

FRA FIGUR TIL FIGURERING

OM FILM & RETORIK

Begrepsparret metafor/metonymi har en lang historie i retorikken, men inden for den semiotisk inspirerede filmteori er det ofte blevet anvendt med udgangspunkt i den tolkning Roman Jakobson fastlagde i 1950'erne. Forfatteren diskuterer nogle problematiske sider ved denne anvendelse.

Af Peter Larsen

“Metaforen er en af de meget få termer som overlevede retorikkens store skibbrud ved begyndelsen af det 20. århundrede”, skriver Gérard Genette i en artikel med den sigende titel “La rhétorique restreinte”, den begrænsede, indskrumpede retorik.¹ Han tilføjer, lidt tvetydigt: “denne mirakuløse overlevelse er tydeligvis hverken tilfældig eller betydningsløs”, hvilket vel egentlig må betyde at metaforens redning slet ikke var så “mirakuløs” endda. Og faktisk er det da heller ikke vanskeligt at finde på gode grunde til at metaforen holdt sig flydende, mens retorikken sank.

Metaforen ikke alene overlevede retorikken, den klarede sig overordentlig godt på egen hånd. I tiden efter skibbruddet blev den et af de mest genarbejdede fænomener i moderne litteraturteori. Og ikke kun dér. Faktisk var dens popularitet så overvældende at der, ifølge Wayne Booth, blev publiceret flere metafor-studier i 1977 end i hele verdenshistorien tilsammen, fra tidernes morgen

☞ Peter Larsen er professor i humanistisk medievidenskab ved Institutt for medievidenskab (Universitetet i Bergen). Han har blandt andet skrevet “Reklame og retorik” i B. Fausing og P. Larsen (red.): *Visuel Kommunikation*, (1981), “De levende billeders retorik”, i S. Meyer og K. Ågotnes (red.): *Den retoriske vending?*, (1994), “Music in the Rhetorical Tradition”, i J. Gripsrud (red.): *The Current Status of the Rhetorical Tradition*, (Retorikk - Kunnskap - Formidling. Arbejdsrapport 1/96).

frem til 1940.² Meget af denne umådelige vækst hang sammen med en forskydning af fokus: Ved begyndelsen af århundredet var metaforen endnu en litterær *trope*, en overlevende fra det store retoriske skibbrud; ved afslutningen af århundredet er det metaforens underliggende *betydningsfunktion* som står i centrum, og dén er hovedtemaet i en bred vifte af humanistiske discipliner, i lingvistik, psykologi, antropologi etc. Inden for den såkaldte kognitionsforskning er metaforstudierne i disse år et selvstændigt forskningsfelt, en veritabel akademisk vækstindustri med egne tidsskrifter, kongresser etc.

I det følgende skal jeg skitsere et par træk af udviklingen inden for en af litteraturteoriens søsterdiscipliner, nemlig filmteorien. Men før jeg kommer så langt, er det nødvendigt med et par bemærkninger om forhistorien, om den udvikling som resulterede i at retorikken skrumpede ind. Jeg starter altså med begyndelsen, med den gamle retorik.

1 Gérard Genette: «La rhétorique restreinte», in *Communications* 16, 1970, p. 166.

2 Cf. Wayne Booth: «Metaphor as Rhetoric. The Problem of Evaluation», in S. Sheldon (ed.): *On Metaphor*, Chicago, 1980. Steffen Jørgensen diskuterer Booths beregninger i «Metaforen som interaktion», *Kultur & Klasse*, 78, 1995.

Før skibbruddet

Den gamle retorik var, som bekendt, en teori om mundtlig diskurs, om den formelle, oratoriske tale, en teori som med tiden blev organiseret i fem vidensfelter: *inventio* (: om at finde hvad der skal siges); *dispositio* (: om organiseringen af det man har fundet); *elocutio* (: om at vælge de rette ord); *memoria* (: om at huske hvad man skal sige); *actio* (: om at fremføre talen). Af disse fem dele var det de første tre som var vigtigst, selv i antikken: Det er disse dele som kommenteres mest detaljeret i alle de gamle afhandlinger og traktater. Memoria og actio nævnes derimod kun i forbibarten, og eftersom de er direkte knyttet til den oratoriske praksis, tørrer de ud og svinder bort, efterhånden som retorikken udvikler sig til at blive en teori om den skrevne diskurs.

Først var der fem dele, så var der tre, og i bevægelsen fra antikken op gennem middelalderen og ind i moderne tid gik også det tredelte system - *inventio/dispositio/elocutio* - efterhånden i opløsning. Retorikken bliver en af de tre discipliner i *trivium*, og hele dens virkefelt omstruktureres. I løbet af denne proces knyttes retorikken til at begynde med til *grammatica*, senere til *dialectica* (eller *logica*). I det 17. århundrede bryder systemet sammen, og retorikken bliver opsuget i Poetikken, hvor den indskrænkes yderligere, således at den til sidst kun omfatter *elocutio*, læren om de sproglige ornamenter, studiet af figurene og troperne.

Historien om *elocutio* er en historie om opdeling og klassifikation. Poetikkerne grupperer de forskellige figurer og troper i klasser og underklasser, og de fleste af disse klassifikationer drejer sig om *selektion* og *kombination* af ord: Grundsynspunktet er at man kan "farve" diskursen, producere overtalelse eller skabe afgørende poetiske effekter, ved at udvælge og sammenføje de rette ord. Der eksisterer, ud fra denne forestilling, et grundniveau, en enkel, "ren" sprogtilstand (en mening, et argument) som kan bearbejdes og forvandles til et nyt udsagn; det andet, bearbejdede udsagn (den retoriske meddelelse) har samme indhold som det første, men siger "det samme" på en anden måde, mere levende, farverigt, overbevisende.

Udgangspunktet for de fleste af klassifikationerne er at alle de lingvistiske troper og figurer kan betragtes som variationer over to grundtyper, to relationer som bygger på henholdsvis *lighed* og

nærhed. Sædvanligvis er det de samme tre troper der bruges til at eksemplificere grundtyperne: *lighed* relationen finder sin reneeste artikulation i *metaforen*, den forkortede sammenligning, mens *metonymien* og *synekdommen* fremhæves som enkle betydningsforskydninger der hviler på henholdsvis kausale og spatiale nærhedsrelationer. I de sidste århundreder frem mod det retoriske imperiums fald får metaforen på denne måde efterhånden status som en slags supertrope: i poetikkerne kommer den til at repræsentere eller "stå for" alle de andre troper og figurer som hviler på lighedsforbindelser, mens metonymien på sin side opsuger synekdommen og bliver nærhedsforbindelsernes supertrope.

Og dermed har vi så endelig fået etableret hvad Genette (med endnu en suggestiv metafor) omtaler som "det eksemplariske figurale par, vores egen moderne retoriks urstattelige porcelæns-hunde: Metafor og Metonymi" (161). Retorikken, den gamle videnskab om diskursen, er skrumpet ind og er endt som to pyntelige bogstøtter. Efter en periode på mere end 2000 år er metaforen og metonymien blevet fine, ophøjede repræsentanter for hele den gamle retoriks uregerlige mylder af troper og figurer.

Jakobson og de symbolske processer

Den sidste fase i denne indskrumpningsproces er det berømte kapitel i *Fundamentals of Language* hvor Roman Jakobson samler stumperne af retorikken og organiserer dem semiotisk.³ Han skriver her om sprogets metaforiske og metonymiske "poler", det vil sige om to fundamentale sproglige processer som er baseret på lighed og nærhed. Disse processer er virksomme i al normal sproglig adfærd, skriver han; både vores individuelle sproglige stil og mere overordnede litterære genrer og stilarter er afgørende præget af den måde hvorpå processerne interagerer. Og efter en række eksempler på hvordan dette foregår i forskellige poetiske diskurser, udvider han feltet og siger: "En konkurrence mellem begge, metonymiske og metaforiske, effekter er manifest i enhver symbolsk proces, den være sig intrapersonal eller social" (64). Umiddelbart efter

3 Roman Jakobson: «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», in R. Jakobson og M. Halle: *Fundamentals of Language*, Haag og Paris: Mouton, 1956. I det følgende citeres der efter Steffen Jørgensens oversættelse i *Kultur & Klasse*, 78, 1995.

følger to eksempler på dette. Det intrapersonale eksempel er drømmens struktur - med eksplicit reference til Freuds analyse af drømmearbejdet; det sociale eksempel er magiske riter, og referencen er her Frazers *Golden Bough*.

Jeg skal senere diskutere en del detaljer i Jakobsons argument, men for nærværende er det tilstrækkeligt at understrege at der i selve den tekst som fastlægger den moderne semiotiks forståelse af systemet med de to porcelæns-hunde, gives en begrundelse, og vel egentlig selve Begrundelsen, for at studiet af metafor (og metonymi) overlevede, selvom den gamle retorik døde: Metaforen og metonymien, så vel som alle de andre ligheds- og nærhedsbaserede troper og figurer, er resultatet af nogle basale funktioner, funktioner som ikke er begrænset til poetikkens eller retorikkens felt, men manifesterer sig "i enhver symbolisk proces" som Jakobson udtrykker det.

Og hermed åbnes feltet så at sige påny. I bevægelsen fra den gamle retorik til den moderne poetik var der sket en perspektivforskydning: fokus var gradvist blevet flyttet fra produktion til produkt, fra studiet af den regelstyrede diskursive praksis til analysen af diskursen som stivnet resultat af denne praksis. Med Jakobsons artikel fra 1956 indvarsles en tilbagevendende til praksis, til studiet af grundlæggende symboliske processer. Og samtidig åbnes feltet mod, som han skriver, "andre tegnsystemer end sproget" (62), mod drømmen, ritualerne, maleriet - og mod filmen: selv nævner han *en passant* Griffiths "synekdotiske 'close-ups' og metonymiske 'set-ups'" og finder hos Chaplin og Eisenstein "en ny, metaforisk 'montage'" (ibid.).

Retorikken og de andre kunstarter

Maleriet og musikken har deres egen retorik; eller rettere: udviklingen af disse kunstarter er snævert forbundet med den verbalsproglige retoriks historie. Fra antikken og fremefter er det denne retorik som danner det naturlige grundlag, den uomgængelige ramme både for den kunstneriske praksis og for den æstetiske teori. Det er den "hele" retorik som er udgangspunktet: Albertis *Della Pittura*, den første moderne teori om malerkunsten, er tydeligvis disponeret i forhold til den gamle retoriks tredelte skema - *inventio/dispositio/elocutio*,

og det samme gælder for de musikteoretiske traktater som skrives fra det 16. århundrede og fremefter. Mens malerkunsten løsriver sig fra retorikken i perioden umiddelbart efter renæssancen, gør musikken hele udviklingen med, helt frem til det 19. århundrede: de sidste store musikteoretiske traktater i 1700-tallet er netop "indskrumpede" retorikker hvis hovedvægt ligger på *elocutio*-delen.⁴

Den syvende kunstart, filmen, kan ikke opvise en tilsvarende historie. Af indlysende grunde: den opstår efter skibbruddet, på et tidspunkt hvor den gamle retorik endegyldigt har mistet positionen som uomgængeligt intellektuelt rammeværk. Det er nok rigtigt, som Roland Barthes skriver et sted,⁵ at den aristoteliske retorik fortsat kan anvendes når man analyserer massekulturens diskurser, at man for eksempel kan finde argumentationsforløb bygget på *tekméria* i mange populære film etc., men i disse tilfælde er der naturligvis ikke tale om nogen direkte indflydelse fra den gamle retorik. Det er sikkert mere relevant at hævde at filmen i løbet af det 20. århundrede har udviklet sin egen retorik, en retorik man lærer sig ved at arbejde i Hollywoods fabrikker eller ved at gå på filmskole, en samling regler og teknikker som kan bruges når man skal finde, organisere og fremstille et filmisk stof.

Men selvom disse regler og teknikker i en eller anden forstand handler om at producere overtalende diskurs, og selvom de tydeligvis ville kunne klassificeres ved hjælp af de gamle kategorier (*inventio, dispositio, elocutio*), så er der vel ret beset kun tale om en "retorik" i gåseøjne. Det man lærer, når man lærer at lave film, er først og fremmest at fortælle gode historier, altså *praktisk narratologi*, en narratologi som er tilpasset filmens særlige udtryksmateriale og dens dominerende sociale funktioner.

Derfor finder man da heller ikke særlig mange henvisninger under opslagsordet "retorik" i de gængse filmiske oversigtsværker. Det eneste filmteoretiske spørgsmål som umiddelbart kan sættes i forbindelse med den gamle retorik, er netop spørgsmålet om de to supertroper: kan man tale om metaforiske eller metonymiske troper og figurer på filmens område? Og at dømme ud fra sekundærlitteraturen om dette spørgsmål må man

4 Om forholdet mellem maleri, musik og retorik, se Søren Kjørup: «Pictures, the Rhetorical Tradition and the Rhetorical-Semiotic Controversy» og Peter Larsen: «Music in the Rhetorical Tradition», begge i Jostein Gripsrud (red.): *The Current Status of the Rhetorical Tradition*, Bergen, 1996.

5 Roland Barthes: «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», in *Communications* 16, 1970.

konstatere at filmens retorik er et endnu mere indskrumpet felt end den moderne litterære retorik: ikke alene drejer filmretorikken sig udelukkende om Genettes to porcelænshunde, men de betragtes stort set kun gennem Roman Jakobsons briller. Hvilket, som det vil fremgå af det følgende, ikke er uden problemer.⁶

Retorik, lingvistik og psykoanalyse

Problemerne har deres oprindelse i at man i forlængelse af Jakobsons antydninger foretager en sammenføjning af begrebspar fra tre traditioner: retorikkens supertroper *metafor/metonymi* kobles med den strukturelle lingvistik *paradigme/syntagme* og med den freudske psykoanalyses *fortæning/forskydning*.

Sammenføjningen forløber i to tempi: I Jakobsons artikel er det først og fremmest koblingen mellem paradigme/syntagme og metafor/metonymi som er det centrale; hans henvisninger til Freud og til forskydning/fortæning har en langt mere kavalertagtig karakter. Til gengæld bliver det psykoanalytiske begrebspar for alvor koblet på i den anden fase, hvor Jacques Lacan tager Jakobsons artikel som udgangspunkt for en temmelig idiosynkratisk diskussion og fortolkning af Freuds beskrivelse af drømmearbejdet.⁷

Der er mange uklarheder i Jakobsons og Lacans behandling af de tre dikotomier, og der bliver ikke færre i de efterfølgende behandlinger af problemkomplekset. Resultatet bliver at de tre dikotomier efterhånden kolliderer: Oprindeligt havde de hvert sit gyldighedsområde, men i 60'ernes og 70'ernes Saussure-inspirerede semiologi smelter de sammen og erstattes af én eneste, stor tvedeling. Problemet indvarsles allerede i Roland Barthes' "Éléments de sémiologie",⁸ den lange artikel hvori han skitserer og diskuterer den moderne, saussure'ske semiologiske grundbegreber; han skriver her, i afsnittet om syntagme/paradigme, at "hvis man husker Jakobsons distinktion, vil man forstå at enhver metaforisk serie er et syntagmatiseret paradigme ..." (130), et ræsonnement som på udmærket måde illustrerer den begrebslige nedsmeltning: Barthes opfatter

den retoriske metafor som identisk med lingvistikens paradigme (men han har trods alt problemer med formuleringen; det er derfor han skriver at paradigmet er "syntagmatiseret"). I andre sammenhænge vil man kunne møde formuleringer om at metaforen er en fortætning, metonymien en forskydning osv. Den begrebsmæssige kollaps har mange udtryk - ikke mindst inden for billed- og filmteorien.

Hvad der er problemet, har jeg for så vidt allerede antydnet: De tre begrebspar stammer fra tre forskellige traditioner og har, ret beset, kun begrænset gyldighed inden for indbyrdes forskellige områder, men de har på den anden side også visse træk til fælles. Sagt på en anden måde: de er nok *homologe*, men de er ikke *identiske*.

Lingvisten og filmsemiologen Christian Metz skrev i midten af 1970'erne en afklarende artikel om problemet.⁹ I det følgende støtter jeg mig på hans fremstilling, og fokuserer iøvrigt primært på forholdet mellem retorikkens og lingvistikens dikotomier, fordi det er her den begrebsmæssige konfusion har haft de største konsekvenser.

Paradigme/syntagme; metafor/metonymi

Det lingvistiske begrebspar har en lang og kroget historie. Da Saussure i sin tid beskrev det aktualiserede sproglige udsagn, talte han om "syntagmatiske felter", og han understregede at de realiserede elementer kunne forbindes med andre, ikke-realiserede elementer og danne "associative felter". Hjelm-slev genoptager denne sondring mellem de fraværende og nærværende elementer (: "in absentia" vs "in præsentia"), men æren for at have fastlagt de moderne termer, "paradigme" og "syntagme", tilfalder den franske lingvist André Martinet.

Roman Jakobson bruger faktisk ikke selv paradigme/syntagme-dikotomien, men det er klart nok disse lingvistiske fænomener han taler om når han i artiklen fra 1956 påpeger, at der er to fundamentale processer igang i sproget: "selektion" og "kombination" - altså udvælgelse af sproglige elementer (blandt elementerne i "fraværende" paradigmer) og sammenføjning af de udvalgte elementer (til "nær-

6 Den følgende fremstilling er et sammendrag af hovedpointerne i min artikel «De levende billeders retorik. Oversigt over en problematik», in S. Meyer og K. Ågotnes (red.): Den retoriske vending?, Senter for Europeiske Kulturstudier, Bergen 1994.

7 Jacques Lacan: *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.

8 Roland Barthes: «Éléments de sémiologie», in *Communications* 4, 1964.

9 Christian Metz: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris 1977.

Engelsk udgave: *Psychoanalysis and cinema. The imaginary signifier*, London 1982 (afsnittet «Methaphor/metonymy, or the imaginary referent»).

værende" syntagmer). Selektion er i Jakobsons fremstilling et valg mellem sproglige elementer som "ligner" hinanden i forskellige henseender (bl.a. deri at de alle kunne have stået på samme plads i det endelige udsagn); når de udvalgte elementer kombineres, placeres de "i nærheden af" hinanden. Med andre ord: de sproglige paradigmer er baseret på *lighed* (eller "sammenlignelighed"), syntagmerne på *nærhed*.

Når Jakobson foretager sin remodellering af det retoriske felt, så er det lighed/nærhed-dikotomien som danner bindeleddet mellem lingvistik og retorik, og herefter bærer de retoriske figurer og troper lingvistikens mærke: Metaforen modelleres i paradigmets billede, metonymien i syntagmets. Men vi bør nok retfærdigvis understrege at Jakobson faktisk ikke selv hævder (i det mindste ikke direkte) at de retoriske supertroper er identiske med de lingvistiske kategorier. Som det fremgår, er det netop kun lighed/nærhed-aspektet af den lingvistiske dikotomi, han projicerer over på det retoriske felt. Men hans tekst er faktisk ikke specielt klar.

Lad mig illustrere problemerne med et enkelt eksempel. Det hævdes ofte i den semiologisk inspirerede film litteratur at selve fænomenet "klipning" ("editing") er en metonymisk proces: Når de enkelte indstillinger ("shots") føjes sammen, skabes der nærhedsrelationer mellem dem. Men dette er faktisk ikke en korrekt formulering af forholdet. En ortodoks semiologisk beskrivelse ville netop understrege at filmisk klipning, ligesom enhver anden betydningsproduktion, er resultatet af to processer: (i) en række elementer udvælges blandt mange mulige inden for forskellige paradigmer; (ii) de udvalgte elementer kombineres og danner et syntagma. Når de udvalgte elementer aktualiseres i det "nærværende" syntagma, *kan* der naturligvis være metonymiske forbindelser mellem dem (det kan ligefrem være hensigten med denne bestemte sammenføjning), men der *behøver ikke* at være det (lige så lidt som der er metonymiske relationer mellem ordene i denne sætning).

Som sagt: Jakobson er ikke selv specielt tydelig i sin behandling af disse forhold. Men et par gange undervejs peger han, hurtigt, næsten umærkeligt, på et vigtigt skel mellem de lingvistiske og de retoriske kategorier. Tydeligst sker det et sted hvor han skriver: "Ved at manipulere med disse to slags forbindelse (lighed og nærhed) i begge deres aspekter (positionelt og semantisk) - ved at selekttere, kom-

binere og stille dem på række - udviser et individ sin personlige stil, sine sproglige forkærligheder og præferencer" (61).

Lighed og nærhed kan altså, ifølge Jakobson, optræde i to forskellige sammenhænge, på to forskellige niveauer: Lighed og nærhed angår (i) de sproglige elementers *position*, det vil sige deres placering i forhold til den diskursive kæde, til syntaksen; og (ii) elementernes *semantik*, det vil sige deres indhold eller reference, diskursens "emne".

Det er her det afgørende skel går: De lingvistiske begreber paradigme/syntagma er "positionelle", de angår de sproglige elementers placering i forhold til diskursen. I paradigmat er der *positionel lighed* (: paradigmatiske relationer) mellem det artikulerede element og andre mulige; hvert faktisk artikuleret element får sin mening i kraft af en sammenligning med andre som *kunne* have stået i samme diskursive position. I syntagmet er der *positionel nærhed* (: syntagmatiske relationer) mellem elementerne. Den filmiske klipning kan være et eksempel på en sådan etablering af diskursiv nærhed.

Omvendt er de retoriske supertroper metafor/metonymi "semantiske", for de angår de sproglige elementers indhold eller reference. Metaforen påpeger eller etablerer *semantisk sammenlignelighed*: "Min elskede er som en rose", synger Evert Taube, og hævder ved hjælp af denne slidte metaforiske figur, at "emnet" for hans diskurs, den kvinde han refererer til i sangen, kan sammenlignes med en rose. Metonymien opererer med forskellige former for semantisk nærhed: Journalisten som siger "Det hvide Hus" i stedet for at tale om den amerikanske præsident og hans nærmeste medarbejdere, bruger en slidt metonymisk trope, som er baseret på, at der er en faktisk, fysisk nærhed mellem dette bestemte hus i Washington og de personer, som er diskursens egentlige "emne".

Et par filmiske eksempler

Lad mig illustrere forholdet mellem de semantiske og positionelle niveauer med et par filmiske eksempler. Det første kan være det velkendte fænomen at man, efter at have set en filmisk scene om erotik og lidenskab, pludselig præsenteres for et billede af hav og store, brusende bølger. Tilskuerne forstår straks, at disse bølger blufærdigt er blevet placeret "i stedet for" det lidenskabelige højdepunkt som ville være blevet resultatet af den foregående scene

hvis den havde fået lov til at fortsætte. Billedet etablerer i tilskueren en oplevelse af at billedernes referenter - lidenskaben og bølgerne - har noget til fælles, at de elskendes lidenskab er lige så "brusende" som bølgerne. Med andre ord: en filmisk metafor, en lille retorisk trope baseret på *semantisk lighed*. Men samtidig også en trope som hviler på *positionel lighed* - for der er en del andre *lignende* indstillinger som kunne have stået i samme diskursive *position*, billeder af flammende ild for eksempel. Når disse brusende bølger dukker op på dette sted i diskursen, sker det altså i kraft af et paradigmatisk valg mellem et begrænset antal muligheder.

Der er to slags lighed. Og der er to slags nærhed. Ovenfor skrev jeg at klipning er en syntagmatisk operation: Den etablerer positionel nærhed mellem diskursens elementer, men den skaber ikke nødvendigvis metonymiske figurer af den grund. Og bølge-eksemplet er jo netop en udmærket illustration af dette synspunkt: Billedet af bølgerne klippes ind efter den lidenskabelige scene; gennem klipningen skabes der en syntagmatisk nærhedsrelation. Men mellem elementerne i denne relation består der visse semantiske ligheder, og resultatet af klipningen bliver derfor en metaforisk figur.

Hvis klipningen skal frembringe metonymiske figurer, må der altså markeres semantiske nærhedsrelationer mellem de sammenføjede enkeltindstillinger i syntagmet. Og det er faktisk slet ikke så usædvanligt i filmen; det sker hver eneste gang et eller andet "sted" (et landskab, en stue etc.) *beskrives* i en serie indstillinger: I den slags "deskriptive syntagmer" (som Metz kaldte dem i et af sine tidlige skrifter)¹⁰ gengiver de enkelte indstillinger forskellige aspekter af det samme rum, og det er denne referentielle nærhed som er årsagen til at netop disse billeder føjes sammen på dette sted i den diskursive kæde.

Positionel og semantisk nærhed krydses i de deskriptive syntagmer: indstillingernes positionelle nærhed bruges til at etablere og understrege deres semantiske nærhed. Men trafikken går også den modsatte vej, hvad enhver filmtilskuer vil kunne skrive under på: Når vi følger en filmisk kæde, er vi tilbøjelige til, helt spontant, at opfatte selve indstillingernes diskursive nærhed som et vidnesbyrd om de også har en referentiel nærhedsrelation. Den *referentielle illusion* - filmtilskuernes villighed til at

"se" rumlige sammenhænge i selv den mest tilfældige billedfølge - var emnet for et af stumfilmtidens berømte eksperimenter: når Kuleshovs og Pudovkin klippede et billede af skuespilleren Mosjukhins ansigt sammen med et tilfældigt billede af en legende pige troede tilskuerne ikke alene fuldt og fast på at de to billeder stammede fra samme lokalitet, de mente også at kunne se glæde i Mosjukhins neutrale ansigt.¹¹

Fire filmretoriske grundformer

Lad mig sammenfatte de foregående overvejelser. Undervejs har der været fire begrebspar i spil: Der er (1) *lighed/nærhed* - som (2) kan markeres på to forskellige måder: *positionelt/semantisk*, det vil sige i forhold til diskursen eller i forhold til diskursens "emne", dens referent. (3) De lingvistiske kategorier *paradigme/syntagme* hører til på det positionelle niveau, mens (4) de retoriske kategorier *metafor/metonymi* hører til på det semantiske niveau. Christian Metz fremstiller sammenhængene mellem disse begrebspar i følgende lille model (hvor han har udskiftet "lighed" med "sammenlignelighed"):

	Sammenlignelighed	Nærhed
I diskursen:	Paradigmen	Syntagme
I referenten:	Metafor	Metonymi

Ovenfor gav jeg et par eksempler på hvordan ét og samme filmiske forløb kan beskrives på flere forskellige måder, alt efter om udgangspunktet er lingvistisk eller retorisk. Nu er tiden inde til at foretage en mere systematisk gennemgang af feltet, specielt med henblik på de retoriske figurer. Tager man afsæt i Metz' model, er der umiddelbart fire grundtyper - to slags metaforer, to slags metonymier:

1. *Referentiel sammenlignelighed og diskursiv nærhed*, det vil sige en metafor som præsenteres syntagmatisk (en metaforisk figur): To elementer i den diskursive kæde associeres ved lighed eller kontrast. Alle de forskellige former for tekstlig sammenligning hører til i denne gruppe (for eksempel Taube's fladtrådte elskede som "er som en rose"). Det er noget sværere at finde oplagte filmiske eksempler; Metz nævner

10 Cf. Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968 (afsnittet «Problèmes de dénotation dans le film de fiction»).

11 Cf. diskussionen af «betydningens induktionsstrøm» i Peter Larsen: «Betydningstrømme», in *Kultur & Klasse* 60, 1988.

åbningssekvensen i Charlie Chaplins *Modern Times*, hvor billeder af mennesker på vej ned i en undergrundsstation veksler med billeder af en fåreflok.

2. *Referentiel sammenlignelighed; diskursiv sammenlignelighed*, det vil sige en metafor som præsenteres paradigmatiske (en metaforisk trope): Et element i den diskursive kæde står i stedet for (har fortrængt) et andet, og denne udskiftning er mulig fordi der består en referentiel lighed eller kontrast imellem de to elementer. Det var tekstlige troper af denne type som i den klassiske retorik blev betragtet som de "egentlige" metaforer. Filmsekvensen med bølgerne, som blev omtalt ovenfor, hører til i denne gruppe.
3. *Referentiel nærhed; diskursiv sammenlignelighed*, det vil sige en metonymi som præsenteres paradigmatiske (en metonymisk trope): Igen er der et element i den diskursive kæde som står i stedet for eller som har fortrængt et andet, men denne gang sker udskiftningen på grundlag af en oplevet referentiel nærhed. Når Oehlen-schläger skriver at "ung Halfdan ligger krum på skjold med stålet i sit hjerte", forstår vi at "stålet" har indtaget "sværdets" plads i sætningen, og at dette er muligt fordi sværdet må være lavet af stål. Og tilsvarende: når vi i Eisensteins film om *Panserkrydseren Potemkin* får øje på et par lorgnetter som hænger i skibets tovværk, så forstår vi at skibets læge er blevet smidt over bord, for vi har tidligere i filmen set ham udstyret med netop disse lorgnetter.
4. *Referentiel nærhed; diskursiv nærhed*, det vil sige en metonymi som præsenteres syntagmatiske (en metonymisk figur): To elementer i den diskursive kæde associeres på grund af referentiel nærhed. Som nævnt ovenfor er beskrivelser (tekstlige såvel som filmiske) typiske eksempler på denne fjerde hovedgruppe.

Retoriske elementer

I gennemgangen af de fire hovedtyper har jeg brugt tekstlige og filmiske eksempler mellem hinanden.

Men disse eksempler rejser indirekte et prekært problem. Der er et spørgsmål som nu begynder at blive temmelig presserende, et spørgsmål jeg hidtil har forsøgt at undgå, nemlig: Hvilke *elementer* er det egentlig man taler om når man laver disse analogier mellem tekstlige og filmiske figurer og troper? Sagen er klar nok, så længe vi taler om verbalsproglig retorik: her er det sprogets ord som er grundelementerne; ordene er indbyrdes afgrænsede og kan bl.a. derfor opregnes på lister, opstilles i leksika. Filmens elementer er derimod meget svagt afgrænsede (vanskeligheden ved at bestemme filmens mindsteenheder er simpelthen grundtemaet i al tidlig filmsemiologi).

På den ene side har vi de sproglige elementer med deres faste konturer; på den anden side det flydende filmiske udtryk: De to felter passer simpelthen dårligt sammen; analogierne bliver sjældent andet og mere end netop analogier. Og dette problem viser sig bl.a. ved at jeg i gennemgangen af de fire retoriske hovedtyper var nødt til at hente de filmiske eksempler fra ældre film, det vil sige fra en periode hvor filmen endnu ikke var etableret, og hvor filminstruktørerne endnu eksperimenterede og blandt andet forsøgte at skabe filmiske analogier til velkendte verbalsproglige figurer.

Lad mig illustrere afgrænsningsproblemet med et par eksempler fra den metaforiske del af det retoriske felt. Når man analyserer verbalsproglig metaforik, kan man med fordel bruge de litteraturteoretiske begreber *tenor*, *grund*, *operator* og *vehikel* som mønster. Tag for eksempel følgende sætning fra en norsk kriminalroman: "Øjnene var glasagtige og tomme som to ølglas som var fyldt og tømt, mange gange og som nu var tømt for siste gang".¹² Som det fremgår, udfylder forfatteren her nøjsommeligt alle pladser i det traditionelle skema: tenor (: "øjnene"), grund (: "glasagtige og tomme"), operator (: "som") og vehikel (: "to ølglas ..."). Men normalt behøver man jo ikke være så detaljeret. En forfatter kan lege med en lang række muligheder: han kan skrive sammenligningen helt ud i alle detaljer; han kan undertrykke et enkelt eller flere elementer; han kan lave sproglige kortslutninger ved at fjerne alle mellemlid og kun bibeholde vehiklen.

Hvad gør filmmageren i en tilsvarende situation? Hvilke muligheder er der for at skabe sammenligninger i et medium som mangler afgrænsede

¹² Gunnar Staalesen: *Mannen som hatet julenisser*, Oslo 1990, s. 1.

betydningselementer? Eksisterer der overhovedet filmiske metaforer i egentlig retorisk forstand? Filmteoretikerne har ikke mange konkrete svar på dette spørgsmål; som regel henviser de til en lille håndfuld eksempler, til Chaplins får, nogle høns hos Fritz Lang, og til afslutningsekvensen i Alfred Hitchcocks film *North by Northwest* fra 1959. Hitchcock har selv følgende kommentar (i et interview med François Truffaut i filmtidsskriftet *Cabiers du cinéma*, nr. 102):

*Der er ingen symboler i North by Northwest. Åh jo! Et. Det sidste billede. Toget som kører ind i tunnelen efter kærlighedsscenen mellem Grant og Eva-Marie Saint. Det er et fallisk symbol. Men sig det ikke til nogen.*¹³

Hitchcock hentyder til en billedrække, hvor man først ser filmens to hovedpersoner sammen i en sovevognskupe; Gary Grant trækker Eva-Marie Saint op i overkøjen; de omfavner hinanden. Derefter klippes der til et billede af toget som kører ind i tunnelen. "Et fallisk symbol" kalder Hitchcock det: Selve betegnelse er ikke så vigtig; hovedsagen er at denne sekvens uden tvivl må placeres i metafordelen af det retoriske felt.

Sekvensen minder lidt om den bølge-sekvens jeg omtalte ovenfor. Metz giver et tilsvarende eksempel i forbindelse med diskussionen af hovedtype 2; han taler om "billeder af flammer i stedet for en kærlighedsscene ..." (189). Udgangspunktet er i dette tilfælde at metaforen er paradigmatiske artikuleret, det vil sige at tenor er blevet fortrængt af vehiklen, men, tilføjer Metz, "det kan selvfølgelig ske at filmen fremstiller begyndelsen af kærlighedsspillet og indfører den pyrotekniske kliche i stedet for scenens senere og formentlig mere pinlige udviklinger [...] Vi har så at gøre med en af de mulige kombinationer af type 1. og type 2" (loc.cit.).

Umiddelbart skulle man tro at det var umuligt at tale om "kombinationer" af de to metaforiske hovedtyper: En metafor er vel *enten* syntagmatisk eller paradigmatiske artikuleret? Hvis både tenor og vehikel er artikuleret, befinder vi os i gruppe 1; hvis tenor er fortrængt, befinder vi os i gruppe 2. Sådan forholder det sig i det mindste med de sproglige figurer. Men en nærmere beskrivelse af Hitchcock-sekvensen viser med det samme at det ikke er så helt enkelt og ligetil, når man flytter det retoriske fokus fra verbalsprogets afgrænsende elementer til

det flydende filmiske udtryk: Til trods for at denne filmiske sekvens spontant opleves som "metaforisk", er det faktisk ikke muligt at placere den entydigt i forhold til én enkelt af hovedtyperne - hvilket jo omvendt siger noget om disse hovedtyper status i forhold til det filmiske udtryk: Fordi det filmiske udtryk er flydende, mister hovedtyperne den klassifikatoriske skarphed der udmærker dem, når de anvendes i beskrivelsen af verbalsproglig retorik. "De er kun idealtyper, men de hjælper os til at placere de virkelige tilfælde", skriver Metz (loc.cit.).

I Hitchcock-sekvensen foretages der en sammenføjning af de elskendes omfavnelse i overkøjen og toget som kører ind i tunnelen - altså en slags sammenligning: de elskende opfører sig "ligesom" toget. Men på den anden side er det jo ikke nogen "rigtig" sammenligning, for der er netop ingen markering af operatoren, ingen markering af "ligesom", i sekvensen. Selve definitionen på en verbalsproglig sammenligning er at operatoren ("som", "ligesom" o.l.) er direkte artikuleret. Dette krav er det umuligt at opfylde på film; her føjes indstillingerne blot sammen ved hjælp af skarpe klip eller slørede overblændinger, og disse sammenføjninger fungerer snarere som typografiske mellemrum mellem sætninger eller som afsnitmarkeringer i en tekst.

Togsekvensen er altså ikke en sammenligning, men den er heller ikke en metafor i ortodoks forstand, for både tenor og vehikel er jo repræsenteret i den diskursive kæde: først ser vi de elskende; derefter toget og tunnelen. Altså en figur som vi må anbringe i første hovedgruppe: en syntagmatisk artikuleret metafor.

Og dog? Er sekvensen alligevel ikke en metafor i den oprindelige betydning af ordet? Der foregår jo faktisk en fortrængning af et diskursivt element her: Vehiklen (toget) træder i stedet for tenor (samlejet). For at parafrasere Metz: "filmen fremstiller begyndelsen af kærlighedsspillet", og så "i stedet for scenens senere og formentlig mere pinlige udviklinger" indføres billedet af toget. Altså en trope fra anden hovedgruppe, en paradigmatiske artikuleret metafor. Eller måske mere korrekt: "en af de mulige kombinationer af type 1 og type 2" - for forholdet mellem tenor og vehikel er jo unægtelig temmelig uklart og flydende her.

Men på den anden side: Sekvensen er vist alligevel ikke en metafor, for i metaforen er vehiklen jo normalt noget "fremmed", noget "ekstra". Når den norske kriminalforfatter for eksempel meddeler at

¹³ Citeret efter Robin Wood: Hitchcock's Films, London 1965, s. 100.

det "hvide snedække lå som et ligklæde over byen", så får den nærværende tenor (sneen) et betydningstilskud fra vehiklen (ligklædet).

Og når samme forfatter fortæller at "den oplyste julegade skulle visne bort", så bruges vehiklens "fremmede" betydningsområde (: den visnende natur) til at fremkalde nogle ekstra kvaliteter i den fraværende tenor (: når lysene slukkes er det som om gaden visner). Sagt på en anden måde: I kriminalromanen er det umuligt at se bort fra disse metaforiske figurer og troper - enten fordi teksten selv insisterer på sammenføjningens fremmedhed (: sneen er som et ligklæde), eller fordi det er umuligt at få teksten til at give mening hvis den læses på pålydende (: hvordan skulle en gade kunne visne bort?).

Sådan er det imidlertid netop *ikke* i Hitchcocks lille billedsekvens; her tilhører vehiklen fortællingens univers, den er et "intradiegetisk" element: På dette sted i forløbet kører de elskende rent faktisk i tog, og det er dette tog vi ser i det allersidste billede. Så egentlig er dette billede blot beskrivende, kunne man hævde: de kører i tog, og nu slutter filmen. Eller som Hitchcocks formaner Truffaut: "Sig det ikke til nogen". Det er fuldt muligt at læse filmen "uskyldigt", at læse henover, at overse metaforen.

Fra "figur" til "figurering"

Som sagt: Hitchcock-sekvensen er et (meget bastant og demonstrativt) eksempel på filmisk metaforik, som ikke desto mindre er temmelig vanskeligt at beskrive præcist, ihvertfald hvis man skal holde sig inden for de rammer, Jakobson etablerede da han i sin tid fusionerede lingvistikken og retorikken. Eksemplet kan bruges til at illustrere filmretorikkens generelle problem: Begreberne passer ikke rigtigt til materialet, for de er egentlig udviklet til at beskrive verbalsproglige figurer.

Der er yderligere en pointe i denne forbindelse, en pointe som angår selve den retoriske konstruktion i eksemplet: Hitchcock brugte denne konstruktion ironisk, som en lille fræk, indforstået spøg - og sådan optræder den slags konstruktioner normalt i moderne film. Heri ligger indirekte at det er svært at tage dem alvorligt: de er på en måde fremmedelementer i sammenhængen, de er slet og ret "ufilmiske".

Hvis man ønsker et par eksempler på egentligt

"filmisk" retorik, behøver man imidlertid ikke lede længe, man kan bare spole Hitchcock-filmen et lille stykke tilbage og betragte det billedforløb som fører frem til togsekvensen: Vi er mod slutningen af en indviklet spionhistorie. Vores to helte, det elskende par, klatrer rundt på Mt. Rushmore, forfulgt af en frygtelig skurk som vil have fat i en lille statuette. Klimaks indtræffer da skurken erobrer statuetten: helten og heltinden hænger ud over afgrunden; han holder fast i klippen med den ene hånd, i den anden hånd hænger hun. Nærbillede: skurkens fod træder på heltens hånd. Derefter en række klip frem og tilbage mellem foden, heltens ansigt etc. Helten er ved at slippe grebet. Nærbillede af skurkens sko - ved vælter til siden. Derefter oversigtsbillede og opklaring: skurken er blevet skudt af nogle CIA-mænd i det fjerne. Billede af helten som af alle kræfter forsøger at trække heltinden op af afgrunden, et billede som umærkeligt skifter karakter, og erstattes af nye oversigtsbilleder: vi er i togkupeen, han trækker hende op i overkøjen - og så kommer toget, tunnelen.

I disse sekvenser finder vi en række konstruktioner som på den ene side er en del af den filmiske fortælling, og som på den anden side giver denne fortælling nogle særlige accenter, et retorisk betydningsoverskud. Tag billedet af skurkens fod: Det starter som et "normalt" nærbillede; kameraet rykker simpelthen tættere på dét der i øjeblikket er den vigtigste begivenhed, for at øge spændingen og demonstrere skurkens grusomhed. Men idet foden falder til siden, skifter billedet karakter og får en umiskendelig karakter af metonymi, af *pars pro toto*: skurken fortrænges som totalitet og repræsenteres i stedet ved en (legems)del; og i samme bevægelse fortrænges også det fortællelæmæssigt vigtigste element: skurkens død - som i stedet repræsenteres ved en fod der glider. Og tilsvarende: i overgangen mellem billederne af de elskende på vej op ad klippen og på vej op i køjen er der et stykke vigtig fortælling som er blevet fortrængt (hvordan blev de reddet?); tilbage står en umiskendelig metaforisk sammenføjning, to udtryksmæssigt næsten identiske billeder, men med diametralt indhold: først dødstruslen på klippen, så honeymoon i toget.

I Roland Barthes' indflydelsesrige artikel om "Billedets retorik"¹⁴ er der mod slutningen nogle

¹⁴ Roland Barthes: «Rhétorique de l'image», in Communications 4, 1964, citeret efter den danske oversættelse: «Billedets retorik», in Bent Fausing og Peter Larsen (red.): Visuel Kommunikation I, København 1980.

passager der minder om Jakobsons formuleringer om sammenhængen mellem retorik og almene "symbolske processer". Barthes kan, fremgår det, forestille sig mange forskellige retorikker, de "varierer uundgåeligt i kraft af deres substans (her den artikulerede lyd, dér billedet, bevægelsen), men ikke nødvendigvis i kraft af deres form; det er endog sandsynligt at der findes en enkelt retorisk *form* som er fælles for for eksempel drømmen, litteraturen og billedet" (54). Og han kan "allerede nu" forudse, at man for eksempel ved at undersøge billedets retorik nøjere "vil finde nogle af de figurer, som allerede tidligere er fundet frem i Antikken og Klassicismen" (56).

Mod dette synspunkt kan man imidlertid indvende at det faktisk er ganske svært at forestille sig en generel retorisk form som fungerer uafhængigt af de mulige substanser. Som de foregående

eksempler demonstrerer, er der netop ikke tale om at man kan finde den gamle verbalsproglige retoriks troper og figurer som former presset ned i en anden, en filmisk substans - og dette skyldes, som det er fremgået, at film og sprog simpelthen er helt forskellige semiotiske systemer. Hvad eksemplerne imidlertid demonstrerer er at der også på det filmiske område foregår et *retorisk arbejde* som opretter og artikulerer ligheds- og nærhedsforbindelser mellem forskellige indholdsmæssige forhold. Film er diskurser som produceres i kraft af nogle grundlæggende "symbolske processer", for nu af bruge Jakobsons formulering, processer som er virksomme i mange slags substanser og som organiserer mange slags former. På det filmiske område resulterer disse processer imidlertid ikke i et repertoire af faste figurer og troper, men i hvad man kunne kalde flydende *figureringer*.