

Adgangen til karakterens indre liv

Point-of-view klipningen er en enestående måde at give adgang til karakterers tanker og følelser – gennem ansigtet kan vi erfare, hvad der gemmer sig i en persons indre.

af Johannes Riis



Af og til møder man den påstand, at filmen ikke formår at give udtryk for karakterers indre liv. Modsat litteraturen, som ved hjælp af ord kan nå de indre tanker direkte, skulle filmens billeder ikke være i stand til at gå bag den ydre fremtræden. Bortset fra at det er i strid med dele af nyere psykologi og filosofi at beskrive ord som tænknin- gens eneste redskab, strider påstan- den mod filmseende menneskers al- mindelige erfaring. Denne artikel gi- ver et eksempel på, hvordan en film kan få tilskueren til at forestille sig et indre liv – endog et komplekst in- dre liv. Ved at klippe til hvad en ka- rakter ser og dernæst til hans eller hendes reaktion på det set, får til- skueren først adgang til indholdet af karakterens tanker (dennes opmærk- somhed) og dernæst adgang til hans eller hendes følelser ift. det set (via reaktionen i ansigtet). Denne klippe- form, kaldet point-of-view klipning, er særlig interessant i *Viaggio in Italia* (herefter *Rejse i Italien*).

Filmen er en af fem, som Roberto Rossellini lavede med Ingrid Berg- man i hovedrollen i starten af 1950'erne. Selvom filmene blev rost af kritikere på det toneangivende filmblad *Cahiers du Cinéma*, og *Rejse i Italien* blev placereret som verdens trediebedste film i en bladafstem- ning i 1958, så forekommer filmen underligt overset i nutidens almin-



delige filmhistorieskrivning. Måske fordi Rossellinis hovedværker regnes for *Paisà* (46) og den i datiden meget populære *Åben by* (*Roma città aperta* (46)); måske fordi der i starten af 50'erne endnu ikke var et egentligt publikum til denne type film. En tredje grund kan være, at den almindelige forargelse over Ingrid Bergmans meget offentlige affære med Rossellini har sat sig igennem også hos filmhistorikerne, men selvom tanken er interessant, er den nok ikke sandsynlig.

De skjulte følelser

Ingrid Bergman spiller sammen med George Sanders det engelske ægtepar Catherine og Alex Joyce, der har arvet en villa i det sydlige Italien, i omegnen af Napoli. De rejser ned for at sælge den og samtidig få lidt ferie ud af det. De fremmede omgivelser, dét pludselig ikke at have nogen fast dagligdag med bestemte opgaver, samtidigt med at de for første gang i fem år skal være sammen hele tiden – får dem til at føle sig fremmede for hinanden. Den ene part sårer den anden, og den anden prøver at give igen med en spids bemærkning eller sårende handling i den følgende scene, og det skiftes de systematisk til filmen igennem. Når de er sammen med andre, er det først den ene, så den andens tur til at være jaloux. På den måde eskaleres konflikten, tilsyneladende uden anden grund end dén, at de går fejl af hinanden, at de ikke forstår at tale sammen, og at de ikke kan se følelserne bag forsvarsmekanismerne.

Efter et skænderi, hvor hun anklager ham for ikke at have andet end arbejde og pligter i hovedet, og han hende for at være romantisk og ikke eje humoristisk sans, bor de hver for sig i et par dage, hvor han tager på hotel. Til trods for at de i denne adskilte periode tilsyneladende ikke kan tænke på andet end ægtefællen, undgår de begge at vise for stor interesse i hinanden, da han kommer hjem igen. Næste dag, da hun kommer tilbage efter endnu et af sine museumsbesøg, bliver de enige om en skilsmisse. En tilfældighed vil, at en bekendt på dette tidspunkt vil have dem med til en udgravning i Pompeji. Der bryder hun grædende sammen, og først på vej tilbage til villaen igen kommer det til en forståelse mellem dem – på et torv blandt en masse mennesker i Napoli.

Som referatet lader ane, spiller tilfældigheder en rolle. Handlingsgangen er ikke dramatisk i den forstand, at små uoverensstemmelser langsomt vokser sig så store at en skilsmisse synes uundgåelig. I stedet kan handlingen beskrives som en række parallelle situationer, hvor tidspunktet for at bringe skilsmisse på bane er tilfældigt; det kunne være sket før eller siden. Når handlingen forekommer så tilfældig og udramatisk, skyldes det også, at filmen vælger at skildre den 'forkerte' person. I stedet for at følge Alex, der går hjemme og hidser sig op over at Catherine har 'glem' at vække ham og iøvrigt er smuttet med bilen, følger den Catherine på museum. Havde filmen i stedet vist Alex i det ophidsede øjeblik, hvor han vågner og opdager at bilen er væk, ville den have bygget dramatisk op til skilsmissen.

Også i den enkelte scene fokuseres på den 'forkerte' person. Normalt vil en film vælge at understrege et følelsesmæssigt højdepunkt i en scene stilistisk. Hvis en bemærkning sårer en person, vil filmen markere det ved at klippe til et nærbillede af ansigtet og måske også intensivere

musikken. Derved bliver de handlinger, som reaktionen senere afstedkommer gjort tilskueren forståelige – man har set personen blive påvirket. *Rejse i Italien* vælger tilsyneladende den modsatte strategi. I stedet for at understrege de følelsesmæssige højdepunkter, skjuler filmen dem for tilskueren.

På et tidspunkt sidder ægteparret Joyce således og sludrer hyggeligt foran kaminilden; så tæt på hinanden som aldrig før. Efter at villaens bestyrer har givet dem en telefonbesked, rejser de sig for at gå ind i spise-stuen. Alex forsøger sig med et 'why don't we try to enjoy this vacation?', men knap er han færdig med sætningen, før det som en kniv kommer fra Catherine: 'Well, if we don't, it's your fault. You don't realise how mean you can be sometimes!' Udbruddet forekommer umotiveret og pludseligt. Men havde filmen klippet til Cathrines ansigt i det øjeblik, hvor det går op for hende, at sludderen foran kaminen ikke skal fortsætte -Alex vil hellere spise end høre hendes historie færdig – ville vi formentlig have forstået hendes pludselige angreb.

Tematiske og realistiske blikke

Det er karakteristisk at følelser og handlinger, der beforder tilskuerens forståelse af historien, forbliver skjulte. En måde at forstå denne skjule-strategi på, er at se den som realisme: i virkeligheden bliver vi heller ikke gjort opmærksomme på reaktionen i et sårende øjeblik. Spørgsmålet er imidlertid, hvor interessant tilskueren ville opleve denne realisme-som-skjulen; vi ville igennem hele filmen være på afstand af karakterernes indre liv. Heldigvis får vi adgang til karakterers tanke- og følelsesliv - det sker blot på tidspunkter, hvor de er uden konsekvens for historien. Filmen klipper til nærbilleder af Catherine, når hun ser på turistattraktioner eller kører i bil, men vi kan i disse situationer ikke rigtigt afgøre om hun er opmærksom på det sete eller ej. Hvis hun reagerer efter et klip til objektet for hendes blik, formoder vi at hun er opmærksom på det sete. Hvis hun *ikke* reagerer, formoder vi at klippet har været realistisk motiveret: ligesom vi til dagligt ser en masse ting uden egentlig at se dem, glider Catherines blik også over

objekter, uden at hun er opmærksomme på dem.

1. *Tematisk*. Her er der tale om spillefilms normale brug af point-of-view klipning. Normalt vil en film kun klippe til objekter, som karakterer er opmærksomme på. Vi ser en person, som regel i et nærbillede, kigge på et objekt off-screen, og i næste nu ser vi blikkets objekt. På den måde fortæller filmen, hvor personens opmærksomhed er. I det efterfølgende reaktionsbillede får vi yderligere noget at vide om persons karakter. Bliver personen forskrækket eller koncentreret ved synet af fx en slange; ophidset eller ligeglad overfor en nøgen mand? Forløbet fortæller os om indholdet – derfor tematisk – af personens tanker men også de følelser, som indholdet afstedkommer hos denne karakter (via ansigtet).

Denne funktion er tydeligst i *Rejse i Italien*, da Catherine ser en masse barnevogne og gravide mødre og senere i en replik kommenterer dem.

Her er hun opmærksom på børnene og den almindelige frugtbarhed i Napoli. Desuden markerer børnene en kontrast til ægteparrets indholdsløse samliv – det formoder vi i hvert fald er grunden til reaktionen i hendes ansigt.



over uden at vi af den grund lægger mærke til dem. At klippe til realistisk motiverede objekter er egentlig vildledende. Normalt formoder vi nemlig at en film ved hvad en karakter tænker på. Hvis en karakter tænker på noget andet end de objekter som han eller hun kigger på, vil en film normalt 'blive' på ansigtet og således signalere indadvendthed hos karakteren i kraft af det manglende klip (og hvis filmen 'tøver' et øjeblik før klippet, kan en film signalere at den giver tilskueren adgang til denne indadvendthed, fx i form af en fantasi eller drøm). Men klipper filmen til blikkets objekt, selvom karakteren tilsyneladende er indadvendt, bliver vi forvirrede og må finde en motivation for denne 'vildledning.'

Grundene til at vi filmen igennem ofte vil formode, at et klip er realistisk motiveret, er for det første den tilfældige timing (Catherine ser hele tiden ud af bilen; tidspunktet for et klip til objektet er ikke på nogen særlig måde signaleret). For det andet reagerer hun ikke på objektet; hendes ansigt er det samme som for hun så objektet. For det tredje er der andre signaler, der peger på at hun tænker på Alex (hun taler fx om ham) og ikke ser på de objekter, som hun tilfældigvis passerer i bilen. Det spiller også ind, at denne klippeform optræder fra filmens første billede (med lange indstillinger af en vej og et tog set fra en bil).

I *Rejse i Italien* bliver tilskueren altså inviteret til at skelne mellem to typer af point-of-view klipning, afhængigt af om Catherine formodes at tænke på det hun ser eller ej. Det vigtigste signal, når vi skal afgøre om klippet er tematisk eller realistisk motiveret, er Ingrid Bergmans mimik. Enten reagerer hun eller også reagerer hun ikke, og normalt kommer disse to måder at forholde sig til objekterne på i sammenhænge á flere ens point-of-view klip. Men et par gange vil hendes forholde sig til objekterne komme som en overraskelse, og disse to gange skaber filmen en effekt af kompleksitet.

Kompleksitet som tilskuereffekt

Kompleksiteten opstår i det øjeblik hvor sammenhængen omkring klippet peger på en realistisk motivation og Catherines ansigt på en tematisk eller vise versa. På vej til Sibyllehusen i Napolis omegn ser hun fra bi-

len nogle tilfældige mennesker og reagerer ikke, dvs. vi griber til den realistiske motivation. Men efter et par klip af denne type vil hun til sidst i sekvensen reagere overraskende 'stort', som om det sidste hun så (en mørk kvinde) har påvirket hende



2. *Realistisk*. Her er karakteren ikke opmærksom på blikkets objekt. Den realistiske klipning er karakteriseret ved at det ikke giver mening at forbinde objektet til hendes tanker; i stedet må vi motivere dem realistisk. Vi må som tilskuere ræsonnere: i virkeligheden ser man rent faktisk en del objekter, som øjnene glider

dybt. Men da der i sammenhængen ikke gives nogen grund til at denne kvinde skulle påvirke hende, kan vi heller ikke afvise, at den følelsesmæssige reaktion kommer af at tænke på Alex. Vi motiverer på samme gang klippet realistisk og tematisk.

Denne vaklen mellem to forskellige fortolkninger af objektets status

i forhold til Catherine skaber en effekt, som tilskueren oplever som kompleksitet: vores forestilling om Catherines indre tanke- og følelsesliv er sammensat af flere elementer på een gang. Denne ide om kompleksitet som følge af objektets tvetydige status kan lyde unødvendigt kringlet, men den forklarer bl. a. hvorfor kritikere har været uenige om slutningen. De har oplevet kysset og foreningen af Alex og Catherine på torvet i Napoli som utroværdig. Derfor har kritikere tolket foreningen som religiøst motiveret eller som en selvbiografisk kommentar (Rossellinis håb for hans og Bergmans forhold). Men faktisk er der ikke nogen grund til at søge anden motivation end den mellem karaktererne alene. Det at de et øjeblik bliver væk for hinanden, i sammenhæng med at vi ved de blot behøver en anledning til at bryde isen, motiverer kysset. Snarere er der tale om at *den dramatiske opbygning til kysset bliver slået i stykker af et realistisk motiveret klip*.

Idet de skal til at kysse, drejer Catherine sig og kigger, hvorefter der bliver klippet til et religiøst optog og dernæst tilbage til hende. Hun og Alex fortsætter, hvor de slap, erklærer hinanden kærlighed og mødes i et kys. Filmkritikernes tolkning af det forenede kys som mirakuløst motiveres i nogle løftede krykker i det religiøse optog; muligvis er en mand helbredt for en lammelse. Imidlertid burde vi motivere den korte indstilling af det religiøse optog realistisk – der er nemlig ingen reaktion hos Catherine på det sete. Men når vi samtidig gerne vil motivere klippet tematisk, skyldes det klippets fremtrædende placering. På det absolutte højdepunkt i filmen, er det svært at acceptere at filmen klipper til noget for karakterne fuldstændigt uvedkommende. Vi vælger altså på samme tid både den tematiske og realistiske motivation. Denne effekt har jeg valgt at kalde kompleksitet. Da den stammer fra slutninger på et lavt og ikkebevidst niveau i vores tænkning, bliver vi ikke opmærksomme på at den skyldes en indbygget tvetydighed i filmen og forbinder derfor kompleksiteten med karakterens indre liv.

Moderne film

Point-of-view klipningen har i *Rejse i Italien* endnu en funktion, som senere dukker op i en mere fremtrædende form i fx Antonionis *Blow-Up*. Det er en funktion, som vi kan kalde desorienterende og som er resultatet af 'forkert' klipning. Det 'forkerte' kan tage mange former som da Catherine er på et museum med statuer. Her sendes signaler om at objektet bliver set fra Catherines synspunkt, hvorefter kameraet svinger rundt og viser hende i

samme indstilling. Der var altså ikke tale om point-of-view klipning alligevel; det er der til gengæld lige efter, da signalet gentages. Da de ankommer til villaen første gang demonstrerer filmen særligt mange variationer af den desorienterende klipning. Der bliver klippet til objektet inden Catherines blik er i ro. Der bliver klippet, hvor hun ser een vej og bestyreren peger en anden. Der bliver klippet til en uklar indstilling, eller der bliver netop ikke klippet, selvom Catherine signalerer et klip (ved at se ud af vinduet). Alle er variationer af en desorienterende klipning, som er mere i øjenfaldende i film fra 60'erne (tidligst i Godards *Åndelos*).

Niels Jensen kalder *Rejse i Italien* for indgangsportal til den moderne film på grund af dens 'tematiske interesse for livets lediggængere, fraværet af social problematik og dens metafysiske gys.' Samme sted mener han ikke dens stil er moderne; det udratiske og iagttagende er mere neorealistic end moderne. Imidlertid kan man godt argumentere for en moderne stilbrug i *Rejse i Italien*. David Bordwell skelner mellem klassisk Hollywoodfilm, hvor stilen *befordrer* tilskuerens forståelse af historien, og art cinema-film, hvor stilen *komplicerer* forståelsen af historien. Hvis vi fastholder en skelnen mellem en klassisk og en moderne fortællestil, så er *Rejse i Italien* en moderne fortalt film i dens 'skjulen' af vigtige reaktioner, der kunne hjælpe tilskueren til at forstå historien. Et andet moderne træk er understregningen af reaktioner i tilfældige øjeblikke (som i bilen og på museum), og et tredje filmens tvetydige og desorienterende brug af point-of-view klipning. Endnu et moderne træk er, som Anders Bodelsen bemærkede ved dens danske premiere, den sjælelige brug af landskabet. Sammen formidler disse stilstræk en oplevelse af fremmedhed, ustabilitet og skrøbelighed i Catherines identitet. Vi kan se hendes karaktertype noget tidligere i den litterære modernisme og lidt senere i 60'ernes filmiske modernisme.

Et almindeligt dogme lyder at tilskueren identificerer sig med den, hvis øjne kameraet og dermed tilskueren ser igennem. Ikke alene er dogmets mislykkede afprøvning i *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 46) tegn på, at det er forkert, men dogmet er også udtryk for en generel tendens til at beskrive indlevelsen på et simpelt niveau i stedet for et sammensat. Filmindlevelse foregår tilsyneladende på et karakterniveau, som er en mental konstruktion hos tilskueren, sammensat af mange midler. Det særlige ved point-of-view klipningen som middel er, at den udgør en struktur: først får vi at vide, hvad der optager en karakters tanker og dernæst hvilken følelse, som

tanken afstedkommer. I *Rejse i Italien* opnås yderligere effekter ved at afvige en anelse fra den gængse tematiske brug, og her er Ingrid Bergmans meget nuancerede spil en vigtig bestanddel. Man kan altså ikke på forhånd beslutte hvordan indstillinger fungerer, men må se på den enkelte indstillings funktion i en struktur. Når et dogme som det om kameraet som tilskuerens øjne trives, har det formentlig at gøre med en manglende følsomhed over for de funktionelle aspekter af filmstil, kombineret med en for bogstavelig måde at tænke film på.

Point-of-view klipningen er en for audiovisuelle fiktioner enestående måde at give adgang til karakterers tanker og følelser. Klipningen lader os i dens almindelige form vide, hvad der optager en karakters tanker, og dernæst hvordan han eller hun føler via ansigtet. Det er en adgang, som vi ikke umiddelbart kan udtrykke i ord, men som opleves som en intuitiv adgang til karakterens indre liv. Adgangen bygger ikke på noget mystisk, men på, at denne del af vores tænkning, ligesom synsprocessen i øvrigt, finder sted på et ikke-bevidst niveau. Normalt lægger vi end ikke mærke til point-of-view klipningen – måske fordi vi er blevet fortrolige med den gennem mange film, eller måske fordi den fungerer på en måde, der ligner den vi til dagligt bruger for at slutte os til andres tanker og følelser.

Noter

For en diskussion af laboratorieforsøg, der peger på evnen til at tænke billedligt og tredimensionelt, se diskussionen af Kosslyns samt Shepard & Metzlers forsøg i Humphreys & Bruce: *Visual Cognition. Computational, Experimental and Neuropsychological Perspectives* (1989: 203-6). For en logisk diskussion, se Mark Johnson: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* (1987: 23-27).

For en argumentation af point-of-view klipningens mulighed for at vise opmærksomhed og følelser, se Noël Carroll: *Toward a Theory of Point-of-view Editing: Communication, Emotion, and the Movies in Poetics Today* (1993: årg. 14/ nr. 1). Her argumenterer Carroll også for det relativt nye synspunkt at denne type klipning er forståelig, fordi den bygger på medfødte kommunikationsfunktioner af blikket og ansigtet.

Peter Bondanella: *The Films of Roberto Rossellini* (1993) er en eksemplarisk behandling af Rossellinis filmkunst (omend med en fejlbeskrivelse af ovennævnte statue-sekvens). Desuden står Andre Bazins tidlige analyse af filmen (trykt i oversæt. *What Is Cinema* fra 1972) sig forbavsende godt. For endnu en tolkning af slutningen og periodens italienske film iøvrigt, se Roy Armes: *Patterns of Realism* (1972).

Niels Jensen: *Filmkunst* (1969: 266); David Bordwell: *Narration in the Fiction Film* (1985: fx 212). For en introduktion til ikke-bevidst tænkning, se fx Tor Nørretranders: *Mærk verden. En beretning om bevidsthed* (1991: kap.7 og 8).