

Filmiske virkemidler

På de følgende sider kan du finde opslag om de forskellige virkemidler, en instruktør kan anvende i sit arbejde med en film. Du skal bruge virkemidlerne til at karakterisere, hvad du ser og hører, men faktisk er det virkelig interessante, hvad virkemidlerne får seeren til at føle, dvs. virkemidlernes effekt. Hvad betyder det, at der bruges mange rekonstruktioner? Hvilken effekt har det, når der lægges en sørgelig underlægningsmusik på billeder af hovedpersonens mormor? Hvad gør det ved os, når vi ser skurken i frøperspektiv? Det kan du lære om på de følgende sider. Herefter er der opgaver til begreberne, og du kan vende tilbage til disse sider for at sikre dig, at du anvender begreberne korrekt.

Klipning

En film er resultatet af et stort klippearbejde eller digital redigering, hvor de optagelser, som instruktøren har udvalgt, sættes sammen til et hele. En spillefilm består af op til 1500 klip, men det registrerer vi sjældent, da der er tale om en usynlig klipning, som får billedsiden til at fremstå sammenhængende og glidende. Denne klippeteknik kaldes **kontinuitetsklipning**, fordi den understøtter vores oplevelse af en sammenhæng (kontinuitet) i de handlinger, filmen viser. Da Laurits træder ind i mormorens hus for første gang, klippes mellem flere forskellige indstillinger, men vi bemærker det ikke, fordi klippene virker logiske i forhold til den handling, der udspiller sig (tidskode fra ca. 0.22.00).

Andre gange gøres seeren opmærksom på klipningen, fx i en montage. En montage kan skabe en sammenhæng mellem vidt forskellige motiver, fordi vi som seere selv skaber mening mellem de billeder, vi ser. Derfor er **montageklipningen** et kraftfuldt virkemiddel til at skabe betydning for os, når vi ser en film. Der gøres også brug af montage, når der *I skyggen af en helt* klippes mellem bl.a. en mand, der falder gennem en dør fyldt med vand, en havbund, et sejrende skib, et lokomotiv og en maskine, som trykker en bog (tidskode ca. 0.11.12), mens digtet "til mine forældre" høres som en voiceover. Billederne har ikke umiddelbart nogen logisk sammenhæng, men i sammenhængen fungerer de som en abstrakt illustration af forfatteren Gustaf Munch-Petersens ønske om at rejse ud.

Hvis **klipperytmen** er høj, kan det give os en fornemmelse af et tidsforløb, som skrider hurtigt frem, eller det kan give os indtryk af en hektisk stemning. Omvendt vil en lav klipperytme oftest give et roligt og harmonisk indtryk. Dog kan den lave klipperytme også føles ubehagelig, hvis vi eksempelvis tvinges til at dvæle ved voldsomme billeder.

Rekonstruktion

Hvad gør man, hvis man ikke har billeder af det, som er sket? Her kan en instruktør gribe til rekonstruktioner. De anvendes især flittigt i den autoritative dokumentar, hvor dokumentaristen vil give et levende indtryk af en fortidig begivenhed. Rekonstruktion er et virkemiddel, som handler om at skabe autenticitet, selvom der i bund og grund er tale om noget *iscenesat*, som normalt henregnes til fiktionens område. Ofte filmes en rekonstruktion i sort/hvid eller med et særligt filter for at tydeliggøre, at der er tale om begivenheder, der udspiller sig uden for det dokumentariske kameras rækkevidde.

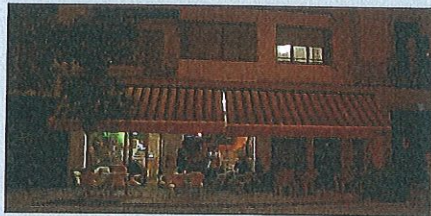
En rekonstruktion kan skabes ved, at instruktøren får personer til at genopføre handlinger foran kameraet. Nogle gange sker dette med et *point of view* (læs om perspektiv på side 253), hvis seeren skal have indtryk af en persons subjektive oplevelse. I nogle tilfælde kan rekonstruktioner også spilles af skuespillere. I rulleteksterne efter Laurits Munch-Petersens dokumentarfilm *Skyggen af en helt* kan man læse: "Min mormor døde inden optagelserne af denne film. For at vække hendes historie til live har jeg rekonstrueret turen til Gudhjem ud fra mine dagbogsoptegnelser fra den oprindelige tur". Hvis man som seer ikke bliver hængende og læser rulleteksterne, opdager man måske ikke, at Laurits' mormor slet ikke er hans mormor, men en skuespiller. Derfor balancerer filmen kontroversielt tæt på kanten til at bryde den forventning, man har til dokumentarismens faktakontrakt: at der spilles med åbne kort om, hvordan virkeligheden er bearbejdet.

Rekonstruktioner sætter ikke virkeligheden ud af kraft, men du skal være opmærksom på, at instruktøren kan tage sig store friheder i sin subjektive fortolkning af, hvordan noget skete. At noget er filmet, kan sagtens give os en fornemmelse af autenticitet, men det gør det ikke nødvendigvis sandt.

Billedbeskæring

Begrebet billedbeskæring bruges til at forklare, om man er langt fra eller tæt på motivet. Der er stor forskel på, om man har en distance til motivet eller fx ser et ansigtsudtryk eller en detalje meget tæt på. Billedbeskæringen er dermed en del af filmens virkemidler, som kan have effekt på seeren. På de næste sider kan du se eksempler på de forskellige slags billedbeskæringer.

En **supertotal billedbeskæring** viser et motiv på lang afstand. Billeder i supertotal benyttes som regel, når instruktøren vil vise sted, en *location*. Ofte ser vi denne type billedbeskæring i filmens anslag som en markering af det sted, hvor filmens handling vil udspille sig; så taler man om et '**establishing shot**', som etablerer en geografisk ramme for handlingen. Supertotalen kan også vise, hvor mange personer der deltager i handlingen.



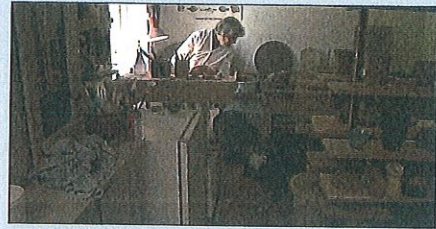
Billedbeskæring i supertotal: Her ser vi den café i Spanien, hvor Laurits fortæller sin familiehistorie til Alan (tidskode ca. 0.02.49).

En **halvttotal billedbeskæring** viser personerne fra knæene eller hofterne og op. Her ses lidt mere af omgivelserne end i en halvnær billedskæring. Derfor bruges halvttotalen ofte til at vise personen i en handling.



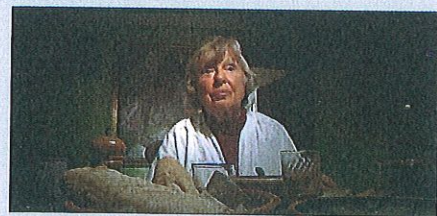
Billedbeskæring i halvttotal: Her viser mormoren initiativ; hun ankommer med to øl (tidskode ca. 0.39.29).

En **total billedbeskæring** viser personer i fuld figur, og vi kan dermed se deres påklædning og kropssprog. Totalen giver også et indtryk af personens miljø.



Billedbeskæring i total: Her ses mormoren i keramikværkstedet. Hylderne med keramik skygger symbolsk for mormorens krop: Hun gemmer sin person for Laurits bag sit arbejde. At hun gemmer sig, understreges i øvrigt også af, at hun giver sin opmærksomhed til hunden og ikke til barnebarnet Laurits, der lige er ankommet (tidskode ca. 0.23.35).

I en **halvnær billedbeskæring** ser vi personen fra brystkassen og op, og vi kan se ansigtsudtryk og mimik. Derfor bruges halvnær tit i dialogscener.



Billedbeskæring i halvnær: Her står måltidet næsten som en forhindring for den frie samtale om fortiden (tidskode ca. 0.26.02).

I en **nær billedbeskæring** er der fokus på personens ansigtsudtryk, så følelserne kommer i fokus. Nærbilledet kan også bruges til at fremhæve en ting, der er (eller bliver) vigtig for handlingen.

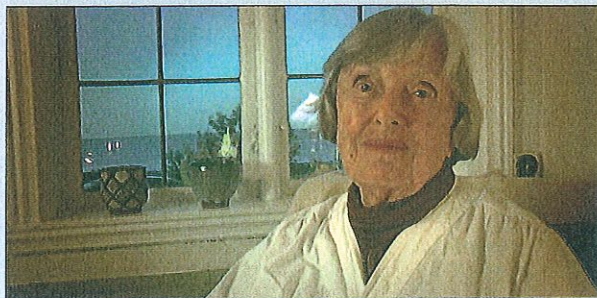


Billedbeskæring i nær: De varme farver og de lige linjer i billedet peger i øvrigt på, at Laurits her føler sig tryk, når han fortæller om sin egen familie (tidskode ca. 0.16.11).

Perspektiv

Perspektiv handler om den vinkel, hvorfra vi ser et motiv. Kameraet kan placeres på forskellige måder i forhold til motivet, og dette er vigtigt i analysen, fordi det kan påvirke den måde, vi opfatter motivet på. Herunder kan du se tre perspektiver på den samme person, og hvert perspektiv kan give os et nyt indtryk af personen.

I et **normalperspektiv** er kameravinklen neutral, fordi vi er i øjenhøjde med motivet. Samtidig kan normalperspektivet hjælpe os med at identificere os med fx den person, vi ser direkte på. Normalperspektivet er udbredt i film og virker roligt på os. Derfor lægger vi måske ikke engang mærke til det, når vi ser en film.



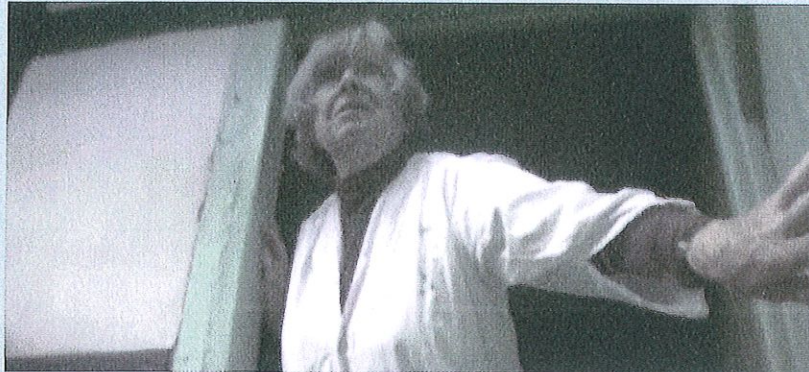
Normalperspektiv: Her ser vi lige på Laurits' mormor Lisbeth, sådan at vi kan identificere os med hende (tidskode ca. 0.45.10).

En **ultranær billedbeskæring** viser motivet meget tæt på for at understrege vigtigheden af en detalje. Her kommer vi helt tæt på.



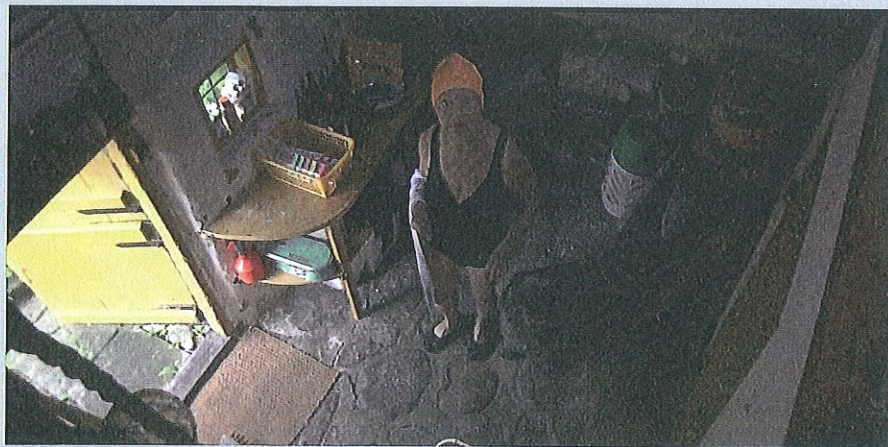
Billedbeskæring i ultranær: Her er det Laurits' øjne, som vi ser i ultranær, og vi forstår, at han ser sig søgende omkring, og at han også søger i sit indre for at forstå (tidskode ca. 0.01.39).

Når vi ser et motiv i et **frøperspektiv**, ser vi det nedefra. Det kan have den effekt, at personen virker magtfuld eller måske endda direkte truende.



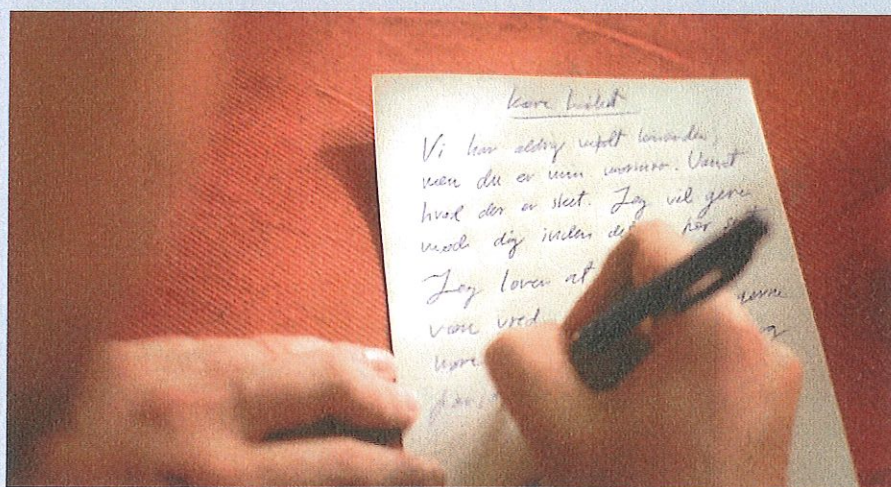
Frøperspektiv: Da Laurits beretter om sine første minder om sin mormor Lisbeth, siger han: "På vej over til min mormors hus var hun [Laurits' mor Ursula] lige ved at vende om". I denne sætning får vi præsenteret mormoren Lisbeth som ubehagelig. Dette underbygges i billedet af frøperspektiv: Mormoren Lisbeth opleves som en truende person, der fylder i døråbningen, og afviser at se sin datter og sit barnebarn. Her ser vi mormoren fra barnets perspektiv (kameraet er placeret i et barns øjenhøjde), og vi er dermed som seere til stede med barnets point of view. De sort-hvide farver skal i øvrigt illustrere, at der er tale om et flashback til Laurits' barndom, hvor han ser sin mormor for første gang (tidskode ca. 0.04.10).

I et **fugleperspektiv** ser vi motivet oppefra. Fugleperspektivet har ofte den effekt, at det får en person til at fremstå magtesløs og underlegen.



Fugleperspektiv: Normalt fremstiller et fugleperspektiv en person som underkuet og magtesløs. På dette tidspunkt i filmens handling viser mormoren Lisbeth sig imidlertid som en særdeles selvstændig, frisk og morgenbadende dame på 89 år. Så her peger fugleperspektivet ikke nødvendigvis på, at mormoren er lille eller underlegen. Tværtimod virker hun her ungdommelig, næsten barnlig (tidskode ca. 0.30.44).

Ud over disse tre perspektiver – normalperspektiv, frøperspektiv og fugleperspektiv – kan kameraet også placeres **over the shoulder**. Ofte filmes der over the shoulder, når instruktøren vil vise, at personerne indgår i dialog med hinanden. Vi kan se hen over skulderen på den person, der taler eller er i færd med at udføre en handling. Det har den effekt, at vi ser handlingen fra personens synsvinkel, uden at der er tale om en subjektiv synsvinkel. Ofte gør over the shoulder det lettere for seeren at skabe identifikation med den talende/handlende person.



Over the shoulder: Ved at filme over en persons skulder får seeren indtryk af selv at deltage i begivenhederne. Måske ønsker Laurits at fremkalde denne effekt hos os – at vi selv er med – mens han skriver et personligt brev til sin mormor. Her er vi med helt inde i den intime sfære, mens han henvender sig til den kvinde, der altid har afvist ham (tidskode ca. 0.16.35).

Kameraet kan også give os indtryk af at opleve en persons tanker og følelser indefra. Dette kaldes **subjektivt kamera** eller **point of view**. Slørede billeder kan fx vise os en persons forvirring; så er det, som om vi er med inde i personens subjektive oplevelse af kaos. Du kan se et eksempel på subjektivt kamera i frøperspektivet på side 254, hvor vi oplever mormoren ud fra barnets synsvinkel.

Lyd

Lyd er essentiel for enhver film, for lyd påvirker os og kan forstærke stemninger og følelser. Overordnet skelner man mellem, om lyden er en del af filmens eget univers, eller om den er lagt på i efterbearbejdningen af filmen. Disse to former kaldes for synkron lyd og asynkron lyd.

Synkron lyd betegner den lyd, som både seerne og personerne i filmen kan høre. Lyden er altså en del af *filmens eget univers*. Det er fx replik-

ker og andre lydkilder, som er med i selve handlingen, fx en larmende bus eller en radio, der spiller et stykke musik i hovedpersonens køkken.

Asynkron lyd betegner den lyd, som kun seerne kan høre, og som er tilføjet i redigeringen af filmen. Et eksempel på asynkron lyd er en **voiceover**, som guider seeren gennem filmens handling. Ofte benytter instruktører også **underlægningsmusik**, fordi musik er et meget effektivt middel til at påvirke seeren i en bestemt retning.



I Skyggen af en helt bruges asynkron lyd på forskellig vis. Først og fremmest med Laurits' voiceover. Der gøres også brug af asynkron lyd, når vi hører en hviskende oplæsning af et af Gustaf Munch-Petersens digte. På billedsiden ser vi samtidig et surrealistisk maleri. Sammen med den hviskende stemme er det med til at understrege det ukendte univers, som instruktøren bevæger sig ind i for at forstå sin egen familiehistorie (tidskode ca. 0.05.37).

Derudover kan den såkaldte **effektlyd** også være en del af den asynkron lyd. Hvis handlingen viser os en overrasket person, kan overraskelsen understreges på lydsiden med lyden af et rids i en plade. Lyden høres kun af os, seerne, og hjælper os med at underbygge billedsiden. Effektlyd benyttes ofte i gyserfilm for at skabe en chokeffekt, fx hvis seeren hører et tordenskrald ekstra højt.

Lys

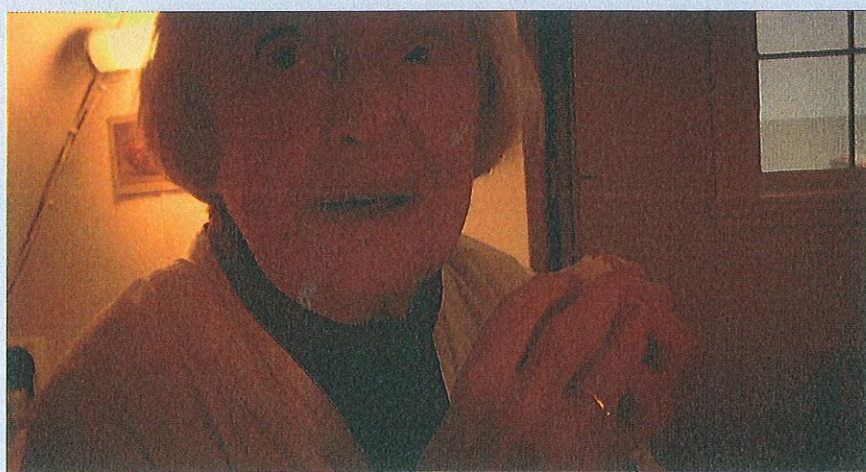
Også lys er en effektiv måde at påvirke seere. Eksempelvis ændrer vores fornemmelse for filmens personer sig, alt efter om deres ansigter er badet i et varmt lys eller henligger i mørke skygger. Dermed kan lyset være med til at karakterisere indholdet i en scene, fordi det hjælper os med at forstå, hvornår stemningen er fx munter eller sørgelig. Her beskrives tre vigtige former for lys: high key, low key og reallys. En **high key-belysning** oplyser hele motivet, fx en person, sådan at alt

er synligt for os. High key er en neutral belysning, men effekten kan også være, at stemningen opleves lys og let, måske endda optimistisk eller romantisk.

En **low key-belysning** optræder, når der er få lyskilder til stede. Ved low key-belysning er dele af motivet derfor mørke eller dunkle. Vi får som seere dermed indtryk af, at noget er skjult eller hemmeligt, måske også skæbnesvangert eller ligefrem skræmmende. Derfor kan low key-belysning være med til at opbygge en spænding.

Når du analyserer lys som et af de filmiske virkemidler, skal du være forsigtig med automatisk at fortolke det lyse som noget positivt og det mørke som noget negativt. Et oplyst rum kan give indtryk af en venlig og imødekommende stemning, men det kan også virke klinisk (fx en hospitalsgang) eller overbelyst (fx en restaurant med et skarpt neonlys). På samme måde kan et mørkt rum opleves på forskellige måder. Det kan forekomme dystert og skræmmende (fx en kælder), men det kan også give indtryk af en hyggelig stemning (som i en tryk hule). Derfor skal du overveje lysets betydning i konteksten, dvs. vurdere effekten af belysningen i netop den scene (eller det screenshot), du arbejder med.

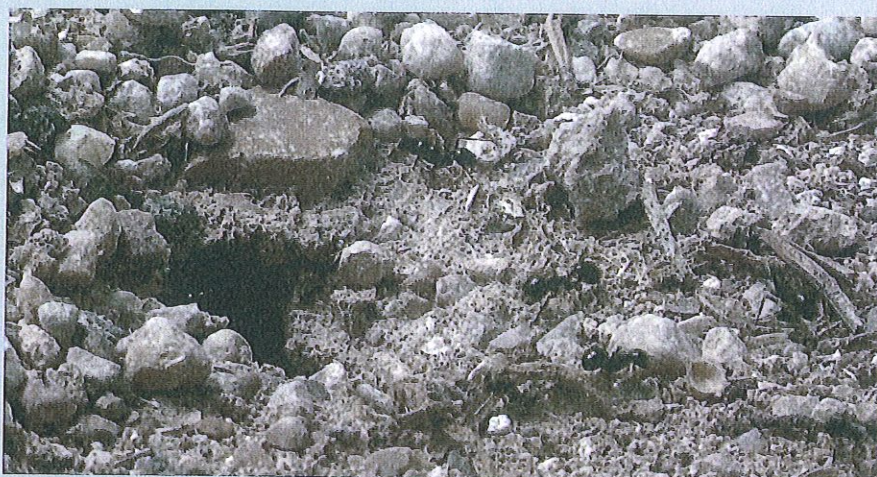
Man taler om **reallys**, hvis instruktøren benytter sig af det lys, som naturligt er til stede, fx sollys eller en lampe i rummet. I dokumentarfilm arbejdes der ofte med reallys, især i håndholdte sekvenser. Det kan være, fordi der ikke er tid til at sætte lys op, men det kan også bruges bevidst, fordi det ofte fungerer som et tegn på autenticitet.



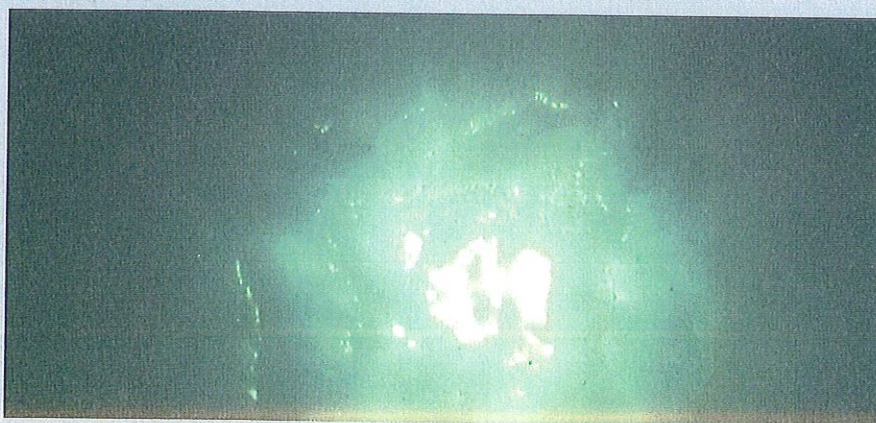
Her ses Laurits' mormor i en low key-belysning i den scene, hvor hun finder de gamle kærlighedsbreve frem. Dele af soveværelset og hendes ansigt ligger hen i skygger. Den dæmpede belysning passer godt til den intime stemning, der hviler over de gamle, hemmelige breve. Lyset er samtidig et eksempel på reallys, dvs. det naturlige lys fra lampen og aftenlyset uden for vinduet (tidskode ca. 0.50.13).

Billedsymbolik

I enhver film arbejdes der i større eller mindre grad med billedsymbolik. I en dokumentarfilm er virkeligheden bestemmende for, hvilke billeder seeren får adgang til, men instruktøren kan arbejde endog meget bevidst med billedernes symbolske værdi. I *Skyggen af en helt* ses flere billeder, som får en abstrakt betydning. Herunder kan du se et par eksempler.



*Filmens allerførste indstilling af myrer kan opfattes som en metafor for mennesker: Vi er små og ubetydelige, og vi løber forvirrede rundt. Billedet af myrerne kan også ses som en metafor for hele filmen, der handler om at søge ud og hjem, sådan som vi ser Laurits gøre det i *Skyggen af en helt*. Vi kan også se billedet som et symbol på, hvordan myrernes flittige hverdagsliv pludselig forstyrres af den omgivende verdens begivenheder, helt uden at myrerne selv har indflydelse herpå. På samme måde som krigen griber ind i myrernes verden, greb krigen ind i Laurits' morfars liv (tidskode ca. 00.00.49).*



Her kigger kameraet i frøperspektiv fra vandets dyb op mod havoverfladen. Sollyset fremstår som et symbol på, at noget positivt vil ske (tidskode ca. 0.34.58).

Både lyd- og billedsiden i en film kan anvendes til at skabe **intertekstuelle referencer**. Hvis man er opmærksom på disse referencer, kan det give en ekstra, symbolsk betydning til filmen (læs om intertekstualitet side 70).



I Skyggen af en helt er der flere referencer til kunst- og litteraturhistorien. Ex ses flere gange små sort/hvide-sekvenser af en omtumlet mand, som falder i vand. Billederne stammer fra den surrealistiske film Le sang d'un poete (En poets blod) af Jean Cocteau (1930), og Gustaf Munch-Petersen var selv i sine digte inspireret af surrealismens drømmende univers. I dette screenshot holder instruktøren Laurits en bog i hånden, hvori man ser maleriet Guernica (1937) af den spanske maler Pablo Picasso (1937). Maleriet er et berømt moderne kunstværk, som viser rædslerne under Den Spanske Borgerkrig (tidskode ca. 1.00.38).