

Busby Berkeley var blandt de første instruktører der – indenfor musicalgenren – forstod at frigøre kameraet, th. instruerer han en scene til »Golddiggers of 1933«

Det fri kamera – på vej mod en ny æstetik

Mads Egmont Christensen

I forbindelse med en omtale af Jørgen Leths film om Peter Martins lagde en anmelder vægt på, at Leth i flere sekvenser havde anbragt sit kamera stationært og direkte foran de dansende. Man fik, tror jeg, argumentet var, lejlighed til at nyde bevægelserne i eet uklippet forløb.

Tanken er – i et filmteoretisk perspektiv – unægteligt interessant. For naturligvis opleves ballet optimalt fra et bestemt synspunkt, som vi er vant til det fra teatret. Men gælder det samme for *filmet* dans? Det er jo netop ved hjælp af kameraets placering på overraskende steder, gennem kameraets bevægelser og dets vinkler, at en given ting *opleves filmisk*.

Sagen er imidlertid næppe så enkel. De tidligt formulerede krav til filmen om at tilstræbe en så naturtro gengivelse som muligt – at det vi registrerede på biograflærredet med lyd, farver, cinemascope og hele molevitten VAR virkeligheden – har som vel vides været bestemmende for filmoplevelsen. For det var ikke alene det, der foregik på lærredet, der skulle være realistisk. Fra begyndelsen skulle det synspunkt, vi iagttog filmen fra – som i Leths film – tilnærmes vores dagligdags måde at anskue verden på. Kameraets objektive var vores øjne – og man ser immervæk ting bedst, når man står stille.

FILM ER BEVÆGELSE

Idag skelner man i grove træk mellem tre forskellige former for bevægelse på film. For det første selve kunststartens forudsætning: bevægelser i billedet. For det andet: bevægelse mellem billederne. Eksempelvis tilvejebragt ved klip, gradvise klip som toninger etc. Og for det tredje: kamerabevægelser. Netop fordi filmkunstnerne i en række vidt forskellige situationer har set bort fra realisme-kravene og ind imellem stædigt har fastholdt retten til at gå nye veje, er der meget der tyder på, at filmens hidtidige rolle som kommunikationsmiddel og meningsbærer, er ved at blive afløst af en filmkunst, hvor oplevelsen opstår ved et subtilt samspil mellem de nævnte bevægelsesformer og det synspunkt, vi inviteres til at iagttage filmbilledet fra.

Et af de simpleste – og måske netop derfor praktisk anvendelige – bud på filmens forhold til bevægelser, er givet af Slavko Vorkapich i en artikel i »Film Culture« fra 1959. Vorkapich

påviser, at i forholdet til den konstante projektion på lærredet eksisterer der kun fire muligheder for bevægelses-variationer mellem kameraet og det, det fotograferer – subjektet. Stationært kamera og stationært subjekt, stationært kamera og bevægeligt subjekt, bevægeligt kamera og stationært subjekt og endelig bevægeligt kamera og bevægeligt subjekt. Det er, hævder Vorkapich, i filmkunstnerens beherskelse af de tre sidste variationer og i vekselvirkningen mellem dem, at filmoplevelsen opstår.

Vorkapich fremsætter sin teori under overskriften »Towards True Cinema«, og forsøger på at nå frem til denne *ægte* film kan ses som et led i frigørelsesprocessen fra de litterære og dramatiske bindinger, der til stidighed har været og er en klods om benet på filmkunsten. Ved at gøre brug af synspunkt og bevægelses-variationer kan filmen anbringe sit publikum i en situation, hvor oplevelsen ikke kun er resultatet af det, vi ser, men tillige er afhængig af den synsvinkel vi ser fra, og det synsplan vi ser på. Dette er en udnyttelse af bevægelsesformerne, som ingen andre kunstarter bare tilnærmelsesvi kan tilbyde. I denne forbindelse er det interessant at notere, at Søren Kjörup i en artikel i *Kosmorama* 94 opererer med begreberne *synspunkt*, *synsvinkel* og *synsplan*. Kjörup konkluderer, at det er kamerabevægelsens mulighed i forhold til synspunkterminologien der muliggør eksistensen af et filmisk rum. Fordi kameraet kan flytte sig – enten abrupt ved et klip – eller ved at bevæge sig – og hele tiden kan skifte synspunkt i forholdet til tilskuerens faste plads i biografen foran lærredet, ...*er filmen det, man ser, uafhængigt af hvordan det er fremstillet – og det er af alle de kendte og indlysende grunde i hvert fald ikke virkeligheden, man ser oppe på lærredet.*

MUSICAL'EN

Filmmusical'en nævnes ofte – sammen med den animerede film – som et eksempel på *ægte* film. Dette kan hænge sammen med, at musical'en aldrig har set det som sin opgave at genskabe virkeligheden. Tværtimod har den ifølge sin natur og oprindelige form kunnet bevæge sig frit indenfor sit eget opdagede univers. Følgelig kom man da også tidligt igang med at eksperimentere med kameraets bevægelsesmuligheder. Busby Berkeley's



Golddigger-serie er den dag i dag mildest talt overraskende i sin billedmæssige opbygning. Hvis man ser bort fra kameraets mobilitet i stumfilmens sidste år, markerer disse kaleidoskopiske kavalkader det første stadium på vej mod et frit kamera.

Også det næste stadium opstår i forbindelse med musical'en, hvor udviklingen fortsatte op igennem trediverne med Ginger Rogers og Fred Astaires samarbejde. Man indså, at koreografien kunne fremhæves hvis kameraet bevægede sig med ind i dansen. En egentlig integreret partner blev kameraet imidlertid først i Donens og Kellys musicals. Man taler om, at Donen *koreograferede* med sit kamera. Under planlægningen af et nummer indgik en ligeså minutvis afprøvning af kameraets »trin« som af dansernes.

Donens ideer og ofte pudsige opfindsomhed kom i første række ikke til at sætte præg på kameraarbejdet uden for genren, skønt der for eksempel kan findes tydelige reminiscenser i en film som Lester's »A Hard Day's Night«, men den tekniske formåen, man havde opnået, og som kom konkret til udtryk i et formidabelt udbud af kraner, skinner, kameravogne, avancerede ophæng og meget andet godt, skulle på lidt længere sigt vise sig at få indflydelse på den samlede æstetik. Først i USA, men siden også rundt omkring i resten af verden.

HITCHCOCK OG BEGREBET »PURE FILM«

Mens eksperimenterne indenfor Hollywood-musical'en næppe var udsprunget af noget målrettet ønske om at forny filmens udtryksmidler, men snarere som nævnt var traditionspræget, findes der en række eksempler på innovatorer, der ud fra en helt bevidst holdning arbejdede med de muligheder, der lå i kameraets øgede mobilitet.

Som altid – fristes man til at sige – er det Hitchcock, der skiller sig mest markant ud fra denne gruppe. Næsten alle hans film er spækket med eksempler på overraskende og effektivt kameraarbejde. Hitchcock indså allerede tidligt, at filmens afgørende fortrin var at finde i den måde, man oplevede billedforløbet på. I det spændende – og i denne forbindelse meget relevante – interview med Truffaut fortæller han i forbindelse med diskussionen om »Psycho«, at det var en utroligt tilfredsstillende iagttagelse, at publikum blev påvirket af *ægte film*. »Pure Film«, som han kalder det.

Hitchcock's ægte film opstår først og fremmest, fordi hans kamera ikke er bundet af de konventionelle regler om et realistisk synspunkt. Hans mål er ikke at betragte en begivenhed gennem kameraet. Det er omvendt at gøre det, han betragter, til en begivenhed ved hjælp af kameraet. Set under denne synsvinkel er netop badeværelsesscenen i »Psycho« et fremragende eksempel, fordi den er stykket sammen af 40 hver for sig så godt som intetsigende indstillinger i bedste russiske montagestil. Det, der aldrig lykkedes for hverken Eisenstein eller Pudovkin, er faktisk her udført heldigt. Men ligeså overraskende er kamera-dækningen af mordet på detektiven i samme film. Scenen starter i en total med detektiven på vej op ad trappen i det uhyggelige hus. I

samme øjeblik han er helt oppe på afsatsen, klipper Hitchcock til en ny indstilling set direkte oppefra. Detektiven bliver stukket ned og rutscher baglæns ned ad trappen igen. De to særpregede indstillinger – selve drabet og dolly'en ned ad trappen – former den filmiske oplevelse til trods for, at de begge er ekstremt urealistiske i relation til det synspunkt, de ansues fra. Men scenen virker, fordi de begge er resultatet af ganske bevidste overvejelser omkring, hvordan bevægelserne mellem indstillingerne, kameraets placering og dets bevægelser bedst kan arrangeres i et effektivt filmisk forløb.

Hitchcock's suveræne beherskelse af kamerasynspunktets fleksibilitet er mærkværdigvis nok et noget overset aspekt i de mange og forskelligartede analyser, der indtil nu er fremkommet af hans film. Givet er det imidlertid, at summen af hans værker har haft en afgørende betydning for udviklingen af et friere kamera.

DEN NYERE TID

Amerikansk film i almindelighed og Hitchcocks i særdeleshed nød i særlig grad bevågenhed i Frankrig hos folkene omkring den ny bølge. At Truffaut fik en samtale i stand med Hitchcock, kan ikke overraske, hvis man forstår hans kærlighed til filmen, sådan som den eksempelvis beskrives i »Den amerikanske nat«. Kameraet blev faktisk en pen i hånden på en række meget kompetente filmfolk – og eksperimenterne fortsatte. Lange køreture, motiverede indstillinger fra kran og håndholdt kamera hørte ikke længere til sjældenhederne, men begyndte at få en udstrakt anvendelse. Filmene blev simpelthen mere spændende at se på.

Men helt nemt har det ikke været. I Chabrols »Slagteren« finder vi for eksempel en lang travelling på op mod fem minutters varighed, som først »kom i kassen« efter en horribelt masse besvær. Sammenholder man nu denne snart femten år gamle film med Woody Allens »Manhattan«, der i perioder ligner én eneste lang kamerabevægelse, siger dette noget om det sidste stadium i udviklingen. Noget tyder nemlig på, at de tekniske landvindinger, der tidligere gik i retning af det virkelighedsgenskabende, nu i stedet synes at komme det fleksible kameraarbejde til gode. Den situation, som Chabrol måtte bruge en tung dolly til, har Allen løst ved at anvende film-teknikkens sidste nye opfindelse – det såkaldte steady-cam.

STEADI-CAMETS MULIGHEDER

På trods af navnet er der ikke tale om noget nyt kamera, men derimod om et hydraulisk ophæng, som kan fastspændes på brystet af *an athletic camera-operator*, som stillingsannoncerne i Variety forklarer. Ophænget kan tilpasses både 16 mm og 35 mm kameraer, naturligvis afhængigt af hvor sportstrænet kameramanden er. Det helt revolutionerende ved opfindelsen består i, at kameraet altid sidder urokeligt stille, uanset om bæreren for eksempel løber op ad trapper eller springer hen over et ujævnt terræn. Kameramanden, som naturligvis ikke kan kigge i søgeren på selve apparatet, ser billedet på en lille video-monitor, som er anbragt på ophænget.

Steady-camet blev første gang præsenteret offentligt under Oscar-uddelingen i 1977, hvor opfinderne modtog en særlig pris. Det havde imidlertid allerede været så småt i brug før denne begivenhed. For eksempel i »Rocky« i scenen hvor Stallone løber op ad trapperne foran Philadelphias rådhus. Virkningen var særdeles effektiv, men den bar ikke præg af at være resultatet af æstetiske overvejelser. Det gør en anden tidlig anvendelse derimod. I en sekvens i Ashbys »Landet der er mit« overskuer vi på et tidspunkt en trist lejr, som tilflytterne har fået anvist i Californien. Kameraet er anbragt på en kran, som langsomt bevæger sig ned. I samme øjeblik som kranturen er afsluttet, begynder kameraet i samme indstilling en længere spadseretur gennem lejren lige i hælene på David Carradine. I dette tilfælde, hvor steady-camet faktisk binder en krantur og en travelling sammen, er effekten forbløffende, fordi vi på én gang både overskuer og er midt i elendigheden.

Også Bertolucci har med held benyttet steady-cam i den sekvens i »Luna«, hvor sønnen forsøger at slippe væk fra sin mor. Den uheldsvangre mangel på kontakt mellem de to fornemmes gennem det bestandigt bevægelige kamera, der cirkler rundt om personerne – snart foran, snart ved siden af og snart bagved.

»MASKERNES NAT«

John Carpenters »Maskernes nat« er det foreløbigt første eksempel på en konsekvent anvendelse af steady-camet i relation til synspunktsterminologien og filmoplevelsen. Allerede fra filmens begyndelse bliver vi konfronteret med et subjektivt kamera – blot med den hage at vores synspunkt er identisk med den sindsforvirrede morders. Gennem resten af historien behøver Carpenter blot at bevæge kameraet på den for os genkendelige facon, og vi er parate og på vagt. Tag for eksempel sekvensen, hvor de to piger spadserer intetående på fortovet. Kameraet bevæger sig baglæns foran pigerne et stykke tid. Men pludseligt fjerner det sig ud mellem to træer og iagttager pigerne, mens de passerer, for derefter atter at nærme sig i en slags forfølgelse. Gennem sin fuldstændige kontrol over kameraets mindste bevægelser lykkes det Carpenter at skabe et filmisk rum, der i god overensstemmelse med horror-filmens karakteristika, er af en sådan natur, at hvadsomhelst kan dukke op hvorsomhelst og nårsomhelst.

Efter denne sporadiske gennemgang af enkelte stadier i den udvikling der særligt har kendetegnet det bevægelige kamera, kan vi vende tilbage til det udgangspunkt, der antydningvis blev formuleret i spørgsmålet om filmoplevelsens natur. Det er min overbevisning, og denne artikels pointe, at den realismetradition der har fået så meget fodfæste i dansk filmkunst, at man laver en film om en danser, hvor dansen filmes med fast kamera, kun kan afhjælpes, hvis man erkender, at filmen er det, man ser på lærredet – og at dette ikke er virkeligheden, men derimod et eget univers, som dels formes af det bevægelige kamera og dels af alle de øvrige filmiske virkemidler.