

Lars Kristensen:

Kontinuitetsklipning i Tintin

RESUMÉ

Denne artikel undersøger slægtskabet mellem billedsproget i Hergés tegneserier om Tintin og kontinuitetskonventionerne i den klassiske filmstil. Artiklen demonstrerer, hvordan Hergé håndterer seks konventioner i overensstemmelse med den grundlæggende praksis i den klassiske filmstil. I en case argumenteres der videre for, at Hergé i en enkelt transition mellem to ruder har forholdt sig korrekt til alle seks konventioner. På baggrund af dette konkluderer artiklen, at Hergé har tilstræbt at få de enkelte konventioner til at fungere sammen i overensstemmelse med kontinuitetsklipningens overordnede målsætning om narrativ klarhed. Slutteligt opfordrer artiklen til yderligere undersøgelser for at afklare begrebernes anvendelighed i tegneserieteorien generelt.

ABSTRACT

The article examines the relationship between the imagery of Hergé's Tintin comics and the continuity conventions of the classical film style. The article demonstrates how Hergé handles six conventions in accordance with standard practice within the classical style. A case study further argues that Hergé has juggled all six conventions successfully across a single two-panel transition. Consequently, the article concludes that Hergé used the various conventions to strive for the same narrative clarity that is the overall objective of the continuity editing system. Finally, the article encourages further studies to clarify the general applicability of these conventions in comics theory.

EMNEORD

Klassisk filmstil, film, Tintin, tegneserie, kontinuitet

KEYWORDS

Classical film style, film, Tintin, comics, continuity

Idéen om et særligt bånd imellem tegneserien og filmen danner grundlag for en tilbagevendende diskussion, der definerer en betydelig del af den tegneserie-relaterede stilteori. Overordnet set er filmen og tegneserien naturligvis beslægtede i den forstand, at de begge er billeddramatiserende medier, men hvor tæt er relationen egentlig? Til at begynde med er det værd at bemærke, at både tegneseriens billedsprog og den visuelle del af den klassiske filmstil lægger sig i forlængelse af en billedfortællende tradition, der, som Thierry Groensteen (1999) slår fast, har rødder i en visuel grammatik, som går helt tilbage til den italienske renaissance. Imidlertid er det, som han videre påpeger, alligevel sådan, at disse virkemidler begrebsligt netop er nogle, vi først og fremmest kender fra en filmisk kontekst: "Opfindelsen af filmen har ... bidraget til, at der er blevet sat navn på disse billedfortællende teknikker" (Groensteen 1999, 20).

At det blev i filmen, at en lang række af disse tidlige konventioner blev fasttømret og samlet i et egentligt billedsprog, skyldtes, som David Bordwell (1985) har vist, først og fremmest nogle industrielle faktorer. Omkring 1910 samledes det meste af den amerikanske filmindustri i Hollywood og omegn, og den enorme efterspørgsel på narrative film medvirkede til, at de store produktionsselskaber søgte nye måder at optimere outputtet på. Derfor var Hollywood i de første år meget hurtig til at standardisere dér, hvor det efterhånden viste sig muligt, og det kom i høj grad til udtryk stilistisk. Under betegnelsen kontinuitetsklipping havde man inden årtiets udgang således udviklet en lang række stil-konventioner, der fastlagde, hvordan man med tilskuerens forståelse af scenen for øje kunne sammensætte forskellige indstillinger på den mest logiske og gnidningsløse måde (Bordwell et al. 1985, 194ff).

Det er således ikke kun et spørgsmål om, at tegneserien og filmen er tæt beslægtede medier, der begge benytter sig af nogle fortælle teknikker, som blot i mange tilfælde har fundet deres navn i filmens verden. Omkring 1920 repræsenterede den klassiske filmstil et avanceret billeddramatiserende system, som tegneserien uanset det fælles ophav på daværende tidspunkt ganske simpelt ikke havde noget ækvivalent alternativ til (Bordwell 1996, 87). I tegneserien fandt de mere avancerede billedfortællende teknikker således først regelmæssig anvendelse i begyndelsen af 30'erne i forbindelse med fremkomsten af de længere eventyr-prægede serier. Som Hans-Christian

Christiansen (2001) bemærker, opstod der som følge deraf hurtigt en cinematografisk stil med "nærbilleder, dramatisk beskæring, dramatisk klipping og et 'bevægeligt' kamera" (Christiansen 2001, 93). Denne udvikling ledte dog ikke frem til etableringen af et overordnet stilsystem på samme måde, som det var sket inden for den klassiske filmstil. Godt nok er der fremført adskillige eksempler på, at konventioner fra kontinuitetsklippingen – som f.eks. shot/reverse shot – også sidenhen finder anvendelse i tegneserier (Groensteen 2013, 37; Kukkonen 2013, 33). Men det er alligevel et spørgsmål, hvor meget af kontinuitetsklippingens billedfortællende teknik, der reelt kan siges at være blevet institutionaliseret i tegneserien. Hvor den klassiske film hurtigt vandt udbredelse over hele verden og stadig danner grundlag for filmproduktion i dag, er ikke bare det samlede stilsystem, men også de enkelte konventioner derfra eksempelvis stadig fraværende i lærebøger skrevet af nutidige tegneseriekunstnere (Eisner 2008a, Eisner 2008b, McCloud 2006).

Selv om de samme billedfortællende teknikker altså optræder i begge medier, er det med andre ord muligt, at de konventioner, som praktiseres så stringent i kontinuitetsklippingen, indgår i en anden og måske mere tilfældig sammenhæng i tegneserier. På nuværende tidspunkt mangler der således undersøgelser af, i hvor høj grad brugen af disse konventioner i tegneserier udgør dele af en overordnet strategi. Hvis vi fortsat vælger at anvende begreber fra kontinuitetsklippingen til at karakterisere layoutet i tegneserier, vil det derfor være hensigtsmæssigt at afgøre, hvordan tegneserietegnere reelt opererer med dem. I den henseende er det først og fremmest vigtigt at få efterprøvet, om der findes tegneserier, hvor brugen af konventionerne kan siges at ske i overensstemmelse med det overordnede princip om narrativ klarhed, som styrer den klassiske filmstil.

Tidligere har Manuel Kolp (1992) dokumenteret en omfattende brug af cinematografiske virkemidler i Hergés tegneserie *Tintin* (1929-1976). Det er således nærliggende at undersøge Hergés brug af kontinuitetsklippingens stilkonventioner. I forlængelse heraf er formålet med denne artikel at føre bevis for, at Hergés anvendelse af konventionerne sker som led i en strategi, der fungerer analogt til den styrende tankegang bag den klassiske filmstil. Til forskel fra Kolp, som via eksempler fra flere forskellige tegneserier demonstrerer brugen af en bred vifte af filmiske teknikker, vil jeg lave en systematisk undersøgelse af Hergés stil i forhold til nogle tæt forbundne

kontinuitets-konventioner. Det drejer sig om seks gængse konventioner, der alle i en eller forstand kan relateres til den klassiske filmstils såkaldte 180-graders-regel, heriblandt også shot/reverse shot. Først undersøger jeg Hergés brug af de enkelte konventioner og viser, hvordan han finder anvendelse for dem hver især på konsekvente måder, der er tæt sammenlignelige med den klassiske filmstil. Dernæst viser jeg via en case i hvor høj grad, Hergé forstår at få de enkelte konventioner til at fungere sammen i overensstemmelse med kontinuitetsklippingens overordnede målsætning.

I sin grundform består *Tintin*-serien af i alt 23 album med en typisk længde på 62 sider. Flere af disse er dog omtegnede og foreligger også i tidligere udgaver af forskellig længde. Men Hergés indflydelse rækker langt ud over denne produktion. Når tegneseriealbummene om Tintin er vurderet til at være særligt velegnede i forhold til Kolps øvrige undersøgelsesobjekter, er det således også fordi Hergé kom til at danne skole for mange senere tegnere. I første omgang blev stilen spredt gennem hans mange assistenter og deres egne serier. Det kan eksempelvis ses i Edgar P. Jacobs serie *Blake og Mortimer* (1946-), Jacques Martins serier, deriblandt *Alix* (1948-), og senere i Roger Leloups *Yoko Tsuno* (1970-). Der kan i det hele taget mønstres talrige eksempler på, hvordan mange af Hergés samtidige lagde sig tæt op af hans stil, samt på hvordan stilen fortsat inspirerer (Gravett 2003). Følgelig er tanken, at denne artikel vil kunne bruges som reference i tilsvarende undersøgelser af mange andre tegneserietegnere og dermed på sigt kunne medvirke til en større forståelse af kontinuitetskonventionernes anvendelse i tegneserien generelt.

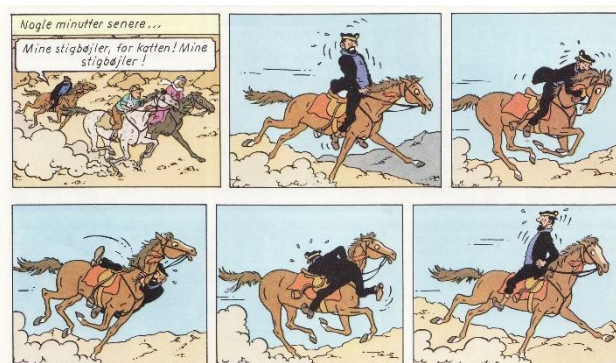
Konventionerne

I den klassiske filmstil vil klip ideelt set være styret af en analytisk tilgang, der retter tilskuerens opmærksomhed mod de narrative elementer i den rækkefølge, de optræder, samtidig med, at det demonstreres i en beskæring, der giver tilskueren optimal mulighed for at opfatte betydningen deraf (Bordwell et al 1985, 202). Et af de vigtigste mål inden for den klassiske stil er at bygge en oplevelsesmæssig bro imellem de enkelte klip, så scenerne stadig fremstår sammenhængende, og fortællingen forbliver forståelig. Som konsekvens heraf tilrettelægges skildringen altid på en sådan måde, at et givent rum på et hvilket som helst tidspunkt vil være gennemskåret af en styrende handlingsakse:

In the continuity style the space of a scene is constructed along what is called variously the 'axis of action', the 'center line', or the '180 degree line'. The scene's action – a person walking, two people conversing, a car racing along a road – is assumed to take place along a discernable, predictable line (Bordwell & Thompson 1993, 262).

Aksen defineres altså af, hvad der end måtte være det primære narrative fokus i det pågældende øjeblik og kan komme i stand på et utal af måder. Den kan eksempelvis etableres kinetisk, hvor bevægelsesretningen så angiver en vektor, der gennemborer det skildrede rum, men den kan også komme i stand via et handlingsmæssigt potentiale som f.eks. i form af en karakters blikretning. Overholdelsen af dette princip vil opdrage tilskueren til konstant at orientere sig i rummet efter en sådan given handlingsakse, uanset hvor lidt narrativ information, der end måtte forefindes i den givne situation.

At den klassiske stil underlægger sig dette princip skyldes, at det er et middel til at sikre et rumligt overblik henover et opbrudt visuelt forløb. Således kaldes handlingsaksen også 180-graders-linjen, fordi den dikterer, at kameraet som udgangspunkt kun har lov til at skildre den narrative udvikling



Figur 1. Planche 26 fra *Koks i lasten* (1958).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 -
All rights reserved

fra en halvcirkel på den ene side af aksen (Katz 1991, 130). Denne selvvalgte begrænsning har den fordel, at tilskueren hele tiden har nogle faste retningsbestemte markører at forholde sig til, mens der klippes mellem de forskellige indstillinger. I en biljagt vil bilerne altid køre i samme retning hen over lærredet, og to karakterer, der taler sammen, vil stadig være afbildet som værende vendt mod hinanden, selv om der klippes til nærbilleder af dem begge hver især, osv. Hvis dette praktiseres konsekvent, bibringer det således tilskueren et klart, vedvarende rumligt overblik, hvor vedkommende til hver en tid vil have forstået, hvordan de narrative agenter i en given scene placerer sig i forhold til hinanden, og hvor i rummet den enkelte indstilling er taget fra. Ulempen er til gengæld, at det, hvis det netop ikke praktiseres konsekvent, i

stedet kan risikere at skabe endnu mere forvirring end ellers, fordi sådanne kontinuitetsbrud vil kunne give anledning til nogle u hensigtsmæssige hypotesedannelser hos tilskueren.

I første del af denne undersøgelse vil jeg således karakterisere Hergés stil i lyset af en række almene konventioner, der alle udspringer af 180-graders-linjen. Hvor det er muligt, vil jeg også forsøge at redegøre for en eventuel udvikling i Hergés brug af en given konvention. Nu afbilder Hergé ofte handlingen efter en model, der kan sammenlignes med den tidlige stumfilm-tradition, dvs. i tableauer skildret i brysthøjde. Det medfører naturligt nok, at 180-graders-reglen samtidigt bliver overholdt - se figur 1. Men i den følgende sammenligning vil jeg via



Figur 2. Planche 67 fra *Det knuste øre* (1937).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 -

All rights reserved

eksempler underbygge påstanden om, at Hergé har været opmærksom på, hvordan en konsekvent og korrekt håndtering af de enkelte konventioner kan bibringe læseren et særligt narrativ-rumlige overblik og lette afkodningen af selve fortællingen.

Forinden vil jeg dog give et overordnet eksempel, som støtter min generelle tese: Den forholdsvis tidlige skildring i scenen fra planche 67 i *Det knuste øre* (1937) – se figur 2 – er netop helt afhængig af, at handlingsaksen respekteres. Bortset fra det første billede, hvor det rumlige forhold mellem to af personerne

i scenen etableres, klippes der efterfølgende imellem hele tre forskellige personer, uden at nogen af dem på noget tidspunkt optræder i billedet samtidigt. Undervejs i scenen opstår der oven i købet en overraskende sekundær fortælling mellem manden med pistolen og det palmetræ, han gemmer sig ved. I en så kompliceret scene kunne der hurtigt opstå tvivl om, hvem der gjorde hvad – og om der måske endda skulle være narrative agenter i scenen, vi endnu ikke havde set? Om end Hergé gør det meget bedre siden, fastholder scenen alligevel sin rumlige klarhed gennem hele forløbet, hvilket kan tilskrives, at 180-graders-reglen overholdes så konsekvent.

Shot/reverse shot

Dette begreb dækker over en ofte brugt konvention i forhold til handlingsaksen. Her placeres kameraet, så det først følger handlingsaksen i den ene retning, hvorefter det flyttes og drejes, så det i næste indstilling i stedet peger i den næsten stik modsatte retning: "A reverse shot is not literally the 'reverse' of the first framing. It is simply a shot of the opposite end of the axis of action, usually taken at an oblique angle to the subject" (Bordwell & Thompson 1993, 265). Der er ingen eksempler på shot/reverse shot i den allerførste historie om *Tintin i Sovjetunionen*, men efterhånden finder Hergé anvendelse for det i flere og flere situationer. Typisk vælger Hergé at udnytte den dynamisering af billedsproget, som shot/reverse shot giver, til at understrege faremomenter – se figur 3. Det giver god mening, for teknikken bevirker, at der er en stor parallakse i forhold til det



Figur 3. Planche 52 fra *Krabben med de gyldne klør* (1947). Copyright © Hergé / Moulinesart 2016 - All rights reserved



Figur 4. Planche 42 fra *Tintin og picaroerne* (1976). Copyright © Hergé / Moulinesart 2016 - All rights reserved

skildrede rum. For at orientere sig må læseren nødvendigvis skærpe sin koncentration tilsvarende – en tilstand, der stemmer fint overens med den narrative nerve i den skildrede situation. Til gengæld er det forholdsvis sjældent, han vælger at bruge teknikken i dialogscener, sådan som det ellers er sædvane på film. Det forekommer i få tilfælde – f.eks. et sted i *Tintin og Picaroerne*, hvor ansigtsudtrykkene er særligt vigtige – se figur 4 – men som oftest vil disse dialogscener stadig være karakteriseret af en form for fare – se figur 5.



Figur 5. Planche 8 fra *Soltemplet* (1949).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 -

All rights reserved

Shot/reverse shot repræsenterer en kompliceret udnyttelse af 180-gradersreglen, idet den involverer to indstillinger, der præcist spejler den samme vinkel på den samme side af en handlingsakse. Selv om Hergé ikke udnytter shot/reverse shot på alle de måder, den typisk bruges på i filmen, er han alligevel meget konsekvent i sin anvendelse af konventionen, hvorfor brugen af den nødvendigvis må være meget bevidst.

Eyeline match

Denne konvention vil ofte fungere som en variant af shot/reverse shot. Den finder anvendelse i de tilfælde, hvor handlingsaksen defineres af en karakters blikretning, og konventionen implementeres, når det af sammenhængen fremgår, at det efterfølgende billede viser dét, karakteren ser på: "In this device, the character glances to a point offscreen in one shot, and a cut reveals the seen space, but not from the spatial position of the character"



Figur 6. Planche 23 fra *Det knuste øre* (1937). Copyright © Hergé / Moulinsart

2016 - All rights reserved

(Bordwell et al 1985, 207). En dialog i shot/reverse shot kan altså godt – hvis bare en af personerne ser direkte på den anden – samtidig angive et eyeline match. Men grundet det manglende overlap af visuelle stimuli imellem de to beskæringer er det en mentalt mere krævende variant. Den beror således alene på, at tilskueren selv identificerer konventionen og videre selv applikerer 180-graders-reglen i sin forståelse af det fælles rum, som bliver antydnet.



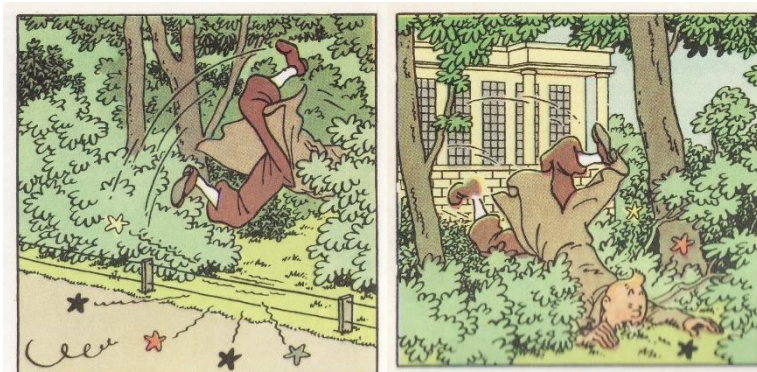
Figur 7. Planche 40 fra *Koks i lasten* (1958). Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

Almindeligvis når Hergés karakterer ser på noget, optræder betragter og objekt i samme billede. Hvis afstanden imellem de to bliver for stor, har betragteren som oftest en kikkert eller noget lignende til rådighed, således at sammenhængen i stedet via en let maskering af billedrammen etablerer sig som et point-of-view. Alligevel vælger Hergé fra tid til anden at benytte sig af konventionen, men hvor han tidligt gerne betjener sig af rene eyeline matches, vælger han efterhånden at understrege den fællesrumlige kontekst ved eksempelvis brugen af offscreen replikker. Han har med andre ord tydeligvis været opmærksom på de skærpede narrativ-logiske krav, konventionen stiller til læseren. Følgelig har han valgt at anspore til en fælles-rumlige association ved at føre lydangivelserne fra den første indstilling videre i den næste, præcis som tilfældet ville være i en tonefilm – se figur 6 og 7.

Klip på bevægelse

Klip på bevægelse handler om at skildre den samme profilmiske rørelse henover to forskellige indstillinger (Katz 1991, 154). Det er selvsagt et stærkt kontinuitets-træk, der hviler på et grundlæggende og særegent karakteristika ved levende billeder, og i sammenligning med tegneseriens statiske billeder kan det virke som lidt af en tilsnigelse at tale om klip på bevægelse også der. Men for at forstå narrativet er læseren tvunget til mentalt selv at

fuldstændiggøre det antydede forløb, hvorved tegneseriens statiske billeder trods alt får en slags narrativt liv i læserens bevidsthed, så i den forstand giver det alligevel mening.



Figur 8. Planche 24 fra *De syv krystalkugler* (1948).

Med dette in mente kan man konstatere, at

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

Hergé i flere tilfælde går så langt, han kan, i retning af en form for principiel kontinuitet. Hergé er tydeligvis klar over, at fornemmelsen af handlingsmæssig kontinuitet imellem to billeder i mange tilfælde afhænger af fornemmelsen af kontinuerlig bevægelse, og han klipper på dét, der er muligt i tegneserien, nemlig bevægelseslinjer. I figur 8 er det således tydeligt, at bevægelseslinjerne i det andet billede begynder nogenlunde dér, hvor de andre slutter i det første billede. Der findes dog også tilfælde, hvor Hergé i højere grad forlader sig på, at den logiske sammenhæng mellem de to billeder er stærk nok til, at læseren selv kan fuldende forløbet – se f.eks. figur 9.



Figur 9. Planche 8 fra *Kong Ottokars scepter* (1947).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

Konsekvente bevægelsesretninger

Denne konvention stammer oprindeligt fra stumfilmens såkaldte forfølgelsescener, som optaget med et stillestående kamera bevirkede, at karaktererne måtte jage hinanden henover adskillige indstillinger. Når en

karakter træder ud af billedrammen i én indstilling og umiddelbart derefter træder ind i billedrammen i den næste, dikterer konventionen følgelig, at bevægelsesretningen må være den samme, hvis illusionen af tidslig og rumlig kontinuitet skal bevares. Dette kan gøres på flere måder, men den klassiske stil favoriserer klip, der foretages midt i bevægelsen – en model der kaldes match-on-action (Bordwell et al 1985, 205).

Hergé har fra starten været meget opmærksom på den tætte kontinuitet, som konsekvente bevægelsesretninger kan signalere, og det gælder særligt i forbindelse med forfølgelsescener. På nær det allerførste tilfælde i det første album er alle

den type scener i Tintin skildret konsekvent. F.eks. begår han kun i alt to (mindre) overspring hen over hele den 11 sider lange jagtsekvens fra planche 31 til 41 i *Det hemmelige våben* (1956), og i begge tilfælde kan bruddene forsvares. I det første tilfælde, fordi vi allerede har etableret, at interiøret i bilen altid skildres kørende fra venstre mod højre, og i det andet, fordi det markerer, at jagten nu reelt synes at være slut.¹ I forhold til, hvordan karaktererne rent billedligt kommer fra den ene indstilling til den næste, vælger Hergé som oftest en model, hvor karakteren bibeholdes i fuld figur i billedet. I stedet signalerer karaktererne via deres kropssprog og position i rummet, at de netop er ved at forlade billedrammen eller just er ankommet – se f.eks.



Figur 10. Planche 12 fra *Tintin i Tibet* (1960). Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved



Figur 11. Planche 35 fra *Det hemmelige våben* (1956). Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

¹ Fra rude 5 til 6 på planche 37 og igen fra rude 7 til 8 på planche 39.

figur 10. Men det er formentlig udelukkende billedkompositoriske hensyn, der får ham til så ofte at gøre det på denne måde. Så snart der i billedrammen er flere personer, som skal samme vej, klipper Hergé faktisk gerne, mens nogle er halvvejs inde eller ude – se f.eks. figur 11.

Omprioritering af handlingsaksen

Selv om 180-graders-reglen i høj grad er defineret ved den måde, hvorpå kameraet låses på den ene side af handlingsaksen, findes der inden for rammerne af dette princip en række muligheder for alligevel at krydse linjen. I de tilfælde, hvor karakterernes profilmiske ageren vender linjen i forhold til kameraet, kan det naturligt nok ikke være anderledes, men det er analogt hertil selvfølgelig også en mulighed, at kameraet selv bevæger sig over på den anden side af aksen.



Figur 12. Planche 18 fra *Det hemmelige våben* (1956). Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved



Figur 13. Planche 13 fra *Det hemmelige våben* (1956). Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

Endelig viser praksis også, at det er muligt at krydse mellem to indstillinger på hver sin side af aksen, hvis man derimellem klipper til et punkt på selve linjen (Bordwell & Thompson 1993, 274).

Det har ikke været muligt at finde et eksempel, hvor Hergé har forsøgt at illudere, at tegneseriens skildring af handlingen skulle have foretaget en 'glidende' bevægelse over på den anden side af aksen imellem to billeder. Men

han demonstrerer til gengæld, at hvis den narrative closure er stærk nok, kan det godt lade sig gøre at illudere, at karaktererne har rykket sig og dermed selv flyttet handlingsaksen – se figur 12. Lige som i eksemplet med eyeline matches, viser dette tilfælde, hvordan den bevægelses-mæssige dynamik, der opstår som et resultat af den nye placering af handlingsaksen, er afhængig af den narrative sammenhængskraft, der kommer i stand via dialogen. Tricket med i stedet at nå den anden side af handlingsaksen ved først at klippe til et punkt på selve linjen, kan Hergé også finde anvendelse for. I *Det hemmelige våben* bruger han den eksempelvis til at give billedligt liv til en scene med en længere dialog – se figur 13.

Ud over de allerede skitserede muligheder findes der selvfølgelig også den mulighed, at den narrative udvikling selv ændrer vilkårene og skaber en ny primær handlingsakse for kameraet at forholde sig til (Katz 1991, 134ff). De mange cliffhangers, der ofte lukker en side i *Tintin*, indeholder gerne et overraskelsesmoment, som betyder, at der etableres en ny handlingssakse, og det er derfor en situation, som Hergé ofte har måttet finde en løsning på. Et gennemgående træk i *Tintin* er, at handlingen



Figur 14. Planche 37 fra *De syv krystalkugler* (1948).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved



Figur 15. Planche 6 fra *Tintin i Tibet* (1960). Copyright ©

Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

generelt følger læseretningen. I mange tilfælde placerer den nye handlingsakse sig præcis oven i den gamle blot således, at den nye handlingsudvikling for en kort stund vender karakterernes fokus imod læseretningen – se f.eks. figur 14. Netop i forbindelse med disse cliffhangers understreger denne grafiske

Figur 16. Planche 12 fra *Den Sorte Ø* (1963).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

prioritering selve overraskelsesmomentet i særlig grad. Men det er klart, at det sluttelig ville betyde en begrænsning af de dramatiske muligheder generelt, hvis den rumlige skildring altid foregik sådan. Derfor forekommer der også jævnligt mere perspektiviske skildringer, og efterhånden begynder Hergé tillige at etablere nye handlingsakser i et mere 'tredimensionelt' rum – se figur 15 og 16.

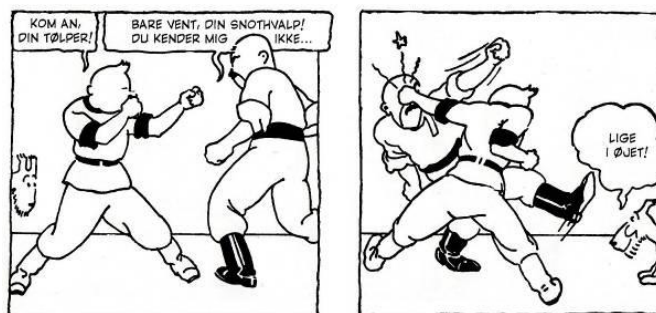
Sidst i serien begynder Hergé endda at operere med nogle forholdsvis komplicerede omprioriteringer af handlingsaksen. I figur 17 er der således en primær handlingsakse mellem Kaptajn Haddock og vinduet, men også en sekundær akse mellem Haddock og Tintin. Haddocks intermezzo med damen i vinduet kunne utvivlsomt være blevet skildret på mange andre måder, end det foregår her. Men selvom der i billede to og tre klippes ind, holder Hergé sig hele tiden et sted i rummet, hvorfra han i billede fire kan klippe frem til Tintin uden at begå kontinuitetsbrud i det øjeblik, hvor den sekundære akse mellem Haddock og Tintin nu igen bliver den primære.

Figur 17. Planche 28 fra *Koks i lasten* (1958). Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

Motiverede kontinuitetsbrud

I den klassiske stil tjener 180-graders-reglen til at lette tilskuerens forståelse af filmens rumlige og tidslige forhold, men filmhistorien i øvrigt er fuld af eksempler på, at tilskueren sagtens kan forstå, hvad der foregår, selv om reglen ikke overholdes. Dog er det selvfølgelig sådan, at, hvis man først har valgt at overholde princippet, kan en krænkelse virke endog meget desorienterende på tilskueren, fordi den på et øjeblik kuldkaster en ellers velfungerende forståelsesmodel fuldstændigt. Umiddelbart er det blot en tilskyndelse til at holde ved, når man først er begyndt, men i visse tilfælde vil den narrative udvikling godt kunne motivere et bevidst brud, vel vidende at dét er noget, der får det til at gibe i publikum (Bordwell & Thompson 1993, 370).

Det er således vigtigt at pointere, at 180-graders-reglen er et princip og ikke en lov, og at kreativt motiverede brud altså er undtagelsen, der bekræfter reglen. Men derfor skal man også passe særligt på, når man vælger at argumentere til fordel for et givent tilfælde, fordi der er en



Figur 18. Planche 27 fra *Tintin i Sovjetunionen* (1931).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 –
All rights reserved

reel risiko for, at man ender med at overfortolke dét, der bare er en simpel kontinuitets-fejl. Som nævnt i forbindelse med figur 3 er Hergé allerede fra begyndelsen meget opmærksom på overholdelsen af endda ret komplekse kontinuitets-principper, men ikke desto mindre forekommer egentlige fejl i flere af de tidlige album – jævnfør figur 18. Ved første øjekast ser det således ud, som om Tintins modstander har forsøgt at passere Tintin. Hvis man ser efter, vil man dog opdage, at Terry i mellemtiden har skiftet plads, og derved kan man så i stedet konstatere, at Hergé i billede 2 åbenbart har valgt at skildre handlingen fra den modsatte side af akse. Indholdet skildrer et typisk start- og slutmoment, og det er svært at se, hvad et brud skulle kunne bidrage med i den sammenhæng. Tværtimod forhindrer det en hurtig og korrekt forståelse af handlingen, og når man dertil lægger, at det måske ikke en gang vil være alle læsere, der opdager kontinuitetsbruddet, må man konkludere, at der i dette tilfælde ganske enkelt er tale om en fejlposition.



Figur 19. Planche 17 fra *Enghjørningens hemmelighed* (1947).
Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

Men senere hen bryder Hergé reglen bevidst. Det tydeligste eksempel er fra *Enghjørningens hemmelighed* (1947), hvor han via dialogen endda selv kommenterer det, imens det sker – se billede fem og seks i figur 19. Hvad der visuelt ellers kunne have været en monotont skildret andenhandsberetning, understreger nu i stedet selve dramaet i Haddocks fortælling på bedste vis. Det bevidste brud bliver her særlig tydeligt, i og med Hergé faktisk forbereder læseren på den kommende kontinuitetskrænkelse. Da vi vender tilbage til Haddock og Tintin i billede fem, er der nemlig ikke tale om et brud. Således ville der have været hele to brud i scenen, hvis Hergé ikke netop havde opblødt det første ved at krydsklippe til et billede fra selve den forfølgelse, Haddock fortæller om. Læseren vil naturligvis registrere, at handlingsaksen i skildringen af forfølgelsen er prioriteret modsat af, hvad den er i rammefortællingen. Men på denne måde skaber det første akse-skift sammen med dialogen en form for referenceramme, så læseren senere kan sætte det reelle brud ind i en passende forståelsesramme med det samme.

Et andet eksempel – denne gang fra *Det hemmelige våben* (1956) – viser, at Hergé også forstår at anvende teknikken i komplicerede action-sekvenser. I figur 20 kører begge biler fra venstre mod højre i alle seks billeder undtagen i det fjerde.

Dér kører begge biler i stedet som udgangspunkt fra højre mod venstre.² Som sådan er denne krænkelse selvfølgelig en klar fortælleteknisk markering af den krise, der pludseligt opstår som følge af, at de to biler nu er ved at køre ind i hinanden. Men lige som det første eksempel har dette også en ekstra dimension. Selv om den grønne bil i billede fem således igen kører fra venstre mod højre, markerer denne udvikling nemlig et nyt brud med den nye retningsangivelse, der ellers netop var blevet udstukket i det forrige billede. Man kan vælge blot at se dette tilfælde som en fortsat grafisk markering af det kaotiske element i den pludseligt opståede dramatik, men jeg vover den påstand, at det er udtryk for en ganske raffineret udnyttelse af læserens mentale forståelsesproces.



Figur 20. Planche 20 fra *Det hemmelige våben* (1956).
Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

Hvis billede fem konstituerede et egentligt brud, ville den grønne bil således stadig være på vej ind i den sorte bil, men af Tintins replik forstår vi, at chaufføren er ved at skride ud og altså på det tidspunkt allerede må være i færd med at undvige. Dét kan han kun gøre ved at dreje til højre, hvilket naturligt

² At det faktisk også gælder den sorte bil, kan man se af den vektor, som billedets bevægelseslinjer oprindeligt har udstukket for den inden det moment, hvor den til sidst drejer ind foran den grønne bil.

betyder, at den handlingsakse, der går igennem den grønne bil, må være blevet flyttet mod højre i et tilsvarende omfang imellem billede fire og fem. På grund af den skarpe vinkel i billede fire følger det, at handlingsaksen kun ville skulle flyttes meget lidt, for at den grønne bil i billede fem igen ville være på vej fra venstre mod højre. At bilen netop skildres sådan i billede fem, er derfor et klart visuelt signal, der bekræfter læseren i, at chaufførens undvigemanøvre nu fører den grønne bil væk fra vejen. I kombination med Tintins replik om, at de skal passe på, kan Hergé udnytte konventionerne omkring handlingsaksen på en måde, så læseren selv mentalt flytter handlingsaksen mellem de to billeder, således at bilens rumlige placering passer til Tintins replik. Grunden til, at Hergé har valgt en så kunstfærdig fortællestil, er formentlig, at han på denne måde kan bibringe læseren en præcis rumlig fornemmelse af, at bilen er på vej til at køre galt, uden at vedkommende har nogen idé om, hvad der vil ske. Det ville læseren i højere grad have haft, hvis det var skildret i en total, og overraskelsen i det efterfølgende billede, hvor bilen kører i en sø, ville have været tilsvarende mindre.

I forbindelse med den lange forfølgelsesscene i *Det hemmelige våben* (1956) har jeg allerede gennemgået, hvordan brud på 180-graders-reglen i de senere album kun forekommer yderst sjældent. Men Hergés kreative brug af kontinuitets-krænkelser demonstrerer et indgående kendskab til de muligheder, som den generelle overholdelse af 180-graders-reglen frembyder. At det, der begynder som uforsætlige kontinuitetsbrud, senere indskrænkes til kreativt motiverede brud, er samtidig en klar indikation af, at Hergé bliver mere og mere opmærksom på den konsekvens som kontinuitetskonventionerne i den klassiske filmstil afkræver for at fungere optimalt.

Case: To ruder fra Det sorte guld

Hertil har jeg gennemgået nogle af de vigtigste konventioner i forbindelse med den klassiske stils kontinuitetsbegreb. I alle tilfældene har jeg vist, hvordan Hergé har forholdt sig bevidst til hvert enkelt konvention, men i det følgende vil jeg vise, hvordan Hergés billedsprog ofte er karakteriseret ved en avanceret udnyttelse af flere kontinuitets-konventioner på én gang. Det sker via en analyse af et kort forløb på to billeder fra *Det sorte guld* (1971), hvor Tintin er på vej til at gribe ind over for en mand, der netop skal til at slå en rotte, i den tro at manden er ved at prygle Terry – se figur 21.

Ved første øjekast kan det virke som om, de to billeder konstituerer et aksebrud, men selv om det unægtelig kan se sådan ud, når Tintin og manden bytter plads på de to billeder, vil min gennemgang



Figur 21. Planche 11 fra *Det sorte guld* (1947).

Copyright © Hergé / Moulinsart 2016 - All rights reserved

af forløbet vise, at det forholder sig anderledes, når man læser det. Når man følger læseretningen, ser vi først Tintin, hvis blikretning vi derefter kan følge over på manden med kæppen. Dette danner naturligvis en umiddelbar handlingsakse imellem de to, men denne bliver hurtig sekundær, når man på baggrund af den forudgående handling indser, at manden er ved at slå på et dyr, der har gemt sig i en tovrulle. Grundet alvorren i situationen vil denne udvikling straks betyde en omprioritering af rummet, således at denne anden handlingsakse mellem manden og tovrullen nu vil være den primære. Når man efterfølgende klipper ind til en tættere beskæring af denne handlingsudvikling, vil det således være denne anden og sidste handlingsakse, som kontinuiteten vil blive bedømt i forhold til. At det er sådan, Hergé har ønsket at skabe kontinuitet hen over de to billeder, understreges af det faktum, at der klippes i shot/reverse shot i forhold til netop denne anden akse. Selvom der klippes til en noget tættere beskæring i billede to, er vinklen i forhold til denne anden akse den samme i begge billeder.

Hvis man alene forstår klippet i forhold til denne anden akse, kan der aldrig blive tale om et kontinuitetsbrud. I stedet er der i tråd med den klassiske, analytiske tilgang blot tale om et helt almindeligt klip på bevægelse ind til en tættere beskæring af det, læseren allerhelst vil se. Men som sådan ændrer denne anden handlingsakse dog ikke på, at det store spørgsmål, når man er færdig med at aflæse narrationen i billede ét, stadigvæk er, om Tintin kan nå at intervenere. Set i forhold hertil er det for så vidt stadig problematisk, at Tintins aktion skifter retning. Læst fra venstre vil læseren dog først genkende den nye indstilling af manden og tovrullen, og derefter vil læseren erfare, at Tintin

faktisk er på vej ind i billedet for at forhindre manden i sit forehavende. Med udnyttelsen af læseretningen og Tintin kun delvist inde i billedrammen fungerer det med andre ord, som om det var et klip, der i første omgang kun viste manden og tovrullen. I forhold til læseretningen kan Tintins entre altså siges at ske, efter at klippet reelt allerede er foretaget, og i den forstand er handlingen således gengivet fuldt korrekt. I første omgang vil læseren reelt kun have handlingsaksen mellem manden og tovrullen at forholde sig til, mens Tintins entre i anden omgang følger princippet om konsekvente bevægelsesretninger.

Med dette eksempel har jeg således demonstreret, hvordan Hergé i forhold til blot to billeder har nået at gøre sig overvejelser omkring følgende gængse kontinuitets-konventioner: shot/reverse shot, klip på bevægelse samt omprioritering af aksens. I processen har han tillige benyttet sig af et kreativt motiveret kontinuitetsbrud til i overensstemmelse med konventionen om konsekvente bevægelsesretninger at illudere en forsinket entre. Dermed viser eksemplet, at Hergé ikke bare er vidende om funktionen af de enkelte kontinuitets-konventioner hver for sig, men tillige at han stadig forstår at håndtere dem korrekt, selv når han lader dem indgå i nogle meget komplekse forhold. Samtidig er det et eksempel på, at han prioriterer den samme fortællertekniske økonomi, som den klassiske filmstil også styres af. Det havde været nemmere at skildre handlingen i det første billede via et eyeline match, men Hergé vælger altså en langt mere kompliceret løsning, som til gengæld bevirker, at forløbet kan skildres i to billeder i stedet for tre.

Konklusion

I denne artikel har jeg indledningsvis argumenteret for, at Hergés tableau-baserede stil ofte indebærer en naturlig overholdelse af 180-graders-reglen. Samtidig har jeg dog vist, at Hergé i forhold til mere kompliceret billeddramatisering allerede i 1937 fremviste konkret forståelse for den rumlige klarhed, som overholdelse af 180-graders-reglen kan bibringe. Efterfølgende har jeg demonstreret, hvordan Hergé har forholdt sig bevidst til den problematik, der ligger til grund for en række af kontinuitets-konventionerne. Først og fremmest har jeg fundet direkte sammenlignelige forhold, hvor tilbagevendende elementer i Hergés billedsprog fungerer analogt til en bestemt filmisk konvention fra den klassiske stil. Således har jeg vist, hvordan hans

prioriteringer i forhold til klip på bevægelse, konsekvente bevægelsesretninger, eyeline match og shot/reverse shot både i forhold til udtryk og anvendelse meget præcist modsvarer almindelig praksis inden for den klassiske filmstil. I forhold til det overordnede formål med denne artikel har jeg således demonstreret, hvordan en væsentlig del af Hergés stilistiske prioriteringer sker i overensstemmelse med de konventioner, som er udledt af den klassiske filmstil.

Ud over disse forholdsvis simple konventioner har jeg undersøgt Hergés forhold til nogle mere komplicerede problemstillinger omkring omprioritering af og brud på handlingsaksen og her vist, at han i hvert fald i de senere album håndterer disse i overensstemmelse med praksis inden for den klassiske stil. Især min analyse af de kreativt motiverede brud på handlingsaksen er værd at bemærke, efter som de er vidnesbyrd om, at Hergé i hvert fald i de senere album er vidende om det, hver gang han afviger fra den traditionelle applikation af kontinuitetsklipningen. På samme måde har jeg i den afsluttende case anskueliggjort, hvorledes Hergé hen over en enkelt transition mellem to ruder gerne forholdt sig til alle seks kontinuitets-konventioner på én gang. Det indikerer, at han gjorde sig endog meget store anstrengelser for at appropriere den klassiske filmstil.

Det giver dermed god mening at bruge de her nævnte begreber fra den klassiske filmstils kontinuitets-konventioner i forhold til Hergés tegneserier om Tintin. Men eftersom konventionerne som nævnt ovenfor ikke omtales i tegneserie-tegnerens lærebøger, er det tvivlsomt, hvor mange der kan tænkes at have implementeret konventionerne med samme omhu, som Hergé gjorde. Ifølge hans eget udsagn formåede hans egne assistenter da heller ikke at videreføre andet fra hans stil end de mest basale grafiske elementer (Peeters 1983, 22). Før vi kan tillade os at anvende begreberne i sammenhæng med tegneserier generelt, er vi derfor nødt til at danne os en mere præcis idé om, hvor udbredte kontinuitets-konventionerne egentlig er inden for tegneserien, og i hvilken kontekst de sædvanligvis bliver brugt.

Litteraturliste

- Bordwell, David. 1996. "Convention, Construction and Cinematic Vision." I *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* red. af Bordwell, David and Carroll, Noël, 87-107. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David and Thompson, Kristin. 1993. *Film Art. An Introduction*. Palatino: McGraw-Hill Inc.
- Bordwell, Staiger and Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Christiansen, Hans-Christian. 2001. *Tegneseriens Æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Eisner, Will. 2008a. *Comics and Sequential Art. Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York: W. W. Norton & Co.
- Eisner, Will. 2008b. *Graphic Storytelling and Visual Narrative. Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York: W. W. Norton & Co.
- Gravett, Paul. 2003. "Hergé & The Clear Line: Part 1 + 2." *Comic Art Magazine* no. 2.
- Groensteen, Thierry. 2013. *Comics and Narration*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Groensteen, Thierry. 1999. "Særtræk i den 7. og 9. kunstart." I *Mediekultur*. Vol 15, No 30: 19-26.
- Jørgensen, Anders Hjort. 1983. *Tegneseriernes historie*. Odense: Stavnsager.
- Katz, Steven D. 1991. *Film Directing Shot by Shot. Visualizing from concept to screen*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Kolp, Manuel. 1992. *Le Langage cinématographique en Bande Dessinée*. Bruxelles: Edition de l'Université de Bruxelles.
- Kukkonen, Karin. 2013. *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- McCloud, Scott. 2006. *Making Comics. Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. New York: HarperCollins.

Peeters, Benoit. 1983. *Hergé. Bogen om Tintin og hans skaber*. Carlsen Comics.

Thompson, Kristin and Bordwell, David. 1994. *Film History. An Introduction*.
New York: McGraw-Hill, Inc.

Tegneserier

Den Sorte Ø (Hergé, 1963)

Det Hemmelige Våben (Hergé, 1956)

Det Knuste Øre (Hergé, 1937)

Det Sorte Guld (Hergé, 1971)

De Syv Krystalkugler (Hergé, 1948)

Enhjørningens Hemmelighed (Hergé, 1947)

Krabben med de gyldne Kløer (Hergé, 1947)

Kong Ottokars Scepter (Hergé, 1947)

Koks i Lasten (Hergé, 1958)

Soltemplet (Hergé, 1949)

Tintin og Picaroerne (Hergé, 1976)

Tintin i Sovjetunionen (Hergé, 1931)

Tintin i Tibet (Hergé, 1960)