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)

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

LEKSIKON

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 idiomer).
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, *genkendelseskoderne,* der angår de kendetegn, hvorved vi genkender bestemte ting, *overføringsko-*

derne, der angår betingelserne for sansning i billedform (og altså handler om rasterne i et trykt fotografi, linjerne på TV osv.) og *de tonale koder,* der angår de måder f. eks. ikoner opleves på (med eller uden eftertryk, elegance osv.).
kommutation foreligger, hvor en ændring i udtrykssiden i et tegn vil medføre en ændring af indholdet.
kommutationsprøve er en undersøgelse af, hvor meget udtrykssiden i et tegn skal ændres, for at indholdet ændres (f. eks. ændres indholdet i 'jeg' hvis 'j' ændres til 'b': 'beg').
konnotation, se *denotation.*
leksem, en leksikalsk enhed, som man finder den ved et ordbogsopslag; den defineres ved sine forskellige betydningsmuligheder, hvoraf konteksten bestemmer det aktualiserede indhold (f. eks. kan 'hovede' betyde en del af et menneske- eller dyrelegeme, eller en del af en avis' forside; sammenhængen afgør hvad).
monem, det mindste, selvstændigt brugbare tegn i verbalsproget; det tegn, der ikke kan opløses yderligere uden at miste indhold ('hustag' består af to monemer: 'hus' og 'tag'; en opdeling af 'hus' ville give figurer eller fonemer, f. eks. 'h', der ikke længere har indhold).
morfologi, formlære.
narrativ, fortællende.
neksus, forbindelse.
paradigme, klasse af elementer, der kan indsættes på en og samme plads i et sammensat sprogligt udtryk (f. eks. alle de ord, der kan indsættes for 'x' i 'x er grøn').
perceptiv, som har med sansning, opfattelse at gøre.
pertinens, tilhørsforhold.
polysemi, det forhold, at et og samme ord kan betyde forskellige ting.
prossemik, læren om betydningen af afstanden mellem samtalepartnere.
referent, den genstand eller kendsgerning, et tegn eller et udsagn henviser til.
segmentere, leddele et forløb.
sekvens-indstilling ('plan-séquence'), en indstilling (et filmisk forløb mellem to klip), hvori der udspilles en hel, afsluttet sekvens (handlingsenhed).
sem, (hos Metz:) den mindste indholdsenhed; (hos Eco:) et billedtegn sammensat af flere ikoner (f. eks. billedet af et ansigt, der er sammensat af ikonerne mund, øjne, næse osv.).
semisk akt, betydningsgivende handling.
sprog ('langage', linguaggio') må skelnes fra *sprogsystem* ('langue', 'lingua'); et sprog er hvad som helst, der har betydning, der kan 'fortælle noget', altså er 'sprog' i videste betydning, – et sprogsystem er et særligt sprog, nemlig det, for hvilket der ligger et regelsystem til grund.
synkron; man skelner normalt mellem en synkron og en diakron sprogbeskrivelse, hvor den første er en beskrivelse af sproget, som det er på et bestemt tidspunkt (eller hos nogle forskere 'tidløst'), mens den anden er en beskrivelse af forandringer i sproget over et tidsrum. Eco bruger dog 'synkron' for 'samtidig', 'diakron' for 'i et tidsligt forløb'.
syntagmatik, læren om
syntagmer, syntaktiske enheder.
syntaks, læren om sproglige udsagn, disses dele og sammenstilling (i verbalsproget almindeligvis læren om sætninger, sætningsdele (ord) og sætningskæder).
taksem, den mindste sproglige enhed af ligegyldigt hvilken art.
tegn; for semiologien er et tegn en sammenknytning af et indhold med et udtryk (f. eks. begrebet 'hus' eller 'bygning' med den typografiske formel 'hus' eller med billedet af et hus); både indholdet og udtrykket kan anskues som form og som substans, hvor indholdsformen er de sproglige betydningselementer, semerne, indholdssubstansen er det, et givet udsagn 'handler om', altså som tegnet henviser til, udtryksformen det, som de paradigmatiske og syntaktiske eller syntagmatiske regler redegør for, og udtrykssubstansen de lydlige, grafiske eller andre elementer, der udgør udtrykssiden i tegnet. Indholdet kaldes her undertiden 'betydningsindholdet' for klarhedens skyld.
udtryk, se *tegn.*
udtryksform, se *tegn.*
vekselsyntagme ('syntagme alternant'), en krydsklippet sekvens.

JENS TOFT / CINEMARXISME?

I Godards produktion har et par tydelige tendenser gjort sig gældende: 1) En stræben mod en oprindelig før-sproglig natur- eller paradistilstand, hvor tingene talte deres eget sprog, og hvor kommunikationen ikke blev besmittet med fremmedgørende samfundsskabte betydninger. 2) En kritik af det sociale sprog (eksempelvis de filmsproglige konventioner), der har ført til en stadig mere kompleks artikulation af hans films forløb: udstilling og kritik af filmsproglige 'fremgangsmåder' og konventioner, brug af kinesisk-æske-konstruktioner (film i filmen), kameraets direkte indføring i billedet som handlende element etc. 3) Kritik og analyse af samfundet, dvs. de sociale og dermed fremmedgørende tegnsystemer og sociale og politiske institutioner, der ikke er specifikt filmiske, men som alle mennesker er underkastet i dagliglivet, og som er en del af det materiale (eller den substans), på hvilken filmen arbejder.

Denne situation, der har form af et paradoks, behandles temmelig konsekvent af Godard, idet paradokset tilsyneladende erkendes som et paradoks. På den ene side er der ønsket om det *direkte* umiddelbare udtryk, den uforfalskede dokumentation, på den anden side erkendelsen af enhver kommunikations og betydnings *sproglige,* dvs. sociale karakter. Deraf den uadskillelige sammenhæng mellem den romantiske paradisdrøm om den uhindrede kommunikation og den ekstreme selvreflektion, der mere end noget andet komplicerer budskabet og kommunikationen, men som samtidig er et forsøg på frigørelse fra de konventioner og genrer, hvis budskab nok passerer mere direkte, men på bekostning af, at de er belastede af livsanskuelser og ideologier, der kun opfattes som 'naturlige', netop fordi de er så socialt og kulturelt integrerede i eksisterende tanke- og adfærdsmønstre, at de ikke opleves som sociale ('politiske' i tidens jargon). 'Naturlighed' bliver derfor i denne sammenhæng det 'sandsynlige', dvs. det konventionelle og alment vedtagne, det 'oprindelige' er det ikke-integrerede, det 'unaturlige', det vil i virkeligheden sige det 'u-*sociale*', det, der udtrykker sig imod og på trods af konventionerne som et oprør mod dem. 'Mor, hvad er sproget', spørger den lille dreng i »To eller tre ting jeg ved om hende«, og moderen svarer: 'Sproget, det er det hus, vi alle bor i.'

Hus, men også fængsel, fordi enhver kommunikation er yderst komplekst artikuleret: ingen sætnings- eller filmisk konstruktion er nogen sinde helt entydig, den slæber altid en række sekundære budskaber med sig, foruden det man havde til hensigt at sige. Tegnene har flere betydningsplaner, det er et elementært lingvistisk og semiologisk faktum, der i de sidste 30 års forskning eller mere er udtrykt i en skelnen mellem denotations- og konnotationssprog.

Det er vist i denne sammenhæng, det vil give mest at betragte »Sympati for Satan«, idet den meget klart placerer sig i ovennævnte problematik. Det er tilblivelsen, produktionen, der er emnet, ikke det færdige produkt, *varen,* der cirkulerer i samfundet med dens dobbelte karakter af brugs- og bytteværdi. Deraf Godards raseri over at producenterne indsatte den færdige version af Stones-nummeret i slutningen af filmen.

Noget af pointen i filmen fremgår måske af dette raseri. Hvad var det, der hermed blev ændret ved filmen? Vi kan foretage noget lignende det, der i semiologien hedder en *kommutationsprøve,* og som består i, at man udskifter elementer på udtrykssiden for derved at se, om der sker ændringer på indholdssiden.

Dette afsluttende Stones-nummer indgår tydeligt nok i filmen på to måder, synkront og diakront. Diakront (dvs. som led i en udvikling) er det *afslutningen* på det forløb, der går gennem hele filmen uden indgrebet, og det var nok også det, der var meningen. Stones skulle ikke være en vare, der integreret skulle cirkulere i samfundet. Synkront (dvs. i sin samtidighed med billedbåndet og resten af lydbåndet) etablerer det overgangen mellem en scene, hvor Stones er begyndt at indstudere et nyt nummer, og scenen på stranden, hvor alle filmens øvrige forløb også er samlet. Således markerer det *færdige* nummer, at den revolutionære film (kameraet med den røde og den sorte fane) om den sorte oprørsbevægelses udvikling fra kulturnationalistisk *black power* til revolutionært *black panther,* og om den latente fascisme i den vestlige kapitalismes (boghande-