FILMSPROGFORSKNING

Fra et meget tidligt tidspunkt i filmens historie har man talt om filmen som sprog. *Filmsprog* er et anerkendt ord, der bruges også af dem, der ikke primært interesserer sig for dette aspekt af fænomenet film, men betoner dets karakter af kunstværk.

Der aftegner sig altså en form for arbejdsdeling, der på en måde 'svarer til' adskillelsen mellem sprog- og litteraturforskning (i disse discipliners traditionelle udformning). Det er denne problematik, Metz stiller sig som forsker af filmens 'sprog'. Hans vigtigste indsats er i denne forbindelse, at han påviser den principielle forskel, der er mellem 'sprog' og 'kunst' i de to tilfælde. I virkeligheden gør han hermed to ting: 1) han definerer og afgrænser (foreløbigt – naturligvis – og stadigt præcisere) emnet filmsprog over for alle andre filmiske fænomener; han inddeler kort sagt hele filmfænomenet i 'felter', der kræver hver sin teoretiske aktivitet og analyse; og 2) han beskriver ét (blandt muligvis andre) specifikt filmsprogligt betydningsniveau: det storsyntagmatiske.

En af de vigtigste ting, Metz gør (og som, når det først er gjort, forekommer elementært, selv om det ikke før har været det), er at vise, at filmens 'grammatik' skal søges på et helt andet niveau end de naturlige talesprogs, dvs. inddelingen mellem 'sprog' og 'kunst', som nok 'svarer til' hinanden de to steder, kun gør det på den måde, at det overhovedet er muligt at foretage en sådan skelnen i de to tilfælde. Man vil vide, at talesprogenes grammatik (i traditionel forstand) kun omfatter sproglige lovmæssigheder inden for sætningsgrænsen. Hvad der ligger ud over denne, henvises til litteraturforskningen, retorikken o. l. Det tilskrives ikke lovmæssigheder, men det frie skabende individ.

Megen filmsproglig forskning går i samme retning, dvs. i retning af at finde sådanne filmsproglige *mindstestørrelser* svarende til talesprogenes monemer, stavelser, fonemer, etc. Man kan her nævne Pasolinis *kinemer*. Metz vender denne problematik om, idet han påviser, at disse filmsproglige mindstestørrelser ikke – som talesprogenes – er diskrete enheder, der får deres betydning gennem to typer relationer: *paradigmatiske,* dvs. i forhold til et begrænset inventar af virtuelle elementer, og *syntagmatiske,* i forhold til de elementer, der kommer før og efter i udtrykskæden (hertil kommer for filmsprogets vedkommende elementer, der manifesteres *samtidig* inden for billedrammen eller på lydbåndet).

Derimod kan man iagttage en vis kodning af filmens større enheder, *storsyntagmerne,* der er det egentligt *filmsproglige* niveau. Dette skal ikke forstås således, at de 'lavere' niveauer ikke er kodede overhovedet, men denne kodning er enten ikke specifikt filmsproglig, eller den er så stærkt knyttet til enkelte bestemte typer film eller filmhistoriske epoker, – og altså så uundværlige – at de ikke kan udgøre et centralt *filmsprogligt* artikulationsniveau.

Men dette betyder samtidig, at en filmens semiologi må være en meget åben disciplin. For selv om filmsproget som sådan kun udgør et enkelt niveau, er det klart at ethvert filmisk forløb har flere artikulationer, der også er 'sprogligt' kodede. Dette forhold er blevet stadigt vigtigere for Metz. Man kan altså forestille sig, at selve projektet med at søge mindstestørrelser igen kan blive meningsfuldt, blot på den betingelse, at man ikke udråber disse til at være filmsproglige. De kan nemlig stamme fra utallige kulturelle systemer, de kan være narratologiske etc. Hvor Metz – især i sine tidligere artikler – var tilbøjelig til at betragte filmsproget som en syntaktisk organisation af elementer, der var ikke-kodede afbildninger af en ikke-kodet virkelighed, peger hans senere artikler i retning af en anskuelse, hvor også de 'lavere' niveauer er kodede, dvs. manifesterende systemer, men at disse systemer er af mangfoldig art. Specielt skulle narratologien kunne komme filmsemiologien til hjælp her, ligesom den 'omverdenens semiologi', som bl. a. A.-J. Greimas har indledt studiet af. Disse to ting og deres forbindelse med det filmsproglige niveau vil være emnet for Metz' næste bog, »Le texte et ses systèmes«.

Som det skulle fremgå af ovenstående, tager filmsemiologien sit udgangspunkt to steder: i den generelle semiologi (i starten især i lingvistikken) og i den allerede eksisterende filmæstetik. Dette dobbelte udgangspunkt er *principielt* nødvendigt, idet det hænger sammen med betingelserne for alt videnskabeligt arbejde, nærmere bestemt bestemmelsen af teoriens emneområde, der på én gang afgrænser et særligt 'felt' *inden for* hele fænomenet film (hertil lingvistikken og den generelle semiologi) og samtidig afgrænser dette felt *over for* tilsvarende felter i andre semiologiske systemer. Man kan kun beskrive filmen gennem dens ligheder med og forskelle fra andre fænomener, ikke som noget i luften frit svævende. Filmen adlyder love, der gælder for *al* overførsel af information.

En illustration heraf er Metz' definition af det egentligt filmsproglige niveau: det storsyntagmatiske, der netop er blevet fremadskridende defineret og beskrevet efter ovenstående retningslinjer. Metz er gået ud fra og har registreret en række allerede kendte filmiske enheder og 'fremgangsmåder' eller figurer, der er beskrevet af den traditionelle filmæstetik. Det drejer sig f. eks. om fænomener som *scene, sekvens, krydsklipning, beskrivende scene etc.,* hvoraf nogle har været defineret fortrinsvis indholdsmæssigt (f. eks. sekvens), andre som udtryksfigurer (krydsklipning). Det, Metz så har gjort, er, at han har systematiseret dem som *tegn,* dvs. som en forbindelse mellem udtryk og indhold, hvad der fører til at fænomener, der før dækkedes af ét begreb, viser sig at være forskellige ting: f. eks. krydsklipningen, hvor selve alternationen viser sig at kunne beskrives mere hensigtsmæssigt som en sekundær specifikation ved definitionen af henholdsvis *parallelsyntagmet* og *vekselsyntagmet,* alt efter hvilket kronologisk forhold der findes mellem de forløb, der veksles mellem. Parallelsyntagmet defineres således dobbelt, ved at der ikke er noget kronologisk forhold overhovedet (indholdsmæssigt) mellem de forløb, der veksles mellem (udtryksmæssigt). Vekselsyntagmet karakteriseres ved, at der til den udtryksmæssige vekslen svarer indholdet *samtidighed.*

To ting har Metz altså opnået: 1) inddelingen af fænomenet film i felter og 2) en detaljeret beskrivelse af et af disse felter. Og hvad så? spørger mange. Et af de spørgsmål, der oftest stilles til én som filmsemiolog, er, om man kan analysere og beskrive filmene bedre med denne metode end med de eksisterende. Bliver man meget klogere på den enkelte film ved at inddele den i syntagmer af forskellig type? Hertil er to ting at svare. For det første at analysen af den enkelte film ikke er den eneste, og måske heller ikke den vigtigste, aktivitet for en filmforsker. For det andet kan man alligevel prøve at besvare spørgsmålet med et ja eller nej. Her siger det sig selv, at en sådan inddeling ikke *i sig selv* er nogen egentlig analyse af et værk. Spørgsmålet er, hvad den kan bruges til, og her er det endnu svært at svare på, hvor meget den vil kunne give, da jeg selv kun kender ét enkelt forsøg, der er optrykt i Metz' bog, nærmest som en illustration af tankegangen. Det har først og fremmest værdi, derved at det viser, at det af og til kan være svært at rubricere et faktisk foreliggende syntagme i systemet (i det konkrete tilfælde to gange). Men da det ikke følges af nogen yderligere særligt vidtgående analyse, står spørgsmålet stadig åbent.

Mit første svar forekommer mig imidlertid at være vigtigere, ikke sådan at forstå, at jeg vil bestride relevansen af værkanalyser, men jeg mener, at værkerne især er vigtige som *eksempler* på menneskelig eller rettere social aktivitet, mere end som mål i sig selv. Er der noget, semiologien har bidraget til, er det ikke mindst at ramme en kraftig pæl gennem forestillingen om unike værker. Lidt slagordsagtigt er det blevet formuleret af nogle semiologer, at det ikke er mennesket, der taler gennem sproget, men sproget, der taler gennem menneskene. Dette kan nok (hvis man tager det alt for bogstaveligt) forekomme at være en noget mekanistisk måde at se tingene på, men al semiologisk og lingvistisk erfaring siger, at sproget, som det eksisterer på et givet tidspunkt, formulerer en problematik, som ingen kan frigøre sig fra, men som man kan forholde sig mere eller mindre aktivt til. Et værk er ikke altid blot en afspejling af det eksisterende sprog, det kan også være en kritik af det, der omformulerer en problematik og åbner nye muligheder. Det er her værkerne bliver vigtige, som dem der skaber fornyelse, men vel at mærke ved at bearbejde og forholde sig kritisk til noget eksisterende. Værket er ikke unikt, men det kan være originalt.

Under alle omstændigheder: hvad enten man vælger det ene eller det andet udgangspunkt for sin filmanalytiske aktivitet, kommer man ikke uden om en refleksion over sprog og betydning og deres artikulationer. Derfor er Metz' bog central, selv om man ikke kan anvende hans analyser direkte. Man slipper aldrig for selv at tænke sig om, hvis man vil lave noget fornuftigt.

Jens Toft

■

Christian Metz:
Essais sur la signification au cinéma
(éd. Klinksieck, Paris 1968)