

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 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« om-råde vil påbegynde virkeliggørelsen af Saus-sures tanke om en generel semiologi, den, der ser det som sin opgave at studere sam-menstilling og funktion af de væsentligste udtryksstrukturer, der benyttes i den filmi-ske meddelelse. Hvad de angår, er semiolo-gien, sådan som Saussure drømte om den, endnu kun i sin vorden; men ethvert ar-bejde, der omhandler dette eller hint ikke-verbale »sprog«, vil medvirke i større eller mindre grad til udforskningen af det store område, som de generelle betydningsstruk-turer udgør, hvis blot det antager en abso-lut semiologisk pertinens og ikke forfalder til overvejelser over »substanser«.

Selve udtrykket »filmsprog« stiller alle-rede 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 ud-tryk, som gradvist har vundet indpas i film-teoretikere og -æstetikeres specielle sprog. Selv fra et strengt semiologisk synspunkt er det ikke umuligt allerede nu at præsentere en første retfærdiggørelse af udtrykket »film-sprog« (der ikke må forveksles med »film-sprogssystem«, som forekommer os uaccep-tabelt) – en retfærdiggørelse, der på forsk-ningens 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 spille-film« (dvs. narrative film), eller tværtimod kortfilm, dokumentarfilm, reklamefilm, tek-niske 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 undersø-gelse. Det er sandt nok. Der er dog et vig-tighedshierarki (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 historie-for-tællende maskine, det var der ingen, der *rigtigt* havde forudset. Allerede ved film-kunstens begyndelse pegede nogle erklæ-ringer og hentydninger i denne retning, men de kunne slet ikke måles med det om-fang, 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 so-ciologen Marcel Mauss' yndlingsudtryk), et faktum, som på sin side er betingelse for den yderligere udvikling af filmen som se-miologisk virkelighed, en smule på samme måde – indirekte og globalt, og samtidigt effektivt – som den »eksterne« lingvistik's begivenheder (erobringer, koloniseringer, sprogsift . . .) øver indflydelse på idio-mernes »interne« funktion. I filmens konge-ricke er alle andre »genrer« end de narra-tive – dokumentarfilmen, den tekniske film osv. – blevet marginale områder, grænse-land så at sige, mens den *lange fiktive spille-film* (som man ofte med en slags elliptisk ud-tryk ganske enkelt kalder en »film«), udgør det filmiske udtryks kongevej.

Dette rent numeriske og sociale over-herredømme er ikke ene om at have denne virkning; den forstærkes af en mere »in-tern« 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, sekven-ser og andre af stor-syntagmatikkens enhe-der . . . – 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 bemærk-ninger, 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 be-mærkninger 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 me-tode 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 »repro-duktionsmiddel« 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 gengivelse 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 film 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. Filmæstetikkerne 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 cheremiske sange i »Style in Language«, eller dem, som Samuel R. Levin forkynner 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 »die-gese« 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 denoterende 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 denoterende 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 denoterende 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 »ordrøthed«; 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 betydningsindlejring, 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 afdekke 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 monen-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. lekset »vask-«, mens lekset »patuf« ikke findes). Det samme gælder ikke for filmen, hvor antallet af realiserbare billeder er uafgrænset. Flere gange uafgrænset, burde man sige. For de filmiske 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 tilstånde 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 kunstnernes skabende originalitet består her som andre steder i at omgås 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.

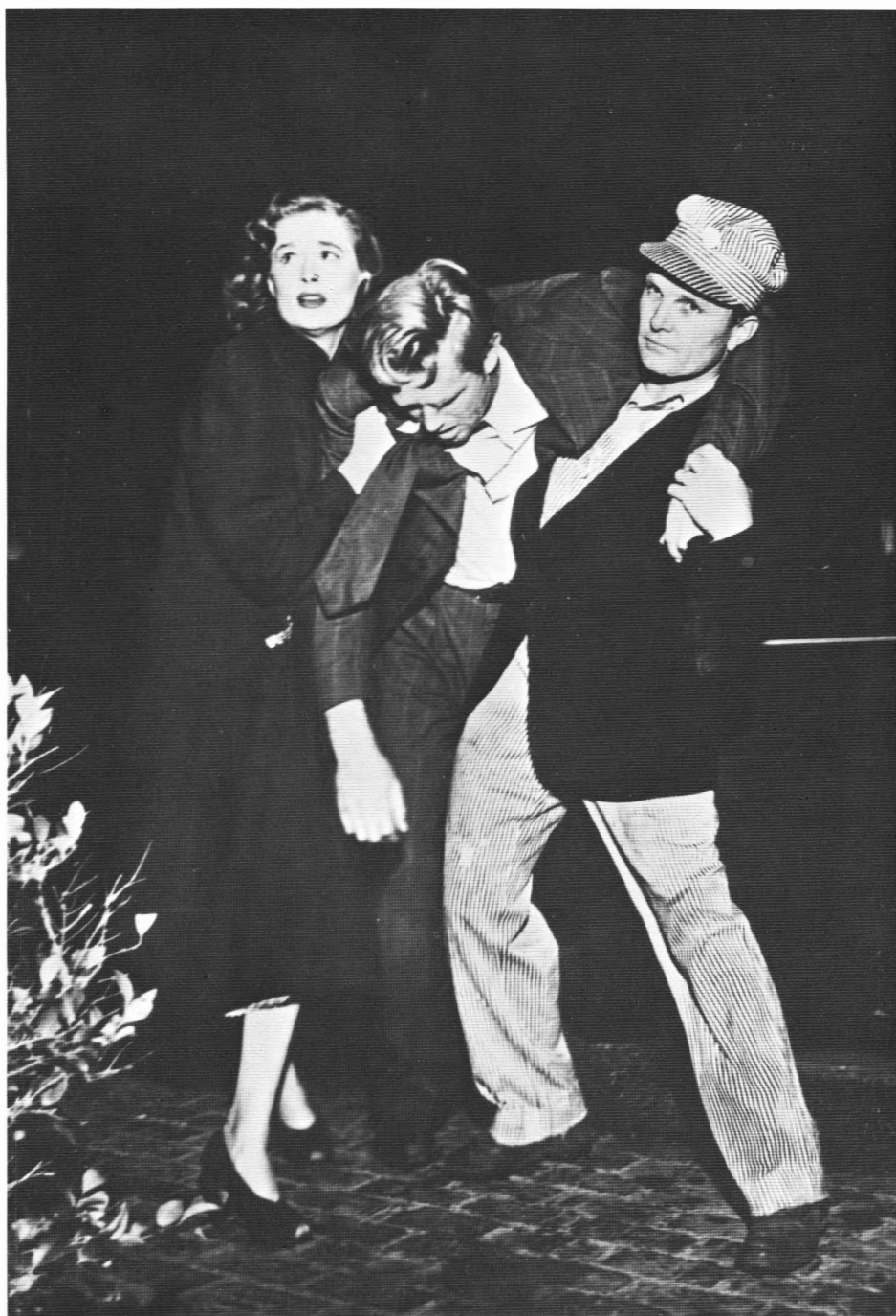
Alternationen definerer udtryksformen, men ikke nødvendigvis, som vi senere skal se, indholdsformen –, med andre ord forholdet mellem udtryk og indhold er i veksel-syntagmet ikke altid analogt. Hvis man

anser naturen af det *tidslige 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 skiftet i indholdet (dvs. der er en analogisk forbindelse). Eksempel: to tennisspillere, 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 *nekssus* – 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 »forfølger-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 tidslige 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 tidslige forbindelser«. Eksempel: et dystert nattebillede fra en by, så et solbeskinnat 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« hensigt (den rige og den fattige, livet og døden, de Hvide og de Røde), uden at deres bogstavelige datering fremstilles som væsentlig. Den denoterende tidslige 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 tidslig 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 tidslige denotations-indhold) opsplitelsen 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 uundværlig 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, overblendinger 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 semiotologiske 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, spørgsmålstegn, udråbstegn, semi-kolon...), sætninger (komma, semi-kolon, tankestreg), endog »verbale rødder« med eller uden afledningslementer (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 skellen 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, Jacqueline, 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«.

»Subjektivet« 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 fiktionsfilm 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, tømmer 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 dem, 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 sanse- 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