

ROMERNE PÅ FILM

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

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

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

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

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

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

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



LEKSIKON



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

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

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

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

(Oversat af Hans-Jørgen Andersen)

analogon, noget der ligner eller svarer til noget andet.

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

betydningsindhold, se *tegn*.

diakron, se *synkron*.

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

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

fotogram, (her) det enkelte billede på filmstrimlen.

figur, (hos Metz:) stiltræk, fortælleteknisk træk; (hos Eco:) det mindste betydningsadskillende element i et sprogs udtryksside. *hiatus*, indsnit, 'hul' mellem to forløb.

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

indhold, se *tegn*.

indholdsform, se *tegn*.

indholdssubstans, se *tegn*.

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

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

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

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

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

kinemorf, den mindste menneskelige bevægelsesenhed med selvstændig betydning.

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

kinesik, læren om de menneskelige bevægelser og disses betydning.

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

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