ISBN 87-7349-161-6

Henrik Juel KLIP

Klip

- fire essays om de dynamiske mediers teori

Henrik Juel

Papirer om Faglig Formidling 29/91, Kommunikationsuddannelsen, RUC

KLIP

- fire essays om de dynamiske mediers teori

Henrik Juel

Copyright 1991 Henrik Juel
Institut for Uddannelsesforskning,
Kommunikationsforskning og
Videnskabsteori,
Roskilde UniversitetsCenter,
Postbox 260,
4000 Roskilde

Layout: Henrik Juel
Tryk: RUC's trykkeri
Omslagslayout: Susanne Ankerlund
Omslagstryk: Roskilde Fotosats og Trykkeri
Oplag: 200

ISBN 87-7349-161-6

Indholdsfortegnelse

side 7

Indledning

side 9

Kritik af en pop-semiologisk fjernsynsteori
- Opgør med et standardværk
- Populære fordomme om fjernsynets natur
- Tegnvidenskabelige grundbegreber som ubegrundet fagjargon
- Jagten på den mindste betydningsdannende enhed
- De tegnvidenskabelige forudsætninger

side 27

Omkring filmsemiologiens grundlæggelse: videnskab eller snak?
- Tegn og system hos Saussure
- Metz og filmsemiologiens grundlæggelse
- Denotation og konnotation - et detonerende begrebspar
- Semiologernes uenighed

side 43

Læsebrillerne væk: de dynamiske medier er ikke tekster
- Film ligner litteratur - en lille smule
- Film og bøger har ikke parallelle byggeklodser
- Der er ikke kommaer og punktummer i film
- De dynamiske medier er ikke verbalsproglige

side 53

De dynamiske mediers betydningsbærende træk: en teori tager form
- Betydning uden tegn
- De moderne medier er dynamiske og de er medier
- Klip
- Kamerabevægelser
- Lyddynamik
- Træk af betydning
- Lidt montageteorihistorie
- Nogle praktiske konsekvenser
- Slutklip

Indledning

De følgende fire essays er punktstudier i det samme problemkompleks: de moderne, dynamiske mediers teori. Og de viser fire forskellige retninger, som jeg er begyndt at søge i for at få svar på et lille spørgsmål: Hvad er klip?

Der er klip i film, video, TV, interaktiv video og andre moderne medier. Vi kender fænomenet, et oversigtsbillede skifter til et nærbillede, fra gadestøjen skiftes til indendørslyde i et kontor, fra studiet skiftes til reportageholdet og så videre. Overgangen kan være udformet på forskellig måde, teknisk kan den udføres på forskellig vis. Der er ikke nødvendigvis tale om, at man rent fysisk klipper i en filmstrimmel, ofte er der tale om en elektronisk editering, men alligevel kan man for nemheds skyld kalde fænomenet for det, som fagfolk plejer at kalde det: *klip*. Men hvad er klip? Og i hvilken teoretisk ramme kan klippet bedst forstås og beskrives?

Spørgsmålet ser uskyldigt ud. Imidlertid viste det sig hurtigt, da jeg begyndte at slå op i faglitteraturen, at klippet er et drilsk emne, og at min focusering på det rejste stadig radikalere spørgsmål. Snart kom spørgsmålet om klippet til at udfordre intet mindre, end hvad jeg opfatter som grundlaget for den for tiden dominerende teoretiske forståelse af de moderne medier. Nemlig det tegnvidenskabelige grundlag for teorier og beskrivelser, som går under vekslende navne som semiologi, semiotik, filmsemiologi, filmsemiotik, semiotisk medieforskning og så videre. Og ved at se kritisk på det tegnvidenskabelige grundlag fik jeg øje på nye åbninger: jeg måtte gå et skridt videre og stille spørgsmålstegn ved den måske endnu mere udbredte - og fundamentale - forforståelse af de moderne medier: den litterære og verbalsproglige forforståelse.

At overskue dette problemkompleks og beskrive det dækkende ville forudsætte meget omfattende studier af semiologiens, filmteoriens og medieteoriens forgreninger og historie. Jeg indså, at jeg måtte nøjes med punktstudier og lade de større sammenhænge og perspektiver blive stående som antydninger. Den mest direkte, men også den mest pretentiøse og risikable vej til at besvare spørgsmålet om klippet måtte være at beskrive fænomenet i min egen forståelsesramme.

Beskrivelsen af klippet blev derved et led i udviklingen af en ny teori, som tager udgangspunkt i en række specifikke træk ved de moderne lyd-billedmedier selv, nemlig træk, som er konstitutive for betydningsproduktionen, og som vi møder både som producent og som publikum. Det drejer sig om formmæssige træk som klip, kamera- og lydbevægelser. De moderne lyd-billedmedier vil jeg i øvrigt herefter - for nemheds skyld og af grunde som skulle blive klarere efterhånden - kalde **de dynamiske medier**.

De følgende 4 essays afspejler udviklingsgangen i min undersøgelse og har form af punktstudier. Der er ikke tale om en dækkende gennemgang af al relevant faglitteratur eller teorihistorie, men om essays i betydningen forsøg: forsøg på at afklare en teoretisk ramme for det velkendte klip.

Kritik af en pop-semiologisk fjernsynsteori

Vi er vant til de dynamiske medier med levende billeder og lyde, vi bruger dem, kritiserer dem, spiser og taler i telefon til dem, og vi går vores vej eller slukker for dem, når vi har lyst til det. Skærme og højtalerne er ikke specielt mystiske eller autoritative, ethvert barn kender forskel på film og virkelighed - i hvert fald det meste af tiden - og ethvert barn forstår at skifte kanal på fjernsynet.

Men det er mit indtryk at disse moderne og - som jeg vil kalde dem - dynamiske medier ofte behandles teoretisk på en måde, som er meget fjern fra de dynamiske medier selv, idet udgangsspunktet, analyseværktøjet, fagtermerne og normerne mere eller mindre bevidst tages fra helt andre medier og - som det synes - helt andre tider, hvor kunst, kommunikation og samfund så ganske anderledes ud, og fungerede på ganske andre måder.

I en artikel om "Semiotik og Massekommunikationsforskning" skriver en af de danske kendere af medieforskningstraditionen, Peter Larsen da også:

> ... litteraturen vrimler med undersøgelser, der frem for at bestemme de enkelte tegnudtryks egenart, forsøger at presse dem ind under en lingvistisk forståelsesramme. Dette sidste gælder ikke mindst de film- og billedsemiologiske arbejder ...[1]

[1] Peter Larsen: "Semiotik og Massekommunikationsforskning". *MedieKultur*, nr. 3, august 1986, side 148.

Hvis det er rigtigt at lingvistiske begreber - og måske også litterære normer - mere eller mindre åbenlyst får lov til at fungere som dominerende teoribriller for de dynamiske medier, så betyder det måske at væsentlig indsigt går tabt. Ikke mindst indsigt som kunne give mulighed for at være kritisk, kulturelt og filosofisk på højde med de dynamiske mediers tekniske udvikling og med de moderne kommunikationsformer.

Opgør med et standardværk

Et markant eksempel på teoretiske læsebriller findes allerede i titlen på et standardværk om et af de moderne medier, nemlig J. Fiske og J. Hartley: *Fjernsynets sprog*[2], hvis originaltitel er *Reading Television*. Bogen skriver sig ind i den semiologiske tradition i medieteorien og har vundet en vis udbredelse, for eksempel har den været introduktionsbogen til de moderne medier på Kommunikationsuddannelsen ved Roskilde Universitetscenter. På bagsiden af den danske udgave oplyses det, at forfatterne underviser i masskommunikation ved The Polytechnic of Wales. Bogens originaltitel kunne være ment som en vittig metafor, for det er jo ganske klart, at TV ikke er noget man læser - bortset fra tekst-TV. Men det er ikke tekst-TV bogen handler om, og den forsøger heller ikke at være vittig.

Måske kunne originaltitlen og den danske titel gå an som en metafor der var tankevækkende, ved at få læserne (af bogen) til at tænke over forskellene på det de gør når de læser bøger, og når de

[2] John Fiske, John Hartley: *Reading Television*, Methuen & Co., London 1978. Dansk oversættelse: *Fjernsynets sprog*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1981. Jeg citerer fra den danske udgave.

ser fjernsyn. Men det er desværre ikke en form for humor eller tankevirksomhed, som forfatterne understøtter. Fiske og Hartley får aldrig rigtig tematiseret med hvilken ret man kan overføre synsmåder og teorier fra analysen af talt og skrevet sprog til analysen af TV - de forudsætter blot at disse forskellige "sprog" ligner hinanden meget og at et semiologisk begrebsapparat vil være anvendeligt. Ligheden antages på højst mærkværdig vis, idet de siger om fjernsynet:

> Det ligner faktisk det sprog, vi taler: vi tager det for givet, men det er både komplekst og af altafgørende betydning for den måde, hvorpå menneskene har indrettet deres verden. (side 15)

Tænker man efter er der en hel del andre fænomener end fjernsynet, som 1) vi tager for givet, 2) som er komplekse, og 3) som er af altafgørende betydning for den måde, hvorpå menneskene har indrettet deres verden. De nævnte kriterier gælder for eksempel for klimatiske forhold og en lang række fysiske og biologiske fænomener, som vi dog næppe af den grund vil sige ligner det talte sprog (det skulle da være Vorherres). Fiske og Hartley fortsætter:

> Det, som ligger til grund for vores interesse i fjernsynets kommunikative rolle i samfundet, er netop denne lighed mellem fjernsynets udtryksform og det talte sprog. (side 15)

Her indsniger sig en antagelse, som det i forvejen tynde argument ovenfor slet ikke rummede hjemmel for: Nu skiftes nemlig fra en betragtning af ligheden mellem fjernsynets og sprogets komplekse sociale funktion, til en konstatering af en lighed mellem fjernsynets udtryksform og det talte sprog. Og det er ikke en holdbar slutning. Det kunne udmærket være, at fjernsynet betjener sig af en udtryksform, som ikke ligner det talte sprog. Faktisk kommer betoningen af at de to medier i deres sociale funktion ligner hinanden snarere til at pege i retning af, at de så må være forskellige på

en anden måde. For ellers kunne vi jo ikke skelne dem fra hinanden. Og forskellen kunne vel så ligge i udtryksformen?

Og her må det være på sin plads at minde om, at selv om fjernsynsprogrammer ofte indeholder en hel del tale, så findes der også programmer, og der kan tænkes endnu flere, som ikke rummer talt eller skrevet sprog. Hvis et lille fjernsynsprogram ved hjælp af naturbilleder og musik viser os, at foråret er på vej, så er det svært at se eller høre, at det skulle være "en udbygning af det talte sprog" og måske endnu sværere at forstå, at det skulle være underlagt de samme regler.

Den slags programmer er vel også fjernsyn, benytter vel også fjernsynets udtryksformer - og kan og skal de så forklares ud fra begreber og teorier hentet fra traditionel semiologi, her lingvistik og semantik?

> Vi vil prøve at vise, hvordan fjernsynsbudskabet, som en udbygning af det talte sprog, selv er underlagt mange af de regler, som gælder for sproget. Vi vil indføre nogle begreber, som er udviklet af lingvistikken og semantikken, og som kan sætte os i stand til at identificere og afkode den række af indkodede tegn, som ethvert fjernsynsprogram består af. (side 15)

Fiske og Hartley er ivrige efter at få gjort fjernsynsprogrammer til noget, som kan analyseres med nogle bestemte begreber, som de selv siger er udviklet i en anden sammenhæng, nemlig i lingvistikken og semantikken. Det er formodentlig derfor de ikke ser, at de slet ikke har godtgjort, at fjernsynets udtryksformer skulle være sproglige, eller primært sproglige. Og når de fortsætter med at tale om "tegn" og "indkodning" og "afkodning" er det nemt at genkende gængse semiologisk-semiotiske fagtermer. De har på dette sted endnu ikke argumenteret for at fjernsynsprogrammer består af tegn, og heller ikke for den endnu stærkere påstand, at tegn er det eneste fjernsynsprogrammer består af.

Når Fiske og Hartley indfører den semiologisk-semiotiske jargon som det teoretiske fundament for fjernsynsforståelsen, sker det ikke ved hjælp af en bedre eller mere åbenlys argumentation end ovenstående citaters. Det sker ved i det følgende kapitel at gennemgå noget, som de kalder "Indholdsanalyse", og som her fremstår som en slags banal seerstatistik; og så erklærer de "indholdsanalyse" for utilfredsstillende og vender sig derpå til semiotikken, som den nye mere lovende disciplin. Argumentationen her følger altså den - også for skrevne ord - så kendte "logik": teori A er dum, derfor må teori B være sand. De finder det nu (side 31) ligefrem nødvendigt, at bevæge sig henimod semiotikken for at få hjælp til det som indholdsanalysen ikke kan: "bearbejde den enkelte udsendelse" og "seerens situation ved skærmen", samt hjælpe os "med tolkningsspørgsmål, eller med vores reaktioner på fjernsynstekstens komplekse betydningsdannelse og raffinementer". Det er at vente sig meget af semiotikken.

Og når de her taler om "fjernsynstekstens komplekse betydningsdannelse" så mener de nok noget mere end de i bogstavelig forstand skrevne tekster på fjernsynet. De har nu gjort fjernsyn til tekst og tegnvidenskaben (i form af semiotik eller semiologi - her bruges betegnelserne med stor set samme betydning[3]) til grundteorien.

---

[3] Fjernsynets sprog, side 32. Fiske og Hartley har ret i at termerne "semiologi" og "semiotik" historisk kan tilskrives henholdsvis Ferdinand de Saussure og Charles Sanders Pierce, og i at de to termer nu ofte anvendes synonymt. Dog er det muligt at se "semiotik" som en betegnelse for den nyorientering i retning af marxisme, feminisme og psykoanalyse, som i løbet 70'erne udviklede 60'ernes "semiologi". At kalde Saussure for "semiotikkens europæiske far" (side 32) er noget forvirrende.

Populære fordomme om fjernsynets natur

Inden jeg ser nærmere på Fiskes og Hartleys anvendelse af de tegnvidenskabelige termer og på den teorihistoriske baggrund, vil jeg foreløbigt påpege, at de ikke lever op til deres egne indledningserklæringer om at vogte sig for "den boglige dannelses forskrifter" (Fjernsynets sprog, side 14), og endvidere at de straks fra starten dementerer deres egne ord om at medtænke mediets særegenhed:

> ... før vi kan nå frem til et kritisk sprog, der netop tager sigte på fjernsynet, må vi formulere en forståelsesramme, der medtænker mediets særegenhed og dets historiske placering. (side 15)

Det er en smuk opgaveformulering, men når de straks begynder at skrive videre indenfor en litterær og tegnvidenskabelig forståelsesramme, så har de ikke for alvor overvejet fjernsynsmediets særegenhed - endsige da dets historiske placering, eller de kritiske prætentioner i deres egen teoretiske diskurs.

Den særegenhed ved mediet som Fiske og Hartley har i tankerne - eller i hvert fald indledningsvis havde i tankerne - drejer sig vist ikke for alvor om mediets natur, væsen eller særlige måde at producere betydning på. For ved nærmere eftersyn er de også selv i indledningen til bogen så indfiltrede i "den boglige dannelses forskrifter" at de slet ikke kan se fjernsynet som andet end en ny og tilmed meget overfladisk form for litteratur:

> Det skrevne (og specielt det trykte) ord fungerer ved hjælp af, og fremmer derfor, konsekvens, fortælleforløb fra årsag til virkning, almengyldighed og abstraktion, klarhed og harmoni. Fjernsynet er derimod flygtigt, episodisk, specifikt, konkret og dramatisk i sin form.(side 15)

Fiske og Hartleys fejlgreb er mange på dette sted. Det er noget sludder at det skrevne og trykte ord slet og ret fungerer på den her beskrevne måde. Skrift kan fungere på mange andre måder, og deres egen bog er et iøjenfaldende eksempel på inkonsekvens og mangel på klarhed. Det er ikke fjernsynet som sådant, der er flygtigt, episodisk og så videre, men derimod er der en stor del af programmerne, der ganske givet kan siges at være sådan. Fiske og Hartley har ikke på nogen måde godtgjort, at fjernsynsmediet ikke kunne bruges til præcis det samme som det skrevne ord, eller til endnu mere seriøse, konsekvente og dybsindige programmer. Deres vurdering bygger ikke på en videnskabelig analyse af fjernsynsmediets udtryksmuligheder.

Desværre er Fiskes og Hartleys forveksling af mediets aktuelle brug med mediets potentialer en meget populær misforståelse. Den amerikanske medieforsker Neil Postman er således blevet kendt for en kritik af fjernsynet, som netop går ud på at hævde, at fjernsynsprogrammerne er fordummende underholdning[4]. Og det kan man stort set give ham ret i, men man kunne godt derfra begynde at se frem imod mulighederne for at bruge det nye medie på en bedre måde, man behøver ikke nøjes med hans bagudvendte, nyttesløse og i øvrigt noget overdrevne og idylliserende begejstring for fortidens skrevne medie.

> "TV-mediet er et diskontinuert og ikke-logisk medium", siger Postman. "Det udfordrer en instinktiv, følelsesmæssig reaktion og opfordrer ikke til omtanke og refleksion. Billeder er fremstillinger af oplevelser, de kan ikke fremstille argumenter."[5]

---

[4] Neil Postman: *Amusing ourselves to Death, Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, 1985, side 7 ff.

[5] "Fjernsynet skaber analfabeter". Artikel af Karen Syberg om Postman i dagbladet *Information* 26-27 maj, 1990.

Også her kan der rettes mange indvendinger mod de enkelte formuleringer. F.eks. er det ikke indlysende, hvorfor TV-mediets strøm af billeder og lyd skulle være mere diskontinuert end rækken af ord og sætninger i bøger. Der kan også stilles spørgsmålstegn ved hvordan forholdet egentlig er mellem diskontinuitet og ikke-logik (eller mellem kontinuitet og logik). Det er heller ikke svært at forestille sig billeder, der er ganske gode til at fremstille en argumentation - og det lige fra reklamebilleders suggestive argumentation til den mest abstrakte, symbolske representation af logiske forhold.

Hovedsagen er derimod den vedholdende forveksling af TV-mediet som medie med TV-mediets aktuelle brug i form af flad amerikansk underholdning, gys, flimmer og reklame. Det er alt for nærliggende at give Postman ret og beklage den kommende analfabetisme, netop fordi man er sur over alle de programmer, der ikke opfordrer til omtanke og refleksion. Og det er alt for almindeligt at give kritikere af de moderne medier ret, hvadenten de kritiserer dem for at fremme det diskontinuerte ("zapper-kultur") eller det kontinuerte ("en lind strøm af indslumringsbilleder").

Men den forventning om omtanke og refleksion, som man burde kunne nære til medieforskere som Postman eller Fiske og Hartley, bliver ikke indfriet, når de uden videre redegørelse for mediernes særegenhed eller kognitive potentialer kritiserer underholdningsfjernsynsprogrammer for ikke at leve op til det, som de forestiller sig seriøs litteratur engang har kunnet - og så fortsætter med at forudsætte, at sådan er TV-mediet som medie. Så bliver det tydeligt, at der mangler en teori, som virkelig tager udgangspunkt i de moderne medier selv.

Tegnvidenskabelige grundbegreber som ubegrundet fagjargon

Det tredje kapitel hos Fiske og Hartley hedder "Fjernsynets tegn" og er en præsentation af nogle semiotiske grundbegreber: tegn, sem, myter, konnotation, metafor, metonymi, paradigmer, syntagmer. Indførelsen af disse fagtermer begrundes ikke yderligere, og heller ikke indførelsen af nye hybridtermer som "fjernsynstegnet" (side 34) får forfatterne til at overveje det principielle i deres projekt. Men en række udiskuterede forudsætninger kan læses ud af deres tekst:

De fastslår i kapitlets første sætning, at semiotikken er videnskaben om tegnene, men der følger ingen beskrivelse af denne videnskabs formål, omfang eller begrænsninger.

De definerer under henvisning til Saussure: udtryk + indhold = tegn (side 32). Men de diskuterer ikke nærmere på hvilke områder dette tegnbegreb kan anvendes - ikke en gang om det kan anvendes på fjernsynet eller med hvilken ret: dette forudsættes allerede, skønt det dog ellers skulde være noget nær kerneudsagnet i bogen - deres teoretiske *conditio sine qua non* (latin: betingelse uden hvilken ikke).

I tilknytning til ovennævnte tegndefinition forklares yderligere:

> *Udtrykket* er den fysiske substans, som bærer betydningen. *Indholdet* er det bevidsthedsmæssige begreb, som er betydningen, og *tegnet* er de to's tankemæssige forening: det er et betydningsdannende produkt. (kursiveringen er Fiskes og Hartleys, side 32-33)

Men desværre forklares det ikke her, hvad man skal forstå som den fysiske substans (udtrykket), når det drejer sig om tegn i forbindelse med fjernsyn (eller andre levende lyd-billedmedier, det

vil sige dynamiske medier). Det er en stor mangel. For mens det er nogenlunde forståeligt, og i hvert fald velkendt tale, at udtalte lyde (fonemer) og nedfældede krusseduller (bogstaver) udgør sprogets udtryksside som hørbare og synlige fysiske substanser, så er det ikke indlysende, hvad man skal forstå ved fjernsynets udtryk.

Inden jeg fortsætter den kritiske læsning, vil jeg gerne understrege at jeg betragter Fiskes og Hartleys bog blot som eksponent for en almindelig tendens i moderne medieteoriske sammenhænge, til at applikere et lingistisk og semiotisk-semiologisk begrebsapparat på de dynamiske medier med meget stor selvfølgelighed, og meget lidt begrundelse. De henviser selv meget redeligt til blandt andre Ferdinand de Saussure, Roman Jakobsen, A.J. Greimas, Roland Barthes og Christian Metz som deres teoretiske ophav, men disse henvisninger fungerer mere som en autoritativ konsolidering, end som en åbning mod en egentlig diskussion af teoridannelsen. Når jeg focuserer på dette ene aspekt af deres bog, er det ikke for at diskutere bogens anvendelighed, men for at rette opmærksomheden mod det, som jeg opfatter som en udbredt og lidt for skråsikker tillid til: omfanget af begrebsapparatets videnskabelige anvendelighed.

Når Fiske og Hartley begynder at gøre rede for forskellen på "ikoniske, motiverede tegn" og "arbitrære, umotiverede tegn" straks efter den her nævnte tegndefinition, sker det ved at omtale portrætter eller fotografier: de tager altså fat på en diskussion af enkeltbilleder, men har hverken redegjort for hvordan de er kommet dertil fra den almene tegnteori, eller hvordan de vil kommer derfra og til de levende billeder.

Den i og for sig interessante diskussion her, om hvor meget i vores billedfortolkning der beror på konvention, og hvor meget der beror på billedets nøjagtighed eller realisme, tilslører diskussionen af om billeder overhovedet er tegn i den her nævnte betydning. Og videre hvad den specifikke forskel er på billeder og

andre slags tegn, og endnu videre hvad der er forskellen på levende billeder og lyd og andre tegn eller medier eller former for sprog, eller hvad man nu skal kalde det: her forudsættes rask væk, at den tegnvidenskabelige jargon kan anvendes meningsfuldt alle steder.

Næppe er tegnbegrebet blevet defineret af Fiske og Hartley som et rent analytisk begreb, før dets skarphed igen ophæves, eller i hvert fald trues af en indre modsigelse: tegnet er helt igennem konventionelt, og dog skal man skelne mellem mere konventionelle og mindre konventionelle tegn: "Alle tre elementer i dette sammensatte produkt [tegnet, HJ] er således bestemt af vores kultur, og er i en forstand menneskeskabte" men "jo større motivation, des ubetydeligere er den samfundsmæssige konventions rolle".(side 33)

Begrebet "motivation" volder problemer i Fiske og Hartelys fremstilling, måske fordi de i dette let introducerende værk ikke rigtig tør vedkende sig, at der ikke inden for semiologien-semiotikken er enighed om, hvorfor eller hvordan billeder ligner/forestiller/repræsenterer/gengiver det de gør. Det er ikke nogen løsning at erklære nogle billeder for mere "motiverede" end de andre, som så er mere "arbitrære, umotiverede tegn". Det er at indføre teknske termer, som måske skal signalere, at forfatterne har styr på nogle forhold, men som dog for en nærlæsning viser sig uafklarede.

Det bliver ikke sat åbent til diskussion, hvad tegn er i forbindelse med fjernsyn. Heller ikke, om fjernsynet består af tegn og ikke andet: det forudsættes. I bogens videre redegørelse for de tegnteoretiske grundbegreber refereres ofte til fjernsyn og fjernsynsprogrammer; det hedder at vi skal se på hvordan tegn danner betydning på flere betydningsniveauer, og Barthes' behandling af "tegnenes måde at fungere på, på disse tre betydningsniveauer" erklæres for "uundværlige for en forståelse af fjernsynets samlede betydning" (side 35).

I fremstillingen af Barthes' niveauer lykkes det i øvrigt ikke for forfatterne at skabe klarhed ved hjælp af begebsparret denotation og konnotation. For skønt begrebsparret nok er velkendt langt ud over semiotiske kredse, og måske kan fungere som en hjælp for en konkret analyse af ord eller billeder, så bliver dette værktøj uskarpt, for ikke at sige umuligt at håndtere, i samme øjeblik man tager deres redegørelse alvorligt: det bliver umuligt at se forskel på denotation og konnotation, når det sidste forklares som fremkaldt "af tegn, som udelukkende har deres betydning i kraft af enighed mellem kulturens medlemmer" (side 39) eller som noget der "har med subjektiv snarere end objektiv erfaring at gøre" (side 38). Bortset fra at de sidste termer her vidner om en ikke-semiologisk, nærmest positivistisk tankegang, så må man prøve at holde fast i det semiologisk grundliggende, at alle elementer i tegnet er "bestemt af vores kultur, og er i en forstand menneskeskabte". Semiologer kan så ikke forklare denotation som noget i retning af objektiv eller naturlig betydning (jeg skal senere vende tilbage til begrebsparret hos Metz og Barthes).

Uklarheden ved tegnbegrebet gør hele Fiske og Hartley's videre redegørelse problematisk, især fordi de måske netop selv mener de bygger videre på et afklaret grundbegreb. Således når de i næste afsnit begynder at tale om koder:

> Ved at supplere tegnbegrebet med kodebegrebet føjer vi en yderligere dimension til vores analyse af tegnenes måde at fungere på, eftersom kodebegrebet sætter fokus på tegnets samfundsmæssige funktion snarere end på dets struktur. (side 51)

Men ligesom tegnbegrebet ikke er blevet klart, bliver overgangen fra tegn til koder det heller ikke. På den ene side fremgår det af de følgende sider at de bruger ordet "kode" i en ganske løs betydning, som noget i stil med norm, vane eller opfattelsesmåde. Det er for uindviede i fagjargonen en meget vildledende måde at bruge ordet på, for en kode er normalt noget veldefineret: en talkombination til en lås eller en metode til præcis omskrivning (ikke en fortolkende oversættelse) af en tekst. På den anden side synes forfatterne nogle gange at ville signalere, at en semiotisk kode har en præcis definition, og at de skam selv er fuldt bekendt med nøglen til denne kode. Måske i mangel af klarhed bliver fagtermen indført på en næsten nedladende måde:

> ... tegn kan organiseres i betydningssystemer eller koder. Ja, ifølge en simpel definition er en kode simpelthen en "vertikal" *liste* af tegn (paradigme), der kan *kombineres* i overensstemmelse med visse "horisontale" *regler* (syntagme). Til denne helt basale definition ...(side 51)

Endnu en gang gentager Fiske og Hartley den medieforvirrende fremgangsmåde: de beskriver den nye fagterm "koder", som på skulle gælde for fjernsynet, ved hjælp af lingvistiske og litterære eksempler. På den første side i afsnittet herom finder man henvisninger til: "... James Joyce i *Finnegan's Wake*... romanens opkomst i slutningen af 1600-tallet.
... Sproget, der er vores mest raffinerede kode, udvikler sig hele tiden. Nye ord tilføjes ..."[6]

Her bemærker man at sprog altså opfattes som noget med ord, og at dette uden videre betragtes som det mest raffinerede. Hvor har Fiske og Hartley egentlig disse fordomme fra? Der må være tale om meget stærke fordomme, når de således gang på gang kan sætte sig igennem i en tekst, som ellers selv siger den handler om "Fjernsynets sprog" og påstår, at dette er "komplekst og af altafgørende betydning" og at nu vil "vi formulere en forståelsesramme, der medtænker mediets særegenhed".

[6] Fjernsynets sprog, side 51.

Jagten på den mindste betydningsdannende enhed

Af særlig interesse er et lille afsnit hos Fiske og Hartley, hvor de leder efter den:

> ... mindste betydningsdannende enhed, fundamentet i kodens hierarki. Denne enhed kaldes sædvanligvis et *sem*, en betegnelse der specielt anvendes om visuelle tegn. (side 55)

Her kunne man forvente endelig at få fastlagt, hvad et sem eller tegn eller den mindste enhed i en kode er i forbindelse med levende billeder. Stort set alt hvad bogen hidtil har beskrevet forudsætter nemlig, at noget sådant er identificerbart - ellers ville der jo ikke være nogen fornuftig mening i at indføre de mange navne på tegnniveauer og tegnrelationer som noget helt nødvendigt for den teoretiske forståelse af fjernsynet.

Ordet "sem" blev et par sider før ovenstående citat nævnt med en henvisning til at Greimas har brugt det om de mindste betydningsenheder i tegn eller ord[7]. Men Fiske og Hartley har ingen definition af et sem. Ingen redegørelse for hvad et sem er i forbindelse med billeder. Det vil sige, at vi ikke får at vide hvad et visuelt tegn er. Vi får ikke at vide, hvad den mindste betydningsdannende enhed i fjernsynsmediet er. Vi får overhovedet ikke nogetsomheltst grundlag for at tale om koder, paradigmer, syntagmer eller andre af de mange fagtermer.

I stedet for at definere et sem eller diskutere, om det overhovedet kan lade sig gøre, nøjes Fiske og Hartley med at referere et forsøg på at "efterprøve virkningen af visse semer på et fjernsynsbilleder"

[7] Fjernsynets sprog, side 47. Henvisningen er til A.J. Greimas: *Semantique structurale*, 1966. Dansk oversættelse: *Strukturel Semantik*, Borgen 1974.

(side 56) - et forsøg som i øvrigt falder temmelig negativt ud: det ender med at blive uklart om for eksempel den del af billedet, som måske viser et manuskript, som en nyhedsoplæser måske kigger på, kan siges at være et sem der "hører hjemme i det virkelige liv eller specielt i fjernsynskoden" (side 56). Her er problemstillingen helt skredet ud: hvad der skulle sikre det tegnvidenskabelige fundament, anvendelsen af tegnvidenskab på fjernsynet, overspringes endnu en gang (et sted bag referatet af forsøget på at identificere et sem ligger i øvrigt så vidt jeg kan se forestillingen om at overføre den fra lingvistikken kendte kommutationsprøve til billedteorien).

I stedet begynder en lang uklar snak om ligheder mellem virkelighedens og fjernsynets koder, en diskussion som her er helt malplaceret, fordi der netop ikke er og aldrig bliver gjort rede for de for fjernsynet specifikke betydningsdannende tegn eller koder.

> Denne søgen efter en kodes mindste betydningsdannende enhed er vigtig, da den bidrager til en fastlæggelse af, hvor virkeligheden ender og fjernsynet begynder ...(side 56-57)

Eftersøgningen er forgæves og resultatet, at Fiske og Hartley nu kun med nød og næppe - eller måske slet ikke - kan kende forskel på fjernsyn og virkelighed:

> Virkeligheden er selv et sammensat tegnsystem, der tolkes af medlemmerne af en kultur på samme måde som film eller fjernsynsudsendelser.
> Fjernsynet er imidlertid et mere konventionelt medie end kunstfilmen, derved at dets koder er tætere forbundet med de normale opfattelseskoder. Det er det, som placerer fjernsynet i en central kulturel position, som gør det vanskeligt at definere grænsen mellem fjernsyn og virkelighed. (side 57)

Så lidt hjælper altså alle fagtermer og det hele videnskabelige teoriapparat: forfatterne er nu dummere end de fleste treårige børn. Hvordan fjernsynet bærer sig ad med at producere betydning, hvilke mediespecifikke træk der bærer betydning igennem bliver ikke klart. Med endnu en litterær metafor må de nøjes med at påstå at:

> Fjernsynet "oversætter" den kulturelle erfaring til en anden (ikke mindre gyldig) udgave af virkeligheden.(side 58)

Fiske og Hartley synes jo ellers at mene, at de med tegnbegrebet og de øvrige fagtermer har fået videnskabelig grund under fødderne. Men det har de ikke, de har blot sat sig på en opstavlet fagjargon. Ved nærmere eftersyn har de ikke påvist, og de har stort set ikke en gang argumenteret for, men blot ukritisk forudsat bogens centrale budskaber, at 1) Fjernsynet har et sprog 2) Dette sprog består af tegn 3) Disse tegn kan studeres ved hjælp af semiologiens eller semiotikkens tegnvidenskabelige begreber og metoder.

Alt dette må imidlertid stå til diskussion. Der er ingen pointe i at påvise yderligere svagheder i deres tekst. Som lærebog betragtet er den ikke dårligere end de fleste, men en typisk repræsentant for den tegnvidenskabelige semiotisk-semiologiske fagtermsopremsning, som giver et indtryk af stor videnskabelig stringens og forankring, men som ville have været ærligere ved at fremføre sine i øvrigt ofte udmærkede og tankevækkende betragtninger om fjernsyn og andet som slet og ret fortolkninger uden særligt grundlag.

De tegnvidenskabelige forudsætninger

Læsningen af de indledende afsnit i *Fjernsynets sprog* rejser for mig det noget uhåndterlige spørgsmål, om man overhovedet kan anvende tegnvidenskaben på de moderne medier sådan, som det her forsøges, og som det ofte er blevet forsøgt, som regel med udgangspunkt i Metz, og andre som Barthes og Eco og i sidste instans Saussure. Ikke kun fordi tegnbegrebet i Fiske og Hartleys udgave bliver meget uklart, men fordi det her er så påfaldende, at de af deres teoretiske forudsætninger forføres til at lede et forkert sted efter en forkert ting:

De leder efter den mindste betydningsdannende enhed ved at lede efter et eller andet i fjernsynsbilledet, et lille udsnit som viser en genstand (f.eks. en nyhedsoplæsers manuskript), som man så kunne kalde en sådan mindsteenhed. Men det er ikke sikkert betydning dannes her eller kun her. Det er ikke sikkert de fundamentale træk ved de moderne medier er at finde som dele af billeder - og slet ikke som dele af stillestående enkeltbilleder.

Og de leder efter en "enhed" uden at have gjort sig klart, at det som producerer, danner eller bærer betydning i et moderne dynamisk medie (og måske også andre steder) overhovedet ikke behøver være en enhed, et element, en entitet eller anden form for atomar, fysisk eller metafysisk velafgrænset genstand. Det er heller ikke sikkert at betydning er noget der kan afgrænses som en sådan byggeklods. Det kunne være at betydning blev produceret via handlinger, processer, udvikling, forandring, modstillinger og bevægelse. Det kunne være at betydning blev båret af noget, som ikke var på et sted, men var et forløb.

Derfor kunne det blive nødvendigt at se nærmere på nogle af de tegnvidenskabelige nøgleskrifter og grundbegreber. Det kunne jo godt være, at det blot var i de mere populære, introducerende udgaver af filmsemiologien, som hos Fiske og Hartley, at begreberne blev uklare og forvirrende, mens kildeskrifterne udmærke-

de sig ved stringens og enighed mellem forskerne. Men mon det er så enkelt?

Omkring filmsemiologiens grundlæggelse: videnskab eller snak?

Tegn og system hos Saussure

Bag den tegnvidenskabeligt inspirerede forskning i moderne medier og massekommunikation, og bag den eksplicit semiologisk-semiotiske billedteori og filmteori ligger Ferdinand de Saussures lingvistiske arbejder. Saussure gør sproget eller kommunikationen (*langage*) til et videnskabeligt objekt ved at focusere på det aspekt, som han mener det er muligt at lave en generel og analytisk skarp beskrivelse af, sproget som system (*langue*), idet han bevidst ser bort fra den konkrete sprogbrug og de enkelte ytringer i talen (*parole*). Selv om han således tager fat i det systematiske, er han naturligvis ikke blind for den rolle som historie og ydre omstændigheder spiller. Når han i en berømt passage skitserer opgaven for den kommende semiologi, som lingvistikken skulle være en del af, som

> ... en videnskab som studerer tegnenes liv inden for samfundets liv ...[1]

[1] Ferdinand de Saussure: *Cours de Linguistique Generale*. Jeg oversætter og citerer fra udgaven Payot, Paris 1973, her side 33. Svensk oversættelse: *Kurs i allmän lingvistik*, Bo Cavefors Bokförlag, 1970.

kan det være lidt svært at se, om han her virkelig fastholder det rent systematiske, eller åbner for en blødere, mere fortolkende videnskab om menneskelig kommunikation. Men som han fortsætter med at gøre rede for sin mønstervidenskab, lingvistikken, bliver det klart, at for ham er betingelsen for at betragte sproget videnskabeligt, at det betragtes som et system - et sæt af regler ikke ulig reglerne for skakspillet, hvor det er let at sige, hvad der har betydning for systemet som system, og hvad der blot er tilkommende ydre omstændigheder (skakspils-analogien findes faktisk hos Saussure, Kapitel V).

For lingvistikkens vedkommende går det - hvis man følger Saussure - meget godt med at afdække det strukturelle aspekt, systemet. Systemet er bygget op, ikke af positive størrelser, men af forskelle. Dette gælder for den synsmåde, hvor vi tager udtrykssiden og indholdssiden hver for sig. Og det betyder ikke, at der slet ikke optræder nogen form for elementer i sprogsystemt, tværimod optræder der netop skarpt afgrænsede elementer. Udtryk og indhold (lyd og begreb - eller mere præcist: lydforestilling og begreb) er kombinerede i tegnet, som jo i den forstand er en positiv størrelse.

> Så snart man betragter tegnet i dets helhed har man at gøre med noget positivt af sin egen slags. Et lingvistisk system er en serie lydforskelle kombineret med en serie begrebsforskelle; at et vist antal akustiske tegn parres sammen med lige så mange udsnit fra begrebsmassen skaber et værdisystem, og dette system udgør den virkelige forbindelse mellem de lydmæssige og de psykiske elementer inde i hvert tegn. Skønt indholdet og udtrykket taget hver for sig er rent adskilte og negative, så er deres kombination et positivt faktum. (side 166)
>
> I sproget som i alle semiologiske systemer er det, som adskiller et tegn også det, som gør det til et tegn.(side 168)

Saussure tænker i system og i vel afgrænsede elementer (mere præcist: i hinanden afgrænsende elementer), det er så at sige betingelsen for ham for at opnå en analytisk skarphed i den videnskabelige objektivering af sproget. Man kan således godt tillade at det samme bogstav i en persons håndskrift ser meget forskelligt ud fra gang til gang, blot der ikke er et sammenfald med et andet bogstav. Allerede her kan man se at det må blive svært at overføre dette til film. Det ville kræve at man kunne identificere en form for "film-alfabet", at man med sikkerhed kunne skelne det ene "film-tegn" fra det andet.

Denne opereren med afgrænsede elementer gør sig ikke kun gældende for bogstavers og fonemers vedkommende, men også for ordenes vedkommende. Når ordene ordnes i kæder i talens lineære strøm kalder Saussure det for syntagmer. Og denne lineære ordning udelukker for ham at se muligheden for at udtale to elementer samtidigt (side 170 og 103). Men han gør samtidig opmærksom på at dette, udtrykkets linearitet, er en egenskab ved sproget, som ikke gælder for for eksempel visuelle tegn som maritime signalflag, der kan kombineres i flere dimensioner (side 103).

Og så kan man jo ræssonere sig til, hvad det vil betyde for de dynamiske mediers vedkommende, hvor ting jo ofte siges i munden på hinanden og udtrykkes samtidigt på flere visuelle måder. Det ser ikke umiddelbart ud, som om der kan findes et filmens eller fjernsynets sprogsystem.

Det er ingen løsning at sige, at der så nok bare i sådanne medier er flere syntagmer eller systemer igang samtidig. For det springende punkt er, om man kan skelne tingene skarpt fra hinanden inden for et system. Forestiller man sig sammenligningen med skak, bliver det tydeligt, at man ikke bare kan løse problemerne ved at hævde, at der nok godt kan gælde flere slags regler samtidigt (og det endda uldne og uskarpe regler), og at der kan spilles flere typer spil samtidigt - på det samme brædt - med brikker, som måske ikke altid er, hvad de har været ...

Endelig er det med henblik på den senere filmsemiologis anstrengelser for at definere - eller måske - anstrengelser for at undgå at definere, hvad filmiske tegn er, værd at fremhæve Saussures meget klare tale:

> Forbindelsen mellem udtryk (signifiant) og indhold (signifié) er arbitrær, og eftersom vi med tegnet mener hele resultatet af associationen af et udtryk med et indhold, så kan vi sige meget simpelt: *det lingvistiske tegn er arbitrært*. (Saussures kursivering, side 100)

Det betyder at Saussure afviser, at der skulle være en naturlig eller etiketteagtig forbindelse mellem ord, forstået som tegn, og det som de står for: det er ikke naturligt eller i sagens væsen motiveret, at ordet "hund" betegner et dyr med fire ben og så videre, det kunne have heddet noget andet, og gør det da også på andre sprog. Der er altså tale om konventioner, om sprogbrugernes indøvede, men i princippet tilfældige vaner. Modeksempelt, at der dog findes lydmalende ord, onomatopoetika, som f. eks. vov-vov, får Saussure hurtigt reduceret og relativeret: dels er de sjældne, dels udtales de ofte forskelligt fra land til land, og alt i alt er de altså alligevel underlagt, eller bliver hurtigt lagt ind under, et givet sprogsystems konventioner, herunder de fonetiske og morfologiske udviklingslinier. Dermed mister de noget af deres oprindelige karakter for til gengæld at få den egenskab som generelt gælder for sproglige tegn: at være umotiverede (immotivé) (side 102).

Når semiologer senere begynder at tale om billeder som mere eller mindre motiverede tegn, der mere eller mindre referer eller denoterer en "virkeligheden udenfor", så er der altså al mulig grund til at være på vagt og spørge - rent retorisk - om de så stadig mener, de arbejder med et saussuresk tegnbegreb og en saussuresk videnskabsopfattelse.

Metz og filmsemiologiens grundlæggelse

Det er bemærkelsesværdigt, at Christian Metz på en gang er den, som indvarsler filmsemiologien og samtidig er den, som leverer nogle af de bedste argumenter for at hævde, at de tegnvidenskabelige grundkategorier ikke kan overføres til film.

I den berømte artikel fra 1964 "Le cinéma: langue ou langage" mener han således, at der er tre grunde til at man vanskeligt kan tale om et filmens sprogsystem: et sprog skulle være et system af tegn beregnet til gensidig kommunikation, men 1) film er envejskommunikation, 2) der kan kun delvis tales om system og 3) der er kun få egentlige tegn, og de synes ikke væsentlige. Her hvor Metz opsummerer[2], er han forsigtig, og han fortsætter da også i de følgende år med at skrive om filmsemiologi -semiotik, men ser man nøjere på hans indledende argumentation er den måske mere end tæt på at ophæve foretagendet.

Først og fremmmest er Metz helt klar på, at der ikke er nogen sekundær artikulation i film (opdeling i småenheder som fonemer), og man kan derfor slutte videre, at der ikke er nogen dobbeltartikulation og derfor:

> Filmen er således ikke et sprogsystem (langue) men et "kunstnerisk sprog" (langage d'art).(side 28)

Endvidere afviser Metz i en diskussion af den mulige primære artikulation, at der skulle være en slags ord i film, og han finder

[2] Christian Metz: "Le cinéma: langue ou langage". For eksempel i *Essays sur la Signification au Cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, 1968. I det følgende citerer jeg fra *Tryllelygten - tidsskrift for levende billeder*, nr 1, København 1991, hvor artiklen for ikke at gøre det nemmere hedder "Film: sprog eller sprogsystem", referencen her er til side 36.

det er udtryk for forvirrring at kalde billedet for et ord og sekvensen for en sætning.

Men så tager han et afgørende skridt, idet han begynder at tale om billedet som en slags sætning. På den måde synes han at ville redde den tegnvidenskabelige tankegangs anvendelighed på film: man kan da så i det mindste tale om sætninger og deres relationer og system.

Imidlertid: begrundelsen for overhovedet at tale om film i lingvistiske termer er ikke indlysende, og hvis meningen skulle være at introducere et klargørende begrebsapparat, så lykkes det næppe særlig godt. Metz er selv forsigtig og kalder sammenligningen mellem sætningen og "indstillingen" for en grov ækvivalens (side 30) - men det afgørende er, at han fortsætter med at ækvivalere. Måden han gør det på er også interessant, han finder at filmbilledet ligner en sætning ved at være en slags påstand:

> Et billede af en revolver betyder ikke "revolver", men mindst, og uden at tale om konnotationerne, "her er en revolver!" (side 30)

Det lyder besnærende, men de indbyggede forudsætninger er vidtgående: Metz gør i sin sammenligning filmbilledets væsentligste funktion til en påstandsfunktion ("... filmbilledet er en 'sætning' i kraft af at være en 'påstand'"(Metz, side 30)), men samtidig gør han helt stiltiende konstaterende påstande til sprogets væsentligste funktion (og begynder at operere med et skel mellem denotation og konnotation - herom nedenfor). Metz viser her, at han tænker i udsagn mere end i sproghandlinger, og forsåvidt han forstår sprog og film som sprogbrug eller sproghandlinger, så er det den denotative eller deskriptive brug, som står i centrum. Dermed får han groft sagt gjort både film og sprog til afbildningsværktøjer.

Over for dette må man indvende, at ikke blot er der ingen grund til at ville ligesætte billeder med sætninger - man kunne lige så godt ville ligesætte billeder med romaner - der er slet ingen grund til at ville oversætte billeder til konstaterende sætninger. En revolver har som regel noget at gøre med en handling, for eksempel en trussel, og det ville både i og uden for filmens verden være et mærkværdigt særtilfælde at se den som en konnotationsløs fremvisning a typen: her er en revolver.

For nu at gøre det helt tydeligt: En revolver siger BANG! hvis den da overhovedet "siger" noget.

Hvis jeg sidder og arbejder i en bank, og der kommer en røver med en revolver, så siger hun måske: "Hit med pengene eller jeg skyder - og i små sedler, tak!"

Men hvis jeg sidder i biografen og ser en film, hvori der kommer en indstilling med en revolver, så hverken oplever, tænker eller siger jeg: "Nå, der har vi sætningen: her er en revolver".

Jeg sidder ikke og oversætter til sætninger, jeg oplever ikke sætninger, filmen er ikke stykket sammen af sætninger, og det er en fænomenologisk dårlig teori, som insisterende fortsætter med at skrive om, at det dog ligner eller næsten fungerer ligesom sætninger. For hvis man forestiller sig, at man erstattede indstillingen med revolveren i spændingsfilmen med et sort billede og en speakerstemme, der sagde: "Her er en revolver" - så ville filmoplevelsen ganske ændre karakter. Det samme, hvis man hen over det sorte lærred - eller for den sags skyld hen over billedet af en ko - skrev med store bogstaver: "Her er en revolver". Det ville drastisk ændre film og oplevelse - også selv om man nedenunder skrev i parentes, at det skulle forstås helt uden konnotationer.

Så man må værge for sig i tide inden filmsemiologiens interne problemstillinger suger opmærksomheden til sig, og man må spørge kritisk: Hvad skal vi egentlig med alle disse forsøg på at

"oversætte" til verbalsprog og til lingvistiske og litterære teorirammer?

Metz ser ud til at have visse forudsætninger fælles med den litterært realistisk orienterede Bazin: Metz søger også at gøre det enkelte billede eller "indstillingen" til noget mere grundliggende end for eksempel montagen og kamerabevægelserne. Når Metz finder at:

> ... således udtrykker den forlæns travelling en koncentration af opmærksomheden, der aldrig retter sig mod travellingen selv, men altid mod et objekt ... (side 33)

så er det simpelthen forkert, ikke mindst for de kunstneriske film, som Metz ynder, men også for andre former for brug af de dynamiske medier. Hvis der i en film benyttes såkaldt "subjektivt kamera", og sekvensen viser en hurtig travelling (hen ad en vej), så er det ikke et objekt eller overhovedet noget i billedet, der er interessant, men derimod henvisningen til subjektets eller kameraets fart.

Igen er det altså denne optagethed af, hvad billedet forestiller, frem for af formen, hvori filmen forløber, som dominerer. I stedet for at se på mediets dynamik leder Metz efter enheder og er meget tæt på at gøre "indstillingen" til et tegn:

> "Indstillingen" er den mindste enhed i den filmiske *kæde* (Metz' kursivering, side 31).

På den anden side ville Metz få alvorlige problemer med tegnbegrebet, hvis han åbent erklærede "indstillingen" for et tegn, al den stund han netop ikke synes at genfinde det absolut arbitrære eller umotiverede ved tegnet i filmens billeder. Metz siger selv at:

> ...billedet fra første færd ikke peger på noget uden for sig selv, men er pseudo-nærværet af det, det indeholder. (Metz, side 36)

Andre steder taler han om perceptuel analogi og om den ringe afstand mellem udtryk og indhold, og videre: "Signifianten er et billede, signifiéen det billedet forestiller" (side 27). Og så kan det mildt sagt være vanskeligt at se, hvad der er tilbage af Saussures grundliggende teori om tegnets og tegndelenes arbitrære, konventionelle væsen. Metz forsøger jo tværtimod at naturalisere eller motivere billederne.

> Det filmede optrin, naturligt eller arrangeret, har altid en ekspressivitet i sig selv, fordi det jo ret beset er et stykke af verden, og fordi verden altid betyder noget. (side 36)

Naturligvis, og man kan tilføje, at verden ikke altid betyder noget ved at tale i konstaterende udsagn. Men det interessante ved film og andre mediers måde at formidle betydning på ligger imidlertid ikke i, at de ligner verden, men det interessante er den måde, hvorpå de ikke ligner.

Denotation og konnotation - et detonerende begrebspar

Endelig opererer Metz som antydet med et begreb om denotation og konnotation, som strengt taget slet ikke hører hjemme i en tegnvidenskabelig tankegang - skønt den ofte bruges her - men snarere har rod i en logisk-empiristisk tankegang a la John Stuart Mill. Metz skriver:

> Men litteraturen og filmen er i kraft af deres natur dømt til konnotationen fordi denotationen altid kommer før deres kunstneriske forehavende. (side 37)

Det er vanskeligt at se, hvad denotation skulle være for en semiologisk billed- eller filmteoretiker. Metz henviser selv til Hjelmslev, men dels forudsætter dennes definition en ganske skarp afgrænsning af semiotiske systemer, som ikke synes at være givet med Metz' opfattelse af film, dels ser det ud til at Hjelmslev må opgive sin definition. Min kilde er her A.J. Greimas og J. Courtés, som i deres *semiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*[3] under "Dénotation" skriver, at Hjelmslev opgav, fordi han havde "forudsat en ideal tekst og postuleret at den var karakteriseret ved strukturel ensartethed. Men ingen sådan tekst eksisterer".

Mest kendt er måske Roland Barthes' anvendelse[4] af begrebsparret denotation og konnotation, hvor konnotationen så at sige bygger videre på denotationen, og efterhånden er det blevet almindeligt tankegods at skelne i en noget løsere forstand mellem denotationens "egentlige betydning" og konnotationens "merbetydning". Men begrebsparrets anvendelse på billeder synes at forudsætte, at man lader billeders betydning være motiveret, ikke blot ved en lighed, men direkte givet ved en fast og entydig reference. Denotationen skulle så være den naturlige, egentlige eller oprindelige betydning "før" alle kunstneriske tilføjelser. Men hvad er det? Metz skriver i 1966, at den denotative betydning er manifesteret i filmen:

[3] A.J. Greimas og J. Courtés: *semiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979.

[4] Roland Barthes: "Billedets Retorik", Oprindelig i tidsskriftet *Communications* 4, 1964. Her fra Bent Fausing og Peter Larsen: *Visuel Kommunikation*, Medusa 1980.

> ... af den bogstavelige betydning (dvs. den perceptive betydning) af de scener, som billedet reproducerer, eller de lyde, som "lydbåndet" reproducerer.[5]

Det er ret fantastisk at Metz her forsøger at slippe af sted med at skrive "den bogstavelige betydning" (sens littéral), som om billeder havde en bogstavelig betydning. Det er en metafor, som er mislykket i en tekst som har erklæret, at der ikke er bogstaver eller noget der ligner bogstavers artikulation i film. Det, som Metz gør i det følgende, og det som også er karakteristisk for Barthes, er at overse, at det, der udnævnes til denoteret betydning, ikke er konstitueret ved andet end ved at være den mest almindelige - hvilket ikke er noget præcist eller stabilt kriterie at operere med i et videnskabeligt system.

Metz' forklaring i den sidst citerede tekst ("Quelques Points de Sémiologie") går trods alle spidsfindigheder ud på at gøre konnotationen til en ekstra betydning oven i det "samlede denoterede, semiologiske materiale, udtryk såvel som indhold": eksemplet er de lysende fortove i en havn i amerikanske B-film, som skulle konnotere angst og hårdhed. Metz skriver at de samme kajer "filmet på en almindelig måde" ikke ville producere det samme indtryk. Og det kan han have ret i. Men hvad er en almindelig måde, hvad er den denoterende måde? Kender vi ikke for det meste amerikanske havnekajers udseende netop fra film med denne lyssætning? Ville ikke snarere en anden lyssætning tillægge kajerne nye betydninger? Hvor er den teoretiske præcision blevet af i udtrykket "filmet på en almindelig måde"?

Forholdet mellem påstået denotation og konnotation kan til enhver tid byttes om, således betyder et bestemt billede ikke altid først en mand, derefter soldat, og måske til sidst sejr. For mange vil det samme billede kunne betyde i første omgang sejr, i anden

[5] Christian Metz: "Quelques Points de Sémiologie". I *Essais*, side 99. På dansk i *Kosmorama* nr. 97, side 161.

omgang soldat, og til sidst måske mand. Eller måske betyder det først neger, så uniform, så imperialisme. Og hvad er så det denoterede? Hvad er det som billedet først eller mest rigtigt referer til? Forestiller man sig, at der går en slags snor fra billedet og ud i virkeligheden, og at man bare behøver følge snoren nøje for at få fat i denotationen? Og er konnotationerne så det man får fat i, hvis man kommer til at slippe snoren for tidligt - eller måske for sent?

Denotationsbegrebet duer ikke til film. I stedet for at stabilisere en teoribygning får det systematikken til at detonere. Betydningen, og også den "perceptive betydning", afhænger af sammenhængen og af betragterens hele indstilling, herunder for eksempel køn og race. Måske kunne man tale om mere eller mindre almindelige konnotationer, men man måtte helt afskaffe denotationsbegrebet, hvis man ville holde sig på et tegnvidenskabeligt grundlag.

Når Roland Barthes opererer med begrebsparret denotation og konnotation i sin berømte analyse fra 1964 af pastasupperekla-mebilledet (i den nævnte artikel: "Billedets Retorik") sker det også med en forholdsvis kompliceret fagterminologi og en henvisning til Hjelmslev som autoritet, men jeg synes ikke det kan skjule, at også her kan denotation og konnotation byttes om, hvilket gør systematikken ustabil og måske får den til at falde sammen: nogle suppeingredienser i billedet skulle være det denoterede, "det bogstavelige", mens italienskheden skulle være det konnoterede, "det kulturelle", som tager hele det denotative tegn (både indhold og udtryk) som sit udtryk (dette er den tekniske definition af denotation og konnotation som også Metz støtter sig til). Men hvis jeg ser billedet under gennembladringen af et rejsekatalog, som jeg studerer fordi jeg vil ud at rejse, så vil forholdet være byttet om: italienskheden vil være det fremtrædende - "man kunne jo tage til Italien" - suppe vil være en medklingende betydning, som måske kunne verbaliseres som "i Italien får man også dejlig pasta-suppe". Her er relationerne vendt om mellem hvilket tegn der tager hvilket som sit udtryk eller rettere: både tegnbegrebet og

begrebsparret denotation og konnotation bliver ustabile og går i opløsning.

Hvad der i første omgang ser ud til at skabe analytisk klarhed, viser sig altså i anden omgang at være en ustabil skelnen mellem niveauer, som indebærer en alvorlig fare for reduktion af filmisk betydning i forsøget på at få den tegnvidenskabelige systemtænkning til at fungere på dette område. Begrebsparret denotation og konnotation siger mere om fortolkeren end om filmen (hvilket kan være legitimt nok, blot ikke hvis det præsenteres som filmimmanent analyse). Barthes niveaudeling af billeders betydning er interessant (som før ham Panofskys opdeling i det præ-ikonografiske, det ikonografiske og det ikonologiske[6]), og kan inspirere til mange gode kulturkritiske og selvransagende fortolkninger, men tankegangen er ikke mere præcis eller videnskabelig end så mange andre fortolkninger, og kan ikke levere et sikkert grundlag for en forståelse af betydningsproduktionen i de dynamiske medier.

Semiologernes uenighed

Når Metz insisterer på at tale om film som kunst, eller om kunstfilm, kan det være på sin plads at anføre, at dette ikke af sig selv placerer hans teoridannelse i centrum for eller på toppen af teorier, som skal indfange det væsentlige ved moderne medier og deres betydningsdannelse. Metz' senere overvejelser over biografgængerens situation og fascination, de forskellige analyser af identifikation, voyeurisme og fetichisme, har netop noget biografisk (!) over sig, som ikke kendetegner brugen af andre moderne medier. Der klæber i videoens og sattelit-TV'ets tidsalder ikke så

[6] Erwin Panofskys artikel "Ikonografi og ikonologi" findes i den nævnte *Visuel Kommunikation* af Fausing og Larsen.

meget fascineret hulekiggeri ved de dynamiske forløb, og heller ikke rent økonomisk kan de "rigtige" biograffilm siges at være dominerende.

Der kan være mange måder at forholde sig til medierne på, men følgende beskrivelse fra Metz i "Historie/Diskurs" fra 1975 er ikke karakteristisk for min måde at se for eksempel TV-avis på, og spørgsmålet er, om ikke Metz' biografsituation er mere en specialitet end et mønstereksempel:

> Filminstitutionen foreskriver en immobil, tavs tilskuer, en hemmelig tilskuer, der konstant er i en under-motorisk og over-perceptorisk tilstand, en fremmedgjort og lykkelig tilskuer, der akrobatisk har hængt sig selv op ved synets usynlige tråd...[7]

Det bliver ikke med Metz klart hvad et tegn eller hvad den mindste betydningsbærende enhed er i forbindelse med billeder eller film - og det bliver ikke klarere, hvis man leder efter enighed dette punkt betræffende mellem Eco, Barthes, Pasolini eller andre af de kendte semiologer og semiotikere.

Pasolini finder at filmen er en nøjagtig gengivelse af den nutidige virkelighed, men at klipningen forvandler nutiden til fortid, hvilket han lidt melodramatisk udlægger som en slags død - et lidt underligt syn på klippeaktens betydningsproduktion og på levende billeder i det hele taget:

> Klipningen gør altså det samme med filmens materiale ... som døden gør med livet.[8]

[7] Christian Metz: "Historie/Diskurs (Note om to former for voyeurisme)", *Tryllelygten* nr 1, oprindelig 1975.

[8] Pier Paolo Pasolini: "Film og virkelighed", fra 1967, her fra *Kosmorama* 97, side 165.

Og Pasolini har et udtryk, som jeg finder er en meget pudsig version af den litterære forforståelses måde at betragte film på: "At lave film, det er at skrive på brændende papir!" (Pasolini, side 167)

Pasolinis stærke betoning af den nøjagtige gengivelse af virkeligheden synes at passe dårligt sammen med hans almene bekendelse til semiologien, der jo ellers læser kulturelle koder overalt, og imødegås da også af Umberto Eco, som finder at Pasolinis synspunkt står i modsætning til:

> ... semiologiens mest elementære mål, nemlig at føre eventuelle naturlige kendsgerninger tilbage til kulturfænomener ...[9]

Eco betoner den konventionelle kodning og finder i modsætning til Metz at filmsproget rummer hele tre artikulationer (hvor Pasolini i øvrigt har to), idet han skelner mellem visuelle figurer, ikoniske tegn og bevægelsesenhederne, kinemorferne. Eco er derfor optaget af at få fastlagt nogle mindsteenheder, de mindst skelnelige og betydningsadskillende smådele, både for et enkelt billede og for bevægelser. Eco finder, at det giver mening at dele en gestus som et nik op i endnu mindre dele, i kiner.

Selv om jeg kun har foretaget nogle få, hurtige punktstudier med udgangspunkt i Metz' første filmsemiologiske artikel, tør jeg godt påstå, at filmsemiologernes uenighed fortsætter, at den er markant, og at den går så dybt som den kan, helt ned til grundbegreberne. Og jeg vover også at påstå, at det aldrig bliver særlig klart, hvad det egentlig vil sige at tænke sprogsystematisk eller semiologisk (eller semiotisk) i forbindelse med film eller andre dynamiske medier, eller om der er noget videnskabeligt eller analytisk strin-

[9] Umberto Eco: "Om filmens kode", her fra *Kosmorama* 97, side 168, oprindelig fra: *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

gent grundlag for at videreudvikle tegnvidenskabelige kategorier på dette område.

Det jeg anfægter er således markedsføringen af det tegnvidenskabelige grundlag, det videnskabsteoretiske fundament. Derimod vil jeg gerne medgive, at der i semiologiens (og semiotikkens) lidt vel overforbrugte navn er foretaget mange tankevækkende, kritiske og perspektivrige fortolkninger af film og andre kulturfænomener.

> Forestillingen om "ideologi" i éntal, om ét fælles betydningssystem bag mangfoldigheden, er samtidig baggrunden for, at semiologien gør krav på at være en kritisk praksis, til trods for at forudsætningen for den strenge betydningsanalyses gennemførelse er, at objektet løsnes fra sin historiske og sociale kontekst.[10]

Det er måske ikke ualmindeligt at antage, at videnskab består i at udvikle en fagterminologi, som gør det muligt for fagfolk at tale sammen på en præcis og nuanceret måde om komplicerede forhold. Måske kan jeg tillade mig at sige om filmsemiologien og filmsemiotikken, at den har udviklet en fagjargon, som gør det muligt for fagfolk at være uenige på en meget upræcis og kompliceret måde.

[10] Peter Larsen: "Semiotik og Massekommunikationsforskning" *MedieKultur*, nr. 3, august 1986.

Læsebrillerne væk: de dynamiske medier er ikke tekster

Det forekommer mig karakteristisk for teoretikere som Metz, Barthes og Eco, at de går i biografen med læsebriller på. Men den litterære og verbalsproglige forforståelse i tilgangen til de dynamiske medier rækker som et teoretisk filter langt ud over billed- og filmsemiologiens rækker. I det følgende vil jeg kritisere denne almene forforståelse for at give plads for et nyt syn.

Film ligner litteratur - en lille smule

Naturligvis kan der forekomme tekst, tale og fornemt ciselerede digte i de dynamiske medier, men alligevel er disse ikke i deres grundtræk at betragte som litterære, som tekster, eller som verbalsproglige.

Parallellen mellem film og litteratur er ellers oplagt nok, på mange måder berettiget, og har ofte været beskrevet. Et godt eksempel er en amerikansk introduktionsbog til filmmediet, som bærer en titel, der for en gangs skyld er en bevidst vittighed: *The Celluloid Litera-*

ture[1]. Heldigvis starter bogens første kapitel med denne forsikring:

> No one would argue that film and literature are the same medium or even the same kind of experience. (side 4)

Derfor kan man også akceptere bogens mange beskrivelser af - trods alt - ligheder mellem film og litteratur, og f. eks. denne opregning af virkemidler, som filmen i følge forfatteren William Jinks har arvet fra andre medier eller kunstformer:

> ... the tradition of the live theater, especially the techniques of staging, lighting, movement, and gesture; from the novel it borrows structure, characterization, theme, and point of view; from poetry, an understanding of metaphor, symbolism and other literary tropes; from music, rythm, repetition, and counterpoint; and from painting, a sensitivity to shape and form, visual textures, and color. (side 5)

Man kan yderligere tilføje, at det ikke kun er filmen der arver udtryksmåder fra andre kunstarter eller medier, men at påvirkningen også kan gå den anden vej: en roman kan være skrevet med stor vægtning af stiltræk, som minder om de rent filmiske virkemidler som klip, kamerabevægelser og lydeffekter. Selv om disse træk ikke direkte kan overføres til skriftsproget - hvilket jeg skal prøve at vise nedenfor - så kan man dog klart nok tale om litterære træk, der minder om dem. Men tydeligere er lighederne på det niveau, hvor man sammenligner fortællepositioner, genrer og kompositioner.

En roman kan filmatiseres, og en film kan skrives om til en roman. Det kan være vanskeligt at definere præcist, hvad dette er for en slags "oversættelsesarbejde" - der er som ved almindeligt oversættelsesarbejde helt klart ikke tale om en direkte en-til-en omsætning, en matematisk omregning, en mekanisk virksomhed eller en regelstyret adfærd, men om en menneskelig fortolkning. Men mest uklart er det faktisk, når man forsøger at sammenligne de små led, for eksempel de enkelte ord med enkelte billeder.

[1] William Jinks: *The Celluloid Literature*, Glenco Press, 1971. I det følgende citeres fra 1974-udgaven.

Derimod giver det god mening at sammenligne de større linier. Man kan uden besvær diskutere om en roman og film fortæller en bestemt historie i nogenlunde samme rækkefølge, eller om de kompositiorisk vælger forskellige løsninger. Man kan sammenligne om stilen er fabulerende eller nøgtern, surrealistisk eller folkelig, om der bruges mange symbolske eller allegoriske virkemidler, og det er også nogenlunde til at finde ud af, om vi befinder os i western-genren eller i instruktionsfilmen. Og det vil på samme måde være muligt at sammenligne en aviskroniks komposition med et video-essays.

En lang række analyse- eller fortolkningsmåder, som er udviklet i forbindelse med litteratur, kan med godt udbytte overføres til film og filmiske medier. For eksempel kan man interessere sig for hvilken type fortæller, der præsenterer historien i bogen eller filmen, se nærmere på forholdet mellem fortalt tid og fortælletid, eller man kan forsøge at anvende mere stringent udseende skemaer og modeller. Således vil det utvivlsomt af og til kunne hjælpe en til gode indsigter at oprette lister af modsætningspar eller udfylde sommerfuglelignende aktantmodeller af strukturalistisk tilsnit - også når det drejer sig om de dynamiske medier. Set på denne måde er der mange berøringsflader mellem mundtlige, skriftlige, sceniske, radiomæssige eller filmiske fortællinger. Og netop anskuet som bærere af fortællinger har alle de her nævnte medier et dynamisk aspekt. Men alt dette betyder ikke, at det som jeg her kalder de dynamiske medier, altså medier med levende billeder og lyd, i et og alt fungerer eller skaber betydning på samme måde som andre medier.

Det kan være frugtbart at benytte fortolkningsprincipper og fagtermer fra det ene medie på det andet, men spørgsmålet er, hvor langt sammenligningen rækker, og hvor langt det ene medies teori og termer kan fungere på det andet medies område.

Film og bøger har ikke parallelle byggeklodser

Også uden for semiologien og semiotikken er det almindeligt at parallellisere film og bøger, det synes at være en næsten kulturbestemt tankefigur. Måske fordi filmteoretikere siden stumfilmens dage har været ivrige efter at lade filmen få del i litteraturens status som fornem kunst. Det kunne være et af motiverne bag den almene tendens til at se film med læsebriller på. Jeg tager her William Jinks som en tilfældig eksponent for denne almene tendens. Efter en betoning af forskellen på ord og billeder begynder Jinks at sammenligne hvordan film og litteratur bygges op:

> For the writer, the most integral unit of creation is the *word* ... For the film maker, the basic building block is the *frame* ... (side 9)

En ting er at Jinks her glemmer lyden. Det kunne jo være han blot var interesseret i at lave en teori for stumfilm, men sådan virker det nu ikke i resten af bogen. Noget andet er at forglemmelsen af lyden netop her er symptomatisk. Den vidner om en opfattelse af film og litteratur som noget der får mening eller betydning ved at være bygget op af elementer, af mindste betydende enheder. Men tænker man på lydsiden bliver det noget iørefaldende sludder, at den enkelt ramme (frame) skulle være filmskaberens basale byggeblok. Når man arbejder med filmlyd tænker man slet ikke i blokke eller enheder på størrelse med en ramme. Man tænker

snarere i forløb, og det gør man også når man arbejder med billedsiden. I de dynamiske medier tænker man i forløb.

I øvrigt er det nok også misvisende at opfatte en forfatters virksomhed som en tumlen med ord-byggeklodser. For skønt litteratur i en vis forstand er bygget op af bogstaver eller ord, og selv om der skal flere af disse til for at opbygge en sætning, en side, et kapitel og så videre, så er det en dårlig beskrivelse af arbejdprocessen. Forfatteren starter ikke med en bunke bogstaver eller ord, som så skal sættes sammen. Forfatteren starter med at ville fortælle noget, og evnen til at forstå en bog ligger lige så lidt i en analytisk focusering på de enkelte ord hver for sig som evnen til at forstå meningen med et hus ligger i en betragtning af de enkelte mursten. At se bogstaverne hver for sig er for alvor at have læseproblemer.

Nu kunne man fortsætte ad det spor som Jinks også følger her og sammenligne ikke blot ord med enkeltbilleder (frame), men også de stadig større samlinger af sådanne "byggeklodser": så vil en samling af flere ord til en sætning kunne sammenlignes (jævnfør Metz) med en sammensætning af flere enkeltbilleder til en "indstilling", som det traditionelt hedder (engelsk: *shot*). Et afsnit i en bog kunne sammenlignes med en "scene" (*scene*) i film, og et kapitel kunne sammenlignes med en "sekvens" (*sequence*). En sådan parring af udtryk virker måske umiddelbart klar og velordnet, men er desværre - hvis jeg må udtrykke det metaforisk - en form for teoretisk incest som kun kan medføre misfostre. Byggeklodsbilledet er allerede misvisende for litteraturens vedkommende, for de dynamiske medier er det grundliggende forkert: det er for klodset.

At det er forkert at sætte ord og billeder parallelt på den her nævnte måde - og det er desværre ikke usædvanligt i den teoretiske litteratur - bliver klart via følgende absurde eksempel: hvis man skulle filmatisere en roman behøvede man blot tage et enkeltbillede for hvert ord og sætte dem efter hinanden. Eller skulle

man skrive en film om til bogformat behøvede man blot se filmen langsomt igennem og nedskrive et ord (hvilket iøvrigt?) for hvert billede.

Ud fra samme tankeeksperiment fremgår, at man heller ikke uden videre kan sætte enkelte ord parallelt med længere filmforløb, eller sætte sætninger parallelt med filmforløb: de verbalsproglige og de filmiske træk er simpelthen ikke parallelle på den måde, og ønsket om at gøre dem parallelle kan højst medføre en falsk fornemmelse af klarhed. Der må som nævnt være tale om en anden form for oversættelse eller fortolkning mellem film og bøger.

Forsøgte man at sige, at et bogstav så nok var det samme som et sem eller en lille del af billedet, eller ville man tale om små dele af billedforløb som kiner, så begynder analogien også at halte på en anden måde, fordi sådanne dele af billeder og billedforløb ikke er nær så nemme at lokalisere og indplacere i endelige, lukkede systemer som bogstaver eller fonemer. Man kunne også lade bogstaver eller fonemer have en parallel i et helt enkeltbillede (frame), det ville i og for sig være lige så begrundet, som at gøre en parallel mellem ord og enkeltbillede: begge dele er dårligt begrundede.

Der er ikke kommaer og punktummer i film

De udtryk, som traditionelt bruges på dansk, når man taler om forskellige små og store stykker af en film, er meget uheldige: indstilling, scene, sekvens. Det er underligt at kalde et stykke af en film for en "indstilling", når det netop meget vel kan tænkes, at der ændres indstilling i løbet af et sådant stykke. For focuseringer, blændeskift, zoom-ture og lignede indstillingsskift hører med til de stykker, man traditionelt kalder for en "indstilling". Hvad man mener er nemlig stykket mellem to klip, altså et ubrudt stykke film. Et etymologisk set bedre udtryk for en sådan del ville derfor

være "sekvens". En parallel til det engelske "shot" ville være "skud", men det er også forvirrende, for et "skud" eller "shot" lyder som noget meget kort, faktisk som et enkelt billede, jævnfør "snapshot".

Jeg foretrækker derfor at bruge udtrykket sekvens om et uklippet stykke film. De deraf sammensatte enheder kan man så kalde scener, afsnit, kapitler eller hvad man synes, alt efter behov: det er ikke så afgørende, for en sådan inddeling er under alle omstændigheder ikke særlig skarp eller brugbar for de dynamiske mediers vedkommende. En kapitelinddeling i en roman er normalt tydeligt markeret, for eksempel begyndes på en ny side, et tal eller en overskrift viser, at her begynder noget nyt: tilsvarende standardiserede markører for "nyt kapitel" findes ikke for film.

Det er ikke muligt at lave en slags alfabet for de dynamiske medier, sådan som man kan for skriftsproget. Der findes uendelig mange forskellige mulige dele af billeder, enkeltbilleder og sekvenser. For verbalsproget kan man med noget besvær fremstille en rimeligt dækkende ordbog, og så har man en liste over stort set alt, hvad der kan forekomme, men man kan ikke på samme måde lave en samling af alle de billeder eller sekvenser der kan forekomme i film. Heller ikke på en optisk disk med særlig stor kapacitet. I praksis løber forsøgene på at lagre og registrere billeder, lyde og filmsekvenser i særlige arkiver eller billedbanker ind i store vanskeligheder (ikke mindst når man ønsker at foretage verbale beskrivelser af indholdssiden). Vores dagligsprog afslører også en forskel: en ordbog er noget andet end en billedbog.

Sætninger i skriftsproget kan man lokalisere ved hjælp af tegnsætningen, kommaer og punktummer, men sådanne tegn har de dynamiske medier ikke. Klip - mellem sekvenser eller større afdelinger - er ikke det samme som kommaer eller punktummer. Kommaer og punktummer er fysiske tegn, som kan ses under læsningen, klip ses ikke som selvstændige tegn, men opleves på en anden måde. Kommaer og punktummer kan fjernes fra en

tekst (såvel som mellemrummene mellem ordene og andre layoutmæssige træk), men teksten vil stadig være nogenlunde læsbar, og tegnsætningsstederne kan lokaliseres selv om tegnene mangler. Med film, video og fjernsyn giver det ikke mening at tale om at fjerne alle klip: der bliver ikke den samme film eller det samme program tilbage. Tegnsætningen i en tekst kan defineres grammatisk, klip i film kan ikke defineres eller lokaliseres med en tilsvarende metode.

I talesproget markerer tonefald og pauser, hvad der svarer til tegnsætning i skriftsproget. "Oversættelsen" mellem tale og skrift kan være svær nok, blandt andet kan man diskutere, om det bedste er grammatisk tegnsætning eller pausekommatering. Men der er ikke noget i film, som automatisk svarer til hverken grammatiske eller pausebetingede kommaer. Et klip kan markere en pause, at tiden er gået, men det kan også markere, at tiden ikke er gået, men at vi blot er et andet sted henne, eller det kan vise sig, at klippet blot betyder, at vi nu skal se den samme sekvens forfra, eller at det, vi lige har set, var en drøm, eller meget andet. Film taler ikke i et på forhånd gennemartikuleret sprog, i film artikuleres betydeligt mere dynamisk.

Når man som filmklipper ønsker at indskyde en pause, kan man for eksempel gøre det ved at fryse et billede, ved at lade den samme sekvens løbe længe eller ved at indskyde en relativt upåfaldende sekvens med passende underlægningsmusik: men man har ingen kommabilleder eller punktumbilleder liggende på en filmrulle i en særlig skuffe under klippebordet.

Metz omtaler i slutningen af sin artikel "Quelques points de sémiologie du cinema" at visse "optiske virkemidler" kan fungere som tegnsætning i film. Det er efter min opfattelse en meget betænkelig metafor, en meget betænkelig italesættelse, og der kan være grund til at citere, hvad Metz selv resumerer sammesteds:

> Lingvistikkens *begreber* kan kun anvendes i filmsemiologien med den største forsigtighed.[2]

Problemet er at mange medieteoretikere trods sådanne forsikringer om forsigtighed fortsætter med at bruge lingvistiske begreber. Og at det stort set er de eneste begreber der bruges, og at de hæmmer udviklingen af en anden og mere medienær forståelsesramme.

De dynamiske medier er ikke verbalsproglige

Klip svarer ikke til tegnsætning i verbalsproget, og verbalsprogets tegnsætning svarer ikke til noget i de dynamiske medier. Der er ingen parallellitet mellem verbalsprogets enheder af sætninger, ord, bogstaver eller fonemer på den ene side og de dynamiske mediers udfoldelse i sekvenser, klip, enkeltbilleder eller dele af billeder (eller lyde). Verbalsproget er artikuleret, det vil sige leddelt, på veldefinerede måder, det er de dynamiske medier ikke. Verbalsproget er tilgængeligt for en analytisk praksis, som opleder for eksempel mindsteelementer og grammatiske strukturer, hvorimod de dynamiske medier netop i kraft af deres dynamiske og åbne form synes at modsætte sig en tilsvarende analytik.

Det kunne lyde flot at tale om en "filmens grammatik", men der er her ikke nogen indlysende parallel til almindelig tekstgrammatik: film har ikke på samme måde verber og substantiver, præsens participium, konjunktiv, superlativer - ville man bruge sådanne udtryk om film, måtte man først specificere dem. I verbalsproget

[2] Christian Metz: "Quelques Points de Sémiologie". I *Essais*, side 99. På dansk i *Kosmorama* nr. 97, side 164.

kan verbets tid fortælle at noget har fundet sted engang, i film må man bruge flash-back, overblænding eller lignende for at markere fortid, lade en speaker sige at det vi nu skal se foregik for mange år siden, vise forsiden af en gammel avis og så videre: der er mange muligheder, men ingen enkel kobling mellem verbalsproglige og filmiske virkemidler. Derfor er det heller ikke til at afgøre, hvor mange adjektiver der skal til for at omsætte et landskabsbillede til ord.

Naturligvis forekommer der i film verbalsproglige forløb, og disse kan studeres som sådanne, men det er der ikke noget specifikt filmisk ved. Mere filmisk ville det være at studere "kropssproget". Men her igen kan man blive usikker, om det egentlig går an at bruge den almindelige betegnelse "kropssprog" - med mindre man dermed mener et tegnsprog eller måske ligefrem et verbalsprogsafhængigt fingersprog, som kan ordnes i et system af velafgrænsede enheder. Et skævt smil er et kropsligt udtryk, som kan være meget betydende, men det er ikke nødvendigvis et element i et særligt kropssprog. For måske kan kroppens levende udtryk ikke ordnes i et sådant afgrænset sprogsystem.

Der er således al mulig grund til at være på vagt, når man læser eller hører udtryk som "billedsprog" eller "filmsprog" eller teoretisk endnu mere pretentiøse udtryk som "at afkode billeder". Hvilken sprogteori ligger bag? Hvad er det for en kodenøgle, man tror, man har?

De dynamiske mediers betydningsbærende træk: en teori tager form

Betydning uden tegn

I de dynamiske lyd-billedmedier produceres betydning i vid udstrækning ved hjælp af klipningen. Når der klippes fra en politiker som siger, at det går ufatteligt godt, til en lang kø af sukkende mennesker foran arbejdsformidlingen, så produceres betydning ved at sammenstille (eller modstille) de to sekvenser - ved at gå direkte fra den ene til den anden. Betydning dannes, men ikke ved at klippet optræder som en synlig genstand. Producenten lægger sine klip ind, og former derved sit materiale på en måde, så det bærer en - eller måske mange - betydninger videre til tilskueren. Klippet har en virkning, men ikke ved selv at være en enhed i billedet.

Klippet er altså betydningsdannende, men det er ikke noget i billedet, det er ikke en del af billedet, der kan ikke tegnes en cirkel rundt om et sådant element eller sem, for det er ikke et element eller et sem, men en overgang mellem to sekvenser (jeg bruger altså betegnelsen "sekvens" om det ubrudte filmforløb, som man i filmteorien noget misvisende plejer at kalde en "indstilling"). Der kan også være tale om klip i lyden, altså om en overgang mellem to slags lyd. Selve overgangen høres ikke som en selvstændig lyd.

I øvrigt er det tankevækkende, at mens man kan stoppe en film eller et videobånd, og derved se nærmere på et enkelt frosset billede (frame eller field), så kan man ikke på samme måde stoppe op for at høre nærmere på en lyd. Lyden kan kun høres på en meningsfuld eller betydningsdannende måde, når man hører et stykke: når båndet kører, når der afvikles et forløb. Lyd er på flere måder et dynamisk fænomen.

Klippestedet kan udpeges på filmen/videobåndet, men ikke som en fysisk substans. Der er ikke noget særligt at se eller høre det pågældende sted, hverken en klat lim eller et skræp fra en saks. Klippestedet, editeringspunktet, eller i TV-produktioner skiftet mellem forskellige kameraer, er en overgang, et sted hvor der sker noget, når man ser og hører filmen "live".

Det enkelte klip er et led i montagen, i sammenstillingen eller udformningen af filmen. Producenten foretager på dette sted en betydningsproducerende handling, tilskueren mærker det, men ingen tænker nødvendigvis nærmere over det. Klippet er der og gør en forskel, det bærer en betydning, men ikke ved at være en selvstændig ting eller entitet indskudt mellem billederne eller mellem lydene. Man er nødt til at se og høre mere end dette sted, som i sig selv ikke er andet end overgangen. Klippet ser og forstår man først, når man ser et par sekvenser efter hinanden, når man ser noget i træk. Et klip er et betydningsbærende træk.

Klip i film kan sammenlignes med de snit skrædderen foretager i stoffet for at gøre det til et stykke brugbart tøj, eller med de øksehug, som bådebyggeren sætter ind for at forme træet til skibsdele. Det er med disse snit og hug at materialet tager form, får sine linier og bliver brugbart til noget bestemt: klip skaber betydning. I det færdige værk vil der ikke nødvendigvis være særlig iøjenfaldende spor efter saks eller økse - det ville som regel blive bedømt som dårligt håndværk - men på den anden side er det dog synligt og helt klart, at både tøjet og båden er blevet udformet og

gennemarbejdet af nogen, og at vi kan vurdere tøjets snit og bådens linier: klip formidler betydning.

Et klip er altså ikke en enhed, ikke et sem eller et tegn i gængs tegnvidenskabelig forstand. For et klip har ikke en bestemt fysisk eller psykisk substans som sin udtryksside. Et tegn defineres som en enhed af signifiant og signifié, d.v.s. en enhed af "udtryk" og "indhold", hvor udtrykssiden er til at udpege som en fysisk, materiel enhed - eller mest korrekt: som den psykiske forestilling om en sådan enhed (Saussures "image acoustique"), mens indholdssiden er noget conceptuelt eller begrebsmæssigt. Men klippet har en betydning uden at have et bestemt fysisk udtryk, og man kan heller ikke sige der optræder en psykisk forestilling om et sådant udtryk: det er *signifié* uden *signifiant* - hvilket er en uting for tegnvidenskaben.

Det kan indvendes, at et tegn i tegnvidenskabelig forstand netop er defineret som noget relationelt, endog som noget dobbelt relationelt, og ikke som en i almindelig forstand positiv størrelse eller ting (Således har også en manglende ord-endelse betydning i et bøjningssystem). På niveauet under ord og stavelser er fonemer de små lyde i sproget, som er definerede ved at være forskellige fra hinanden på den måde, at de både lyder forskelligt og markerer en forskel. På samme måde ser bogstaver forskellige ud og markerer noget forskelligt i forhold til hinanden. Ord får heller ikke deres betydning ved at være navne, men ved at være - groft sagt - forskelle i et konventionssystem. Tegn, og tegnets to aspekter, er så at sige negativt definerede ved deres forskelle. Og det kunne meget ligne et klips natur, al den stund et klip jo er en overgang fra en sekvens til en anden, og ikke noget i sig selv. Men et klip kan ikke være en mangel i forhold til andre klip, og der er ikke tale om samme slags natur eller funktion her: Tegn, ord, fonemer og bogstaver kan høres eller ses hver for sig og isolerede fra deres funktion, det kan klip ikke. Fonemer og bogstaver kan opstilles i en endelig række, der er et begrænset antal af disse enheder, og de bærer betydning i kraft af deres forskellighed; det

gør klip ikke, et klip bærer ikke nødvendigvis betydning ved at være forskelligt fra andre klip: en helaftensfilm kan rumme samme type hårde klip hele vejen igennem, og dog sker der noget forskelligt hver gang der klippes.

Der findes forskellige typer klip (hårde, bløde, og så videre), som kan signalere noget forskelligt, og forskellige klippemåder eller montageformer (klip i et enkelt handlingsforløb, krydsklip mellem to handlingsforløb, og så videre), som naturligvis også hører med til en films måde at fortælle på, men intet af dette gør klip - og jeg diskuterer lige her ikke sekvenser men klip - til tegn i tegnvidenskablig forstand. Et klip mangler et tegns udtryksside, tegnets signifiant. Problemet er ikke, at det kan være uklart, hvad man skal forstå ved et klip, problemet er, at semiologiens tegnbegreb ikke fungerer her. Tegn og klip er grundliggende forskellige.

Klippet er for mig at se det afgørende hug som skal til for at komme så meget fri af filmsemiologien og af den verbalsproglige og litterære forforståelsesramme, at jeg kan begynde at se de dynamiske medier på en ny måde. De hidtil dominerende teoridannelser på området er nemlig - hvis jeg må være lidt grov - ikke i stand til at begribe et eneste klip i film, video eller fjernsyn.

De moderne medier er dynamiske og de er medier

Forsøger man at gå omvejen over en analyse af enkeltbilleder som fotografier og portrætter for ad den vej at nærme sig de moderne lyd-billed mediers særlige træk og teori, så er der al mulig udsigt til at fare vild. Den dynamiske afvikling af billeder og lyd er noget helt andet end enkeltbilleder og kan ikke begribes som en sammenstykning af mange enkeltbilleder. Der er ikke kun en kvanti-

tativ forskel på fotografiet og filmen - for at se mange fotografier er ikke det samme som at se og høre en film. Der er ingen grund til at tro, at filmteorien blot er en udvidelse af billedteorien - ikke mere end der er grund til at tro at billedteori er en indskrænkning af filmteori. Det afgørende må være at tage udgangspunkt i mediet selv.

Endvidere fortaber den teoretiske enkeltbilledanalyse sig undertiden i forsøg på at forklare eller bortforklare ligheden mellem billedet og virkeligheden. Forsøgene ender ofte der, hvor man rent teoretisk enten slet ikke kan forstå, at billeder forestiller noget, eller der, hvor man slet ikke kan kende forskel på billeder og virkelighed.

Selv om man ikke går omvejen eller vildvejen over enkeltbilledanalyse er der lignende farer der truer analysen af film, video og TV. Som nævnt får for eksempel Fiske og Hartley (se essay 1 i denne samling: "Popsemiologi som fjernsynteori") i den grad betonet ligheden mellem fjernsynet og anden virkelighed, mellem fjernsynet og almindeligt sprog, mellem fjernsyntes koder og vores almindelige kulturelle koder, at de faktisk bliver ude af stand til at skelne - forhåbentlig kun rent teoretisk - mellem fjernsyn og virkelighed. Det må siges at være lidt af en svaghed for en teori, som vil begribe det særegne ved det moderne medie, hvis teorien ender med ikke mere at kunne lokalisere sit medie.

Det særegne ved et medie finder man ikke, hvis det man leder efter er, hvordan det ligner andre medier, eller hvordan det ligner den ikke-medieformidlede virkelighed. Her kan det være værd at mindes et par ord af Pudovkin, som jeg også har citeret andetsteds[1]:

[1] Henrik Juel: *Billeder og Begreber - om filosofi og de moderne lyd-billedmedier*, RUC 1990, side 98.

> Between the natural event and its appearance upon the screen there is a marked difference. It is *exactly this difference that makes the film an art.*[2]

En teori om de moderne dynamiske lyd-billedmediers konstitutive, betydningsbærende træk - eller bare en teori om det særlige ved de dynamiske medier - må derfor begynde med nogle helt basale iagttagelser (for så vidt kan man her tale om en i ganske ligefrem - og ikke specielt husserlsk forstand - fænomenologisk beskrivelse). Nemlig for det første, at vi normalt ikke har besvær med at finde ud af, om vi har med medier at gøre, om vi ser en film i fjernsynet eller om vi ikke gør. Normalt ved vi nemlig godt, at vi har tændt for en skærm, som viser nogle billeder og sender nogle lyde ud gennem højtaleren. Det hører med til almindelig, dagligdags bevidsthed, at vide, om man er i færd med at overvære en medieformidling af et eller andet.

Naturligvis kan man, f.eks midt i en spændende film, glemme for en stund, at det "kun" er film. Men det er ikke et teoretisk problem eller paradox: skulle nogen komme ind, prikke mig på skulderen og spørge, om det jeg ser på er en film i fjernsynet eller ej, så ville jeg straks kunne svare - også med en længere redegørelse. Jeg ville ikke være i tvivl, og jeg ville heller ikke komme i tvivl, selv om vedkommende havde haft et filosofisk analytisk grundkursus og derfor forsøgte med et spidsfindigt spørgsmål om, hvordan jeg nu kunne være sikker på, at det jeg så på virkelig var en fjernsynsskærm og ikke for eksempel et vindue ud til gaden, hvor det hele foregik "i virkeligheden".

Jeg ville kunne overbevise de fleste og i hvert fald mig selv om, at det var fjernsyn jeg så på, ved at undersøge skærmen, se på apparatet fra flere sider, prøve at skrue op og ned på forskellige knapper, hive antennestikket ud, slukke på fjernbetjeningen - og

[2] V.I. Pudovkin: *Film Technique and Film Acting*, (første engelske udgave 1929), Grove Press, New York, 1970, side 86.

hvis det ikke lykkedes, så slukke for strømmen på hovedafbryderen i målerskabet og gå hen til vinduet og se, hvordan der så ud udenfor - i haven, for jeg har nemlig ikke et vindue ud til gaden. Og en redegørelse for en procedure af denne art kunne være et led i en teori om, hvad et fjernsyn er: et apparat. Og led i en teori om, hvad en fjernsynsudsendelse er: noget vi oplever via sådan et apparat.

Med andre ord ved vi godt, hvad det vil sige, at noget bliver bragt til os via en rektangulær skærm og et par højtalere, altså via et teknisk medie - og hvis vi ikke ved det, så vil vi nok have en hel del problemer, men det vil ikke være problemer af medieteoretisk art! Det er netop et karakteristisk træk ved de moderne medier: at de er moderne medier, det vil sige at de rent teknisk via skærm eller belyst lærred, via højtalere og så videre formidler og dynamisk afvikler lyd- og lys-indtryk. Og at forklare dette i ord for den undrende skeptiker - at der er forskel på medie og ikke-medie - er for så vidt allerede en udmærket teoretisk forklaring.

Men der er også en anden måde, som ikke en gang kræver at man undersøger apparaturet, bevæger sig fra sin stol eller benytter en fjernbetjening, men blot at man lægger mærke til noget, som også er helt basalt. For man kan ganske tydeligt se forskellen på fjernsyn og den øvrige virkelighed på en anden måde, ud fra nogle bestemte træk ved det man ser og hører, ud fra nogle spor i det man ser og hører, og disse træk eller spor er teoretisk nok så vigtige, fordi det netop er ved hjælp af disse, man kan karakterisere det særegne ved mediet, det, som adskiller det, jeg kalder et dynamisk medie, fra andre (og fra virkeligheden i øvrigt).

Klip

Et sådant træk er klip. Der er klip i film og video og fjernsyn - og det er der ikke når jeg kigger ud af vinduet. Billedet skifter pludselig fra en person til en anden, fra et totalbillede til et nærbillede, fra en solopgang til et vækkeur eller lignede - helt uden at jeg har foretaget mig noget, end ikke flyttet blikket. Lyden bliver svagere eller kraftigere, hanegal skifter til vækkeur, vækkeurslyden fades ud og musikken og en speakerstemme begynder, pludselig krølles billedet af vækkeuret sammen og bliver til en sommerfugleanimation i det ene hjørne af skærmen, igen skifter billedet ved et hårdt klip: altsammen er det tegn på, at jeg ikke sidder og kigger ud af vinduet eller på noget andet (for eksempel et maleri på væggen), men at jeg er vidne til noget i et moderne dynamisk medie. At der er klip fortæller mig, at nogen har gjort noget her: fotografen og klipperen serverer noget for mig på en bestemt måde, de har bearbejdet det jeg ser og hører, jeg er vidne til deres mediehandlinger.

Der findes mange slags klip eller typer af enkeltklip: hårde og bløde, wipes og defocuseringer, overblændinger, mange slags lydovergange, mange former for mixninger. Men allesammen viser de, for det første at dette er et dynamisk medie (også diasshow kan her tælle med), for det andet at nogen her har gjort noget, altså skabt et produkt, og for det tredje at noget bliver gjort her, der bliver formidlet eller forsøgt formidlet nogle betydninger, måske et budskab, måske en stemning. Måske er klippene placeret dårligt eller brugt uhensigtsmæssigt: men klip er helt klart noget, et træk ved de dynamiske medier, som er karakteristisk, konstitutivt og som formidler betydning.

Der findes film som er næsten helt uden klip. Et berømt eksempel er Alfred Hitchcocks "The Rope", som tilsyneladene er uden klip. Men dels er der nogle skjulte klip hvor billedet går i sort, idet en person træder helt hen foran kameraet - og så kunne man skifte filmrulle her under optagelserne - dels er der enkelte hårde klip,

som er lagt så fint (konventionelt) ind i den dramatiske handling, at man næppe bemærker dem. Filmen har dog også noget udpræget teateragtigt over sig, og måske kan man sige at den netop ikke er så filmisk, fordi den mangler klip. Men der er mange andre træk ved den som er filmiske: for eksempel kamerabevægelserne, som jo ikke svarer til noget teateragtigt - det skulle da være et teater, hvor man som publikummer kunne gå med rundt på scenen. Kamerabevægelser er et andet grundliggende filmisk træk, hvilket jeg vil uddybe nedenfor.

Der kan naturligvis tænkes eller findes eksempler på film eller videoprogrammer, som der slet ikke er klippet i, typisk korte indslag eller filmeksperimenter. Man kan sige, at det er undtagelser, der bekræfter reglen og tilføje, at der altid er to klip i enhver film, nemlig start og slut. Start og slut er ikke en sammenklipning, men dog et klip ind og et klip ud, begyndelsen til et filmforløb og afslutningen på et filmforløb. Den almindelige (ikke-filmiske) virkelighed har ikke lignede filmstart- og filmslutpunkter - i hvert fald ikke noget der opleves på samme måde.

Også her kan man forsøge at tænke sig undtagelser, for eksempel videoinstallationer som kontinuert repeterer en uklippet sekvens - som jo så dog alligevel må være klippet sammen på en eller anden blød måde - eller elektroniske feed-backfænomener, eller andre måder at ophæve de traditionelle klip på.

Endelig kan man tænke på de videokameraer, som er opstillet for eksempel på visse jernbanestationer, og som kontinuert sender et billede til en monitor et andet sted på perronen: her er der ikke klip (medmindre der slukkes om natten), men der er heller ikke særlig meget dynamisk betydningsproduktion, så jeg vil ikke være ked af ikke at kalde det et dynamisk medie. Skulle nogen finde på at hævde, at de skam kan få meget betydningsfulde sager ud af at se på sådan en skærm, så er svaret naturligvis, at man kan få noget betydningsfuldt ud af at se på en affaldsspand, en blomst eller hvadsomhelst. Det bliver det ikke et dynamisk medie af. At

det dog er en slags medie kan vi se af det mere tekniske, vi kan se på optik, opløsningsevne, billedbeskæringen og så videre, som altsammen vidner om en vis menneskelig bearbejdning, og som i øvrigt viser, at dette er et fotografisk medie.

Moderne teknik betyder blandt andet, at man kan skjule eller ophæve klip, for eksempel ved at arbejde med mange samtidigt synlige lag. Kontinuert skiftende bearbejdning og blanding af billedflader, regenerering af samme billeder, elektronisk lydbearbejdning og så videre kan gøre det vanskeligt at identificere traditionelle former for klip eller klippesteder. Men det betyder snarere en udvidelse af det filmiske repertoire, nye måder at producere betydning og nonsens på, og ikke, at klip eller sådanne moderne klip-ophævende eller klip-afløsende teknikker er noget uvæsentligt. De elektroniske teknikker vidner i høj grad om, at her er der tale om et dynamisk medie med betydningsproducerende potentialer.

Traditionelt har der været to producenter af klip: fotografen, som tænder og slukker for kameraet og derved allerede "redigerer i virkeligheden" og skaber klippene i råfilmene, og filmklipperen, som redigerer videre, frasorterer og tilsætter effekter, og på den måde jonglerer med materialet. I klipperens arbejde bliver det i øvrigt tydeligt at man kan tale om klip på tre måder, som sammenklip (eller sammenføjning), som indklip og som udklip:

Det er ikke ualmindeligt først at sætte nogle sekvenser hurtigt sammen (eller op imod hinanden) for at se om klippet imellem vil fungere. Er man tilfreds kan man sige at klippet er i orden (som sammenklip), men det ligger måske forkert (som indklip, eller som udklip eller begge dele). Så kan man finjustere ved at flytte på udklipspunktet fra den første sekvens uden at ændre indklipspunktet på den anden sekvens. Når udklipspunktet ligger rigtigt kan det være man vil ændre indklipspunktet på den anden sekvens. Rækkefølgen er underordnet, især for den teoretiske betragtning, men det kan være værd at bemærke, at der altså i klip-

perens arbejde kan tales om klip på disse tre måder (hvornår og hvordan en sekvens skal slutte, hvornår og hvordan en sekvens skal begynde, hvor og hvordan to sekvenser skal sættes sammen). På denne måde kan man også let beskrive wipes og overblændinger som klip, hvor den første sekvens klippes ud senere end den anden sekvens klippes ind.

Klipperen har altid haft mange tekniske muligheder, den nye udvikling er, at en del af dem flytter over i kameraet (især amatørkameraer udstyres med fadefunktioner, tekstningsfunktioner og så videre). En anden udviklingslinie tegner de interaktive multimedier, som måske muliggør at en større kreds af brugere, som før var publikum, kan få del i de betydningsproduktionsoplevelser, som ellers var forbeholdt filmklippere. En måde at betragte interaktive multimedier på er faktisk som design af amatør-klippeborde med et vist lager af givet lydbilledmateriale, som der så kan redigeres i mere eller mindre frit - som regel mindre.

Prøver man at forestille sig videreudviklinger, nye måder at afvikle billeder og lyd på, former som går hinsides almindelige stereofoniske og kvadrofoniske lydudfoldelser og kendte lydprincipper, og billedformer på den anden side af storskærme, high definition, holografi, laser, multimedie-hyperpictures og så videre: klip eller andre former for spring, overgange, snit, hug, afvekslinger eller skift vil stadigvæk være konstitutive betydningsbærende træk ved sådanne medier, netop for så vidt de er dynamiske medier, medier med levende billeder og lyd, medier med bevægelser. Og dette peger på endnu et afgørende træk ved de dynamiske medier: de bevægelser, som ikke skyldes at tilskueren bevæger sig eller at noget foran kameraet bevæger sig, eller for den sags skyld at filmstrimlen bevæger sig gennem et apparat, men det helt basale, at kameraet kan bevæges, og at vi kan se på optagelserne at det bevæges.

Kamerabevægelser

Når vi ser fjernsyn ved vi normalt at vi gør det, som sagt fordi vi for det første kan se det er et TV-apparat vi kigger på, vi kan huske vi har tændt for det og så videre. For det andet viser de forskellige klip i det vi ser og hører, at det er fjernsyn - klippene er nogle former for brud, spring, sammenstillinger, modstillinger og overgange, som ikke svarer til at glippe med øjenene eller lignende.

Men for det tredje, skulle man stadig være i tvivl, så vil kamerabevægelserne i en fjernsynsudsendelse hurtigt kunne overbevise en om, at dette ikke er en almindelig vinduesudsigt. For ganske langsomt eller meget hurtigt kan man tilsyneladende komme tættere på noget eller længere væk - helt uden at man har bevæget sig fra sin stol eller rørt en finger - heller ikke den finger man har på fjernbetjeningen. Når man ved hvor man har sin egen krop, og når man ved at den ikke bevæger sig på en måde, som svarer til forandringerne på billedfladen, så ved man også, at det man ser på er et medie, hvor nogen arbejder med kameraeffekter.

Kameraet kan drejes horisontalt (panorering) eller vertikalt (tilt), og dette kan sammenlignes med at man drejer hovedet sideværts eller kigger op og ned. Men når man sidder og ser fjernsyn eller film bliver den slags bevægelser så at sige serveret for en, man behøver ikke selv bevæge hovedet. Og hvis man alligevel bevæger hovedet, som for at se hvor en person gik hen, da hun gik ud af billedet, så ser man ikke mere på fjernsynet eller filmen.

Kameraet kan også bevæge sig hen over grunden (travel) for eksempel ved at være anbragt på hjul, placeret i en flyvemaskine eller en kran. Bevægelsen kan være henimod eller væk fra noget, sideværts eller op og ned, eller kombinationer heraf. Forskellige former for håndholdt, skulderbåret og gyroskopisk ophængt kameraføring øger mulighederne.

Andre bevægelser, som jeg her også vil samle under fællesbetegnelsen kamerabevægelser, er ind-zoom og ud-zoom, altså ændring af linsens tele-vidvinkelforhold, som kan give et indtryk af at man kommer tættere på eller længere væk fra objektet, men som dog ikke er det samme som kameraets kørsel eller bevægelse over grunden, og som heller ikke giver helt det samme indtryk. Måske kan man sige meget generelt, at ind-zoom og ud-zoom kan signalere en form for koncentration eller udvidelse af synsfeltet, hvorimod kamera-kørsel tættere på eller længere væk kan betyde en form for tilnærmelse eller afstandtagen - men det afhænger meget af sammenhængen, betydningen kan blive en helt anden, og jeg er her ikke ude efter nogen skarp systematik. Men det er ikke rigtigt (som Metz syntes at mene) at det er objekterne i billedfladen der er eneafgørende. Kombination at zoom og travel kan give mærkværdige - for eksempel uhyggelige - effekter, og viser tydeligt, at de to slags bevægelser er forskellige, men at de begge er betydningsskabende træk. Det kan diskuteres om man vil regne op- og nedblændinger, focuseringer (afstandsindstilling) og andre variable kameraindstillinger som gain og shutter med til kamerabevægelserne.

Det er muligt at sådanne kamerabevægelser har en slags afsmittende virkning, en mimesis-effekt, sådan at tilskueren påvirkes, stimuleres eller irriteres rent fysiologisk (eller for den sags skyld psykologisk - eller i det hele taget), og at dette er en del af de filmiske virkemidlers mekanisme. Voldsomme kamerabevægelser kan medvirke til at man bliver anspændt, føler kvalme eller andet. Også klippemåder kan have den slags effekter. Men under alle omstændigheder er det klart at kamerabevægelser ligesom klip er med til at formidle betydning (og ikke kun fysiologiske effekter): Hvis det man ser på fjernsynet er en langsom panorering mod højre langs en række siddende minstre, hvorpå bevægelsen pludselig standser, går hurtigt den anden vej og zoomer ind på en enkelt af dem - så er der med disse bevægelser gjort noget, betydet noget, eller i hvert fald antydet noget: vi forventer at den person som kameraet således udpeger gør noget særligt, siger

noget eller af speakeren tillægges en særlig betydning. Og hvis der klippes hårdt i en sådan sekvens endnu inden ind-zoomningen er helt færdig og over til noget helt andet, for eksempel vejrudsigten, så vil vi føle os snydt medmindre der kommer en meget god forklaring.

Jeg er her ikke ude på at give en systematisk opregning af forskellige kamerabevægelser og deres betydning uafhængigt af genre eller anden sammenhæng, ligesom jeg heller ikke er ude på at opbygge et system - endsige da et sprogsystem - af kliptyper og montageformer: der kan givetvis gøres mange forsøg i den retning (meget er allerede gjort), og hvis man medreflekterer, at en sådan systematisering blot er et analytisk greb ned i noget, hvis former og grænser er flydende og i stadig udvikling, så kan det også blive oplysende forsøg. I min sammenhæng her er det nok at fremhæve, at der er klip og kamerabevægelser, og at de er betydningsfulde. Som formtræk kan klip og kamerabevægelser defineres og ordnes meget præcist, deres betydning i forskellige sammenhænge er mere flydende.

Kamerabevægelserne genereres selvsagt i eller ved hjælp af kameraet, og synes altså at henhøre alene under optagefasen. Men også her betyder moderne teknik en udvidelse af repertoiret: således er det muligt i redigeringsfasen - udover at vælge mellem et antal råoptagelser med forskellige bevægelser - at indbygge visse former for bevægelse, som ikke allerede ligger i råoptagelserne. For eksempel kan man til en vis grad zoome sig ind i og bevæge sig rundt i råoptagelsernes billeder (døde eller levende), dog med et vist tab af teknisk billedkvalitet (opløsningen). Og man kan forestille sig videre behandling, herunder naturligvis de håndtegnede eller elektroniske animationer som simulerer forskellige kamerabevægelser: for eksempel at kameraet bevæger sig ind gennem et menneskes øre og går på opdagelse i et mystisk landskab derinde.

Hvad jeg ønsker at fremhæve med denne korte redegørelse for kamerabevægelser er det særkende ved de dynamiske medier, at de kan formidle betydning via nogle dynamiske spor, som der ikke findes magen til i andre medier. Ofte taler man om film som levende billeder i modsætning til fotografiet uden at det bliver helt klart, hvad man her skal forstå ved "levende". Et fotografi eller maleri er jo ikke nødvendigvis i enhver betydning "dødt", det er for eksempel udmærket i stand til at formidle indtryk af vold som bevægelse, altså af motivets bevægelse eller livfuldhed. Selvfølgelig er det rigtigt at film er i stand til at vise bevægelser og forandringer på en anden mere direkte måde som bevægelsesforløb i motivet eller billedfladen, men det levende eller dynamiske ved film ligger ikke kun i at personer og genstande i billedfeltet bevæger sig. Det ligger heller ikke kun i det rent tekniske, at en strimmel eller et bånd mekanisk bevæges igennem et apparat. For i den forstand kunne man jo sige at en lysavis eller en oversigtstavle med rullende tekster i en lufthavn også var et dynamisk medie. Men et særkende ved moderne medier er muligheden for at udnytte kamerabevægelser som betydningsbærende træk. Det er noget som ikke findes i tekster, heller ikke i lysaviser eller rulletekster, og det er noget som diasserier slet ikke eller kun meget dårligt egner sig til. Det beror på en visuel dynamik. Men der er i øvrigt ingen tvivl om at denne dynamik er ved at brede sig til andre medier - en lysavis som zoomer er ikke utænkelig (og den vil så kunne akcepteres under betegnelsen dynamisk).

Sammenligner man med teateret, som film jo ofte bliver sammenlignet med, viser det sig at klip og kamerabevægelser ikke forekommer der, eller i hvert fald kun i en meget anderledes form. Sceneskift kan sammenlignes med klip, men hvis man så forestiller sig at man skulle skifte kulisser for hver gang man klipper i en almindelig film, og at det vel at mærke skulle ske på ingen tid, hver gang der var et hårdt klip, så bliver nogle af forskellene på teater og film tydelige. Også hvis man forestiller sig noget der skulle ligne kamerabevægelser i teaterregi: det måtte være tilskuerne der kom op på scenen, skuespillerne der kom ud blandt pub-

likum, stolerækker og spillepladser som bevægede sig ud og ind og op og ned: Det ville være meget besværligt at producere, og stadigvæk ville teateroplevelsen og filmoplevelsen være meget forskellige (men jeg mener ikke med dette, at teateret er dødt eller uden dynamik).

Lyddynamik

Klip forekommer i både billeder og lyd, kamerabevægelser synes at være noget rent visuelt. For fuldstændighedens skyld skal jeg kort omtale et, som det synes, rent akustisk træk ved de moderne medier, nemlig muligheden for at arbejde med forskellige betydningsbærende lydbevægelser eller - med et mindre usædvanligt ord - lyddynamik.

Man plejer at kalde musik for dynamisk hvis der er stor spændvidde mellem de enkelte toner, figurer og niveauer. Men lydniveauer og lydkvaliteter i andet end musik kan også skifte, og der kan skiftes mellem forskellige højtalere, stereofonisk kan der arbejdes med højre og venstre kanal, kvadrofonsik med fire kanaler og så videre.

Allerede monolyd fra en enkelt lydkilde i en enkelt højtaler kan videregive indtryk af bevægelse. Lyden af et damplokomotiv giver jo indtryk af noget som bevæger sig. Og hvis lyden starter svagt, bliver kraftigere og igen dør ud, får man indtryk af at lokomotivet bevæger sig forbi nogen eller noget. Hvis lydniveauet er konstant, får man måske indtryk at at være ombord i toget. Bevægelseseffekterne kan forstærkes ved brug af flere højtalere og anden bearbejdning. Så i denne forstand kan også rene lydmedier som radio og grammofon være levende, dynamiske medier.

Lyden kan bearbejdes i optagefasen og i redigeringsfasen på forskellig måde og den kan sættes ind som samspil med eller modspil til de visuelle effekter. For eksempel kan kamerabevægelser og den dermed intenderede betydning - understreges af lydbevægelser, som når lydene bliver kraftigere imens kameraet kører tættere på begivenhederne. Lydpanorering er en mulighed, en anden er tættere-på eller længere-fra, som jo ikke altid er det samme som svagere eller kraftigere lyd: man kan for eksempel høre forskel på om en person taler tæt på mikrofonen eller langt fra på kvaliteten, og ikke kun på kvantiteten af lyden. Eller særlige effekter kan opnås ved særlige kombinationer, som når billedet af en person fryses og vedkommendes sidste replik toner ud i et langt ekko.

Min pointe med at skrive om lydbevægelser i denne forbindelse er at betone, at lyd naturligvis ikke kun får betydning i kraft af, hvad man kunne kalde det indholdsmæssige, de replikker som siges eller den musik som spilles eller de effektlyde som afvikles, men at lyd også får betydning i kraft at den mediemæssige bearbejdning eller formgivning, altså i kraft af formen (dette begrebspar indhold-form er ikke det samme som tegnvidenskabens indhold-udtryk. Jeg bruger begreberne som almindelige kunstteoretiske eller æstetiske begreber uden skarp afgrænsning - skal man være nøjeregnende er jeg inspireret af T. W. Adornos dialektiske brug af dem i *Ästetische Theorie* (suhrkamp, Frankfurt, 1970). Den udformning af lyden som finder sted både i optagefasen og i redigeringsfasen kan man sige resulterer i forskellige lydbevægelser, og lydbevægelser eller lyddynamik er betydningsbærende træk. Eller kunne man sige: spor af betydning.

Selv om radioen ikke er et moderne lyd-billedmedie, så er radioen altså alligevel et levende medie, som på flere måder kan rumme bevægelse. Lydgengivelsen via radio, grammofonplader og CD rummer nogle træk som ikke er de samme som de akustiske træk ved forskellige "live-situationer". Ganske vist diskuteres det ofte, om man kan høre forskel på for eksempel en koncert i koncertsa-

len og en gengivelse af musik på en CD. Men det interessante er i denne forbindelse ikke, om man for en stund kan eller ikke kan forveksle de to situationer, men derimod at den mediemæssige gengivelse af lyd rummer nogle træk, nogle betydningsbærende potentialer, som er mediemæssige og ikke naturlige for "livesituationer": der kan klippes og fades og skæres og omformes i lyden, den kan sendes gennem equalizer og effektgeneratorer, samples, vendes rundt og panes ud så man ikke mere er i tivvl om, at her har nogen gjort noget i et medie. Der er efterladt nogle spor.

Det kan være svært at identificere lige bestemt hvad forskellige lydfigurer eller lydbevægelser betyder i forskellige sammenhænge - og måske endnu sværere at bestemme det abstrakt - men at lyddynamikken indgår som betydningsbærende træk i moderne medier kan man ikke være i tvivl om. Med mindre det eneste man vil lytte til er hvad der lyder, og ikke hvordan det lyder - og kan man det?

Træk af betydning

Jeg har nu beskrevet nogle træk, som er betydningsbærende i de dynamiske medier, og som altså befinder sig på formsiden mere end på indholdssiden, forstået på den måde, at jeg har fremhævet nogle af de måder, hvorpå billeder og lyde kan behandles uafhængigt af, hvad det i øvrigt er for billeder eller lyde. Et klip er et klip uanset hvad der er på billederne eller lydsiden (blot skal der være en forskel på før og efter), en kamerakørsel gør noget, betyder noget, ja den kan måske ligefrem kaldes et tegn, blot ikke i tegnvidenskabelig forstand, ligesom et ekko gør noget, og denne betydningsproduktion sker for så vidt uafhængigt af hvilke objekter eller hvilket "indhold" kameraet eller tonehovederne er rettet imod. Og også forholdsvis uafhængigt af hvilke båndformater og apparaturtyper der benyttes.

De formmæssige træk - klip, kamera- og lydbevægelser - er særegne for de moderne dynamiske medier. Fotografier og malerier og litteratur kan også betyde noget, de kan for så vidt handle om de samme emner eller det samme indhold, og i og for sig også være meget "dynamiske" - som når der bliver skrevet en hæsblæsende roman - men de har ikke i egentlig forstand klip, kamerabevægelser og lyddynamik.

Der kan muligvis findes andre træk, som også kun gælder for dynamiske medier. Et lidt fortænkt eksempel kunne være muligheden for at arbejde med kontinuert skiftende blændeindstilling og lyssætning samtidig - hvis dette da ikke allerede hører hjemme under kamerabevægelser. Det er klart at sådan noget som blændeindstilling allerede er kendt for fotografiets vedkommende, og at lyssætning - herunder også kontinuert skiftende lyssætning - er veludviklet for teaterets og scenekunstens vedkommende.

Mange af de spor, som er med til at danne betydning i andre medier, for eksempel synsvinklen i maleriet og fotografiet, er også vigtige og vel nærmest uundværlige for de dynamiske medier - hvis man overhovedet skal have billeder må man også vælge en kameraindstilling. Og for en produktion i de moderne medier og for en analyse af produktioner i de moderne medier er det vigtigt at arbejde med sådanne formtræk. Faktorer af denne art er beskrevet mange steder, for eksempel har William Jinks en udmærket gennemgang af forskellige kammeraindstillinger[3].

Lyd- og kamerabevægelser er specifikke træk for de dynamiske medier og findes da heller ikke i litteratur eller talesprog på samme måde - at disse bevægelser ikke findes i stillestående billeder, fotografier, malerier, tegninger, skulpturer og så videre siger vist sig selv. Naturligvis kan man litterært udarbejde noget der ligner en panorering: for eksempel kan man beskrive efter tur familie-

[3] William Jinks: *The Celluloid Literature*, 1971 og 1974, Glenco Press, kapitel 2.

medlemmerne som de sidder placeret rundt om bordet. Men forskellene mellem dette og en filmpanorering er indlysende: filmen kan let og ubesværet i en og samme glidning vise, hvordan personerne ser ud, hvordan de sidder og taler, hvordan de er klædt, mens bogen må bruge mange beskrivelser for at formidle noget nær samme indtryk. Bogen kan ret let beskrive hvad personerne foretog sig umiddelbart før de kom hen til familiemiddagen, og iøvrigt hvad de enkelte familiemedlemmer synes om hinanden, hvilket filmen næppe vil kunne formidle i en og samme panorering: Det bliver ved en sådan sammenligning klart at filmen og bogen ikke gør det samme når de "panorerer".

Bogen kan beskrive, at personerne snakker i munden på hinanden - men det er kun på filmen man kan høre hvordan det lyder. Måske endnu tydeligere er det, at en modsatrettet kombination og zoom og travel ikke er et oplagt virkemiddel i begge medier.

En teori om betydningsdannelse i de dynamiske medier må tage udgangspunkt i de her beskrevne træk og ikke i andre mediers træk eller teoretiske arvegods. Og en sådan teori kunne forsøge en yderligere kategorisering. Her er der som nævnt mange veje. For eksempel kan man prøve at inddele klip i forskellige typer, alt efter hvordan de rent formmæssigt tager sig ud: 1) hårde klip fra sekvens til sekvens, 2) bløde overblændinger fra en sekvens til en anden, 3) wipes hvor det ene billedfelt (og lydfelt) skubber det andet til side, krølles sammen, reduceres, eller går i opløsning og bliver til en trold i det ene hjørne og så videre. Hvad angår sådanne fommæssige inddelinger kan man opnå stor præcision. Til en vis grad vil det også være muligt at sige noget om, hvad sådanne klip signalerer: for eksempel benyttes bløde overblændinger ofte for at markere spring i tid. Men her gælder en række mindre præcise normer - eller konventionelle koder om man vil.

Endnu en mulighed - og jeg opregner det her blot som muligheder - er at inddele i klippemåder eller montageformer, og altså prøve at skelne mellem lineær klipning, krydsklipning, rytmisk

klipning og så videre. Ved en sådan opdeling tager man altså mere end et enkelt klip i betragtning og ser på en række sekvenser. Her kan man også skelne mellem en montage, som lægger vægt på lighed eller på modsætning, på kontinuitet, diskontinuitet eller cykliske former.

Lyd- og kamerabevægelser kan man også udarbejde en systematik for, men også her er det klart nok *ikke* et i streng forstand saussuresk system, der er tale om. Derimod kan man opstille en systematik, hvor man vælger at skelne mellem for eksempel panorering, tilt, travel og stillestående kamera. En skelnen mellem formmæssige træk rummer udover fordelene ved den teoretiske præcision også en række operationaliseringsmuligheder (se følgende afsnit om "Nogle mulige praktiske konsekvenser").

Det er klart, at professionelle filmfolk mere eller mindre bevidst opererer med de betydningsdannende virkninger, som ligger i forskellige måder at bevæge kameraet på, regulere lyden på og i det hele taget montere eller klippe historien på. Den som udarbejder et storyboard, fotografen, tonemesteren, instruktøren, klipperen ved det. Og publikum ved det. Også selv om det for det meste er som "tavs viden", altså som en række normer og forventninger om hvordan det plejer at foregå. Disse konventioner er mere eller mindre forskellige fra TV-station til TV-station, fra genre til genre, fra aldersgruppe til aldersgruppe, og naturligvis i en stadig udvikling, sikkert både af almene socialhistoriske grunde, og fordi enkelte instruktører sætter sig for at skabe nye former, og fordi der opstår nye tekniske muligheder (for eksempel missilbårne kameraer). Men det er i øvrigt bemærkelsesværdigt at en lang række at de stadig gangbare filmiske virkemidler og montageformer tog form så tidligt i filmhistorien, og blev behandlet af de tidlige filmteoretikere.

Lidt montageteorihistorie

De tidlige russiske filmteoretikere, Pudovkin og Eisenstein, lægger hver på deres måde vægt på klippet, eller som det hedder montagen. Fælles for dem er at de - ikke overraskende - fortrinsvis betragter film fra den skabende filmkunstners side. Og her er klippemåderne afgørende. Pudovkin refererer at det var fra Kuleshov han først lærte betydningen af ordet montage og videre at:

> Film-art begins from the moment when the director begins to combine and join together the various pieces of film.[4]

Pudovkin lægger mest vægt på klippet som en måde at skabe en betydningsladet sammenhæng på. Til forskel fra teateret, som er den kunstart han nok oftest sammenligner med, kan filmen, eller rettere filmskaberen ved hjælp af klip koncentrere opmærksomheden: "... guiding the attention of the spectator ... the lens of the camera replaces the eye of the observer." (Pudovkin, side 70)

Denne henleden af opmærksomheden betragter Pudovkin som den basale filmiske metode, og heri er Eisenstein ikke uenig, men Eisenstein lægger mere vægt på de modsætninger eller sammenstød som klippet bringer i stand:

> By what, then, is montage characterized and, consequently, its cell - the shot?
> By collision. By the conflict of two pieces in opposition to each other. By conflict. By collision.[5]

[4] V.I. Pudovkin: *Film Technique*, III "Types instead of Actors". Her citeret fra Pudovkin: *Film Technique and Film Acting*, Grove Press, New York 1970, side 167.

[5] Sergei Eisenstein: "The Cinematographic Principle and the Ideogram", her fra: *Film Form: Essays in Film Theory*, Harcourt, New York, 1949, side 37.

Eisenstein gør meget ud af at lægge afstand til Pudovkins opfattelse af montage som en form for sammenkædning af filmstykker, og polemiserer voldsomt imod opfattelsen af montage som en form for sammenlægning af elementer, som var der tale om simpel addition. Kuleshov tilskrives og hudflettes for en opfattelse af filmstykker som en slags mursten der kan lægges oven på hinanden - på den måde kan man efter Eisensteins mening ikke udfolde en ide. Dertil kræves noget mere, der kræves et begrebsmæssigt og følelsesmæssigt sammenstød, en dialektisk tilgang. I "A Dialectic Approach to Film Form" skriver han, at det er kunstens sociale mission:

> To form equitable views by stirring up contradictions within the spectator's mind, and to forge accurate intellectual concepts form the dynamic clash of opposing passions. (Eisenstein, side 46)

Efter Eisensteins opfattelse skaber et klip altså ikke betydning blot ved at addere filmstykker, men snarere ved at gange dem ud med hinanden: betydningen formidles af klippet som en udregning af de to stykkers produkt. Og det er værd at bemærke, at dette dynamiske aspekt ved filmoplevelsen - Eisenstein taler faktisk et sted om "emotional dynamization of the subject" og om "Intellectual dynamization" (Eisenstein, side 58 og 62) - også for ham at se gælder for sprogets måde at producere betydning på. Også her opstår noget nyt ud af kombinationen, sprogets metode tillader nemlig:

> ... wholly new concepts of ideas to arise form the combination of two concrete denotations of two concrete objects. (Eisenstein, side 60)

I film skal form og indhold helst svare til hinanden. To markante udtalelser i Eisensteins "The structure of the Film" berører dette æstetiske princip:

> We have long since realized, that an attitude to a portrayed fact can be embodied in the *way* the fact is representend.
>
> ... *composition takes the structural elements of the portrayed phenomena* and from these composes its *canon for building the containing work*. (Eisensteins kursiveringer, side 150 og 151)

På denne måde kan man betragte formtrækkene, og det at gøre indholdet til form i produktionsprocessen, og omvendt i analysearbejdet at gøre formen til indhold, som noget afgørende for en forståelse af filmens væsen.

Teorihistoisk er det interessant at følge, hvorledes for eksempel André Bazin ud fra et filmkritikersynspunkt er ivrig efter at nedtone montagens betydning. I modsætning til Pudovkin og især til Eisenstein ønsker han at lægge vægt på realismen og det dybdeskarpe billede (omtrent som om øget dybdeskarphed gav en kraftigere snor ud til virkeligheden!). Og ikke mindst Bazin er ivrig efter at få gjort film til noget sprogligt og litterært, men her er sproget blevet et instrument for realistisk efterligning. Hvad Bazin opfatter som et stort historisk fremskridt i "The Evolution of the Language of Cinema" behøver ikke være en teoretisk gevinst:

> In other words, in the silent days, montage evoked what the director wanted to say; in the editing of 1938, it descibed it. Today we can say that at last the director writes in film ... he is, at last, the equal of the novelist.[6]

[6] André Bazin: "The Evolution of the Language and Cinema", fra *What is Cinema*, antologi ved Hugh Gray, University of California, side 138.

Nogle praktiske konsekvenser

Det, som jeg har ønsket at focusere på, er de træk som er specifikke for de dynamiske medier. Udover at denne focusering forhåbentlig kan virke teoretisk opklarende, så har den muligvis også et par mere praktiske konsekvenser.

For det første bliver de muligt på denne baggrund at vurdere mere præcist, om en given film udnytter de særlige filmiske virkemidler. Det er en velkendt kritikfigur at sætte spørgsmålstegn ved om en film (eller et TV-program) nu også er "filmisk" - men en beskrivelse af det særligt "filmiske" kommer sjældent længere end til til lejligheden opfundne kriterier (ad hoc forklaringer). Men det skulle ud fra den her skitserede teori være muligt at komme et stykke længere, nemlig ved at se på, hvordan en given film udnytter klippemåder og kamera- og lydbevægelser. Hvis en film for eksempel ikke har nogen form for kamerabevægelser, så kan man med god ret sige, at den på dette punkt er mindre filmisk, og man kan forklare, hvorfor den umiddelbart måske minder mere om et lysbilledshow eller om stiv affotografering af en teaterforestilling.

For det andet kan indsigten i det specifikt filmiske være en hjælp i produktionsøjemed. Produktionssidens bevidsthed om de filmiske virkemidler er på en måde blot den anden side af kritikerens indsigt. Ganske vist kan man mene, at god filmkunst ikke skabes ud fra en intellektuel indsigt i de filmiske virkemidler, men ud fra inspiration, intuition og grænse- og normoverskridende spontaniitet og så videre, men dels behøver man jo ikke lade sin skaberevne blive slået ihjel af intellektuel indsigt - man kan blot lade være med at tage imod den kritisk-analytiske hjælp, hvis det er det, man er bange for - dels er filmkunst ikke den eneste anvendelse for de dynamiske medier. Mere og mere undervisning, faglig formidling, information, specifik og generel kommunikation finder sted i de dynamiske medier, og producenterne, afsenderne eller fortællerne her har ikke kun brug for kunstnerisk inspiration, men også nogle gange for håndværksmæssig eller teoretisk ind-

sigt. En hensigtsmæssig brug af de betydningsbærende træk, en udnyttelse af de filmiske virkemidler, er nødvendig for en vellykket kommunikation.

For det tredje rummer de her nævnte træk, så vidt jeg kan se, nogle hidtil uudnyttede muligheder for at registrere, katalogisere og lagersøge optagelser og programmer i de dynamiske medier. Hidtil har man overvejende søgt at beskrive levende billeder ud fra indholdskriterier, og det bliver hurtigt uoverskueligt og problematisk. Skal det for eksempel hedde "en solnedgang" eller "en smuk, vemodigt stemt udsigt over havet med drivende skyer og en sol på vej ned eller måske op" eller skal det hedde "slutningen på historien om Sofies kærlighed"? Det er klart at det "subjektive element her" (som altså her bunder i en focusering på det indhold, som først skal fortolkes frem) modsætter sig en entydig registrering og derfor også gør en databasesøgning på lagrede sekvenser i en billedbank til et ret håbløst foretagende.

Imidlertid kan man gå en anden vej og lade alle kamerabevægelser og alle klip både fra optagefasen og redigeringsfasen registrere automatisk på videobåndet, filmstrimlen eller hvilket lagringsmedie man nu benytter (moderne video har allerede afsat tilstrækkelig plads til sådanne informationer ved siden af tidskoden). Det vil betyde, at man via et edb-program ubesværet vil kunne registrere og senere oplede panoreringer, særlige wipes, tilt og så videre. Det kræver blot at kameraerne udbygges til at registrere sådanne bevægelser, for eksempel via følere mellem kamera og stativ, og at redigeringsfaciliteterne udbygges til også at notere og håndtere informationer af denne type sammen med tidskoden.

Umiddelbart virker det måske ikke særlig interessant, at man kan få katalogiseret levende billeder på denne måde, for hvad skal man med en bunke panoreringer, hvis det er en bestemt man søger (Men hvad skal man med en bunke solnedgange, hvis det er en bestemt man søger?)? Perspektivet er imidlertid enormt, fordi man kan kombinere denne automatiske registrering og søg-

ning af formtrækkene med almindelige indholdsmæssige kriterier - og det gør pludselig det hele meget mere håndterligt. For eksempel vil det være nemt at udvikle et edb-program, som samtidig giver mulighed for at katalogisere de enkelte sekvenser ud fra en række standardiserede, eller til genren eller til det særlige projekt udvalgte muligheder. Og så kan der kombineres.

Anskueliggjort betyder det at man under klipningen af en film om Afrikas dyreliv ikke hver gang behøver at gennemse alle råoptagelsernes 27 timer, eller gennemlæse alle udskriftlisterne, men at man ved at kombinere for eksempel den selvvalgte indholdskategori "tiger" med den automatisk registrerede kategori "panorering", meget hurtigt vil kunne finde frem til de sekvenser, som er relevante.

Slutklip

Hvis en teori skal kunne siges at være en teori som dækker de dynamiske mediers (film, TV, video, hypermediers) grundliggende træk - og dertil hører både klip og lyd- og kamerabevægelser - så kan den ikke klare sig med en litterær, skriftsproglig eller verbalsproglig forståelsesramme. Det kan være interessant at sammenligne litteratur og billedtelefoner - men tager man læsebrillerne af, vil man opdage, at det er forskellene, der er de teoretisk mest interessante. De dynamiske medier har deres egen form, og det er muligt at tage udgangspunkt her, i de dynamiske mediers konstitutive betydningsbærende formtræk, og udvikle en forståelsesramme, som både er teoretisk præcis, terminologisk enkel og praktisk anvendelig.