

# Kosmorama Essay

## Billedlæsning/Søren Kjörup

Billedet (fig. 1) er hverken et strimmelbillede fra en film eller et still. Næ, jeg har skam fundet det et så litterært sted som i andet bind af Ole Wivels erindringer (»Tranedans: Erindringsmotiver«, Gyldendal 1975). Men kig nu alligevel en gang på det.

Det forestiller tydeligt nok forfatteren Leif Panduro, ifølge billedteksten fotograferet december 1963. Men lad os gemme det et stykke tid og se lidt nærmere på hvad vi kunne læse ud af billedet hvis vi ikke (gen-)kendte Panduro. Først en simpel beskrivelse.

Billedets motiv er først og fremmest en kraftig, sortklædt skikkelse der rejser sig midt i billedet og udfylder billedfladen næsten fra bund til top. Skikkelsen deler ligesom billedet i en venstre og en højre halvdel. Men billedet er også delt på den anden led, i en øverste og nederste halvdel, nemlig af bordfladen (hvis overflade lige akkurat kan ses, hvilket viser at synspunktet er ret lavt: kameraet må have været holdt nede omkring bæltstedet).

Skikkelsen er ikke anbragt nøjagtigt midt i billedet, men lidt til venstre. Det får dog ikke billedet til at kæntré, for dels er figuren tydeligt vendt mod højre, først og fremmest hvad synsretningen angår, men også med profilens spidse tagkæg af hår, den spidse næse, den imponerende mave (yderligere udfyldt af de krydsede arme) og de spidse sko. Der er ligesom masser af pile, vektorer, bevægelser (eller hvad man vil kalde det) mod højre. Og dels vejes en måske truende uligevægt op af kandelaber og søstykke i højre øverste halvdel – to elementer der kun svarer til en tynd dørsprække og en lille mand i venstre øverste halvdel.

Lad os kigge lidt mere på linier og flader og gemme motivet et øjeblik. Der er altså først og fremmest den store sorte figur, påtrængende som bare pokker, omend dens rytme altså ikke er ud imod os, men mod højre. Figuren ligesom *gror* op fra bunden af billedet, dels taktet være det ret lave synspunkt (moderat frøperspektiv), dels fordi den ligesom står på næsten en spids og vokser opefter, dels – og måske først og fremmest – på grund af dens kontrast til den hvide dug der danner en fin pil mod den spids figuren balancerer på. Og dugens halvbue fra højre billedkant og ned er jo en smuk spejlvending af den sorte figurs halvbue fra bunden og op. Man kan ligesom forestille sig at den sorte figur som et frøkorn har ligget indsvøbt i det hvide, men nu har krænget det af sig, har rejst sig og foldet sig ud.

Andre iagttagelser af samme slags? Ih ja! (Men hvor ville det dog have været meget nemmere at demonstrere med et lysbillede og en pegepind foran tilstedeværende tilskuere end her med trykt tekst for en læserskare). Figurens rankhed der accentueres af dørkarmens rankhed og kandelabrens og flaskens og tallerkenstablens og serviettens rankhed (servietten gentager den sorte figurs ståen på spidsen). Skibet på maleriet der har den samme let bagoverbøjede ligevægt som figuren. Den sorte skygge (et gulvtæppe?) i højre nederste hjørne som figurens tåspids lige berører. Bordpladen der snitter figuren næsten lige hvor jakken snitter. Dugens venstre hjørne der trænger ind i dørkarmen og får billedet til at hænge sammen på tværs. Den hvide firkant på figurens højt placerede tyngdepunkt, anbragt på billedets diagonal fra venstre øverste til højre nederste hjørne, men lidt over diagonalernes krydsningspunkt. Det at figuren ganske vist ikke står i billedets midte, men til gengæld midt mellem dørkarmens og maleriets rette linier, som en organisk form mellem disse stive strukturer. Osv., osv., osv. Et herligt billede, altså, et billede som allerede i sine strukturer kan give mange, rigt facetterede oplevelser.

Men sandelig også i sit indhold. To ting – to kontraster – springer i øjnene. Der er den store mand i billedets midte, udfyldende rummet, tagende situationen i sin besiddelse – og så den lille mand uden underkrop, der med skaldet isse og briller og to hænder der checker det hele af på en blok, forsigtigt titter ind ad dørens smalle åbning til venstre, bag vores store helt (der jo er lige så høj som døren og mange gange så bred – hvordan er han dog kommet ind gennem den sprække?). Kontrasten mellem den grandiose virtuositet, naturens muntre søn i smoking til aftenselskab – og så den lille pernittegrøn, der må regne det hele ud med blyant og papir. Romantik og rationalisme. Intuition og velvære overfor forknýt tænkning. Den kokette lille hårtop overfor skaldepandens rynke. Hvem ville ikke vædde en flaske cognac på at den lille mand har tygget på blyanten? Dobbeltmennesket derimod, den store svævende oppustede ballon, har ikke brug for blyant og papir; blokken har han stukket i lommen og blyanten har han såmænd nok smidt væk.

Naturens muntre søn til aftenselskab – det er ikke den rene løbske fantasi. Det er aften – og der er natur på billedet. Nemlig på billedet i billedet. Sejleren i aftensol. Men her har vi så den anden kontrast, en slags almen-gørelse af den første: natur versus kultur (strukturelisternes yndlingskontrast!). Natur på maleriet, kultur i rummet.

Fig. 1. Forfatteren glorificeret som naturens muntre søn til aftenselskab. (Leif Panduro, december 1963, fotograferet af Emil Christensen).





Men endnu bedre: For hvad er det for et lys der falder på naturbilledet, på solnedgangen? Den femarmede kandelabers! Bemærk at kandelabren på billedfladen med sine fem lysende flammer nøjagtigt indskrives sig i maleriets venstre nederste hjørne. Det er ikke kandelabren der oplyser rummet (jvf. den skygge den lille mand kaster på dørkarmen og væggen, eller lyset i nakken på den store). Kandelabren skaber overgangen fra kultur til natur. Den er en kulturgenstand, men kultisk og dermed i pagt med naturen. Dens overeksponeret blændende flammeskær er overflødigt i rummets elektriske almenbelysning. Den repræsenterer naturens forklarede lys.

Så her har vi altså, fra venstre mod højre, på én gang læseretning og synsretning for billedets personer: bevægelsen fra intellekt over følelse til forklarelsens naturlige femarmede skær. Naturens muntre skikkelse har vendt for-tænktheden ryggen og ser selvtilfreds hvilende frem mod forklarelsen (og vinflasken) – og er dog større end alt andet, fremhævet ved størrelse og glorie. Fra den sorte trekant under fode og fra det veldækkede bord svæver han op som veloplagt hersker over de fire elementer, jord, ild, vand og luft. I sandhed en hyldest til forfatteren, kunstneren! (Og så ved vi tilfældigvis, at han i hvert fald den gang var tandlæge i privatlivet.)

Hvad er forudsætningerne for en analyse/oplevelse af den slags? Træning i at se, at opdage, at fornemme linier og former og flader og betydninger, sammenhænge og kontraster. Og måske en vis fantasi. Men også noget mere elementært, nemlig selve det at kunne se at den store sorte flade i midten forestiller en mandsperson, de gråhvide flader på tværs forestiller et bord med dug osv. Man kan mene at det jeg har kaldt den strukturelle analyse netop ikke forudsætter at man kan se hvad billedet forestiller (jeg er ikke sikker på, at det er rigtigt), men det må i hvert fald stå fast, at hvis vi ikke kan se at krimskramset til venstre forestiller en lille mand og det store sorte i midten en stor mand, så kan vi ikke se kontrasten mellem de to mænd heller.

Beskrivelsen, den strukturelle analyse og betydningsanalysen som jeg her har skitseret dem, er i princippet velkendte i traditionel billedanalyse – hvilket vil sige kunstanalyse, først og fremmest. De er også teoretisk beskrevet, i den klassiske form vel hos kunsthistorikeren og -teoretikeren Erwin Panofsky i artiklen »Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art« (i: »Meaning in the Visual Arts«, oprindeligt trykt som introduktion til »Studies in Iconology«).

Panofsky skelner mellem tre lag i betydningsanalysen. Vi har først en *præ-ikonografisk* beskrivelse af de »primære eller naturlige betydninger« i formerne på billedfladen. Så har vi en *ikonografisk* beskrivelse (i den tidlige version kaldt »ikonografisk i snæver forstand«), hvor vi ser de »sekundære eller konventionelle betydninger«, altså genkender bestemte personer (typisk helgener), ser at billedet illustrerer bestemte velkendte historier osv. Og endelig har vi den *ikonologiske* beskrivelse (i den tidlige version kaldt »ikonografisk i dyb forstand«), hvor billedindholdet sættes i forbindelse med kulturelle strømninger osv. og tolkes så man finder frem til dets indre mening eller indhold.

I min analyse har jeg delvis blandet disse tre lag, men det er ikke vanskeligt at rede dem ud. At se at billedet forestiller to mænd, et dækket bord, et maleri på væggen osv. er *præ-ikonografisk*. At tolke blyant og papir som tegn på at den lille mand er en bogholdertype er *ikonografisk*. Og at tage de store armbevægelser og se hvor-

dan billedet guddommeliggør kunstneren gennem kontrasten mellem intellekt og følelse og natur og kultur er *ikonologisk*.

En af de interessante ting i denne forbindelse er Panofskys (og de fleste andre billedteoretikers, herunder filmteoretikers) fornemmelse af at de *præ-ikonografiske* konstateringer er umiddelbare, teoriløse, naturlige. Der er analytiske og tolkningsmæssige problemer på de andre niveauer, men hvad selve det angår at et billede forestiller noget, er der tilsyneladende ingen problemer for disse forskere.

Faktisk er netop dette en af de mest indgroede grundtanker i billed- og filmteori: Spørgsmålet om hvordan betydning opstår i billeder behøver dårligt nok at stilles, for svaret er helt ligetil; billeder har betydning, forestiller noget, derved at de ligner noget; billeder forestiller hvad de ligner og ligner hvad de forestiller. Afbildning er en naturlig funktion – og ikke noget der skal forklares med indviklede vilkårlige systemer og regler.

Lige så grundlæggende og umiddelbart rigtig denne tanke måske synes at være, lige så nemt er det at vise at den er rivende gal. Tag nu bare Panduro-fotografiet igen. Oprigtigt talt: Hvad ligner denne firkantede, sorte, hvide og grå plamage? I hvert fald turde det være klart at den ligner andre billeder i dette nummer af Kosmorama meget, meget mere end den ligner en smokingklædt forfatter foran et veldækket bord. Men det er klart at denne firkantede plamage ikke forestiller et eneste af de andre billeder her i Kosmorama, men altså netop en fyldig, veloplagt mandsskikkelse ved et bord med dug, tallerkener, kandelaber, vin osv. (Og billedet viser jo selv at man ikke kan indvende at et billede ikke kan forestille et andet billede, men altid må forestille »noget ude i virkeligheden« – for Panduro-billedet forestiller jo netop bl. a. et andet billede!).

Nå ja, med en hel del god vilje kan man vel nok sige at nogle af de sorte og hvide og grå flader på dette fotografi til nød kan minde lidt om en smokingklædt herre i et rum med et veldækket bord, men det er jo i hvert fald det de ligner mest – og med så megen god vilje kan man vist få hvadsomhelst til at ligne hvadsomhelst. Og samtidig må det understreges at hvad der er galt med denne ligneteori om afbildning ikke er noget der kan afgøres gennem en diskussion af, hvor meget eller hvor lidt den ene eller anden synes at et billede ligner dette eller hint. Der er noget mere fundamentalt, mere principielt galt.

Prøv at overveje om et billede kan lyve. Ja altså, selvfølgelig kan et billede ikke lyve, for at lyve er at udføre en bestemt slags perverteret kommunikationshandling, og det kan en »død« ting som et billede naturligvis ikke klare. Men så om det er muligt for et menneske at lyve med et billede, altså at give falske oplysninger om noget.

Det er jo helt oplagt. Hvis jeg vil fortælle hvordan Ole Wivel tager sig ud ved Gyldendals aftenfester ved at vise Panduro-billedet frem, ja så giver jeg en række falske oplysninger, måske ikke om hans påklædning, men helt klart om hans skikkelse, ansigtstræk osv. Men prøv at overveje hvad dette nærmere betyder. På den ene side må det altså være muligt at identificere hvad et billede er et billede af, uafhængigt af hvordan billedet fremstiller eller afbilder sit motiv (og dermed også uafhængigt af om billedet »ligner«). Og på den anden side må det være muligt at tale om dette »hvordan« uafhængigt af dette »hvad«. Det er netop sammenligningen mellem hvad og hvordan, mellem motiv og fremstilling, der afgør om afbildningen er korrekt eller misvisende, altså om der tales

mere eller mindre sandt med billedet eller lyves mere eller mindre.

Hvis et billede bare forestillede hvad det ligner og lignede hvad det forestiller, så ville det ikke være muligt at lyve *med* et billede. Billedkommunikation ville altid være sandfærdig. Kun kommunikation *om* billeder ville kunne være vildledende i den forstand, at hvad der gives ud for at forestille ét i virkeligheden forestiller noget andet.

Et billede af Anker Jørgensen som en høj, flot fyr ville slet ikke være et billede af Anker Jørgensen, og altså heller ikke et vildledende sådant, men et billede af en anden (eller måske af ingensomhelst – men hvordan kan et billede ligne ingensomhelst?) der fejlagtigt er blevet udlagt som et billede af Anker Jørgensen. Men sådan er det jo faktisk ikke. Man kan faktisk godt lyve med billeder, man kan faktisk godt vildlede *med* billeder og ikke kun tale vildledende *om* billeder. Og det kan man, fordi man kan skelne mellem billedets hvad og hvordan.

Hvad og hvordan – eller reference og betydning: skellet mellem de to fænomener er skjult i begrebet »af-bildning«, begrebet om at billedet »forestiller« noget. I den tidlige semiologi havde man meget travlt med at få bortvist dette med reference fra teorierne, dette med at sproget handler om virkeligheden, henviser til den. Og til dels med god grund, for mange er de misforståelser der er opstået af at man troede at man kunne forklare ordenes betydning ud fra de ting nogle af ordene undertiden bruges til at referere til. Som semiologerne hævder har ordene faktisk betydning udelukkende takket være semantiske regler, der placerer dem på bestemte pladser i bestemte betydningsstrukturer. Betydning er en egenskab ved ordene, tegnene – ikke en relation mellem tegnene og dele af virkeligheden uden for tegnene.

Men i iveren for at udrydde denne sidste misforståelse fik adskillige toneangivende folk formuleret teorier der ligesom udelukkede, at sproget kunne bruges til noget. Man tog udgangspunkt i systemerne og strukturerne – ikke i kommunikationssituationerne. Og dog er det her en analyse af et hvilket som helst sprog må begynde: nogen siger noget til nogen – eller nogen viser et billede for nogen. Nogen beskriver noget for nogen – eller nogen afbilder noget for nogen. Og helt kort kan man sige at hvad der sker i en sådan situation er, at nogen refererer til noget og udnytter ordenes eller billedets betydning i et forsøg på (mere eller mindre sandfærdigt eller vildledende) at karakterisere dette noget – til glæde og oplysning (eller måske til forbitrelse og bedrag) for nogle andre.

Vores måde at tale om brugen af verbalsproget på er klar på dette punkt. En sætning som »Leif Panduro er en dansk forfatter« handler om (bruges altså med *reference* til) Leif Panduro, og det siges altså om ham, hvad hans nationalitet og offentlige profession er (de anvendte ord *betyder* det og det). Reference og betydning er klart uafhængige af hinanden. En sætning som »Leif Panduro er en tjekkisk skiløber« ville også handle om Panduro og sige noget om hans nationalitet og profession; det at denne sætning (dette udsagn) tilfældigvis er falsk eller vildledende er ikke ensbetydende med at sætningen slet ikke handler Panduro, men derimod om en anden der passer til beskrivelsen »tjekkisk skiløber« (eller slet ingen, hvis der ingen tjekkiske skiløbere skulle findes).

Vores måde at tale om billeder på er derimod tvetydig. »Billedet forestiller Leif Panduro« betyder nemlig dels, at der refereres til Leif Panduro, dels (normalt) at de betydninger der findes i billedet (et billede som vort her er et billede af en kraftig, smokingklædt, velopløst mandsper-

son, af et bestemt udseende i øvrigt, osv.) karakteriserer Leif Panduro nogenlunde korrekt.

Hvis man med rimelighed kan sige at billedet *ligner* Leif Panduro, så opstår denne rimelighed af at betydningerne – som må kunne konstateres uafhængigt af og forud for sammenligningen med Leif Panduros udseende – faktisk med rette viser sig at kunne bruges til at karakterisere ham. Lighed med noget er ikke en forudsætning for betydning i billeder, men betydning i billeder omvendt en forudsætning for at vi kan rejse spørgsmålet om de nu også ligner (giver et korrekt indtryk af) hvad de forestiller. Og jeg vil tro at den misforståelse at betydning i billeder forklares gennem lighed med det afbillede, nok blandt andet skyldes den tvetydighed i brugen af begrebet »afbildning« der ligger i at »afbildning« både dækker reference og betydning.

Selv denne tvetydighed i sprogbrugen er nok en af grundene til, at traditionel billed- og filmteori hviler på en forfejlet opfattelse af, hvor betydning i billeder kommer fra. En anden og nok så væsentlig grund har man formodentlig deri at billedteori normalt er blevet skrevet af kunsthistorikere, der i deres profession har et helt atypisk og på sin vis bagvendt forhold til billeder og deres betydning. Det normale, ligefremme forhold her er naturligvis, at ingen er i tvivl om, hvad et billede forestiller (i betydningen: refererer til), og billedet bruges nu for at vise hvordan det som det forestiller ser ud. Hvordan ser Leif Panduro ud? Man hiver Wivel-bogen frem og kigger på det billede, der står »Leif Panduro« under. Hvordan ser en fandens mælkebøtte ud? Man hiver »Flora i Farver« frem og ser efter. Og sådan ser min forlovede ud, siger man, og hiver stolt et lille billede frem fra tegnebogen.

Kunsthistorikerne, f. eks. netop Panofsky, er typisk i den modsatte situation. De sidder med nogle billeder, men aner ikke hvad eller hvem de forestiller. Hvem er den snedker eller tømmer på højre fløj af Mérode-alteret i the Cloisters i New York (fig. 2)? Og hvad er det for nogle små mærkelige æsker med mekanik i, han har stående? Og hvem er den yndige unge pige som Jens Juel malede i pastel i 1788 eller lidt senere (fig. 3)?

Den aldrende snedker på højre fløj af et alterbillede med bl. a. en bebudelsesscene er jo nok Mariæ tilkommende, Jesus' stedfar Josef, og f. eks. Panofsky er gået ud fra, at de små mekaniske æsker er musefælder. Andre har imidlertid ment, at de var høvle. Og den unge pige, der har være kendt (bl. a. i sin familie) som »etatsråd Stolpes datter«, har kunsthistorikeren Ellen Poulsen for nylig afsløret som Anna Barbara Damkier, der siden blev gift ind i familien Stolpe (hvoraf fejltagelsen i familien; for øvrigt er frk. Damkier faktisk i familie med den ny formand for Filminstitutets bestyrelse).

Her er situationen ikke den normale, altså: Billedet forestiller en musefælde; lad os se på billedet hvordan en musefælde så ud dengang. Eller: Billedet forestiller Anna Barbara Damkier i 12-årsalderen, altså før hun blev gift med cancelliråd Stolpe; og lad os se på billedet hvordan hun så ud – i tillid til at billedet giver et korrekt indtryk. Næ, situationen er den omvendte: En tingest der ser ud som den på billedet må være en musefælde (eller en høvl); en pige med det udseende (på et billede med den proveniens) må være frk. Damkier. Karakteristik og identifikation, hvordan og hvad, betydning og reference glider sammen så betydningen bliver bestemmende for hvad monstro referencen er. Og så er det klart at man ikke bagefter kan skille de to fra hinanden og sige at billedet af en pige med det og det udseende nødvendigvis må





Fig. 3. »Etatsraad Stolpes Datter. Kiøbt af Fru Havari Stolpes Datter Daters Datter« – som der står på bagsiden af denne Jens Juel-tegning fra (formodentlig) 1788 – eller Anna Barbara Damkier, som påvist af kunsthistorikeren Ellen Poulsen? (Fra Den kongelige Kobberstiksamlings katalog over Juel-tegninger, ved Ellen Poulsen).

Fig. 2. Hvem er den ældre herre? Og hvad er det for nogle mærkelige tingester han har på bordet og i vinduet? (Højre fløj af Mérode-alteret af Robert Campin i The Cloisters i New York).

være et billede af frk. Damkier – men et vildledende sådant, for frk. Damkier så slet ikke sådan ud! Det er klart at man herudfra forledes til at tro, at et billede forestiller hvad det ligner og ligner hvad det forestiller.

Jeg har prøvet at godtgøre at denne opfattelse af billeder er gal, fordi den ikke skelner mellem betydning og reference. Og det er nemt at hobe andre argumenter op, nogle af dem ligesom følger af, at dette skel falder væk, andre af en anden karakter. Hvis et billede skal ligne noget (visuelt) ved at forestille, så må dette »noget« nødvendigvis findes og have et udseende; det må være noget konkret og synligt. Et billede skulle altså ikke kunne forestille fiktive genstande og personer – men det er der jo mange billeder der gør! Hvis teorien var rigtig ville et billede heller ikke kunne forestille genstande og personer hvis udseende ingen kender – men det er der også mange billeder der gør. Realisme og sandhed ville være billeders eneste mulighed – fantasi og løgn ville være udelukket. Og hvad med de tilfældige løgne? Hvis jeg nu synes at den gamle mand på Mérode-alteret ligner min onkel, forestiller billedet så min onkel?

Jeg skal ikke nægte at gængse vestlige billedsprog (specielt som på fotografier – der dog oftest er ganske urealistisk sorthvide!) faktisk har en sådan karakter at vi i vor præ-ikonografiske billedforståelse i vid udstrækning kan benytte os af vor viden om verdens udseende, altså ligesom kan tolke eller læse de former og farver og linier og flader som billedet præsenterer os, for på samme måde som vi ville tolke eller læse eller altså bare forstå de former og farver osv. som vi ser omkring os i visuelle omgivelser i øvrigt. Man kunne sige at vi ligesom benytter de samme koder til tolkning af billeder, som vi benytter til forståelse af den visuelle virkelighed, men pointen er at vi netop af denne grund meget nemt kan glemme, at der er tale om koder, om noget i en vis forstand konventionelt (omend altså ikke *bevidst* konstrueret), således at vi kan komme til at opfatte billedforståelse på det præ-ikonografiske niveau som lige så naturlig en funktion som forståelse af den visuelle virkelighed. Vi kommer meget nemt til, som Panofsky, at mene at konventioner, regler, koder først kommer ind ved forståelsen på det ikonografiske niveau, mens den præ-ikonografiske forståelse er »naturlig«, ukodet.

Man kan ganske vist lave lange lister over de forskelle der er imellem billeder og vore visuelle omgivelser i øvrigt (og dermed imellem de to codesystemer), forskelle der enten kommer af, at billeder nu engang er todimensionale, mens vore omgivelser er tredimensionale, eller som kommer af at der også på det præ-ikonografiske niveau findes rent konventionelle træk, bestemte måder at gengive bestemte ting i den visuelle virkelighed på. Men jeg skal gerne gå med til at der faktisk er en forbindelse mellem hvordan billeder præsenterer sig og skal ses og læses på den ene side, og på den anden hvordan vore visuelle omgivelser præsenterer sig og skal ses og forstås (men jeg vil så skynde mig at tilføje at denne forbindelse ikke kun går den ene vej: virkeligheden afspejler sig i billeder, men billeder kan også lære os at se virkeligheden på bestemte måder).

Men hvis jeg vil gå med til dette, hvorfor mener jeg så at det er så vigtigt at få fastslået at afbildning ikke kan defineres ud fra lighed, at afbildning på det præ-ikonografiske, simple genkendelsesniveau ikke er et naturligt fænomen, men et kodet? Af to sammenhængende grunde, en teoretisk og en praktisk.

Den teoretiske er at for forståelsen af billedsprog er det vigtigt at se at ét er hvordan eksisterende billedsprog faktisk er opbygget, hvad de i øjeblikket faktisk egner sig til; noget andet er om de nødvendigvis må have den karakter de faktisk i øjeblikket har, med de begrænsninger der ligger heri. Det er teoretisk vigtigt at vide, om billedmedier har den karakter de har af principiel nødvendighed eller på grund af en bestemt historisk udvikling. For hvis det sidste er tilfældet, så kan man jo eventuelt prøve at udvikle andre billedsprog end de faktisk eksisterende, hvis man synes at de begrænsninger disse har er uheldige. Men hvis det første er tilfældet, så har tanken om at andre billedsprog måtte kunne udvikles naturligvis ingen relevans, og man må acceptere de begrænsninger der nu engang er.

Den praktiske begrundelse er at jeg faktisk mener at der er uheldige begrænsninger i vore gængse vestlige billedsprog i dag. På den ene side ser vi jo at billeder (og film og TV) i stadig højere grad kommer til at være bærere af samfundskommunikationen (hvor jeg dog vil skynde mig at tilføje, at den revolution der er sket i billedbrugen gennem de sidste hundrede år med udviklingen af lithografiet, fotografiet, xylografiet, fotogravure, off-set, film og TV er blevet ledsaget af en tilsvarende revolution i spredningen og brugen af verbaltekster med telefon, radio, computer- og fotosats, duplikation, off-set og fotokopiering; kommunikationen med billeder er vokset enormt, men det er kommunikationen med verbaltekster sandelig også).

På den anden side ser vi, at forståelse af tekniske problemer og samfundsmæssige problemer i stadig højere grad forudsætter abstrakt tænkning, formidling af abstrakte sammenhænge. Og netop det egner billeder sig i øjeblikket ikke særlig godt til, fordi de faktisk eksisterende almindelige billedsprog er bedst til at formidle konkrete kendsgerninger, specielt om hvordan ting og personer ser ud.

Med andre ord er det *teoretisk* vigtigt at påpege, at billedsprog ikke nødvendigvis må begrænse sig til at bære meddelelser om virkelighedens visuelle overflade, fordi det er *praktisk* nødvendigt at indse, at det er muligt og ønskværdigt at prøve at udvikle andre billedsprog der kan bære meddelelser om de langt vigtigere abstrakte sammenhænge i tilværelsen (herunder ikke mindst i samfundet).

Sådan set er jeg ikke bange for at tage munden fuld her og sige at den historiske udvikling vi har set i billedsprogene i Vesten fra renaissance og fremefter, kulminerende med fotografiets, filmens og TVs sprog, i eminent grad er tilpasset den samfundsformation der har udviklet sig i samme periode: det borgerlige samfund, kapitalismen. Grundlæggende træk i den borgerlige tænkemåde som f.eks. individualismen er vore billedsprog eminent egnet til at formidle – tænk på portrætmaleriets store tid i slutningen af det 18. århundrede og delvis videre frem, eller på brugen af fotos i dag. Hele den elementære tekniske udvikling og den hertil hørende konkrete formidling af hvordan maskiner bygges og bruges har også haft behov for billeder der kunne vise hvordan de konkrete ting ser ud og hænger sammen, helst endda i den meget eksakte forstand som centralperspektivet (udviklet omkr. 1500) giver mulighed for. Og det politiske liv, det borgerlige repræsentative demokrati, forudsætter netop også en vis overfladisk viden om samfundet og en koncentration om enkeltpersoner, politiske lederskikkelser, som vore billeder er eminent gode til at sikre.



Skal vi bruge de store armbevægelser, så kan der faktisk ikke være nogen tvivl om, at det af politiske grunde er nødvendigt at indse, at det er teoretisk muligt og praktisk nødvendigt at udvikle andre billedsprog end de gængse, nemlig billedsprog hvori man kan udtrykke abstrakte sammenhænge. Som f. eks. Eisenstein så klart så det (hvad man end vil mene om hans konkrete teorier og forsøg). Lidt banalt, men dog ikke urigtigt, man kan sige at formen (sproget) og indholdet faktisk hænger sammen på en sådan måde at man ikke i den gamle form, det borgerlige billedsprog, kan udtrykke virkeligt radikale tanker. Uden en udvikling af billedsproget vil forsøget på at udtrykke abstrakte sammenhænge nødvendigvis forblive amputeret.

Så lad os fastholde at selv de almindeligste, faktisk anvendte afbildningskoder i dag har så mange træk fælles med de mønstre eller synsmåder vi anvender når vi ser og forstår den visuelle virkelighed omkring os, at vi kan bilde os ind at der slet ikke er tale om koder i billedforståelsen, så er det nu alligevel kun takket være koder at sorte og hvide og grå (eller farvede) plamager på papir eller projiceret på et lærred kan få betydning, kan komme til at forestille noget.

At afbildning hviler på koder eller semantiske (=betydnings) regler der i en vis forstand er konventionelle, betyder naturligvis ikke at der er nogen der har siddet og bestemt at det skal være sådan og ikke sådan. At vi har de regler vi har, skyldes den historiske udvikling af hvad man kunne kalde en institution, afbildningsinstitutionen. Og selv om man principielt ville kunne lave koderne eller reglerne om efter forgodtbefindende, ville man jo næppe blive forstået om man lavede billeder efter kodesæt af egen idiosynkratiske konstruktion. Her er billeder helt parallelle til verbalsprog: De og de regler findes faktisk; de kunne have været andre; vi kan lave dem om; men vi kan ikke være sikre på at blive forstået, hvis vi med ét slag forsøger på egne vegne at ændre dem radikalt. At gennemføre de ændringer af billedsprogene, som jeg talte om ovenfor, så de bliver mere velegnede til at udtrykke abstrakte sammenhænge, er altså et spørgsmål om at ændre afbildningsinstitutionen, og det må nødvendigvis være en langvarig og træg proces – hvilket dog ikke gør det til en mindre påtrængende opgave.

Men det er kun i det helt principielle af afbildningskoder således kan sammenlignes med verbalsproglige koder. På andre punkter, i selve deres struktur, er de helt forskellige herfra. Faktisk kan man skelne mellem tre principielt forskellige typer af »sprog«, nemlig hvad jeg her vil kalde notationssystemer, verbalsprogssystemer og afbildningssystemer.

Forskellene mellem de tre typer ligger dels i det syntaktiske, dels i det semantiske, altså dels i hvordan tegnsystemerne som sådan er bygget op, og dels i de betydninger der er knyttet til dem og i hvad de forudsætter om strukturen af de områder af virkeligheden som de kan bruges til at beskrive eller på anden måde behandle sprogligt (man kan tale om det enkelte sprogs »logiske rum« eller dets »applikationsområde«).

Notationssystemer, i den betydning hvori jeg her bruger ordet, er systemer af endelige antal finit differentierede tegn der kan bruges til henvisning til endelige antal finit differentierede træk i virkeligheden. Dette betyder altså at det er systemer af ti eller tyve eller hundrede eller et andet fast antal tegn, der hver for sig er »defineret« så det i hvert fald i en given sammenhæng altid er muligt at afgøre om man her har et tegn fra et bestemt system eller

ej, og hvis ja, da hvilket tegn i det pågældende system. Og videre er notationssystemer sådanne »sprog« hvor tegnene takket være deres klare betydninger kan bruges til at referere til og karakterisere (eller på anden måde sprogligt behandle) et endeligt antal fænomener i virkeligheden, fænomener der også er »defineret« så det i givne sammenhænge er klart om et givet system har tegn for dem eller ej, og hvis ja, da hvilke tegn i systemet.

Nodesystemet er en god tilnærmelse til noget sådant. En oktav i nodesystemet rummer tolv tegn, hverken mere eller mindre (eller rettere lidt flere, idet visse sammensatte tegn ækvivalerer med hinanden, b for A med  $\times$  for G, f. eks.) – og hvert af disse tegn er præcist »defineret« udtryksmæssigt (at »defineret« hele tiden kommer i anførelstegn skyldes at der ikke nødvendigvis – og reelt kun sjældent – er tale om, at der findes formulerede definitioner; klare afgørelsesprocedurer er nok).

Og i princippet kan de tolv tegn kun bruges til at henviser til tolv klart »definerede« toner. Hele præcisionen i et sådant system forudsætter tydeligt nok at det kun handler om en ganske bestemt, lille del af virkeligheden (i eksemplet nogle akustiske fænomener), og endda på en sådan måde at kun visse bestemte, klart »definerede« enheder i dette virkelighedsudsnit kan være referenter, altså kan være det der henvises til (nemlig kun oktavens tolv rene toner – hele og halve spring – men ikke kvarte toner, »blå« toner, larm og alt det der). Og en af fordelene herved er at man kan »oversætte« begge veje, altså både fra tegn til tone og fra tone til tegn. Der er hvad man kalder »en-tydighed« mellem sprog og referenceområde. Et givet nodetegn kan (i princippet) kun betyde én lyd, en klar tone; en given lyd kan kun noteres i systemet hvis det er en klar tone, og da kun på (i princippet) én måde.

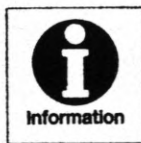
Et andet eksempel på et notationssystem vil være DSBs »piktogrammer« (fig. 4). I køreplanen angives 30 forskellige, principielt »veldefinerede« piktografiske tegn (»billedtegn«) med tredive (forholdsvis) veldefinerede betydninger. Der er ikke tale om billeder, for piktogrammerne (der også undertiden kaldes »ideogrammer«) *afbilder* ikke de fænomener de bruges til at henlede opmærksomheden på eller karakterisere eller på anden måde behandle sprogligt (f. eks. ved at forbyde visse aktiviteter). Damer i slacks skal ikke benytte herretoiletet, skotter i kilt ikke dametoiletet, fordi de tilfældigvis »ligner« de tilsyneladende »afbildede« personer. Men naturligvis er det rigtigt at udtrykssiden i piktogrammer er inspireret af afbildningskoder af mnemotekniske grunde og for at vi bedre skal kunne forstå dem hvis vi ikke skulle have set dem før; dette gør dem bare ikke til billeder.

Det vigtigste er, at f. eks. skiltet for »opbevaringsboks« er helt klart »defineret« og betyder noget ganske bestemt, og videre at en opbevaringsboks eller det sted hvor opbevaringsboksene står i dette system kun kan karakteriseres med ét bestemt tegn. Systemet har en-tydighed, men betaler altså for den klarhed som dette medfører med f. eks. manglende fleksibilitet.

Verbalsproglige systemer (altså f. eks. dansk) har det træk fælles med notationssystemer at de principielt har et endeligt antal, klart »definerede« tegn. Men de handler ikke nødvendigvis om et bestemt udsnit af virkeligheden, og de forudsætter ikke nødvendigvis at det de handler om er inddelt i »veldefinerede« enheder som kun kan

Fig. 4. Ikke billeder i egentlig forstand, men piktogrammer, som er tegn i et notationssystem: klart definerede tegn med klart definerede betydninger. (Fra DSBs store køreplan).

# Piktogrammer



Oplysning



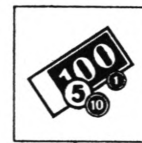
Billetsalg



Reservering



Reservering



Veksling



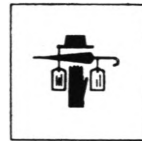
Rejsegods



Garderobe



Opbevarings-  
boks



Fundne sager



Restaurant



Ingen adgang



Ventesal



Herretoilet



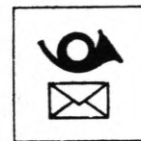
Dametoilet



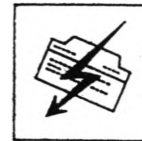
Toilet



Telefon



Post



Telegraf



Vaskerum



Drikkevand



Tobaksrygning  
forbudt



Vand



Stikkontakt



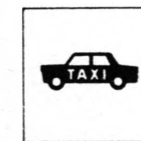
Kast ikke  
noget ud



Håndbagage-  
vogn



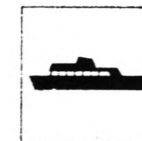
Udgang



Taxa



Rutebil



Færge/Skib



Lufthavn



karakteriseres i et sprog som dansk på én måde. Tværtimod kan man jo i et sprog som dansk tale om hvadsomhelst, og hvadsomhelst kan karakteriseres på mange måder. Tegnet (ordet) »ungkarl« er både som lyd og som skriftligt udtryk klart »defineret«, og det betyder noget ganske bestemt. Men en given ungtkarl kan beskrives på mange måder – som en ungtkarl, javel, men måske også som 30-årig, slank, med kommunefarvet hår og blå øjne, som bankkasserer og venlig. Der er ikke en-tydighed i systemet.

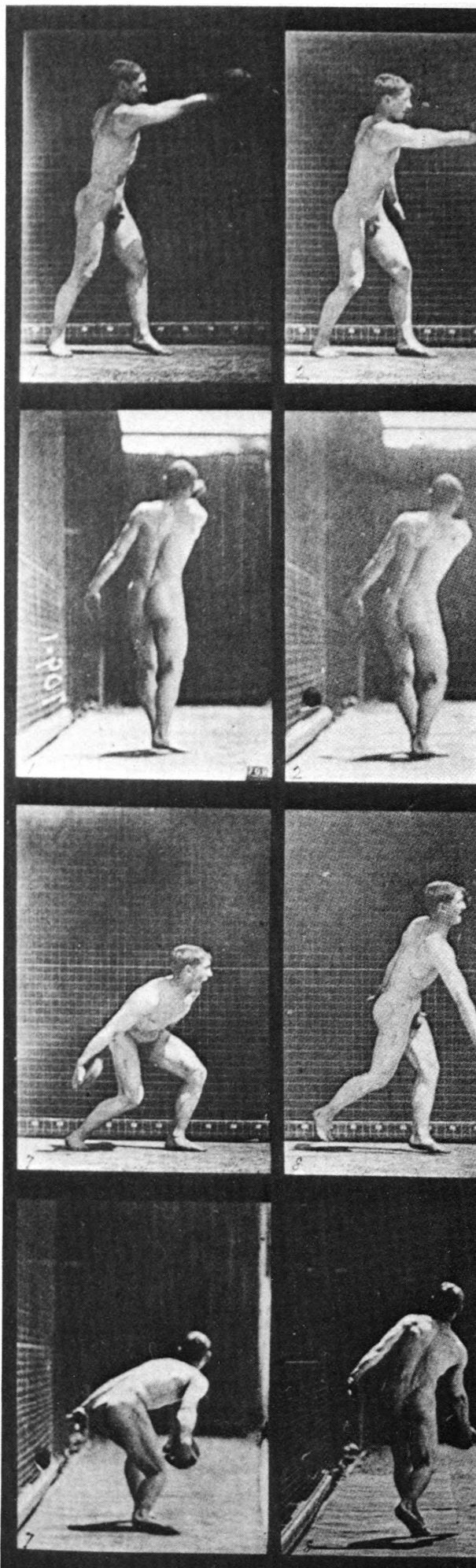
Det der gør at verbalsprogssystemer syntaktisk set, altså på udtrykssiden (som strukturalisterne ville sige) er så klare, er at de på et givet tidspunkt består af et endeligt antal elementer, ordene, der er syntaktisk »veldefinerede« takket være talesprogets fonemer, der svarer til skriftsprogets bogstaver. I hvert vesteuropæisk sprog er der kun henimod 30 fonemer med nogenlunde tilsvarende antal bogstavbetegnelser (eventuelt ved faste bogstavkombinationer), og alle er de »defineret« således at en given lyd eller et givet skrifttegn enten er et bestemt fonem eller bogstav eller slet ikke hører til det pågældende system. Den enkelte lyd eller det enkelte skrifttegn kan ganske vist i og for sig godt være tvetydigt (er dette en a-lyd eller en æ-lyd, kan man måske spørge, eller er denne håndskrevne krusedulle et æ eller et ø?), men i sammenhængen vil det enten være klart hvilket fonem eller hvilket bogstav der foreligger – om noget til systemet hørende overhovedet.

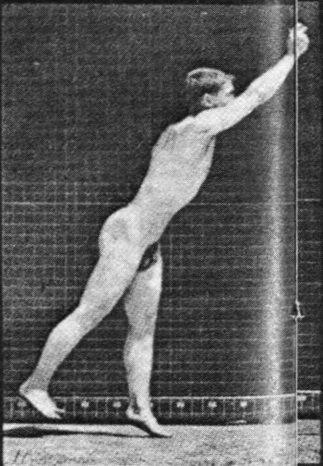
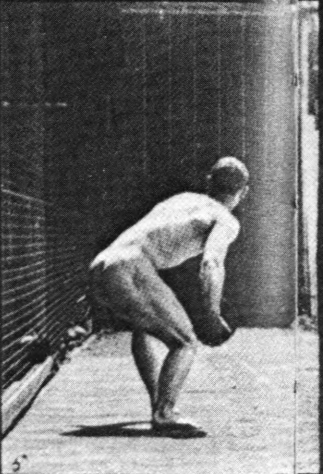
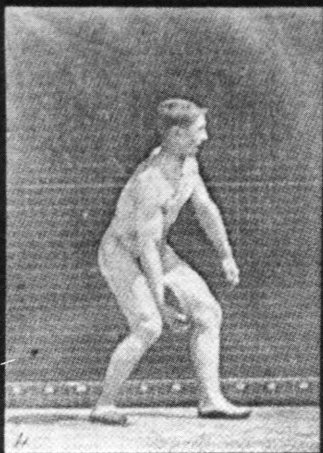
Notationssystemer har altså endelige antal »veldefinerede« tegn og »veldefinerede« applikationsområder med »veldefinerede« elementer. Verbalsproglige systemer har endelige antal »veldefinerede« tegn, men mangler »veldefinerede« applikationsområder. Og nu skal der så ikke megen snilde til at gætte, at jeg vil sige at billedsprog, afbildningssystemer, hverken har endelige antal »veldefinerede« tegn eller »veldefinerede« applikationsområder. Man kan afbilde hvadsomhelst: følelser, temperaturer, afstande, tider og tings og personers udseende, også selv om (som tidligere betonet) de almindeligste billedsprog indskrænker sig til det sidste hovedsageligt. Og hvad tegnenes antal angår, så er de uendeligt mange, og det enkelte tegn lader sig ikke klart skelne fra en uendelig mængde andre.

Måske kan jeg bedst få frem, hvad jeg mener med dette ud fra en Edward Muybridge-serie, f. eks. hans 307. plade fra bogen om dyrs (og altså også menneskers) bevægelser. »Animal Locomotion« fra 1887 (fig. 5). Her er 24 billeder der ligner hinanden ikke så lidt, men det er dog ikke desto mindre 24 forskellige billeder med 24 forskellige betydninger, også selv om de vel ikke er mere forskellige end 24 forskellige håndskrevne udgaver af den samme Shakespeare-sonet.

Man kunne forestille sig at et af de 24 billeder blev valgt ud (f. eks. det første i tredje række) og blev gjort til et slags piktogram med betydningen »diskoskastning«. I så fald ville vi formodentlig kunne anerkende også de to sidste billeder i første række som tilladelige udtryksvarianter af samme tegn med samme betydning, mens for-

Fig. 5. 24 ikke særligt forskellige billeder, der dog alle har forskellig betydning og som hører til et system, der (netop fordi det er et afbildningssystem) ville tillade formuleringen af uendeligt mange andre billeder, umærkeligt forskellige fra disse, men alligevel med atter andre betydninger. (Plate 307 fra »Animal Locomotion«, 1887, af Edward Muybridge).







modentlig det sidste i nederste række måske nok kunne tænkes som hørende til samme serie piktogrammer, men dog næppe kunne være yderligere en tilladt variant af samme tegn – og Panduro-billedet ligesom slet ikke ville høre med i diskussionen.

Men hvis vi ikke læser første billede i tredje række som piktogram, men som billede – som tegn ikke i et notationssystem eller i et verbalt system, men i et afbildnings-system – så må vi anerkende det som forskelligt fra alle de andre og altså også de to sidste i første række. Og vi må endda gøre os klart (og det er min egentlige pointe) at det system der tillader formulering af disse 24 nogenlunde ens, men dog i det væsentlige (nemlig hvad den nøjagtige betydning angår) forskellige billeder, også tillader uendeligt mange andre – og endog uendeligt mange andre der i disse rækker ville skulle placeres mellem sidste billede i første række og første billede i tredje række, og hvoraf de fleste endog ville være umiddelbart uskelnelige enten fra sidste billede i første række eller første i tredje række eller fra hinanden.

Afbildningssystemer adskiller sig altså fra både notationssystemer og verbalsystemer ved ikke at have faste repertoarer af »veldefinerede«, klart skelnelige tegn, men ved snarere at være generatorer for uendeligt mange tegn (indenfor bestemte typer) hvor enhver variation (i valgte henseender) på udtrykssiden er ledsaget af en variation på indholdssiden, i betydningen. Sidste billede i første række fortæller om en anden kroppsstilling end første billede i tredje række – og de uendeligt mange mulige billeder »mellem« de to ville fortælle om uendeligt mange andre kroppsstillinger.

Et diagram er en slags idealiseret billede, en afbildning af f. eks. hjerteslag eller lydsvingninger. Det »billedagtige« ved diagrammet er det træk, at det system hvorindenfor to næsten ens diagrammer er formuleret også tillader formuleringen af uendeligt mange andre diagrammer, der både udtryks- og indholdsmæssigt er forskellige fra begge de to første, men som måske ikke umiddelbart vil være til at skelne fra det ene eller det andet eller fra hinanden.

Det »idealiserede« herved er det træk at diagrammer har meget snævre udtryks- og indholdskontinua, så at sige. Stregens tykkelse vil normalt ikke betyde noget (omend en tyk streg kan være upræcis), ejheller dens nøjagtige gråtone – kun dens placering i forhold til et koordinatsystem er betydningsbærende. Men på et billede kan de betydningsbærende udtryksmuligheder ligge ikke blot i en stregs eller et punkts nøjagtige placering på en billedflade, men også i stregens tykkelse eller gråtone eller farve eller på yderligere andre måder: i en afbildning kan hvert udtrykselement være betydningsbærende i mange dimensioner (hvilket også er en forskel fra almindelige notationssystemer og verbale systemer, omend der her kan være antydninger af det samme). De farvepletter på papir der bærer betydningen »et menneskeligt ansigt« kan samtidig bære betydningen at det afbildede menneske har ligget for længe i solen og er blevet uhyggeligt skoldet.

Principielt kan hvadsomhelst betyde hvadsomhelst – og vore afbildningssystemer kunne principielt (nemlig hvis man så bort fra psykologi og historie og sociale omstændigheder osv.) have været indrettet helt anderledes end de er, f. eks. blandt andet på en sådan måde at små forskelle i udtryk mellem to tegn angav store forskelle i betydning og omvendt. I og for sig er der ikke noget logisk i vejen for at billedet øverst til venstre hos Muybridge

karakteriserede hvordan en nøgen mand ser ud, når han forbereder sig til at kaste en diskos, mens andet billede viser hvordan en elefant ser ud når den bader, og tredje billede afbilder temperaturen på månen under nærmere angivne omstændigheder.

Men naturligvis er de almindelige afbildningssystemer ikke af denne karakter. I almindelige afbildningssystemer er små udtryksforskelle mellem tegn ledsaget af små betydningforskelle, i hvert fald hvor forskellene grupperer sig inden for bestemte rammer, omkring bestemte centrale træk (for små forskelle i udtryk kan jo nemlig undertiden faktisk være forbundet med hvad man nok må karakterisere som store spring i betydning, i hvert fald hvis betydningen bestemmes verbalsprogligt og dermed kulturelt, hvad den jo oftest gør; tænk f. eks. på de små forskelle i udtryk der skulle til for at gøre billederne til bærere af betydningen en nøgen kvinde der kaster en diskos). Og i det hele taget er afbildningssystemer eller koder – som før nævnt – reelt opbygget sådan at tegnene – de uklart »definerede«, mangedimensionalt betydningsladede tegn – til en vis grad kan forstås ved hjælp af dagligdags viden om hvordan verden ser ud.

Alt dette her har handlet om afbildning på det grundlæggende niveau, det præ-ikonografiske, for nu atter at tale med Panofsky, men dette bør sandelig ikke få os til at glemme, at de andre niveauer (ikonografisk, ikonologisk) også findes. Et af de i grunden mærkeligste træk ved tidlige refleksioner over film som sprog har netop været tanken at der findes et særligt filmisk tegn, én særlig tegn- eller kodetype som er definerende for filmsproget og som enhver filmisk »tekst«, enhver meddelelse eller fortælling i film, i sidste ende kan føres tilbage til. I sidste ende kan litteraturen føres tilbage til ordene – ordene er litteraturens tegn; hvad er så filmens tegn? Sådan synes man at have raisonneret. Og så har man almindeligvis prøvet at finde »det filmiske tegn« inden for det præ-ikonografiske niveau og har diskuteret om det monstro skulle være den enkelte indstilling eller bevægede billede, eller måske kun en del heraf, et strimmelbillede, en bevægelse i billedet, en ting eller en form i billedet.

På sin vis er det ganske overraskende, at en teoretisk grundholdning af denne type har været den almindelige blandt tidlige filmteoretikere, for det som teorierne oftest har skullet fortælle noget om, gøre forståeligt, har netop oftest været de enkelte, konkrete biograffilm. Og det har de selvfølgelig ikke kunnet, ikke blot fordi de ofte har været mere eller mindre uforståelige (i hvert fald for dem der ikke har haft de nødvendige specielle forudsætninger), og heller ikke blot fordi de ofte har været åbenlyst forkerte, men simpelthen fordi de ofte netop har befundet sig på et så generelt niveau at de naturligvis ikke har kunnet hjælpe med til besvarelsen af de spørgsmål der forekommer specifikt relevante over for den enkelte film man ønsker at diskutere.

Selv hvis man havde en korrekt teori om det filmiske tegn, ville den i forhold til den enkelte konkrete film kun kunne danne baggrund for en trivial konstatering af at, sandelig, denne film er også opbygget af filmiske tegn. På samme måde som den nogenlunde korrekte teori om at sætninger består af grundled og udsagnsled og genstandsled og den slags i forhold til den enkelte roman ikke kan give anledning til stort mere end den trivielle konstatering af at, sandelig, denne roman består også af sætninger med disse typer led.

En af de vigtigste ting som filmsemiologiens senere udvikling har lært os er, at filmen som sprog og som kunst

naturligvis ikke blot har én type tegn, ét sæt koder, men at den har mange forskellige niveauer, og at langt de fleste af disse koder eller kodesystemer (eller »sprog«) ikke er specifikke for filmen, men fælles for den og andre sprog eller kunstarter – eller måske hentet fra dagligdagen.

I en ganske almindelig featurefilm fortælles historier ikke blot i et eller andet »filmsprog«, men i en masse forskellige sprog. Verbalsproget spiller en enorm rolle, og det samme gør gestussprog, mimik, klædedragtens sprog og rums og møblementers sprog – for nu at nævne en række »sprog« der hentes ind i filmen fra dagligdagen (og måske inden for filmkunstens eller den enkelte films rammer gives særlige accenter). Og måske ville ikke mindst teorier om disse sprog og deres anvendelse inden for filmen kunne være til konkret hjælp i analysen af den enkelte film – jævnfør hvad det er for nogle træk i filmene kritikere angiveligt især støtter deres analyser på.

Men naturligvis er der også alle de sprog der er forbundet med det at film er en billedkunst, altså billedkompositionelle »sprog« som ikke findes i dagligdagen, men som til dels er fælles for filmen og så de stillestående billeder, hvadenten der nu er tale om malerkunst eller fotografier eller simple illustrationstegninger. Og så er der naturligvis videre dem der har at gøre med at filmsproget er et af de levende billeders sprog, og med det at film oftest består af mere end én indstilling, altså montagens sprog (der til dels er fælles for film og tegneserier).

På den måde er det vel lidt forbløffende (og næsten teoretisk interessant i sig selv) at filmteoretikere har været så længe om at opdage og især om at tage konsekvensen af (for man har vel anet det) at »filmsproget« ikke er ét specifikt sprog, men et konglomerat af forskellige kodesystemer, hvoraf vel i grunden intet er specifikt for filmen. For Panofsky er det jo helt klart at allerede de stillestående maleriers sprog er et konglomerat. Og hvis man reflekterer over det, så må det vel også være klart at verbalsprog i den forstand hvori jeg ovenfor talte om et sådant, er en abstraktion i forhold til de kodesystemer (i flertal netop) der anvendes i en ganske almindelig samtale, selv over telefonen, hvor man kun kan høre hinanden således at påklædning og gestus og mimik ingen rolle spiller. Og endelig har man jo fra gammel tid tanken om *Gesamtkunstværker*, de »urene« kunstarter som opera og ballet, hvortil filmen jo også klart må høre (idet jeg dog vil understrege at min pointe her at mere radikal end »Gesamtkunst-tanken«, idet jo også de »rene« kunstarter må opfattes som konglomerater af sprogsystemer).

Men så lad os da kigge lidt nærmere på de sprogsystemer der typisk tages i brug når der skal fortælles en historie i en god gammeldags biografilm. Og samtidig kan vi så yderligere få uddybet forskellen mellem de tre typer af sprogsystemer jeg ovenfor gennemgik. Og vi kan jo begynde med at spørge om alle tre sprogtyper findes repræsenteret blandt de forskellige systemer der bruges i en almindelig film.

Svaret er at det er helt oplagt – endda med noget i retning af standardeksemplerne. For det er jo helt klart, at selve afbildningskoden er et afbildningssystem. Og det er helt klart at lydfilmen bruger verbalsproglige systemer, enten i dialogen (og dette gælder også stumfilm) ved at indeholde billeder af trykte og skrevne tekster, skilte osv. Og endelig finder vi jo f. eks. i en film som Hitchcocks »Manden der vidste for meget« (1935) en scene hvor Hitchcock viser billeder af et partitur så han kan fortælle os hvornår vi kommer til det tidspunkt under en koncert hvor en mand i en af logerne vil blive skudt af en snigskytte i

en af de andre loger (hvis vi da ellers er i stand til at læse partituret, men dette forbehold – hvis vi er i stand til at forstå den kode der bruges – bør jo i grunden tages overfor alle de eksempler jeg giver på, hvad vi kan læse ud af et eller andet).

Men vi kan også finde de tre kodetyper repræsenteret andetsteds i film end i disse standardeksempler. Tag f.eks. de ikonografiske koder der undertiden bruges i film, altså koder der f.eks. angiver at i en western vil hovedpersonen i hvidt være helten og hovedpersonen i sort være skurken – helt parallelt til at i et renaissance-maleri vil den gamle mand med nøglerne være Skt. Peter mens den gamle mand med den røde hat og løven er Skt. Hieronimus. I et tilfælde som dette må man vel sige at udtrykselementerne, de syntaktiske elementer, tegnene, er ganske utvetydige: vi er ikke i tvivl om hvem der er i hvidt og hvem der er i sort (og ejheller om der er nogen pointe i dette eller ej). Og der er oven i købet en entydig relation mellem tegn og betegnet. Den (noget banale) film-ikonografiske kode jeg her bruger som eksempel har et helt klart applikationsområde, nemlig skurke og helte i en western, og den siger utvetydigt at helte karakteriseres ved hvidt, skurke ved sort. Selve det at en instruktør (måske endda med fordel) kan vælge ikke at bruge dette system – eller måske at vende det om og lade skurken være i hvidt og helten i sort – gør ikke min pointe mindre rigtig. Det viser bare, at der kan være andre film-ikonografiske (men lige så svære) koder end de traditionelle, eller at en given film måske slet ikke bruger disse film-ikonografiske koder. Men de film-ikonografiske koder har i sig selv en karakter der gør dem til eksempler på notations-systemer.

Eller lad os tænke lidt nøjere over den måde hvorpå man karakteriserer personerne i film når man netop ikke bruger de tydeligt konventionelle og noget stive film-ikonografiske koder. Almindeligvis går man jo frem på mere »realistiske« måder, henter koder fra dagliglivet, og gør altså klart hvad en persons alder, køn, sociale position osv. er, ved at bruge ting som udseende, påklædning, bevægelsesmønster osv. En person vil f.eks. være afbildet som havende overskæg og gråt hår, så vi forstår at det er en ældre herre; en anden person vil være afbildet som havende gråt hår og være iført lang kjole og en masse smykker, så vi forstår at det er en ældre rig dame.

Her er der ikke noget entydigt forhold mellem tegn og betegnet, altså f.eks. mellem det at være en ældre herre (i en film) og det at blive karakteriseret gennem gråt hår og overskæg. Den ældre herre som instruktøren har brug for på et bestemt sted i historien kan karakteriseres på mange andre måder ved hjælp af koder fra dagliglivet. Instruktøren (for nu af praktiske grund at gøre ham – eller hende – ansvarlig for dette) kan vælge at karakterisere den gamle mand ved påklædning og holdning og gang snarere end ved gråt hår og overskæg. Eller hvis den ældre mands position i historien ikke så meget er en funktion af hans alder som af hans fysiske svaghed eller af, at han er en klog person, kan instruktøren vælge at karakterisere ham som tynd og sygelig, måske delvis lam, eller som skaldet og bebrillet, snarere end ved hans grå hår og overskæg.

Det kræver altså en eller anden grad af fantasi og kreativitet at bruge disse koder til at karakterisere personer (eller helt parallelt: rum og andre miljøer) i film så de på en tilfredsstillende måde kommer til at blive konsistente med handlingen og med filmen som helhed. Men det er



sådan set nøjagtigt hvad der karakteriserer et verbalsprogligt system; disse koder fra dagligdagen har altså i princippet samme karakter som verbalsprog. At bruge et verbalsprog betyder blandt andet at vælge mellem forskellige måder at karakterisere ting på, mens jo det at bruge et notationssystem går ud på at finde, næsten mekanisk, den eneste korrekte node for en given tone, f.eks. Man kan udfolde fantasi og kreativitet når man komponerer (f.eks. musik), men ikke når man transskriberer kompositionen, nedfælder den i notationssystemet. Men at bruge et verbalsprogligt system giver anledning til udfoldelse af fantasi og kreativitet både i det led hvor man finder eller næsten skaber det der skal beskrives og i selve beskrivelsen, altså i selve formuleringen i ord eller (her) billeder, film. Det er klart at man kan udnytte denne mulighed på den mest banale måde; standardfraser og standardbilleder dukker nemt op i tanken eller i kamerasøgeren og truer med at reducere hvad der er verbalsprogligt til noget rent notationelt. Men notationssystemer mangler en mulighed som verbalsproget og de koder der på dette punkt ligner verbalsprog (har samme struktur som verbalsprog): muligheden for at man kan vælge subtile og raffinerede og kloge formuleringer der kan supplere hinanden på den mest givende måde.

Imidlertid kan det grå hår – for nu at fastholde det eksempel – også bruges på en måde der så at sige får det til at »afbilde« alderdom, nemlig hvis farven grå ikke opfattes som et »veldefineret« syntaktisk element, utvetydigt forskelligt fra en række andre »veldefinerede« syntaktiske elementer som hvidt, sort, brunt, rødt, blåt osv. (hår), men snarere som et kontinuum af »gråheder«, der hver har en ganske bestemt betydning. Man kan f.eks. tænke sig at gråt hår ikke blot betyder gammel på den utvetydige verbalsproglige facon, men at lysere eller mørkere grå betyder mere eller mindre gammel.

Og flere af de andre kodesystemer der indgår i en almindelig film har også denne »afbildende« karakter. F.eks. kan man fortælle om den relative styrke eller betydning af forskellige personer i filmen på et givet tidspunkt i historien ved at placere dem højere eller lavere i forhold til hinanden på billedfladen. En sådan opstilling, der f.eks. lader A rage højere op i billedet end B, skal undertiden læses »verbalsprogligt«: A dominerer her B, slet og ret. Men undertiden vil det være naturligere at læse en sådan opstilling som en »afbildning« af styrkerelationen mellem de to, altså ikke blot som »A dominerer B«, men også som et udtryk for *hvor meget*.

Lad mig slutte med endnu en skitse af en billedanalyse for ligesom at få opsummeret og repeteret nogle af de pointer jeg her har fremført lidt hulter til bulter. Og lad mig denne gang tage et filmbillede – for ligesom at kunne være sikker på at pointerne kommer til at knytte sig til billedfortællinger, snarere end til stillestående afbildinger. Altså f.eks. et billede fra »Det hændte en nat«, Frank Capras film fra 1934, der blev vist nogle gange på Filmmuseet i oktober (fig. 6).

En billedanalyse bør tage udgangspunkt i en analyse af udsigelsessituationen, af situationen hvor nogen viser et billede for nogen for at sige noget bestemt hermed, hævdede jeg på et vist tidspunkt. Hvis vi her tænker os billedet ikke som still, men som et flygtigt, kun for eksemplets skyld frosset moment i den viste film, kan vi her f. eks. sige at institutionen Filmmuseet er den der viser os filmen og dermed dette billede. Men det sker jo på andres vegne, så at sige. Det vigtige for Filmmuseet er ikke at få fortalt os en bestemt historie, men at få præ-

senteret os for en historie som en anden har fortalt. Almindeligvis lader man jo instruktøren af en film stå som den kunstnerisk ansvarlige instans, så jeg kan vel også her tillade mig at bruge Frank Capra som den der egentlig fortæller historien – og dermed den der egentlig viser billedet. Og hvad forestiller det så?

Reference og betydning, hvad og hvordan – kan dette skel anvendes her? Nødvendigtvis jo. I første omgang kan vi fastslå at billedets betydning er ganske klar: det forestiller (»betyder« eller viser) to mennesker, en kvinde og



Fig. 6. En på én gang erotisk og uskyldig situation – som vist f. eks. ved brugen af lys og mørke som verbalsproglignende tegn – i Frank Capras »Det hændte en nat« fra 1934.

en mand, i et todelt rum med to senge osv. Det kan vi se forholdsvis umiddelbart – på Panofskys præ-ikonografiske niveau – fordi vi kender den meget gængse afbildningskode, der er anvendt her. Så meget om betydningen i første omgang (jeg kommer tilbage til dette); men hvad med referencen?

Lad os tænke os en anden brug af det still, der reelt ligger til grund for analysen. Næmlig den brug vi har, hvis jeg viser billedet til en, der ikke ved hvordan Claudette Colbert og Clark Gable så ud i begyndelsen af trediverne. Jeg ville så her klart referere til disse to Hollywood-skuespillere (og jeg ville vel gøre referencen klar ved simpelthen at sige at billedet altså forestiller – i betydningen »refererer til« disse to), og gennem billedet ville jeg gøre det klart at Miss Colbert havde pandehår osv. og Mr. Gable overskæg, skilning i venstre side, osv.

Løsningen på dette paradoks er at Capra ganske rigtigt ikke refererer til Elly og Peter – men han lader som om han gør det (og lader altså som om der faktisk er nogle sådanne personer at referere til). Sådant som filmen foreligger for os er det principielt umuligt at se om der faktisk findes (eller fandtes) en Elly og Peter som der nu fortælles en ret usandsynlig historie om – selv om det naturligvis er let at se at filmen ikke består af lutter autentiske billeder af en virkelig Elly og en virkelig Peter (altså af billeder der er fremkommet ved at virkelighedens Elly



Men Capra refererer naturligvis ikke til Miss Colbert og Mr. Gable med sit billede – og det er et spørgsmål om han overhovedet er ude på at fortælle noget om hvordan nogen ser ud. I Capras film er de to personer på billedet ikke Miss Colbert og Mr. Gable, men millionærdatteren Elly Andrews og journalisten Peter Warne. Men på den anden side kan det jo dårligt være dem Capra refererer til al den stund de er fiktive, altså ikke-eksisterende skikkelser – og hvad der ikke eksisterer kan man jo ikke så godt referere til.

og Peter havde stået foran kameraet). Men naturligvis er vi ikke reelt i tvivl om, at Elly og Peter er fiktive og at hele filmen er et lystspil, en fiktionshistorie om opdigtede personer i opdigtede situationer.

Med et glimt i øjet lader Capra altså som om han skildrer nogle virkelige personer, som om han vitterligt refererer til en kvinde og en mand med navnene Elly og Peter. Det var nogle personer han introducerede ved filmens begyndelse, og nu kender vi dem så godt at vi næppe kigger på dette billede for at se at Elly har pandehår og



Peter overskæg (sådan som vi måske gjorde i starten), men i stedet for at se hvad der nu sker for hende med pandehåret og ham med overskægget. Træk der i begyndelsen af filmen beskrev personerne, bruges nu snarere til at identificere dem med, altså til at gøre det klart hvem der her refereres til (på skrømt).

Tilbage til betydningen. Velkendte afbildningskoder lader os aflæse det sorte og grå og hvide på billedfladen som personer og møbler og gulvtæpper og gardiner. Disse koder er netop afbildningskoder med disses særlige træk af uendeligt mange forskellige udtryksmuligheder forbundet med uendeligt mange forskellige betydninger: de to strukturer af flader og former og linier der begge betyder opredt seng er f.eks. forskellige som to piktoagrammer for »seng« eller to gange det skrevne ord »seng« ikke ville være det, og de karakteriserer da også de to senge en anelse forskelligt.

Men hvis vi forlader det rent præ-ikonografiske niveau og bevæger os på det ikonografiske, så genfinder vi sengene som betydningsbærende, men nu på en facon der minder om verbalsprogs. På dette niveau er det lige-gyldigt hvordan sengene mere nøjagtigt ser ud; her er den ene slags seng lige så god som enhver anden (på samme måde som den ene håndskrift kan være lige så god som enhver anden). Her gælder det blot at en seng udover til at sove i typisk kan bruges til erotiske udfoldelser, specielt mellem en dame og en herre i netop denne situation. Capra har altså (bl.a.) gennem sengene karakteriseret situationen som erotisk. Og som det er karakteristisk for verbalsprogsagtige systemer kunne det erotiske have været udtrykt på mange måder, men her er altså sengesymbolikken valgt. Havde Capra inden for den valgte stil, det valgte sæt af udtryksmidler, ikke haft noget tegn for det erotiske i situationen end netop senge, ville systemet her ikke have været af den verbalsprogsagtige karakter; det ville have været et notationssystem.

Er der da egentlige notationssystemer i anvendelse i billedet, og er der andre afbildningssystemer end det simple, grundlæggende fotografiske? Altså: Er der strengt »konventionelle«, en-entydige »symboler«, og er der træk på det ikonografiske niveau hvorved ting og personer karakteriseres ikke blot som sådan og sådan, men også f.eks. som en eller anden nøjagtig grad af det og det? Jeg kan ikke få øje på nogen af delene – medmindre man da vil hævde (og det kan man sådan set med rette) at personernes udseende på dette punkt i filmen er blevet notationelt: Det er ganske entydigt hvem personen med skilning og overskæg i sengen til højre er, nemlig Peter, og skikkelsen Peter kan ikke præsenteres på billedfladen med noget andet udseende end dette.

Senere i filmen dukker adskillelsen mellem sengene ved hjælp af et tæppe over en tøjsnor op igen, og da har personerne selv så at sige lavet dette til et lille notations-system. Da »Jerikos mure«, som de kalder tæppet, til sidst falder, så ved vi alle helt entydigt hvad det betyder – og det kunne vel dårligt inden for filmens rammer have været udtrykt anderledes. Men her i første omgang, og set fra instruktørens synspunkt, ville det samme – den erotiske adskillelse, det foreløbige afkald på erotisk samkvem – kunne have været udtrykt på andre måder. Her er brugt fantasi og opfindsomhed i valget af tegn; her er tæppet altså et element i et verbalsprogsagtige system.

Og på samme måde ville det være en misforståelse at læse tæppets længde som udtryk for hvor stor adskillelsen er, eller at læse det at gardinet på den mandlige side er nedtrukket nøjagtigt så og så meget som udtryk for

noget meget præcist – altså som elementer i afbildnings-systemer. Generelt kan man vel sige, at hvad der ligger i billedet af betydninger udover på det grundlæggende præ-ikonografiske niveau altsammen er udtrykt med verbalsprogsagtige systemer, altså med tegn valgt blandt adskillige mulige og valgt med større eller mindre opfindsomhed og fantasi, men med klare betydninger.

Så lad os gemme dette og afslutningsvis se lidt mere på hvordan Capra her skildrer situationen med sit billede. Og da må vi vel først og fremmest mærke os hvordan Capra spiller på kontrasten mellem lys og mørke. Lys og mørke er jo lidt forskelligt fordelt i de to billedhalvdele: rummets lys kommer ret højt oppefra på mandssiden, og derfor kommer pigens side til at ligge lidt i skygge af det adskillende tæppe (det ses tydeligst på gulvet, men også pigens venstre arm er jo i skygge). Men på den anden side, så er det manden der har en mørk pyjamas på og manden der har trukket det sorte rullegardin ned, mens pigens er iført lys pyjamas og ikke har trukket rullegardinet ned.

Umiddelbart forekommer det måske urealistisk at netop Peter og ikke Elly skulle have trukket gardinet ned for at skjule af- og omklædningen for offentlighedens nyfigne blikke, men dette har nu en ganske realistisk forklaring i filmen: pigens føler sig endnu på dette område mere tryk ved offentligheden uden for den lille feriehytte end ved at lukke sig intimt inde med den fyr hun er nødt til at dele hytten med. Men samtidig giver den lyse firkant bag hende og den lyse påklædning jo symbolsk udtryk for den uskyld der på trods af figurens forkælede, tilsyneladende emancipation er hendes egentlige karakter. Men hvis det lyse på en eller anden måde står for uskyld, så er det vel mærkeligt, at lyset i rummet kommer fra mandens side – og at sengene lyser os så hvidt i møde?

Næ, det er nu faktisk ikke så mærkeligt, for hvad Capra her skildrer er ikke en entydigt erotisk situation, men en dobbeltsidet, kompleks, uskyldigt-erotisk. I en film som denne er det naturligvis grundlæggende erotisk at to personer af modsat køn, der just har lært hinanden at kende, skal dele værelse. Men det er først næste dag at de to for alvor forelsker sig i hinanden, og foreløbig er det netop Peter der er garanten for Ellys dyd (og altså ikke en trussel imod den), både konkret her i situationen, hvor det er ham der har forsvaret hende mod en påtrængende herre, og ham der har hængt tæppet op, og ham der har lånt hende sin meget tækkelige pyjamas, og i det større perspektiv hvor han også forsvare hendes dyd mod hendes lykkejæger af en forlovet.

Det er faktisk helt i orden at uskyldens lys kommer fra hans side. Men det er selvfølgelig også helt i orden at han delvis optræder som styg ulv med sin mørkere dragt og sit nedtrukne gardin, hvilket igen svarer til at det er *hans* striptease vi har overværet lige før (den berømte mandlige striptease, der afslørede at Peter Warne, her alias Clark Gable, ikke brugte undertrøje, hvilket efter sigende fik undertrøjesalget i USA til at falde katastrofalt).

Men hvad tænker de to personer inderst inde på? Det skal der nu ikke være tvivl om, så derfor har begge pyjamasser ligesom krænget lidt af indersiden udad. Og den er kulsort!

Jo, billedets og filmens mange, hinanden supplerende koder kan sandelig godt bruges opfindsomt til at gøre tingene klare for tilskuerne. Om de blot har øjnene med sig.