

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 *takset* 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«.

»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 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.

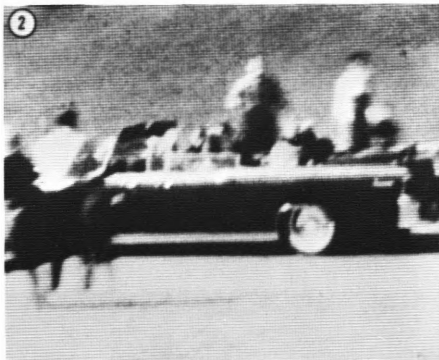
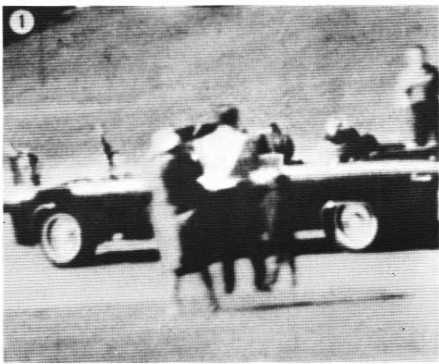
Hvis vi ser alle disse subjektive sekvens-indstillinger efter hinanden (om ikke for andet, så for den rene dokumentations skyld, f. eks. i politiets forevisningssal i forbindelse med de retslige undersøgelser), altså når vi overværer dem, den ene efter den

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, kommer 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

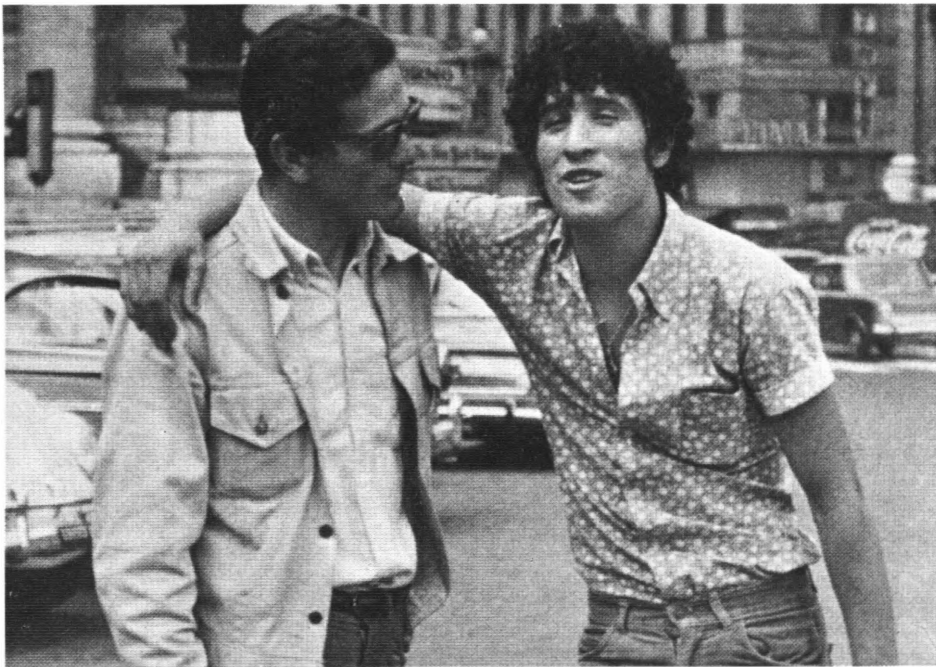
Jeg må nu sige, hvad jeg mener om døden (jeg lader det gerne stå frit for den skeptiske læser at spørge sig, hvad døden har at gøre med filmen). Jeg har allerede flere gange sagt – og hver gang dårligt, desværre – at virkeligheden besidder et sprog – og også at det er et sprog, der for at kunne beskrives, 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 fuldendte, 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 frykten for naturalisme er (i hvert fald hvor det drejer sig om filmen) en frygt for det, der er, for det værende. Dvs. frykten for den manglende naturlighed i det, der er, frykten 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)