

R PAOLO PA  
MMANUSE  
RUKTUR SC  
NNAN STRU  
FILM

Originallets titel:

La sceneggiatura come "struttura  
che vuol essere altra struttura"

Pier Paolo Pasolini

© Garzanti Editore s.p.a., 1972, 1991,  
1995

© 2000, Garzanti Libri s.r.l., Milano  
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

Den svenska utgåvan:

© 2022 Filmögon och Emma Hatt

Översättning:

Emma Hatt

Korrektur:

Kim West och Carl Henrik Svenstedt

Formgivning:

Zirke

Tryck och bindning:

Göteborgstryckeriet

ISBN 978-91-527-0507-0

Filmögon

[www.filmögon.se](http://www.filmögon.se)

Med bidrag från:

Stiftelsen C. M. Lericci

**KULTUR**RÅDET

PIER PAOLO PASOLINI

Filmmanuset som "en struktur som  
vill vara en annan struktur"

Den konkreta beståndsdel i relationen mellan film och litteratur är filmmanuset. Jag är inte så intresserad av filmmanusets medlande funktion, av hur filmmanuset kritiskt vidareutvecklar det litterära verket när det "bildligt integrerar det" med det lika kritiska perspektivet hos filmverket som det förutsätter.

I den här essän är det som intresserar mig med filmmanuset stunden då det anses vara en självständig teknik, ett komplett verk som är fulländat i sig självt. Vi tar en författares filmmanus, som inte är hämtat ur en roman och av olika anledningar inte har översatts till film.

Detta är alltså ett självständigt filmmanus, som utmärkt kan representera en författares eget val, valet av en viss berättarteknik.

Enligt vilken tradition bedömer man ett sådant verk? Om man anser att det helt och hållet tillhör "skrivan-det", alltså att det inte är något annat än en produkt som kommer från en "typ av skrivande" vars grundläggande komponent är den att skriva genom att använda sig av metoden för filmmanus, så bör det bedömas på samma sätt som man vanligtvis bedömer litterära produkter, och just precis som en ny litterär "genre", med sitt tonfall och sitt särskilda versmått osv. osv.

Men att göra detta skulle vara felaktigt och godtyckligt. Om man i filmmanuset inte kontinuerligt anspelar på en film man ska göra, så är detta inte längre en metod, och att det liknar ett filmmanus är helt och hållet en förevändning

(en situation som inte har uppstått än). Om en författare alltså väljer att använda sig av metoden för filmmanus som självständigt verk, måste han samtidigt acceptera att anspela på en film som ska göras, annars blir hans metodval falskt, och han avviker inte på något sätt från litteraturens traditionella former.

Om han i stället accepterar att det substantiella elementet, strukturen, i hans "verk i form av ett filmmanus" är själva anspelningen på ett filmiskt och visualiserbart verk som ska göras så kan man säga att hans verk är både karakteristiskt (det har drag som verkligen liknar alla riktiga och fungerande filmmanus) och självständigt på samma gång.

Ett liknande moment finns i alla filmmanus (till högkvalitativa filmer),

det vill säga alla filmmanus har ett moment då de är självständiga "metoder", *vars mest framträdande strukturella egenskap är den inkorporerade anspelningen på en film som ska göras.*

För att ge kritik åt filmmanuset som en självständig metod krävs det i detta fall särskilda förutsättningar som är så komplexa, så förutbestämda av ett ideologiskt kaos, som varken kan kopplas till den traditionella litteraturkritiken eller till den samtida filmkritiken, att man faktiskt behöver hjälp från nya tänkbara modeller.

T.ex, är det möjligt att använda sig av en analysmodell för stilistiska undersökningar när man analyserar ett filmmanus? Kanske är det möjligt, men bara om man anpassar

den till en rad, för denna modell, främmande kriterier, som manuset därmed bara kan låtsas uppfylla. Om man utför en histologisk undersökning på ett utdrag från ett filmmanus på samma sätt som man utför en på ett litterärt verk så berövar man filmmanuset på sitt särdrag: anspelningen på en film som ska göras, som vi redan vet är grundläggande. Undersökningen för stilistik medför sina egna formella förväntningar. Den breder ut en diagnostisk slöja även på det som den skulle kunna veta i förväg, för att inte tala om det som den inte riktigt vet, inte bara kunskapsmässigt, utan som arbetshypotes!

Att fokusera på en oändligt liten detalj för att återge en helhet, vilket historiskt och kulturellt omdefinierar

verket, kommer aldrig vara tillräckligt i filmmanusets fall. Det vill säga, det kommer att fattas en komponent inuti formen, en komponent som inte finns där, som är en "önskan efter en form". Så fort en stilistiker hade uppfattat problemet skulle han troligtvis anpassa sin undersökning efter det. Däremot kringgås stilistikens grundläggande egenskap, den att arbeta med konkret material. Praktiskt taget kan man inte härleda denna "önskan efter en form" ur en detalj från formen. Man måste utgå ideologiskt ifrån denna önskan, den måste vara en del av den kritiska modellen. I detalj är den önskan inget annat än en tomhet, en dynamik som man inte konkretiserar. Den är som ett fragment av en kraft utan riktning, som man över-

sätter till att hela formen är klumpig och ofullständig. Detta gör att stilistikern inte kan sluta sig till något annat än att hela verket är klumpigt och ofullständigt, kanske drar han slutsatsen att det är skissartat, eller att det är en film som ska göras osv. osv. Och när han gör det så håller han sig inte till den rätta kritiska punkten. Han måste snarare förmoda och förutse att en sådan slutsats är en väsentlig del av verket, att det är dess strukturella egenskap osv. osv.)

Den huvudsakliga egenskapen hos "tecknet" i filmmanuset är den att anspela på betydelsen via två olika riktningar, [vilka är] simultana och sammanflytande. Det vill säga, tecknet i filmmanuset anspelar på betydelse i enlighet med alla skrivna

språks normer, i synnerhet med de litterära jargongerna, men, *på samma gång, anspelar det på samma betydelse som leder mottagaren till ett annat tecken, till den film som ska göras.* Varje gång vi ställs inför filmmanusets tecken och försöker utvinna dess betydelse så åker våra hjärnor i två riktningar samtidigt: en hastig och normal, en annan långsam och specifik.

Med andra ord, en författare till ett filmmanus ber sin mottagare att delta i ett speciellt sorts samarbete, nämligen det att låna texten en "visuell" fullkomlighet som den inte har, men som den anspelar på. När läsaren ställs inför filmmanusets tekniska egenskaper blir han direkt införstådd i samarbetet som han ombetts delta i, och hans beteck-

nande fantasi kommer mekaniskt in i en kreativ fas som är mycket rikare och mer intensiv än när han läser en roman.

Filmmanusets metod grundas framför allt på ett sådant samarbete med läsaren och man förstår att dess perfektion består i att uppfylla den rollen. Filmmanusets form och stil är perfekta och fulländade när de har innefattat och integrerat denna roll i sig själva. Det klumpiga och ofullständiga intrycket är alltså oundvikligt. Klumpigheten och ofullständigheten är stilistiska komponenter.

Här uppstår en konflikt mellan de olika skepnader ett "tecken" framträder under. Detta är både muntligt (fonem), skriftligt (grafem) och visuellt (cinèm). Genom en

oräknelig serie av reflektioner, som vår mystiska cybernetik har betingat, har vi alltid olika skepnader av det språkliga "tecknet" framför oss samtidigt, som alltså är trinitärt. Om vi tillhör den klass som har kulturen i sin ägo, och därför åtminstone är läskunniga, så framträder "grafemen" framför oss som tecken kort och gott, som är oändligt berikade av "fonemens" och "cinèmens" närvaro.

I traditionen finns det redan vissa typer av "skrivande" som hänvisar läsaren till en liknande procedur som den vi har beskrivit ovan, till exempel den symboliska poesin. När vi läser en dikt av Mallarmé eller Ungaretti, med alla språkliga tecken, "grafem", som då är framför oss, begränsar vi oss inte till en ren

och enkel läsning. Texten ber oss att samarbeta, att vi låtsas att vi akustiskt hör grafemen. Detta för oss alltså tillbaka till fonemen. Som samtidigt finns med i vår upplevelse även om vi inte läser högt. En vers av Mallarmé eller Ungaretti får betydelse bara genom en semantisk utvidgning, eller genom de särskilda betydelsernas förfinade-barbariska tvång, vilket bara går att åstadkomma genom ordens samband eller deras förmodade musikalitet. Det vill säga, när vi betecknar *inte genom ett teckens specifika uttrycksfullhet, utan genom att utnyttja dess fonem*. På detta sätt integrerar vi alltså den speciella vokabulärens avvikande betydelse hos poeten när vi läser. Vi åker mot två riktningar, den

normala, *tecken-betydelse*, och den onormala, *tecken-tecken i egenskap av fonem-betydelse*.

Samma sak inträffar i filmtexterna (varför inte uppfinna även denna nya term!). Här integrerar läsaren också filmmanusets ofullständiga betydelse, och följer två vägar, den vanliga, *tecken-betydelse*, och den ovanliga, *tecken-tecken i egenskap av cinèm-betydelse*.

*Ett ord i filmtexten kännetecknas av en uttrycksfull betoning av ett av de tre moment som utgör det, cinèmet.*

Naturligtvis är cinèmen ursprungliga bilder, av de obefintliga synmonaderna, eller nästan, faktiskt. Bilden föds när cinèmen samordnas.

Poängen är denna: cinèmens

samordningar är inte en litterär teknik. De är ett annat *langue*, som är baserat på cinèmens eller "bildtecknens" system, som man etablerar det filmiska metaspråket på, på samma sätt som de skrivna eller talade metaspråken. Man har alltid pratat om det filmiska metaspråket (åtminstone i Italien), som ett motsvarigt språkbruk till skrift- och talspråken (litteratur, teater, etc), och hur mycket visuellt som än finns i det ses det som en motsvarighet till de sköna konsterna. Varje filmisk undersökning är alltså fördärvad av den lingvistiska matris som finns i huvudet på den som analyserar eller studerar filmen. "Montaget", ett begrepp som bara har nått en ytlig framgång i Italien, lyckas inte framlägga att det är

möjligt att filmen är ett *annat språk*, med sina autonoma och specifika strukturer. "Montageteorin" tenderar att lägga fram filmen som en annan teknik, specifik, grundad i likhet med skrift- och talspråken. Alltså med det som för oss är språket kort och gott (men inte för semiotiken, där man förhåller sig likgiltig inför de mest skiftande, skandalösa och hypotetiska teckensystem).

Medan alltså "cinèmet" i skrift- och talspråken är en av tecknets beståndsdelar och framför allt det som tas mindre i beaktande när ett ord framträder för oss som talat och skrivet, det vill säga framför allt som fonem och som grafem, är cinèmet det främsta tecknet i filmspråken. Man måste nog snarare tala om bildtecken (som alltså är

”cinèmet” som har skilts från de andra två momenten i ordet, och har blivit autonomt, ett tecken som är självtillräckligt).

Vad är det för grundläggande synmonad som bildtecknet utgör, och vilka är bildtecknets samordningar som bilden föds ifrån? Även här har vi alltid instinktivt haft ett storts lån från litteraturen i bakhuvudet när vi har talat, det vill säga att vi kontinuerligt och omedvetet liknar film vid uttrycksfulla litterära språkbruk. Vi har alltså likställt bildtecknet med ordet, och vi har konstruerat en sorts falsk grammatik utifrån det, vagt, dristigt, och i viss mån sinnligt, i likhet med skrift- och talspråkens grammatik. Det vill säga, vi har en idé av bildtecknet i bakhuvudet som är väldigt vag, som vi generiskt

likställer med ordet. Men ordet är substantiv, verb, utropsord eller interjektiva småord. Det finns språk som är huvudsakligen substantivcentrerade, och andra som är huvudsakligen verbcentrerade. I våra gemensamma språk i västvärlden består språket av en balans mellan definition (substantiv) och aktion (verb) osv. osv. Vilka är filmspråkets substantiv, verb, konjunktioner och interjektioner? Och, framför allt, är det nödvändigt att det finns sådana, att vi fogar oss efter våra regler om likhet och vana? Om filmen är ett annat språk, kan inte detta okända språk grundas på regler som inte har någonting att göra med de språkliga regler som vi är vana vid?

Vad består bildtecknet av, rent fysiskt? En bildruta? Ett särskilt

tidsspänn av bildrutor? En flercellig helhet av bildrutor? En betydande sekvens av bildrutor under en tidsperiod? Detta måste vi fortfarande bestämma. Och det kommer inte att bestämmas förrän det finns förutsättningar för att skriva en grammatik för filmen. Att till exempel hävda att bildtecknet eller det filmiska språkbrukets monad är ett "syntaxem", alltså en helhet av samordnade bildrutor, är fortfarande godtyckligt. Liksom det fortfarande är godtyckligt att hävda, till exempel, att filmen är ett fullständigt "verbcentrerat" språk: det vill säga att det inte finns substantiv i filmen, eller konjunktioner, interjektioner, om de inte är sammanslagna med verben. Och alltså att kärnan i det filmiska språket, bildtecknet, är ett klipp i

bildrörelser, från en obestämd och formlös period, kaotisk. Följaktligen går en grammatik som är "kaotisk" per definition bara att beskriva genom att använda sig av moment som är ovanliga i skrift- och talspråkens grammatiker.

Det som inte är godtyckligt är i stället att hävda att filmen är grundad på ett "teckensystem" som är annorlunda än det i skrift- och talspråken, eller också att filmen är ett annat språk.

Men det är inte ett annat språk som bantuspråk är annorlunda från italienskan, till exempel, bara för att jämföra språk som är svåra att jämföra, och med fog. Om översättning också kräver en metod som liknar den som vi har sett hos "filmtexten" (och för vissa genrer som den sym-

boliska poesin) efterfrågas alltså ett särskilt samarbete med läsaren, och dess tecken hänvisar till betydelsen via två kanaler. Det rör sig om när man översätter bokstavligt med parallellställda tvåspråkiga upplagor. Om vi ser text på ett bantuspråk på den ena sidan, och en text på italienska på den andra, skapar de tecken som vi har uppfattat (läst) av texten på italienska ett karambolage som bara de mest raffinerade tankemaskinerna, våra hjärnor, kan förstå. Dessa återger betydelsen *direkt* (tecknet "palm" som visar palmen) och *indirekt*, när det skickar tillbaka till tecknet på bantu som visar samma palm i en värld som är psykofysiskt eller kulturellt olik vår. Naturligtvis förstår inte läsaren tecknet på bantu,

som för honom är ett "dött ord", likväl inser han åtminstone att hans uppfattade betydelse från tecknet "palm" bör förenas, ändras... hur? Kanske utan att veta hur, av det mystiska tecknet, hur som helst gör känslan av att det ska ändras på något sätt att det ändras. Samarbetet mellan översättare och läsare är alltså dubbelt: *tecken-betydelse*, och *tecken-tecken av ett annat (ursprungligt) språk-betydelse*.

Exemplet på ett ursprungligt språk närmar sig det som vi vill säga om filmen. Detta ursprungliga språk har i själva verket strukturer som är oerhört olika våra, som tillhör, säger vi, det "vilda tänkandets" värld. Likväl finns det "vilda tänkandet" hos oss, och det finns en identisk struktur som är grundläggande

mellan våra språk och de ursprungliga.<sup>1</sup> Båda är uppbyggda av språkliga tecken, och de är alltså ömsesidigt förenliga. De båda respektive grammatiska systemen har motsvarande mönster. (Om vi alltså är vana vid att bryta våra grammatiska vanor av respekt för ett annat språks strukturer, även de mest olika och komprometterande sådana, är vi däremot inte i stånd att bryta våra filmiska vanor. Och så kommer det att vara fram tills att det skrivs vetenskaplig grammatik för filmen, i form av en potentiell grammatik för det

1 Pasolini refererar till *Det vilda tänkandet* (franska originalets titel: *La Pensée sauvage*) av Claude Lévi-Strauss.

Den utgavs år 1962 och på svenska år 1971 i översättning av Jan Stolpe.

”system av bildtecken” på vilket filmen grundar sig.)

Nåväl, vi sa att filmmanusets ”tecken” går längs en tudelad väg (tecken-betydelse; tecken-tecken filmisk-betydelse). Återigen, även de litterära metaspråkens tecken går denna väg. Bilder framkallas i läsarens samarbetande huvud. Den ena gången framhäver grafemet sitt eget fonem, den andra gången sitt eget cinèm, beroende på den musikaliska eller måleriska kvaliteten hos texten. Men vi har sagt att den tekniska karaktären i filmtextens fall är en speciell och kanonisk förfrågan om ett samarbete med läsaren för att *se cinèmet i grafemet, och alltså att tänka i bilder, och bygga upp filmen som filmmanuset anspelar*

*på i sitt huvud, som en film som ska göras.*

Vi måste nu komplettera den första iakttagelsen genom att påpeka att cinèmet som är så utpräglat och specialiserat, som sagt, inte blott är ett element, även om det är en utvidgning av tecknet, utan att det är ett tecken i ett annat språkligt system. Tecknet i filmmanuset uttrycker alltså inte bara "en önskan om att formen ska vara en annan" utöver formen, alltså, det fångar "formen i rörelse". Det är en rörelse som slutförs fritt och ombytligt i författarens fantasi och i läsarens samarbetande och sympatiska fantasi, som sammanfaller fritt och ombytligt. Allt detta händer vanligtvis i textsammanhang, och det förutsätter bara substantiviskt ett

annat språk (i vilket formen slutför sig). Det är alltså en fråga som ställer två metaspråk, och deras ömsesidiga former, i relation till varandra.

Det som är viktigare att notera är att orden i filmmanuset alltså är *tecken i två olika strukturer samtidigt*, då betydelsen som de betecknar är dubbel, *och de tillhör två språk med två olika strukturer*.

När man ska formulera en definition i skrivandets listigt begränsade fält så framstår filmtextens tecken som tecken som denoterar en "form i rörelse", en "form som har en önskan om att bli en annan form". När man i stället formulerar en definition i det språkliga fältet som är bredare och mer objektivt, så framstår filmtextens tecken som ett

tecken som uttrycker *betydelsen av en "struktur i rörelse", eller också "en struktur som har en önskan om att bli en annan struktur"*.

Om det nu är så, vilken är den typiska strukturen i filmmanusets metaspråk? Det är en "diakronisk struktur" per definition, eller ännu hellre, för att använda den term som försätter strukturalismen i kris (särskilt om det är konventionellt menat, som av vissa italienska grupper), en term från Murdock, en riktig "process". Men en särskild process, då det inte handlar om en evolution, om en övergång från ett stadie A till stadie B, utan om en äkta "dynamism", om en "spänning", som rör sig, utan att avgå och utan att anlända, från en stilistisk struktur, som den berättande strukturen,

till en annan stilistisk struktur, som filmens, och, närmare bestämt, från ett språkligt system till ett annat.

Filmtextens dynamiska men icke-funktionella "struktur", som befinner sig bortom evolutionens lagar och passar perfekt som objekt för en sammanstötning mellan det numera traditionella begreppet "struktur" och det kritiska begreppet "process". Murdock och Vogt skulle befinna sig framför en "process som inte går framåt", framför en struktur som gör processen till sin strukturella egenskap. Lévi-Strauss skulle inte befinna sig framför "naiva filosofiska" värden, som bestämmer "riktning" åt processerna, utan framför en verklig önskan efter rörelse, författarens önskan som betecknar betydelserna i en språk-

lig struktur som typiska tecken för den strukturen, samtidigt betecknar författaren betydelsena i en annan struktur. Denna önskan är exakt, den är ett faktum att den som observerar får observera utifrån, vilket han själv är vittne till. Det är inte en önskan som är hypotetisk och naivt beprövad. Synkronin i filmtexternas system förutsätter att diakronin är det grundläggande elementet. Det vill säga, jag upprepar, processen. *Vi ska alltså analysera en morfologiskt rörlig struktur.*

Att en individ, en författare, reagerar på systemet genom att konstruera ett annat, känns enkelt och naturligt, precis som människor, som historiskrivare, reagerar på den sociala

strukturen genom att konstruera en annan, genom revolution, det vill säga genom önskan att omvandla strukturen. Jag menar inte att tala om 'naturliga' och ontologiska värden och viljeakter, som den amerikanska sociologiska kritiken gör. Jag talar om en "revolutionär vilja" både hos författaren i den bemärkelse att han skapar ett individuellt stilistiskt system som motsäger det rådande grammatiska och den litterära jargongens system, och hos människor i den bemärkelsen att de startar uppror mot politiska system. Vad gäller författaren till filmtexter, och, ännu hellre till film, befinner vi oss framför ett spännande faktum: det finns ett stilistiskt system där ett språkligt system ännu inte har definierats,

och där strukturen inte är medveten eller vetenskapligt beskriven. Låt säga en regissör, som Godard, förstör den filmiska "grammatiken" innan man vet vilken den är. Och det är naturligt, för varje personligt stilistiskt system stöter mer eller mindre våldsamt emot de institutionella systemen. Vad gäller filmen, sker något liknande som med litteraturen. Författaren är alltså medveten om att hans stilistiska system (eller kanske ännu hellre "formspråk" som Barthes föreslår) motsäger normen och störtar omkull den, men man vet inte vilken norm det handlar om. Det finns till exempel numera en riktig internationell skola, en "internationell stilistik" som tillämpar "poesins språk" som kanon för filmen, och som alltså inte inte kan göra en be-

sviken, trotsa, kasta om, och spela på grammatiken (som den inte känner till, för att det är ett annat språks grammatik, som hör till ett "system av bildliga tecken" som ännu inte är helt klart i det kritiska medvetandet). Poesins språk i filmen är redan en riktig och ny stilistisk inrättning, med sina egna lagar och egenskaper, som är, hur ska man säga, lojala mot varandra: som går att känna igen i en film från Paris eller i en film från Prag, i en italiensk eller en brasiliansk film. Dessa tenderar redan, som filmgenre, att ha sina kretsar, sina specifika distributionskanaler (det hölls nyligen en konferens om essäfilm i Italien, där man håller på att bli medveten om behovet för detta. På så sätt, alltså, likt en förläggare har satt för att

sälja böcker till utvalda mottagare, som förutsågs vara av liten upplaga. Detta sägs dock inte vara en dålig kommersiell affär, såvida distributionen sker inom de logiskt beräknade begränsningarna).

Att det finns en skillnad mellan "prosans språk" och "poesins språk" är en gammal föreställning bland språkvetare. Men om jag ombads att citera ett nyligen skrivet stycke som visar på denna skillnad, skulle jag välja några sidor ur Barthes *Litteraturens nollpunkt*, där skiljelinjen är radikal och upplivande. (Men låt mig tillägga att Barthes bakgrund är den franska klassicismen, som är mycket annorlunda från den italienska, och framför allt har han det franska språkets serie av progressiva sek-

venser bakom sig, medan italienarna har ett kaos bakom sig, som alltid gör deras klassicism odefinierad och sensuell. Dessutom skulle jag återigen vilja påpeka att "ordens isolering", som är typisk för poesins "dekadenta" språk, bara är till synes antiklassicismisk, det vill säga att sätta det isolerade ordet i förgrunden - som mysterium och monstrositet - på huvudsatsen. I själva verket är det så att om en tålmodig "analytiker" skulle kunna rekonstruera förbindelserna mellan de "isolerade" orden i poesins språk under 1900-talet, så skulle det resultera i att han rekonstruerade klassicismens förbindelser, vilka förutsätts i varje estetisk framställning som den.

Sammanfattningsvis har man i filmen utan tvekan system eller strukturer, med alla deras respektive typiska egenskaper. En tålmodig stilistisk undersökning, likt en etnologisk studie av australiensiska folkstammar, skulle beskriva permanenta och fasta egenskaper hos dessa system - dels i bemärkelsen att de är "skolor" (den internationella "filmpoesin", som en sorts utsökt gotik), dels i bemärkelsen att de är faktiska individuella system.

Samma sak går att göra genom en lång och noggrann analys av filmmanusens "bruk och sedvänjor". Även här vet var och en av oss intuitivt, eller av erfarenhet som inte har blivit vetenskaplig forskning, att en serie egenskaper som har starka relationer sinsemellan, och har en

konstant kontinuitet, skulle utgöra en typisk "struktur" för filmmanus. Ovan har vi sett den "dynamiska" egenskapen, som, tror jag, är ett bråkigt fall av en "diakronisk struktur" osv. osv. (med "kronotopen" Segre pratar om som ett substantiellt internt inslag).

Det som är intressant med detta fall är författarens konkreta och påvisbara "vilja", som för mig verkar motsäga det Lévi-Strauss hävdar: "Man kan inte tillsammans och samtidigt strikt definiera ett stadie A och ett stadie B (vilket bara är möjligt utifrån och i strukturella termer) och empiriskt återuppliva övergången från den ena till den andra (som vore det enda begripliga sättet att förstå det)."

I själva verket kan vi utmärkt,

utifrån och i strukturella termer strikt definiera stadie A (vi tar filmmanusets litterära struktur) och stadie B (filmstrukturen) framför filmmanusets ”dynamiska struktur”, framför dess önskan om att vara en form som rör sig mot en annan form. Men samtidigt *kan vi empiriskt återuppliva övergången från det ena till det andra, eftersom filmmanusets struktur består just av detta: ”övergången från det litterära stadiet till det filmiska stadiet”*.

Om Lévi-Strauss hade fel om detta, och Gurvitch och den amerikanska sociologin med Murdock och Vogt hade rätt, så skulle vi vara tvungna att godta de sistnämndas polemik, och göra deras anspråk på att fokusera mer på ”processen” än på ”strukturen” till vårt.

Att läsa ett filmmanus, och att läsa det, varken mer eller mindre, betyder att empiriskt uppleva övergången från en struktur A till en struktur B.

## EFTERORD Filmögon

”Varför färdigställa ett verk, när det är så vackert att bara drömma om det?”  
– *Decamerone*,  
Pier Paolo Pasolini, 1971

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) är mest känd som filmskapare, romanförfattare, poet och politisk agitator. Men utöver sina filmer och böcker skrev han under sin tid som regissör en lång rad essäer om filmmediet; dess apparatur, poesi och språk. Några av dessa har tidigare givits ut på svenska i antologierna *Vittnet* (Bo Cavefors förlag, 1979) och *Skrifter i fel tid* (Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1993), båda volymerna är i urval och översatta av Ingamaj Beck. Trots

dess gedigna och omfattande utgivningar har aldrig *Filmmanuset som ”en struktur som vill vara en annan struktur”* översatts till svenska. Filmögon vill med den här publiceringen och översättningen betona Pasolinis betydelse som essäist och belysa hans analys av filmmanuset som en egen litterär form. I standardpraxisen för filmbranschen anses inte manuset vara en litterär form i sig själv, och därför bedöms dess ”framgång” som ett verk i allmänhet genom att det översätts till den filmiska formen eller inte. Men Pasolini ger i *Filmmanuset som ”en struktur som vill vara en annan struktur”* manusformen en särskild status, där den istället kan läsas som

en form på sina egna villkor, och ”anses vara en självständig teknik, ett komplett verk som är fulländat i sig självt”. Essän visar tydligt på Pasolinis polymatiska tänkande och bredden i hans undersökande av språket, litteraturen och filmen.

Filmögon och Emma Hatt skulle vilja tacka Carl Henrik Svenstedt, Kim West, Studio for Propotional Cinema och Greger Hatt utan er hjälp skulle inte den här publikationen varit möjlig.

PIE

F

”EN ST

VARA EN A