



Film har format

Så sidder man der igen, skruet ned i plydset med kold sved på panden, opslugt af filmens illusion, der ikke stopper ved billedkanten – som dog alligevel styrer det hele. Det er altså et spørgsmål om format.

af Kaare Schmidt

Et tog drøner lige frem imod mig. Jeg møver selvfølgelig af banen. Det samme gjorde publikum ifølge overleveringen ved de første offentlige filmforevisninger i 1895-96, hvor toget var oppe på et lærred. I vild panik.

Tilskuerne blev fanget af filmens virkelighedsillusion, dens lighed med den ydre og fysiske og levende verden. Når man har set det et par gange, har man vænnet sig til illusionen. Så flygter man ikke fra toget, men styrter derimod ind i biografen. Billetprisen betales for at opleve frykten for toget. Man har lyst til at dyrke en illusion i stedet for at flygte fra en.

Det er da også en anden illusion. Naglet til sædet opleves det truende tog som et mareridt. Det er illusionen af en indre psykisk og levende verden, hvor filmen ligesom drømmen fungerer ukontrollabel og irrationel. Den har ingen fysisk eksistens og kan derfor heller ikke påvirkes fysisk. Der er ingen vej tilbage, man er psykisk underlagt dens påfund. Det er filmens indre virkelighedsillusion.

Billedet

Havde filmen ikke udviklet sig fra Lumières ene faste totalbillede med toget, der kører ind på stationen, så

havde dens æstetik ikke været så forskellig fra fotografiets. I det virkelighedslignende billede dannes et rum inde i billedet som fremhævet kontrast til det, der ligger udenfor. Billedet fungerer metonymisk.

En anden historie fra filmens barndom, bragt til torvs af filmteoretikeren Bela Balasz, fortæller om pigen, der lige er kommet ind med 4-toget, ser film for første gang, og tror, at en person i nærbillede er blevet savet over. Det samme gælder et portrætfoto, hvis ikke erfaringen automatisk tilføjer det 'manglende', så vi selv tænker os til den hele person. Det gør vi så.

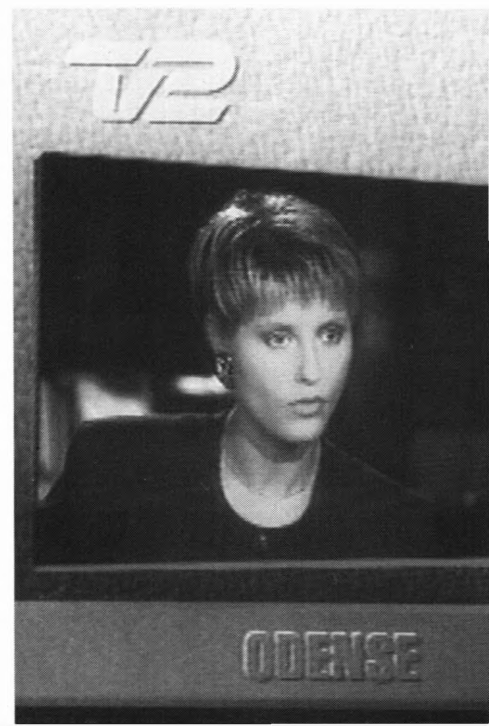
I indstillingen med toget forlængede tilskuerne selv skinnerne ud ad billedet. Og i modsætning til fotografiet måtte de forvente, at toget ville fortsætte sin bevægelse ud i det rum, de selv tænkte sig til. Spændingen blev dermed dannet af kontrasten mellem det, der ses i billedet, og det, der ligger udenfor. Denne kontrast kom til at danne grundlag for udviklingen af filmens fortælleform.

Formatet

Kontrasten opstår med begrænsningen i billedets fysiske virkelighedsillusion. Jo mere komplet, den er, des

mindre er der at tænke på, og jo mere, der mangler, des mere er der at tænke sig til.

Derfor har mange teoretikere og kunstnere lige siden filmens tidlige år bekæmpet tekniske forbedringer – tale, farver, bredformat m.v. Sådan noget blev set som knæfald for den elementære virkelighedsillusion, som filmen fik fra fødslen, og som i



sig selv kun giver virkelighedsefterligning og ikke kunst.

Selv om der er noget om snakken, så er dog en alt for primitiv opfattelse. Jo mere man kan, des flere muligheder har man. Jo mere præcist virkeligheden kan gengives, des flere virkemidler er der og dermed også flere muligheder for at bryde den fysiske illusion og udfolde den psykiske, den tanke- og følelsesmæssige.

Indtil 1950'erne blev benyttet det næsten kvadratiske format, som blev overtaget af TV. Dette gamle normalformat er et kompromis mellem virkelighedsillusionens forsøg på at dække synsfeltet, som er bredere end det er højt, og det primære motiv, mennesket, som typisk ses i den lodrette stillings højformat.

Allerede 1896 afprøvedes systemet Chineorama med læreredet i en cirkel omkring tilskuerne. Det blev senere genoptaget som Circlorama, der siden 60'erne har kunnet opleves bl.a. i Disneyland, f.eks. i en film med kameraet på en brandsprøjte for fuld fart gennem San Franciscos søsyge gader. Cirklen dækker både synsfeltet i bredden og det, der ligger uden for ethvert fladt billedes ramme, så tilskueren ved at dreje hovedet selv kan vælge, hvad der er værd at kikke på.

I de moderne Ommimax og Imax gælder det derimod højden, hvor man tilbagelænet ser filmen på en kuppel (Ommimax) eller et fladt lærred (Imax), som tårner sig op over tilskueren, og hvor man ikke bør dreje hovedet til siden, hvis illusio-

Der klippes fra billedet side 34 til ovenstående så de følger efter hinanden på lærredet foran tilskueren. Tilskueren flytter dem i tankerne ud til siden og drejer dem, så de får front mod hinanden og deres øjne mødes (det kan gøres her ved at bøje venstre og højre side). Fra Victor Flemings Borte med blæsten (1939) med Clark Gable, Vivian Leigh og Lesley Howard.

Nederst er en ny version, hvor to billeder, der ellers ville være klippet mellem, er placeret skråtstillet i samme fælles billedramme for at vise øjenkontakt. De to personer er placeret i TV 2-studierne i hhv. Odense og København. Fra TV 2s Nyhederne.



nen skal holdes. Omnimax findes i Planetariumet i København og bruges til naturfilm, rejsefilm og lignende, ligesom Imax og Circlorama. Det samme blev Cinerama fra 1952 med tre fremvisere og buet lærred i en halvcirkel omkring tilskuerne, indtil de to første – og sidste – spillefilm i systemet i 1962. Den ene, superwesternfilmen *Vi vandt vesten*, havde imponerende scenerier, men handlingen foregik ligesom stumfilmens tidlige storfilm i tableauer, kædet sammen af en fortællerstemme og næsten uden nærbilleder (på en TV-skærm er personer så små og fjerne, at det er svært at finde ud af, hvem der er hvem).

Det gav en tredimensionel illusion i den dengang ombyggede og nu hedengangne biograf Kinopalæet i København. Egentlige 3-D film, hvor man skulle bruge briller med forskelligt farvede glas til at adskille filmens to billeder, der for vore to øjne giver rumvirkningen, blev brugt til en række spillefilm 1953-54 og enkelte senere. Hvad enten det opnås på den ene eller den anden måde, så ophæver 3-D effekten den begrænsning i illusionen, som det almindelige filmbillede har. Det ophæver imidlertid også filmens hævdevundne måde at fortælle på. Den udspringer nemlig af formatets be-

grænsning af den fysiske illusion.

Formatets forhold mellem højde og bredde danner billedet som en præcist afgrænset flade, hvor man som i en kukkasse kan se ind i et rum. Det kan fortsætte i dybden eller stoppes af elementer i billedet, f.eks. en væg, eller med kameraet, bl.a. med fokusering, f.eks. uskarp baggrund eller teleeffektens 'flade' billede. Under alle omstændigheder dannes rummet som en illusion i fladen, der stopper ved billedkanten. Hvad der ligger uden for den, må man gætte sig til. Det er dette gæteri, der bruges til at fortælle noget mere end det umiddelbart synlige og dermed også noget andet end det, vi umiddelbart kan iagttage.

Klippet

De levende billeder er ikke kun levende, fordi personer og ting bevæger sig i billedet, men også fordi billedet selv bevæger sig. Personer kan gå ud ad billedet, og filmen kan straks fortælle, hvor de gik hen ved selv at følge efter.

En tredje historie fra filmens barndom fortæller, at Méliès opdagede klippet, da han en dag tilfældigt holdt op med at optage med kameraet og lidt efter begyndte at optage igen: På filmen skiftede situationen som ved ren magi. Denne filmens



magi var det, D.W. Griffith perfektionerede i 1910'erne. Hans indsats lå først og fremmest i at styre det, der lå uden for billedet, og dermed at skabe bestemte forventninger hos tilskueren.

De første klippede film fulgte en lineær fysisk handling – fra tanken om togets bevægelse ud ad billedet til at vise, hvor det så kørte hen. F.eks. den tidligere løbefarce, som typisk starter indendørs i noget, der svarer til en teaterdekoration og derefter med sneboldeffektens stigende kaos følger en vild jagt gennem gader og stræder. Næste indstilling følger op, hvor foregående slap, så handlingen hænger fysisk sammen i den rumlige kontinuitet.

Den lineære rumlige kontinuitet er den simpleste form for klipning, og den viser det samme, som man senere fandt ud af at vise med en anden form for bevægelse af billedet: det kørende kamera. Med bagklogskabens logik kan man undre sig over, hvordan man fandt på at flytte kameraet m.h.p. klipning, før man hittede ud af at bevæge det, mens man optog.

Det var formentlig, fordi man i starten hentede sine ideer fra fotografiet og teatret, hvor klippet svarede til scenskift, og filmen blot evnede at skifte scene hurtigere og dermed oftere, så billedskiftet blev selvstændigt fortællende og forløbets drivkraft. Kameraet blev oprindelig flyttet af nød, da filmen nu engang kunne vise verden uden for scenen og studiet – men til gengæld så selv måtte flyttes hen, hvor tingene skete i virkeligheden (nyhedsfilm, dokumentarfilm) eller skulle ske ved locationsoptagelser. Under alle omstændigheder var klippet løsning på spørgsmålet om, hvad der lå uden for billedet – man klippede til det og kunne dermed rent filmisk danne et elementært givenhedsforløb.

Denne kontinuitet betyder, at et forløb splittes op på en række billeder, som tilsammen svarer til det, man i princippet kan vise i et stort totalbillede – f.eks. en teaterscenes rum, som så er delt op i detailbilleder. Den continuity, Griffith berømmes som opfinder af, er imidlertid noget helt andet.

Continuity

Edwin S. Porters 6-minutters *Det store togrøveri* fra 1906 regnes for en af de allerførste rigtigt fortællende film, fordi den bryder det lineære rum ved at skifte mellem forskellige

deltagere i handlingen, bl.a. fra togrøverne, der flygter, til sheriffen, som underrettes i saloonen og optager forfølgelsen med en posse. Her skiftes fra et sted til et andet, og de bindes kun sammen af handlingen, ikke af rummet, hvor tilskueren selv må tænke sig til, hvor langt der er mellem forfulgte og forfølgere. I Porters film er det blot uklart, men hos Griffith bliver det med krydsklipningen til det egentligt spændingsskabende.

I krydsklipning mellem skurken, der nærmer sig heltinden, og heltten, som haster til undsætning i hver sine billeder styres tilskuerens uvidenhed om afstanden imellem personerne – det, der ligger udenfor billederne – og dermed forventningen til, hvordan det skal gå. Tilsammen danner billederne et større og sammenhængende fysisk rum, som i princippet godt kan vises i et stort totalbillede. Men ikke uden at pointen ryger. For den ligger i, at vi ikke har overblikket over sammenhængen i det fysiske rum. I stedet er med de fysiske delrum skabt et psykisk rum, kun bundet sammen af handlingselementernes indbyrdes forbindelse. Og den forbindelse er ikke noget, der ses. Skurken kunne jo være på vej i kirke, heltten vil ikke gå glip af reklamerne i biffen, og heltinden er i en helt anden verdensdel.

Det er ene og alene klipningen, som fortæller, at der er en forbindelse mellem aktørerne. I stedet for en direkte rumlig kontinuitet er skabt en rent tidslig kontinuitet, hvor klipningen danner indtryk af, at handlingerne i de uforbundne rum ligger direkte tidsligt i forlængelse af hinanden, og dermed er handlingsmæssigt sammenhængende. Continuity er illusionen af direkte fysisk forbindelse mellem ting, der reelt er fysisk afskilt fra hinanden.

Denne illusion er forudsætningen for indklip af nærbilleder, som er helt afgørende for den filmiske fortælleform.

Nærbilledet

Nærbilledet fortæller noget psykologisk ved at fremhæve (forstørre) detaljen. Når nærbilledet klippes ind i forløbet, trækkes detaljen ud af rummet og afbryder den rumlige kontinuitet. Det lineære handlingsforløb brydes for at kunne fortælle noget nærmere om et element i det.

Samtalen er en almindelig situation, som i reglen fortælles overvejende i nærbilleder. Ansigterne for-

tæller (som sjælens spejl) om personerne hver for sig, mens sammenklipningen giver syntesen. Den rumlige forbindelse oplyses sædvanligvis med totaler og/eller twoshots, men fastholdes og kan også etableres med personernes blikretninger.

Blikretning svarer til bevægelsesretning, som skaber indtryk af, at Lumières tog vil køre tilskueren over, og at de elskende, der i hvert sit billede løbet i hver sin retning, sluttelig vil mødes i samme billede. Blik- og bevægelsesretning henviser til noget uden for billedet, som viser, hvor tingene i det følgende billede befinder sig. På den måde styrer filmens tilskuerens forventninger, så man selv danner det rum, som ikke ses. Rummet kan være geografisk – hvor er hr. og fru Olsen i stuen, hvor langt er helt og skurk fra hinanden? – og som et tænkt rum kan det samtidig eller i stedet være psykisk. Et indre rum.

Det indre rum

Blik- og bevægelsesretning danner continuity mellem fysisk adskilte elementer i et indre rum. Dermed ophæves den geografiske begrænsning af handlingen, der ligger i lærredets (eller TV-skærmens) placering på et afgrænset stationært sted. Tilskueren kikker i en retning hele tiden, men ser ting, som ligger i helt forskellige retninger. Disse ting placeres i det tænkte rum i deres indbyrdes forhold.

F.eks. samtalens to personer. De ses i et totalbillede overfor hinanden med øjenkontakt. Som sådan er de i dybden i det rum, vi kikker ind i på lærredet, ligesom hvis de stod på en teaterscene eller ude i virkeligheden. Så klippes til nær af person A. Hun kikker nu ud mod os i salen og ses dermed nogenlunde, som person B ser hende. Dog ser hun en smule mod højre ud af billedet, hvor hun har øjenkontakt med B. B må altså befinde sig bag vores højre skulder. Vender vi os om for at se, hvordan det går med B? Nej, vi venter på klippet. Her ser B også ud mod os, blot en smule mod venstre.

Vi benytter blikretningerne til at placere A og B overfor hinanden i det forstørrede rum, som svarer til personernes størrelse i nærbillederne. Overfor hinanden og foran os må de anbringes h.h.v. til højre og til venstre for lærredet, f.eks. på biografens sidevægge i den afstand, som øjnene (og evt. stemmebrug) viser. Rummet fra totalbilledet er nu er-

stattet af de synlige rum, der går ud til siden bag hver person, og det tænkte rum, som ligger mellem personer, så det samlede rum danner en halvcirkel.

Er personerne længere fra hinanden end berøringsafstand, kan de ikke i nærbillede (twoshot) være inden for normalformatets billedramme. De kan ses samtidig i dybden med den enes ansigt og den andens nakke (over the shoulder-shot). Men når begge ansigter skal ses, må det ske i bredden, hvor der enten må panoreres eller klippes. I bredformat kan personerne derimod placeres i den naturlige snakkeafstand ude i hver sin side af det bredere billede. Og i cirkel eller halvcirkel (Cinemascope, delvis CinemaScope) formater kan personerne placeres i billedet på samme måde, som vi i klipningen tænker os til deres placering på biografens sidevægge over for hinanden.

Bredformat kan dermed i et billede vise samme fysiske rum, som kræver klip (eller pan) mellem to bileder i normalformat. Med klippet bestemmer filmen, hvem vi skal se på, mens bredformatbilledet overlader det til tilskueren at vælge. Der fortælles dermed to forskellige ting. Klipningen er mere påpegende, men da vi ikke ser den anden person, overlader den alligevel samtidig mere til fantasien (hvis det vel at mærke udnyttes). I den forstand fortæller kamerabevægelsen (klip, pan) mere og er dermed mere avanceret, så udviklingen burde være gået fra bredformat til normalformat. Da det gik omvendt, kan bredformat opfattes som et tilbageskridt. Det er imidlertid ikke tilfældet. At bredformat kan fortælle mere inden for billedet er kun et handicap, hvis det blokerer muligheden for også at fortælle uden for billedet. Men da bredformat i modsætning til 3-D har en lige så præcist afgrænset flade som normalformat, så har det i stedet udvidet fortællemulighederne. Her behøver man ikke klippe af nød – som det f.eks. sker i de fleste TV-produktioner – men har valget, og kan således fortælle mere med klip eller pan, fordi de danner kontrast til muligheden for at holde handlingen inden for samme billede.

Det tænkte rum er geografisk sammenhængende i kraft af blikretningerne. Men det er samtidig et psykisk rum, hvor vi gennem indholdet i As billede opbygger en forventning til Bs reaktion, fordi den

p.t. er usynlig. På den måde spænder klipningen hele tiden tilskuerens forventninger. Den manglende psykiske information tvinger os ligesom det ovennævnte manglende fysiske overblik til konstant at digte med i de uforudsigelige skift mellem ydre og indre virkelighedsillusion, geografisk konstruktion og psykisk fortolkning og indlevelse i tanker og følelser.

Billedet fungerer og dermed ikke kun metonymisk, men også metaforisk som billede på abstrakter og fornemmelser (helt bortset fra de metonymer og metaforer, som kan være i de konkrete billedelementer).

Billedformatet

Foruden udvidelsesmulighederne i forhold til fotografi og teaterscene var klipningen også inspireret – måske endda fremtvunget – af en mere nærværende faktor, filmbilledets egne begrænsninger. Den helt tidlige filmteknik gav en noget grødet billedopløsning, og sort-hvid film indeholder kun en brøkdel af de detaljer, som farvefilm kan vise, og som har udvidet billedrummet ganske væsentligt (foruden det metaforiske og stemningsskabende). Desuden var der den manglende synkronlyd, især talen, som man måtte kompensere for ved at fortælle mere i det rent visuelle.

Også i billedformatet havde filmen et oplagt handicap i forhold til foto og maleri, som naturligvis bruger det format, der i hvert enkelt tilfælde er bedst egnet til motivet og ideen – højformat, bredformat, stor eller lille størrelse. Filmbilledet blev derimod allerede fra starten af praktiske grunde standardiseret. I stumfilmen var forholdet mellem højde og bredde 1:1,33. Tilføjelsen af talefilmens lydspor på strimlen gjorde billedet smallere, men det blev der kompenseret for ved at skære lidt af top og bund, så normalformatet blev 1:1,37. Fra 50'erne kom forskellige bredere formater til, og siden 60'erne er det hyppigst brugte widescreen på 1,66:1 (Europa) eller 1,85:1 (USA).

Det gamle normalformat begrænser mulighederne for at følge de almindeligvis vandrette bevægelses- og blikretninger inden for det ubevægelige totalbillede, som filmen startede ud med. Selv om udviklingen ikke følger logikken, er der en vis logik i, at man fandt på at klippe sig ud af problemet. Og at klipningen på ingen tid etablerede en helt ny udtryksform og kunstart virker

også logisk, når man overvejer alternativerne. Superformaterne med 3-D virkning blev ikke uden grund begrænset til naturfilm m.v. – de var unnlige at fortælle historier i.

Nærbilleder er nærmest uanbragelige på superformaternes kæmpe-lærreder, og klipningens spil på kontraster og forventninger er nærmest overflødig, når det meste kan være inden for billedrammen. For spillefilmen er problemet, at den totale ydre illusion afskærer det tænkte rum, som handlingens væsentligste indhold fremgår af. Det bliver især tydeligt, når man ser på den ultimative illusion, 3-dimensionel film.

Francis Coppola har lavet en koncertfilm med Michael Jackson i et nyt 3-D system, som kan opleves i Disneyland. Filmen er ikke begrænset til at gengive koncertoplevelsen – hvad den gør overvældende. Den udnytter også 3-D effekten til at flytte objekter og personer frit rundt i rummet. F.eks. svæver en fugl lige foran tilskueren og så livagtigt, at man uvilkårligt griber ud efter den for at være helt sikker på, at det er en illusion. Og Michael Jackson kommer ned og sætter sig på rækken foran tilskueren, tredimensionel, omend uden dårlige ånde (systemet Smell-O-Vision blev opgivet for mange år siden).

Men mulighederne for at klippe er stærkt begrænsede, da hele rumillusionen skal dannes for hver enkelt indstilling, og det tager tid for tilskueren at få alle detaljerne på plads. Derfor er det også vanskeligt at skifte størrelse – fra de små detaljer i total til nærbilledets kæmpe forstørrelse. Michael Jackson på rækken foran er naturligvis i naturlig størrelse – det er jo hele pointen – og på scenen kan han heller ikke forstørres væsentligt, for så passer afstanden fra tilskueren til scenen ikke.

Når hele den ydre verden skal være naturlig for at opnå 3-D virkningen, så er det ikke samtidig muligt at skildre den indre verden. Det er den, der skildres med skift mellem forskellige størrelser, forskellige vinkler, forskellig dybde (tele/vidvinkel) o.s.v., alt sammen noget, som har at gøre med billedfladen. Det er den stadigt tiltagende brug af disse virkemidler – ikke mindst inden for de seneste 10-20 år – som har videreudviklet den fundamentale fortælleform, der blev dannet i stumfilmen. Når en moderne film virker 'realistisk' overbevisende, spændende og fascinerende, så er den fysiske virke-

lighedsillusion kun en del af det, selv om også den er stærkere end nogensinde.

Den har været et styret snarere end et styrende element lige siden den stumme film lærte at fortælle historier. Det er fortællingen, der danner den egentlige illusion, og det er styringen af den fysiske lighed, som gør filmen enestående, fordi vi her ligesom i virkeligheden ikke kun ser verden, men også oplever den, tænker og føler den ud fra det synlige. Fiktionsfilmen er fra sine tidligste år blevet karakteriseret som drømmeagtig, hvad enten det drejer sig om drømmefabrikkens skønne eller falske (alt efter holdning) visioner om lykke og retfærdighed eller modernismens mareridtsagtige eller uforståelige (alt efter holdning) skrækvisioner om fremmedgørelse, fordærv og undergang. Det drømmeagtige ligger i fortælleformens styring af filmens naturtro virkelighedsgengivelse med ændringer i den fysiske tid og rum.

Billedstørrelse

Det smalle og lille normalformat var ideelt til at udfolde det tænkte rum i klipningens 'mellemrum' mellem de enkelte indstillinger. Det har TV levet videre på, tvunget af den lille skærms egenskab til nære eller tilsvarende overskuelige billeder. Normalformatets betydeligt større biograflærred og filmens bedre billedopløsning gjorde det muligt at udvide billedets synlige rum i dybden. Med 'dybdeskarpheedsæstetikken' lod bl.a. William Wyler en større del af handlingen foregå inden for den enkelte indstilling, f.eks. i *De bedste år* (46), mens Orson Welles i højere grad lod dybden fremtræde i fladen som vidvinkelkontrast mellem stort (nært) og småt (fjernt). Dermed kunne han trods detaljerigdommen i de enkelte indstillinger bibeholde klipningen som fortællemæssig drivkraft, hvor kontrasterne i billederne blev forstærket af kontraster i klipningen, sådan som Eisenstein havde forsøgt det med sine enklere og mere entydige billeder.

CinemaScope-formatet fra 1952 tilstræbte 3-D virkning, oprindeligt 2,66:1, men med 4-spors stereolyd på strimlen i 2,35:1 på enten flat eller lidt buet kæmpelærred (som i Imperial-biografen i København). Bredden dannes på normal 35 mm film ved at presse billedet sammen til det halve og så brede det ud under forevisningen med en særlig op-

tik (anamorfot). Det sammenpressede billede ses på TV i full screen kopier under for- og sluttekster, hvor personer og ting har været på slankekur, så hele teksten kan læses. I resten af filmen er proportionerne normale, da vi kun ser godt halvdelen af billedet, mens resten af handlingen foregår uden for skærmen, modsat letterbox kopi med hele billedet og sort afmaskning i top og bund af skærmen.

De tidlige scopefilm fulgte Wylers koncept med mindre klipning og mere handling i billedet, blot i bredden snarere end i dybden, da hverken optik eller farvefilm havde tilstrækkelig god opløsning på det tidspunkt. Bl.a. derfor benyttedes i stedet fra midten af 50'erne 70 mm film (Todd-AO m.fl.) med 3-4 gange så stort billedareal i en del storfilm, eller VistaVision på 35 mm, der blev fremført vandret i kameraet, så den tidligere bredde blev højden og der dermed opstod et større billedareal. Muligheden for variabel bredde kom senere *Stjernekrigen* til gode, idet man brugte et gammelt VistaVision-kamera i den computerstyrede sammenkopiering af model- og realoptagelser. Ellers var systemets format 1,85:1, ligesom det senere widescreen. VistaVision blev bl.a. brugt af Hitchcock og Ford i slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne.

Som mellemting mellem scope og normalformat har widescreen begge formatters fordele: bredt billede med masser af handlemuligheder og overskuelig flade med masser af klippe- muligheder. At det blev standard skyldes dog nok snarere at det både smager lidt af fugl i biografen og overlever oversættelsen til TV, hvor scope er komplet uegnet (indtil det nye Widescreen-TV stiller scope i samme situation som det herefter perfekte widescreen står i nu, at kun lidt af billedet ryger i full screen eller at afmaskningen kun dækker en lille del af skærmen). Skulle filmene kun vises i biografen ville scope nok være blevet dominerende. Det blev nemlig ikke ved med at være teknisk begrænset til det wylerske koncept.

Da billedopløsningen blev bedre, og man vænnede sig til scopeformatet, så billedet ikke partout skulle fyldes med masseoptrin, landskaber og svulmende diabler, blev det snart almindeligt at bruge det til alt, hvad man kendte fra normalformatet. F.eks. rendyrkede spaghettiwesternen de ekspressive virkninger med

kæmpe nærbilleder, størrelseskontrast mellem for- og baggrund og hurtig klipning (det welleske koncept), ikke mindst i kraft af en om- siggribende brug af teleeffekter. Med de tekniske forbedringer var dybde- skarpheedsillusionen indbygget i det brede format, og med telen opnåes den modsatte virkning, det flade bil- lede. I scope kan man derfor alt det gamle fra normalformatet og kan forstærke både den fysiske illusion og den psykiske illusion, fra hverdagsrealisme til ekspressionisme.

Moderne film er både hurtigere klippet og fortæller langt mere mellem klippene – i det tænkte rum – end tidligere tiders film. Hvor der tidligere blev brugt det meste af en film til at sætte konflikten op, afvikles det nu ofte før forteksterne. Det skyldes naturligvis også, at vi er blevet så meget mere vant til den audiovisuelle udtryksform. Hvad der var flot i 30'ernes film er nu hverdag på TV, og biograffilmen holder med sin hurtige fornyelse af fortællefor- men dampen oppe som vor tids mest avancerede kunstart.

Lyden

Da synkronlyden afløste stumfil- mens levende musik og mellemtek- ster med tale, reallyd og præcis underlægningsmusik, fik sortseerne i første omgang ret, ligesom med bredformaterne. Hele lyden, inklu- sive musikken, måtte i begyndelsen omkring 1930 optages samtidig med billedet og blev dermed stopklods for kamerabevægelser og klip. Men fra omkring 1932 fandt man ud af at mixe lyd fra forskellige spor, så bil- ledsiden genvandt sin bevægelsesfri- hed (dog forsvandt farverne, idet stumfilmens tintning og toning af se- kvenser i hver sin farve, f.eks. blå for nat, måtte opgives, da den ødelagde det optiske lydspor. Til gengæld kom så Technicolors trefarvefilm, bl.a. i *Borte med blæsten*, 39).

Som fortælleelement haltede ly- den efter billedet i hele normalfor- matets levetid, inklusive TV i dag, og gjorde det også i lang tid i bred- formaterne. Lyden begrænsedes til to ting. For det første at følge billed- siden med tale og reallyd: Man hørte simpelthen det, man så – hvad per- sonerne sagde og lyden fra ting i bil- ledet. Gadelarm og lignende, som lå uden for billedet, hørtes sjældent, og selv i samtaler var reglen at vise den, der talte, så man klippede efter dia- logen i stedet for at se den, der lyt- tede og blot høre, hvad vedkom-



Flot er det, og så har tegneren helt misforstået det. I siderne af CinemaScope-billedet er ting og sager, der ikke vedrører den midterste del, der næsten kunne være i normalformat. Reklame for CinemaScope i forbindelse med Jean Negulescos Fem piger søger en millionær (1953) med Betty Grable, Marilyn Monroe og Lauren Bacall.

mende lyttede til. For det andet at lade musikken kommentere og tydeliggøre, hvad der rørte sig indeni personerne og i det hele taget forklare det psykiske plan med ledemotiver og næsten programfaste klange til spænding, romantik m.v.

Lydens funktion var først og fremmest tydeliggørelse, ligesom stumfilmens teatraliske spillestil og kontinuitetsklippingens 'transportbilleder', der viser, at personen bevæger sig fra et sted til et andet. Vægten lå på handlingen som et jævnt og logisk fremadskridende forløb, hvor overblik over de konkrete begivenheder var grundlag for at fortælle om personernes følelser og tanker. I den altdominerende continuity-stil fulgte tale og reallyd næsten udelukkende den fysiske kontinuitet, mens musikken fulgte den psykologiske, som lå i vinkler, motivstørrelse (nær, total) m.v.

Stereo

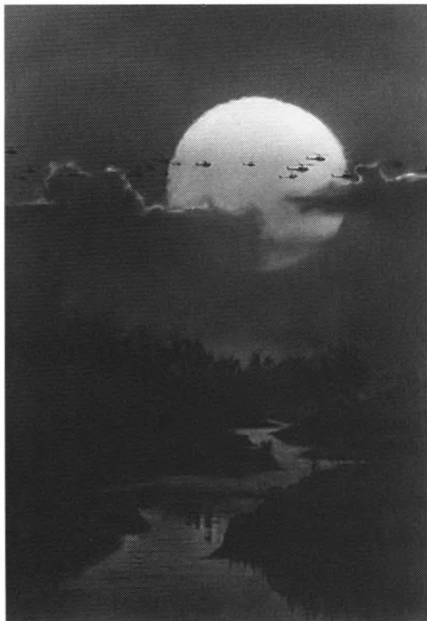
Stereolyd, som vandt indpas med bredformaterne i 50'erne, fulgte samme princip, idet musikken søgte at fylde det større billede og realliden at retningsbestemme bevægelser inden for billedet. Det var rimeligt nok i de tidlige bredformatfilm, hvor så meget som muligt foregik inden for det enkelte billede. Men da klipningen snart genvandt sin betydning, gav lydens retning problemer, ikke mindst i dialogen. Når der klippes mellem to personer, og tilskueren placerer dem i det større tænkte rum over for hinanden, så følger lyden nemlig ikke med. Talen skal jo virke, som om den kommer ud af munden på den talende, som faktisk ses på lærredet, midt imellem de to personers tænkte placering til venstre og højte for lærredet. Lægges lyden ud i siden, hvor vi forestiller os den talende placeret, så ligger lyden uden for billedrammen på lærredet og kommer dermed ikke ud af munden på den talende. Vi tænker ikke lyden abstraheret fra lærredet på samme måde som billedet. Derfor ligger tale i reglen midt i billedet.

Det samme gælder reallyd fra ting, der ses. Hvis et summende kø-

leskab står i venstre side, og der klippes, så det nu står i højre side, så vil et lydskift fra venstre til højre virke, som om køleskabet er sprunget fra den ene side til den anden. Hvis en person bevæger sig ud af billedets ene side, og bevægelsen følges, som normalt er, ved at vedkommende kommer ind i næste indstillings anden side, så bliver vi desorienterede, hvis lyden gør det samme. Den må fortsætte, hvor den er i gang. Lydens logiske geografi er ikke den samme som billedets. I Franklin Schaffners *Pansergeneralen Patton* (70) bruges Stereolyden geografisk, og her er billedsiden ofte underordnet lydsiden, så det, der forsvandt ud til højre, også kommer ind igen fra højre. Et klassisk klipprincip blev brudt, og lyden viste sig stærk nok til at styre billedsiden, så ingen formentlig mistede orienteringen (eller overhovedet bemærkede noget usædvanligt).

Kontrast

Den traditionelle brug af lyden som efterhæng på billedsiden førte til diverse teorier om og forsøg med kontrastpunktisk lyd, hvor lyden danner en form for kontrast til det, bille-



Dommedag nu – Coppola og Wagner.

derne fortæller. F.eks. prøvede Einstein i *Alexander Nevskij* (38) at lade Prokofjevs musik følge billedkompositionen i stedet for handlingen (illustreret grafisk i hans bog *Film Sense*), men opnåede blot et upraktisabel form for den mest udprægede handlingsefterligning, den såkaldte mickey-mousing. Den bestod i, at musikken dannede lyden af bevægelser, f.eks. med bimp hver gang en person trådte et trin ned ad en trappe, eller illustrerede personens oplevelse, f.eks. aha-oplevelsen med et kraftigt violinstrøg, ligesom det vittigt blev gjort i tegnefilm (deraf betegnelsen). Max Steiners Oscar-belønnede musik til Fords *Forræder* (35) er helt gennemført i den stil.

På den måde kommenteredes ret håndfast det, man så, ligesom dialogen i mange tilfælde forklarede historien, så den blev fortalt to gange, både i billeder og som hørespil, hvor den kunne følges med lukkede øjne. Det er stadig tilfældet på TV, hvor man i reglen kan følge handlingen via lyden, mens man laver noget andet væk fra skærmen, samt i danske film, der ligesom TV fortsætter stilen fra 30'erne og trofast affilmer et manuskript, hvor alt er forklaret i dialogen.

Over for sådan noget skal der ikke meget til at danne lydlig kontast til billedsiden. For musikkens vedkommende er det faktisk sværere at få den til at ligne noget og dermed danne parallel til billedet end blot at lade den køre og danne sit eget forløb. Men det kværnende musik dan-

ner også parallel, idet den fortsætter hen over klip og sceneskift og dermed binder indstillingerne sammen til understøttelse af den continuity, som skal give indtryk af, at der slet ikke klippes og fortælles, men handlingen selv er det, der driver filmen fremad.

Kontrasten kan ligge i f.eks. uheldsvanger musik over et fredeligt billede, som f.eks. kontrabas-tonerne, der varsler hajens komme midt i feriebadningen i Spielbergs *Dødens gab* (75). Tilsvarende kan nævnes den delvis ironiske benyttelse af Wagners Valkyrieridt under helikopterangrebet i Coppolas *Dommedag nu* (79) og lignende tematisk kommenterende musikbrug. Eller kontrast mellem det, der bliver sagt (lyd) og det, der sker (billede). Kontrasten fremhæver tilstedeværelsen af et indre rum overfor det fysiske rum, der ses i billederne. Det er fortælleren, der træder frem og 'siger', at man ikke skal tage det synlige for pålydende.

Lydformat

Siden normalformatet og det tidlige bredformat er lyden, især i kraft af stereo, blev benyttet til at udvide det synlige rum ud over billedkanten og ind i det tænkte rum. I normalformat forankrede lyden det synlige rum i billedet, som dermed frit kunne fortsætte det tænkte rum i klipningen på samme måde som i stumfilmen. I nyere bredformat er ofte tilføjet lyd uden for billedet, så det synlige rum udvides med et omkringliggende lydum. Det synlige rum virker dermed større. Det samme gælder TV, hvor stereo i normalformat ændrer kukkaseffekten til noget, der svarer til det rum, man oplever i normalformat i biografen.

Med stereo kan f.eks. følges en bils bevægelser fra før den kommer ind fra venstre til efter den er forsvundet ud til højre. Ligeledes kan selve det synlige rum udvides på lydsiden, så det ligesom i klipningen danner et eget tænkt rum (Eisensteins egentlige idé, der ligesom hans actionsklipning kom til at fungere langt bedre i amerikansk continuity-film). Lydens resonans blev allerede i normalformatets tid – i bedre film – brugt til at give rumatmosfære, f.eks. ekkoet i en kirke eller smæld af sko på betongulv, som ikke blot gengiver en lyd, men også fortæller noget om personernes karakter, sindstilstand o.s.v. I bredformat blev det almindelig praksis.

I Peckinpahs *Getaway* (72) løslades Steve McQueen under forteksterne fra fængslet med den dumpe lyd fra lænkeraslen og tunge ståldøre. Udendørs møder han den ventende Ali McGraw i en park med glade barnestemmer i baggrunden, og lyden er åben (den kastes ikke tilbage). Lydkontrasten fra fængsel til frihed er overvældende, så vi fornemmer, hvorfor Steve er utilpas i situationen. Hjemme kan han heller ikke falde til ro, og de går ud af dagligstuen, op ad trappen og forsvinder ind ad en dør. Resonansen fra deres trin og stemmer og stereoens retningsangivelse fortæller, at de bl.a. passerer et køkken (som ikke ses), og at de slutter i soveværelset. Mulighederne indsnævres gradvis fra de stadig alt for åbne i dagligstuen (ligesom i parken) til gangen med valg mellem køkken og trappe, der fører til slutfacit, sengen.

Reallyden har i dette forløb fortalt en historie, som ikke direkte fremgår af billedsiden, nemlig Steves mentale tilstand og primære behov over for forskellige muligheder. Moderne Surround-lyd med lydkilder bag lærredet (almindelig dialog og reallyd), på sidevæggene (retningsbestemt reallyd og evt. dialog uden for billedet) og bag tilskueren (yderligere atmosfærelyd) – som musikken fordelt på alle lydkilder – udvider rummet til et cirkulært lydformat. F.eks. er denne lydfordeling en væsentlig del af oplevelsen i Scotts *Thelma & Louise* (91), hvor personernes sindstilstand udtrykkes næsten lige så meget i lydens indre rum som på billedsiden. Blot forudsætter det, at filmen ses i en biograf med det rette lydudstyr, og det er ikke let at finde i Danmark.

Allerede i mono kan resonans og atmosfærelyd udvide det synlige rum og ligesom klipningen strække normalformatet til et tænkt bredformat. Stereoens retningsangivelse udvider yderligere rummet med den dybdeillusion, som det halvcirkulære billedformat (Cinerama, tidlig CinemaScope) forsøgte sig med. Og Surround-lyden giver i det tænkte rum den 3-D effekt, som hverken 3-D filmene eller superformaterne (Circorama, Omnimax) kunne fortælle historier i. Lyden er lige så vel som billedet et spørgsmål om format.