

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.).

kommuation foreligger, hvor en ændring i udtryksiden i et tegn vil medføre en ændring af indholdet.

kommuationsprøve er en undersøgelse af, hvor meget udtryksiden 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.

nekus, 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, ledele 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 *sprogssystem* ('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 spro-

get 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 ud-

trykket kan ansues som form og som substans, hvor indholdsformen er de sproglige betydningselementer, sermerne, 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 udtryksiden i tegnet. Indholdet kaldes her undertiden 'betydningsindholdet' for klarhedens skyld.

udtryk, se *tegn*.

udtryksform, se *tegn*.

vekselsyntagme ('syntagme alternant'), en krydsklipet 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 tihsyneladende 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 paradisdrom om den uhindrede kommunikation og den ekstreme selvrefleksion, 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 modellen 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 skelen 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 *kommuationsprøve*, og som består i, at man udsdifter elementer på udtryksiden 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 (kamerate 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-

len), der dræber det demokrati, der har tilsluttet sig den socialistiske revolution, nu er færdig og er blevet en vare, der ligesom Stones-nummeret selv kan sendes ud på det kapitalistiske marked.

Diakront bliver Stones-forløbet til en fortælling i traditionel forstand om, hvorledes et produkt eller en tilstand er blevet til. Produktionen, arbejdet med stoffet, opluges i det færdige produkt og forsvinder i det. Hele dette forløb er på en måde blevet løstrevet fra sammenhængen, derved at det har fået sin egen afslutning; forløbet er blevet teleologisk, målrettet, dets enkelte faser har nu fortrinsvis betydning ved den afslutning, de viser hen til.

Derved er disse Stones-sceners anden og væsentligste funktion blevet svækket, nemlig deres funktion i forhold til filmens øvrige forløb, og vel at mærke en funktion, der ikke består i at afslutte disse forløb: det drejer sig om deres akroner funktion. Det skulle således være tydeligt, at der er tale om en ret så alvorlig forandring af filmen, en integration og forvanskende borgerliggørelse af noget, der var tænkt på en helt anden måde. Den tilsyneladende ubetydelige manipulation har totalt ændret filmens karakter, derved at den har omstruktureret alle filmens øvrige elementer.

Akroner funktioner er funktioner, hvis betydning hverken ligger i at elementerne i funktionen følger efter hinanden (diakront) eller at de er samtidige (synkroner), men er af en anden art, det vil her sige lighed-forskel, nærmere bestemt tematisk lighed-forskel. Ved at sammenligne filmen med »Antonio-das-Mortes« vil man kunne konstatere, at hvor Glauber Rocha lader to ideologiske systemer (et politisk og et mytisk) smelte sammen i manifestationen, opretholder Godard adskillelsen også på manifestationsplanet (om »Antonio-das-Mortes« set på denne måde kan man læse nærmere i min anmeldelse i »die Asta« nr. 11). Ligheden mellem de forskellige forløb består her kun i, at de har indholdet »oprør« til fælles, det ene gøres ikke, som i »Antonio«, til argument for det andet. Tværtimod ser det ud til, at Stones-forløbet let ville kunne have fået den funktion, det mytiske har i »Antonio«, men at dette søges forhindret på forskellig måde. Rolling Stones er tydeligt nok det allerede omtalte umiddelbare udtryk, der netop fordi det er så umiddelbart, ret let kan integreres (ved at blive vare). Derfor afbrydes de gang på gang af den totalt destruktive »politiske roman«, der roder hele den moderne verdens politiske persongalleri sammen i én stor alt-opløsende pærevælling og ucharmerende nonsens.

Denne »politiske roman« skal altså ses i sammenhæng med de andre forløb, i sig selv har den ingen mening overhovedet. Specielt er den vigtig i forbindelse med Rolling Stones, der er optaget i lange kameraure næsten uden klip, og hvor kameraet, og dermed sproget næsten er forsvundet for at give plads for »virkeligheden«, det »oprindelige«. Hvor »oprindeligheden« i Godards hidtidige film er noget, der ligesom er dukket op i glimt gennem sproget og artikulationerne, som det, der trods alt har overlevet fremmedgørelsen, sættes det her som et udgangspunkt, der dernæst problematiseres.

Hvor Godards film altid har formet sig som en kritik af filmsproget og dets ideologiske belastning, er der, som Chr. Braad



Godards »Sympati for Satan«: Hvide piger myrdes under negrenes frihedskamp.

Thomsen har gjort opmærksom på, sket en vigtig forandring med denne film. Braad Thomsen har bemærket, at hvor der før var tale om en destruktion af filmsproget, er »Sympati for Satan« et forsøg på at skabe et nyt filmsprog. Hvor radikal en forandring, der er sket, er det svært at se endnu, men de ovenstående bemærkninger om Stones og den »politiske roman« havde til hensigt at pege i den retning.

Alt dette hænger sammen med, hvilken type »sprog« filmsproget egentlig er. Denne diskussion vil jeg komme lidt nærmere ind på i min omtale af Metz andetsteds i bladet, her blot bemærke, at hvor litteraturen og andre sproglige ytringer bliver til som en bearbejdelse af et allerede eksisterende naturligt sprog, et idiom, er filmsproget snarere en art retorik, hvor visse »fremgangsmåder« kodificeres efter at være blevet brugt tilstrækkelig mange gange. Elementerne i denne retorik er ikke blot udtryksfigurer, men tegn, dvs. en forbindelse mellem et udtryk og et indhold, der bliver konventioner i og med at de formulerer en problematik: årsags-virkningsforhold, tids- og rumdimensioner i fortællingen, og dermed implicit i verden.

Derfor bryder den selvreflekterende film ikke for alvor ud af den problematik, den kritiserer, og derfor må den ny »æstetik«, der her indvarsles, give afkald på en række kendte formuleringsmåder og figurer, ligesom den må forsøge at omformulere begrebet fortælling, der er det, der ligger til basis for det eksisterende filmsprog. At dette ikke er lykkedes for alvor i denne film (og vist aldrig helt er lykkedes nogen sinde) er måske ikke tilfældigt. Men i hvert fald er det, som om Godard har ønsket at undgå en egentlig sammenhængende fortælling ved at afgrænse de forskellige typer ytringer i afgrænsede rum, mellem hvilke der ikke eksisterer andet forhold, end at de følger efter hinanden på

filmstrimlen uden noget indholdsmæssigt tids- eller rumforhold, endelige årsags-virkningsforhold: Stones i pladestudet (hvor de skulle være forblevet indtil producenten greb ind), negrene på bilkirkegården (to store forløb, der viser to faser af negrenes frihedskamp, der i realiteten strækker sig over flere år, et forhold der her nedbrydes, ved at de hvide piger, der blev myrdet i det første forløb, stadig er til stede i det sidste), fascist-boghandelen, skoven med Eve Democracy. Hertil føjer sig så endelig slutscenen på stranden, hvor alle de forløb, der var isolerede tidligere i filmen, føres sammen under oprørets faner i ét rum, filmens, den oprørske films, med de konsekvenser, der er beskrevet ovenfor.

Er den problematik, Godard har formuleret således yderst central, må filmen, i hvert fald i den foreliggende version, betragtes som mislykket ud fra dens egne kriterier. Det forhindrer naturligvis ikke, at den er mere end almindeligt spændende ved den måde, den tager hele sit eget (sociale og filmsproglige) grundlag op til kritik og således peger i retning af en sand CINE-MARXISME.

■ ONE PLUS ONE/SYMPATHY FOR THE DEVIL (SYMPATI FOR SATAN), 1968. NATIONALITET: England. PRODUKTION: Cupid Productions Ltd. PRODUCERE: Michael Pearson og Iain Quarrier. EXECUTIVE PRODUCER: Eleni Collard. PRODUKTIONSLEDERE: Clive Freedman og Paul de Burgh. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT: Jean-Luc Godard. FOTO: Anthony Richmond/Ass.: Colin Corby. FAVESYSTEM: Eastman Colour. KLIP: Ken Rowles. TONE: Arthur Bradburn og Derek Ball. INSTRUKTØRASSISTERENT: Tim Van Rellim og John Stone-man. MEDVIRKENDE: Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richards, Charlie Watts, Bill Wyman, Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon Jr., Danny Daniels, Illario Pedro, Roy Stewart, Lambert Spencer, Tommy Ansar, Michael McKay, Rudi Patterson, Mark Matthew, Karl Lewis, Bernhard Boston, Nike Arighi, Françoise Pascal, Joanna David, Monica Walters, Glenna Forster Jones, Elizabeth Long, Jeanette Wild, Harry Douglas, Colin Cunningham, Graham Peet, Matthew Knox, Barbara Coleridge. LÆNGDE: 102 minutter, 2780 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: Jysk Kunstgalleri. DANSK PREMIERE: Carlton 3.4.1970.