

Stil som funktion og betydning

Af [OVE CHRISTENSEN](#)

Filmstil – Teori og analyse (fig. 1) er noget så sjældent som en hel bog viet til emnet filmstil på dansk. Forfatteren Lennard Højbjerg (fig. 2) forsøger på formalistisk vis at sætte begreber på elementer ved filmens æstetik, så man kan arbejde analytisk med filmen som udtryk. Dette er bogens styrke. Dens svaghed ligger i de teoretiske diskussioner, som mere er bestemt af de konklusioner, forfatteren ønsker at fremme, end af teoretisk udvikling.

Når man ser en film, går et større kognitivt arbejde i gang. Den største del af dette kognitive, mentale arbejde foregår, uden at vi selv er bevidste om det eller kan styre det. Underlægningsmusikken fører os i bestemte følelsesmæssige retninger og er med til at højne indlevelsen. Filmens klipping giver os informationer om karakterernes tilstande, uden at vi bagefter kan forklare, hvorfor vi forstod karakterernes tilstande i en bestemt scene. Farveholdningen kan være kold, og vi spores ind i at føle 'kynisk' eller 'rationel' om indholdet eller karaktererne. Igen sker dette for det meste, uden at vi bemærker det.

Også i forhold til at forstå filmens handling indgår der en række filmiske elementer, som normalt ikke bemærkes på et bevidst plan af betragteren. Vi 'ved' noget om de narrative forbindelser i filmen, men vi ved ikke, hvorfor vi ved det. Vi opfanger ubemærket en række tegn, der lades med betydning senere i forløbet og derfor giver mening i sammenhængen. Krydsklipning mellem to scener skaber eksempelvis ofte en forestilling om en kausal forbindelse mellem de to scener.

Dette er i øvrigt ikke særegent for filmen, men kendetegner al kommunikation, hvor det typiske er, at størstedelen af kommunikationen ikke 'aflæses' bevidst. Derfor taler man også om 'metakommunikation', når kommunikationens måde at være kommunikation på tematiseres. Man sætter sig ud over kommunikationens umiddelbare indhold for at trække kommunikationens 'modus' frem. For sprogets område er det her *retorikken* har sit genstandsområde.

Når vi ser på filmens retorik taler vi ofte om 'stil'. Filmens stil er dens særlige måde at fremstille sig på. Filmen er en fremstilling af noget på en bestemt måde. Den bestemte måde, filmen fremstiller noget på, vil være afgørende for filmens 'kommunikation' og dermed vores forståelse af filmen – uden at vi normalt i detaljer kan redegøre for, hvorfor vi har forstået en film, som vi har.

Når filmens stil eller dens retorik fremstilles som her, så kan det være problematisk at holde indhold og form adskilt. Filmens retorik er hele filmen – og det giver ikke så meget mening at skelne mellem indhold og form, da formen er bestemmende for indholdet – eller rettere: der er kun det formede indhold.

I analytiske sammenhænge kan det dog give god mening at prøve at foretage adskillelsen i og med, at en analyse vil forsøge at forstå det, der ikke forstås bevidst eller eksplicit i den umiddelbare forståelse ved at se en film. Det er en analyses opgave at skille det analyserede værk ad i en række del-elementer, der kan være med til at forklare filmens funktionsmåde og dermed, hvordan den kommer til at betyde det, som vi 'får ud af den', når vi ser den. Og det er blandt andet dette Lennard Højbjerg har gjort i sin bog *Filmstil – Teori og analyse*, hvor den er mest velfungerende. Her viser han, hvordan en film eller en scene kan 'åbnes' ved at se på de retoriske – eller stilistiske – virkemidler.

Højbjergs begreb om stil

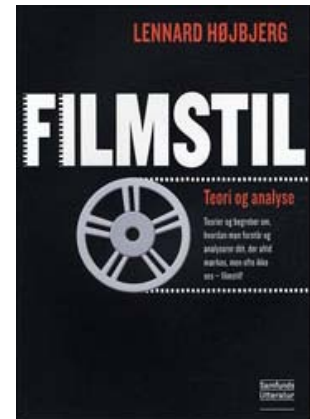


Fig. 1: *Filmstil – Teori og analyse* (2011) er et dansk forsøg på en videreudvikling af den amerikanske filmteoretiker David Bordwells stilbegreb.



Fig. 2: Lennard Højbjerg er til dagligt ansat som lektor på Institut for Film- og Mediekundskab ved Københavns Universitet og har forfattet flere bøger om netop fortælle teori og stil.

Det eksplicitte udgangspunkt for Højbjergs arbejde med stil er en "formalistisk og kognitivistisk filmforskning" og her især David Bordwells værker om film (s.11) (fig. 3-5). Højbjerg placerer sig i en bestemt forskningstradition, som han på den ene side vil fastholde, og på den anden side også komplementere ud fra en række mangler ved den, som han hævder at finde. Dette udgangspunkt er bestemmende for hele bogens egen 'stil', der hele tiden forsøger at balancere mellem at tilslutte sig den kognitivistiske 'bevægelse', og samtidig anfægte den pr konsekvens af det stilbegreb, Højbjerg ser ud til at skrive sig frem til.

Højbjerg lægger ud med at gennemgå de punkter i Bordwells bestemmelser af filmstil, hvor han mener, at der er brug for revisioner: det gælder 1) forholdet mellem stil og betydning; 2) stil som en films systematiske brug af virkemidler; 3) filmstil som noget, der kan beskrives ud fra teknik og endelig 4) den enkelte films brug af stil set i forhold til andre samtidige film eller sin egen gennemgående stil. Og han bruger mange kræfter på at forsøge at overbevise læseren om, at dette ikke anfægter de grundlæggende antagelser i 'bevægelsen'. Det forekommer underligt, at Højbjerg har brug for denne forsikring, da vi som læsere er mere interesserede i at få indblik i filmstilens virkninger end i diskussionen om, hvorvidt bogens begreb om stil falder inden for den ene eller anden forskningstradition. Det er sagen, det drejer sig om for den interesserede læser. Bogens titel er en kontrakt, som læseren indgår med værket – for nu at henvise til Højbjergs egne tidligere arbejder om forholdet mellem værk (bog) og læser.

Bordwells grundlæggende bestemmelse af stil ligger i, at han foretager en radikal adskillelse mellem "den betydningssskabende del af filmen og så selve filmens visuelle og auditive stil." (s.32) Bordwell mener også, at en films stil kan bestemmes ud fra filmens mønstre, der er systematiske og gennemgående. Disse kan beskrives ud fra de tekniske virkemidler – altså blænde, lysætning, objektiver, vinkler osv. Denne bestemmelse er vigtig for Bordwell i et opgør med andre forsøg på at bestemme stil ud fra mere subjektive forhold enten hos filmskaberens eller tilskuerens. Filmens stil – altså dens systematiske brug af mønstre – er begrundet i, at stilen skal være med til at skabe forståelse for filmens fortælling. Stilen er en funktion af filmens fortælling. Tilsammen har disse to –filmens stil og dens fortælling – den funktion, at bringe betragteren til at forstå filmens indhold, som på sin side er konstruktionen af rum og tid og af de kausale sammenhænge, der ligger til grund for fortællingen, det fortællingen i virkeligheden (fiktionen) var om – det fortalte eller dens *fabula*, som det hedder i formalistisk sprogbrug.

Højbjergs stilbegreb udvikler sig især gennem en skelnen mellem *kontinuitet* og *fragmentering*, hvilket sætter fokus på Højbjergs væsentlige bidrag til stilistisk analyse: *segmentering*, altså forestillingen om, at man kan segmentere en films brug af stilistiske virkemidler, og at denne segmentering er en vigtig del af filmens betydning. Forskellige segmenteringer af stilen (brud på den overordnede stil) giver specifikke betydninger i filmens fortælling, og de kan derfor ikke underordnes den overordnede funktion som understøttende filmens konstruktion af fortællingen. Højbjerg sammenfører her den skarpe "adskillelse mellem den betydningssskabende del af filmen og så selve filmens visuelle og auditive stil," ved at vise, hvordan stilen er betydningssskabende.

Stil som analyseredskab

Segmentering bliver som nævnt det grundlæggende begreb i Højbjergs stilteori, og han viser i en række eksemplariske analyser med eksempler fra det meste af filmhistorien, hvordan forskellige segmenteringer fungerer som betydningssskabende. Han viser endvidere, hvordan segmenteringer foregår ved hjælp af mange forskellige filmiske teknikker som lyd, klipping, iscenesættelse, rytme osv. Der er rigtig meget inspiration til, hvordan man kan komme langt i en filmanalyse ved at fokusere på, hvilke stilistiske brud en film byder på. Segmentering sætter en forskel i forhold til den gennemgående stil.

At sætte en forskel for derved at skabe betydning er en formulering, som Højbjerg har svært ved at få over sin pen, da det peger ind i et andet forskningsfællesskab end det, han gerne vil anerkendes inden for: nemlig en semiologisk-inspireret tradition. I sin lille analyse af John Fords *Manden der skød Liberty Valance* (1962) (fig. 6) viser Højbjerg fint, hvordan Ford har anvendt en filmisk stil gennem hele filmen, der adskiller den fra andre samtidige westerns: "Her tjener den kontrastrige sort-hvide stil til at få modtageren til at reflektere over historien i filmen og dens relation til genrens værdier, samtidig med at der skabes en særlig stemning." (s.128) Stilens funktion er nok at understøtte fortællingen, men på et højere niveau end den

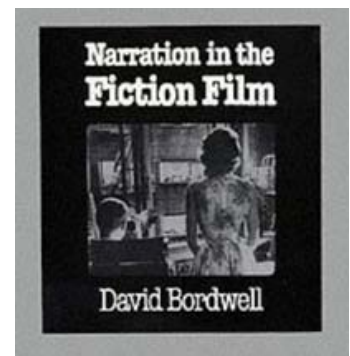


Fig. 3: David Bordwells stilbegreb og – forståelse er særdeles velkonsolideret indenfor den formalistiske og kognitivistiske filmforskning. Det er en forståelse som af Bordwell er blevet udviklet gennem værkerne *Narration in the Fiction Film* (1984)...

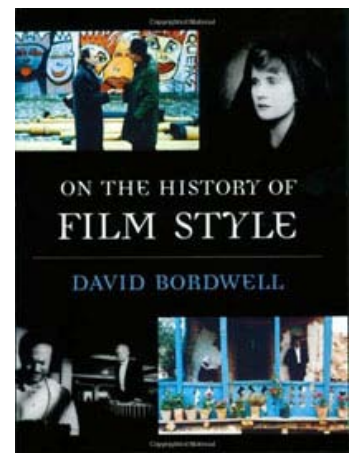


Fig. 4: ...frem til *On the History of Film Style* (1998)...

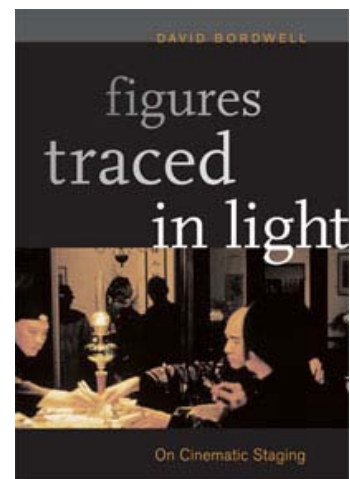


Fig. 5: ... og *Figures Traced in Light* (2005).

umiddelbare konstruktion af kausalitet (fig. 7). Stilen genererer betydning ved at sætte en forskel – den indgår dermed i et betydningsspil, der fordrer en standard, den så kan afvige fra: Filmen har sin egen retorik på baggrund af traditionens brug af virkemidler – eller sådan kunne det udlægges, hvis det ikke var forbudt for Højbjerg.

At de fleste film har en gennemgående stil er hævet over enhver tvivl. Det konstaterer man (næsten) hver gang man har set en film. Men vigtigt for filmanalysen og for Højbjerg er, når der er noget, der bryder det gennemgående – på samme måde som en markeret farve bliver betydningsfuld ved at 'stå ud' fra den øvrige farvepalet. Og det er netop, hvad Højbjergs teoretiske begreb 'segmentering' svarer til. I en analyse af en lille scene fra *Matador* viser han, hvordan der etableres et mønster i håndteringen af en dialogscene. Dette mønster brydes af, at karakteren Kresten går væk fra Mads, hvorved det typiske *shot-reverse shot*-mønster brydes. Da Kresten kommer tilbage til Mads genetableres mønsteret for klipningen af en dialogsekvens. Vi har altså: Mønster à Mønsterbrud à Genetablering af mønster. Mønsterbruddet har en vigtig funktion og skaber en specifik betydning i scenen (nemlig en konflikt), hvilket understreger de levende billeders funktionsmåde.

Bruddets fortæller

Der er meget god analytisk ræson i at kigge efter de steder, hvor en film etablerer brud for at sætte en forskel. Det er når der sættes en forskel, at der opstår et 'udsagn', der fungerer på en anden måde end det, der fortællers på en 'gængs måde'. Højbjerg hævder, at der træder en slags 'eksplicit fortælleren' i gang gennem segmenteringen. En eksplicit fortæller anviser en tolkningsmåde – eller indikerer en betydning. Det forekommer derfor også underligt, at Højbjerg ikke direkte tager denne forestilling om en fortæller op til teoretisk overvejelser.

I mange af analyserne viser Højbjerg, hvordan stilistiske brud er medskabende for filmens betydningsarbejde, og som allerede nævnt tillægges den ekstra betydningsdannelse, at en fortællerinstans udpeger eller nuancerer en bestemt betydning. Det forekommer dog ikke logisk, at fortællerinstansen kun kan tematiseres i de særlige brud, en analyse udpeger. Når et brud sætter en forskel, så er forskellen netop kun en forskel, fordi den adskiller sig fra noget andet. Dette andet – den gængse stil – er i sig selv bygget op af forskelle, der blot kan holdes inden for – eller er etableret i – velordnede relationer. Hvorfor dette ikke netop reguleres af den samme type af fortællerinstans, som Højbjerg tilskriver bruddene er langt fra logisk eller teoretisk stringent.

Film som en særlig præsentationsform

Der lægges op til mange teoretiske diskussioner i *Filmstil*. Især er Højbjerg interesseret i at få fastslået, hvordan det filmiske udtryk kan forstås i forhold til almene perceptionsforhold. Det fotografiske billede – og i endnu højere grad de bevægelige billeder – kan forstås ud fra deres 'transparens'. "De levende billeder er indtil nu det udtryk [...] der ligger tættest på den oplevelse af virkelighed, vi alle sammen har." (s.17)

Ud fra den bestemmelse af billedernes 'ontologi' knytter Højbjerg an til antagelsen af, at dette er meget vigtigt i forhold til den måde, vi aflæser film på. "De lysmønstre, vi perciperer, er efterligninger af de lysmønstre, vi modtager fra virkeligheden. Og hjernen er [...] ligeglad med, om de stammer fra virkeligheden eller fra et projiceret filmbillede på et biograflærred." (s.208) Det betyder også, at vi anvender de samme måder at forstå på, når vi ser film og når vi betragter virkeligheden. Dette garanteres af hjernens opbygning, som anvender en række skemata, der ordner og selekterer synsindtrykkene og dermed 'aflæser' deres betydning.



Fig. 6: John Fords sidste store – og atypiske – western *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).



Fig. 7: Det storslåede og vilde landskab, fortalt i farvemættede panoreringer som typisk er at finde i Fords westerns er her erstattet af en sort-hvid stil. Her John Wayne og James Stewart.

Der er en del løse ender i denne måde at stille det op på. For det første kan man sige, at hvis man udvikler skemata ud fra prædispositioner og historiske erfaringer, som Højbjerg vil hævde, så vil det være mærkeligt, at der ikke er et skemata for 'fotografiske og filmiske' 'lysmønstre'. Den institutionaliserede måde at se film på, vil have en vis indflydelse på, hvordan man tolker en film. Så en 'oplevelse af virkelighed' vil være meget forskellig fra en 'oplevelse af film'.

Højbjerg er i øvrigt inde på det samme flere steder i bogen, hvilket er med til at gøre den teoretisk noget forvirrende at følge. I indledningen skriver han eksempelvis i forhold til filmens transparens: "Mens fotografiets virkelighedsgengivelse er en del af de levende billeders natur, trækker den måde film er formet på; hvordan man har valgt kameravinkel, belysning, skuespilstil, kulisser etc., de levende billeder væk fra det helt transparente." Der er med andre ord en repræsentationslogik på spil, der sætter filmen i et andet register end 'virkelighedsafbildning'. Filmens stil gør den til en særlig repræsentation.

Men netop dette afviser Højbjerg delvist i en anden del af bogen, hvor han med Torben Krag Grodal hævder, at film først og fremmest er simuleret præsentation og dernæst repræsentation (fig. 8). Denne diskussion er ikke særlig væsentlig i forståelsen af filmens stil, men det kan lige bemærkes, at en simulation typisk vil være en repræsentation – det ligger i begrebet selv.

Der er mange andre teoretiske diskussioner i bogen, og kendetegnende for dem er, at de ikke virker befordrende for Højbjergs glimrende analytiske arbejde med film. Diskussionerne forekommer ikke hverken stringente eller nødvendige i Højbjergs anliggende, som er at sige noget om filmisk stil og vise, hvordan stilen kan være en udmærket indgang til det analytiske arbejde.

I forhold til at anvende bogen er det et irritationsmoment, at der ikke er brugt tid på at lave et register over film og vigtige analytiske kategorier. I det hele taget virker bogen ikke gennemredigeret – der mangler eksempelvis nogle referencer i litteraturlisten, ligesom der er mange skrivefejl og underlige sætningskonstruktioner.

Filmstil – Teori og analyse kan anbefales, hvis man gerne vil vide, hvordan filmstil indgår som en vigtig del af betydningsarbejdet i en film, og hvis man har lyst til blive klogere på filmisk analyse.



Fig. 8: Grodals *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori* (2007, 2. udg.) kan, ligesom både Bordwells og Højbjergs værker, kategoriseres som en kognitiv tilgang til hvad film er og gør.

Fakta

Lennard Højbjerg: *Filmstil – Teori og analyse*, Samfundslitteratur, 257 sider, 1. udgave 2011 (300 kr. - 260 for studerende).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)