

# Venstre og højre i billedet

AF FELIX HOFFMANN

Det er et almindeligt kendt faktum, at vi ikke registrerer vore optiske indtryk på samme måde som et fotografiapparat, eller sådan som de rent faktisk melder sig på vor nethinde, nemlig som et totalbillede. Vi læser med ubevidst hastighed billederne fra venstre mod højre. Det har konsekvenser for tegneren og maleren og ganske særligt for illustratoren: Billedet som proces i tiden.

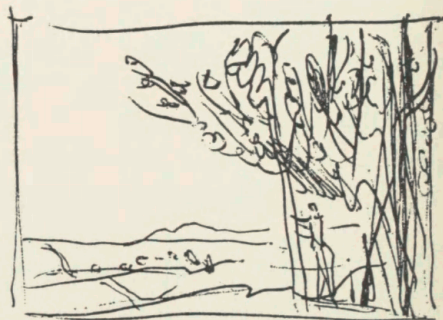
*Det optiske indtryk*

Vi bliver opmærksomme på denne proces, når f. eks. et diapositiv projiceres omvendt. Drejer det sig om en landskabs-optagelse fra en rejse, vil fotografen noget forbløffet konstatere, at den gruppe træer, som han slap ind i billedets venstre side som et forberedende udgangspunkt for udsynet over det vidtstrakte landskab, lige med ét er blevet det vigtigste motiv, og at blikket nu retter sig fra landskabets vidde mod trægruppen: idet billedsiden skifter, er også rollerne blevet byttet om!

Hvis det er en reproduktion af et kunstværk, vi kender i forvejen, så studser vi ved omvendingen ikke blot over, at siderne er byttet om, men pludselig passer accenterne heller ikke længere, vægtfordelingen er ikke i orden mere, billedet er kommet ud af balance.

Det er klart, at denne trinvis registrering fra venstre mod højre hænger sammen med vor skrift. Man kan så spørge, om det er skriften, der har påvirket vor måde at se på, eller om denne skrift netop er blevet, som den er, på grund af vor oprindelige retningsindstilling. Hos de fjernøstlige folk løber skrift og billede fra højre til venstre. Men japanerne og kineserne

*Registrering fra venstre mod højre*





står netop over for at stille sig om til vor højrerettede betragtning. Er det blot en praktisk tilpasning til verdensøkonomien, eller er det udtryk for en principiel ændring i den psykiske holdning? Hvis vi ser venstre side som hjerte- og følelsessiden, som det indres, det skjultes, det passives side, så betyder bevægelsen i denne retning en gåen i sig selv, en kontemplativ fordybelse, medens driften mod højre, mod den handlende hånd, fører ud i yderverdenen, det vidtstrakte, ud i aktion og vilje. I denne forstand mener jeg at kunne fortolke retningsskiftet i den fjernøstlige skrift som udtryk for en principiel ændring i bevidstheden. Og vor egen skrift er da vel at betragte som et billede på vor vestlige ekspansionsmentalitet, retningen mod det synlige, mod besiddelsen. De oldægyptiske skrifttegns lodrette opstilling udstråler en hieratisk og statisk situation.

Mangen en ung kunstner, som trykker med en træstok eller en radérplade og nu står med spejlbilledet for sig, efter at han måske i dagevis har siddet bøjet over pladen og arbejdet »modsat«, konfronteres ved omvendingen på chokerende vis med denne omvurdering af billedelementerne. Han vil tage den op til overvejelse, studere virkningen og gøre den frugtbar for sig selv. Hos Kandinsky (»Punkt og linje til flade«) kan han få besked om den forskellige vægt, der tilkommer de forskellige dele af en billedflade, og om den modsatte spænding, der kommer til udtryk i de to (geometrisk identiske!) diagonaler. Det beror jo altsammen på den kendsgerning, at man ser i tiden, aflæser billeder. Det er interessant en gang at undersøge, om

*Billedkompositionen på træstokken og radérpladen*

de gamle mestre har taget omvendingen ved det grafiske tryk med i købet, eller om de, for at undgå den, har arbejdet med en gennemtegnning. Af Dürer er forarbejderne til kobberstikket »Ritter, Tod und Teufel« bevaret. Det endelige udkast har han omhyggeligt tegnet igennem på bladets bagside og stukket efter denne spejlvending af motivet. Åbenbart lagde han vægt på, at rytteren skulle ride mod venstre. Det drejer sig jo om en indre proces, om en rejse til sig selv, ikke om et ridt ud i eventyret. Og det ville det have været, hvis det var blevet vendt den anden vej. Dürers »Melancholia« kan man slet ikke forestille sig vendt mod højre, man ville i så fald ikke længer kunne mærke den tomme resignation. Jeg vil ikke påstå, at Dürer har anstillet disse overvejelser; som den mester, han var, har han ganske enkelt ramt det rigtige.

At dømme efter de bevarede tegninger til raderinger fra Rembrandts hånd, har han taget omvendingen med i købet (»Den hellige Hieronymus i et bjerglandskab«, 1653; »Tegneren og hans model« m. fl.). Hans landskabsraderinger er raderet direkte efter motivet, viser altså – også når det drejer sig om prospekter fra Amsterdam – et spejlbillede. Også reproduktionerne af hans egne malerier gengiver dem omvendt.

Rembrandt

Munch bekymrede sig i sit eksplosive, maniske arbejde aldrig om omvendingen. Han havde åbenbart malerierne for sig, når han ridsede den grafiske version af dem på pladen. Da hans billeder mindre er peinture end billedlige formuleringer af sjælelige tilstande, er det yderst oplysende at sammenligne billedsidernes funktion i disse spejlvendte udgaver. Som eneste eksempel: »Pigerne på broen«: på billedet stirrer de til venstre ned i vandets kolossale mørke. Det kugleformede træs dystre masse og dets genspejling virker i denne linje fra venstre mod højre med en tyngde, der næsten knuser pigegruppen i billedfladens vigtigste fjerdedel nederst til højre. Man får indtryk af beklemmelse og forgæves spørgen. Træsnittet bytter om på siderne, og pigerne står nu simpelt hen og ser på vandet. Tabet af billedelementernes funktion i den pladsmæssige sammenhæng opvejer Munch ved hjælp af rent grafiske midler, især himlens »knusende« lodrette struktur.

Munch

Goya lavede omhyggelige gennemtegninger til sine raderinger efter rødkridttegninger. I hans maleri »Eksekutionen den 3. maj 1808« virker situationen så håbløs, fordi pelotonens geværer går stik imod den naturlige retning venstre-højre og opfanger

Goya



og spidder enhver (forventet) bevægelse mod højre, ud i det fri. Hertil kommer, at betragteren i det hele taget og uvilkårligt identificerer sig med figurerne på venstre billedside og oplever billedet ud fra dem; han føler sig selv stillet op ad muren. I omvendingen udgår blikket derimod fra skytterne, deres bevægelse virker rigtignok mere hastig og udslettende, men medlidenheden med de eksekuterede og deres håbløshed er ikke så umiddelbar og tvingende længere. I kraft af figurerne's placering på billedfladen bliver betragteren tvunget til at tage parti. Det svarer til »kameraets partitaget« i filmen.

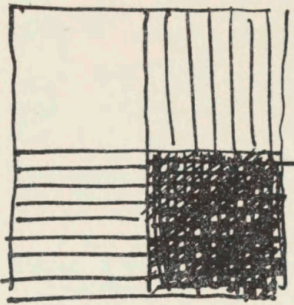
Men er disse overvejelser vigtige for billedkompositionen, så har de udslagsgivende betydning for illustrationen. Illustrationen ser læseren jo midt i den tusindfold gentagne øjenbevægelse henover linjerne fra venstre mod højre, og alt det, som her er sagt om den trinvis læsning af billeder, bliver nu dobbelt vigtigt. Hertil kommer, at illustrationer er led i en kæde: de står i en række fra venstre til højre, og enhver bevægelse højre-venstre opfattes som et skridt baglæns, et indtryk, der forstærkes, fordi det samtidig går imod venstre-højre-læsningen af selve billedet. En sensibel tegner vil intuitivt indbygge sin komposition i dette forløb, og i tilfælde af usikkerhed og tvivl vil en bevidst revision efter disse synspunkter lade ham finde den bedste og mest virkningsfulde løsning.

To enkle eksempler kan her stå for mange, en ydre og en indre proces:

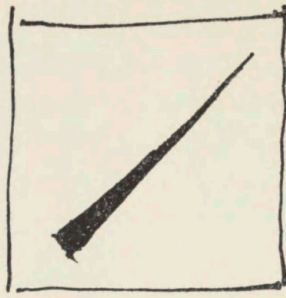
En trup ryttere mod højre er i frisk bevægelse ud i det åbne, der er morgenstemning over den, læseren rider med. Går det den anden vej, kommer truppen ham i møde, den rider hjem eller er blevet slået. En bevægelse mod højre virker altid heftigere, den river med; omvendingen opfattes som modaktion.

*Illustrationen*

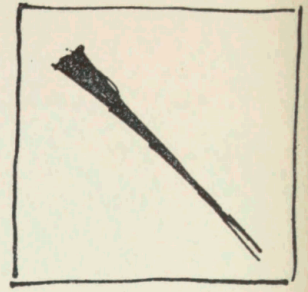
*Eksempel på  
en ydre proces*



Vægtfordeling



Den »lyriske« diagonal



Den dramatiske diagonal

(Fra Kandinsky: Punkt og linje til flade)

Eller det indre forløb: Det hører til Mariæ bebudelses ikonografi, at englen kommer fra venstre. Den kommer fra Guds skjulte verden, kommer fra den dybeste inderlighed ud i Marias synlige og konkrete verden. Den mest berømte undtagelse er bebudelsen på Isenheimer-altret. At englen kommer fra højre på denne højre altertavlefløj er i dette tilfælde betinget af hele værkets komposition.

*Eksempel på  
en ydre proces*

Kompositionselementerne har altså, hvadenten de er figurative eller abstrakte, deres særlige funktion alt efter deres plads til venstre eller til højre i billedet, de har deres blokering eller deres bevægelsesmulighed. Denne bevægelse får på sin side betydning i retningernes symbolik, alt efter om den følger venstre-højre-linjen eller løber modsat denne.

*På dansk ved Per Øhrgaard*