

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 ufejlsomt '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 kontekstuel 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 sknelige 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 udtrække 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 fotogrammens 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 'filmene', 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)

