

Fotografens øje

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Fotografens øje – dansk filmfotografi gennem 100 år er en bog, som jeg har set frem til i årevis. Det kan godt være en hæmsko at anmelde en bog, som man har tårnhøje forventninger til – særligt når der i baghovedet allerede rumsterer en bestemt strukturering af emnet. *Fotografens øje* rummer heldigvis mange fine bidrag og indsigtsfulde kommentarer om filmfotografi fra en perlerække af danske filmfotografer og et meget varieret hold af skribenter. Det er imidlertid også en ujævn udgivelse, som er plaget af visse redaktionelle problemer.

Rosen kommer vi til, men desværre bliver jeg nødt til indledningsvist at påpege nogle svagheder ved bogen – det er nemlig dem, som læseren først støder på. Meget ville være vundet ved justeringer i begyndelsen af bogen, for man føres ind i værket på en besynderlig facon. Der er ikke en decideret introduktion, men et kortfattet forord, hvor halvdelen af pladsen benyttes til at takke diverse personer og instanser. Det hører vel med til genren, men det ville være mere hensigtsmæssigt at give læseren en bedre sammenfatning af bogens indhold og redegøre for hensigten med de enkelte afsnit og den overordnede struktur.

Forordet indledes ganske vist med at forklare, at anledningen til bogen var filmens 100 års fødselsdag i 1995, hvor Dansk Filmfotograf Forbund mente, at der ikke havde været tilstrækkelig fokus på fotografens rolle. Man kan roligt tale om en forsinket reaktion, hvis det er det væsentligste ræsonnement for bogen. Det er altså ca. 14-15 år siden! Det kan godt være, at det var anledningen dengang, men hvad er anledningen til at udgive bogen *nu*? Dermed ikke sagt, at bogen er uaktuel eller uinteressant. Jeg kan finde gode grunde til, at vi kan drage nytte af en udgivelse om filmfotografi i Danmark, men man undrer sig over, at forordet ikke gør mere ud af *motivere* udgivelsen.

Hvad angår bogens struktur, så forekommer forordet at være skrevet til en læser, som allerede kender til projektet snarere end til den uindviede, som ønsker sig et overblik over den forestående læseoplevelse. Forordet *kommer ind på* bogens hovedområder - i øvrigt i omvendt kronologisk rækkefølge - i stedet for at præsentere dem og *forklare* bogens struktur. Jeg kan her løfte sløret for, at bogen er inddelt i fire hovedområder (herefter afsnit): "Før og nu", "At vælge fotograf", "Filmfotografer" og "20 film". Det første afsnit indeholder en række artikler og essays af primært historisk, sekundært analytisk og teoretisk karakter, mens andet afsnit handler om fotografens arbejde set fra diverse samarbejdspartneres perspektiv - en manuskriptforfatters, producents, instruktørs og skuespillers. Tredje afsnit består af interviews med en lang række danske fotografer iblandet redaktionelle kommentarer og sidste afsnit består af artikler og essays om fotograferingen af tyve danske film fra *Häxan* (1922) til *Antichrist* (2009).

Til bogens forsvar står der ganske vist i forordet, at filmudvalget i den sidste del af bogen repræsenterer en slags kanon for dansk filmfotografi. Kanondebatten er for længst ebbet ud, men det antyder trods alt et *sigte* med dette afsnit. Men hvad *vil* bogen med de øvrige afsnit? Ja, Morten Piil, Ebbe Iversen og en række andre har interviewet danske filmfotografer, men *hvorfor* og med *hvilken vinkling*? Hvad er hensigten med i det hele taget at udvælge disse fire hovedområder? Og hvad er bevæggrundene for at organisere materialet i den ovenfor nævnte rækkefølge?

Før og nu – dit og dat



Fig. 1: *Fotografens øje – Dansk filmfotografi gennem 100 år* (Lindhardt og Ringhof, 2009). Bogens titel er (sandsynligvis) inspireret af en udtalelse fra Mogens Rukov på s. 94 om, at billedets kvalitet ikke ligger i motivet, men i "fotografens øje" - det fotografen bidrager med.

"Før og nu"-afsnittet rummer nogle af bogens mest stimulerende passager om filmfotografi, men i sin helhed er afsnittet også det mest problematiske i bogen. I forordet står der: "De enkelte essays beskriver udvalgte film fra filmens historie i Danmark – både fiktions- og dokumentarfilmen, manuskriptets betydning, samarbejdet med instruktør og skuespillere og filmteknologiske forudsætninger for filmfotografens arbejde" (5). Når man *har* læst bogen forstår man, at der er tale om en kondenseret opsummering af bidragene i de to første afsnit ("Før og nu", s. 10-89 & "At vælge fotograf", s. 90-105), men fordi læseren ikke ved, hvad bogen *vil* med disse afsnit, og *hvorfor* det er netop disse emner, som har været særligt vigtige at inddrage, så går man ind til bogens første afsnit uden at kende hensigten med det.

"Før og nu"-afsnittet indledes af et kapitel forfattet af Dan Nissen om de vigtigste af pionererne blandt danske filmfotografer. Nissen giver en række korte biografiske præsentationer af Peter Elfelt, Axel Graatkjær, Johan Ankerstjerne, Louis Nielsen, Alfred Lind og George Schneevoigt med referencer til deres fotografiske virke (fig. 2). Med undtagelse af Elfelt er der her primært tale om fiktionsfilm – for de fleste vedkommende fra 1910'erne. Efter Nissens kapitel følger tre kapitler om dokumentarfilm fra 1960'erne og frem til 2009, hvorefter der kommer et kapitel om dansk tv-drama fra 1994 til 2001, afsluttet af et kapitel om dogmefilm og et kapitel om, hvad fremtiden mon byder. Den emnemæssige spredning er suppleret af en sproglig ditto. Nissens fremstilling er nøgternt redegørende med enkelte indskudte bemærkninger om filmfotografi af anmeldende karakter, mens fx Alan Berg Niensens essay "Billedets skriven" er impressionistisk, personligt, fortolkende, koncentreret om øjeblikke frem for helheder, fuld af sproglige krumspring og sætningsfragmenter. Det er i en vis udstrækning et spørgsmål om smag, men jeg mener, at luftige tankestrømme som: "Et sted, jeg ikke ville tro, det lykkedes, filmbilledet sammenligner i en billedovervejelse kvindens hals og Hansens søjle. Jeg holder vejret, jo, balanceakten lykkedes i et roligt billede af ren selvfølgelighed" (42) har bedst af at blive dosseret punktvis som overbyggende fortolkning på et mere grundigt analytisk bearbejde.

Det ville være for omfattende at give en fyldestgørende kritik af samtlige tekster, men et par kommentarer vil jeg dog knytte til et par af de andre bidrag. Der er mest gods i Ove Christensens kapitel om dogmefilm, som er det mest gennearbejdede og bedst strukturerede. Det er i øvrigt også det eneste kapitel her i afsnittet – og et af de få i bogen som sådan – der refererer flittigt til anden litteratur. Hovedparten af bidragene ignorerer litteraturen inden for deres emnefelt og agerer, som om at de bevæger sig på jomfruelig grund. Det er ikke nødvendigvis en hæmsko for fine næranalytiske observationer, som Søren Staal Balslevs artikel om dansk tv-drama – særligt *Riget* – er et eksempel på, men som samme artikel afslører, så giver det problemer, når der skal perspektiveres og kontekstualiseres. Balslevs opfattelse af dansk tv-dramas *historie* er temmelig subjektiv og lidet overbevisende. Fx nævner han ikke *Taxa* med et ord. Hvad man end mener om *kvaliteten* af serien, er den svær at komme uden om som fotografisk og klippeteknisk milepæl i DRs dramaproduktion. Det bliver der heldigvis gjort opmærksom på senere i bogen i interviewet med fotograf Bo Tengberg, hvor seriens visuelle fremtoning fremhæves som et "vendepunkt" for dansk tv-dramatik (242).

Arne Bros bidrag "Den moderne dokumentarismes billedsprog" er ambitiøst anlagt, men har også en række problemer, som stærkere redaktionel 'sparring' – eller mere spaltepads - kunne afhjælpe (selvfølgelig termer, manglende mellemregninger og sammenblanding af fiktions- og dokumentarfilm på såvel et terminologisk, æstetisk og branchemæssigt niveau). Særligt problematisk er det, da essayet afslutningsvist forsøger at flette dogmebevægelsen sammen med "de seneste 15 års succesfulde dokumentarisme i Danmark" (59). Hvad er det for film, Bro skriver om? På billedsiden er der en række *frame grabs* fra nyere dokumentarfilm, som hans egne studerende på Filmskolen har produceret i 2007 og 2009. Der kan naturligvis være underlæggende institutionelle motiver for at gøre dokumentariske afgangsfilm fra '07/'09 og dogmefilm til to alen af samme stykke, men det giver ikke megen mening i hverken en æstetisk eller branche- og markedsanalytisk sammenhæng: De fungerer jo ikke på samme markedsbetingelser, og *Mifunes sidste sang* (1999) har flere ligheder med *Pretty Woman* (1990) end med dokumentarfilm.

Blandt de tre bidrag om dokumentarfilm er Tue Steen Møllers det mest vellykkede. Det er levende skrevet, godt formidlet og selvom der tyes lige lovligt meget til flokkel som "mesterlig" og "fremragende billedmager", så står han ikke tilbage for nøgtern kritik, som når han indledningsvist skriver, at Jørgen Roos – sine øvrige meritter til trods – ikke var nogen "specielt fremragende fotograf" (25). Selvom teksten



Fig. 2: Nissen fremhæver med rette denne scene fra *Ved fængslets port* (instr. August Blom, 1911): "Med spejle angives dramatisk spænding mellem personerne, og samtidig kompenseres der for de snævre dekorationer" (13-4).

kan forekomme anekdotisk, så har Møller faktisk en fin evne til både at kontekstualisere i forhold til genre-mæssige og stilistiske normer samtidig med, at han indimellem har et par præcise næranalyser uden alt for meget ståhej.

Jeg skal ærligt indrømme, at jeg ikke har set halvdelen af de film, som Møller refererer til, men det får man lyst til ved at læse artiklen. Der skal her gøres opmærksom på, at alle tre bidrag om dokumentar fokuserer på dokumentarfilm til projektion/biograflærredet, hvorimod tv-dokumentarismen er underbetonet. Her er med andre ord ikke en eneste sætning om Christopher Guldbrandsen, men mange om Simon Plum, Katia Forbert og Max Kestner (fig. 3). Set i forhold til bogens titel *Dansk Filmfotografi* er det forståeligt, mens dette ræsonnement omvendt stiller spørgsmål ved relevansen af et kapitel om tv-drama.

Velvilligt kan man sige, at afsnittet er organiseret som et tag-selv-bord. Herved er det de enkelte bidrags styrke, som er afgørende for læserens oplevelse.

Det skal her tilføjes, at der ikke nødvendigvis er noget galt med blandede bolsjer – hvis man *ved*, at det er det man får. Det gør man ikke her. Den vigtigste mangel er imidlertid, at afsnittet savner *retning, opbyggelighed og synergi* artiklerne imellem.

At vælge fotograf

Bogens andet afsnit "At vælge fotograf" er det korteste af de fire hovedområder. Her udtaler henholdsvis Mogens Rukov, Per Holst, Nils Malmros og Jens Okking sig om deres samarbejde med filmfotografen.

Mogens Rukov fabulerer sig igennem sin tekst "En manuskriptforfatter, hans rum og hans fotografi", mens han i vanlig stil balancerer på en knivsæg mellem nonsens og indsigt. Man har ikke fornemmelsen af, at Rukov tænker før han skriver, men *mens* han skriver. Derved ender artiklen med at blive en art dialogisk udveksling med ham selv som samtalepartner – ikke med en fotograf. Paradoksalt nok ender denne tilsyneladende improvisatoriske tankestrøm i gentagelser fra tidligere udgivelser og optrædener (her bl.a. om vertikalitet og iscenesættelse af blikket i *City Lights*) (fig. 4). . Ikke desto mindre har Rukovs skrivefacon også en fordel: Den tjener hans eminente evne til at fremelske eftertænksomhed og overvejelser om filmens poetik. Han er ikke manden, som forsøger at typologisere og systematisere. Rukov har klart mest at byde på, når han griber fat i en detalje og fremhæver nuancer og betydningsfylde, som andre let overser. Det kunne være døråbninger eller en bestemt rekvisit. Her er det fx trappen som rum/sted for handling, og så er det manuskriptskrivning med øje for at anvende point of view, hvilket Rukov ganske sympatisk mener, at han skal 'tænke mere i' (97).

Per Holst (98-99) og Nils Malmros (100-102) skriver mere kortfattet og konkret om deres kollegiale forhold til fotografen. Holst indvier læseren i de overvejelser, en producer gør sig ifm. at sammensætte et instruktør-fotograf-hold, og så argumenterer han for, at man i Danmark i højere grad skulle dele arbejdsopgaverne ud i funktionerne kameraoperatør og belysningsfotograf (jeg går ud fra, at han med betegnelsen *lighting cameraman* mener *Director of Photography*, som er den gængse kreditering i amerikansk filmproduktion). Det er muligvis ikke revolutionerende nyheder, men ganske relevant for en bog som denne. Om det er en god idé, kan jeg ikke vurdere. Kamerabevægelse stiller typisk flere krav til belysning (og *production design*), så adskillelsen af arbejdsområderne rummer derfor et vist konfliktpotentiale (fig. 5).

Malmros repræsenterer her den såvel forstående som krævende instruktør, der dels har lært at give rum til fotografens egne ambitioner samtidig med, at han forventer, at de sammen "erobrer nyt land, teknisk såvel som kunstnerisk" - og at fotografen udviser økonomisk ansvarlighed (101). Jens Okking runder af med et essay, hvor han nævner den nærhed en skuespiller har til sin fotograf og i øvrigt sætter ord på nogle af de potentielle konflikter, der kan være mellem de to faggrupper (og instruktøren).

Okking afrunder med et par kommentarer om, at det ikke altid er den rette, som af anmeldere honoreres for en æstetisk tilfredsstillende film. Det er givetvis rigtigt, og da filmproduktion jo er en art polyfonisk udtryksform, så vil det ofte være svært som udenforstående at honorere korrekt. Apropos snakken om faggrupper, så kunne det være interessant med et lidt bredere udvalg end de fire – personligt savner jeg fx et interview med *dolly* og *key grip* Jimmy Leavens om



Fig. 3: Vi er ikke altid 'nede på jorden' i Max Kestners *Nede på jorden* (2002). Fotograf: Henrik Ipsen. Distr.: DR/Øst for Paradis.



[BILLEDTEKST: Fig. 4: I begyndelsen af artiklen "[Hvirvelfaldet](#)" fra 2002 citerer Claus Christensen en passage fra et upubliceret essay, som her optræder i stort set ordret gengivelse (95). Pointen om at 'angive' et p.o.v. i *City Lights* uden at vise det fra en karakters specifikke p.o.v. er i al væsentlig beskrevet i et tidligere essay fra *Festen og andre skandaler* (2002) - og senere gengivet af Rukov d. 24/11 2009 i *Premiere*.



Fig. 5: Prominente filmfotografer beklagede sig i begyndelsen af 30'erne i *American Cinematographer* over tilbøjeligheden - blandt visse instruktører - til at kræve komplicerede kamerakørsler. Ét af modargumenterne var, at det gik ud over belysningen. *Applause* (1929) får skylden for at have startet trenden.

kamerabevægelse samt et interview med en fagmand eller -kvinde, som arbejder med den digitale efterbehandling af billedsiden.

Filmfotografen

I bogens tredje del kommer filmfotograferne selv til orde. Indledningsvist er der en fin, oversigtlig artikel af Andreas Fischer-Hansen om danske filmfotografers arbejdsforhold, arbejdsprocedurer og samarbejdspartnere nu og før. Her kan man læse, at digitaliseringen – som jo potentielt berører hele produktionsprocessen – stiller "stigende krav til en dialog og gensidig forståelse mellem computer-'grafikeren' og fotografen med sin kunstneriske intention" (113). Det er naturligvis rigtigt, men det er en problemstilling, som kalder på en mere indgående diskussion. I det amerikanske fagtidsskrift *American Cinematographer* har man kunnet følge denne diskussion igennem en årrække. Det siger sig selv, at hvis hovedparten af arbejdet med filmens visuelle udtryk rykkes fra location-optagelse til post-produktionsfasen, så rummer det en række problemstillinger i forhold til at 'genforhandle' filmfotografens arbejdsområde, *work flow* og selvforståelse. Hvis filmfotografi bevæger sig imod at 'male med en mus' i stedet for at male med lys (113), så må man i det mindste håbe, at det faktisk er fotografen, som 'maler med en mus' eller er i tæt dialog med den, som gør det.

Denne problemstilling er knyttet til en bredere diskussion om, hvorvidt filmen har ændret sig fra at være et fotografisk medium til at være et malerisk/grafisk medium. Man kunne ønske sig en selvstændig artikel om problemstillingen vedrørende digitaliseringens indflydelse på filmfotografens arbejde, da det jo stiller spørgsmålstegn ved selve bogens undertitel 'filmfotografi'.

Bogens hjerte

De forskellige interviews med danske filmfotografer løber fra s. 116 til s. 257 og udgør 'bogens hjerte'. Selvom det tilsyneladende er bogens mest omfangsrige sektion, så er det ikke den, som er rigest på ord. Her har man meget passende vægtet billeder fra fotografernes arbejde over tekst. Selv i præsentationen af billederne er der mere af den filmfotografiske faglighed, som man i nogen grad savnede i "Før og nu"-afsnittet – her er der ved hver hver eneste *frame grab* anført optage- og billedformat.

Bidragenes appel varierer. Nogle er mest interessante fordi de giver indblik i den kreative beslutningsproces ifm. en specifik film, andre rummer interessante overvejelser om at arbejde inden for forskellige genrer, mens andre igen er præget af udsagn af mere aforistisk karakter (fig. 6). Hvis man har læst diverse andre interviewbøger med fotografer (fx LoBrutto 1999, Ettegei 1998, Eyman 1987, Schaefer & Salvato 1984), så finder man naturligvis en række fællestræk i forhold til 'læresætninger' mv. Særligt blandt amerikanske fotografer er én af de mest hårdnakkede og gennemgående 'læresætninger', at det fotografiske arbejde først og fremmest skal være fortællelæssigt motiveret. Den finder man også et par steder her i bogen (fx s. 148). Det er utvivlsomt rigtigt for hovedparten af film (det er jo i høj grad et fortællende medium), men det kan også være et 'automatisk svar', som har godt af at blive konkretiseret og pindet ud i nogle lidt mere håndterbare kategorier: Hvordan kan det fotografiske arbejde tjene fortællelæssige funktioner i *samspil* med fx mimik, karakterbevægelse, genstande, replikker, 'rum', farve mv.). Læresætningen om 'fortællingen som konge' er naturligvis en særligt nødvendig rettesnor i fotografens arbejdspraksis, da vedkommende – som Malmros er inde på – har et stort økonomisk ansvar at forvalte.

Hvis man skulle komme med en enkelt anke, så er det, at der godt kunne være et endnu tættere samspil mellem tekst og billeder. I afsnittet om de 20 film anvendes der konsekvent *frame grabs* fra de passager, som teksten omhandler (bl.a. Niels Jensens & Per Folkvers bidrag om hhv. *Der var engang en krig* (1966) og *Balladen om Carl-Henning* (1969)) (fig. 7). Det er befordrende for læserens forståelse af såvel billeder som tekst, og i det hele taget kunne det have klædt *hele* udgivelsen, hvis bidragyderne også gennem resten af bogen havde skrevet *ud fra* eller *i dialog med* et repræsenteret *frame* fra filmen – eller at fotograferne havde *talt ud fra* eller *op imod* et *frame* fra en film, som de har arbejdet på.

De 20 film

Man kan altid stille spørgsmålstegn ved, om man har fundet de bedste skribenter til de respektive film, som er repræsenteret i bogens sidste 'kanon'-afsnit. Efter min smag har man i visse tilfælde vægtet kändisfaktor over faglig kyndighed, men det er trods alt en mindre anke. Jeg vil hellere glæde mig over, at der i den samlede gruppe er en række glimrende bidrag – og flere fra overraskende kant. Generelt fornemmer man en smittende entusiasme blandt bidragyderne ifm.



Fig. 6: *Min morfars morder* (instr. Søren Fauli, 2004). Distr.: DR/SF Film. Fotograf: Jacob Banke Olesen et al. Banke Olesen fremhæver, at kritikere ofte 'ser sig blinde' på motivet frem for fotografens *formgivning* af motivet i deres vurdering af filmfotografi.



Fig. 7: *Balladen om Carl-Henning* (1969, instr. Lene og Sven Grønlykke). Fotograf: Sven Høm. Distr.: Nordisk Film.

gensynet af den film, som de skriver om.

Afsnittet indledes af Charlotte Christensens essay om *Häxan*, efterfulgt af Eva Jørholts ditto om *Tango* (1933). Det er samtidig to af de bedste bidrag i hele bogen. Eva Jørholts analytiske, historiske og sproglige kvaliteter var jeg allerede bekendt med, men Charlotte Christensens bidrag overraskede mig. Christensens har i den grad sproget i sin magt samtidig med, at hun er en fremragende billedanalytiker med stort udsyn til kunsthistorien. Man kunne indvende, at Christensen ikke i tilstrækkelig grad har udblik til den *filmhistoriske* kontekst, men det tilgiver man hende. Eva Jørholts bidrag kan man derimod ikke sætte en finger på ud over, at det nok er en overdrivelse, at *Tango* rummer scener, hvor kameraet bevæger sig "på en for den tidlige tonefilm-æra helt uhørt virtuos måde" (269). Der er forbavsende mange eksempler på virtuose kamerabevægelser i samtidige tyske musicals - fx i *Der Kongress tanzt* (1931) - såvel som i en række amerikanske produktioner - fx Lewis Milestones *Rain* (1932) - og i øvrigt også i en række tidlige tonefilm fra andre nationer (fig. 8). Det rokker imidlertid ikke ved det overordnede billede af en enormt præcis, velformuleret tekst om en film, som skrider på en DVD-udgivelse.

Der er i det hele taget mange gode essays i dette afsnit, men jeg vil især fremhæve de forbavsende fine bidrag fra skribenter, der ikke har film som deres metier. Fotograf (+ forfatter & anmelder) Henrik Saxgrens essay om *Sult* bør man ikke snyde sig selv for - Saxgren er én af de bidragsydere, som bedst kombinerer fagteknisk præcision med analytisk tæft - og så er hans essay vidunderligt ærligt og underholdende. Bogen rummer en række gode anekdoter, men Saxgren har den bedste om en biografoplevelse med Dreyers *Gertrud* (1964) (som jeg ikke her vil afsløre). Per Folkvers, der ligeledes har fotografiet som hjemmehane, har også skrevet et glimrende essay om *Balladen om Carl-Henning* (1969) og lige så har Karl Aage Rasmussen (komponist og professor ved musikkonservatoriet) om Jørgen Leths *Det gode og det onde* (1975) (fig. 9).

Samtidig byder afsnittet på fine bidrag af praktiserende filminstruktører som Morten Henriksen om *Johnny Larsen* (1981) og Cassandra Wellendorf om *Ofelia kommer til byen* (1985). Det var måske ikke lige dem, man første gang tænkte på som bidragsydere, men de udviser begge analytisk skarpsind. Her er det også på sin plads at honorere redaktørerne for at have rekrutteret bidragsydere, som ikke kun er 'friske pust' i filmkritikken, men også yderst kompetente.

Sammen med interviewene med danske filmfotografer er "20 film" det bedste afsnit og en vægtig grund til at anskaffe sig *Fotografens øje*.



Fig. 8: *Der Kongress tanzt* (1931) har en række rytmiske kamerakørsler. Det er i flere henseender en myte, at den tidlige tonefilm satte en stopper for kamerabevægelse - selv fra et statistisk perspektiv (se Salt 1992, s. 185 & for en mere udførlig diskussion kapitel 2.4 i min ph.d.-afhandling *Camera Movement in Narrative Cinema*, 2007).



Fig. 9: *Det gode og det onde* (1975). Fotograf: Henning Camre. Distr. DFI.

Fakta

Et udpluk af interviewbøger med filmfotografer:

Ettegui, Peter (1998). *Cinematography: Screencraft*. Crans-Près-Céligny: RotoVision SA.

Eyman, Scott (1987). *Five American Cinematographers: Interviews with Karl Struss, Joseph Ruttenberg, James Wong Howe, Linwood Dunn, William H. Clothier*. Metuchen, N.J.: Scarecrow.

LoBrutto, Vincent (1999). *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers*. Westport CT: Praeger.

Maltin, Leonard (1978). *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*. New York, Dover Publications.

Rogers, Pauline (1998). *Contemporary Cinematographers on Their Art*. Boston: Focal Press.

Schaefer, Dennis and Larry Salvato (1984). *Masters Of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley: University of California Press.

Der er også et hav af interviews i diverse tidsskrifter med forskellige filmfotografer helt tilbage til stumfilmstiden og fremefter - fx et interview med Axel Graatkjær i *Film-Kurier* (22/6 1925). Særligt fagtidsskrifter som det amerikanske *American Cinematographer*, de britiske *British Cinematographer* og *Zerb* og det tyske *Film & TV Kameramann* lader filmfotografer komme til orde. Adskillige fotografer har også udgivet

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/Åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/Åben hele nummeret som PDF](#)

bøger om deres arbejde, fx Freddie Young, Nestor Almendros og Vittorio Storaro. I Danmark er der Henning Kristiansens meget læseværdige [Min egen filmhistorie](#) (2006) fra Forlaget BIOS.

Der findes efterhånden også en række essays om specifikke filmfotografer/deres arbejde på specifikke film:

Brandlmeier, Thomas (2008). *Kameraautoren*. Marburg: Schüren.
IMAGO (2003). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Abrams.

Indholdsmæssigt er der en del ligheder mellem *Fotografens øje* og sidstnævnte udgivelse. *Making Pictures* rummer også essays om fotografens samarbejde med andre aktører og afsnit om filmfotografiets historie, mens broderparten af bogen består af små artikler om 100 udvalgte film, heriblandt *Häxan* (1922), *Vredens dag* (1943), *Sult* (1966) og *Europa* (1991) – alle er også med i denne bogs 'kanon', med undtagelse af sidstnævnte. Til gengæld er der bidrag om såvel *Forbrydelsens element* (1984) og *Antichrist* (2009). I *Making Pictures* er der imidlertid ikke et afsnit, hvor fotografer bliver interviewet – og det er en stor styrke ved *Fotografens øje*.

Er man særligt interesseret i kamerabevægelse, så har jeg skrevet ph.d.-afhandlingen *Camera Movement in Narrative Cinema* (Institut for Informations- og Medievidenskab, Aarhus Universitet, 2007), som bl.a. giver et bud på kamerabevægelseres funktionelle repertoire.

Refereret litteratur i øvrigt:

Rukov, Mogens (2002). *Festen og andre skandaler*. Kbh.: Lindhardt og Ringhof (red. Claus Christensen og Jan Oxholm).
Christensen, Claus (2002). ["Hvirvelfalder"](#). *Ekko* no. 12.