

FILMBILLEDET

BEVÆGELSE OG STIL

AF SØREN KJØRUP

Det er et karakteristisk træk ved de senere års udvikling i den seriøse filmkritik og den æstetiske filmvidenskab, at man i stadig højere grad koncentrerer sig ensidigt om filmen som kommunikationsmiddel, filmen som meningsbærer. I engelsk filmkritik har man set det hos kritikeren Robin Wood, hvis analyser af Hitchcock, Hawks, Penn, Antonioni og Godard alle hovedsageligt former sig som udredninger af de motiver og holdninger, man finder i filmene, blandet op med en karakteristisk velmenende, borgerligt-liberal moralsk vurdering af disse holdninger. I fransk filmvidenskab finder man det samme træk i de semiologiske studier af filmen, der f. eks. udføres af Christian Metz og Roland Barthes, typisk nok oftest i tidsskriftet *Communications*. Og i Italien køres i nogen grad den samme linie af f. eks. Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco og Gianfranco Bettetini.

Disse studier er naturligvis vigtige, både for forståelsen af filmen og for forståelsen af anden kommunikation i billeder, f. eks. på TV. Alligevel må de, som jeg gjorde opmærksom på i min anmeldelse af englænderen Peter Wollens bog *Signs and Meaning in the Cinema* i „Kosmorama 92“, betragtes som ensidige. Filmen er som kunst mere end et kommunikationsmiddel, – ja, man kunne fristes til at sige, at filmen som kunst, fiktionsfilmen, spillefilmen, slet ikke er et kommunikationsmiddel, eller i hvert fald ikke er det i første række, men at filmens første opgave, som enhver anden kunstart, er den at give os tilskuere kunstneriske oplevelser, oplevelser af en ganske særlig sammensat og afrundet karakter, hvori der nok indgår forståelses- og meningselementer, men hvor disse træder tilbage til fordel for noget andet. Og man kan med føje opleve det som en mangel ved moderne filmteori, at dette aspekt af filmkunsten ikke dyrkes så voldsomt.

Årsagen hertil er imidlertid nærliggende, for mens studiet af sprog og andre tegn- og kommunikationssystemer i hvert fald er ved

at få fast grund under fødderne, svæver studiet af de rent oplevelsesgivende elementer i kunsten endnu helt i det fri. Hvad angår studiet af filmkunsten ses dette klart af, at man faktisk end ikke er i stand til at beskrive en films vigtigste grundelement, billedet. Man kan fuldkommen entydigt nedfælde en films dialog, man kan nogenlunde klart redegøre for en films handling, for personkarakteristikken osv. – altså skildre de 'litterære' elementer i en film – og man kan endda til nød gøre rede for billedforløbet, om end det må blive i en hovedsageligt teknisk, og ikke æstetisk terminologi med tale om 'klip', 'wipe', 'zoom' osv. Men i selve analysen af det enkelte billede er det svært at komme videre end til en beskrivelse af, at der står en person i en halvtotale i et rum med de og de malerier på væggen osv. Selve billedets visuelle karakter, billedets *stil* og hermed også en hel films eller en instruktørs stil, er det vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at beskrive.

Da man nu ved studiet af en films 'litterære' aspekter med så stort held har kunnet søge hjælp i den viden og teknik, der er samlet og udviklet på det litterære og sproglige studiums felt, kunne man naturligvis tænke sig, at man til billedbeskrivelsen kunne få hjælp fra kunstvidenskab. Naturligvis er der indlysende forskelle imellem malerkunst og film, f. eks. billedets format, betingelserne for betragtningen af det og så det helt selvfølgelig, at 'eppur si muove', at filmbilledet nu engang oftest indeholder bevægelser – men ligheden er alligevel slående. Imidlertid viser det sig ved nærmere eftersyn ikke at være et tilfælde, at kunstvidenskabens slet ikke hedder *kunstvidenskab*, men i stedet *kunsthistorien*. Heller ikke her er man nået synderlig vidt i udarbejdelsen af en teknik og en terminologi til beskrivelse af, hvad man faktisk ser på et billede, inden man begynder at tolke eller rubricere det historisk eller genre-mæssigt. Hos enkelte, som f. eks. hos

Heinrich Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), har dog selve den historiske opgave ført til overvejelser over beskrivelsessystemer, og hos enkelte andre, som f. eks. hos psykologen (og filmæstetikeren) Rudolf Arnheim (*Art and Visual Perception* – anmeldt af Theodor Christensen i „Kosmorama 17“) og fagfilosofen og æstetikeren Monroe C. Beardsley (*Aesthetics – Problems in the Philosophy of Criticism*), kan man dog i overvejelser over malerkunst finde træk, man kan udnytte i studiet af filmens billede – således som jeg har gjort det i det følgende.

FORMATET

Filmbilledets første karaktertræk er det, at det almindeligvis har samme ydre proportioner en hel film igennem, – og herved står filmen i modsætning til den kunstart, der nok ligger nærmest, tegneserien, der ofte bruger vekslende billedproportioner. Faktisk kender jeg kun én film, der skifter format undervejs, nemlig Henri-Georges Clouzots Picasso-film, *Le mystère de Picasso* fra 1956, der starter i normalformat og sort-hvid og derefter går over til farve og cinemascope – en meget stærk virkning. Naturligvis er det muligt, som man ofte ser det, at afskærme en del af det store billede, således at man kan koncentrere sig om en enkelthed, f. eks. ved at omramme en person af store, ensartede, oftest mørke flader – men dette ændrer ikke ved, at hele billedet bevarer sit oprindelige format og må beskrives herudfra som netop gjort. Et overgangsfænomen mellem fastholdelse og ikke-fastholdelse af billedets ydre proportioner kan man finde i stumfilmens og 60'ernes irisåbninger og -lukninger, men også disse vil oftest opleves ikke som vekslende formater, men som større eller mindre begrænsninger af det format, der bruges størstedelen af tiden.

For en æstetisk betragtning er formatproblematikken forholdsvis simpel. De i

grunden tekniske betegnelser for de tre almindeligste formater, normalformatet, wide-screen og cinemascope, kan man vel nogenlunde trygt anvende. Men som bekendt er formatproblematikken i praksis overordentlig kompliceret, ikke blot fordi der er små variationer i de forskellige selskabers og enkelte films formater (f. eks. er Jacques Demys *Englebugten* bredere end wide-screen, men smallere end cinemascope), men også og især fordi film ofte ikke gengives i det grundformat, de er optaget til. Hertil er i første omgang blot at sige, at det er noget fantastisk svineri, at ældre film ved deres repriser tekstes til og vises i wide-screen, og at det er et yderst pinligt og beskæmmende faktum, at Filmmuseets forevisningssal er behæftet med en eller anden konstruktionsfejl, der gør, at film i normalformat, der også samvittighedsfuldt nok vises i dette, alligevel får skåret lidt af billedets top og bund. I anden omgang må man undre sig over, at presse, Filmfond og lignende pressionsinstrumenter ikke ser at få gjort noget radikalt ved disse ting.

STRUKTUR OG TEKSTUR

Indenfor billedfladen må man skelne mellem billedets *struktur* og dets *tekstur*, idet strukturen er de relationelle forhold mellem *strukturelementerne*, de større, oftest betydningsbærende ('forestillende') dele af billedet, og teksturen er de relationelle forhold mellem billedets smådele, der sjældent forestiller noget hver for sig, *teksturelementerne*. I et almindeligt avisbillede vil de to personer, man ser trykke hinanden i hånden, være strukturelementerne, men billedets raster vil være teksturelementerne. Som ordene 'større' og 'smådele' viser, er der ingen skarp grænse mellem strukturelementer og teksturelementer, men en glidende overgang. Og som talen om større og mindre *dele* viser, kan man forestille sig billeder såvel uden struktur (et billede, der kun viser maskerne i et net, f. eks.) som uden tekstur (et billede af glatte, jævnt belyste genstande på en jævn baggrund, f. eks.). Det vil dog ofte være praktisk fremfor at tale om billeder uden tekstur at tale om billeder med jævn tekstur. Et helt hvidt, gråt, sort eller ensfarvet billede har naturligvis hverken struktur eller tekstur.

SYNSPUNKT

Da spillefilm almindeligvis foregår blandt ting af menneskelig størrelsesorden, oftest naturligvis blandt mennesker, simpelt hen, er det praktisk at kunne beskrive hvilken størrelsesorden, der hersker i det enkelte billede i forhold til mennesket. Almindeligvis karakteriseres dette med teknikerens terminologi, der groft skelner mellem billeder, hvori det vigtigste strukturelement i billedets forgrund er af størrelsesordenen mindre end et hoved, på størrelse med et hoved med omgivelser, en overkrop, et helt menneske med omgivelser, eller større



Selv en normal synsvinkel medfører forvrængninger af billedets strukturelementer, f. eks. sådan at husene i gadebilledet hælder svagt mod hinanden (fra Godards »Vivre sa vie«).

endnu, hvilket som bekendt betegnes som henholdsvis supernære, nære, halvtotale, totale og fjerne billeder.

Som man vil lægge mærke til, røber disse betegnelser en mærkværdig krydsning mellem to beskrivelsessystemer, nemlig et, der taler om et (imaginært) synspunkt, der er nærmere eller fjernere fra den genstand, der er billedets væsentligste strukturelement, og et, der taler om hvor meget af de menneskelige legeme, der kommer med på billedet i dets forgrund. Begge beskrivelsessystemer er naturligvis mulige, men sammenblandingen af dem er uheldig.

Mest nærliggende måtte det vel være at angive størrelsesordenen konsekvent ud fra det menneskelige legeme i billedets forgrund – det er det, man mest umiddelbart ser – og så tale om forstørret detail-billede, detail-billede, halvtotal, total og landskabsbillede (eller lignende, idet man altså i sidste tilfælde netop må svinge over i en anden målestok end menneskelegemet, hvis man ikke vil tale om et 'massebillede'). Men da jeg senere til beskrivelsen af billedets bevægelser får brug for synspunkt-beskrivelsen, vil det nok være mere praktisk at tale om supernære, nære, halvnære, normale og fjerne billeder (idet problemet tydeligvis her er oversættelsen af 'total'; andre forslag end 'normal' modtages med kyshånd).

Billedets strukturelementer betragtes altså ud fra et bestemt synspunkt. Et *imaginært* synspunkt skrev jeg ovenfor, idet der naturligvis her, som i enhver æstetisk beskrivelse, ikke er tale om et faktisk synspunkt forstået som kameraobjektivets position, men om det punkt, hvorfra billedet *synes* at være opfattet. Ofte kommer dette ud på ét, men ofte er der også stor forskel på de to ting. Supernære billeder er sjældent optaget så tæt på, som de synes; tele-

billeder er optaget meget langt fra, men virker som nære, halvnære eller normale. Og det er altså denne virkning, det kommer an på.

SYNSVINKEL OG SYNSPLAN

Synspunktet er imidlertid ikke blot en *synsposition*, et punkt med en bestemt (imaginær) afstand til det billedelement, der er billedets væsentligste; det markerer også udgangspunktet for en *synsvinkel* og et *synsplan*. Ved synsvinklen forstås – lidt informelt sagt – den måde, hvorpå man ser fra synspositionen ind på motivet: om man ser op eller ned eller lige på, og om man ser f. eks. frontalt eller meget skævt på sådan noget som et hus. En opad- og en nedadrettet synsvinkel er naturligvis det, man i den udprægede form kalder henholdsvis et frø- og et fugleperspektiv, og de forskellige synsvinkler medfører naturligvis i deres udprægede former de kendte forkortninger og forstørrelser af dele af motivelementerne med de velkendte virkninger eller betydninger (opad: imposans; nedad: lidenhed; skæv: stor dybdevirkning mod et forsvindingspunkt).

Hvad man imidlertid ofte – på grund af koncentrationen om de udprægede op- og nedadrettede synsvinkler – har glemt, er, at ethvert billede, også det med 'lige' synsvinkel (med sigtelinie vinkelret på motivet, dvs. oftest med vinkelret sigtelinie) medfører visse forvrængninger af motivet på billedet i forhold til, hvorledes dette ville blive opfattet i virkeligheden af menneskets fortolkende øje eller af en mand med en målestok. Helt uden forvrængninger er naturligvis i grunden kun billedets centrum, og forvrængningerne uden om bliver naturligvis større, jo længere væk man kommer i billedet fra dette centrum og jo



Synspunktet afsløres ved personernes forskellige pandebue (Georg Funkquist og Maj-Britt Nilsson i Bergmans »Sommerleg«).



Det skæve synsplan (fra Duviviers »Et balkort«).

En komposition i dybden over fladens diagonal (Orson Welles (t.v.) i sin egen »Citizen Kane«).



nærmere billedet er set, jo nærmere synspositionen er. På et gadebillede som det fra Godards *Vivre sa vie* vil man se dette derved, at husene synes at hælde mod hinanden; på et billede som det fra Ingmar Bergmans *Sommerleg* kan man se forskellen på billedrummet over og under sigtelinien ved den forskellige pandebue, henholdsvis opad og nedad, på manden og kvinden.

I øvrigt kan synsvinklen, som man husker fra forskellige film såsom Duviviers *Et balkort*, Kazans *Øst for Paradis* og Fords *Forræder*, ikke blot være skæv i den forstand, at sigtelinien ikke er vandret, men også i den, at billedrammens horisontalitet og vertikalitet ikke svarer til motivets. Da man i sådanne tilfælde sjældent vil opleve, at gulv og vægge i motivets rum er skæve, må man nok tale om, at *synsplanet* er skævt i forhold til det normale.

BILLEDETS STRUKTUR

Strukturelementerne (personer, dyr, ting osv.) er komponeret på forskellig vis i et billede. Da et filmbillede oftest udgør en afbildning af et rum på en flade, er det vigtigt at lægge mærke til, at elementerne kan indgå i relationer med hinanden både på den to-dimensionale flade og i det tredimensionale rum. Nogle billeder, som f. eks. det vedføjede fra Orson Welles' *Citizen Kane*, er åbenlyst komponeret i dybden, andre, som billedet fra *Masculin-féminin*, har mere simpelt en ét-plansstruktur på fladen, og endelig har billeder som det fra Eisensteins *Ivan den Grusomme I* og det fra Truffauts *Silkehud* mere eller mindre tydeligt både en fladestruktur og en dybdestruktur.

Men selv om man kan have billeder med fladestruktur uden dybdestruktur (nærbilleder vil ofte være eksempler på dette), er det vigtigt for forståelsen og oplevelsen af filmbilledet at holde fast ved, at et billede ikke kan have dybdestruktur uden at have fladestruktur: billedet fra *Citizen Kane* er således på god barok vis komponeret over *fladens diagonal* (mens de to rækker personer og bordet i billedrummet er komponeret parallelt med rummets begrænsninger, væggen). Blot vil begge synsmåder ikke altid give samme udbytte, når man søger billedets betydning. Men for forståelsen af billedet fra *Silkehud* er det vigtigt at se, at Pierre og Noline nu komponeres på samme måde som Pierre og hans kone: i dybden bag hinanden, i hver sit rum; i fladen på hver sin vægbaggrund, med et skarpt strukturelement imellem sig til adskillelse, nemlig panelet. Og ligeledes er det vigtigt for forståelsen af billedet fra *Ivan den Grusomme* at lægge mærke til, at zarinaen ikke blot stræber bort fra fyrst Kurbskijs greb om hendes hænder, men at hun også skal ud af den glorie på væggen, der her understreger Kurbskijs styrke og som han til dels falder sammen med; at hun yderligere er fanget ind af to lys; og at det hele iagttages af øjet på væggen.

BILLEDETS LINJER

Som man ser netop af dette sidste eksempel, kan strukturelementerne altså glide mere eller mindre over i hinanden, dvs. linierne mellem dem kan være mere eller mindre diffuse. Strengt taget er det naturligvis kun i tegnefilmen – og endda kun i nogle tegnede film – at afgrænsningerne mellem figurerne er linier i betydningen egentlige streger, men ofte vil den teksturforskel, der er mellem de forskellige strukturelementer eller mellem dem og baggrunden så stor, at man kan tale om klare linier, som f. eks. hvor Mai-Britt Nilssons halvprofil møder mørket i billedet fra *Sommerleg*. Andre steder vil linierne være mere diffuse, men dog markerede, som i samme billede omkring størstedelen af Georg Funkquists hoved, og atter andre steder vil de nærmest blot opstå takket være menneskets visuelle opfattelsesevne tendens til at se lukkede former, forestillende genstande, frem for en diffus masse af mere eller mindre lyse felter.

I billedet fra *Masculin-féminin* er vi i hvert fald helt sikre på, at Jean-Pierre Léaud har et helt hoved og at Chantal Goya har en hel overkrop på trods af, at ingen af delene er klart differentieret ud fra det omgivende mørke. Imidlertid understreges kontakten mellem de to unge på billedet netop af, at linierne mellem dem er diffuse, – at deres kroppe altså synes at glide over i hinanden. Heroverfor er billedet fra *Citizen Kane* langt mere distinkt, om end også journalisterne her tenderer mod at blive til to mangelhovedede slanger. En helt klar differentiering finder man dog i mange moderne film, hvor personerne med forkærlighed stilles op ad vægge næsten uden tekstur eller med helt jævn tekstur.

I øvrigt må man være opmærksom på, at mange filmbilleders linienet ikke blot udgøres af de linier, der omkredser strukturelementerne, men også af linier indenfor disse, hvadenten dette nu er pyntelister på møbler eller linier, der dannes af lys- og skyggevirkninger hen over strukturelementerne og baggrunden. Og endvidere, at billedet med mennesker ofte vil indeholde linier, der nok blot er imaginære, men som ikke desto mindre er yderst vigtige for forståelsen af billedet, nemlig personernes blikkes retninger. I billedet fra *Citizen Kane* understreges diagonalvirkningen stærkt af kontakten mellem Kanes og Mr. Bernsteins blikke, og journalisternes blikke danner en række linier, der alle samles i Kanes ansigt, hvorved billedets tyngdepunkt i en vis forstand kommer til at ligge her, helt ude i billedets ene side.

TEKSTUREN

Strukturelementerne afgrænses altså overfor hinanden og overfor baggrunden ved deres forskellige tekstur – og ved diskussionen af billedets linier er vi altså allerede inde i en diskussion af filmbilledets tekstur. Net-



Fyrst Kurbskijs styrke understreges af den glorie, der omgiver ham (fra Eisensteins »Ivan den Grusomme I«).



Selv et ret simpelt billede kan have meningsfulde strukturer i sin komposition (fra Truffauts »Silkehud«).

op teksturen i et billede turde være noget af det mest oplevelsesgivende i filmen – men også noget af det, man taler mindst om. Hvis man ser bort fra visse meget ekspressivt strukturerede billeder, vil det, man husker fra en film, man næsten har glemt, ofte være noget næsten udsigeligt – noget angående en gennemgående 'tone' i billederne, en vis fornemmelse af en bestemt 'billedkvalitet'. Og mange vil vel også have bemærket – også uden rigtigt at kunne tale herom, hvilket vil sige: uden rigtigt at have gjort sig det klart – at den udvikling, filmsproget har gennemgået fra stumfilmen til den helt moderne film, bl. a. hænger sammen med en ændring af den almindeligste 'billedtone'. Ingen vil vel være i tvivl om, at billedet fra Griffiths *Birth of a Nation* fra 1915 er fra en gammel stumfilm og ikke fra en moderne film, også når man ser bort

fra kostumerne, og dette ikke så meget på grund af strukturen i billedet, som på grund af dets 'tone', dets tekstur.

Men hvordan skal vi da karakterisere teksturen i et filmbillede? I den tekniske terminologi kan man tale om, hvordan man frembringer de forskellige teksturer: man kan bruge mere eller mindre diffust lys, kan underbelyse eller overbelyse, underfremkalde eller overfremkalde, indstille mere eller mindre skarpt på flere eller færre af motivets elementer, bruge længere eller kortere brændvidde, lave fiks-fakserier med gaze osv. – men dette vil jo netop ikke umiddelbart give beskrivelser af, hvad man kan se i biografen, men tværtimod af, hvad man foretager sig i studiet og lignende steder.

I malerkunsten er det også mere ligetil; der kan man, i en terminologi, der både

kan dække teknik og kunst, skelne mellem længere og kortere penselstrøg, impasto, lasur, 'maleriske' eller 'lineære' virkninger osv. For filmbilledets vedkommende falder en god del af dette naturligvis væk, men tilbage bliver dog – indenfor den sort-hvide film – forskelle i kontrasten mellem lyst og mørkt, den større eller mindre grad af blankhed eller mathed i fladerne og den større eller mindre klarhed i linierne, altså i afgrænsningen af fladerne. Og da må billedet fra Griffiths karakteriseres som temmelig kontrastfattigt, mat og diffust, og et billede som det fra *Sommerleg* som kontrastrigt, blankt og med både diffuse og skarpe linier. Og i billedet fra *Den tredje mand* har man en tekstur, der er ret sjælden i filmen, nemlig i pladsens flade, der er opbygget af lyse og mørke pletter.

DET 'SAMME' BILLEDE

Nu er filmbilledet jo ikke noget stillestående billede, som maleriet, men noget med bevægelse i. Her opstår imidlertid straks et problem: hvad skal man forstå ved ét billede, når dette begynder at bevæge sig, – hvor store forandringer kan man tillade billedet at undergå, før man vil tale om et nyt billede? Almindeligvis forsøger man at undgå dette problem ved ikke at tale om billeder, men om indstillinger, idet én indstilling så er forløbet fra et klip til det næste. Men dette er uanvendeligt som æstetisk terminologi, alene af den grund, at et 'klip' naturligvis må være noget, man foretager med en slags saks i et klipperum, ikke noget, man ser i biografen. At dette ikke er en uvæsentlig skelnen, kan man se deraf, at faktiske, men skjulte klip alligevel ikke kan (og ikke vil) blive regnet for indstillingsbegrænsende: ingen vil vel sige, at Méliès' tryllefilm er lige så tæt klippede som Eisensteins stumfilm, men de indeholder nu altså ikke desto mindre vel nogenlunde lige mange klip pr. tidsenhed.

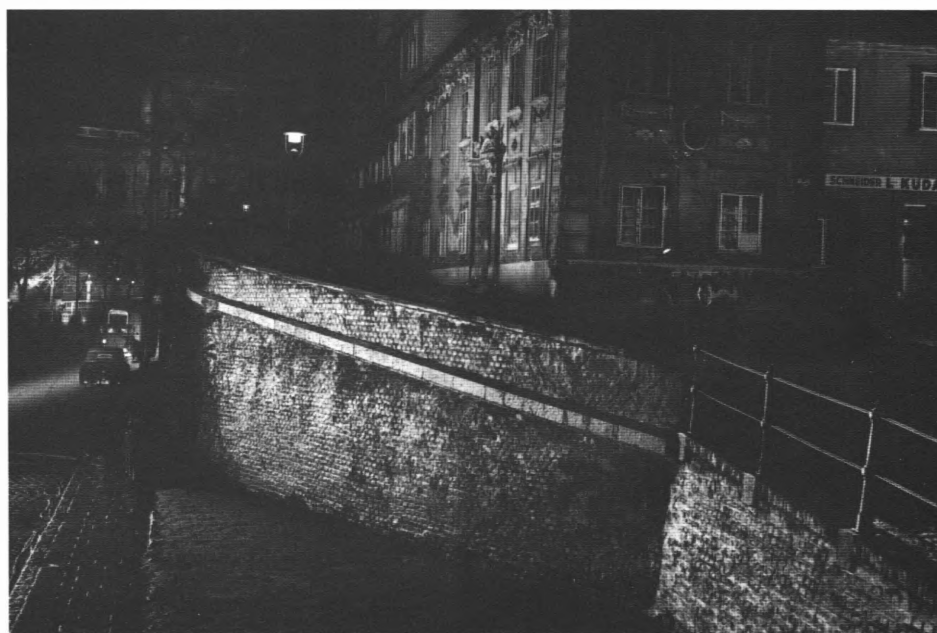
Skal man definere 'én indstilling' eller 'ét og samme billede' udelukkende ud fra, hvad man ser i biografen, må man gøre det på grundlag af de forandringer, der sker på lærredet. Og man kan således tale om 'samme' billede, så længe den ene forandring sker eller alle (subs. de fleste) forandringer i strukturelementerne og baggrunden sker kontinuerligt, hvorimod man kan tale om billedskift, hvor forandringerne sker abrupt.

BILLEDETS BEVÆGELSER

For et og samme billede kan man da skelne mellem to typer af bevægelser: en bevægelse af billedets strukturelementer indenfor en given billedramme, og en bevægelse, man foreløbigt kunne kalde en bevægelse af billedrammen. Det første er nogenlundet uproblematisk: er man først i stand til at beskrive det ubevægede billedes struktur og tekstur, både i fladen og i rummet, er det ikke vanskeligt at beskrive, hvorledes strukturelementerne kan skifte



Billederne i stumfilmen har ofte en kontrastfattig, mat og diffus tekstur (fra Griffiths »En nations fødsel«).



Mere raffinerede teksturer som f. eks. den nubrede her i muren og på gaden er ret sjældne i filmen (fra Carol Reeds »Den tredje mand«).

plads i forhold til billedrammen og dermed ofte i forhold til hinanden og til en baggrund af væg, landskab el. lign., samt de ændringer i tekturen, der eventuelt sker.

Vanskelighederne opstår ved beskrivelsen af det, jeg ovenfor har kaldt bevægelser af billedrammen. Thi for det første er det jo allerede ikke billedrammen i betydningen lærredets sider, der ændres. Hvad der ændres, er snarere strukturforholdene indenfor billedet (idet man f. eks. går fra et normalbillede til et nærbillede), eller man har en ændring af baggrunden for strukturelementerne alene eller af denne og nogle af strukturelementerne (f. eks. når der i studiet er udført en travelling). Det vanskelige ligger altså i, at man som tilskuer ikke entydigt oplever, enten at billedrammen forskydes, eller at det, man ser indenfor rammen, ændres, men en kombi-

nation af begge dele. Hvor kameraet har foretaget en travelling 'til højre' ned ad en gade sammen med en gående mand og med objektivet rettet mod denne og mod husrækken, er det, man oplever i helt umiddelbar forstand nok, at husene kommer ind fra højre og bevæger sig mod venstre, mens manden går 'på stedet'. Men oplevelsen er hverken entydigt en bevægelse mod højre (man sidder jo fast i sin stol) eller en bevægelse mod venstre (husene bevæger sig vel næppe) eller noget stillestående (manden går jo alligevel ikke på stedet), men måske en kombination af disse tre ting – eller om man vil noget helt fjerde: en bevægelse af billedets synspunkt ned ad gaden, i følge med manden.

Fordelen ved den terminologi, der her er foreslået til beskrivelse af det ubevægede billede, skulle herved være klar: det bliver

muligt med den selvsamme terminologi, hvori man beskriver det ubevægede billede, at beskrive billedets bevægelser. Og det bliver naturligt at gøre dette. For når det enkelte ubevægede billede beskrives som havende et bestemt synspunkt (der kan præciseres som en synsposition, en synsvinkel og et synsplan), når det altså udtrykkeligt beskrives som det, der fremkommer ved et bestemt *syn* på et eller andet, er der ikke noget mærkeligt ved, at dette syn kan ændres, og at der derved kan komme ny ting til syne i billedet.

Kendte filmen ikke kamerabevægelsen, kunne man givetvis beskrive den som et forløb af billeder, der hver for sig havde samme karakter som maleriet, – billeder, der definerer et bestemt rum indenfor sine egne rammer, et rum, der ikke fortsætter udenfor. Men i og med kamerabevægelsens mulighed, i og med muligheden for at ændre synspunktet, må også det enkelte stillestående filmbillede forstås som et billede af et udsnit af noget større: dets rum fortsætter udenfor rammen.

På filmen ser man altså altid fra et bestemt synspunkt, indenfor en bestemt ramme, et udsnit af et større rum. Ikke af *virkeligheden*, således som Siegfried Kracauer vil have det i sin *The Theory of Film*, for om det er virkeligheden, en dekoration, der ligner virkeligheden, eller noget helt andet, der er affotograferet, er ligegyldigt overfor det faktum, at filmen er 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. Men altså et filmisk rum, der kan have visse ligheder med virkeligheden, ligheder, som kan være relevante for fortolkningen, men stadig kun *ligheder* med virkeligheden, ikke virkeligheden selv.

Og min hovedpointe i denne artikel er da, at det vil være muligt ved hjælp af synspunktterminologien nogenlunde klart at beskrive, hvad man hele tiden ser på filmens billeder i forhold til et større filmisk rum, og uafhængigt af, hvad man har foretaget sig i studiet. Hvor man altså vil have en mistanke om, at der er blevet foretaget en zoomning eller en kamerakøretur indad under optagelserne af en sekvens, kan man beskrive dette som en forskydning af synspunktet f. eks. fra halvnær til nær. Og man kan endda tænke sig, – og nu også beskrive – at denne *fremrykning* af synspunktet indbefattede en *hævning* af det og måske også en sænkning og en *drejning* af synsvinklen, evt. mod højre, fordi billedet har ændret sig fra at være et ret dybt billede af to personer ved siden af hinanden til at være et nærbillede lige på af den ene.

Og for nu også at prøve med en konkret lille scene, kan man tænke på den i Truffauts *Silkehud*, hvor M. Lachenay har sovet i sit redaktionskontor og nu bliver ringet op af sin kone. Mens han her, måske imod forventning, hører konens hysterisk-beslutnings stemme fortælle på lydsiden, at hun

har indgivet skilsmissebegæring, ser man et billede, der starter halvnært med Pierre Lachenay siddende ved et lille bord i en krog mod en hvid væg, men som forandrer sig i takt med hans humørs dalen, ved at synspunktet forskydes mod højre og går ind til et nært billede af hans ansigt, således at en mørk flade på væggen bag ham efterhånden bliver billedets eneste baggrund, hvorved hele billedet mørkner.

FILMSTILEN

Med den terminologi, der her er foreslået, skulle man altså kunne beskrive, i hvert fald i grove træk, hvad der sker på lærredet. Naturligvis er det ikke min tanke, at sådanne beskrivelser skal gennemføres af hele film, men at beskrivelser af enkelte billeder eller enkelte billedforløb, enkelte kernesteder, i visse tilfælde skal kunne danne referencegrundlag for en fortolkning af en film eller for en forklaring af dens virkninger, dens følelseskvalitet.

Men terminologien skulle kunne yde mere end dette. Den skulle også kunne hjælpe med til at få hold på begrebet 'filmstil', idet man herved kan forstå en films gennemgående karakter i tekturen, i de formelle træk på strukturplanet og i billedforløbet. Samtidig vil man forstå, hvor vanskeligt det er at karakterisere en enkelt films stil, for ikke at tale om stilen i en instruktørs hele værk, for allerede i det enkelte stillestående billede kan tekturen være forskellig i de forskellige dele, og i blot ét bevæget billede kan strukturen veksle fra det helt simple til det overmåde komplicerede.

Alligevel vil det hos de mere kunstnerisk bevidste instruktører oftest være muligt at finde visse gennemgående træk, hvorudfra stilen kan karakteriseres. Eisensteins stumfilm må således kunne karakteriseres som havende en stil præget af hurtige billed-

skift, ofte mellem helt stillestående billeder med meget nære synspunkter og simple strukturer, ofte kun i fladen, og med en ikke synderligt kontrastrig, temmelig mat og tit ikke særligt liniebetonet tekstur, mens hans lydfilm om *Ivan den Grusomme* har langt større kontraster, ofte udpræget lineære virkninger og blankhed i tekturen, og ofte ret komplicerede strukturer, både i dybden og i fladen, omend ofte af få, markante, abrupt bevægede strukturelementer, og med langt færre billedskift end i stumfilmene (altsammen ifølge en hukommelse, der kan have svigtet – og med det væsentlige forbehold man må tage overfor de kopier, man har set filmene i; 16 mm kopier medfører som bekendt f. eks. voldsomme forandringer af 35 mm films tekstur).

Men skal man beskrive stilen i en instruktørs hele værk, vil det nok ofte være praktisk at udvide stilbegrebet til også at indeholde gennemgående indholdstræk, motiver osv. Der skulle vel således ikke være noget i vejen for at sige, at Ozus stil ikke kun karakteriseres ved ret matte, kontrastfattige strukturer og simple strukturer i stillestående, sjældent skiftende billeder med 'normalt' eller halvnært, men altid ret lavt synspunkt, men også ved at filmene altid foregår i det moderne Japan og næsten altid beskriver tyste familiekonflikter.

Men hvorledes da disse indholdstræk nærmere bestemmes, hvorledes filmens mening udspringer af tekstur og struktur, er noget, der ligger uden for denne artikels rammer, omend det er noget, vi vil vende tilbage til her i „Kosmorama“s spalter, vel ikke mindst i forbindelse med den franske og italienske diskussion om filmsemiologien.

Kontakten mellem de to unge understreges af at deres kroppe næsten smelter sammen i billedet (Jean-Pierre Léaud og Chantal Goya (t.v.) i Godards »Masculin-féminin«).

