

PIER PAOLO PASOLINI: DEN POETISKE FILMEN

oversatt av Astrid Nordang

Jeg tror ikke man i dag kan ta fatt på et foredrag om filmen som et språklig uttrykk uten i det minste å ha den semiotiske terminologien i mente. Fordi problemet, kort sagt, er dette: mens de litterære språk baserer sine poetiske nyvinninger på et institusjonelt grunnlag av instrumentelle språk, et felleseie for alle talende, synes ikke de filmatiske språkene å være fundert på noe som helst. De har ikke noe kommuniserende språk som sitt reelle grunnlag. Derfor kan de litterære språkene straks presentere seg som legitime og tre i kraft på et sivilt nivå ved å ta i bruk et instrument (et rent og enkelt instrument) som er effektivt å kommunisere med. Den filmatiske kommunikasjonen vil derimot være vilkårlig og opphakkert, uten å ha fått banet veien av et effektivt instrument som lenge har vært i vanlig bruk.

Med andre ord, menneskene kommuniserer med ord, ikke med bilder. Et spesifikt bildespråk vil dermed framstå som en ren og kunstig abstraksjon.

Om denne argumentasjonen var riktig, som den synes å være, kunne filmen overhodet ikke eksistere, eller, om den gjorde det, ville den være en uhyrlighet, en serie ubetydelige tegn. Men filmen kommuniserer. Det betyr at også den baserer seg på en videreføring av felles tegn.

Semiotikken stiller seg likegyldig til det filmatiske: den snakker om «et system av *lingvistiske* tegn», men det utelukker ikke at man i teorien også kan finne andre tegnsystemer. La oss ta mimikkens tegnsystem som eksempel. Faktisk kommer vi ikke utenom å påkalle mimikkens tegnsystem dersom vi vil integrere det muntlige språket.

Et ord (ordtegn) uttalt med én type ansiktsuttrykk, gir én betydning, en annen uttalt med et annet uttrykk. Kanskje nettopp det motsatte. Et ord ledsaget av én gest har én betydning, en annen dersom den følges av en annen gest osv.

Vi kan isolere dette «mimikkens tegnsystem» – som i virkelighetens muntlige kommunikasjon flettes inn i eller integreres i det lingvistiske tegnsystemet – i et laboratorium og studere det for seg.

Som en abstrakt hypotese kan man dernest anta at det finnes ett enkelt mimisk tegnsystem som eneste instrument for å kommunisere med andre mennesker. Det er nettopp et slikt hypotetisk system av synlige tegn filmspråket baserer muligheten til sin praktiske eksistens på, nemlig ved å legge til grunn en rekke kommuniserende arketyper.

Det ville helt klart blitt nokså fattig. Her må jeg straks føye til at film-

produksjonens påtenkte publikum også er vant til å «lese» virkeligheten visuelt og ha en instrumentell samtale med omgivelsene, i den grad omgivelsene sirkler dem inn til et felles sted der man uttrykker fakta og vaner på en konkret måte, og med et rent og enkelt visuelt optisk nærvær. Det å gå alene på gaten er å føre en kontinuerlig samtale med seg selv og omgivelsene, selv med lukkede ører, da omgivelsene uttrykker seg gjennom bildene de komponerer: ansiktene til de forbipasserende, gester, nikk, samtaler, taushet, uttrykk, scener, kollektive reaksjoner (en gruppe mennesker som stanser opp foran et lyskryss, mengden som samler seg for å se følgene av en trafikkulykke), foruten signaler og skilt, indikasjoner, ikke-auditive, roterende direktiver, og endelig objekter og ting som synes tungt ladet med betydning og derfor brutalt «taler» ved sitt blotte nærvær.

Eller man kan si at alt er én og samme verden, da ett menneske legger vekt på å uttrykke seg med signifikante bilder (skal vi, for analogiens skyld, finne opp begrepet im-tegn?): *det dreier seg om vår minne- og drømmeverden.*

Hver gang hukommelsen anstrenger seg for å rekonstruere noe «forfølger den im-tegn», eller en filmatisk sekvens. (Hvor har jeg sett denne personen før? Vent ... jeg tror det var i Zagora – bilder fra Zagora med grønne palmer mot rosa jord – sammen med Abd el-Kader – bilder av Abd el-Kader og «personen» som går mot de fordums franske militærkasernene – osv.) Slik er også hver drøm en rekke im-tegn med samme kjennetegn som kinofilmens sekvenser: nærbilder, panoreringer, innzooming av detaljer osv.

I det hele tatt er det en kompleks verden av betydningsfulle bilder – om det så er de mimiske eller de som viser omgivelser og er forsynt med ordtegn, eller om de tilhører minner og drømmer – som er forløpere for og som stiller seg til disposisjon som et «instrumentelt» grunnlag for kommunikasjonen.

Og her iler jeg til med en observasjon i marginen: mens den instrumentelle kommunikasjonen som danner grunnlaget for det poetiske og filosofiske språket allerede er utarbeidet og raffinert utviklet, med andre ord er et reelt og historisk modnet og komplekst system, er den visuelle kommunikasjonen som danner grunnlaget for filmspråket, tvert imot ekstremt rå, nesten dyrisk. Mimikkens, gestenes, drømmenes, minnemekanismenes brutale virkelighet er nærmest førmenneskelige begivenheter, eller de befinner seg på grensen til det menneskelige. De er med andre ord førgrammatiske, og dermed også førmorfologiske (drømmene befinner seg på nivå med det ubevisste, med hukommelsesmekanismene; det mimiske som tegn på det grunnleggende sivile osv). *Derfor er det lingvistiske instrumentet filmen tar i bruk av irrasjonell art,* og det forklarer filmens dype, drømmeaktige kvalitet, samt dens absolutte og ufravikelige, nærmest objektive konkretisering.

For å uttrykke meg mer presist: ethvert system av ordtegn er samlet og lukket

inne i et oppslagsverk. Utenfor dette oppslagsverket er det ingenting, kanskje foruten det mimiske, som ledsager tegnene i dagligtale.

Hver og en av oss går derfor rundt med et oppslagsverk av nasjonale og lingvistiske tegn i hodet, et praktisk talt perfekt system, om enn ukomplett leksikalsk sett.

Forfatterens oppgave består i å velge ord fra dette oppslagsverket, lik en vare kjøpt over disk, og gjøre bruk av dem på en spesiell måte, ut fra ordets historikk i samtiden og som egenreferanse. Resultatet er en utvidelse av ordets historikk, altså en utvidelse av signifikansen.

Skulle denne forfatteren få noen betydning, vil hans «spesielle bruk av ordet» bli lagt til i fremtidige oppslagsverk og tilføyes institusjonen. Verket, forfatterens oppfinnelse, er derfor et historisk tillegg til språket eller virkeligheten. Han bearbeider dermed språket både som et instrumentelt, lingvistisk system og som en kulturell tradisjon. Språk og handling, beskrevet der og da, er *ett*, en videreutvikling av tegnets betydning. Tegnet var der, fanget i oppslagsverket, klart til å tas i bruk.

For filmforfatteren er derimot denne bruken av tegn, som likner så fundamentalt på forfatterens, en langt mer komplisert affære.

Det eksisterer ikke noe bildeoppslagsverk. Det finnes ikke noe bilde som er fanget inn og klart til å tas i bruk. Dersom vi mot all formodning skulle forestille oss et bildeoppslagsverk, måtte det bli et *uendelig oppslagsverk*, slik et oppslagsverk for *mulige ord* ville se ut.

Filmforfatteren har ikke noe oppslagsverk, kun en uendelighet av muligheter. Han kan ikke hente tegnene (im-tegnene) over disk, fra hittegodskontoret eller sin egen bagasje, men må ty til kaos, der det ikke finnes annet enn rene muligheter eller skygger av mekanisk og drømmeaktig kommunikasjon.

Ved å beskrive noe i tid og sted har ikke filmforfatteren ett, men et dobbelt verk å fullføre. Han må 1) hente im-tegnet fra kaos, klargjøre det og betrakte det som systematisert i et oppslagsverk over betydningsfulle im-tegn (mimiske, omgivelser, drøm, minne) og 2) fullføre forfatterens verk, det vil si utstyre dette im-tegnet med et rent morfologisk og individuelt kvalitativt uttrykk.

Med andre ord, der forfatterens arbeid er en estetisk oppfinnelse, er filmforfatterens først av lingvistisk, dernest av estetisk art.

Det er riktig at det i løpet av de siste femti år med film har blitt åpnet for en type filmatiske oppslagsverk, eller snarere et sett av konvensjoner som er stilistisk snarere enn grammatikalsk.

La oss ta bildet med damplokomotivet som tøffer bortetter sporet. Det er ikke et syntagme, men et stilgrep. Det får en til å anta at selv om filmen nå åpenbart

har fått sine egne normer for å utsi sannheten, vil disse aldri kunne utvikles til en fullverdig grammatikk. Hver gang en manusforfatter vil lage film, tvinges han til å gjenta den før nevnte doble operasjonen. Han må nøye seg med en viss uartikulert kvantitet i måten å uttrykke seg på.

Manusforfatterens kompensasjon behøver ikke å bestå i å utarbeide en sekulær stilistisk tradisjon, bare en som følger sitt tiår, da den praktisk talt ikke har noen konvensjoner å motsi med påfølgende skandaler og overskridelser. Im-tegnets «tilleggshistorie» legges på det kortlivede im-tegnet selv.

Dette er kanskje årsaken til en viss labilitet vis-à-vis filmen, hvis grammatiske tegn er objekter som hele tiden blir forlatt av kronologien, for eksempel klærne man bar på trettitallet, motorkjøretøyene på femtitallet. De er alle «ting» uten etymologi, eller med en etymologi som forholder seg til skrift- og talespråket.

Utviklingen i den kreative klesmoten, eller den smaken som fører til designet på kjøretøyene, følges tett av ordbetydningen, som tilpasser seg dem. Objektene er derimot ugjennomtrengelige. De verken beveger seg eller forteller noe om hva de selv er i øyeblikket. Når filmforfatteren i løpet av sitt arbeid skal systematisere dem i oppslagsverket, er det ikke tilstrekkelig å utstyre dem med en bakgrunns historie for å gi hver og en av dem en øyeblikksbetydning ut fra konteksten og rekkefølgen de dukker opp i.

Dermed kan vi konstatere en viss samtidighet, eller en viss determinisme, i det objektet som skaper filmbildet. Og det er naturlig at det blir slik, da ordtegnet som forfatteren har bearbeidet allerede er videreutviklet fra en fullkommen og historisk grammatikk, populær og tilpasset til formålet. Im-tegnet derimot, som filmforfatteren ideelt sett har plukket ut øyeblikket før alle andre utvikler det til et mulig oppslagsverk for felles kommuniserende bilder, må han ta fra tingenes stumme kaos.

Men jeg må få insistere på at bildene, eller im-tegnene, ikke er organisert i et oppslagsverk, og at de heller ikke har noen grammatikk. De er vår felles arv. Vi har alle sett damplokomotivet med sine hjul og sitt lokomotiv, det hefter ved vår visuelle hukommelse og drømmene våre. Om vi ser det i virkeligheten «sier det oss noe»: dets tilsynekomst i et øde landskap *forteller oss* for eksempel noe om i hvilken grad mennesket er i stand til å utvikle seg, eller om industrisamfunnets, og dermed også kapitalismens, enorme evne til å annektere nye og fruktbare territorier. Samtidig *forteller* det enkelte av oss at maskinisten er en mann som blir utnyttet av samfunnet, og at han uansett hvor dyktig han er til å utføre jobben, føler seg fremmedgjort i nettopp denne type samfunn osv., osv. Alt dette kan damplokomotivet som objekt og mulig filmsymbol fortelle oss i en direkte og indirekte kommunikasjon, grunnet vår visuelle arv.

Altså eksisterer det i virkeligheten ingen «råobjekter»: alle har tilstrekkelig

betydning i seg selv til å kunne danne et symboltegn. Derfor kan filmforfatteren tillate seg å velge en serie objekter, ting, landskap eller personer som syntagmer (tegn i et symbolspråk), som – *dersom deres grammatikalske historie blir til der og da*, som i en slags happening eller montasje – *samtidig har en lang førgrammatisk historie*.

Med andre ord: på samme måte som det er poetens borgerrett å innlemme det muntlige språkets førgrammatiske tegn i sin egen stil, vil det være filmforfatterens borgerrett å råde over objektene førgrammatikk. Dette er en annen måte å si det på som jeg allerede har sagt så langt, nemlig at filmen er fundamentalt drømmeaktig ved sin elementære bruk av arketyper (som vi omgrupperer: vante observasjoner og dermed også omgivelsenes ubevissthet, mimikken, minnet, drømmene) og at de førgrammatikalske objektene er overlegne som symboler i det visuelle språket.

Dessuten: i arbeidet med å etablere et oppslagsverk som arbeidsverktøy og betone visse bilder, kan manusforfatteren aldri samle på abstrakte begreper.

Dette er antakelig hovedforskjellen på et litterært og et filmatisk verk (om en slik motsetning skulle være nødvendig). Filmforfatterens lingvistiske eller grammatikalske institusjon består av bilder, og bildene er alltid konkrete, aldri abstrakte (bare i et tusenårs perspektiv er det mulig å fange opp symbolbilder som undergår en prosess som likner ordets, eller i det minste til de radikale, opprinnelige og konkrete bildene som i brukens fiksering er blitt abstrakte). Derfor har filmen for øyeblikket kunstens, og ikke filosofiens språk. Det kan være vidtfavnende, men aldri bli et direkte, konseptuelt uttrykk.

Derfor altså denne tredje måten å bekrefte filmens overlegent kunstneriske side på, dens uttrykkskraft og drømmeaktige, fysiske side.

Alt dette lagt sammen burde få oss til å trekke den konklusjon at filmspråket i bunn og grunn er et «poetisk språk». I stedet har man allerede fra begynnelsen av forsøkt å presse filmtradisjonen inn i «prosaens språk», eller i det minste inn i «den fortellende prosaens språk».

Dette er sant, men som vi skal få se, dreier det seg om en spesiell type prosa som urettmessig har tilranet seg filmen, da vi ikke kommer utenom filmens grunnleggende irrasjonelle element. Faktum er at filmen, i samme øyeblikk som den oppsto som en ny «teknikk» eller «sjanger», samtidig konsumerte alle andre uttrykksformer. Noe som vil si at filmen straks foretok en temmelig forutsigbar og uunngåelig voldtukt av disse uttrykksformene. Eller: alle deres irrasjonelle, drømmeaktige, elementære og barbariske elementer er hentet ut på et ubevisst nivå, og er med andre ord blitt utnyttet som ubevisste sjokk- og

overtalelesespekter. Og over hodet på dette hypnotiske «monsteret» som en film alltid er, trede man raskt ned fortellerkonvensjonen. Dermed har den avlevert en mengde ubrukelige pseudokritikere, som sammenlikner den med teatret og romanen. Denne fortellerkonvensjonen består utvilsomt, om vi skal sammenligne den med noe, av et prosaspråk; et språk den bare har det ytre aspektet til felles med – den logiske og illustrerende fremgangsmåten – mens den mangler «prosaspråkets» viktigste element: rasjonaliteten. Grunnlaget for filmen er den mytiske og infantile underfilmen som løper under enhver tålelig bra film, altså en som er tilstrekkelig voksen, sivil og estetisk.

(*Likevel har* – som vi skal se litt senere – *også kunstfilmen adaptert «prosaspråket» som sitt spesifikke språk*; denne fortellerkonvensjonen strippet for berøringspunkter, impresjonisme, ekspresjonisme osv.)

Man kan likevel hevde at filmens språktradisjon som er blitt formet i disse første tiårene, tenderer mot naturalisme og objektivisme. Motsatsen er, som vi skal se, temmelig forvirrende, med sine dyptgripende årsaker og tekniske konnotasjoner.

Vi kan faktisk, for kort å sammenfatte det jeg har sagt tidligere, se at im-tegnenes arketyperiske lingvistikk er minnenes og drømmenes bilder, eller «egenkommunikasjonens» bilder (og den kommunikasjonen man kun indirekte fører med andre, i den grad den andres bilde har et felles referansepunkt med vårt eget). Arketyperne danner med andre ord en direkte basis av «subjektivitet» for im-tegnene, som følgelig tilhører poesiverdenens høyeste sfære. Derfor burde tendensen i filmspråket være uttrykkelig subjektivt og lyrisk.

Men im-tegnene har – som vi har sett – også andre arketyper: den mimiske integrasjonen av talespråket og virkeligheten slik øynene ser den, med sine tusen strenge karakteristiske tegn. Disse arketyperne er radikalt forskjellige fra de som dominerer minnet og drømmen ved at de er brutalt objektive og tilhører en type «kommunikasjon med de andre», da de tilhører oss alle og er strengt funksjonelle. I den grad at det som preger im-tegnspråket snarere er en ren objektiv og informativ tendens.

Tredje faktum: regissørens første del av arbeidet – eller valget av vokabular blant im-tegnene som et mulig institusjonelt språklig instrument – har dermed ikke objektiviteten til et virkelig og eget institusjonelt fellesvokabular på linje med ordet. Det er med andre ord allerede et første subjektivt øyeblikk også i dette arbeidet, ettersom førstevalget av mulige bilder ikke kan unngå å bli bestemt av den ideologiske og poetiske visjon om virkeligheten som regissøren på det tidspunktet måtte ha. Noe som innebærer en ny samhandling med im-tegnets språklige subjektivitet.

Men også dette faktum er motsetningsfylt: filmens korte stilistiske historie har, grunnet dens begrensede uttrykk som er påført den av filmens enormt mange mottakere, ført til at de stilgrep som straks dannet filmens syntagme, og som dermed vender tilbake i den lingvistiske institusjonaliseringen, er svært få og egentlig temmelig rå (tenk bare på det evige eksempelet med damplokomotivet osv.). Alt dette blir stilt opp som et konvensjonelt øyeblikk i im-tegnets språk, og sikrer det enda en gang en elementær objektiv konvensjon.

Filmen, eller im-tegnspråket, har med andre ord en dobbel natur: en ekstrem subjektivisme og en ekstrem objektivisme (grensende til en uovertruffen og klossete naturalistisk fatalisme) på én og samme tid. De to momentene med hver sin natur eksisterer side om side og kan ikke engang skilles ad i et laboratorium.

Også det litterære språket er naturligvis basert på en dobbel natur, som imidlertid kan skilles ut i et «poesispråk» og et «prosaspråk» så differensierte at de i realiteten er diakrone, altså at de følger hver sin historie.

Tar jeg i bruk ordet, kan jeg arbeide på to forskjellige måter, jeg kan skrive «poesi» eller «fortelle en historie». Når det derimot gjelder bilder kan jeg, i alle fall så langt, bare bedrive film (som kan inneholde en større eller mindre grad av poesi, eller større og mindre grad av prosa) – i teorien. I praksis har det som sagt raskt dannet seg en tradisjon med et «fortellende filmprosaspråk».

Klart det finnes grensetilfeller. Der språkets poetisering er åpenbar inntil galskapen. For eksempel er *En andalusisk hund* av Buñuel den eksplisitte utførelsen av en regissørs ønske om det rene uttrykk. For å oppnå dette trenger man imidlertid en veiviser til de surrealistiske kjennetegnene. Det skal sies at filmen er overlegent som et surrealistisk produkt. Få andre produkter, litterære eller maleriske, kan konkurrere med det, enten fordi deres poetiske kvalitet er korrumpert og uvirkeliggjort av sitt eget innhold, eller fordi den surrealistiske poetikken i seg selv er en form for temmelig brutal innholdsriksom (der ordene eller fargene mister sin uttrykksfulle renhet for å benytte seg av en innholdsmessig monstrøs urenhet). Renheten i filmbilder med et surrealistisk innhold blir snarere eksalterte enn formørkende, da surrealismen setter i sving drømmens og det ubevisste minnets uvirkelige natur osv. osv.

Filmen er uhyre metaforisk, ja, dels på nivå med metaforen, da den mangler det leksikalske konseptet og abstraksjonen. Mens den enkelte, spesifikke metafor bestandig har noe ufravikelig rått og konvensjonelt ved seg. Når man tenker på hvordan en due flyr ubekymret og glad av sted, metaforiserer vi gjerne en sjelig tilstand av glede ved nettopp å vise en due osv osv. Den fine metaforen, nyansen som knapt er til å fange opp, som den poetiske ringen rundt månen i vårt institusjonaliserte Petrarca-arkaiske språk, synes ikke å være mulig på film. De poetiske metaforer som på skjult vis er mulige i filmen, forekommer alltid

i tett osmose med den andre naturen, med prosaens strengt kommuniserende side. Som er den som er blitt nedfelt i vår korte filmtradisjon, og som i én og samme konvensjon favner kunstfilmen og smalfilmen, de store eposene og føljetongene.

Og likevel tenderer de siste filmene, fra Rossellini til Sokrates, fra «nybølgen» til våre dagers produksjon, mot en «poetisk film».

Spørsmålet som dukker opp er hvordan det teoretisk kan forklares og praktisk er mulig med et «poetisk språk» i filmen?

Jeg vil gjerne svare på dette spørsmålet utenfor det som strengt talt tilhører filmens domene, eller snarere oppheve skillet mellom film og litteratur og bevege meg fritt mellom dem. Derfor iler jeg til med å omformulere spørsmålet «Er et 'poetisk språk' mulig i filmen?» til «Er teknikken med fri, indirekte tale mulig i filmen?»

Vi vil siden se på årsakene til denne dreiningen og hvordan en teknisk tradisjon som blir født i poesiens språk vil være bundet i en spesiell form for indirekte, cinematografisk tale.

Men først et par ord for å etablere hva vi mener med «fri, indirekte tale».

Det er ganske enkelt snakk om filmforfatterens dypdykk ned i sjelen til sin hovedperson, og følgelig hans måte å adoptere karakterens psyke og språk på.

I litteraturen har det bestandig eksistert fri, indirekte tale. Vi finner også en potensiell, emblematiske fri, indirekte tale hos Dante, som bruker det av mimetiske grunner, med ord som er utenkelige for hovedpersonen: høflige uttrykksformer, uttrykk hentet fra epokens kjærlighetsromaner, beskrivelsen av Paolo og Francesca, de stygge ordene om Lazarus osv.

Bruken av «fri, indirekte tale» eksploderte naturligvis med naturalismen og siden i den intime, dekadente litteraturen, eller på attenhundretallet der man ofte uttrykte seg i henhold til en gjenfortalt samtale.

Karakteristisk for all gjenfortalt tale er at forfatteren ikke kan unngå å ta i bruk en viss sosiologisk bevissthet i det miljøet han maner fram. Det er faktisk karakterens sosiale tilstand som avgjør hans språk (et spesialisert, dialektisert språk om man vil).

Her må vi skille mellom indre monolog og fri, indirekte tale. Den indre monologen er forfatterens tale gjenfortalt i en karakter som ideelt sett representerer sin generasjon eller sin sosiale situasjon. Språket kan dermed gjerne være det samme som forfatterens, den psykologiske individualiseringen og objektivering av personligheten er ikke et språklig grep, men et stilistisk. Den «fri, indirekte talen» er mer naturalistisk fordi det er snakk om en egen og virkelig direkte tale uten anførselstegn, og fordi den tar i bruk personens eget språk.

I den borgerlige litteraturen, den uten klassebevissthet (det vil si at den identifiserer seg med hele menneskeheten), finner vi ofte fri, indirekte tale som en pretekst: forfatteren konstruerer en karakter som kanskje snakker et oppdiktet språk for å gi uttrykk for en spesiell tolkning av verden. Og det er i denne indirekte preteksten – på et godt eller dårlig grunnlag – at man kan ha en narrativ skrift med sterke innslag av «poesiens språk».

Direkte tale korresponderer i filmen med 'det subjektive'. I direkte tale deltar forfatteren og hefter ordet på karakteren ved å sette det i anførsel. Idet en regissør bruker uttrykk som «*Sett fra* Accatone går Stella bortover den bløte enga,» eller «Nærbilde av Cabiria som ser seg om ... Der nede, mellom akasietrærne, kommer det noen gutter gående oppover som spiller instrumenter og danser» – skisserer han scenen, fra dem som står og filmer til dem som skal klippe filmen, på en *subjektiv* måte.

Som få andre har filmforfatteren en teknisk presis bevissthet om hvordan en fri, indirekte tale fungerer, og derfor har også regissørene nå skapt sine egne, stilistiske måter å oppnå det på i sitt arbeid, riktignok fullstendig ubevisst, eller i beste fall med en svært uklar tanke om det.

Det er likevel ingen tvil om at det er mulig med fri, indirekte tale også i filmen. La oss kalle den en «subjektiv, fri, indirekte tale» (som i forhold til litteraturen kan være uendelig mye mindre artikulert og kompleks). Og, sett at vi har etablert en forskjell mellom «fri, indirekte tale» og «indre monolog», gjenstår det å se hvem av disse som ligger den «subjektive, fri, indirekte talen» nærmest.

Imidlertid kan det ikke være snakk om noen «indre monolog» i egentlig forstand, da filmen ikke har samme mulighet for inderliggjøring og abstraksjon som det ordet har: det er bildenes «indre monolog», ferdig med det. Dermed mangler hele den indre, abstraherte og teoretiske dimensjonen, eksplisitt uttalt i den monologførende karakterens evokative-erkjennende handling. Mangelen på dette elementet – som i litteraturen består av tanker uttrykt av konseptuelle og abstrakte ord – sørger for at en «subjektiv, fri, indirekte tale» aldri vil kunne stemme helt overens med det vi kaller litteraturens indre monolog.

I filmens historie kan jeg, inntil begynnelsen av sekstitallet, ikke se noen tilfeller der forfatteren fullstendig forsvinner inn i sin egen karakter. Jeg tviler på om det eksisterer en film som er en eneste «subjektiv, fri, indirekte tale», der handlingen utelukkende blir fortalt av karakteren i en absolutt internalisering av det indre allusjonssystemet.

Dersom den «subjektive, fri, indirekte talen» derimot overhodet ikke korresponderer med «den indre monologen», stemmer den enda mindre overens med den sanne «fri, indirekte talen».

Når en forfatter «gjenforteller talen» til en karakter, dukker han ned i dennes psyke, men også ned i *språket*: den fri, indirekte talen er dermed alltid lingvistisk differensiert i forhold til forfatterens språk.

Det er mulig for forfatteren å reprodusere eller gjenskape de forskjellige språkene til de forskjellige sosialt stilte karakterene fordi de finnes. Enhver lingvistisk virkelighet er samtidig sosialt differensierte og differensierende språk, og forfatteren som bruker den fri, indirekte talen må framfor alt ha en bevissthet om dette; om at det innebærer en form for klassebevissthet.

Men det mulige 'institusjonelle filmspråket' tilhører, som vi har sett, ikke virkeligheten. Eller det er uendelig, og forfatteren må hver gang kutte til sitt eget vokabular. Men også i dette vokabularet er språket tvunget inn i en interdialektal og internasjonal form, ettersom øynene er like verden over.

Vi kan heller ikke ta et mulig institusjonelt filmspråk i betraktning, ettersom det ikke finnes noe spesialspråk, subspråk, slang, altså sosiale differensieringer. Eller, om de finnes, som de jo i virkeligheten gjør, er de hinsides enhver mulighet for katalogisering og bruk.

En bondes «blikk» – gjerne hensatt til et land eller et område i forhistorisk tid – favner effektivt en annen type virkelighet enn en borgerlig sitt blikk på samme virkelighet. De to ser konkret «forskjellige serier», noe som i seg selv resulterer i to «blikk». Likevel er ingen av dem mulige å institusjonalisere, de er rent induktive.

På det praktiske plan finner vi med andre ord, på et mulig lingvistisk felles fundert språknivå basert på «blikket» på tingene, en forskjell i det at regissøren kan trekke en grense mellom seg og karakterens personlighet, psykologisk som sosialt. *Men ikke språklig*. Han er dermed fullstendig forhindret fra ethvert språks naturalistiske *mimesis*, fra andres hypotetiske «blikk» på virkeligheten.

Selv om han dermed dukker ned i en karakter og lar denne fortelle hendelsene eller representere verden, kan han ikke benytte seg av det formidable differensierende instrumentet i naturen som språket er. *Hans operasjon kan ikke være lingvistisk, kun stilistisk*.

Heller ikke en forfatter som hypotetisk sett gjenoppliver samtalen til en karakter som *sosialt sett er identisk med ham selv*, kan skille psykologien fra språket – som jo er hans eget. Bare i forhold til stilen. Det vil i praksis si når det gjelder visse typiske former for «poesispråk».

Den fundamentale karakteristikken av den «subjektive, fri, indirekte talen» må da bli at den ikke er lingvistisk, men stilistisk. Den kan dermed defineres som en indre monolog, der det eksplisitt abstrakte, konseptuelle og filosofiske elementet er fjernet.

Dette, i det minste i teorien, gjør at den «subjektive, fri, indirekte talen»

i filmen vil implisere en svært artikulert stilistisk mulighet; fri, eller snarere med de uttrykksfulle mulighetene som ligger komprimert i den tradisjonelle fortellerkonvensjonen, i en form for tilbakevending til opprinnelsen. For til slutt, med tekniske midler, å finne tilbake til filmens originale drømmeaktige kvalitet, irregulær, aggressiv, visjonær. I det hele tatt er det «den subjektive, fri, indirekte talen» som kan innsette en mulig tradisjon for et «teknisk poesispråk» i filmen.

Jeg vil trekke fram noen konkrete eksempler på alt dette fra laboratoriene til Antonioni, Bertolucci og Godard – men kunne også lagt til flere, som Rocha fra Brasil eller Forman fra Tsjekkoslovakia, og naturligvis en rekke andre (antakelig samtlige manusforfattere representert her ved Pesaro-festivalen).

Når det gjelder Antonioni (*Rød Ørken*), vil jeg stanse opp ved et par steder som er allment anerkjent som «poetiske» i filmene hans. For eksempel de to–tre fiolette blomstene som står uskarpe foran i inngangsbildet når de to hovedrolleinnhaverne trer inn i huset til den nevrotiske arbeideren, og som i utgangsbildet dukker opp igjen i bakgrunnen – da ikke lenger uskarpe, men skarpstilte ned til den minste detalj. Eller drømmesekvensen der han plutselig, etter mye utsøkt fargebruk, bruker en nesten opplagt technicolor (som for å imitere den, eller snarere gjenskape den for å få til barnets tåkelagte «fri, indirekte tale»). Eller kanskje heller sekvensen der man forbereder reisen til Patagonia: arbeiderne som lytter osv. osv.; eller det fantastiske nærbildet av en «ekte» emiliansk arbeider, fulgt av en sprø panorering fra gulv til tak langs en blå, elektrisk ledning oppetter låvens hvitkalkede murvegg. Alt dette vitner om en dyp, mystisk og tidvis høy intensitet, om den formelle ideen som tenner Antonionis fantasi.

Men for å demonstrere at det ligger en betydelig formalisme i bunn av all film, vil jeg undersøke to aspekter ved et særskilt stilgrep i arbeidet (det samme vil jeg undersøke også hos Bertolucci og Godard) som er ekstremt betydningsfulle. Disse to momentene er 1) en tilnærming sett fra to forskjellige synspunkt, to ubetydelige forskjeller, i ett og samme bilde. Det vil si at to bilder fanger inn samme hendelse og rammer inn samme stykke virkelighet, først i et nærbilde, deretter i en tagning *litt lenger unna*. Eller snarere, først forfra og siden *litt fra skrå*; eller sett fra samme vinkel, men skutt med to forskjellige objektiver. Dette gir en insistering som grenser til besettelse, en myte om tingenes iboende vesentlighet og skjønnhet. 2) teknikken med å la personene komme og gå inn og ut av bildet i en nærmest besatt rytme; montasjen består av en serie «bilder» – som vi kan kalle uformelle – der karakterene kommer, snakker og gjør ting, før de forlater bildet og overlater det til sitt rene nærvær og sin absolutte betydning. Dette gjør at et annet, analogt bilde oppstår, ett som karakterene så trer inn og ut av osv osv.

Slik fremstilles verden som regulert av myten om den rene, maleriske skjønnhet, som karakterene riktignok invaderer, men tilpasser seg etter skjønnhetens lover og regler, i stedet for å tilgrise den med sitt nærvær.

Filmens indre lov når det gjelder «besatte bilder» demonstrerer dermed tydelig vektleggingen av en formalisme som endelig fristilt myte, og som dermed er poetisk (min bruk av ordet formalisme innebærer ingen verdiforringelse: jeg vet utmerket godt at den autentiske og oppriktige formalistiske inspirasjonskilden er det poetiske språket).

Men hvordan er denne «frigjøringen» mulig hos Antonioni? Svært enkelt sagt blir den muliggjort ved å skape en «stilistisk betingelse» for en «subjektiv, fri indirekte tale» som sammenfaller med hele filmen.

I *Rød Ørken* legger ikke Antonioni som i de foregående filmene sin egen formalistiske visjon av verden – ved hjelp av en klossete form for smitte – på et tidløst innhold (problemet med fremmedgjøringens nevroses). I stedet ser han verden ved å dykke ned i sin nevrotiske hovedperson, gjenopplive hendelser ut fra hennes ”blikk” (som ikke for ingenting nå avgjort befinner seg på den andre siden av den kliniske grensen, med allerede ett selvmordsforsøk bak seg).

Ved å ta i bruk en stilistisk mekanisme har Antonioni frigjort sitt eget virkelige øyeblikk: han har endelig greid å vise verden fra sitt ståsted *fordi han har erstattet nevrotikerens blikk på verden med sin egen deliriske visjon av estetikken*, en erstatning som rettferdiggjøres av en mulig analogi mellom de to visjonene. Det er klart at den «subjektive, fri indirekte talen» er en pretekst, og at Antonioni har utnyttet den, muligens vilkårlig, for å gi seg selv maksimal poetisk frihet, en frihet som nærmer seg – og som derfor er berusende – det vilkårlige.

Den besatte ubevegelseheten i bildet er også typisk for Bertoluccis film *Før revolusjonen*. Imidlertid har den en annen betydning enn den har for Antonioni. Det er ikke fragmentet til en verden innestengt i bildet og derved omdannet til et vakkert, figurativt stykke i seg selv som, i motsetning til hos Bertolucci, interesserer Antonioni. Bertoluccis formalisme er uendelig mye mindre malerisk: hans bildebruk virker ikke metaforisk i forhold til virkeligheten ved å seksjonere den i flere selvstendige, mystiske steder slik maleriet gjør. Bertoluccis bilder forholder seg til virkeligheten i henhold til en viss realistisk kanon (ifølge et teknisk poesispråk som vi skal se er blitt brukt av klassikere fra Chaplin til Bergman): ubevegelseheten i bildet mot et stykke virkelighet (elven i Parma, gatene i Parma osv.) er der for å vitne om skjørheten til en ubesluttsom og dyp kjærlighet i nettopp dette stykke virkelighet.

Hele det stilistiske systemet til *Før revolusjonen* er praktisk talt én eneste lang subjektiv, fri, indirekte tale, basert på hovedpersonens – den unge nevrotiske tanten – dominerende sjelstilstand. Men der vi hos Antonioni i sekvenser fikk et

annet blikk enn den sykes, nemlig visjonen om forfatterens febrile formalisme, er det ikke snakk om slike erstatningssekvenser hos Bertolucci. Snarere er det tale om en smitte mellom nevrotikerens og forfatterens syn på verden, som, ved å være uunngåelig sammenfallende, ikke er lette å skille fra hverandre, da det ene går over i det andre og danner selve stilen.

De eneste uttrykkelige presserende øyeblikkene i filmen er nettopp «insisteringen» på bildenes innramming og på klipperytmen, der verkets realisme (den neorealistske, rossellianske stigningen, og den mytiske realismen hos enkelte yngre mestere) går i retning av en abnorm varighet i bildet eller i klipperytmen, for så å eksplodere i en slags teknisk skandale. Denne insisteringen på det partikulære, der visse detaljer utdypes, er en avsporing i forhold til filmen som system: *det er forsøkt på å få til en annen film*. Og til slutt forfatterens nærvær, som transcenderer sin egen film i en abnorm frihet, og kontinuerlig truer med å spikre den fast i øyeblikkets plutselige inspirasjon, mens den latente inspirasjonen ligger i forkjærligheten for den poetiske verden med dens livserfaringer. Et øyeblikk med naken og grusom subjektivitet i naturen, i en film der (som hos Antonioni) subjektiviteten er gjennommystifisert i henhold til den falske objektivitetens pro-sess som er en nødvendig pretekst i enhver «subjektiv, fri indirekte tale». Altså, ved hjelp av teknikken med å vise en desorientert sjelstilstand, ukoordinert, martret av detaljer og oppmerksomhetssøkende, kommer verden sett fra hovedpersonen og den ikke mindre nevrotiske forfatteren hele tiden til syne som dominert av en elegisk, delikat sjel, aldri klassisistisk.

Derimot finner vi noe brutalt i Godards kultur, og kanskje også noe lettere vulgært: elegien er for ham ufattelig, da han som pariser ikke kan være bekjent av en så provinsiell og landlig følelse. Antonionis klassisistiske formalisme er også utenkelig, av samme årsak. Han er først og fremst en postimpresjonist uten noe av den gamle, størknede sensualiteten på det konservative området; og det marginale som hos Antonioni er padano-romansk, ser vi her i en langt mer europeisk form. Godard skyver ikke noe moralsk imperativ foran seg, han kjenner verken presset fra den normative marxistiske lære (for gammel) eller den infame akademiske bevisstheten (for provinsiell). Hans vitalisme kjenner verken grenser, bluferdighet eller skrupler. Han rekonstruerer verden samtidig som han er kynisk. Godards poetikk er ontologisk, det kalles film. Hans formalisme er dermed en «teknisisme» for hans egen, poetiske natur: all bevegelse som fikseres av filmkameraet er vakker, ettersom den er en teknisk, og dermed også en poetisk restaurering av virkeligheten. Og Godard er naturligvis også med på leken, også han har behov for en «dominerende sjelstilstand» hos hovedpersonen for å kunne boltre seg med sin tekniske frihet og vise en tilstand av nevrotisk og skandaløs dominans i forhold til virkeligheten. Dermed er også Godards hovedpersoner syke,

borgerskapets svarte får, uten at de dermed er under behandling. De er alvorlig syke, men vitale på grensen til det patologiske. De representerer ganske enkelt materialet til en ny type antropologi. Også deres forhold til verden karakteriseres av besettelsen, av den maniske bindingen til en gjenstand eller en gest (og her kommer filmens teknikk inn, som bedre enn den litterære teknikken kan pirke i situasjonen). Men hos Godard dreier det seg ikke om å dvele overdrevent lenge ved hvert objekt; hos ham er det verken om å gjøre å dyrke objektet som form (som hos Antonioni), eller å dyrke objektet som symbol på en tapt verden (som hos Bertolucci). Godard dyrker ingenting og sidestiller alt, setter alt i fremste rekke. Hans pretekstuelle "fri, indirekte tale" er en frontalsystematisering av tusen ikke-differensierende detaljer, uten noe svar på hva som kommer etter, montert med en kjølig og nærmest ynkelig lidenskap (typisk for hans amoralske hovedpersoner) til en desintegrasjon rekonstruert i overensstemmelse med et uartikulert språk. Godard mangler fullstendig klassisisme, ellers kunne man for hans del snakke om nykubisme. Her er det snarere tale om en atonal nykubisme. Idet filmene hans skrider fram, i løpet av de lange «subjektive, fri, indirekte» taggingene som etteraper hovedpersonens sjelelige tilstand, fornemmer vi alltid en film skapt i ren glede over å restituere en virkelighet splintret av teknikken og satt sammen igjen av en brutal Braque, mekanisk og disharmonisk.

Den «poetiske filmen» – slik den fra fødselen av og i en del år nå har vist seg å være – har altså som fellesnevner at den produserer film av dobbel natur. Den filmen vi ser og vanligvis tar inn over oss er en «subjektiv, fri, indirekte tale», gjerne irregulær og omtrentlig – med andre ord svært fri, gitt det faktum at forfatteren hensetter seg i «filmens dominerende psykiske sjelstilstand» identisk med den syke hovedpersonens – i en kontinuerlig mimesis som forsyner ham med stor stilistisk og provokativ frihet.

Under denne filmen løper en annen film – den forfatteren gjerne skulle ha laget uten noen form for pretekst om *den visuelle mimesis* av sin egen hovedperson: en film av helt og holdent ekspressiv-ekspressjonistisk karakter.

Bildebruk og en manisk form for klipping er utsendte spioner for disse underløpende filmene som aldri er blitt laget, slik vi har sett i analysene av fokuseringen på detaljer. Denne besettelsen motsier ikke bare filmens fellesspråklige norm, men også filmens interne regulering når det gjelder «subjektiv, fri, indirekte tale». Det er øyeblikket der språket, ved å følge en annen og kanskje også mer autentisk inspirasjon, frigjør seg fra funksjonen og presenterer seg som «sitt eget språk», sin stil.

Den «poetiske filmen» er derfor like grunnleggende basert på utøvelsen av stil som inspirasjonskilde som den i de aller fleste tilfeller er ektefølt poetisk: i den

grad at den fjerner enhver mistanke om mystifisering av pretekstualiteten til bruk i «subjektiv, fri, indirekte tale».

Og hva betyr så alt dette?

Det betyr at en felles teknisk-stilistisk tradisjon er i støpeskjeen: med andre ord et språk for den poetiske filmen. Dette språket tenderer mot å posisjonere seg diakront i forhold til det narrative filmspråket, og kan synes å gå i retning av å aksentuere seg selv mer, på samme måte som i de litterære systemene.

Denne teknisk-stilistiske tradisjonen baserer seg på en samtidighet i de filmatiske stilgrepene, dannet nær sagt som et naturlig resultat av hovedpersonens anomale psykologiske eksesser som er satt i preteksten. Eller snarere som et resultat av en betydelig formalistisk visjon av verden (uformell hos Antonioni, elegisk hos Bertolucci, teknisistisk hos Godard osv. osv.). Å uttrykke den indre visjonen krever nødvendigvis et spesielt språk, med stilgrep og tekniske løsninger side om side med inspirasjonen, som nettopp ved å være formalistisk har i seg både instrumentet og objektet.

De mange «filmatiske stilgrep» – født og katalogisert i en tradisjon som knapt har sett dagens lys og som ennå er normløs foruten det intuitive og, vil jeg hevde, det pragmatiske – sammenfaller alle med prosesser som er spesielt typiske for filmens uttrykk. De er lingvistisk rene og krever dermed spesifikke lingvistiske uttrykk. Å liste dem opp ville bety å spore opp en mulig «prosodi» som ennå ikke er kodifisert og funksjonell, men der potensialet allerede ligger i det normative (fra Paris til Roma, fra Praha til Brasilia).

De første kjennetegn på disse konstituerende tegnene i en tradisjon innen poetisk filmkunst består i det fenomenet som normalt og banalt nok kan defineres av arbeiderklassens tilhengere med frasen: «La dem høre maskinen!» De lærde cineastenes store slagord fra begynnelsen av sekstitallet: «Ikke la dem høre maskinen!» har nå fått omvendt fortegn. Disse to utsagnene, erkjennelsesteoretiske motsetningsfylte læresetninger, er utvilsomt med på å definere det faktum at det er to forskjellige måter å lage film på, at det finnes to forskjellige filmspråk.

Nå må jeg få skyte inn at de store filmverkene av Chaplin, Mizoguchi, Bergman, hadde som generelt og felles kjennetegn at «man ikke hørte maskinen», det vil si at de ikke ble spilt inn med tanke på en kanon av «poetisk filmspråk».

Deres poesi lå et annet sted enn i språket som teknisk mulighet.

Det faktum at man ikke skulle høre filmkameraet surre betydde at språket sluttet seg til signifikatene og stilte seg til deres disposisjon ved å være transparent inntil det fullkomne; man brukte ikke dets nærvær som en form for kontinuerlig teknisk-stilistisk bevissthet til å stille det opp mot fakta og voldta dem til semantisk deformert galskap.

La oss ta sekvensen i *Byens lys* der Chaplin bokser med en fyr som selvfølgelig

er mye sterkere enn ham. Den overraskende komikken idet Chaplin bryter ut i dans, hans små trinn som snart går hit og snart dit, symmetriske, uten mål og mening, er ubehjelpelige og latterlige, og likevel: der sto kameraet stille og fanget inn et såkalt «totalutsnitt». Det hørte man ikke. Vi kan også ta ett av de siste prosjektene i rekken av den klassiske «poetiske filmen», *Djevelens øye* av Bergman, der Don Giovanni og Pablo trer ut av Helvete etter trettitre år og får se igjen verden slik den arter seg – dette særskilt underlige – som Bergman gjengir i en «lang tagging» av de to hovedpersonene i et litt landlig og halvilt stykke landskap, ett eller to helt ordinære «nærbilder» og en voldsom «panorering» av et svensk landskap som ligger oppløst i sin henrivende skjønnhet og ubetydelige ydmykhet. Kameraet står stille og fanger inn bildene på en absolutt normal måte. Man hører det ikke.

Poesien i klassisk film var altså ikke noe man oppnådde gjennom et spesifikt poetisk språk.

Det betyr at de ikke var poetiske, men fortellende: den klassiske filmen er både tilstand og fortelling, og dens språk er prosaens. Poesien ligger innbakt, på samme måte som vi ser det i fortellingene til Tsjekhov og Melville.

Dannelsen av et «film poetisk filmspråk» impliserer dermed tvert imot muligheten for å lage pseudofortellinger, skrevet med poesiens språk: med andre ord muligheten for en kunstprosa, en serie lyriske sider, der subjektiviteten er sikret ved bruken av den «subjektive, fri, indirekte» preteksten, og der hovedpersonen er stilen.

Det er derfor gode grunner til at vi hører maskinen, i alterneringen mellom forskjellige objektiver, et 25 eller 300 i samme ansikt, zoomens nærgåenhet og uendelig høye grad av objektivitet, som blåser opp tingene lik et brød som har stått for lenge til heving, det konstante motlyset og det liksom-tilfeldige ved kameraets blindinger, det håndholdte kameraets bevegelser, de plagsomme taggingene på skinner, den skamferte klippingen av hensyn til uttrykket, de irriterende overfallene, den vedvarende fokuseringen på ett og samme bilde osv. osv. – alt tekniske løsninger som nærmest er skapt ut fra en utålmodighet med regler, et behov for en ureglementert og provokativ frihet, en autentisk annerledeshet eller en anarkistisk forkjærlighet for det delikate. Men også dette ble raskt til en kanon, en lingvistisk og prosodisk overdragelse som på én og samme tid evner å fange interessen til samtlige filmelskere verden over.

Hvilken nytte har vi av den individualiserte, og i en viss forstand velsignede, «poetiske filmens» nye teknisk-stilistiske tradisjon? Opplagt en enkel bruks-terminologi; men det betyr ikke at man ikke fortsetter å foreta sammenliknende undersøkelser av fenomenet i en større kulturell, sosial og politisk sammenheng.

Inntil i dag er filmen, sannsynligvis siden 1936, da *Moderne tider* kom ut, blitt foregrepet av litteraturen eller hatt den som en tidsmessig foregripende katalysator, da filmens dypereliggende sosiopolitiske motiver gjerne karakteriseres som mindreverdige i forhold til litteraturen.

Det er grunnen til at den neorealisticke filmen (*Roma åpen by*) har satt standard for all italiensk litterær neorealisme etter krigen og til dels i femtiårene. Fellinis og Antonionis nydekadente og nyformalistiske filmer er blitt stående som en gjenoppliving av den italienske nyavantgardismen og bortfallet av neorealismen. Den «nye bølgen» har foregrepet «l'école du regard» ved i all hemmelighet å utstyre den med de første symptomer; den nye filmen vi ser i enkelte av de sosialistiske republikkene er de første og mest skjulte i en generell oppvåkning i land med interesse for formalisme av østeuropeisk opprinnelse, som en reprise på et ubrutt attenhundretallsmotiv osv. osv.

Med andre ord kan man på et generelt grunnlag øyne en tydelig reprise av formalismen i dannelsen av en tradisjon for et «poetisk filmspråk» for den typiske middelsproduksjonen i nykapitalismens kulturelle utvikling. (Jeg tar naturligvis et forbehold, da mitt ståsted er marxistisk moralisme, om et mulig alternativ, eller om muligheten for en fornyelse av det forfattermandatet som for øyeblikket kan synes dalende.)

For å konkludere:

- 1) Den poetiske filmens teknisk-stilistiske tradisjon blir født etter ønske om nyformalistiske undersøkelser, inspirert av materien, der man legger vekt på en lingvistisk-stilistisk tilbakevending til den litterære produksjonens aktualitet.
- 2) Bruken av «subjektiv, fri indirekte tale» i poetisk film er, som vi har sett gjentatte ganger, pretekstuell: den brukes til å snakke indirekte – mot et nær sagt hvilket som helst narrativt alibi – i første person. Dermed er det språket som brukes til hovedpersons indre monologer i preteksten det samme språket som en «første person» som ser verden ut fra en grunnleggende irrasjonell inspirasjon. For å uttrykke seg må han dermed ty til poesispråkets mer hemmelighetsfulle uttryksmåter.
- 3) Filmkarakterene kan ikke velges ut fra annet enn samme kulturelle miljø som forfatteren selv. Sammenfallende med ham hva gjelder kultur, språk og psykologi: blant «borgerskapets svarte får». Om han derimot skulle plukke ut noen fra en annen sosial verden, blir de mytifisert og assimilert inn i anomalitetens, nevrosenes og hypersensibilitetens typologi osv. Også på film ser vi altså at borgerskapet identifiserer seg selv med hele menneskeheten, i en irrasjonell interklassisme.

Alt dette utgjør en del av den generelle gjenbruksbevegelsen, til dels initiert av den borgerlige kulturen i det terrenget som er tapt i kampen mot marxismen og dens mulige revolusjon. Og den føyer seg inn i denne borgerlige utviklingsbevegelsen på en grandios måte, nesten antropologisk, etter mønster fra en kapitalismens «internrevolusjon». Det vil si at det er nykapitalismen som setter fokus på og modifiserer sine egne strukturer, og som i dette tilfellet tilbakefører en senhumanistisk funksjon til poetene: myten og formens tekniske bevissthet.

(Essayet ble opprinnelig holdt som foredrag under Pesaro-festivalen i 1966)