outsider-motivet lader sig bruge på Kershner, for hovedpersonerne i hans tre foregående film har vitterligt befundet sig i en position uden for den etablerede samfundsorden. Den første af de tre, »The Luck of Ginger Coffey« fra 1964, har jeg desværre ikke set. Men i »A Fine Madness« (Altid i stødet) fra 1966 er outsideren den gale digter Samson Shilitoe, hvis provokerende raseri og indædte foragt udspringer af et overskud af fantasi, inspiration og potens. Og i »The Flim Flam Man« (Fidusmageren) er det den gamle vagabonderende plattenslager, en livsklog fustentast, der lever af at fuppe folk, som er så dumme og gridske, at de faktisk fortjener det. Begge opfattes med alle deres fejl som absolut po-

sitive individer, de er spillets helte – især digteren Samsons neurotiske fandenivoldskhed er en oprindelig, en sund reaktion på omgivelsernes pres, det er Jungs positive neurose, der her betegnes som »a fine madness«.

Den 35-årige Brooks Wilson, hovedpersonen i »Loving«, passer også kun dårligt ind i det store faste mønster, også han er for så vidt en outsider. Men han er ikke en stædig individualist som den gamle fidusmager og han er ikke en sand kunstner, som den om også nok så mislykkede digter Samson er det. Han er hverken uafhængig eller »gal«, han raser ikke i sin desperation, men famler blot panikslagen og hjælpeløs rundt i sit mere og mere rodede liv.

Brooks Wilson ved ikke, hvad han vil, ved kun, at det, han gør, er det forkerte. Han er gift, har børn og et job som reklametegner, der skulle være tåleligt og har gode udsigter. Men ægteskabet er blevet til en forpligtelse og en dårlig samvittighed for ham og de gode udsigter, en stor fast opgave, som vil sikre ham økonomisk fremover, forekommer ham som en »fin tredive års

fælde! Men det er hele hans tilværelse, der er blevet en fælde, han ikke kan flygte ud af, fordi hans desperation er så umoden, så udefineret formålsløs. Han eskaperer ved at forelske sig, voldsomt og ukontrolleret, i en ganske ung pige, men over for et valg mellem hustruen og elskerinden bliver han bange og usikker. Han ejer ikke modet til at revoltere, så lidt som han besidder modenheden til at besinde sig. Til sidst dummer han sig katastrofalt i fuldskab ved et party, hvor han kaster sig ud i en fjollet erotisk affære med en helt tredje kvinde, hvilket åbenbares på det pinligste for hele selskabet og udarter til en grusom farce, som bringer hans ægteskab og hele hans fortvivlede livssituation til et endeligt kritisk nulpunkt.

Denne slutscene ligner stilistisk set et ægte komedieklimaks, blot er situationen pludselig og på forskrækkende måde vendt til et frygtelig realistisk opgør og sammenbrud. Den kommer i øvrigt til at minde påfaldende, i oplæg og indhold, om slutsekvensen i »L'Avventura«. Også den frustrerede stemning i »La notte«, tror jeg, spøger i »Loving«. En europæisk inspiration af mere negativ art spores i filmens eneste virkelige stilistiske »flop«, den Lelouch-lyriske billedsuite, der som flashback skal vise Wilson's lykke med elskerinden! Også i den lange, stumme, men musikledsagede opgørscene under fortekster-

Irvin Kershner under indspilningen af »Loving«.



ne er hele modevokabulariet taget i brug. Men ellers udtrykker Kershner sig i scene på scene netop originalt og vitalt.

Med sikker støtte i Don Devlin's drejebog holder Kershner filmen igennem en imponerende balance mellem den skarpt pointerede komediestil og den mere åbne psykologiske realisme, mellem bipersonernes regulære, men ikke konventionelle typekomedie og hovedpersonernes dybt nuancerede karaktertegning. Graham Greene sagde for nylig i et BBC-interview: »One can't have too many characters who are really created . . . If you have two of those in a book you have to have graduations of minor characters, and it's very easy to overload a book with created characters.« Figurer som Keenan Wynns geskæftige og fantasiløse agent, Edward, og Sterling Haydens truende kolos af en finansdiktator, Lepridon, er typiske »minor characters«, medens George Segals Brooks Wilson og Eva Marie Saints Selma ganske klart er de to »really created characters« i »Loving«. Han forsvarede Wilson med så megen følsomhed og charme, at hans håbløse dumheder og hans afmægtige desperation aldrig bliver bare ynkelig. Og hun holder sig i sit spil som hustruen Selma helt fri af de store frustrerede Actors' Studio-primadonnakamper og virker dobbelt hjerteskerende af den grund.

Henning Jørgensen

■ **LOVING (LOVING - PÅ KANT MED KÆRLIGHEDEN)**, 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Columbia. PRODUKTION: Brooks Ltd. EXECUTIVE PRODUCER: Raymond Wagner. PRODUCER/MANUSKRIFT: Don Devlin efter roman af J. M. Ryan: »Brooks Wilson Ltd.« INSTRUKTØR: Irvin Kershner. FOTO: Gordon Willis. FARVESYSTEM: Eastmancolor, DeLuxe Color Print. FORMAT: Widescreen. KLIP: Robert Lawrence. PRODUKTIONSTEGER: Walter Scott Herndon. DEKORATION: John Godfrey. MUSIK: Bernardo Segall. TITELSANG: Bernardo Segall (musik), William B. Dorsey (tekst) og Chris Morgan (vokal). TONE: Newton Avrutis og Nat Boxer. KOSTUMER: Albert Wolsky. INSTRUKTØRASSISTENT: Ted Zachary. MEDVIRKENDE: George Segal (BROOKS), Eva Marie Saint (SELMA), Sterling Hayden (LEPRIDON), Keenan Wynn (EDWARD), Janis Young (GRACE), Nancie Phillips (NELLY), Sherry Lansing (SUSAN), Tom Rosqui (ALFRED), David Doyle (WILL), James Manis (CHARLES), Irving Selbst (BENNY), Andrew Duncan (WILLIE WOLFMAN), Paul Sparer (MARVE), Roland Winters (PLOMIE), Edgar Stehli (MR. KRAMM), Calvin Holt (DANNY), Mina Kolb (DIANE), Diana Douglas (MRS. SHAVELSON), David Ford (AL), Hart Huls-witt (TED), John Fink (BRAD), William Duffy (JAY), Martin Friedberg (ROGER), Lorraine Cullen (LIZZIE), Cheryl Bucher (HANNAH), Roy Scheider (SKIP), Sab Shimone (BYRON), Eileen O'Neill (CINDY), Diane Davies (BARBIE), Ed Crowley (MR. SHAVELSON). LÆNGDE: 89 min. CENSUR: ingen. DANSK UDLEJNING: Columbia. DANSK PREMIERE: Camera 27.4.1970.

»Loving« er indspillet *on location* dels i New York, dels i Connecticut. Selve optagelserne startede 16.12. 1968 og varede 10 uger. Budget: \$ 2.000.000.

Netop udkommet
bogen om

Laurel & Hardy

af Ib Lindberg
og med grundig filmografi af
Bjørn Rasmussen og Janus Barfoed

Bogen kan købes i Det
danske Filmmuseums ekspedition,
Store Søndervoldstræde, 1419 K
- eller ved indsendelse af
beløbet på giro 4 67 38.

Pris: kr. 20,50

CHICAGO, CHICAGO

Chicago er hovedstaden i Ben Hechts selvbiografi »A Child of the Century«, og den er hovedstaden i alle Ben Harveys drømme om en lykkelig og berømmelig fremtid. Ben Harvey er et af Hechts alter ego'er, og han er hovedpersonen i Norman Jewisons filmatisering af Hechts roman »Gaily, Gaily«. Ben Harvey er som Ben Hecht, og Jewisons film som dem begge, robust og vulgær, enfoldig og troskyldig, larmende og forskrækket - den er som helt og forfatter et typisk stykke americana fra en af disse rå og ukultiverede gennembrudsperioder, hvis første inspiration var en drøm om selv at skabe, selv at digte. Det er først og fremmest filmens evne til at fange blandingen af det troskyldige og det vulgære, der overvælder; den er fuldt og helt på linje med sit stof, den hverken formindsker det eller udstiller det, den gør sig tværtimod solidarisk med det. Derfor lykkes det den også i sine bedste passager at tegne et billede, der kommer sandheden nærmere, end det nogen sinde vil lykkes en nok så indfortæet reportage.

Ben Harvey oplever sin poetiske og fysiske ubupertet i en provinsby, der damper af grov livsappetit og vulgære kommentarer. Norman Jewison fortæller filmens indledende kapitel med al det eftertryk, det skal have, og samtidig med disse små sentimentale understregninger, der fuldender billedet. Dette er digterens vej ud af et miljø, der kun har ører for hans syge suk om natten, en rigtig digter, som ikke skammer sig over at optræde med hver en tomme af den klassiske naivitet. Ikke underligt, at Andersen-statuen i Chicago er det første, han opsøger, da han endelig, og efter et langt, langt blik ind i barndomsdyllen, er nået til den forjættede by. Andersen og Ben Harvey tror det samme om poesien og venter det samme af den, berømmelse, succes, hele verden for ens fødder, og der er noget helt uimodståeligt ved filmens præcisering af dette digterbroderskab. Og Andersen følger med en stund endnu: Da Ben Harvey er blevet optaget i det utrolige plysbordel, om hvis troværdighed man næppe bør tvivle, læser Melina Mercuri som værtinden op af hans manuskript, et bitterligt tragisk eventyr om den stakkels forladte pige, der dør en frygtelig tændstiksdød, men straks derefter hentes til himmels af en engel. Det kan hverken være grovere eller finere, og der er intet forkert i, at Norman Jewison ledsager denne tekst med uanstændige nærbilleder af de grædende syndens døtre. Dette er vulgaritet og sentimentalitet i en eneste stor mundfuld, og det er meget smukt og rammende fortalt.

Norman Jewison kører længe den unge digterhistorie videre i dette tonefald af lystig og sentimental vulgaritet, og han forstærker hele dette fælles præg af velovervejet overdrivelse ved at udstyre filmen med et Chicago, der til mindste enkelthed lever og deltager i eventyret. Filmens Chicago er en mægtig eksplosion af vitalitet og fordærv, og det er genskabt i netop det omfang, filmen har brug for. (Det kunne nok være ganske spændende at få undersøgt, på hvilke betingelser sådanne genskabelser af et miljø bedst gennemføres i en kunstnerisk sammenhæng - en sammenligning mellem »Chicago, Chicago« og for eksempel »Den kære familie« kunne

rimeligvis afsløre, hvorfor den ene genskabelse virker, den anden ikke.)

Efter optagelsen i bordellet og en forvirret forelskelse i en ung prostitueret bliver Ben Harvey journalist, og så taber filmen sig. Jewison afvikler ganske vist meget ekspedit historien om Ben Harveys indtrængning i en farlig slægterfamilie, men da Brian Keith, der spiller den forsorne og drifkældige og geniale journalist Francis X. Sullivan, kommer til, erstattes meget af det dynamiske med manér og kunstighed. Der er ikke meget godt at sige om den lange beretning om lægen, der først ikke kan, siden kan genopvække de døde, og den afsluttende begravelse har kun et udsøgt kameraarbejde at leve på. Til gengæld har filmens punktum kraft til et kort lykkeligt gensyn med hele den veloplagede grovhed, som gør så meget i dens første del til en nydelse.

Norman Jewison er næppe nogen genial instruktør, han er snarere et af disse ujævne talenter, som fra tid til anden vil forlyste os med et godt professionelt stykke fortællerkunst, der udspringer energisk og naturligt af et miljø, som han kender, eller som han har lært sig at kende, fordi det bevæger ham og trækker ham til sig. I »Chicago, Chicago« fortæller han et godt gammelt eventyr, der stadig er værd at lytte til, i hvert fald så længe det er samlet om eventyrets helt og om ham alene. Og Beau Bridges er i et og alt en helt, der kommer til byen for at blive berømt, hvor meget man så end skal gå igenem.

De vist nok ikke så få filminteresserede, der blandt andet orienterer sig via »Monthly Film Bulletin«, bør være opmærksomme på, at det pågældende filmtidsskrift, der altid har været så solidt, pludselig er ved at miste hånddelaget. I nummeret for april 1970 kalder man »Chicago, Chicago« for Jewisons dårligste film, næppe værd at måle med »I nattens hede«, som MFB efter alt at dømme beundrer. Det er jo underlig læsning, og bedre bliver det ikke, når man i samme nummer læser Tom Milnes smålige behandling af Jacques Demys »Fotomodellen Lola«, ja og samme kritikeres indfølelse behandling af det symbolske krigsfilmsskrummel »Den enøjede falk«.

Jørgen Stegelmann

■ **GAILY, GAILY (CHICAGO, CHICAGO)**, 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: United Artists. PRODUKTION: Mirisch - Cartier. En Norman Jewison film. SUPERVISER: Allan K. Wood. PRODUCER/INSTRUKTØR: Norman Jewison. ASSOCIATE PRODUCER: Hal Ashby. MANUSKRIFT: Abram S. Ginnes efter bog af Ben Hecht. FOTO: Richard Kline. KAMERA: Marvin Gunter. FARVESYSTEM: DeLuxe. KLIP: Ralph Winters. PRODUKTIONSTEGER: Robert Boyle. ARKITEKT: George B. Can. DEKORATION: Edward Boyle og Carl Bid-discombe. MUSIK: Henry Mancini. SANGE: »There's Enough To Go Around« (sunget af Melina Mercouri) og »Tomorrow« is My Friend« (sunget af Jimmie Rodgers), tekster af Marilyn & Alan Bergman. TONE: Robert Martin og Clem Portman. KOSTUMER: Ray Aghayan. SPECIELLE EFFEKTER: Sass Bedig. MEDVIRKENDE: Beau Bridges (BEN HARVEY), Melina Mercouri (QUEEN LIL), Brian Keith (FRANCIS X. SULLIVAN), George Kennedy (AXEL P. JOHANSON), Hume Cronyn (TIM GRONAN), Margot Kidder (ADELIDE), Wilfred Hyde-White (GUVERNØREN), Melodie Johnson (LILAH), Joan Huntington (KITTY), John Randolph (HARVEY), Eric Shea (VIRGIL HARVEY), Merie Earle (BED-STEMOR HARVEY), James Christy (FRANKIE), Charles Tyner (DR. LAZARUS), Harry Holcombe (DEN FREMMEDE), Roy Poole (DUNNE), Clark Gordon (WALLY HILL), Claudie Bryar (MOR HARVEY). LÆNGDE: 107 min., 2925 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Carlton 23.3.1970.

»Gaily, Gaily« er indspillet *on location* i Milwaukee samt i Goldwyn Studierne. Optagelserne startet 14.6. 1968.



Shirley Knight (Natalie) og Robert Duvall (betjenten) i »Flygtig som regnen«.

FLYGTIG SOM REGNEN

Måske forekommer det trivielt, men lad mig alligevel repetere: Francis Ford Coppola er blandt Hollywoods nyeste, yngste og mest lovende filmskabere.

At hans fjerde og seneste film, »The Rain People«, er mislykket, rokker ikke ved konstateringen, men føjer tværtimod det nye til, at Coppola foruden at være ung og ny og lovende også er meget ambitiøs. Så ambitiøs endda, at filmen umiddelbart kan forekomme at være hans svageste hidtil. »The Rain People« ejer ikke den medrivende opfindsomhed og vitalitet, der i flere sekvenser gjorde »You're a Big Boy Now« usædvanligt vedkommende trods stilistisk usikkerhed, og den ejer slet ikke den smukt kontrollerede følelse for genre, miljø og mennesker, der næsten konstant gjorde »Finian's Rainbow« til en nydelse, og til et bestillingsarbejde, som Coppola holdt af at lave.

»The Rain People« er Coppolas personlige ambition, en film han *måtte* lave, før han overhovedet kan komme videre, og skønt der for filmforbrugeren kan være et vist irritationsmoment i over en længere periode vedblivende at skulle betragte en talentfuld instruktør som blot lovende, så er »The Rain People« så kompleks, at ordet lovende i Coppolas tilfælde får ny mening.

Forståeligt nok taler han selv i interview med Joseph Gelmis (i bogen »The Film Director as Superstar«) imod tendensen til efter et par film at placere en instruktør enten som det helt store nummer eller – ingenting. Hvorfor, siger Coppola, er der aldrig nogen der siger: »Han er en lovende fyr, og han er rimeligt intelligent, og han prøver virkelig, og måske vil han om ti år virkelig være noget...«, hvorfor er der aldrig nogen, der siger det?, spørger Coppola.

I samme bog giver Coppola en indfaldsvinkel til forståelse af filmen. Instruktøren fortæller om sin første og aldrig færdiggjorte 16 mm film (han solgte sin bil, så han kunne købe apparatur og råfilm, filmtosset har

han alle dage været). Projektet var en stærkt subjektiv skildring af en kvinde, en mor, der en dag tager sine børn med på en udflugt i naturen for at vise dem alt det smukke, de ikke til daglig ser i byen. Senere falder hun i søvn i en frugtplantage, og da hun vågner, er børnene borte. Så skifter billedet, naturen, alt det skønne omkring hende, er pludselig blevet hæsligt og truende, thi med ét udgør naturen en mulig fare for hendes børns liv. Hensigten var, siger Coppola, at eksperimentere med dette: at se den samme ting fremstillet på to vidt forskellige måder.

I »The Rain People« er naturen konstant smuk, vist i en række – ironiske? – postkort-skønne tableauer, mens det er kvinden Natalie, der skifter. I filmens begyndelse viser Coppola os begivenhederne, som Natalie ser dem. En tidlig morgen vikler hun sig fri af ægtemandens omfavnelser og begiver sig på en rejse mod ukendt mål. Hendes nylige graviditet er kun det ydre påskud. Efter en tids kørsel ringer hun hjem for at berolige manden, og hun siger til ham, at før ægteskabet vidste hun, at dagen var hendes egen. »Nu er det din dag«, hævder hun. Under den videre kørsel samler hun en blaffer op (»Killer« Kilgannon hedder han med en lidt håndfast navnesymbolik), der viser sig at være en hjerneskadet eks-college-rugbyspiller, nu med åndsevner som et lille barn. De overnatter på et motel, og her indtræder skiftet i Natalies personlighed. I nogle grumt insisterende supernære billeder ser vi Natalie i forvrænget og hæsleg version, mens hun ved spejlet smører en alt for stærkt rød læbestift på. Derefter viser Coppola, hvordan hun en stund nyder at hundse med blafferen, inden hun atter bliver sig selv, som vi fra starten har oplevet hende: en i og for sig sympatisk middelstandskvinde, der søger at finde sig selv. Men allerede efter denne lange indledning er historien ved at tage magten fra Coppola. Han har uden større besvær introduceret en række hver for sig komplekse temaer: 1) ægteskabet som en spændetrøje (startens billeder af Natalie, der

vikler sig fri af mandens omfavnelser, er skildret som en tyst kamp), 2) Natalies søgen efter sig selv (hendes flugt fra mand og hjem, der er skildret som noget uafvendeligt), 3) menneskets Jekyll/Hyde natur (billederne af Natalie ved spejlet, hendes hundsen med Kilgannon), og 4) begyndelsen til et medmenneskeligt forhold, der kalder på hendes ansvarsbevidsthed (trods manglende lyst påtager hun sig, i starten ubevidst, at sørge for, at der ikke sker den åndssvage noget ondt), men Coppola kan ikke på tilfredsstillende vis holde temaerne sammen. Der er også antydning af andre temaer, i hurtige tilbageglimt viser Coppola, hvordan Kilgannon på universitetet er blevet pacet frem som rugbyspiller, er blevet presset til at yde mere, end han kan holde til, og derefter hvordan universitetet skaffer sig af med ham, da han er blevet slået i stykker for universitetets skyld. Og i Natalies senere møde med en motorcykelbetjent vises, ligeledes i hurtige tilbageglimt, hvordan forholdet ikke kan blive til noget, fordi han er hæmmet, måske ovenikøbet impotent, fordi han ikke kan frigøre sig for sit had/kærlighedsforhold til den døde hustru (hun indebrændte).

Efter den subjektivt fortalte begyndelse, hvor alt er set med Natalies øjne, skifter Coppola til en nogenlunde neutral registrering af begivenhederne, med »Mus og mænd«-temaet som det bærende. Men skiftet klares ikke uden besvær, og filmens manglende styrke findes nok først og fremmest i, at Coppola ikke har evnet at karakterisere Natalie tilfredsstillende. Er hun en relativt almindelig New York-pige eller har hun hørt hjemme blandt de mere vågne? Hvordan var hendes miljø før ægteskabet? og hvordan i ægteskabet? Alt for mange spørgsmål forbliver efter indledningens løst skitserede karakteristik ubesvarede, skønt Natalie er både udgangspunkt og samlepunkt.

Dette har så tvunget Coppola til at foretage sære dramaturgiske kunstgreb, der i filmens sammenhæng aldrig legaliseres, men hele tiden fornemmes som krampagtige nødløsninger, der skal få historien til at glide. Både skildringen af Natalies forhold til Kilgannon og til betjenten bærer præg af konstruktion, og filmen bliver til sidst billig melodramatik. For at skabe en konflikt, der ligesom kan give filmen en slags slutning, sørger Coppola for at konfrontere Kilgannon og betjenten med hinanden, og under et slagsmål mellem de to (om Natalie, der således bliver portrætteret som både moder og dragende sex-objekt), ender det med, at betjentens datter med faderens pistol dræber Kilgannon.

I detaljer viser Coppola sit talent. Begyndelsen er flydende fortalt, mødet mellem Natalie-Kilgannon og en familie, som tidligere feterede ham (før han blev slået i stykker), er pinefuldt præcist, og der spilles gennemgående godt i filmen både af Shirley Knight (Natalie), James Caan (Kilgannon) og Robert Duvall (betjenten), men Coppolas eget uafklarede forhold til *kvinden* har ikke gjort det muligt for ham at skildre kvinden Natalie, og filmen bliver derfor episodisk og uvedkommende, trods de vægtige temaer.

Per Calum

■ THE RAIN PEOPLE (FLYGTIG SOM REGNEN), 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Warner Bros.-Seven Arts. PRODUCERE: Bart Patton og Ronald Colby. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT: Francis Ford Coppola. FOTO: Wilmer Butler. KAMERA: Ralph Gerling. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Widescreen. KLIP: Blackie Malkin. ARKITEKT: Leon Erickson. MUSIK: Ronald Stein. TONE: Nat Boxer og Walter Murch. INSTRUKTØRASSISTENTER: Richard Bennett og Jack Cunningham. ASSISTENTER: John Blair, Sharon Compton, Joel Cox, Tony Dignman, Ken Gagnon, Tom Gavin, Marcia Griffin, Chuck Hanawalt, Richard Marks, William Neil, Tom Ryan, James Sabat, Sully Sullivan, Fred Talmage, Stewe Wilson. MEDVIRKENDE: Shirley Knight (NATALIE), James Caan («KILLER» KILGANNON), Robert Duvall (GORDON), Marya Zimmet (ROSALIE), Tom Aldredge (MR. ALFRED), Laurie Crewes (ELLEN), Andrew Duncan (ARTIE), Margaret Fairchild (MARION), Sally Gracie (BETH), Alan Manson (LOU), Robert Modica (VINNY). LÆNGDE: 101 min., 2785 m. CENSUR: Gul. DANSK UDLÆJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Carlton 17.4.1970.

»The Rain People« er indspillet under en tre-måneders tur gennem en række amerikanske stater. Indspilningen startede 2.4.1968. Budget: \$ 750.000.

SIDSTE SOMMER

Frank Perrys film er interessant fordi den viser, hvordan en instruktør kan udnytte Hollywoods nye bølge af frisind i reaktionens tjeneste. Hvordan det ungdomsdyrkende kan vendes til det ungdomsfjendske.

Som i »David og Lisa« fortæller Perry om purung ubeskyttet uskyld i en grov, nådeløs verden. Uskylden repræsenteres af en intelligent, lidt gammelklog pige, der lærer tre mere glamourøse teenagere – to drenge og en pige – at kende på et øde feriested, hvor de er overladt til sig selv af deres (selvfølgelig) uforstående forældre. Trioen holder symbolsk en syg fugl i fangenskab – deres driftsliv kontrolleres kunstigt, og lidt fjaset *petting* giver kun midlertid udløsning uden tilfredsstillelse.

Den gammelkloge pige repræsenterer et mere romantisk kærlighedssyn, som underforstået også er filmens. Hun vil naturligvis befri fuglen, men da det ikke lykkes, nøjes hun med at fotografere den. Hun er betragter og analytiker, trioens moralske målestok. Til slut går det hende ilde – hun voldtages af den mest liderlige af drengene. Det er den alt for fine og følsomme skæbne i denne verden, konkluderer filmen.

Filmens arbejder altså med et gammel-romantisk, reaktionært grundskema: følelses-mennesket sat over for driftsmennesket, der her ovenikøbet drikker øl og ryger hash. Men værst er det, at det ikke følger naturens love og lader sin drift få udløsning i normalt samleje – det nøjes med *petting*, leder kun med erotikken.

Frank Perry er så dygtig en personinstruktør, at det ret nuancerede spil til en vis grad tilslører filmens egentlige hensigter. Men man behøver ikke grave ret dybt i filmens idé-kompleks for at opdage, hvor groft og letkøbt den udleverer tre af sine fire hovedpersoner til en moralsk fordømmelse, der er lige så bedstefaderlig som den er mondæn.

Morten Piił

■ LAST SUMMER (SIDSTE SOMMER), 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Allied Artists. PRODUKTION: Alsid Productions – Francis Productions. PRODUCERE: Alfred W. Crown og Sidney Beckerman. ASSOCIATE PRODUCER: Joel Glickman. PRODUKTIONSLÆDER: Phil Goldfarb. INSTRUKTØR: Frank Perry. MANUSKRIFT: Eleanor Perry efter roman af Evan Hunter: »Last Summer«. FOTO: Gerald Hirschfeld. FARVESYSTEM: Eastmancolor. FORMAT: Widescreen. KLIP: Marion Kraft. ARKITEKT: Peter Dohanos. MUSIK: John Simon. TONE: Chuck Federmack og Nat Boxer. INSTRUKTØRASSISTENT: Terry Donnelly. MEDVIRKENDE: Barbara Hershey (SANDY), Richard

Thomas (PETER), Bruce Davison (DAN), Cathy Burns (RHODA), Ernesto Gonzales (ANIBAL), Ralph Waite (PETERS FAR), Peter Turgeon (MR. CAU-DELL), Conrad Bain (DANS FAR), Eileen Letchworth (DANS MOR), Maeve McGuire (UNG KVIND), Ed Stevingson (SIDNEY), Lydia Wilen (SERVITRICE), Glenn Walker, Lou Gary, Andrew Krance og Wayne Mayer. LÆNGDE: 97 min. CENSUR: ingen. DANSK UDLÆJNING: Alliance. DANSK PREMIERE: Imperial 6.3.1970.

»Last Summer« er indspillet *on location* på Fire Island (ved Long Island), N.Y. Indspilningen startede 9.9.1968. Budget: \$ 1.000.000.

SATYRICON

Fellini, som altid plejer at lægge en umådelig veltalenhed for dagen, når han taler om sine film, sagde efter premieren på »8½«: »Jeg har altid haft lyst til at filme '1001 nats eventyr' eller nogle smukke eventyr fra middelalderen – og nu gør jeg det. Jeg tror, man må kunne nå til en slags kvasifysisk animalsk rol uden derfor at miste sit indhold. Men hvis man vil det, må man ikke mere tænke på sig selv som skyldig, syndig og fuld af fejl ... Man må gøre sig fri af arvesynden« (*Express*, 25.4.1963).

»Satyricon« er ikke noget smukt eventyr fra middelalderen. Fellinis hensigt med at filmatisere den har imidlertid været den samme, nemlig at prøve på at glemme alle de tankevaner og normer af både moralsk, religiøs og social art, som den vestlige civilisation er bygget på. Han vil på en vis måde finde tilbage til det oprindelige, fra før den første synd kom ind i verden. »Da jeg filmede '8½', havde jeg klistret en seddel på mit kamera, hvor der stod: Husk, at det er en komisk film, jeg er ved at optage. Og da jeg filmede 'Satyricon', skrev jeg: Jeg kender ikke noget som helst til kristendommen« (*Express*, 15.9.1969). Resultatet af dette forsøg er blevet en overvældende og provokerende film, på en gang en drøm og et mareridt, et langt visuelt kvad, kvælende og knugende, befolket med en flok uhyrer, en slags fosforiserende mødding, hvor alle laster gror, og et samfund går i opløsning.

Som ramme omkring denne opdagelsesrejse har Fellini nøje holdt sig til Petronius' »Satyricon«. Det er som bekendt formentlig kun en tiendedel af bogen, der har overlevet og er kommet os i hænde – løse afsnit, som man med stort besvær har føjet sammen, så der er kommet en vis sammenhæng ud af det. Resten er definitivt gået tabt. Det er grunden til, at handlingsforløbet i filmen mange steder virker overraskende og gør indtryk af at være kommet ud af kurs. Man vandrer gennem zoner af uigennemtrængeligt mørke fra den ene episode til den anden. Der er dog mulighed for at følge den røde tråd ved hjælp af filmens to hovedpersoner, Encolpius og Ascyltus, idet Petronius gennem dem har påtaget sig at udforske hele sin samtids moralske fordærv: orgier, perversiteter, religiøse udskjelser, overtro, mærkværdige adfærdsmønstre, udbytning osv.

Men her hører lighedspunkterne op. Petronius bruger sin bog til at hudflette sine samtids. Han ironiserer over »det søde liv« og driver gæk med det. Og han afslører erotikken og pengene som de to drivkræfter, der holder denne samling af parvener, havarerende digtere, gamle fede hetærer og unge kæledægger i gang. Det er groft, undertiden morsomt og i alle tilfælde harmløst og overbærende. Det, vi her bliver præsenteret for, er kun dyr, der basker omkring i total fri-

hed. Det er kroppe uden sjæl. De har hverken begreb om godt eller ondt.

Petronius finder dette søde liv en lille smule latterligt og ikke altid æstetisk forsvarligt. Adskilligt stempler han som værende i et modstrid med det skønne. Men et egentligt »synds«-begreb eksisterer overhovedet ikke i hans bog. Etikken i den er en blanding af sorgløshed og letsind.

Fellinis film er til gengæld præget af en knugende mørk atmosfære. Den er et tusmørkeværk, hvor menneskelige larver, sminkede kadavre, furier og kødbjerger bevæger sig imellem hinanden i et svovlgult lys og en stemning som i et dampbad. Kødet er i denne film ikke bare fantasiløst og kedeligt, – det er stinkende uappetitligt. Det er ikke bare uskønt, men direkte frastødende (bortset fra den herlige scene, hvor de to unge venner møder den unge afrikanske slavinde). De adspredelser og forlystelser, man her får indblik i, ligner snarere pinsler end nydelse. De dominerende farver i filmen er mørkeblåt, rødt, askegråt og løvbrunt. Aldrig et glimt af grønt, – ikke så meget som et træ. Det er, som om alle bevæger sig i en underjordisk verden, som er fuldstændig blottet for ilt. Selv havet er sort, og dagslyset er glansløst og skumringsagtigt. Himlen, der gang på gang dækkes af tordenskyer, ligner et tyngende låg. Tilsyneladende er det ikke så meget Petronius, men snarere Dantes »Helvede«, Fellini her har filmatiseret.

Vil det så sige, at den italienske instruktør uden selv at vide af det ikke har opnået, hvad han ville, og imod sin egen hensigt har lavet en »kristen« film? Det hele er nu i virkeligheden mere subtilt end som så. Man kan nemlig ikke uden videre betragte dette filmværk som en »historisk« film. Den rejse gennem tiden og rummet, Fellini her har foretaget, er bare et påskud. Det, han har villet skildre, er hverken svundne realiteter eller arkæologiske sandheder. Denne »Fellini-Satyricon« har større lighed med Fellini selv end med Petronius' bog. Den er ligesom »Giulietta degli spiriti« et portræt af instruktørens egen underbevidsthed og en genspejling af hans drømme. »Antikken«, siger han, »rører ved noget i os, inderst inde, allerinderst inde, noget, der er flygtet ned i underbevidstheden, hvor de helt personlige drømmebilleder lever« (*Express*, 15.9.1969). Og disse drømmebilleder er det, Fellini graver frem. »Satyricon« afspejler endnu en gang hans egen indre splittelse og den konflikt, der nager ham, og som allerede kom til udtryk i »La dolce vita«. Det er den konflikt, der i det latinske menneske udspiller sig mellem den hedenske arv og de kristne normer. Hedenskaben er muligvis blevet fortrængt af evangeliet og af 2000 års kristendom. Men er den tæmnet, – er den besejret? Det ser ikke rigtig ud til, at den er det. I denne film, hvor det hedenske samfund fremstilles som mørkt, uskønt og kvælende, føler man alligevel stadig dens tiltrækning og tillokkelser bryde igennem. Fellini har ganske vist ikke formået at finde tilbage til den oprindelige, han først havde drømt om, – den blide uskyld fra før arvesynden blev til. Men alligevel lykkes det ham ikke helt at tage afstand fra den verden, hvor folk allerede dengang næsten revnede af deres overflod. Fellini, romeren af i dag, står på en gang ængstelig og tryllebunden, frastødt og fuld af misundelse over for det antikke Rom af i går.

Denne konflikt er for resten ikke noget specielt for Fellini. Det er en kollektiv konflikt, som er fælles for alle de latinske folk. Efter 20 århundreder, hvor kristendommen tilsyneladende har fået overtaget, er den antikke hedenske fortid stadig i live og dukker ustandselig op til overfladen. »Fellini-Satyricon« stiller os over for det samme spørgsmål som Rubens' malerier, renæssansens skulpturer og den italienske barok: Er den såkaldte kristne kultur ikke i tidens løb blevet fortæret og løbet over ende af sin arvefjende? Har antikkens Rom ikke allerede forlængst – upåagt, men uomtvisteligt – tilbageerobret katakombetidens unge kirke ved at overøse den med magt og prestige for så meget desto bedre at kunne sætte dens revolutionære gæringskraft ud af spillet?

Martin Drouzy

Maria De Sisti som en af bordelpigerne i »Fellini-Satyricon«.



■ SATYRICON (FELLINI SATYRICON), 1969. NATIONALITET: Italien. DISTRIBUTION: P.E.A. PRODUCER: Alberto Grimaldi. SUPERVISER: Enzo Provenzale. PRODUKTIONSLEDER: Roberto Cocco. INSTRUKTØR: Federico Fellini og Bernardino Zapponi efter fortælling af Fellini, Zapponi og Brunello Rondi efter roman af Petronius. FOTO: Giuseppe Rotunno. KAMERA: Giuseppe Maccari. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Panavision. KLIP: Ruggiero Mastroianni. ARKITEKTER: Danilo Donati og Luigi Scaccianoce. DEKORATION: Danilo Donati. OPTISKE EFFEKTER: Joseph Natanson. MAKEUP: Rino Carboni. INSTRUKTØR-ASSISTENTER: Maurizio Mein, Liliana Betti og Lia Consalvo. MEDVIRKENDE: Martin Potter (ENCOLPIUS), Hiram Keller (ASCYLTIUS), Max Born (GITON), Salvo Randone (EUNOLPUS), Mario Romagnoli (TRIMALCHIO), Magali Noël (FORTUNATA), Capucine (TRYPHAENA), Alain Cuny (LICHAS), Fanfulla (VERNACCHIO), Danica La Loggia (SCINTILLA), Giuseppe San Vitale (HABINNAS), Genius Eugenio Mastroianni (CINEDO), Lucia Bose, Joseph Wheeler, Hyllette Adolphe, Tanya Lopert, Gordon Mitchell, Luigi Montefiori, Marcello Di Folco, Elisa Mainardi, Donyale Luna, Carlo Giordana, Suleiman Ali Nashnush, Dari Lallou, Elisabetta Moscatelli, Luigi Battaglia, Tania Duckworth, Maria De Sisti, Antonio Mirio. ORIGINALLÆNGDE: 136 min., senere nedklippet til 130 min. DANSK LÆNGDE: 130 min., 3545 m. CENSUR: Gul. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Dagmar 18.3.1970.

SNIGSKYTTE

Under koncerten med Simon og Garfunkel i KB-hallen punkterede en rullestol med et knald, der kunne minde om et dæmpet pistolskud. Da latteren havde lagt sig, sagde Paul Simon: »Hjemme i Amerika ler vi ikke så meget af den slags. Der bliver dræbt for mange mennesker på den måde.«

Om dette handler Peter Bogdanovich' formfuldendte debut-spillefilm – en gammel-dags, traditionel skrækfilm med et meget aktuelt, utraditionelt emne. Filmens ene hovedperson er en pæn og sympatisk udseende ung mand, hvis eneste særpræg er en altfortærende interesse for skydevåben. Han har en lidt foruroligende tendens til at sigte på folk og sætte fingeren på aftrækkeren, som om det klør i den efter at trykke til. En dag som alle andre skyder han sin kone og sin mor – en handling, der er lige så meningsløs som enhver af hans andre handlinger (ekkoer fra Camus' »Den fremmede«?). Der gives ingen forklaring, fordi der ikke er nogen forklaring. Man får kun vink om moderforkælelse og lettere frustration i ægteskab og karriere, almindelig nerveopslidning i et miljø af fjernsynskværnende anonymitet.

Men filmen har en anden hovedperson. I afsnittene med Boris Karloff, der tilsyneladende spiller sig selv, er farverne varmere, og tonen lettere – Bogdanovich' kærlighed til skuespilleren og alt, hvad han står for, lyser ud af hver scene, og Karloff spiller enkelt og smukt. Han ses som en repræsentant for de gode gamle traditioners Amerika, han er på én gang det nye syge samfunds dårlige samvittighed og moralske vogter. Hvad der måtte være af uforpligtende sentimentalitet i denne opfattelse, forflygtiges helt i filmens fremragende slutscener, hvor snigskytten puffer løs på publikum gennem et hul i et Drive In-lærred, hvorpå en gammel-dags Boris Karloff-film vises. I det moderne Amerika overgås enhver skrækvision af den skrækelige virkelighed.

Påvirkningerne fra Lang og Hitchcock er velintegrerede, fortællestilen stram og konsekvent, humoren afvæbnende. En debut, der lover godt for fremtiden.

Morten Piil

■ TARGETS (SNIGSKYTTE), 1967. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Saticoy Productions. PRODUCER/INSTRUKTØR/MANUSKRIFT: Peter Bogdanovich efter synopsis af Polly Platt (Mrs. Bogdanovich) og Peter Bogdanovich. ASSOCIATE PRODUCER: Daniel Selznick. PRODUKTIONSLEDER: Paul Lewis. FOTO: Laszlo Kovacs. KAMERA: Peter Sorel. FARVESYSTEM: Pathé. PRODUKTIONSTEGNER: Polly Platt/Ass. Scott Fitzgerald. TONE: Sam Kopetsky. MUSIK: incidentalmusik tilrettelagt af Charles Greene og Brian Stone. REKVISITØR: James Campbell. INSTRUKTØRASSISTENT: Gilles De Turenne. MEDVIRKENDE: Boris Karloff (BYRON ORLOK), Tim O'Kelly (BOBBY THOMPSON), Nancy Hsueh (JENNY), James Brown (ROBERT THOMPSON), Sandy Baron (KIP LARKIN), Arthur Peterson (ED LOUGHLIN), Tanya Morgan (ILENE THOMPSON), Mary Jackson (CHARLOTTE THOMPSON), Monty Landis (MARSHALL SMITH), Stafford Morgan og Mark Dennis (EKSPEDIENTER), Paul Condylis (LEDER AF DRIVE-IN BIOGRAF), Peter Bogdanovich (SAMMY MICHAELS), Daniel Ades (CHAUFFØR), Warren White (BUD), Geraldine Baron (LARKINS PIGE), Tim Burns, Gary Kent, Ellie Wood Walker, Frank Marshall, Byron Betz, Mike Farrell, Carol Samuels, Jay Daniel, James Morris.

»Targets« er indspillet i løbet af 25 dage on location i Los Angeles. Roger Corman finansierede filmen for Bogdanovich – på den betingelse, at Bogdanovich skulle benytte Boris Karloff i 2 dage (som skuespilleren kontraktligt skyldte Corman) samt yderligere bruge ca. 20 minutter fra Corman's »The Terror« (»Genfærdets terror« – 1963), hvori Karloff spillede en hovedrolle. Slutfacit blev, at Bogdanovich brugte fem indspilningsdage med Karloff og til gengæld kun fire minutter fra »The Terror«. Budget: \$ 130.000.

BØGER

NYT OM STILLER

Den 22. september 1941 udbrod der en eksplosionsagtig ildebrand i en filmfabrik i Vinterviken i Stockholm. For svensk filmhistorie var det uvurderlige ting, der ved den lejlighed gik op i luer: nemlig størsteparten af de endnu bevarede svenske stumfilm. Hvor mange film, der brændte, vides ikke med bestemthed, da man på det tidspunkt ikke havde en nøjagtig fortegnelse over filmsamlingen. Men at det har været en omfangsrig brand, får man et lille indtryk af, når man i Gösta Werners bog: »Mauritz Stiller och hans filmer 1912-16« læser, at eksempelvis alle endnu eksisterende negativer til Stillers tidlige film gik tabt ved denne brand. Så vidt man har kunnet konstatere, drejede det sig i dette tilfælde om 21 negativer. Stiller iscenesatte 32 film i årene 1912-16, men negativerne til de resterende 11 film var forsvundet allerede inden 1941. Desværre havde man ikke i tide sikret sig positivkopier af filmene. Så efter branden i Vinterviken var alt, hvad der var tilbage af Stillers tidlige produktion: 3 små brudstykker på hver 2 minutter fra tre forskellige film (bevaret i en filmantologi). Senere – i slutningen af 40'erne – fandt Det danske Film-museum en – efter alt at dømme – komplet kopi af en film fra 1916: »Kærlighed og journalistik«.

Det plejer at være en god grundregel for en filmhistoriker kun at skrive om film, man har set. Det var derfor med en vis nervøsitet, at man gik i gang med Werners bog. For hvordan kunne han få noget godt ud af dette emne? Man vidste jo med bestemthed, at Werner kun havde haft mulighed for at se en af de 32 film, han skrev om – når man ser bort fra, at han muligvis som barn for mere end 30 år siden kunne have set en tidlig Stiller film. Hvad kunne der dog stå på de 369 tættrykte sider, som bogen består af?

Det forbløffende og herlige er, at der er kommet en hæderlig, på mange punkter forbilledlig bog ud af det.

Gösta Werner har nemlig med uhyre flid og dygtighed indsamlet og rubriceret alt det materiale, han har kunnet finde om de 32 film. Og ud fra dette stof prøver han så at genopbygge Stillers tidlige produktion. Det materiale, Werner har kunnet finde, varierer naturligvis fra film til film. De består fortrinsvis af handlingsbeskrivelser, censurbemødelser, anmeldelser fra tiden, plakater, programmer, udtalelser fra medvirkende, og heldigvis findes der til hver eneste film adskillige stillbilleder. Disse billeder er i rigt mål anvendt i bogen og hjælper i høj grad til at give et indtryk af filmene. Hver eneste billede og hver eneste tekst har Werner taget under kritisk behandling, har sammenholdt dem indbyrdes og med de resultater, andre forskere er nået til, og har på den måde forsøgt at nå frem til helt uomtvistelig rig-

tige kendsgerninger, og har så forsøgt at, som han kalder det, rekonstruere de forskellige film. Lige dette ord: rekonstruere, vil jeg dog gerne standse lidt op ved. Jeg synes, det er et for stærkt ord at bruge i denne sammenhæng. Jeg mener ikke, at man kan rekonstruere en film ved hjælp af stillbilleder, tekster, programmer og lignende. Man kan danne sig et indtryk af den pågældende film, men en rekonstruktion i ordets strenge forstand, tror jeg ikke, man kan nå til. Man kan f. eks. ud fra det foreliggende materiale danne sig et godt indtryk af, hvorledes Stiller har udviklet sig som kunstner i de tidlige år. Det giver Werner et eksempel på ved at sammenligne filmteksterne i de første film fra 1912 med teksterne fra 1916. I de første film ser man, hvordan Stiller i høj grad støtter sig på teksternes fortælle-tekniske muligheder (et almindeligt træk i den tidlige stumfilmsperiode) og hvordan de enkelte scener i filmen på en næsten tableauagtig måde blot fungerer som en illustration til teksterne. Helt modsat er det i de seneste af de studerede film fra 1916. Her begrænses teksternes handlingsbærende funktion. Og dette forudsætter jo, at Stiller allerede i 1916 har udviklet sig så vidt, at han har kunnet fortælle i billeder og blot behøver teksterne som et supplement.

Gösta Werner har fundet meget nyt stof frem om Stillers tidlige periode. For en dansker har oplysningerne om filmatiseringen af Herman Bangs »Mikaël« fra 1916 måske særlig interesse. Filmen udsendtes under titlen »Vingerne« og Lars Hansson og Lilli Bech spillede hovedrollerne. Af de bevarede stillbilleder og af filmteksterne fremgår det med al tydelighed, at Stiller har forsynet sin film med en rammehistorie. Således begynder filmen med nogle scener, hvor instruktøren – spillet af Stiller selv – arbejder med sine skuespillere på »Vingerne«, og vi er senere med til premiøren på filmen, hvor Lars Hansson lidt inde i forestillingen pludselig udbryder: »Uf, jeg er helt igennem elendig i rollen – jeg vil ikke se mere af det skidt« – Hvorpå han rejser sig og forlader biografen. Og efter at selve mikaelhistorien er slut, fortsætter filmen lidt endnu, idet Stiller lader den ende med, at vi sidder

hjemme hos Lilli Bech og læser anmeldelserne efter premiøren. Gösta Werner siger om denne opbygning: »Man kan med et langt senere præget udtryk sige, at Stiller her har skabt en afdramatiserende effekt, en »Verfremdung« af handlingen og dens mønster.« Dog fortsætter Werner lidt senere: »Om dette var Stillers hensigt med arrangementet vil man vist aldrig nogensinde kunne fastslå. Måske anså han det hele blot som en original spøg – eller var han forud for sin tid i Brechts og Godards ånd?«

Den samtidige kritik i Sverige syntes, denne ramme historie var en dårlig idé: »Han havde forsynet romanens handling med en ramme, som er fuldstændig umotiveret og hvad værre er, ødelægger det ellers stærke indtryk, fremstillingen gør.« I Danmark lod det til, at man råt og brutalt skar rammehistorien af, for når man læser censurprotokollens udførlige gennemgang af filmens handling, finder man ikke ét ord om rammefortællingen.

Ser man på en senere Stiller film »Erotikon« fra 1920, viser det sig, at han i teksterne og de vignetter, teksterne indrammes af, har en lignende »Verfremdungs«-teknik som i »Vingerne«, en lignende ironiserende afstandtagen til den historie, han fortæller. Dette tyder på – mener jeg – at opbygningen af historien i »Vingerne« er et bevidst illusionsdræbende stilelement fra Stillers side.

Werners bog indeholder mange sådanne »nye« betragtninger over Stillers kunst, og desuden er den forbilledlig i sin opstilling. Gennemgangen af hver eneste film er inddelt i de samme underafdelinger: produktion, distribution, bevaret materiale etc., hvilket gør bogen meget overskuelig. Desuden indeholder den adskillige oplysninger og tabeller om svenske stumfilm i almindelighed, og det gør værket til en nyttig opslagsbog.

Marguerite Engberg

■
Gösta Werner: *Mauritz Stiller och hans filmer 1912-16.*

Udg. af A/B Svensk Filmindustri i anledning af selskabets 50 års jubilæum og af Holger og Thyra Lauritzens stiftelse til fremme af filmhistorisk virksomhed. Stockholm 1969.



Mauritz Stiller (tv.) instruerer Lilli Bech og Lars Hansson i indledningsscenen i »Vingerne«.

JOHS.H.CHRISTENSEN (f. 1941) stud. theol. ved Københavns Universitet. Siden 1966 anmelder ved Kirke og Film, nu Film 70. Redaktør af Studenterkredsens blad. Underviser i filmkundskab på Blaagaard Seminarium. CHRISTIAN METZ (f. 1930), videnskabelig assistent i lingvistik og semiologi ved Ecole Pratique des Hautes Etudes i Paris. Tilknyttet forskningscentret for massekommunikation i Paris.

PIER PAOLO PASOLINI (f. 1922), kendt italiensk digter, forfatter, filosof, litteraturteoretiker, manuskriptforfatter, skuespiller, instruktør – og filmsemiolog.

UMBERTO ECO (f. 1932), italiensk semiolog, dr. i æstetik 1961. Har skrevet om middelalderlig æstetik, specielt hos Thomas Aquinas, om moderne, 'åben' kunst i bogen »Opera aperta« (1962), om massekultur i »Apocalittici e integrati«

(1964) og om den semiologiske forskning i »La struttura assente« (1968).

ROLAND BARTHES (f. 1915), forskningsdirektør ved Ecole Pratique des Hautes Etudes i Paris. Forfatter til talrige semiologiske essays og bøger. På dansk fås »Litteraturens nulpunkt« (Rhodos 1968) og »Mytologier« (Rhodos 1969).

JENS TOFT (f. 1944) studerer fransk ved Københavns Universitet. Har studeret semiologi

i Paris. Redaktør af 'poetik'.

JØRGEN STEGELMANN (f.1925), cand. theol. – Filmanmelder v. Berlingske Tidende. Har i en årrække været medredaktør af »Kosmorama« og sammen med Erik Ulrichsen udgivet »Showfilmens forvandling«. Siden 1968 konsulent ved TV-biografen. Er manuskriptforfatter til »En nat i august« og (sammen m. Henrik Stangerup) til »Giv Gud en chance om søndagen«.

★★★★ = MESTERVÆRK
 ★★★ = SKAL ABSOLUT SES
 ★★ = SEVÆRDIG
 ★ = KAN TIL NØD SES
 ● = LIGEGYLDIG

Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis) Anders Bodelsen (Politiken) Per Calum (Jyllands-Posten) Martin Drouzy Øystein Hjort (Information) Niels Jensen Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende) Henning Jørgensen (Information) Philip Lauritzen Ib Monty (Jyllands-Posten) Morten Piiil (Information) Chr. Braad Thomsen

Alice's Restaurant (Penn)	★★	★★★	★★★	★	★★	★★★	★★	★★★	★	★★★	★★★	★
Giv Gud en chance om søndagen (Stangerup)	★★★	★★★	★	★★	★★	★★	★★	★	★★★	★★★	★★★	★★
Loving – på kant med kærligheden (Kershner)			★★★	★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★
I ho'det på en gammel dreng (Danielsson)	★★	★	★★	★★	★★	★	★★	★★			★★★	★
Hello, Dolly, (Kelly)		★★★			★★	●	★★	★★		★		
Miss Brodies bedste år (Neame)	★	★★★		★★		★★	★	★		★	★★★	
Sympati for Satan (Gordard)	★★		●	★★★	★	★	●	★★★★	★★	★	★★	★★★★
Patton: Pansergeneralen (Schaffner)	★★	★★★	★★★		★	★★	★	★	●	★	★★	●
Flygtig som regnen (Coppola)		★	★	★		●	★★			★	★	
Rottefælden (Lautner)				★★			★			★		
Hævn i Arizona (Kennedy)			★			★					★	
Frændeløs (de Waal m. fl.)							●		★★★	●	●	★★★
Klanen fra Sicilien (Verneuil)		★				★	★	●		●		
... tick ... tick ... tick ... (byen der var en bombe) (Nelson)	●	★				★	●	●	●	★		
Heksejægeren (Reeves)							●				★	
Han kom, han så, han skød (Siegel)			●		●	★	★	★	●	●		●
Ekko af et skud (Frohn Nielsen)	●			★★★	●		●	●		●	●	●
Brødrene Karamasov (Pyrjev)		★						●		●		
Spejlkrigen (Pierson)		●				●				●	★	
Santa Vittorias hemmelighed (Kramer)		●		★		●	●					
Airport (Vinger af ild) (Seaton)	●	●		★						●	●	
Libertinerklubben (Saville)			●			●	●				●	
Et strejf af kærlighed (Hussein)							★★★	●		●		●
Repremierer:												
Rebecca (Hitchcock)	★	★★★★	★★	★★★	★★	★★		★★★	★★		★★★	

16. årg. juni 70

kr. 6.00

