

FILM- SEMIOLOGI

SØREN KJØRUP / EN INTRODUKTION

'Sproget er et system af tegn, der udtrykker ideer, og for så vidt kan det sammenlignes med skriften, døvtummealfabetet, 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 franskmænden 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 syntagma, 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 billedet) og semer (et helt billede eller billedet). 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 omtrængt hvad det skal være, kan man med et fåtal af figurer (lyse og mørke felter) i det filmiske sprog give et næsten 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, – franskmænden 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 'romerskhed' 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 udtryksside i et nyt, overordnet tegn, hvis indhold da bliver sådan noget som 'manglende ægthed', '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 kildekrifter 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 stade 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 pionerne selv i årene umiddelbart før og efter brøderne 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 »interne« 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 udvalgte iscenesættelser, der dog på bunden var rent teatraliske –, kort sagt, et »reproduktionsmiddel« med André Malraux's ud-