

Visuel »læsefærdighed«: En teoretisk sammenfatning

Af Paul Messaris

Kognitions- og neurovidenskaben har i de senere år givet inspiration til en fornyet interesse inden for film- og medieforskningen for menneskets grundlæggende evne til at percipere og forstå visuel kommunikation. I denne artikel tager Paul Messaris udgangspunkt i kognitionsforskningen og de empiriske studier, der foreligger på området. Forfatteren argumenterer på den baggrund mod den udbredte antagelse, at evnen til at forstå visuel kommunikation kræver kendskab til et sæt af figurative konventioner – et særligt 'sprog', som skal tillæres. Tværtimod synes evnen til at forstå visuel kommunikation at hænge sammen med generelle kognitive evner og erfaring fra den virkelige virkelighed. Oversættelse ved Gunhild Wernblad

Kræver evnen til at forstå, hvad der repræsenteres i et visuelt billede, en forudgående visuel læsefærdighed hos seeren? Kræver visuel kommunikation indlæring af et 'sprog', forstået som et vilkårligt system af betydningsmæssige og syntaktiske principper, som seere gradvist over tid må gøre sig fortrolige med? I den akademiske litteratur om dette emne bliver det almindeligvis antaget, at billeder faktisk er lige så vilkårlige i deres forbindelse med det, de repræsenterer, som sprog er det (se Goodman, 1968, for det som sandsynligvis er det mest betydningsfulde indlæg for dette synspunkt). Til dels som en konsekvens af denne antagelse tages det almindeligvis for givet, at billedspecifikke, indlærte konventioner er lige så uundværlige for forståelsen af visuel kommunikation som lingvistiske konventioner er det for at kunne læse eller fortolke tale (se fx. Carey, 1982; Cohen, 1987; Gumbert & Cathcart, 1985). Som en fremstående teoretiker har udtrykt det: »At lære at afkode symbolerne i film og TV, er omtrent det samme som at lære at læse« (Greenfield, 1984, s. 10).

Anekdotisk bevismateriale, som støtter disse ideer, synes at have spillet en væsentlig rolle i udviklingen af denne litteratur. For eksempel beskriver filmteoretikeren Bela Balazs (1952), hvordan en engelsk koloniherr i mange år levede i dele af verden, hvortil film endnu ikke var kommet. Men han havde læst om det på den tid nye medium i aviser

og blade, og da han endelig vendte hjem, gik han ivrigt i biografen for første gang. Men selv om nogle børn, som sad i nærheden af ham, tydeligvis ikke havde nogle problemer med at følge filmen, var den for ham komplet umulig at forstå (Balazs, 1952:34). Lignende hændelser er blevet beskrevet i forbindelse med fotografier (se fx. Deregowski, 1980), og, om det så er på basis af sådanne historier eller på basis af teoretisk argumentation, har skribenter siden Balazs indtaget det standpunkt, at en seer skal igennem en periode med visuel tilvænning, før han eller hun er i stand til at forstå det et fotografi eller maleri forestiller, en film, et TV-program, eller lignende. Når det kommer til film og TV, for eksempel, går sådanne skribenter ud fra, at for at kunne forstå billedet på skærmen, må en seer gennem omfattende forudgående udsættelse for billeder have lært de konventionelle anvendelsesmåder og betydninger af sådanne ting som nærbilleder, subjektivt kamera, flash back, etc.

Selv om dette syn på billeder har været både almindeligt anerkendt og sejlivet blandt forskere inden for visuel kommunikation og forbundne områder (fx. rubricerer Carroll (1988:141) det som »vedtagen viden« inden for filmstudier), så har mange også været uenige, (måske mest bemærkelsesværdigt Gibson, 1982, og Hochberg, 1984, om faste billeder, og Pryluck, 1975, om film), og denne fravigelse synes at have opnået mere kraft i takt

med, at den slags anekdotiske bevismateriale eksempelvis ved Balazs' historie er blevet skiftet ud med et stadigt voksende antal af systematiske forskningsresultater. I betydelig kontrast til det anekdotiske bevismateriale er meget af denne forskning kommet frem til, at et imponerende antal visuelle konventioner synes at kræve kun lille, eller slet ingen, forudgående erfaring hos den fortolkende seer. Det forholder sig sådan, selv i tilfælde hvor nogle konventioner intuitivt kan synes at være højst »urealistiske« og derfor ganske fremmede for den, der ser det for første gang. Bortset fra nogle nylige studier af video, som vil blive diskuteret senere, er det meste af denne forskning blevet gennemgået grundigt andre steder (fx. Cassidy & Knowlton, 1983; Chen, 1991; Jones & Hagen, 1980), og som konsekvens deraf skal denne forskning ikke atter undersøges i detaljer her. Men, som Hagen (1980) har pointeret, mangler denne forskningslitteratur i høj grad en teoretisk redegørelse for de empiriske resultater. Det er denne mangel, som jeg ønsker at tage fat på med denne artikel. Mit mål er med andre ord at udvikle en systematisk teoretisk redegørelse for det eksperimentelle grundlag for forståelsen af visuelle gengivelser. I løbet af denne proces håber jeg på at kunne forklare, rent teoretisk, hvorfor visse konventioner inden for visuel gengivelse er »gennemskuelige« for den uerfarne seer. Jeg vil begynde ved at undersøge faste billeder (tegninger, malerier, fotografier), før jeg går videre til en diskussion af film og TV.

Faste Billeder

En praktisk måde at udforme denne undersøgelse af faste billeder på er at stille dette spørgsmål: Hvis vi antager at kunne finde nogen, som aldrig har set billeder før (lige som Balazs' koloniherr aldrig havde set film), er der så nogen a priori grund til at forvente at denne person ikke skulle være i stand til at fortolke et billede? Med andre ord, hvilke forhindringer for fortolkning kan vi *forvente* billeder vil lægge i vejen for en person med kun lidt eller ingen forudgående billedmæssig erfaring? Naturligvis er en mulig forhindring mangel på kendskab til det kulturelle indhold i billederne, det vil sige til de objekter eller begivenheder eller situationer, som billederne skildrer, men denne type barriere er ikke speciel for billeder som sådan, da dette ville gælde lige så meget for andre medier, som for direkte, uformidlede møder med noget kulturelt fremmedartet. De mere essentielle bar-

rierer, for så vidt angår billedlig kommunikation som sådan, er de, som har at gøre med figurative konventioner som er særegne for dette medie.

Den betydelige tidligere litteratur om dette emne (fx. Gombrich, 1960; Snyder, 1980; Wartofsky, 1984) har peget på tre brede kategorier inden for billedlige konventioner, som vi a priori kan forvente vil stille fortolkningsmæssige forhindringer for en førstegangs- eller uerfaren seer: (1) Det faktum at mange typer billeder (fx. omrids-tegninger uden skygger, sort/hvide fotografier) ikke gengiver farveskalaen og grader af belysning som findes i den virkelige verden. (2) Det faktum at ethvert billede som forsøger at repræsentere den tredje dimension nødvendigvis må gøre det på en flad, to-dimensionel overflade. (3) Det faktum at visse billedlige stilarter (fx. skitser, tændstikfigurer) udelader mange detaljer i formen på mennesker og andre genstande. Alle tre konventionskategorier repræsenterer væsentlige uoverensstemmelser mellem hvordan billeder ser ud, og hvordan den rå virkelighed ser ud, og, da der ikke er yderligere informationer, kan vi måske konkludere, at en førstegangs-seer ikke ville være i stand til at forstå ret meget af billeder, der indeholder disse konventioner, før han eller hun havde opnået nogen erfaring med dem. Men som tingene er, ville denne konklusion imidlertid være draget for tidligt. Der findes faktisk en betydelig mængde systematisk forskning om billedligt uerfarne seeres fortolkningsmæssige evner, og denne forsknings resultater konvergerer på de følgende punkter: Af de tre konventionskategorier anført ovenfor, er der kun en, nemlig forsøget på at vise tre dimensioner med to-dimensionelle midler, som har vist sig at give nogen mærkbar grad af vanskeligheder for uerfarne seere. Ingen af de andre to konventionskategorier udgør en væsentlig forhindring for uerfarne seeres evne til at fortolke billeder. Med andre ord er forudgående erfaring ikke nogen nødvendig forudsætning for at kunne fortolke omridstegninger, sort/hvide fotografier, skitser, eller tændstikfigurer for blot at nævne fire af den slags billeder som er omfattet af de uproblematiske konventioner.

Hvad kunne redegøre for disse resultater? Hvad er det, som lader uerfarne seere klare de forhindringer, som udgøres af sådanne »øjnefaldende« urealistiske konventioner som mangel på farve, mangel på nuancer og skygger, og ufuldstændig form? Og omvendt, hvad er det ved at lade tre dimensioner falde sammen til to, som gør

denne særlige forhindring mere vanskelig at komme over? Som jeg allerede har påpeget, har de forskere, som har frembragt disse resultater, typisk ikke beskæftiget sig med at give et omfattende og sammenhængende svar på disse spørgsmål. En væsentlig grund til denne mangel i litteraturen er det faktum, at indtil for ret nylig var den videnskabelige viden om emnet visuel perception *generelt* (i modsætning til det mere specifikke problem med billedlig perception) på et stade, som ikke pegede mod nogen klar løsning på disse vanskeligheder. I løbet af det sidste årti er der imidlertid gjort store fremskridt i teorien om synsevnen, mest bemærkelsesværdigt af den nu afdøde David Marr fra Michigan Institute of Technology (se Marr, 1982). Disse fremskridt har resulteret i omformuleringer af begreberne inden for dette område, omformuleringer som har afgørende konsekvenser for vores forståelse af, hvad der hører med i fortolkningen af et billede. Især vil jeg gerne her argumentere for, at gængse begrebsdannelse om den generelle visuelle proces ville forudsige præcist de mønstre inden for uerfaren billedlig fortolkning, som blev skitseret ovenfor.

Det specifikke aspekt af teorien om menneskets synsevne, som denne forbindelse kommer fra, har at gøre med hjernens »oversættelse« af billedet på nethinden til en mental gengivelse af identificerbare genstande i et tredimensionalt rum. I Marr's redegørelse eller rettere, i den forenkede, ikke-tekniske version som jeg vil arbejde med her omfatter denne proces tre på hinanden følgende trin. I det første trin bliver den visuelle information, som sendes fra nethinden til hjernen, egentlig en todimensionel række af lys- og farvевærdier, udsat for en proces af hjernen, hvis mål er at opdage omridset af objekter og kanter på overflader. Slutresultatet af denne proces er en mental gengivelse som kan tænkes på som svarende til en omrids-tegning af den scene, som øjnene ser på. Det er på grundlag af denne omrids-gengivelse, at hjernen går videre til at finde ud af scenens tredimensionelle egenskaber og til at identificere de forskellige genstande som befinder sig i scenen. Med andre ord og dette er det væsentlige punkt for så vidt angår opfattelsen af billeder så er »manglende opmærksomhed« på detaljer i skygger og farver en del af ethvert menneskes typiske mentale kapacitet til at udlede tredimensionalitet og genstandes identitet i en visuel scene. Derfor burde vi ikke blive overraskede over at finde, at mangel på skygger og farver netop hvad angår billeder, ikke udgør

nogen væsentlige fortolkningsmæssige forhindringer for uerfarne seere. Og, som det allerede er blevet påpeget, er dette præcis, hvad forskere inden for billedlig perception allerede har fundet ud af, ikke blot i studierne af voksne seere som lever i miljøer med begrænset udsættelse for visuelle medier (fx. Deregowski, Muldrow & Muldrow, 1972; Dusenbury, 1990; Spain, 1983), men også i sindrige eksperimenter med dyr (se Herrnstein, 1984, for en gennemgang), og i et klassisk studium af et barn, som vokser op i New York City uden at blive udsat for billeder af nogen art (Hochberg & Brooks, 1962).

Når først hjernen har udtaget en omridsgengivelse ud fra billedet på nethinden, giver det andet trin i den fortolkningsmæssige proces dybde til de forskellige dele af omridset, det vil sige, kalkulerer afstanden mellem seeren og hver del af den scene, han eller hun kigger på. Denne uddragning af den tredje dimension fra den todimensionelle omridsgengivelse fra trin 1 er en kompliceret proces, som involverer adskillige forskellige typer informationer. De vigtigste af disse for vores formål er de følgende fire: (1) Forskellen mellem øjnene, dvs. forskellen mellem det billede, der dannes i det venstre øje, og det, der dannes i det højre øje i overensstemmelse med det velkendte princip i stereoskopisk syn kan denne forskel give seeren en kraftig fornemmelse af dybde, især når øjnene er fokuserede på nære objekter. (2) Bevægelsesmæssig parallakse, dvs. den mængde af forandring som sker i nethindens billede ved et skift i seerens relative position i forhold til genstanden eller scenen, der beskues standardeksemplet på, hvordan dette fungerer, er hvad der sker, når vi ser ud af vinduet i et tog, der bevæger sig: Genstande som er tæt på os flytter sig hurtigere hen over vores synsfelt end genstande, som er længere væk. (3) Strukturens hældning, dvs. åbenbare forandringer i nethindens billede af tætheden i et jævnt mønster eller sammensætningen i den scene vi kigger på det klarreste eksempel på dette er lineært perspektiv: Når vi ser på et mønster af rette, parallelle linier som strækker sig væk fra os ud i horisonten, er det visuelle billede vi modtager et, som viser stigende tæthed efterhånden som distancen øges, indtil alle linierne synes at mødes i et enkelt »forsvindingspunkt« (det samme generelle princip fremgår også tydeligt, men måske mindre klart, når vi ser på enhver overflade med et jævnt mønster: fliser, grus, græs, etc.) (4) Okklusion, dvs. blokeringen af synet af en del af et objekt ved hjælp af et andet

objekt dette er et trivielt åbenlyst, men ikke desto mindre uimodståelig fingerpeg om hvilket af de to objekter, der er tættest på os læg imidlertid mærke til, at informationerne om dybde, som dette fingerpeg giver, udelukkende er relativ; den fortæller os, at en genstand er tættere på end et andet, men kan ikke give os nogen ide om, *hvor meget* tættere.

Hvad siger disse fakta om dybdeperception i virkelig synsevne os om det mere specifikke spørgsmål, som optager os her, uerfarne seeres evne til at udlede dybde i billeder? Som det burde fremgå klart, kan to af de fire komponenter i det virkelige livs syn på dybde, forskellen mellem øjnene og bevægelsesmæssig parallakse, som er beskrevet ovenfor, umuligt være til stede i billeder (almindelige, ikke-holografiske faste billeder). Det i sig selv kan forventes at give nogle vanskeligheder for en seer, som ikke er vant til at foretage beregninger af dybde uden disse to væsentlige hjælpemidler. Men problemet ligger ikke blot i at have færre vink om dybde at arbejde med. Det er også sådan, at de to øvrige typer informationer, strukturens hældning og okklusion, er af begrænset brugbarhed som vink om de generelle tredimensionelle proportioner i et visuelt rum. Problemet med okklusion er allerede blevet nævnt. Hvad angår strukturens hældning, er det sådan, at selv om man nemt kan komme i tanker om situationer, hvor de ganske tilstrækkeligt kan give en fornemmelse af en scenes rumlige kendetegn (fx. et billede af et værelsesinteriør med ensartede fliser på gulve og vægge), så kan man lige så nemt forestille sig scener uden mønstrede overflader overhovedet (fx. mange natur-scener). På grund af disse begrænsninger kunne vi forvente, at uerfarne seere ville have problemer med at skelne dybde i billeder, og det er da også, hvad forskningen har vist. Det mest velkendte eksempel på dette stammer fra en række studier udført af Hudson og andre, hvor billedligt uerfarne seere (som regel fra isolerede landlige områder) havde en tendens til at fortolke billeder af mennesker og dyr i et landskab som værende relativt flade, det vil sige at de havde alle deres genstande på et enkelt niveau, hvorimod seere med større billedlig erfaring meget oftere så de samme billeder som gengivelser af tredimensionelt rum (se Hudson, 1967; også Hamdi, Knirk, & Michael, 1982; Mshelia & Lapidus, 1990; Omari & McGintie, 1974).

Det sidste stade i visuel perception, som skal overvejes her, er identifikation af genstande, det tredje trin i hele den proces, vi har diskuteret. I

dette sidste trin bruges omridset af objekter, hvis afstand fra hinanden vi har bestemt i trin 2, nu som grundlag for at udlede genstandenes identitet. Selv om denne proces endnu ikke er blevet forstået så godt som dem, vi allerede har undersøgt, synes det temmelig sikkert, at processen medfører en »reduktion« af genstandenes omrids til en mere elementært figurativ form, hvor kun den underliggende struktur bibeholdes, mens mange tilfældige detaljer kasseres. Disse mere grundlæggende strukturelle gengivelser holdes så op imod et »bibliotek« af genstandsstrukturer i hjernens hukommelse. Det følger af dette, at to forskellige omrids vil føre til den samme rubricering af de overensstemmende genstande, så længe omridsnes underliggende strukturer er de samme. I virkelighedens visuelle perception ville et indlysende eksempel på dette være vores evne til at identificere den samme person under forskellige belysningsforhold: lyst, med mange detaljer synlige, eller mørkt, med mange detaljer udeladt. Hvis vi nu går fra virkeligheden til billeder, antyder disse principper at vores evne til at fortolke så ufuldstændige billeder som skitser og tændstikfigurer kan være en udvidelse af en evne til at opfatte, som er ganske dagligdags og hører til i det virkelige liv, snarere end noget vi er nødt til at lære med specifik reference til billedlige konventioner. Vi kan måske derfor også forvente at skitser og andre ufuldendte billeder ikke burde være nogen særlig stor forhindring for uerfarne seeres evne til at identificere objekter i billeder, og som det er blevet påpeget, understøtter den forhåndenværende forskning denne forventning, selv når der er tale om højst svækkede billedlige gengivelser (fx. Cook, 1981; Kennedy & Ross, 1975).

Generelt kan man så sige, at både den tidligere forskning og den teoretiske argumentation udviklet her konvergerer om den opfattelse, at der er betydelig sammenhæng mellem billedperception og virkelighedens almindelige synsevne. Selv om udelukkelsen af to vigtige dybdespor og den begrænsede brugbarhed af de andre to kan gøre dybdeperception vanskelig for uerfarne seere, så synes genkendelsen af genstande i billeder uproblematisk under en lang række omstændigheder, og mange billedlige konventioner, som ved første øjekast kan synes temmelig »urealistiske«, synes dog faktisk at være til at fortolke på grundlag af enhver seers synsfærdigheder i det virkelige liv. Desuden bør man lægge mærke til, at meget af det, som er blevet sagt ovenfor, også er gyldigt for et vigtigt

aspekt i fortolkningen af film og TV, nemlig seerens genkendelse af genstandene i et enkelt billede. Det bør også være klart, at siden film og TV, i modsætning til faste billeder, kan optage det vigtige dybdespor bevægelsesparallaxe, må dybdeperception i disse medier være mindre problematisk for den uerfarne seer end det må være det ved faste billeder.

Film og TV

Film og TV er komplekse kommunikationsformer, som involverer samspillet mellem billeder, tale og musik, samt andre visuelle og auditive elementer (fx. undertekster eller lydeffekter). Her vil vi primært fokusere på forholdene mellem billederne, selv om vi undertiden også vil beskæftige os med lyd. Når man diskuterer, hvordan rækkefølgen af billeder bruges til at skabe betydning i film og TV, er det nyttigt at skelne mellem to slags situationer: På den ene side redigering eller andre former for overgange indenfor en enkelt location og tidsramme (fx. flere på hinanden følgende billeder af forskellige personer i en scene fra en spillefilm; forskellige egenskaber ved et landskab i en naturudsendelse; eller forskellige bevægelser på banen i en sportsudsendelse). Og, på den anden side, overgange på tværs af tid, sted, eller begge dele (fx. sceneskift i en spillefilm eller skift fra studiet til reporteren i marken ved en nyhedsudsendelse). Hver af disse to generelle situationer har deres eget særlige sæt konventioner for, hvordan man gør begivenhederne på skærmen forståelige for seeren.

Blandt de mange konventionelle påfund, som bruges af forskellige typer film og TV-programmer for samme-sted/samme-tid overgange, vil vi diskutere tre generelle kategorier. Tilsammen giver disse tre kategorier efter min mening en fair repræsentation af de måder, hvorpå betydning skabes i denne form for overgang. De tre konventionskategorier er: (1) Skabelsen af et billede af en sammenhængende genstand, en sammenhængende handling, eller et sammenhængende rum gennem den successive præsentation af delvise billeder. (2) Formidlingen af personers udtalte tanker og følelser gennem sidestillingen af nærbilleder af ansigtet og passende kontekstuelle stikord. (3) Modulation af understregninger og emotionel tone i en scene gennem variation i kamerapositioner overfor scenens handling. Den første af disse konventionskategorier omfatter et antal påfund som skal hjælpe seeren med at sammensætte et sam-

menhængende indtryk af verden foran kameract fra de delvise billeder, som bliver præsenteret på skærmen. Der er betydeligt bevismateriale, som viser, at tidlige filmskabere stod noget tøvende overfor at gå væk fra det altomfattende, enkeltsynsvinkel-billede som var karakteristisk for de tidligste film (Jesionowski, 1987; Musser, 1991). Der var åbenbart en frygt for, at det at bryde handlingen op gennem redigering (fx. krydsklipping frem og tilbage mellem to personer i samtale) måske ville forvirre seeren. Som en mulig konsekvens af denne tilbageholdenhed, blev denne form for redigering, da den blev indført i Hollywood, ledsaget af adskillige velkendte regler, som skulle fungere som hjælpemidler, for at seeren kunne fastholde sin orientering. Disse regler inkluderer brugen af et omfattende »establishing shot« på et tidligt tidspunkt i handlingen; at begrænse successive synsvinkler til en side af handlingen (>180-graders«-reglen); og at forbinde skift i indstillingerne med personernes off-screen blikke (så at en indstilling der følger et off-screen blik kommer til at repræsentere det personen kigger på).

I hvor høj grad disse hjælpemidler faktisk er nødvendige for forståelsen er ikke klart. Hvad der dog synes at være sandt, er, at inden for den ramme, de skaber, er den mentale aktivitet forbundet med sammenstillingen af en sekvens af delvise billeder til et sammenhængende hele ikke problematisk, selv for uerfarne seere af film og TV i strid med de tidlige filmskaberes betænkeligheder. Et igangværende forskningsprojekt, som giver overbevisende bevismateriale på dette punkt, kommer fra Renee Hobbs og hendes kolleger, og handler om førstegangs-seere af videofortællinger i en isoleret landsby i Kenya. Den første fase af denne forskning undersøgte landsbyboernes fortolkninger af to versioner af en historie optaget på video, en var uredigeret, og den anden brugte den type redigering, som vi beskæftiger os med her. Forståelsen af begge versioner var høj, og redigeringen afstedkom ikke betydelige mangler i forståelsen (Hobbs, Frost, Davis, & Stauffer, 1988). Åbenbart kan vi så sige, at en filmseeres evne til at forstå denne generelle visuelle konvention må hvile på en allerede eksisterende, virkelig kognitiv færdighed, nemlig på den fortsatte proces gennem hvilken en person konstruerer en sammenhængende forståelse af hans eller hendes umiddelbare omgivelser gennem kombinationen af successive blikke. Denne proces reproduceres sjældent præcist i film, men det empiriske bevismateriale tillader os at

sige, at i det mindste i de tilfælde, hvor sådanne ting som 180-graders-reglen overholdes, må overensstemmelsen være tæt nok på til at opfylde de praktiske behov.

Denne konklusion understøttes også af et par studier af børns fortolkninger af dette aspekt af redigering. Tidligere forskning havde fundet frem til, at mens nogle former for redigering inden for en enkelt sted-og tidsramme åbenbart ikke udgør nogen fortolkningsmæssige forhindringer selv for tre-årige, opstår der problemer med forståelsen, når redigeringen omfatter et skift i synsvinklen fra en person til en anden (se Smith, Anderson, & Fischer, 1985, og for en gennemgang af tidligere forskning inden for dette emne, Messaris, 1982). Ved første øjekast kan det første resultat synes at modsige den påstand, at forståelsen af samme-sted/samme-tid redigeringen ikke kræver nogen forudgående erfaring med film eller TV. Men, som Abelman (1990) har påpeget, betyder et barns manglende evne til at forstå en særlig redigeringskonvention ikke, at barnet mangler medieforståelse. Snarere kan det være sådan, at vanskeligheden kan have at gøre med barnets generelle kognitive udvikling. Selv om den fortolkningsmæssige proces som kræves af konventionen er et perfekt sidestykke til voksne seeres kognitive færdigheder i det virkelige liv, kan det være sådan, at børn, som endnu ikke har udviklet disse færdigheder i det virkelige liv, er ude af stand til at forstå konventionen, uanset hvor mange gange de har mødt den før. Med hensyn til den konvention, som vi beskæftiger os med her, er denne mulighed blevet undersøgt direkte i to beslægtede eksperimenter foretaget af Comuntzis-Page (Comuntzis, 1987; Comuntzis-Page, 1991). Disse eksperimenter, som blev udført med børn på mellem 3 og 7 år, afprøvede børnenes evne til at forstå de rumlige forhold i to korte videoer, som omfattede omvendt-synsvinkel-redigering (fx. krydsklipning mellem matchende over-skulder indstillinger af to mennesker, som spiller skak). Eksperimenterne testede også børnenes evne til at tage perspektiv i den virkelige verden, gennem en variant af den velkendte Piaget-prøve med de tre bjerge (I denne prøve bedes barnet om at gætte, hvordan et bestemt tredimensionalt billede ville se ud for seere, som blev anbragt på forskellige steder langs omkredsen; se Salomon, 1979:152). I begge eksperimenter viste det sig at børnenes vellykkede præstation i video-fortolkningsopgaven var betinget af deres evne til at kunne bedømme perspektiv i den

virkelige verden, som målt ved hjælp af Piaget-prøven. På den anden side fandt man dog ikke nogen forbindelse mellem videoforståelse og niveauet af tidligere TV-sening. Ligesom med Hobbs-undersøgelsen er det så sådan, at disse resultater underbygger den ide, at den mentale handling, som består i at integrere de successive delvise billeder i en redigeret sekvens, kan være en afledning af kognitive færdigheder i den virkelige verden, og afhænger måske ikke af tidligere erfaring med visuelle medier.

Den anden kategori af konventioner indenfor samme-sted/samme-tid redigering (eller, mere generelt, billedsammenstilling), som vi skal beskæftige os med her, har at gøre med den visuelle formidling af personers udtalte tanker eller følelser. Når en persons subjektive erfaring i sig selv er synlig, som i drømme, minder, hallucinationer, og lignende, kan det naturligvis vises direkte på skærmen, ved hjælp af sådanne teknikker som fx. flash back. Siden disse teknikker ofte omfatter et skift i tid eller sted, vil de blive diskuteret senere i forbindelse med andre former for sted/tid-overgange. Når subjektiv erfaring ikke er primært visuel (fx. kærlighed, had, og forskellige andre følelser), er film og TV temmelig mangelfulde, sammenlignet med verbale fortælleformer, når menneskers indre liv skal gengives, hvilket utvivlsomt er en af baggrundene for den non-visuelle konvention, som består i subjektiv kommentar i spillefilm og TV-programmer. Den mest ligefremme visuelle teknik til at repræsentere non-visuel subjektiv virkelighed er nok ansigtsudtryk, og der er faktisk blevet argumenteret for, at vigtigheden af ansigtsudtryk i film har gjort publikum mere følsomme overfor dette aspekt af kommunikation, også i deres hverdag, end de ellers ville være (Balazs, 1952). Men, som forskning i virkelighedens ansigtsudtryk har vist, er ansigtet i sig selv typisk et ufuldkomment informationsspor (Birdwhistell, 1970). For at kunne forstå ansigtsudtryk må vi kombinere dets »budskab« med den information, som vi får fra resten af kroppen (fagter og holdning), samt den bredere sammenhæng, som udtrykket indgår i. Dette samspil mellem sammenhængen og ansigtsudtrykket er blevet studeret indgående af en af de tidligste filmteoretikere, Lev Kuleshov, som også udførte adskillige klassiske forsøg som viste det, der kan kaldes »Kuleshov-effekten«: Når et nærbillede af en persons ansigt sammenstilles med indstillinger af forskellige følelsesladede situationer (et lig i en kiste, en fange som løslades fra fæng-

slet, etc.), så fortolker seere det samme ansigtsudtryk forskelligt, afhængigt af hvilket billede det bliver sammenstillet med (Kuleshov, 1974; se også Prince & Hensley, 1990, 1991).

Kuleshavs teorier og forsøg, som blev udført i Sovietunionen i 1920'erne, var baserede på det, der allerede var en etableret konvention i Hollywood-film, og denne konvention, altså sammenstillingen af et ansigt med en vigtig genstand eller en vigtig situation, er forblevet en central teknik, når man skal vise fiktionsfigurers følelsesmæssige reaktioner. I de senere år er denne teknik også begyndt at blive brugt i non-fiktive film og TV-programmer, så som interview-programmer eller politiske reklamer, nogle gange på moralsk tvivlsomme måder (fx. mulige fordrejelser af en interviewpersons sande holdning). I vores sammenhæng er det væsentlige punkt angående denne konvention, at den er baseret på en fortolkningsmæssig færdighed, det at kombinere udsagnet fra ansigtsudtryk og sammenhæng, som alle socialt almindeligt fungerende mennesker udvikler i deres virkelige sociale omgivelser, uanset om der findes visuelle medier i disse omgivelser eller ej.

Det tredje sæt konventioner, som vi skal se på her, synes også at være baseret på principper om sociale perceptioner i det virkelige liv, selv om forholdet her ikke altid er så direkte. De pågældende konventioner har at gøre med placeringen og orienteringen af kameraet i forhold til, hvad der filmes eller optages på video. Mere præcist er det den relative placering, eller skift i samme, som vi beskæftiger os med her. Denne variabel er instruktørens vigtigste værktøj, når det gælder om at styre seerens engagement i begivenhederne på skærmen. For eksempel kan kameraet ved en scenes klimaks komme tættere på; relativt tættere nærbilleder kan også bruges til at fremhæve hovedpersonen og anspore publikums identifikation med ham eller hende; af samme grund kan man også indramme hovedpersonen mere direkte; ved slutningen af en film, i takt med at spændingen udløses, kan kameraet trække sig væk fra handlingen og så fremdeles. Det, som alle disse ofte anvendte teknikker har til fælles, er, at de synes at udlede deres betydning på baggrund af måden, hvorpå intimitet og engagement sættes i forbindelse med afstand og orientering i det virkelige liv. Af denne grund har Meyrowitz (1986) foreslået at kalde denne samling konventioner for »paraproxemics«, hvilket kommer af »proxemics«, altså det

område af kommunikationsforskningen, som beskæftiger sig med den sociale betydning af afstanden og orienteringen mellem personer. Meyrowitzes betegnelse er et formelt udtryk for den ide, at også her synes film- og TV-konventioner at være konstrueret på basis af allerede eksisterende kognitive principper for perceptionen af vores fysiske og sociale omgivelser.

Spring i tid og /eller rum

Op til dette punkt har vi altså set, at nogle af de mest fundamentale betydningsskabende teknikker i faste og levende billeder udleder deres betydninger ud fra overensstemmende erkendelsesvaner i det virkelige liv, snarere end ud fra ganske vilkårlige konventioner. Hvad imidlertid angår de andre større kategorier af film- og TV-teknikker, som skal diskuteres her, overgange hvor sted- og/eller tidsramme ændres, kan der ikke være nogen analogi til virkelighedens perception, idet sted og tid altid er fortløbende i virkeligheden. Selvfølgelig kan film-lignende afbrydelser opstå i drømme, og den idé, at der slægtskab mellem film og drømme, er blandt de ældste ideer i filmteorien. Men relativt få filmskabere har nogen sinde forsøgt at tilstræbe denne analogi systematisk, og den faktiske logik i de fleste overgange i tid og sted i de fleste mainstream-film er egentlig ret forskellige fra de principper som beskrives af systematiske udforskere af den visuelle komponent i drømme (fx. Freud, 1952:60-72).

Når man søger grundlaget for forståelighed af sted/tid-relationer i film og TV, er det nyttigt at starte med at skelne mellem fiktion (de fleste spillefilm, TV-komedieserier, sæbeoperaer, etc) og non-fiktion (nyhedsudsendelser, sportsudsendelser, quizzer, etc). Det vigtige ved denne sondring er, at når der er et skift i sted, tidsramme, eller begge dele i forbindelse med non-fiktion, bliver det oftest »forklaret« ved hjælp af ord. For eksempel vil ankermanden i en nyhedsudsendelse mundtligt lave et oplæg til optagelser eller en reporter i marken; en sportskommentator vil sige: »Lad os få en anden vinkel på det« eller: »Lad os se det igen« ved en langsom gengivelse; off-screen fortælleren i en natur-dokumentarfilm vil annoncere skiftene i sted, årstid, eller nye faser i et dyrs livscyklus og så fremdeles. Generelt lader det altså til, at billedsekvensen i non-fiktive skift i sted og tid typisk retter sig efter den verbale fortælleform. Det skal ikke forstås sådan, at nogle billedsammenstil-

linger ikke kan forstås af seere selv uden de medfølgende ord, men hvad der synes tvivlsomt er, om de konventioner som nødvendiggøres i disse overgange, udgør et *nyt* sprog, i modsætning til at være en udvidelse af principperne i den mundtlige fortælleform («Så gjorde jeg sådan-og-sådan», «Så gik hun hen til det-og-det sted», «Imens...», «Se-nerne...», etc.).

Lignende spørgsmål kan stilles om sted/tid relationerne i spillefilm og fiktionsprogrammer. I det århundrede, som er gået siden filmens fødsel, er de konventioner, som forbindes med denne slags overgange, gået igennem en række forskellige udviklingsfaser. Den drivende kraft bag denne udvikling kan imidlertid karakteriseres, uden at gøre unødigt vold på detaljer, som en konsekvent, åbenbart ubønhørlig tendens til at »fjerne« enhver form for forklarende teknik fra overgangene. Denne tendens er blevet dokumenteret af systematisk forskning (Carey, 1982), men selv den mest skødesløse seer af gamle film kan næppe undgå at være opmærksom på kontrasterne mellem de øjeblikkelige sceneskift i nutidens film og TV-programmer og tekstsiltene, togene, bådene, kalenderne og urene samt andre overgangsteknikker fra fortiden.

Hvordan kan vi redegøre for det faktum, at seere er i stand til at forstå »uforklarede« overgange? Bør denne evne betragtes som en slags visuel læsefærdighed? Da D.W. Griffith og andre tidlige filmskabere først begyndte med at eksperimentere med at fjerne tekstsiltene o.l., antog de nogle gange, at seerne ville være vænnet til at forstå øjeblikkelige overgange, fordi de fandtes i Charles Dickens' romaner og andre litterære fortællinger (se fx. M. Williams, 1980:35; også Eisenstein, 1957:213-216). Uanset hvilken gyldighed denne antagelse må have haft dengang, så synes det i vores tid og verden at være en ret sær ide, at en filmskaber kan forlade sig på sit publikums kendskab til litterære konventioner. (1) Men antagelsen af, at tid/sted overgange i visuelle fortællinger kan være baseret på de samme principper om forståelighed, som man finder i visse litterære prototyper fører til, hvad jeg anser for at være en produktiv udvidelse af vort emnes fokus.

I alle former for kommunikation, og ikke blot i film og TV, er det muligt at skelne mellem to komplementære kilder til betydningsdannelse, nemlig koden og konteksten. Koder er regler for korrespondance mellem form og betydning. Ved sprog er det fx. vores kendskab til koden, som tillader os

at udlede tid ud fra verbets form, at kunne genkende prædikatet ud fra dets placering i en sætning og naturligvis, at kunne skabe betydning af de lydgrupperinger, som udgør hvert enkelt ord. Ved billeder er nogle eksempler på koder, som vi allerede har stiftet bekendtskab med ovenfor, reglen om okklusion for at kunne udlede dybde, det princip som siger at tættere billedbeskæringer kan forbindes med stigende dramatisk spænding, og, i denne sammenhæng, billedet af en kalender, som afgiver sine blade for at angive, at tiden går. Mens det nogle gange kan virke, som om fortolkningen af kommunikation simpelthen er et spørgsmål om at bruge den rigtige kode på hver del af budskabet, er sagen naturligvis i virkeligheden den, at menneskelig kommunikation altid medfører vekselvirkning mellem kode og kontekst. Dette sammenspil gør det muligt for tilsigtede betydninger at blive udledt på trods af flertydigheder i koden, misbrug af koden, eller eksterne »støjkilder«. Dette sammenspil, eller mere præcist dette faktum, at fortolkning kan være baseret på kontekst, er sådan som jeg ser det grunden til at både verbale og visuelle fortællinger har kunnet undvære eksplicite forklarende teknikker for visse former for fortælle-mæssige overgange.

Fænomenet med koders hentæring er næppe begrænset til den slags teknikker, som vi direkte beskæftiger os med her. For eksempel har det engelske sprog kunnet droppe regler for indikationen af køn (de maskuline og feminine former af ordet »cousin« i det oprindelige franske) og tal (entals- og flertalsformerne af »you« i engelsk før det 18. århundrede), fordi aspekter vedrørende kontekst, så som lytterens kendskab til talerens familie, eller antallet af tilstedeværende lyttere, sædvanligvis kan antages for at kompensere for tabet af koden (se Baugh & Cable, 1978:242-243; J.M. Williams, 1975:244-249). For mig ser det ud, som om en lignende proces har været i gang i filmiske tid/sted-overgange. Med andre ord bliver tendensen til at fjerne eksplicite forklarende teknikker til en tiltagende overførsel af forklaringen væk fra overgangen som sådan, og over til konteksten.

Hvis dette er en tilstrækkelig redegørelse for grundlaget for seernes evne til at kunne forstå tid/sted-overgange i nutidige film og TV-programmer, så synes den ide, at dette aspekt af filmisk fortolkning kan kræve et forudgående kendskab til et visuelt sprog eller en visuel grammatik, det vil sige et sæt mediespecifikke koder, selvindlysende uholdbar, idet den vigtigste konsekvens af den historiske

tendens beskrevet ovenfor er, at der dårligt nok findes nogen overgangsmæssige koder stadigvæk, som seere kan være bekendte med. Naturligvis er det sådan, at for så vidt fortolkning af disse overgange afhænger af kendskab til principperne om fortælle-mæssige fremgange, kan vi ønske at tale om »fortælle-mæssig læsefærdighed«, og der findes faktisk nogle forskningsresultater, som peger i den retning. Specielt er begrebet ekspertise angående fortælle-mæssig struktur blevet undersøgt direkte i et studie af Meadowcroft og Reeves (1989), som bruger benævnelserne »story schema« om børns organiserede mentale gengivelser af, hvordan en fortælling er, det vil sige, hvad er dens centrale, konstituerende elementer, og hvordan er de forbundet med hinanden. Til vores formål er det mest vedkommende resultat af denne undersøgelse, at børns resultater i en prøve af deres story-schema tilegnelse var positivt relaterede til en akkurat hukommelse af det centrale indhold i et fortællende TV-program. Ideen om et story-schema, hvis tilegnelse er betinget af tidligere erfaring, understøttes også af resultaterne af en række undersøgelser foretaget af Collins og hans kolleger, hvor alder viste sig at være en bestemmende faktor for børns evne til at opfatte de logiske sammenhænge mellem forskellige dele af en TV-fortælling (Collins, 1983). Collins' undersøgelse målte imidlertid ikke story-schema direkte, og resultaterne af denne forskning er åbne for den alternative fortolkning, at det var bedre evne til fornuftig tænkning, kombineret med en mere moden forståelse af motiverne for og konsekvenserne af menneskelig opførsel, som redegjorde for de ældre børns bedre præstation. Endvidere er det sådan, at selv om vi siger god for gyldigheden af et begreb om en »narrativ læsefærdighed«, kan vi stadig ønske at stille spørgsmål ved, i hvor høj grad de involverede færdigheder er essentielt visuelle, idet (1) der er måske ikke nogen skarp distinktion mellem de former for tid/sted-overgange, vi finder i visuelle fortællinger, og de, som forekommer i hverdagens verbale historiefortælling (fx. spring i tid: »næste gang jeg så ham var en uge senere«, parallel redigering: »imens går hun ud med hans bedste ven«, flash back: »pludselig huskede jeg noget, som skete, da jeg var barn«); og (2) selv i visuelle fortællinger er fortælle-mæssige fremskred ofte et spørgsmål om dialog.

Samtidig er det dog sådan, at blot et kendskab til en parallel fra det virkelige liv til begivenhederne, som skildres i en spillefilm eller et TV-pro-

gram, ofte er basis nok for en kontekstuel fortolkning af skift i tid og sted. For eksempel hen mod slutningen af Stanley Kubricks *The Shining* (1980; dansk titel: *Ondskabens Hotel*) er der en scene, hvor hovedpersonen tumler gennem dyb sne, sent om natten, alvorligt såret. Udmattet falder han om på jorden. Så er det pludselig dag, og han er død. Dette spring fremad i tid, som her opnås ved et rent klip, er figurativt for den type overgange, som gamle film sikkert ville have klaret ved hjælp af en overtoning (hvilket giver en klarere adskillelse af de to tidsrammer), eller gennem sådanne teknikker som et indsat billede af en solopgang (altså en explicit påpegning af at tiden er gået). Men selv uden nogen teknikker af denne art forekommer det mig at enhver seer skulle være i stand til at forstå meningen med denne sekvens i *Ondskabens Hotel* på basis af de to universelt tilgængelige træk i kontekstuel viden: (1) Nat følges af dag. (2) Alvorlige skader fører ofte til døden (især hvis offeret ligger hjælpeløst i sneen).

Muligheden for at denne slags kontekstuel viden, altså viden som ikke er afhængig af tidligere kontakt med film og TV, kan fungere som en tilstrækkelig basis for uerfarne seeres fortolkninger af skift i tid og sted, er blevet afprøvet af Hobbs og hendes kolleger i en opfølgende undersøgelse til deres tidligere undersøgelse af synsvinkel-skift i redigeringen. Ligesom den oprindelige undersøgelse blev den opfølgende foretaget i Kenya blandt første- og andengangs videoseere. Undersøgelsen var baseret på en kort film som var produceret lokalt af forskerne selv og skildrede begivenheder og omstændigheder som alle seerene var helt fortrolige med. Selv om filmen indeholdt et antal skift i tid og sted, inklusive et flash back, var disse seeres forståelse af fortællingen så godt som uden fejl (Hobbs & Frost, 1989).

Sandsynligheden for, at tidligere erfaring med visuelle medier ikke er nogen primær forudsætning for at kunne forstå skift i tid og sted, er også blevet understøttet af en ret ny forskning med børn. I modsætning til Hobbs og Frost, som fandt frem til at voksne førstegangs-seere var i stand til at forstå et flash back uden besvær, fandt Clavert (1988) i en undersøgelse, at betydningen af flash back var uklar for børn under skolealderen. Yderligere har Smith, Anderson og Fischer fundet ud af, at yngre børn (4-årige) også havde besvær med at forstå parallel redigering (fx. krydsklipping mellem to handlinger, som udvikler sig samtidigt). Men resultaterne af efterfølgende forsk-

ning foreslår, at det er usandsynligt at grunden til disse resultater har været mangel på erfaring med TV for de små børns vedkommende. Snarere lader det til lige som med samme-tid/samme-sted redigerede overgange, at generel kognitiv udvikling kan være den bestemmende variabel. Denne konklusion kommer fra to nylige eksperimenter af lignende tilsnit, en som drejer sig om et flash back i en tegnefilm (Gabbadon, 1992), og den anden drejer sig om parallel redigering i uddrag fra børnefilm (Bell, 1992). I begge undersøgelser viste det sig, at børns forståelse af de pågældende redigeringsteknikker afhang af niveauet i barnets kognitive udvikling. (Hvad anbelanger flash back var den kritiske faktor barnets præstation i en prøve lavet af Piaget, som drejede sig om børns evne til at bedømme vandmængden i to forskellige glas; i tilfældet med parallel redigering var det barnets evne til abstrakt tankegang, målt ved hjælp af den prøve som kaldes »Matrix Test of Referential Communication«). På den anden side fandt begge undersøgelser frem til, at børnenes evne til at forstå redigeringsteknikkerne ikke havde forbindelse med niveauet af deres forudgående TV-forbrug, og det er naturligvis dette resultat, som henvender sig mest direkte til vores forliggende emne.

Som det altså var tilfældet med skift i samme-tid/samme-sted, er der både teoretisk og empirisk grundlag for at tro, at overgange i sted og tid i film og TV ikke ville udsætte en voksen førstegangsseer for de samme fortolkningsmæssige forhindringer, hvis eksistens nogle gange tages for givet af forskere, som skriver om disse sager. Som jeg påpegede tidligere, er det sandt, at der er noget anekdotisk bevismateriale, så som Balazs' historie om den forvirrede koloniherr, som peger på en modsat konklusion, men selv om jeg ikke vil afvise sådanne anekdoter som overdrivelser eller opspind, vil jeg argumentere for at det er højst usandsynligt at de misopfattelser, som blev rapporteret i disse anekdoter, faktisk skyldtes *visuelle* forhindringer, modsat, for eksempel, mangel på kendskab til de omstændigheder der blev skildret i en bestemt film. (Husk at Balazs' koloniherr havde været væk fra sit hjemland i mange år). Det er også værd at understrege at de to undersøgelser af Hobbs og hendes kolleger udgør den eneste systematiske samling af forskning til dato om uerfarne voksne seeres fortolkninger af filmiske konventioner.

Konklusioner

Jeg har forsøgt at vise, at vi har gode grunde til at være meget skeptiske over for behovet for en specifik visuel læsefærdighed som en forudsætning for at kunne forstå de visuelle konventioner, som det er sandsynligt, at en seer vil møde i de fleste film og TV-programmer. Snarere synes disse konventioners forståelighed at være stort set et spørgsmål om overensstemmelse med virkelighedens erkendelses-stikord (i tilfældet med samme-tid/samme-sted redigering), verbal forklaring (non-fiktive skift i tid og sted), eller kontekstuel information (fiktive skift i tid og sted). Yderligere synes reproduktion af erkendelses-stikord fra det virkelige liv også at redegøre for forståeligheden af en lang række konventioner i faste billeder, med dybdeperception som den betydningsfulde undtagelse. Som jeg påpegede i begyndelsen af denne artikel, går den teoretiske tilgang, som jeg har udviklet her, imod visse almindeligt vedtagne synspunkter om den visuelle kommunikations natur. (2) En paradigmatisk fremstilling af disse synspunkter er indeholdt i en artikel af Murray Krieger (1984) om E.H. Gombrichs arbejde, hvis grundlæggende bog, *Art and Illusion*, rutinemæssigt og forkert, ifølge Gombrich selv (1984) bliver citeret som havende demonstreret de billedlige konventioners vilkårlige natur en gang for alle. Krieger (1984) refererer til den »antikke distinktion i æstetik mellem naturlige og konventionelle tegn, det vil sige, mellem tegn som ligner deres referenter, og tegn som kun er relateret til deres referenter ved konvention: kort sagt, mellem billeder og ord.« (s. 184). Han fortsætter med at argumentere for, at Gombrichs arbejde har fået os alle til at se, at »al slags gengivelse selv den slags gengivelse som åbenbart er afhængig af sin lighed med ekstern virkelighed« bør »ses som reagerende på de perceptuelle og kulturelle normer, som bliver bragt til den kort sagt, ... som konventionelle tegn« (s. 184-185). Og han konkluderer: »Alle tegn må læses, det er ikke sådan at som med den naturligt-konventionelle tegn-distinktion nogle tegn må ses og andre læses« (s. 185).

Hvad angår vores forståelse af den visuelle kommunikations natur, forekommer denne konflation af sprog og billeder mig at være det præcist modsatte af, hvordan en produktiv tilgang skulle se ud. Sådan som jeg ser det, er det, som gør billeder unikke som kommunikationsform, præcis det faktum, at de *ikke* blot er endnu en form for vilkår-

lig betydningsdannelse. At lære at forstå billeder kræver ikke den langvarige indførelsesproces, som karakteriserer tilegnelse af sprog, og de kulturelle grænsers gennemtrængelighed er meget større for billeder end for sprog. Krieger har naturligvis ret, når han sætter spørgsmålstegn ved den »antikke« ide, at billeder simpelthen »ligner deres referenter«. Men det er præcist det, som gør problemet med billedlig repræsentation til det spændende problem, som det er. Billeder kan forstås af uerfarne seere på trods af alle de mange tydelige uoverensstemmelser mellem billede og virkelighed (mangel på farve, mangel på »realistisk« form, eller hvad det nu måtte være). At konkludere ud fra disse uoverensstemmelser, at billeder blot er endnu et vilkårligt sprog, er at gå uden om problemet, ikke at løse det.

Noter

- 1 Måske bør jeg understrege, at det eneste jeg har noget imod her, er ideen om at litterære prototyper skulle kunne være grundlaget for de fleste moderne seeres forståelse af visuelle fortællinger. Denne indvending udelukker ikke at visse strukturelle træk ved nutidens film og TV-fortællinger faktisk kan have deres udspring i litterære forgængere, og det er værd at lægge mærke til, at adskillige analyser af film og videoer, som er produceret udenfor Hollywood-traditionen, har sporet de fortællelæssige strukturer i disse produktioner til deres respektive kultures mundtlige fortællinger (se fx. Bellman & Jules-Rosette, 1977; Diawara, 1988; Worth & Adair, 1972).
- 2) Det syn på billeder, som jeg er fortalere for i denne artikel, lægger måske op til sammenligning med en række andre skribenters holdninger, som har argumenteret for, at forskellige komponenter i den menneskelige kommunikativ kompetence er bestemt af universelle genetiske anlæg snarere end af specifikke miljøers og kulturers omskiftelser. Denne påstand er blevet fremsat om visse ansigtsudtryk af både Ekman (1980) og Buck (1984), og Cappella (1991) har udvidet argumentationen til et bredere sæt kvalifikationer angående perceptionen af følelser og den gensidige tilpasning af mellemmenneskelig interaktion. Yderligere – og mest indlysende – har den ligvistiske tradition, som er inspireret af Chomsky, frembragt adskillige varianter af en sådan tilgangsvinkel med reference til syntaks (fx. Bickerton, 1990; Chomsky, 1986; se også Hawkins, 1988; Lenneberg, 1967). Som Degler (1991) har påpeget, har samfundsforskere i USA i det meste af dette århundrede været særdeles modstandsdygtige over for argumentation af denne art, for en stor del fordi frykten for at et genetisk grundlag for social adfærd kun er få skridt væk fra racistiske teorier om genetiske forskelle. Som modargument mod denne protest kan det bemærkes at faktisk samtlige af de ovennævnte undersøgelser er blevet hævdet på baggrund af de almindelige træk i den menneskelige genetiske sammensætning, og er på den måde det præcist modsatte af racistisk teori. Men samtidig er hævdelser af universalisme kommet i stadig stærkere modvind hos kritikere, som beskæftiger sig med muligheden af, at sådanne påstande kan tilsløre de ægte kulturelle forskelle og behov hos undergivne folkeslag (Michaels, 1986; Price, 1989:23-36; Tomlinson, 1991:50-57). behovet for at være opmærksomme på denne mulighed kan der ikke sættes spørgsmålstegn ved, men jeg vil tilføje, at opnåelsen af gensidig forståelse og respekt også kan fremmes ved at anerkende tilstedeværelsen af ægte tværkulturelle fællestærk, hvor de eksisterer.

Litteratur

- Abelman, R. (1990). You can't get there from here: Children's understanding of time-leaps on television. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 34, 469-476.
- Baugh, A.C., & Cable, T. (1978). *A history of the English language (3rd ed.)*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Balazs, B. (1952). *Theory of the film: Character and the growth of a new art*. London: D. Dobson.
- Bell, T. (1992). *Decentration as a predictor of comprehension of cross-cutting*. Unpublished master's thesis, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
- Bellman, B.L., & Jules-Rosette, B. (1977). *A paradigm for looking: Cross-cultural research with visual media*. Norwood, NJ: Ablex.
- Bickerton, D. (1990). *Language and species*. Chicago: University of Chicago Press.
- Birdwhistell, R.L. (1970). *Kinesics and context: Essays in body motion communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Buck, R. (1984). *The communication of emotion*. New York: Guilford.
- Calvert, S. (1988). Television production feature effects on children's comprehension of time. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 9, 263-273.
- Cappella, J.N. (1991). The biological origins of automated patterns of human interaction. *Communication Theory*, 1, 4-35.
- Carey, J. (1982). Conventions and meaning in film. In S. Thomas (Ed.), *Film/culture: Explorations of cinema in its social context* (pp. 110-125). Metuchen, NJ: Scarecrow.
- Carroll, N.E. (1988). *Mystifying movies: Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.
- Cassidy, M.F., & Knowlton, J.Q. (1983). Visual literacy: A failed metaphor? *Educational Communication and Technology journal*, 31, 67-90.
- Chen, N.A. (1991). *The assessment of pictorial depth in Chinese and Western paintings*. Unpublished master's thesis, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
- Chomsky, N. (1986). *Knowledge of language: Its nature, origins, and use*. New York: Praeger.
- Cohen, J.R. (1987). *The television generation, television lite-*

- racy, and television trends. Paper presented at the annual meeting of the Eastern Communication Association, Syracuse, NY.
- Collins, W.A. (1983). Interpretation and inference in children's television viewing. In J. Bryant & D.R. Anderson (Eds.), *Children's understanding of television: Research on attention and comprehension* (pp. 125-150). New York: Academic Press.
- Comuntzis, G.M. (1987). *Children's comprehension of changing viewpoints in visual presentations*. Paper presented at the Visual Communication Conference, Alta, UT.
- Comuntzis-Page, G. (1991). *Perspective-taking theory: Shifting views from Sesame Street*. Paper presented at the Fifth Annual Visual Communication Conference, Breckenridge, CO.
- Cook, B.L. (1991). *Understanding pictures in Papua New Guinea*. Elgin, IL: David C. Cook Foundation.
- Degler, C.N. (1991). *In search of human nature: The decline and revival of Darwinism in American social thought*. New York: Oxford University Press.
- Deregowski, J.B. (1980). *Illusions, patterns, and pictures: A cross-cultural perspective*. New York: Academic Press.
- Deregowski, J.B., Muldrow, E.S., & Muldrow, W.F. (1972). Pictorial recognition in a remote Ethiopian population. *Perception*, 1, 417-425.
- Diawara, M. (1988). Popular culture and oral traditions in African film. *Film Quarterly*, 41(3), 6-14.
- Dusenbury, K.A. (1990). *Inexperienced viewers' understanding of pictorial materials*. Unpublished master's thesis, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
- Eisenstein, S. (1957). Dickens, Griffith, and the film today. In S. Eisenstein, *Film form and the film sense* (J. Leyda, Ed. & Trans.) (pp. 195-255). Cleveland: Meridian.
- Ekman, P. (1980). *Expression of universal emotion in a New Guinea village*. New York: Garland.
- Freud, S. (1952). *On dreams*. (J. Strachey, Trans.). New York: Norton.
- Gabbidon, D. (1992). *Children's comprehension of flashbacks: A study of inexperienced and experienced Jamaican child viewers*. Unpublished master's thesis, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
- Gibson, J.J. (1982). *Reasons for realism: selected essays of James J. Gibson* (E. Reed & R. Jones, Eds.). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Gombrich, E.H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. New York: Parthenon.
- Gombrich, E.H. (1984). Representation and misrepresentation. *Critical Inquiry*, 11, 195-201.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Greenfield, P. M. (1984). *Mind and media: The effects of television, video games, and computers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gumpert, G. & Cathcart, R. (1985). Media grammars, generations, and media gaps. *Critical Studies in Mass Communications*, 2, 23-35.
- Hagen, M.A. (1980). Generative theory: A perceptual theory of pictorial representation. In M.A. Hagen (Ed.), *The perception of pictures, Vol. 2, Durer's devices: beyond the projective model of pictures* (pp. 3-46). New York: Academic Press.
- Hamdi, N., Knirk, F., & Michael, W.B. (1982). Differences between American and Arabic children in performance on measures of pictorial depth perception: Implications for valid interpretation of test scores based on items reflecting dissimilar cultural content. *Educational and Psychological Measurement*, 42, 285-296.
- Hawkins, J.A. (Ed.). (1988). *Explaining language universals*. New York: Basil Blackwell.
- Herrnstein, R.J. (1984). Objects, categories, and discriminative stimuli. In H. L. Roitblat, T.G. Bever, & H.S. Terrace (Eds.), *Animal cognition: Proceedings of The Harry Frank Guggenheim Conference, June 2-4, 1982* (pp. 233-261). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Hobbs, R., & Frost, R. (1989). *Comprehending transitional editing conventions: No experience necessary?* Paper presented at the Seventh International Conference on Culture and Communication, Philadelphia.
- Hobbs, R., Frost, R., Davis, A., & Stauffer, J. (1988, Autumn). How first-time viewers comprehend editing conventions. *Journal of Communication*, 38(4), 50-60.
- Hochberg, J. (1984). The perception of pictorial representations. *Social Research*, 51, 841-862.
- Hochberg, J., & Brooks, V. (1962). Pictorial recognition as an unlearned ability: A study of one child's performance. *American Journal of Psychology*, 75, 624-628.
- Hudson, W. (1967). The study of the problem of pictorial perception among unacculturated groups. *International Journal of Psychology*, 2, 89-107.
- Jesionowski, J.E. (1987). *Thinking in pictures: Dramatic structure in D.W. Griffith's Biograph films*. Berkeley: University of California Press.
- Jones, R.K., & Hagen, M.A. (1980). A perspective on cross-cultural picture perception. In M.A. Hagen (Ed.), *The perception of pictures, Vol. 2, Durer's devices: beyond the projective model of pictures* (pp. 193-226). New York: Academic Press.
- Kennedy, J.M., & Ross, A.S. (1975). Outline picture perception by the Songe of Papua. *Perception*, 4, 391-406.
- Krieger, M. (1984). The ambiguities of representation and illusion: An E.H. Gombrich retrospective. *Critical Inquiry*, 11, 181-194.
- Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on film: Writings of Lev Kuleshov* (R. Levaco, Ed. & Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Lenneberg, E. H. (1967). *Biological foundations of language*. New York: Wiley.
- Marr, D. (1982). *Vision: A computational investigation into the human representation and processing of visual information*. San Francisco: Freeman.
- Meadowcroft, J.D., & Reeves, B. (1989). Influence of story schema development on children's attention to television. *Communication Research*, 16, 352-374.
- Messarlis, P. (1982). To what extent does one have to learn to interpret movies? In S. Thomas (Ed.), *Film/culture: Explorations of cinema in its social context* (pp. 168-183). Metuchen, NJ: Scarecrow.
- Michaels, E. (1986). *The Aboriginal invention of television in*

- Central Australia 1982-1986*. Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies.
- Meyrowitz, J. (1986). Television and interpersonal behavior. Codes of perception and response. In G. Gumbert & R. Cathcart (Eds.), *Inter/media: Interpersonal communication in a media world* (3rd ed.) (pp. 253-272). New York: Oxford University Press.
- Mshelia, A.Y., & Lapidus, L.H. (1990). Depth picture perception in relation to cognitive style and training in non-Western children. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 21, 414-433.
- Musser, C. (1991). *Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
- Omari, I.M., & McGintie, W.H. (1974). Some pictorial artifacts in studies of African children's pictorial depth perception. *Child Development*, 45, 535-539.
- Price, S. (1989). *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Prince, S., & Hensley, W.E. (1990). *The Kuleshov effect: Re-creating the classic experiment*. Paper presented at the Fourth Annual Visual Communication Conference, Northstar, CA.
- Prince, S., & Hensley, W.E. (1991). *Reassessing the Kuleshov effect: Mythological uses of empiricism*. Paper presented at the annual meeting of Speech Communication Association, Atlanta.
- Pryluck, C.B. (1975). The film metaphor metaphor: The use of language based models in film study. *Literature/Film Quarterly*, 3, 117-123.
- Salomon, G. (1979). *Interaction of media, cognition, and learning*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Smith, R., Anderson, D.R., & Fischer, C. (1985). Young children's comprehension of montage. *Child Development*, 56, 962-971.
- Snyder, J. (1980). Picturing vision. *Critical Inquiry*, 6, 499-526.
- Spain, S. (1983). *Factors affecting pictorial comprehension in non-literates*. Unpublished master's thesis, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural imperialism: A critical introduction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Wartofsky, M. (1984). The paradox of painting: pictorial representation and the dimensionality of visual space. *Social Research*, 51, 863-883.
- Williams, J. M. (1975). *Origins of the English language: A social and linguistic theory*. New York: Free Press.
- Williams, J. M. (1980). *Griffith: First artist of the movies*. New York: Oxford University Press.
- Worth, S., & Adair, J. (1972). *Through Navajo eyes: An exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

Paul Messaris er lektor ved Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, 3620 Walnut St., Philadelphia, PA 19104-6220. Denne artikels udformning har haft stor fordel af de kommentarer som Gretchen Barbatsis, Larry Gross, Klaus Krippendorff, Sari Thomas, og Michael Willmorth er kommet med, samt kommentarerne fra tre anonyme kritikere. Forfatteren ønsker at takke alle de ovennævnte. Artiklen er oprindeligt trykt i *Communication Theory*, november 1993, pp 277-294.

Kieslowskis *Trikoloretrilogi*

Af Erik Svendsen

Krzysztof Kieslowskis er i Vesteuropa blevet rosende modtaget af såvel kritikerstanden som af et bredt feinschmeckerpublikum. I denne artikel foretager Erik Svendsen en grundig analyse af den polske instruktørs seneste – og måske sidste? – film, trilogien 'Blå', 'Hvid' og 'Rød'. Trikoloretrilogien giver et signalement af den vestlige modernitet, hvis grundværdier er formuleret i den franske revolutions slogan om frihed, lighed og broderskab, men artiklen påviser, at det i lige så høj grad er de bibelske ønsker om tro, håb og kærlighed, der undersøges i filmene.

Alle Filme Krzysztof Kieslowskis handeln in Wahrheit nur von Kieslowski selbst: seinen Frauenbildern, seinen Mannesängsten, seinen Macht- und Todesphantasien. Aber der Regisseur wagt es nicht, seine Wünsche unverhüllt ins Kino zu tragen, er muss sie zur Kunst veredeln, und auf dem Weg dorthin geht ihnen das Leben aus

skrev *Die Zeits* filmkritiker Andreas Kilb i sin recension af *Rød* (*Die Zeit* d.9 september). Den resolutte afvisning af den polske instruktør ser man ikke hver dag; om nogen er Kieslowski blevet taget til hjertet af kritikerstanden og et bredt feinschmeckerpublikum(!) i Vesteuropa. (1) Popularitet er der mange gode grunde til, det følgende kan blandt andet læses som et defensorat for Kieslowski. Alligevel indleder jeg med Andreas Kilbs distancerende refleksion, som det ganske vist er sin sag at gå i dialog med, da hovedanken formuleres på oplevelsens ubestemmelige niveau. *Rød* og de øvrige trilogi film bliver udlagt som private, som mislykkede forædlingsforsøg. Den kunstneriske iscenesættelse tipper mellem det dybsindige og det banale, figurerne formår ikke at udvikle sig, og de bliver ofret i og med at Kieslowski har så travlt med at sætte sit stempel overalt i filmene. Trilogien er visuelt og auditivt (herunder også musikalsk) så ubetinget mærket af deres ophavsmand, og ham kan man altså få for meget af. Lars Movin var i sin kritik af *Rød* (*Levende Billeder* 103) inde på en metaltræthed beslægtet med den Andreas Kilb ser i *Rød*:

Forudsigeligheden lurer lige om hjørnet. Denne gang er Kieslowski tættere på gentagelsen end no-

gen sinde. Det, som startede med at være forfriskende anderledes, er nu ved at nærme sig en formel – med de begrænsninger det nu en gang indebærer.

Sådan har jeg det nu ikke med trilogien, men det er oplagt at kritikken er en reaktion på instruktørens former.

Auteurpræget

Der er et umiskendeligt auteurpræg over instruktørens værker, fx gennem et væld af ledemotiver der både varieres og repeteres i film efter film. Med krydsningen af redundans og udvidelse får filmene en insisterende karakter. Den gennemførte betydningstilskrivning, de mange hverdagslige og de anbragte, kunstlede symboler, danner et univers, som paradoksalt nok samtidig med at det efter mine begreber er øjeåbnende kan fiksere tilskueren. De mange pointeringer leder tilskueren ved hånden. Filmenes kammermusikalske hyperæstetiske arrangementer tillader ikke mange svinkeærinder. Selv bedyrer instruktøren iøvrigt, at han

(...)ikke filmer i metaforer. Folk opfatter dem kun som metaforer, og det er fint nok. Det er det, jeg vil have. Jeg er hele tiden ude på at bevæge folk til et eller andet. Det er ligegyldigt, om det lykkes mig at drage folk ind i historien eller inspirere dem til at analysere den. Det vigtigste er, at jeg tvinger dem til noget eller bevæger dem (Kieslowski in *Kieslowski om Kieslowski* 1993:211).

Det skal ikke adskille os, havde jeg nær sagt. Den