

Henrik Juel ◀ <http://www.henrikjuel.dk>



Kamerabevægelsernes Fænomenologi

(Henrik Juel - essay til www - 2002 - work in progress)

Jeg vil forsøge at vise, at kamerabevægelser er essentielle og noget nær konstitutive for kommunikation med levende billeder. Altså at kamerabevægelser ikke bare er noget ekstra, man efter behag kan tilsætte diverse scener for at gøre motivet eller billedet mere interessant, men at panoreringer, tilt, travel, zoom og andre bevægelser med kameraet som regel er stærkt betydningsbærende og afgørende for indholdet. Pointeret sagt er kamerabevægelser en væsentlig del af det, som får filmiske medier til at "sige" det de skal "sige". Analytisk og teoretisk bør kamerabevægelser derfor have en fremtrædende plads og ikke efterlades i en rodekasse som et spørgsmål om stil eller smag eller tilfældige luner.

Det samme gælder i øvrigt for klippene i de levende billeder. Klip er heller ikke bare et ekstra krydderi, et æstetisk raffinement, men en afgørende agent. Der findes mange slags klip, men generelt er klip en form for beskæring, som samtidig er en sammenpodning, og som helt grundlæggende sætter liv i de levende billeder. Jeg tør næsten hævde, at film uden klip eller kamerabevægelser ikke er "rigtig" film - ikke rigtig levende billedkommunikation. Der er på en måde stor parallelitet mellem disse to filmiske grundtræk, men i det følgende vil jeg dog koncentrere mig om kamerabevægelserne - som ellers alt for let overses.

De er essentielle - kamerabevægelserne - og samtidig er de specifikke for de filmiske medier, altså en del af det, som (sammen med klip) adskiller disse medier radikalt fra andre medier og fra f.eks. rent verbalsproglige tekster. I sproget er der ingen rigtige panoreringer. Og selv om de i radioen kan tale om at zoome ind eller stille skarpt på noget, så er det blot metaforisk. Ligesom når vi for sjov siger: "Og vi lader billedet stå et øjeblik", så er det blot en talemåde, men en meget sigende talemåde, som fortæller noget om gennemslagskraften i den filmiske måde at "se" verden på (man kan her sammenligne med det noget ældre udtryk "der gik en engel gennem stuen").

Endvidere vil jeg gerne vise, at kamerabevægelserne trods deres almindelighed og upåagtethed har en ganske kompliceret og nuanceret måde at formidle betydning på, som vi som brugere og tilskuere så til gengæld også har en forbløffende kompetence til at forstå - en kompetence, som befinder sig i skæringsfeltet mellem det naturgivne og det kulturelt betingede. Og samtidig kan en nærmere analyse af det måske ellers noget flygtige og diffuse fænomen "kamerabevægelser" være med til at sige noget om, hvad billeder er og ikke er, f.eks. at levende billeder ikke er repræsentationer eller tegn i gængs forstand (men snarere "præsentationer" og "træk").

(En teori om kamerabevægelser er altså i min udlægning helt afgørende for en forståelse af de filmiske mediers kommunikative måde at fungere på, hvad enten disse medier bruges til underholdning, instruktion, spil, drama, information, historiefortælling, filmkunst eller ferieminder. Men kamerabevægelsernes kommunikative roller hører til noget af det analytisk og teoretisk mest oversete og ikke-omtalte ved de moderne medier. Måske netop fordi kamerabevægelsernes fænomenologi bliver meget vanskelig at håndtere, når der tages udgangspunkt i lingvistiske teorier eller semiotik med et smalt tegnbegreb. Kamerabevægelser er dynamiske, tids-baserede fænomener, som ligesom klip i film formidler betydning, men som efter min opfattelse ikke gør det på en måde, som lader sig gribe med tegn-begrebet i den almindelige (hverken Peirce's eller Saussure's) semiotiske forstand.)

Dertil kommer, at kamerabevægelsernes fænomenologi peger på dobbeltnaturen i det filmiske: det er både noget vi ser og oplever lige nu med egne øjne - og samtidig er det noget, nogen viser os, det er fabrikeret og ladet med intentioner. Kameraet er både et øje og en pegepind. En kamerabevægelse kan være tydeligt "subjektiv" eller påfaldende "demonstrativ", opføre sig mimetisk eller intentionelt, men ofte er der tale om flere aspekter på een gang - uden at det i øvrigt volder os problemer at følge med i, hvad der foregår, hverken som producenter eller som brugere af de levende billeder. For en teoridannelse er det imidlertid lidt af en udfordring at forene så forskellige "vinklinger". Så måske skulle man spørge helt forfra: Hvad er kamerabevægelser? Hvordan ved vi, at der er kamerabevægelser i det, vi ser? Og hvad er det, de gør ved os og det, vi oplever?

Eller endnu mere radikalt: Hvad er film? Og hvordan ved vi, at film er film? At levende billeder er levende billeder - og ikke fx. et vindue i væggen? Der er en radikal forskel på et foto (et stillestående billede) og film - og det er ikke kun en kvantitativ forskel. Fænomenologisk er film ikke mange fotos efter hinanden. Og film er heller ikke (- ikke kun og ikke grundliggende -) teater omsat til celluloid, tape eller harddisk. Fænomenologisk set er det filmiske - i hvert fald når der klippes og arbejdes dynamisk med kameraet - en særlig måde at opleve tid og rum på. Og det er en særlig måde, en oplevelsesform, som verbalsproget og andre kommunikationsformer ikke har.

Det er ellers meget almindeligt at opfatte film (eller video eller andre levende billeder) som 24 eller 25 billeder i sekundet. Og i en vis (teknisk) forstand er det naturligvis en korrekt beskrivelse. Men det er ikke en fænomenologisk beskrivelse, og det hjælper ikke en teori om hvordan betydningsdannelsen foregår at tage udgangspunkt i den slags udvendige eller efterrationaliserede beskrivelser. Hvad vi ser og oplever er ikke mange enkeltbilleder efter hinanden og ikke en addition af tegn, men grundliggende dynamiske fænomener: noget "levende" eller i hvert fald dynamisk, som for øvrigt kun med en del af vores bevidsthed ses som billeder. Et meget oplysende eksempel kan være de tilfælde, hvor et billede pludselig "fryses" eller på anden måde får enkeltbilledkarakter midt i en film (nogle gange bruges den slags fastholdte billeder også som slutmarkør). Sat på spidsen kan man sige, at det her er tydeligt at det er det filmiske fænomen, som udlåner betydning

til stilbilledet. Det er ikke fotoet, som giver filmen betydning, vi skal ikke først lære at se på fotografier før vi kan forstå film.

Det påfaldende

Kamerabevægelser er der mange af i de moderne medier. Stort set alle steder hvor der er levende billeder - og billeder, der skal virke levende - er de på færde: i film, tv, video, web sites, play station spil. Der er action og bevægelse i billederne, men det er ikke kun ting og personer, der bevæger sig, det er også kameraet eller billedrammen, der bevæger sig i forhold til motivet. Selv i computergenererede animationer, som ikke stammer fra et rigtigt kamera, kan man tale om kamerabevægelser: der panoreres og køres sidelæns og zoomes ind, så det hele ser mere livagtigt og realistisk ud. Det håndholdte kamera i dogme-filmene skaber nærvær og dynamik (hvis man altså ikke som tilskuer "står af" og får kvalme) og er på den måde i familie med motorcykel-fotografens kamera, som følger Tour de France cykelrytterne på nærmeste hold. Men også mere stillestående motiver, f.eks. en solist på musikscenen, bliver filmet med kørende eller fejende kameraer i kraner: bevægelse skal der til!

Men selv om kamerabevægelserne er mange, er det ikke altid vi lægger mærke til dem, og for det meste er det jo heller ikke meningen, de skal være påfaldende. Fotografens anstrengelser eller andre tekniske og formmæssige aspekter er kun undtagelsesvis det, vi skal hæfte os ved. Kamerabevægelser skal som grundregel være gennemsigtige, de må ikke stjæle billedet, men skal være - som man siger om godt interface design på computeren - "transparente". Man kunne fristes til at sige, at det jo ikke skal dreje sig om formen, men om indholdet; ikke om måden der filmes på, men om hvad der filmes; ikke om kameraet, men om motivet; ikke om stilen, men om historien; ikke om serveringen, men om substansen. Men det ville være en for grov generalisering, og det ville være at undervurdere kamerabevægelsernes rolle.

Sidder man hjemme i stuen og kigger ud ad vinduet på den udsigt, der nu er, så ville man nok blive højst forbavset, hvis hele udsigten pludselig begyndte at bevæge sig sidelæns eller op og ned eller kom meget nærmere. Sådan opfører en udsigt gennem et almindeligt vindue sig ikke, kun enkelte dele bevæger sig, en fugl flyver op, bladene falder, en person passerer forbi. Derimod er vi vandt til, at de udsigter eller syn, vi får via tv-skærme og filmklæder, kan give sig til at panorere, tilte osv., også uden at vi i øvrigt selv har bevæget os nogen steder hen. Det er blandt andet på grund af denne forskel, vi kan skelne mellem vinduer og medieskærme, og normalt slet ikke har problemer med, hvad der er billeder, og hvad der ikke er. En anden grund er selvfølgelig klipningen - der klippes ikke i normale vinduesudsigter, der er ingen krydsklip, reaktionsklip, bevægelsesklip, overblendinger eller whipes - det skulle da lige være, hvis vinduespudderen kom forbi!

Vi er dog vant til andre typer vinduer, som har masser af panoreringer og andre bevægelser, men som alligevel ikke er medie-vinduer i gængs forstand, nemlig togvinduer og bilvinduer. Og man kan selvfølgelig tilføje, flyvinduer, køjer og meget andet fra diverse transportmidler. Her bevæger udsigten sig, eller - hvis vi nu skal være lidt mere nøjeregnende - det er den "billedramme", hvorigennem vi ser udsigten, som bevæger sig. Transportmidlerne er mange i

et moderne industrialiseret samfund, og vi bevæger os meget omkring og får mange skiftende indtryk (men også Søren Kierkegaard fandt det æstetisk interessant at lade sig transportere med vogn og gennem landskabet for halvandet hundrede år siden) . Og en del af disse oplevelser fra trafikken kan minde meget om filmiske oplevelsesformer. Er man rigtig højstemt kan man vel endda spekulere på en mulig sammenhæng mellem filmen og trafikken og den øvrige dynamik, som jo tager fart fra begyndelsen af det 20. århundrede.

Men som medievante personer undrer vi os ikke over de normale kamerabevægelser i film, video og tv. De er som regel velmotiverede, konventionelle eller realistiske (mere eller mindre på en gang - dette er en meget foreløbig karakteristik) . Ser vi tv-reporteren stå og pege og sige, at derhenne skete et eller andet i dag, så undrer det os ikke, at kameraet drejer, så vi kan se derhen. Kamerabevægelsen er upåfaldende, fordi den i konteksten er velmotiveret. Det undrer os heller ikke, hvis der i indledningen til en western panoreres hen over et prærielandskab, for det hører til genren og skik og brug i begyndelsen af film at tage sådan et overblik over det hele. Og det forekommer os meget naturligt eller realistisk, hvis kameraet i en storby-krimi viser os, hvordan det må se ud - hektisk og flimrende med såkaldt subjektivt kamera - for helten når denne løber efter forbryderen i de smalle og skumle gyder.

Men en gang imellem bliver det påfaldende, hvad kameraet laver, og det er ikke altid, det sker med fotografens gode vilje. Amatørvideoer adskiller sig typisk fra mere professionelle produktioner ved at have besynderlige og kiksede kamerabevægelser. I dag er der ikke nødvendigvis den helt store forskel på kameraernes tekniske formåen mht. fx. farver og opløsningsevne, amatører kan også få fat i godt udstyr, men alligevel er det gennemgående meget nemt for tilskuerne at spotte en amatørfoto med det samme. Vi har alle meget stor erfaring i at se professionelle produktioner, dyre verdensfilm, strømlinet tv, avancerede animationer, og på dem måde er det bestemt ikke nemt at være amatør og lære sig teknikken, så man får billederne og bevægelserne til at være transparente og vise det de skal (i stedet for kun at vise, at man er amatør).

Kamerabevægelserne er ofte afslørende her. Den glade amatør er som regel netop glad for at zoome ind og ud, måske fordi det er så spændende med denne lille motorfunktion på kameraet og sjovt at se, at man kan gøre noget ved billedfeltet og fx komme tættere på en person helt uden at bevæge sig. Så der zoomes lystigt i amatørvideoer. Men det er sjældent interessant at se på bagefter. Det er ikke med til at fortælle eller beskrive noget, det viser os ikke noget væsentligt om motivet, men forstyrrer snarere billedet.

Er kameraet på stativ, så har man sjældent gjort sig umage for at lære dette at kende eller fået tilstrækkelig instruktion til at kunne bruge det optimalt. Stativet opfattes som noget der holder kameraet i en passende arbejds højde, så man ikke bliver træt i armene eller får ondt i ryggen. Og det er jo meget godt, rent ergonomisk set, men hjælper en jo ikke til at få styr på nogle af de meget væsentlige filmiske udtryksmuligheder. Måske er der ikke en gang tænkt over, hvilken højde man har valgt på stativet ved de enkelte optagelser, men man bruger den samme hver gang: typisk ser amatørvideoer derfor nedad på siddende personer og opad til stående. Og desuden er kameraet

placeret alt efter hvor, der nu var ledig gulvplads eller et jævnt underlag, hvis det er udendørs. Og sjældent bliver kamerastativets horisontale og vertikale friktionsmekanismer indstillet til en afbalanceret blød og sej modstand ved bevægelser, men bliver enten spændt alt for lidt eller alt for hårdt og forveksles med låsemekanismerne. Og så bliver bevægelserne - både tilt, panorering og mere sammensatte bevægelser - ujævne og rystede, begynder og slutter abrupt, osv.

Når kameraet eller andre mere tekniske aspekter ved en produktion begynder at pådrage sig opmærksomheden, så får det indflydelse på ikke kun styrken, men også karakteren af det indhold, som skulle formidles, hvad enten det nu drejer sig om en fiktionshistorie, en undervisningsfilm eller et nyhedsindslag. Et nyhedsindslag fra en krigszone kan måske komme til at vise nervøsiteten hos de udsendte medarbejdere, og det var måske ikke det, som skulle være hovedbudskabet, selv om det jo heller ikke er irrelevant, men netop kan gå hen og blive en væsentlig del af en anden fortælling. Eller måske var der slet ikke fare på færde, men ved at ryste lidt på hånden får fotografen skabt "et billede af", at det var der (er det så for resten at "lyve"?). Og der kan være mange andre tilfælde, hvor form og indhold forskydes. Det kan jo for eksempel være, man er ude på at lave en morsom film om at lave film - og det er pudsigt nok noget af det første de fleste amatører forsøger at lave. Nogle gange bliver det morsomt. Men som regel er umotiverede og hakkende kamerabevægelser forstyrrende for det intendede indhold og generende for tilskuerens indlevelse og velvilje (også selv om den lidt hektiske og nervøse eller upolerede "reportagestil" har vundet en del indpas i nyere fiktionsfilm, ungdomsprogrammer på tv, osv).

For nogle år siden var jeg med til et eksperiment med et videokonferencesystem. Langt om længe kom der både billede og lyd igennem til og fra England, og det var vældig interessant, at vi nu kunne sidde i Ålborg og se dem, vi snakkede med, på et andet universitet. Men jeg havde svært ved at koncentrere mig om emnet, der skulle snakkes om, for jeg blev i mere end en forstand fanget ind af et lille kamera, som sad oven på en dataskærm i vores lokale. Det havde en halvautomatisk mekanisk panoreringsfunktion og kunne dreje fra side til side, så man også på vores skærm kunne komme til at se i hele auditoriets bredde, og ingen behøvede føle sig udenfor. Og det er jo altid interessant at se billeder af sig selv - også selv om det vel egentlig burde være de andre i England, man skulle se mest på, og et almindeligt spejl på væggen vel til vores brug kunne klare en bedre dybdeskarphe d og farvegengivelse. Men for mig var det virkelig træls fascinerende at se de stødvide, mekaniske panoreringer, som systemet kunne præstere på dette udviklingstrin. I modsætning til en rigtig håndlavet panorering var start og slut ganske uden det bløde touch, som man er forvænt med, og selve drejet humpede sig ynkeligt igennem sin bane. Selvfølgelig kunne et sådan system forbedres teknisk og forfines, og deltagerne kunne oparbejde større fortrolighed med mediet, og jeg kunne sikkert også være mindre kritisk. Men det er ikke usædvanligt, at et nyt medie i begyndelsen mest af alt bruges til kommunikation om systemet selv.

Det er måske mest fejltagelserne vi lægger mærke til. Som når kameraet til en sportskamp ikke når at følge med, når bolden spilles hen ad banen - eller hvis kameraet kommer for langt forud i bevægelsen. Men det sker også at et

program eller en film rummer særlig flotte kamerabevægelser eller køre- og flyveture med kameraet, som pådrager sig opmærksomheden: på ski ned ad styrtløbsløjpen eller med et missil mod noget, som angiveligt skulle være fjendens farlige fabrik for kemiske våben. Men det gode solide kamerahåndværk, som lever op til alle normer og filmtraditioner, og som indgår i professionelt klippede produktioner, bemærkes og værdsættes kun af særlige kendere - for det øvrige publikum er det flotte og krævende kameraarbejde transparent.

Dogme-filmenes håndbårne kamera har været genstand for en del opmærksomhed ligesom det urolige kamera i en del andre moderne film- og tv-produktioner. Tilsyneladende er der tale om en ny trend, som publikum først lige skal vænne sig til, så bliver også denne form for fotografering transparent. Men det er kun en del af historien. Det moderne (dogme-agtige) meget dynamiske kamera (med tilhørende hektisk klipning) har været på vej længe og er ikke et radikalt brud på tidligere tiders principper eller filmiske fortælle teknik. Og at der ikke er tale om helt tilfældig eller bare mere sløset eller "naturlig" brug af kameraet kan man hurtigt blive overbevist om, hvis man ser nogle amatørproduktioner, som forsøger at efterligne stilen. Det er noget andet end blot en overfladisk stil eller et nymodens påhit.

De tidlige bevægelser

I verdens første biografforestilling i 1895 var der ingen kamerabevægelser på de viste film, og der var nok heller ingen af datidens tilskuere, som tænkte nærmere over det endsige savnede noget dynamik. Men for en moderne tilskuer kan disse små film optaget med stationært kamera alligevel godt give anledning til at tænke på kamerabevægelser, i hvert fald et enkelt sted, nemlig i den lille sekvens (*L'Arroseur arrosé*) med drengen, som træder på havemandens vandslange, hvorpå havemanden så selvfølgelig kigger forundret ned i slangen, hvorefter drengen slipper og så videre. På et tidspunkt løber drengen nemlig ud af billedet, havemanden får imidlertid fat i ham og slæber ham tilbage ind foran kameraets synsfelt for at afslutte seancen med at give drengen nogle smæk (ret gemytligt). Ud over at denne kostelige scene viser aktørernes kamera-bevidsthed (og dette er jo på mange måder et lille reality-show, eller i hvert fald en fortælling), så kommer manglen på kamerabevægelse her netop også til at blive et træk ved filmen, som peger på noget principielt om kameraer og film. Ud over at panorere eller instruere aktørerne lidt bedre om, hvor de måtte opholde sig for stadig at være på, så kunne Lumière-brødrene i princippet også have valgt at klippe (eller måske - lidt mindre anakronistisk udtrykt - at skifte film) til en ny indstilling der, hvor drengen forlader scenen. Det er ikke svært at se, hvordan kimen til eller behovet for kamerabevægelser og klip allerede er til stede med de allerførste film. Selv om håndelaget for det og stativ-mekanismen eller klippebordet til det ikke var udviklet, så hører klip og kamerabevægelser til filmens natur lige fra begyndelsen af. Det er essentielt filmiske træk.

Og faktisk var der allerede en tradition for kamerabevægelser og "levende billeder" før de første filmforevisninger. Laterna magica forestillinger havde allerede vist billeder med bevægelse på forskellig måde, og bl.a. kunne en bevægelse svarende til en panorering vises ved at trække et langt lysbillede langsomt gennem holderen (The Oxford History of World Cinema, 1996, ed. Geoffrey, Nowell-Smith, p.21)

Det var ikke kun bevægelser i billedet (svarende til optrin på en teaterscene), som fascinerede tilskuerne omkring år 1900, men også bevægelser som var mere specifikt filmiske. Allerede det berømte ankomende tog ville være lige rigeligt for et almindeligt teater. Talrige forfølgelsesløb med løbende, kørende, ridende personer fulgte, hvor den dynamiske effekt udnyttedes at lade bevægelsen foregå tværs gennem billedfeltet, eller diagonalt fra baggrunden og ud igen helt i forgrunden. Dermed begynder filmen at udvide og erobre mere rum end fotografiet kunne.

Kameraet selv blev også sat på kørende tog og vogne og man filmede fremad og sidelæns. Et tidligt eksempel på dansk grund er Peter Elfelts optagelser fra en af de nye elektriske sporvogne i Århus i 1902 gengivet i *Den Levende Virkelighed - Historien om dansk dokumentarfilm fortalt af Jørgen Roos*, Statens Filmcentral, 1989(? - min kopi er utydelig her). Kameraet står foran på sporvognen, mens den kører, og det giver en fin jævn travel-bevægelse, men samtidig betyder skinnernes kurver, blandt andet ved et vigespor, at der opstår panorerende bevægelser. Og som Jørgen Roos siger, så skubber Elfelt også på et tidspunkt under optagelserne til kameraet for at få den rette indstilling. Dette er måske, siger Jørgen Roos med eftertryk på "måske", den første optagelse i verden med et kørende kamera.

Elfelt var tydeligvis optaget af bevægelser også i de endnu tidligere film, hvor det dog er motivet der bevæger sig: sejlbåde, cyklister, kongelige personer som går op og ned ad trapper. To sekvenser fra Charlottenlund Strand år 1900 er klippet sammen, så de giver et forløb: to badepiger skifter tøj bag en noget gennemsigtig skærm, derefter løber de (eller nogle andre) ud i bølgerne. Og igen samme år (1900) laver Elfelt optagelser fra en torvedag på Flakhaven i Odense. Selv om Jørgen Roos fremhæver, at det er optagelser med stationært kamera, så forekommer der faktisk et par mindre, men alligevel umiskendelige kamerabevægelser. Umiddelbart lagde jeg heller ikke selv mærke til dem, personerne i forgrunden suger åbenbart opmærksomheden til sig, men da jeg efter flere gennemsyn blev interesseret i bygningerne i baggrunden, for at se om jeg kunne genkende noget på Flakhaven her over 100 år efter, så kunne jeg se at bygningerne *flyttede sig sidelæns ud af billedet* dvs. at kameraet faktisk panorerede ret meget et par steder. Elfelt følger nemlig umærkeligt med i en bevægelse i motivet - markante personer som kommer gående i forgrunden osv. Som den gode og opmærksomme fotograf ser han åbenbart straks, hvad der er det livfulde og interessante i motivet, og han forfølger det så, sikkert mere instinktivt end planlagt, og sikkert mere på trods af fastspændingen på kamerastativet end hjulpet på vej af en drejemekanisme. Og denne "medbevægelse" med hovedmotivet er åbenbart så "naturlig" at vi ikke bemærker det, og det blev næppe heller genstand for speciel opmærksomhed i samtiden. Omvendt bemærkes det altså sjovt nok af moderne og filmvante tilskuere, at Elfelts kamera er stationært - selv om det altså ikke er korrekt, i hvert fald kun relativt i forhold til moderne normer.

Peter Elfelts assistent Poul Ejby lavede så tidligt som vinteren 1906 en hel lille fortællende dokumentarfilm om en af Ellehammers forsøgsflyvninger på Bagsværd Sø. Filmen rummer både kamerabevægelser og klip, som alt sammen indgår som fortællende, historie-skabende træk, og det altså på et tidspunkt, hvor det ellers i følge filmhistorien (op. cit) mere er det rent

spektakulære som dominerer i det, som kaldes pionertidens "cinema of attraction".

Vi ser i Ejbys film: Ellehammer ankommer på sin motorcykel (i en panorering mod højre) - klip - flyvemaskinen rulles ud fra en lade (igen i en panorering mod højre) - klip - motoren afprøves (stationært kamera), osv. Her er der allerede efter de to-tre første "indstillinger" ved at være en historie, vi forestiller os ikke at tingene foregår i omvendt rækkefølge eller at personen, der ankommer på motorcyklen, ikke har noget med næste scene med flyvemaskinen at gøre. Man kan sige, at vores menneskelige - eller i hvert fald for den nyere vestlige kultur så generelle - tendens til at forme historier her slår igennem, eller at filmen bare med få imødekommende greb kan læne sig op ad denne narrative trang (at tale om det "narrative begær" synes jeg er lige voldsomt nok i udtrykket selv om det er blevet en almindelig talemåde, som rent teoretisk kan påberåbe sig Peter Brooks' *Reading for the Plot*, 1984, samt Barthes, Lacan og Freud).

Men en lidt nærmere analyse synes jeg kan vise, at det i høj grad også er Ejbys kameraarbejde, som skaber historien. Der er en ganske effektiv *continuity*. Den første panorering, hvor Ellehammer ankommer, foregår mod højre, samme vej som motorcyklen, naturligvis. Og det gør den næste også, hvor flyvemaskinen rulles ud fra laden og kameraet følger med i en panorering. Bevægelsen er pæn og jævn og har tydeligvis været forudset af fotografen, samme afstand og kamerahøjde medvirker også til at skabe sammenhæng mellem de to indstillinger (ligesom naturligvis at det er vinterbilleder - altså ingen script-fejl, og i det følgende tydeligvis samme lokalitet). Igen efter et par stillestående optagelser skubbes maskine mod højre, og kameraet følger med. Næste skud er optoget af folk og maskine set bagfra på vej væk fra kameraet. Også her er 180-graders reglen (eller reglen om overspringslinien) overholdt. Der kunne lige så godt have været filmet fra den anden vejkant osv. , det havde måske endda være t nemmest, men Ejby skaber sammenhæng ved at lade alle bevægelser foregå samme vej. Også det første skud af selve flyveforsøget ude på isen på Bagsværd Sø er filmet med en motiv-bevægelse og en kamera-bevægelse mod højre. Her var fotografen dog øjensynligt noget mere i vildrede med hvordan og hvor hurtigt maskinen ville bevæge sig. Senere, da den vitterlig noget løbske maskine farter omkring på isen i nye forsøg, er der igen flere panoreringer, denne gang dog noget urolige og ad hoc: det var simpelthen svært at holde den maskine inden for faste rammer! Men det gør bestemt ikke filmen mindre fortællende eller dokumentarisk. Som tilskuer kommer man til at føle sig med ude på glatis, man lever sig på en gang ind i både pilotens og fotografens vanskelige opgave.

Desværre lykkedes det heller ikke den vinterdag i 1906 for Ellehammer at få flyet op i luften. Det var en skam, for måske havde vi så fået et ægte veldrejet kamera-tilt at se fra Ejbys hånd!

Med disse små kig på lidt af den meget tidlige filmhistorie forsøger jeg ikke at kortlægge udviklingen af kamerabevægelserne, men snarere lidt modsat at illustrere, hvor integreret og "naturligt" de forekommer lige fra begyndelsen af. Klip og kamera-bevægelser arbejder også sammen om at skabe sammenhæng, fortælling, i filmen. På en måde kan man sige, at der måske ikke sker nogen grundlæggende nyudvikling af kamerabevægelserne op

igennem filmhistorien, der sker blot en raffinering af teknikken, apparaturet, og en udbygning af nogle stilistiske og genremæssige konventioner. Den grundliggende betydning eller virkningsmekanisme - vores måde at se og opleve levende billeder på - er måske den samme? Kamerabevægelserne fænomenologi kan se ud til at bygge på en blanding af perceptive, kognitive og mimetiske grundvilkår, som kun i nogen grad er betinget eller påvirket af historiske, kulturelle eller lokale konventioner.

Men det skal dog tilføjes, at der sker en ganske kraftig udvikling på den tekniske og apparaturmæssige side, også i løbet af filmens første årtier, og det får betydning for kameraarbejdet. Med forskellige former for avancerede stativer, ophængninger, kraner, vogne og skinner i og uden for studierne bliver kameraet gjort mere "professionelt" bevægeligt. Nogle gange for at opnå spektakulære eller subtile effekter, andre gange mere af nød for at få tydeliggjort de rumlige forhold, som kameraer og filmmateriale med ringe opløsningsevne og dybdeskarphe­d kunne have vanskeligt ved at få frem. Især ved indendørs optagelser, hvor der krævedes meget kunstlys og/eller godt kameraarbejde for at få et klart billede af, hvorledes personer og rekvisitter var placeret i rummet. Kamerabevægelserne er med til at tydeliggøre og til at åbne for det væsentlige.

Fra 1920'erne kan det være værd at fremhæve den franske instruktør Abel Gance for hans storslåede eksperimenter på dette område. Ganske som Sergei Eisenstein stadig kan imponere med sin klippe-teknik, fx. den berømte trappescene i *Panserkrydseren Potemkin* (1925), så imponerer den samtidige Abel Gance måske især med sit kameraarbejde, bl.a. i *Napoleon* (1927). Gance har også hurtig klipning, dobbeltexponering og sågar et tredelt "polyvison" billede, men især det til tider meget nærgående og levende kamera kan få moderne håndholdte og reportage- eller action-prægede tv- og filmproduktioner (inklusive Dogme-film) til at blegne som tamme efterligninger. I den forrygende sneboldkamp mellem de unge kadetter i *Napoleon* får man som tilskuer en fornemmelse af at blive hvirvlet med ind i kampen. Der klippes og skiftes vinkler i forrygende tempo og kameraet er i livlig aktion og midt i det hele: det er et kamera fastspændt på maven af fotografen, som så løber rundt blandt skuespillerne og nærmest er deltager i slagsmålet. Gance's tekniske instruktør Simon Feldman måtte løse en lang række komplicerede opgaver for at få så livagtige og fejende flotte billeder i *Napoleon*: Et kamera kunne automatisk dreje 360-grader rundt, et andet kamera blev monteret på et hejseværk, som så igen sad på en kørende slæde, eller et kompressor-automatiseret kamera blev monteret på en hest for at gengive den rigtige fornemmelse af et vildt forfølgelsesridt. Forfølgelse har altid været godt på levende billeder, men i Gance's version blev det endnu mere levende.

En scene med en lille båd i stormvejr på det store hav blev optaget i studiet: i et bassin blev der fremkaldt bølger osv og med passende lyssætning kunne det komme til at se ganske realistisk ud. Men ikke kun fordi vandet og båden bevæger sig heftigt, også kameraet er med i bølgeagtige eller stormagtige bevægelser. Enkelt eller genialt eller begge dele? Det interessante er at effekten forekommer ganske naturlig, om end denne måde at se båden på jo ikke helt svarer til hverken et subjektivt blik (en bestemt person i historiens synsvinkel) eller til et observerende kamerablik (distanceret fortæller- eller tilskuer-blik).

Kamerabevægelsen kan siges at mime den fysiske bevægelse man måske ville udsættes for hvis man klyngede sig til masten i en anden båd (som vi ikke ser og som ikke er med i historien), eller den er en slags "metafor" for sindsbevægelse - men er det instruktørens eller tilskuerens eller hovedpersonernes eller hvad? Tvetydigheder af denne art er der nok af i Abel Gance's film, de er udtryksfulde og medrivende, men det elegante kameraarbejde kan ikke så nemt indfanges af enkle regler. Meget generelt kan man dog sige, at det netop i høj grad er kamera-bevægelserne (og den øvrige formgivning og montage) som sættes til at formulere eller skabe indholdet.

(En passant kan nævnes sekvensen hvor Marseillaisen bliver fremført. Via klippe-rytme, blik-retninger, kontraster, bevægelser i billedet og af billedet osv bliver denne sekvens, som jo er en del af en stumfilm, visualiseret så stærkt at man synes at kunne "høre" sangen, også selv om man skruer ned for den lyd som senere er lagt på!)

Endnu en lille teoretisk interessant scene i *Napoleon* er de svingende eller bølgende optagelser af en forsamling mennesker oppefra. Det er Victor Hugo's ord som søges visualiseret: "at være medlem af kongressen var som at være en bølge i oceanet". Og dette metaforiske udtryk får Feldman og Gance omsat til en visuel form ved at lade et kamera svinge frem og tilbage over forsamlingen i et kæmpemæssigt pendul. Igen kan man spørge, hvis blik dette mon er? Og er det et eksempel på en visuel metafor - eller måske en visualisering af en metafor. Eller er det tværtimod ikke-metaforisk, men netop en grundbetydning og en grundoplevelse, vi her kommer tilbage til via kameraarbejdet (noget som sproget kun mere indirekte kan give os): vi ser og mærker hvordan det er at være en del af en "menneske-bølge"?

Zoom-linsen og dybde-focus slår igennem omtrent samtidig med lydfilmen, altså fra trediveerne, og det giver lidt flere muligheder (for optiske bevægelser), men overflødiggør på ingen måde det grundliggende kameraarbejde (med drejning og bevægelse af hele kameraet). En i dag lidt morsom illustration af balancegangen når det gælder om at integrere ny teknik så den fungerer kommunikativt tilfredsstillende er en scene fra John Fords *Stage Coach*

fra 1939. Den unge handlekraftige helt som spilles af John Wayne er allerede blevet omtalt i filmen, og da han så endelig introduceres rent visuelt sker det med en fejende og lidt dykkende kamerabevægelse hen imod ham og op på ham som han står i silhuet mod himlen med sin riffel i hånden. Da vi på en måde er "med i" diligencen, som han altså stopper, kan det godt retfærdiggøre kamerabevægelsen hen imod ham. At filme ham lidt nedefra op mod himlen er så samtidig et klart forsøg på at heroisere ham. Og det med moderne øjne lidt morsomme er så, at fotografen og /eller kameraet (måske fotografassistenten) ikke rigtig mestrede at holde vores helt i focus under hele bevægelsen, midtvejs er billedet endog meget uskarpt. Og det er ikke det mest befordrende, hverken for at se (rent visuelt hvad der foregår) eller forstå og akceptere meningen (heroiseringen) - i hvert fald ikke når man er vant til at se mere teknisk og æstetisk vellykkede sammensatte kamerabevægelser.

Når det gælder heroisering er Leni Riefenstahl nok en af de mest omdiskuterede instruktører. Men hendes brug af kamerabevægelser i filmene fra trediveerne er dog langt mere raffineret end meget af det Hollywood kunne

præstere i samme periode. I olympiade-filmen fra 1936 (*Olympia*) lader hun blandt andet kameraer køre op og ned ad flagstænger og filmer maratonløberen lige ned ad maven, mens han løber - og samtidig lader hun musikken gå skævt af hans løbetakt så man får en meget tydelig fornemmelse af ubehag og udmattelse. Det er vist først i de senere år hendes kameraestetik er blevet nogenlunde indhentet af reportagerne fra de store sportsbegivenheder, hvor man udnytter minikameraer og digital teknik til at følge med i begivenhedernes frontlinie. Jeg kan kun være enig med min gamle amerikanske filmguide som omtaler *Olympia* som "highlighted by truly eyepopping cinematography, camera movement and editing" (Leonard Maltin, *Movie and Video Guide*, 1993).

Det klassiske kamera-arbejde

Referencepunktet eller normalstandarden, når man diskuterer filmiske virkemidler og den mere eller mindre elegante, overdrevne eller uhensigtsmæssige brug af samme, er meget naturligt den klassiske Hollywood film (perioden 1930 - 1960). Og det er stadig på mange måder denne epokes kommercielle amerikanske spillefilm som sætter standarden for hvordan producenter og brugere af levende billeder synes at klip og kamerabevægelser bør (eller endelig ikke bør) se ud. Det er baggrundsnormen for kunstvideoernes og avantgardefilmenes oprør, Nouvelle Vague og Dogme-filmenes modbevægelse, dokumentarfilmenes naturalisme, tv's anstrengelser, animationernes og computerspillenes stræben efter det realistiske, lækre og spektakulære. Og ligesom man taler om at klipningen i klassiske Hollywood film er "usynlig" eller "sømløs" (seamless), således kan man også kalde kamerabevægelserne for usynlige (eller gennemsigtige, transparente). Og det til trods for at der netop er rigtig mange af dem i Hollywood-produktionerne.

Jeg har i forskellig undervisning prøvet at vise scener fra klassiske Hollywood-film som *Gone with the Wind* (1939) og *Casablanca* (1942) for studerende med særlig interesse for video, film, tv og kommunikation. Jeg sagde ikke på forhånd, at de skulle lægge mærke til kamerabevægelserne, men alligevel har det overrasket mig, hvor meget de studerende blev i tvivl, når jeg bagefter spurgte, om kameraet havde bevæget sig i de scener, de lige havde set. Det er lidt ligesom at spørge om underlægningsmusikken: den bliver også sjældent direkte bemærket. Med sådanne traditionelle film kan man endda med rimelig sikkerhed lade videobåndet spole vilkårligt frem og så vise en tilfældig sekvens: Der vil sandsynligvis være en række kamerabevægelser, men de vil være upåfaldende. De er funktionelle velmotiverede og konventionelle.

De er funktionelle, kalder jeg det, fordi kameraets bevægelser er omhyggeligt planlagte og en integreret del af selve det at vise, hvad der er foran kameraet, eller hvad scenen skal fortælle. En af grundene til at det er måske opfattes som så velbehageligt at se klassiske Hollywood-film er netop, at her får man lov til tydeligt og klart at se hvad der foregår, filmene er meget "kommunikative" (som bl.a. David Bordwell kalder det), og kameraet giver os altid den bedst mulige eller mest overskuelige vinkel og afstand til motivet - og følger derfor også ubemærket med i bevægelser og handlingsudvikling. I begyndelsen af *Casablanca* fungerer en reportageagtig News Reel stil med oversigtsbilleder og historisk tilbageblik som det der introducerer tid og sted,

men da selve handlingen skal til at begynde midt i Cassablanca by foretager kameraet en langsom bevægelse nedad fra sin (guddommelige) oversigtsposition. Kameraet sænker sig ned på gaden og filmer derefter for det meste på øjenhøjde med personerne - så er vi til stede hvor det foregår og kommet igang med historiens nutid. Ret hurtigt i filmen bliver en mistænkelig person skudt af politiet, idet han forsøger at stikke af, han falder om og betjentene bøjer sig over ham og finder hans papirer frem. Det er kompromitterende papirer med de frie franskes symbol på og det skal vi selvfølgelig også vide som tilskuere. Derfor kommer kameraet tættere på og fanger netop meget tydeligt billedet af disse papirer, idet den ene betjent viser dem frem for den anden. Her opfører kameraet sig omtrent som en nysgerrig og helt uhæmmet tilskuer, som sørger for at få sig det bedste indblik i hvad der foregår. Man kan sige, at fordelene ved den klassiske film er, at her får vi altid en plads på første parket (hvilket man jo ikke kan være sikker på i teatret eller i mere moderne film).

Og netop kamerabevægelser er meget klagende for hvordan personer og ting er placeret i forhold til hinanden rent rumligt. På et stillestående billede kan det være svært at afgøre, hvad der er foran eller bagved, for kameraet ser jo så at sige kun med et øje, og det vi som publikum ser på skærmen eller lærredet er jo i den forstand ganske fladt - dybdefornemmelsen kommer kun ind mere indirekte via dybdeskarphed, proportioner og perspektivlinier (som fornemmes, genkendes eller konstrueres af iagttageren). Men bevæges kameraet fx. langsomt sidelæns eller på skrå på nogle skinner eller med en kran, så får tilskuerne en tydeligere fornemmelse af scenens rumlige forhold. Med det funktionelle mener jeg altså her det syns- eller perceptionsmæssigt klagende - men dette lader sig ikke skille skarpt fra andre kommunikative funktioner.

Af samme funktionelle eller perceptive grund er kamerabevægelser meget almindelige og måske ligefrem nødvendige for at få en nogenlunde rumvirkning i en animation. Det gælder både arkadespil og mere tekniske eller informative produktioner hvor detaljeringsgraden og teknikkerne til dybdevirkning måske ikke er så veludviklede. Et godt eksempel er Øresundskonsortiets animation fra 1990'erne af hvordan den påtænkte øresundsforbindelse kunne se ud. Billedet er umiddelbart grovkornet og fladt men den gennemgående brug af computergenereret kamerabevægelse sikrer, at man dog får en fornemmelse af anlæggets mulige udseende og proportioner. Kameraet svæver så at sige hen over og rundt om broen og følger samtidig et tog, som kører fra Danmark mod Sverige. På et tidspunkt suser "kameraet" også ind under broens kørebaner for biler og tog, så vi kan se broen nedefra. Det er altså lidt af en "helikoptertur" og samtidig et meget privilegeret guddommeligt blik på den mulige bro vi her får. Selv i en så forholdsvis primitiv animation benyttes en lang række fortælle tekniske og narrative virkemidler - og der bliver tale om en langt mere glorificerende og begejstret præsentation af broprojektet end man måske skulle tro (jeg havde lejlighed til at interviewe en af producenter som selv undrede sig noget over, at efter at den animation var blevet vist et par gange på landsdækkende tv, så talte man ikke mere om hvorvidt broen skulle bygges, kun om hvornår).

Men det er klart at bevægelserne ikke må være for ujævne eller hurtige, så bliver det ganske enkelt ("fysisk") svært at se, hvad der er at se. Det har med grænserne for vores basale evne til at percipere at gøre. Men for drastiske eller ujævne bevægelser påvirker også vores tolkning af scenerne, idet vi får lidt af samme fornemmelse, som hvis vi selv bevægede os drastisk. Kamerabevægelserne mimer - eller rettere - tolkes også som mimende kropslige bevægelser. Når kameraet går tæt henimod en person, så føles det lidt ligesom om vi selv nærmede os. Fastholdes kameraet tæt på en person, så føles det lidt ligesom om vi selv som tilskuere forbliver tæt på, osv. og det er blandt andet derfor (og ikke kun fordi det er en konvention) at kamerabevægelser ikke må være for ujævne i klassisk film, ikke for skiftende i hastighed eller retning, den skal begynde og slutte "pænt". Eller hvis der klippes ind i eller ud af en kamerabevægelse, så skal den givne sammenhæng eller kontrast med de andre skud medtænkes og integreres i filmens handling og mening.

Det er måske en konvention, at man passende kan begynde en film med oversigtsbilleder, panoreringer ud over et western-landskab eller en flyvetur ind over storbyen eller en sejltur forbi frihedsgudinden eller Golden Gate. Selvfølgelig er det med til at skaffe overblik, indkredse tid og sted, så i den forstand er det en traditionel narrativ gestus. Men f.eks. kan de panoreringer over et ørken eller klippelandskab som typisk indskydes i en western som sceneskift eller markører for at tiden går også opfattes mere snævert mimetisk: her mimer kameraet den bevægelse som en person ville gøre, som står der og ser sig roligt omkring (og sådan fornemmer tilskueren i biografen det så også rent kropsligt-mimetisk). Den slags rolige overblik er noget sjældnere i dogme-film, men f.eks. indledes *Festen* med et langt håndholdt ind-zoomet skud hen ad landevejen. Og i den på nogle punkter dogme-agtige *Breaking the Waves* brydes de urolige håndholdte kamerasekvenser af nogle meget stillestående glansbilledagtige landskabsbilleder som kommer til at fungere som kapitelinddelinger.

En meget langsom eller en meget hurtig kamerabevægelse kan tillægge en ordinær scene en ny betydning: frem for kun at vise personernes og møblernes placering indlægges så måske en fornemmelse af noget snigende eller noget forjaget. En langsom bevægelse ind på en persons ansigt eller måske helt ind på øjnene (close up) kan udpege personens reaktioner og måske personens indre "usynlige" reaktioner (tanker og følelser) som noget afgørende. Kameraet viser os ikke altid bare, hvordan scenen ser ud, det fremhæver også ved sine bevægelser, hvad det er, vi især skal lægge mærke til: det udpeger hovedpersonen for os midt i en forsamling, det viser os hvad lommetyven er i færd med, men som ingen andre i scenen opdager, det understreger heltindens stjernestatus ved at køre baglæns og filme lidt nedefra mens hun går fremad: som gik man baglæns og lidt sammenbukket af beundring.

NOT FINISHED:

Det mimetiske: kameraet skal ikke kun forstås som øje, men som øje i en krop. Bevægelserne er ikke kun øjenbevægelser, men kropsbevægelser.

The Shining - Ondskabens Hotel: jeg dumpede ned mit i denne film da jeg en aften åbnede mit tv. Jeg lagde med det samme mærke til de glidende, søgende, skridende og tøvende kamerabevægelser, de var for mig påfaldende som noget der havde til meget tydelig hensigt at gøre filmen uhyggelig. Først lidt senere gik det op for mig hvad det var for en kendt og uhyggelig film. Naturligvis gjorde lyssætningen, lydsiden og skuespillet også sit. Men kamerabevægelserne virkede temmelig overdrevne, måske fordi jeg ikke langsomt havde fået uhyggen etableret, men begyndte helt "kold og rolig" at se en scene, som man normalt først ser, når uhyggen allerede "sidder en i kroppen".

Danser med Ulve: i scenen vor vores helt soldaten (Kevin Costner) bevæger sig ud på den store prærie og forsøger at fornemme den: han står alene tilbage i præriegræsset, ser sig omkring, stryger hånden over græsstråene, så kommer der en smule vind, og så "sker" der et eller andet: nogle hårde lyde (som skud eller klappende vinger fra en lettende due/hønsefugl?) og et par hurtige klip hvor kameraet fra to forskellige sider kommer farende imod ham (travel) samtidig med at der zoomes (muligvis modsat): alt i alt sker der ikke noget på motivsiden andet end at han drejer sig og ser opmærksom/bange ud. På formsiden er der altså både hurtige klip, sammensatte kamerabevægelser og montage af lyd/klip. Indholdsmæssigt tolkes det forskelligt af forskellige tilskuere, men alle synes dog ening om at der skete noget væsentligt: han oplevede præriens storhed, eller han blev bange, eller der lurte farlige indianere i nærheden og han flygter osv. Pointen: der sker i en vis forstand ingenting, men alligevel er det en scene af enorm betydning: og denne betydning skabes primært af kamerabevægelserne, altså af de rent filmiske greb.

hollywood og dogme - påvisning ud fra konkrete scener hvordan principperne er de samme: rolige bevægelser giver rolige stemninger, urolige angiver ophidselse osv. F.eks. i *Mifunes sidste Sang* hvor vi første gang ser Rud: det foregår meget stille, roligt kamera, langsom klipning. Lige bagefter går vor helt ud i stalden for at hente æg, han er irriteret, glider, hønsene flagrer: kunne også være filmet og klippet lige så roligt, men vi skal fornemme og opleve hans sindsbevægelse: derfor hektisk kamera- og klippearbejde.

Musikscenen og kranbevægelsernes hu-hej - kan opleves som tomt gejl, især hvis man ikke bryder sig om musikken!

Jakobson og de kommunikative funktioner kan forklare en del af øje-pegepind dobbeltheden.

Kategorisering af kamerabevægelser: den mere tekniske: hvad er det fotografen gør ved kameraet (man programmerer i computergenererede), der er 1) bevægelser i forhold til stativ 2) bevægelser af hele kamera (og stativ) og måske 3) det håndbårne kamera.

Set fra tilskuersiden: Vi kan ret nemt blive enige om om der er kamerabevægelser eller ej - det kan man gå tilbage og se efter, det er forholdsvis "objektivt", trods mulige grænse- og tvivlstilfælde af små eller

langsomme bevægelser også mere entydigt end fx. at bestemme om noget kan karakteriseres som nærbillede eller frøperpektiv.

Det må rent fænomenologisk forstås som kropsligt funderet måde at "se" eller opleve på: som at dreje hovedet (eller ej), som at gå nærmere, flyve afsted osv. : alt andet lige er dette en grov kategorisering som tjener som udgangspunkt. Her er den nærmere tolkning ikke forhåndsgivet, og vil jo også afhænge af kontekst og meget mere.

kamerabevægelser er ikke tegn: fx er index-symbol-ikon en kategorisering, som kræver at man allerede har foretaget en indholdsmæssig tolkning (jfr om det er røg (index), røgsignal (symbol), eller kunstflyverens tegning (ikon) eller tåge (mere naturfænomen end tegn) man ser i det fjerne: det kan være nok så interessant at finde ud af, men her hjælper tegn-kategoriseringen ikke, den er en efterrationalisering).

Man skal ikke begå samme fejltagelse som Metz med syntagmerne: man vidste først om noget var klamme- eller parallelsyntagme, når man allerede havde tolket indholdet, fx. som synkront eller asynkront: og så er det jo ikke en hjælp til at forklare, hvordan betydning opstår. Det er ufænomenologisk. TO BE CONTINUED...