

Dette nummer af poetik skulle ifølg annonceringen dreje sig om "de humanistiske videnskabers filosofi". Det gør det af forskellige praktiske grunde ikke udelukkende, men en del af stoffet peger alligevel i den retning. Debatten om Knut Hanneborgs bog "The study of literature" bygger på bidrag til et "poetik - møde", der blev afholdt i foråret - deraf indlæggenes form. Rækkefølgen er bestemt af Knut Hanneborgs svar. De problemer, der tages op her, ser vi gerne yderligere behandlet i senere numre - også gerne fra andre synspunkter end dem, der allerede er repræsenteret.

I sin diskussion med Lene og Morten Kielland-Brandt kommer Per Aage Brandt ind på de videnskabelige talemåder - logoi - , et område, hvis afklaring bliver mere og mere betydningsfuld.

Filmsemiologi: Jens Tofts artikel kan bl. a. ses som et eksempel på, hvordan en videnskabelig udvikling i et fag kan inspirere et andet, ligesom den repræsenterer et skridt på vejen mod indragelsen af flere kunstarter i poetik. Også denne artikel håber vi at kunne følge op.

De to artikler om Aristoteles' poetik har været holdt som indlæg ved Hans Sørensen's ovelser over dramateori.

Fra og med dette nummer agter vi at bringe løbende orientering om ny udkommen (evt. oversat) faglitteratur i form af korte informative kommentarer. Vi opfordrer alle vore læsere til at bidrage til at denne orientering kan blive så alsidigt som muligt.

Desuden håber vi at kunne bringe oplysninger om, hvilke arbejder, der er undervejs, således at der kan skabes en kontakt med mellem dem, der arbejder med beslægtede emner. Vi opfordrer til indsendelse af sådanne oplysninger (navn, adresse, emne og evt. kort oversigt).

Ligesom vi stadig meget gerne ser uopfordrede artikler.

red.

FILMSEMIOLOGI

af Jens Toft

Filmsemiologi skal her forsøgsvis defineres som en inddeling af det filmiske forløb i størrelser, der fremtræder som en manifestation af et bagvedliggende system.

Inddeling.

Man kan forestille sig i hvert fald to fremgangsmåder ved den første inddeling:

- a. man kan adskille de enkelte semiologiske systemer - billedbåndet, lydbåndet (som videre kan deles i dialogen og andre lyde), musikken, gestussprog, mimik, etc. - og søge regelmæssigheder i deres gensidige funktioner i filmen.
- b. man kan betragte filmsproget som et selvstændigt sprog med det egne love og artikulationer.

Skønt disse to fremgangsmåder ikke gensidigt udelukker hinanden, men tværtimod begge er nødvendige, mener jeg, at den første må underordnes den anden, for hvis der findes et selvstændigt filmsprog - og det er udgangshypotesen at et sådant eksisterer - vil alle de enkelte systemer være underordnede dette og deres anvendelse bestemmes af filmsprogets artikulation. For det andet opleves filmen som et hele, en film, og ikke som kommenterede billeder, illustreret tekst, eller lignende.

Under udarbejdelsen af kriterier for inddeling af filmforløbet tilstår filmsemiologen sin gæld til den strukturelle lingvistik, til trods for at de paralleller der hidtil har været draget mellem filmteori og lingvistik kun har givet et meget magert udbytte. Grunden til denne misere må imidlertid søges i det faktum, at man har nøjedes med temmelig kritikløst at overtage termer fra lingvistikken (eller filologiens) deskriptive meta-sprog. Hvis vi i denne forbindelse betragter Greimas' hierarki over fire sproglige niveauer: objektsproget, meta-sproget, det metodologiske og det epistemologiske sprog (1) ses det, at filmteori hidtil kun har kendt de to første af disse niveauer, mens det må stå klart, at det kun er på de to sidste man kan sammenligne forskellige discipliner. Det drejer sig i alle tilfælde om at foretage logisk kohærente definitioner og om "la pertinence", dvs. relevante inddelinger af objektsproget. De begreber man kan forvente at kunne overtage fra lingvistikken er de mest almenne, dem der ikke er knyttet til det enkelte idiom eller specielt tilhører talesproget, men kun dem, der kan forventes at gælde for al overførsel af information, f.eks. udtryk/indhold, forløb/system o.lign.

Det siger sig selv at filmsemiologi er deskriptiv, ikke normativ. Lovmæssighed gælder altså elementers (regelmæssige) anvendelse og funktion indenfor en synkroni i et system, der måske ikke nøje svarer til sprogsystemet (la langue), men som i hvert fald ligesom dette må anses for at være underkastet diakrone forandringer, ligesom det, i lighed med sprogsystemet, ikke behøver at være bevidst for brugeren.

Filmens mindstestørrelser.

Som nævnt har megen tidligere filmteori lidt under at man har draget for direkte paralleller mellem talesproget og filmsproget: et billede skulle svare til et ord, en sekvens til en sætning; ligesom sætningen består af en række ord består sekvensen af en række billeder, etc.

Parallellen mellem ord og billede er uheldig af bl. a. følgende grunde: ordet er et paradigmatiske element, der får sin betydning bl. a. i opposition til de andre ord i paradigmet, dvs. ved kodifikation. En inddeling af ordet (mone-met) på udtrykssiden fører til et andet kodificeret niveau, det fonologiske. En lignende analyse lader sig ikke gennemføre for billedets vedkommende: et billede isoleres gennem to forskellige inddelinger: a) billede/lyd (i talefilm, i stumfilmen billede/tekst), b) billede/billedforløb. Filmen har ingen størrelser der svarer til fonemer, ethvert billedelement er betydningsbærende, vi kan ikke gå ned under nogen tegngrænse på udtrykssiden. Og videre endnu, filmen har heller ingen størrelser, der med rimelighed kan siges at svare til et ord. Det mindste *filmsproglige* element – billedet – er i sig selv en hel ytring. Et billede af en revolver svarer ikke til ordet "revolver", men *mindst* til ytringen "her er en revolver", eller, i forskellig kontekst, "hans revolver er rusten", "en revolver peger på ham i mørket" o. lign. – og så er det nævnte eksempel endda blandt de simpleste billeder, man kan forestille sig.

Det skulle heraf fremgå, at filmens "første" betydningsniveau ikke er filmsprogligt artikuleret. Der er tale om genkendelse og identifikation af de filmede genstande, og parallelt hermed af elementerne på lydbandet, dvs. genkendelse af lyde og forståelse af dialogen. Dette niveau kan sammenfattes under betegnelsen *duplikation af virkeligheden*. Elementernes funktion i narrativ sammenhæng, som i de to sidste revolver-eksempler, hører hjemme på et andet plan, som vil blive behandlet senere.

Sekundære koder.

Var det første niveau ikke koder, er det dog klart at der i det indgår elementer af *andre koder*, nemlig dialogen (kode: sprogsystemet, la langue). På det næste niveau, som Christian Metz kalder det *ikonografiske* (2), anskues elementerne i forhold til en række andre koder, nærmere bestemt to typer af temmelig forskellig status, hvorefter den ene kan betegnes som *alment kulturelle koder*, den anden som *filmsproglige underkoder*.

1. De *alment kulturelle koder* findes i så godt som alle film (3). Betegnelsen dækker begreber som modens system (Barthes), sociale normer, der bestemmer personernes adfærd, fænomener som f. eks. sportsvogn som udtryk for rigdom, smarthed o. lign. Denne type kunne også kaldes *hverdagens kode*, i modsætning til en anden type kulturelle koder, som jeg vil kalde *mytologisk* (i Barthes' forstand), og som vist er lige så almindelig i filmen som den første. Som eksempel kan nævnes: alpehue + gauloise + moustache = franskmænd.

I Eisensteins *Alexander Nevski* er det russiske folks frejdige ansigter, lige-fremme landlige påklædning, fjendens skumle blik, makabre, næsten pervers-hjelme, udtryk for det samme fænomen.

2. De *filmsproglige underkoder* dækker spredte forsøg, der inden for enkelte genrer og perioder er gjort for at indføre mere eller mindre arbitrære tegn på mindstestørrelsernes plan. I modsætning til den ovennævnte type findes de kun i filmen, men de er ikke karakteristiske for denne, kun for genrer i bestemte perioder. Chr. Metz nævner, at i mange tidlige westerns var heltene klædt i hvidt, skurken i sort (hvid = god, sort = ond). Men en sådan "grammatik" eller "retorik" er oftest redundant i forhold til de to typers øvrige fremtoning: handlinger, sprog etc., kort sagt i forhold til de allerede beskrevne kulturelle koder, og således overflødig. Westerns blev ikke mindre forståelige, da en instruktør fandt på at klæde personerne i gråt eller i sorte bukser og hvid skjorte.

Også på billedets udtryksplan er der gjort forsøg i denne retning hos Eisenstein kan man ofte se kapitalisterne fotograferet fra "sære" skæve kamera-vinkler, mens arbejderne ses forfra i "naturlig" højde. I mange, især ældre film, betyder frøperspektiv værdighed, fugleperspektiv lidenhed og ubetydelighed.

Filmnarration.

Den første af disse grupper er ikke filmsproglig, den anden så marginal, at jeg har valgt at behandle dem sammen med de sociale koder (berettigelsen heraf kan diskuteres), under alle omstændigheder udgør ingen af dem centrale områder i filmsproget. Det er ikke en filmsemiologisk vigtigste opgave at behandle dem i detaljer, hvorimod de er væsentlige for en filmhistorisk og stilistisk betragtning, ligesom en indholdsanalyse af de enkelte film må analysere dette niveau til bunds og argumentere ud fra det, såvel som fra de følgende. De to følgende niveauer, Metz opererer med, er derimod centrale: *det narrative* og *det egentlig filmsproglige* (le langage cinematographique lui-meme). Ved det narrative niveau forstår Metz narrative funktioner, således som de er beskrevet af Propp, Claude Bremond og Levi-Strauss (4), en abstrakt struktur, der kan manifestere sig i en række forskellige udtrykssystemer. Jeg vil derfor kun omtale dette niveau i det omfang det gøres nødvendigt for en beskrivelse af det egentlig filmsproglige, der er hovedemnet for denne artikel.

Med hvilken ret kan man da overhovedet tale om filmsprog? Forskellen mellem talesproget og filmen er, som det fremgår af det foregående, evidente: filmsproget er ikke, som idiomerne eller flaggkoder, et tegnsystem. De enkelte ytringer er ikke, som i talesproget, artikulerede, de er "rene" ytringer, de fremtræder direkte og ikke som manifestation af et system.

Men er filmens enkelte ytringer ikke artikulerede, har det vist sig, at filmen er det på et andet niveau. Ganske vist kan man forestille sig en film, der er

blot registrerende: man kan anbringe nogle skuespillere foran et stillestående kamera, og optager kontinuerligt hele filmen. Det vil i dette tilfælde være meningsløst at tale om filmsprog. Man kan gå et skridt videre og optage to handlingsforløb af denne art på forskelligt sted og forbinde dem med en indskudt tekst eller med en speakerkommentar, der redegør for relationerne mellem de to forløb. Også her vil man være betænkelig ved at tale om sprog. Nok er "historien" blevet rigere, men de filmiske udtryksmidler er der ikke.

De to nævnte eksempler er nok film, men der er tale om det, man har kaldt filmet teater, dvs. ren "représentation", et stadium filmen passerede længe før århundredeskiftet. I dette tilfælde er filmen et rent registrerings- og produktionsinstrument, på linje med grammofonpladen. Filmsprog kan man først tale om i det øjeblik, udtryksmidlerne forøges med narration, når repræsentationen bliver et narrativt element.

Det niveau i filmen der har vist sig at være artikuleret, er førstegradsderivaterne (Hjelmslev), dvs. de elementer der fremkommer ved en første inddeling af den samlede film. Disse elementer, "les segments autonomes", af hvilke der findes et meget begrænset antal, er narrationsfigurer, der organiserer de enkelte ytringer i større udsagn. Denne sammenkædning eller montagefunktion adlyder (eller har til i dag adlydt) strenge love. Har filmen ikke et "leksikon" eller en "grammatik", har den en syntagmatik.

Denne syntagmatik, der er udarbejdet af Christian Metz, vil jeg omtale meget grundigt. Den foreligger i to versioner, der befinder sig på hver sit formaliseringsniveau: 1) et rent empirisk og klassifikatorisk, og 2) indsat i et "træ". Denne sidste version har Michele Lacoste anvendt til analyse af en hel spillefilm, Jacques Roziers *Adieu Philippine*. Denne analyse vil ikke blive omtalt i sin helhed, da meget af arbejdet er temmelig mekanisk p.gr.a. modellens explicite karakter. Kun enkelte punkter, hvor der opstår problemer, vil blive behandlet.

Den første, empiriske version er fremlagt af Metz i *Communication* n° 8, 1966, og i *Cahiers du Cinéma*, n° 185, p. 60-68. Skemaet ser således ud:

- I. *La scène*: fragmentarisk udtryk (flere indstillinger), indholdsmæssig enhed. Sammenfald mellem fortælle tid og det fortalte.
- II. *La séquence*: ikke temporel overensstemmelse mellem de to tidsforløb, idet "unødvendige" afsnit i handlingen springes over. Tidsrelationen mellem de enkelte afsnit er succession.
- III. *Le syntagme alternatif*: alternation mellem forskellige serier på udtryksplanet. Tre undertyper baseret på indholdets denotative tidsrelationer:
 - a. *le montage alternatif*: alternation, succession (ex.: to tennisspillere, der hver især vises i det øjeblik de har bolden).
 - b. *le montage alterné*: indholdsmæssig samtidighed.
 - c. *le montage parallèle*: ingen tidsrelation på indholdsplanet (har ofte symbolsk karakter: sorg-glæde, rigdom-fattigdom).
- IV. *Le syntagme fréquentatif*: en komplet proces, bestående af en uendelig

mængde detaljer der resumeres til en enhed; udtrykket består af ophobning af repetitive billeder. Tre undertyper defineret ud fra indholdet:

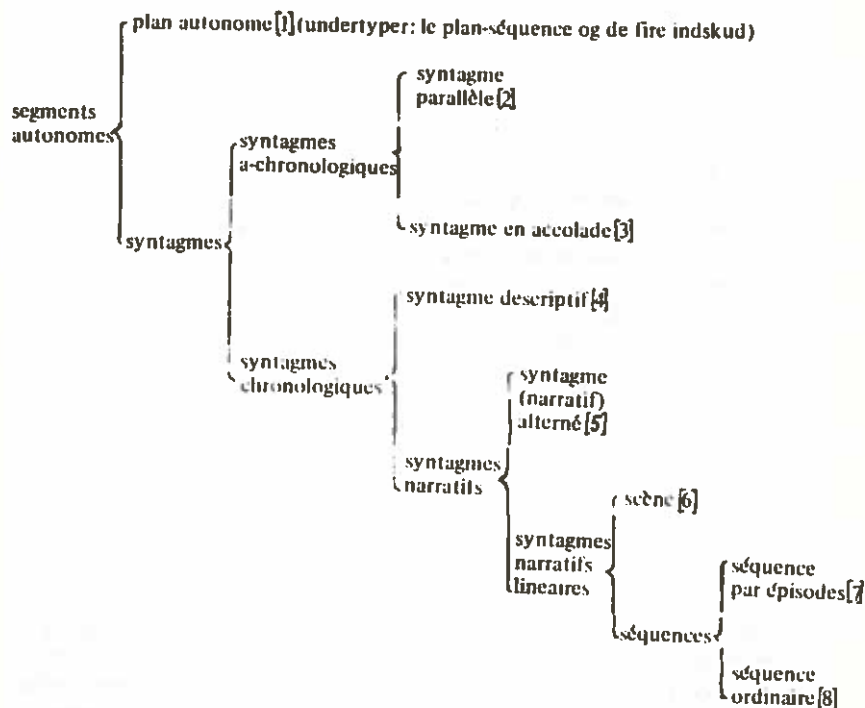
- a. *le fréquentatif plein*: alle billederne indgår i en stor synkroni, i hvilken tidens vektorialitet er irrelevant.
- b. *le sémi-fréquentatif*: succession af små synkronier, der alle kan rangeres på en tidsakse.
- c. *le syntagme en accolade*: en serie antydninger af begivenheder på samme virkelighedsplan, intet enkeltelement har værdi i sig selv (ex.: krigsscener).
- V. *Le syntagme descriptif*: udtryk: succession; indhold: spacial co-eksistens, temporelle relationer (succession eller samtidighed) er irrelevante.
- VI. *Le plan autonome*: billede eller billedforløb optaget kontinuerligt; to hovedtyper:
 - a. *le plan-séquence*, scene uden interne klip.
 - b. fire typer indskud, anbragt indenfor fremmede syntagmer:
 - 1) *les images non-diégétiques*: rene metaforer (ex.: Napoleon-statuerne og harperne i Eisensteins *Oktober*).
 - 2) *les images subjectives*: drømme, minder, hallucinationer.
 - 3) *les images déplacées*: midt i en sekvens der viser forfølgerne, et billede af den forfulgte o. lign.
 - 4) *les inserts explicatifs*: motivet fjernes fra sine omgivelser for at man kan studere dets detaljer, lup-effekt o. lign.

Mange af termene i dette skema er almindelige i gængs filmterminologi, men deres definitioner adskiller sig i flere tilfælde fra de kendte. Således definerer Bjørn Rasmussen *scene* (5) således: "Ligesom sætningen består af så og så mange ord, består filmsekvensen af så og så mange kameraindstillinger, der betegnes med glosen *scene*. ... En filmisk "scene" hører op, så snart der klippes til noget andet, eller så snart der på en eller anden måde overtones til noget nyt." Om sekvensen hedder det: "Med en international glose kalder man en films enkelte større afsnit (dens kapitler) for *sekvenser*; en sekvens kan bestå af en række underordnede sekvenser ..." Scenen svarer, som det ses, til Metz' *plan autonome*, sekvensen er noget løsere defineret, afgrænsning finder normalt sted på grundlag af tematisk eller handlingsmæssig enhed, hvor alle syntagmer hos Metz defineres ved den filmsproglige behandling af temaet eller handlingsforløbet. En traditionel sekvens vil efter Metz' model ofte kunne beskrives som et forløb af flere syntagmer, f. eks. sekvens + scene. Imidlertid er det eksistensen af sådanne empirisk iagttagne fænomener og analysen af dem i traditionel film litteratur, der er udgangspunktet for Metz. Alle disse "segments autonomes" er fortællefigurer der fortæller sin del af historien, organiserer denne dels tids- og rumrelationer. De er dele af *la diégèse*, dvs. "le récit lui-même, mais aussi le temps et l'espace fictionnels impliqués dans et à travers ce récit, et par là les personnages, les paysages, les événements et autres éléments narratifs, pour autant qu'ils sont considérés en leur état dénoté." (6) Med hensyn til afgrænsningen af de enkelte segmenter er yderligere at sige, at de skal kunne afgrænses på udtryksplanet. Denne af-

grænsning kan være markeret i filmen selv ved en art tegnsætning, overtoning, klipning eller andre figurer, men denne tegnsætning er ikke et kriterium i sig selv: det er netop et af kriterierne på et syntagme, at der klippes inden for det, og vi kan her finde samme tegnsætningsfigurer som mellem segmenterne, ligesom, hvad jeg senere vil vise, grænsen kan ligge inden for en enkelt "plan autonome" (i tilfældet plan-séquence), der saledes, især i moderne film, bliver et samlende begreb for en række narrationsfunktioner på linier med begrebet syntagme. Kort resumeret kan man sige at afgrænsningen finder sted på *udtryksplanet i forhold til indholdsplanet*.

Skemaets anden version (*Image et son*, n° 201) adskiller sig fra den første ved en højere grad af formalisering, hvilket har givet anledning til diverse omgrupperinger. Et enkelt punkt, "le syntagme fréquentatif" er gledet helt ud, med den begrundelse, at det ikke er en selvstændig syntagmatisk type, men en modalitet, en markeret variant, der kan ramme de andre.

Det nye skema ser således ud:



De med tallene 1-8 mærkede elementer er *ségments autonomes*, som kan findes i filmene og som også blev beskrevet i skemaets første version.

I min kommentar til skemaet følger jeg ret nøje Metz:

1. Ved den første distinktion skelnes mellem de segmenter der består af en enkelt indstilling, le plan autonome, og dem, der består af flere, syntagmerne. Le plan autonome, med dens undertyper, er allerede beskrevet i skemaets første version.

2 og 3. På den anden side er der syntagmerne, der består af flere "plans". Disse "plans" der altså ikke er "ségments autonomes" (i modsætning til "le plan autonome"), men andengradsderivater, kan inden for syntagmet være ordnet kronologisk eller a-kronologisk (dvs. det kronologiske forhold er irrelevant eller slet ikke antydnet). Et a-kronologisk syntagme kan være organiseret som alternation mellem temaer eller billedserier, og kaldes da *syntagme parallèle* [2]. I det første skema blev denne type beskrevet som en variant af "le syntagme alternant". (I det nye skema er alternation altså ikke en hovedtype med diverse varianter, men et organisationsprincip der definerer enkelte syntagmer inden for større inddelinger). Er det a-kronologiske syntagme ikke organiseret ved tematisk alternation, kaldes det *syntagme en accolade* [3]. De enkelte indstillinger, der blandes ukronologisk er på samme virkelighedsplan, de enkelte dele har i sig selv ingen betydning for diegesen, det har kun det samlede syntagme. (Denne type fandtes i første skema som variant af "le syntagme fréquentatif").

4. At elementerne er ordnet kronologisk betyder, at de kan være ordnet i rækkefølge, eller de kan være samtidige. *Le syntagme descriptif* [4] viser elementer der alle er samtidige på diegesens plan, det er rumlige relationer der beskrives.

5. Alle andre kronologiske syntagmer end det deskriptive er *narrative*, dvs. at tidsrelationen mellem elementerne er *rækkefølge*. De narrative syntagmer kan igen dele i to grupper: enten indeholder syntagmet to eller flere suiter af begivenheder, eller kun een. I det første tilfælde er der tale om *le syntagme (narratif) alterné* [5]. Her er der succession mellem elementerne i hver af suiteerne, men mellem suiteerne indbyrdes er der samtidighed.

6. De følgende syntagmer er alle narrative og *lineære*, dvs. der er temporel succession mellem alle elementer. En deling hvis kriterium er sammenfald/ikke-sammenfald mellem fortælle tid og det fortalte tid giver på den ene side *la scène* [6] på den anden side sekvensen.

7 og 8. Inden for sekvensen skelnes to typer: i *la sequence ordinaire* [7] er diskontinuiteten mellem de to tidsforløb nærmest uorganiseret: man springer "uvæsentlige" momenter i diegesen over. I *la sequence par épisodes* [8] er diskontinuiteten organiseret (for nærmere beskrivelse se i skema 1 under "le fréquentatif plein").

De autonome segmenter kan karakteriseres som både narrative figurer og syntagmatisk eller endog "syntaktisk". Denne implicite reference til henholdsvis transverbal semiologi og lingvistik kan måske synes farlig, men den

er udtryk for filmens tvetydige karakter af *sprog* og *kunst* ("kunst" opfattet som en særlig discours, blotlagt for værdiladninger). Drager vi forsøgsvis en parallel til litteraturen, ses at denne er en kunstart hvis udtrykssubstans er det allerede eksisterende tale- eller skriftsprog, kort sagt et idiom. Litteraturen skabes ved en organisation af elementer, sætninger og andre sproglige syntagmer der internt er lingvistisk, grammatisk og syntaktisk, strukturerede, og som taget ud af den litterære sammenhæng har en direkte betydning (denotationen). De filmsproglige grundelementer er derimod (se ovenfor) ikke artikulerede, artikulation opstår først gennem den kunstneriske manipulation med disse elementer. Denotationen etableres så at sige gennem konnotationen, filmsproget eksisterer kun i forhold til narration. På dette sted kan måske indvendes, at der eksisterer filmgenrer – pædagogiske og videnskabelige film, dokumentarfilm, cinema-verite etc. – der ikke er narrative fiktionsfilm, film som ikke er og ikke prætenderer at være kunst – ofte søger de måske endda at undgå at blive det. Hertil er at sige to ting: disse film adskiller sig, fra et semiologisk synspunkt, ikke fra fiktionsfilmen på det grundlæggende filmsproglige niveau, de arbejder med de samme syntagmatiske organisationstyper, i hvert fald hvad angår den interne opbygning af syntagmerne. For det andet, når man i forbindelse med de autonome segmenter taler om stabiliserede syntagmatiske konstruktioener, der udgør en famlende skitse til en art "langue cinématographique", eller i det mindste en retorik, dvs. figurer på denotationsplanet, så er disse kun blevet denotationsfigurer ved at blive brugt tilstrækkelig mange gange; og vel at mærke, de er opfundet og brugt for første gang med konnotativt formål. Alle disse figurer er nemlig ikke nødvendige for at fortælle en historie "på film". Metz analyserer særlig grundigt "le syntagme alterné" under denne synsvinkel. Det blev anvendt første gang i 1901 i Williamsons *Angreb på en kinesisk mission*, i konnotationsojemed for at skabe spænding og gøre fortællingen livligere. Man husker at dette syntagme udtrykker samtidighed på diegesepplanet gennem alternation mellem to eller flere billedserier på udtryksplanet. Den anden mulighed, instruktøren har for at denotere de samme, ville være at indskyde en tekst, der f.eks. sagde: "samtidig med at dette i alt sted inden i bygningen, skete følgende udenfor". Men dette forhindrer ikke, at filmsproget kun eksisterer som *sprog* (*langue*) i kraft af disse syntagmatiske konstruktioner. Filmen er et sprog, fordi den ikke har brug for talesproget for at udtrykke, hvordan de enkelte dele af historien hænger sammen.

Som nævnt har Michele Lacoste anvendt den anden version af Metz' syntagmatik til analyse af spillefilmen *Adieu Philippine* af Jacques Roziers. Det er umuligt for mig at foretage en egentlig vurdering af resultatet: det kræver at man har et klippebord til sin rådighed, således at man kan standse filmen hvert øjeblik, køre den tilbage, etc. (Desuden har jeg ikke engang set filmen). Jeg vil derfor nøjes med at referere et par steder i analysen, hvor Michele Lacoste diskuterer problemer med hensyn til at klassificere nogle af syntagmerne.

Syntagme nr. 3 kaldes en scene. Det indeholder en samtale mellem tre mennesker, hver person ses i det øjeblik vedkommende taler i nærbillede. Man kunne derfor også tænke sig, at man stod over for et "syntagme alterné". Der anføres to argumenter for, at det virkelig drejer sig om en scene: 1) til udtrykkets fragmentation svarer ikke en følelse af fragmentation eller alternation i indholdet, der fornemmes som kontinuitet; 2) der foretages en fiktiv kommutation, dvs. man forestiller sig at udtrykket ikke havde været fragmenteret, men havde bestået af en enkelt indstilling. Dette ville ikke have givet ændret indhold, fragmentationen har altså på dette sted ingen distinktiv funktion.

Syntagme nr. 24 døbes *syntagme alterné*. Det indeholder en telefonsamtale, hvor den talende ses ligesom i nr. 3. Når dette syntagme alligevel kaldes "syntagme alterné", skyldes det, at de to personer ses i hvert sit miljø, og at forskellen mellem de to miljøer understreges. Man havde også kunnet forestille sig, at der var tale om en scene med flere korte indskud, eftersom den ene ses betydeligt mere end den anden. Her anføres to argumenter for valget: 1) Nok ses den ene mindre end den anden, men alligevel temmelig tit, 2) to af serierne med den mindst talende er ordnet i en suite.

Montagefunktion.

I traditionel filmlitteratur kendes disse syntagmer ikke, i det mindste ikke i den udformning de har fået hos Metz. Man betragter normalt begreber som montage, kamerabevægelser, kameravinkler, belysning etc. som filmsprogets grundlæggende elementer. Nogle af disse, specielt montage, indgår som definition af visse segmenter: "le plan autonome" defineres ved sin mangel på montage, syntagmerne ved at der er montage. Men montage og kamerabevægelser er "figurer" på et andet og "lavere" plan end syntagmerne, når disse, som her, defineres som narrative funktioner. Montage og kamerabevægelser bliver to forskellige udtryk for eller modaliteter af een og samme funktion: *montage-funktionen* (L'effet-montage). Dette forhold kan belyses yderligere ved at kaste et blik på den væsentligste variant af "le plan autonome", nemlig *le plan-séquence*. Det viser sig nu, at denne udmærket kan realisere en hel del af de funktioner, der af Metz er beskrevet i forbindelse med syntagmerne. Man kan f.eks. igen betragte *le syntagme alterné*. Den udtryksmæssige alternation, der abstrakt kan beskrives A-B-A-B-A etc., kan realiseres både ved montage og kamerabevægelser; hvilken realisation der vælges har ingen betydning for segmentets denotative indhold: samtidighed, derimod nok for det konnotative. Det samme gælder for deskription: skal man f. eks. beskrive et hus med dets stuer, trapper, døre og vinduer, kan man enten vise hvert rum, trappen osv. isoleret og montere det hele, eller man kan lade kameraet gå på vandring.

Vil man have en komplet liste over de filmsproglige realisationsmuligheder, må man udbygge *le plan-séquence* efter de samme kriterier, som man inddelte

syntagmer efter, så langt dette nu er muligt. Denne udbygning lader sig nemlig kun gennemføre til et vist punkt: det er klart at man på denne måde vil have svært ved at udtrykke a-kronologi, dog muligvis tematisk parallelisme. Indenfor de kronologiske funktioner kan man, som i tilfældet med syntagmerne dele videre i alternation og linearitet, mens linearitet her ikke kan deles videre: den lineære "plan-sequence" er en scene, der er sammenfald mellem fortælle tid og det fortalte tid. Diskontinuitet mellem de to tidsløb er pr. definition umulig.

Foruden at le plan-sequence kan udføre funktioner, der er beskrevet under syntagmerne, kan det indenfor sit forløb indeholde funktioner svarende til to af indskuddene, nemlig nr. VI.b. 1) og 4) (skema 1): under et panorama kan kameraet hæfte sig ved en genstand el. lign. der ikke har narrativ funktion, men som er rent metaforisk. Lupeffekten kan klares ved et "zoom".

Montage og kamerabevægelse bliver således to forskellige udtryksformelle realisationsmuligheder af den samme *montage-funktion*, der i sin videste betydning kommer til at dække selve den funktion at forbinde allerede betydningsbærende elementer i narrativt øjemed. Forskellen mellem de to nævnte fremgangsmåder er først og fremmest, at i tilfældet montage vil hver "plan" normalt svare til eet motiv, således at en "plan" ofte af tilskueren vil fornemmes som et *tegn* af samme art som et sprogtegn, mens le plan-sequence vil indeholde flere motiver indenfor sine rammer, og tilskueren føler ofte, at det er virkeligheden der taler direkte uden manipulationer. Konnotationsforskellen er således evident.

Definerer man montage-effekten så bredt som det er blevet gjort ovenfor, ses det klart, at den ikke blot dækker forhold på storsyntagmernes plan (= sammensætningen af andengradsderivater til autonome segmenter), men enhver form for sammenstilling af elementer i filmen. Den bliver det grundlæggende filmsproglige princip *på alle planer*, det kodificerede (dvs. egentlig filmsproglige) savel som det, der ovenfor er kaldt de "rene" ytringers, samt på det plan, hvor den egentlige *filmkunstneriske* skaben fungerer, det vil bl.a. sige hele konnotationsniveauet, alle extra-diegetiske funktioner, hvoraf der her hidtil kun er nævnt en meget enkel metafor. Et skema over de forskellige former for montage-funktioner kan forsøgsvis se således ud:

I. På billedbåndet.

1. den egentlige montage: to eller flere separat filmede billeder ("plans") sættes sammen ved klippehørdet.

2. kamerabevægelse.

3. profilmisk "montage": elementerne anbringes sammen indenfor billedrammen.

II. Forbindelse mellem forskellige udtrykssubstanser (semiologiske systemer).

1. diegetisk: billede - dialog - anden lyd - diegetisk musik (en af personerne spiller) - landskab (evt. dekoration) - i stumfilmen tekster med dialog.

2. extra-diegetisk: rent metaforiske billeder, musik, speakerkommentarer, forklarende tekst.

Mange forhold af interesse for filmsemiologi er ikke blevet omtalt eller slet ikke udforsket endnu. Dette gælder en virkelig detaljeret analyse af montage-funktionen på de sidst skitserede områder, hvor der vil være god mulighed for at sætte ind efter Metz' pionerarbejde med storsyntagmerne. Desuden råder man for flere af emnernes vedkommende over gode præ-semiologiske analyser.

Noter:

- (1) Algirdas-Julien Greimas: *Sémantique structurale* (p. 13-17).
- (2) Disse niveauer blev opregnet af Metz ved et (mig bekendt) ikke offentliggjort foredrag holdt d. 17-11-1967 ved Greimas' seminar på Ecole Pratique des Hautes Etudes i Paris. Jeg refererer her fra mine notater, taget under foredraget. Den nærmere beskrivelse af de enkelte niveauer må dog (delvis) stå for min egen regning.
- (3) Nogle filmtyper er undtaget, f.eks. non-figurative film, der udelukkende arbejder med lyd- og lyseffekter, samt visse videnskabelige film, der behandler emner som atomfysik, astronomi o.l. Se i øvrigt Roland Barthes: *Le problème de la signification au cinéma*.
- (4) Se Propp: *Morphology of the Folktale*. Lévy-Strauss: *Anthropologie structurale*; Mythologiques I-III. Claude Bremond: artikler i tidsskriftet *Communications*, især nr. 4 og 8. Christian Metz: *Pour une phénoménologie du narratif* (se litteraturlisten).
- (5) I.C. Lauritzen og Bjørn Rasmussen: *Hvad er film* (radiogrundbog, 1954).
- (6) Chr. Metz: *Quelques points de sémiologie du cinéma* (*La linguistique* 1966, nr. 2).

Litteratur om filmsemiologi:

- Roland Barthes: *Le problème de la signification au cinéma* (*Revue internationale de Filmologie*, n° 32-33, janv.-juin 1960).
- - : Les "unités traumatiques" au cinéma (*Rev. int. de Filmologie*, n° 34, juillet-sept. 1960).
 - - : Entretiens.....(*Cahiers de cinéma* n° 147).
- Christian Metz: *Le cinéma: langue ou langage?* (*Communications* n° 4).
- - : La grande syntagmatique du film narratif (*Comm.* n° 8).
 - - : Une étape dans la réflexion sur le cinéma (*critique* n° 214).
 - - : Problèmes actuels de la théorie du cinéma (*Revue d'esthétique* n° 2-3, 1967).
 - - : A propos de l'impression de réalité au cinéma (*Cahiers du cinéma* n° 166-167).
 - - : Le cinéma moderne et la narrativité (*Cahiers du cinéma* n° 185).
 - - : Remarques pour une phénoménologie du narratif (*Revue d'esthétique*, juillet-décembre 1966).
 - - : L' "image" dans 8 1/2 de Fellini (*Revue d'esthétique*, janvier-mars 1966).
 - - : Le cinéma et la sémiologie du cinéma (*Image et son*, n° 201, janvier 1967).

- Christian Metz : Le dire et le dit au cinéma (Communications n° 11).
 - : Quelques points de sémiologie du cinéma (La linguistique 1966, n° 2).
 Michel Lacoste et Chr. Metz : Etude syntagmatique du film "Adieu Philippine", de Jacques Rozier (Image et son n° 201).
 Michel Lacoste : Tableau des segments autonomes du film "Adieu Philippine", de Jacques Rozier (Image et son n° 201).
 Raymond Bellour : Pour une stylistique du film (Revue d'esthétique, avril-juillet 1966).
 - : Sur Fritz Lang (Critique n° 226).
 - : Marnie : une lecture..... (Revue d'esthétique, n° 2-3, 1967).
 Jean Mitry : D'un langage sans signes (Revue d'esthétique, n° 2-3, 1967).
 Pier-Paolo Pasolini : Le cinéma de poésie..... (Cahiers du cinéma n° 171).
 - : Entretiens..... (Cahiers du cinéma n° 169).
 - : Le scénario comme structure tendant vers une autre structure (Cahiers du cinéma n° 185).
 - : Foredrag holdt på filmfestivalen i Pesaro sommeren 1967. (Cahiers du cinéma n° 192).
 J.-A. Bizet : Les structuralistes, la notion de structure et l'esthétique du film, (La pensée, n° 137).
 Lee Russel : Cinema - Code and Image (New Left Review n° 49).

KARAKTER OG HANDLING

Overvejelser over Aristoteles' poetik.

Det følgende er ikke en gennemgang af Aristoteles' "Poetik", men blot nogle overvejelser over fabelens og karakterens plads i dramaet med udgangspunkt i Aristoteles' behandling af dem. Formålet skulle være at lave en meget grov beskrivelsesmodel, der skulle være aristotelisk i den forstand, at den bygger på en sammenstilling og interpretation af en række af hans begreber, og efter opstillingen af denne, vil jeg søge at påpege nogle tilfælde, hvor den bliver utilstrækkelig og skitsere en anden beskrivelsesprocedure.

Som udgangspunkt for narrative strukturer i den dramatype, Aristoteles beskæftiger sig med, kan hans udtalelse i 10. kap. (af "Poetikken") gælde; efter at have talt om peripeti og anagnorisis siger han: "Men dette må ske ud fra selve fortællingens komposition, således at det fremgår som et resultat af, hvad der er gået i forvejen, som en nødvendig eller rimelig følge. For det gør en stor forskel om noget sker på grund af noget andet eller blot efter dette (forskellen på "propter" og "post")." Dermed er den "gode" handling i aristotelisk forstand, defineret som en begivenhedsrække hvor episoderne fremtræder som en slags følgerelationer, og dette svarer også ganske til hans krav om begyndelse, midte og slutning i kap. 7. Men ud over denne tredeling af handlingen arbejder han også med en tvedeling, i kap. 18 hedder det: "I enhver tragedie findes der både en knude (d.v.s. et handlingsproblem) og dens løsning. Knuden omfatter dels momenter uden for handlingen, men ikke sjældent også nogle der ligger inden for denne. Resten er så løsningen. Med knuden (desis) mener jeg den del af sammenhængen der går fra begyndelsen indtil den del hvor det sidste punkt er, hvorfra overgangen (metabasis) til lykke eller ulykke sker. Ved løsningen (lysis) forstår jeg så det handlingsforløb, der går fra omslaget og til enden." D.v.s., at vi kan definere denne dramatypes handling som en begivenhedsrække, der er fremkaldt af knuden og fremkalder dennes løsning, således får vi formelt bestemt tre momenter i dramaet: Knude, omslag og løsning. Det interessanteste ved dette knytter sig efter min mening til omslaget, da dette ud over den rent formelle definition får den mere indholdsmæssige bestemmelse som omslag fra lykke til ulykke eller omvendt (kap. 13) og forbindes med begrebet "hamartia". Dette begreb er forbundet med dramaets hovedperson og betegner en fejl-vurdering eller en moralsk svaghed hos denne. Hvis vi et øjeblik ser på personbegrebet eller karakteren hos Aristoteles, hedder det i kap. 2, at denne er enten god eller ond (og bl. a. udfra denne skelnen defineres tragedie og komedie). I kap. 6 er der imidlertid en yderligere beskrivelse af karakterens funktion i dramaet; det hedder: "Karaktertegningen er noget sådant som klarlægger, hvordan forsættet er. Derfor er der ingen karaktertegnning i de ord og taler, i hvilke der overhovedet ikke er noget som den talende foresætter sig eller søger at undgå? Karaktertegningen ses således som en fremstilling af