

# Stilens betydning

Den nyere filmteoris behandling af audiovisuel stil

I de senere år har vægten i filmteorien forskudt sig fra semiotikken til kognitivistiske og receptionsanalytiske emner. Fra Christian Metz' og semiotikkens interesse for filmen som sprog til David Bordwells receptionsorienterede *Narration in the Fiction Film* (1984). I den sammenhæng ses filmens visuelle stil først og fremmest som form. Det er i dette perspektiv, at filmens måde at 'formulere' sig på aftvinger fornyet interesse. I det følgende gennemgås tre af de mest centrale indfaldsvinkler på filmens form i de senere år - den semiotiske: Raymond Bellour, den empiristisk-videnskabelige: Barry Salt, og den neoformalistiske: David Bordwell.

I det afsluttende afsnit vil jeg sammenfatte de forskellige bidrag til stilbegrebet og prøve at beskrive, hvordan diskussionen kan føres videre, og hvordan begreberne om filmens stil kan videreudvikles til en mere sammenhængende forståelse af de levende billeders form.

**Den semiotiske synsvinkel - Raymond Bellour.** I 1970'erne og 1980'erne blev de nærsynede og psykoanalytisk funderede analyser af enkeltstående filmsekvenser betragtet som et af semiotikkens mange bidrag til en videnskabeliggørelse af filmteorien.

Med Christian Metz' storsyntagmeklassifikation og senere hans Lacan-inspirerede teori om filmens visuelle udtrykssubstans beskæftigede semiotikken sig kun i perifer forstand med detaljerede analyser af, hvordan filmen udtrykker sig. Bellours *L'Analyse du film* (1979) er - som en samling af analyser - det værk, der mest prægnant stod for den ekstremt grundige og detaljerede formanalyse af udvalgte sekvenser i Hitchcock-film, i Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946) og i Minnellis *Gigi* (1958). Bellours analyser kunne med rette kaldes for semiotisk stilanalyse, selv om begrebet intet sted anføres. Og selv om bl.a. Bordwell er uenig med Bellour i hans udgangspunkt, udtrykker han en vis beundring for de meget detaljerige og præcise næranalyser af udvalgte sekvenser (Bordwell 1984). Bellours formål er at analysere, hvordan det narrative er kodificeret i det cinematografiske - dvs. hvordan fortællingen udtrykker sig i filmen. Undersøgelsen af filmens pluralitet af koder foregår imidlertid med udgangspunkt i filmens form og er i praksis meget tæt på, hvad man kunne kalde for en fremstilling af semiotikkens stilbegreb.

I "L'Évidence et le code" (fra *L'Analyse du film*), som her betragtes som repræsentativ for beskrivelsen af Bellours formbegreb,

analyseres den kendte kærlighedsscene mellem Bogart og Bacall fra *The Big Sleep*. Set fra et oplevelsessynspunkt er den meget enkel, mener Bellour, og alligevel afslører den en helt uventet kompleksitet, når man mere detaljeret fremstiller dens brug af filmspecifikke og ikke-filmspecifikke træk. Hvordan oplevelsens enkelhed hænger sammen med sekvensens varierede brug af audiovisuelle æstetiske træk, skaber en vis naturlig nysgerrighed. Scenen er på i alt 12 indstillinger og varer 105 sekunder. Vi ser Vivian (Bacall) og Marlowe (Bogart) sætte sig ind i en bil og køre afsted i høj fart, alt imens de udveksler bemærkninger om den udviklede kriminalsag, de er part i, og samtidig - skiftevis - erklærer hinanden deres kærlighed.

Indledningsvis skriver Bellour, at scenen gør brug af seks koder: a) format, b) statisk/bevægeligt kamera, c) kameravinkel, d) agerende, e) tale og f) tid. De tre første koder kalder han for filmspecifikke og de tre sidste for ikke-filmspecifikke - de kendetegnes ved også at fungere i andre medietekstuelle sammenhænge.

Yderligere har Bellour nævnt de narrative højdepunkter i den lille scene - først Vivians kærlighedserklæring til Marlowe, Marlowes kærlighedserklæring til Vivian, den dramatiske udskridning med bilen (som Marlowe dog fortsat har kontrol over) midt i scenen og endelig Vivians hånd der krammer Marlowes ærme i scenens slutindstilling.

Efter at have etableret scenen ved et indledende shot af bilen (kameraet følger den udefra), klippes til det første two-shot af de to agerende, hvorefter der skabes et bestemt system i de efterfølgende indstillinger gennem klip i nærbilleder af hhv. Vivian og Marlowe (i alt fire indstillinger), som kulminerer med Vivians kærlighedserklæring til Marlowe, hvorefter processen vendes om efter det efterfølgende two-shot,

hvor Marlowe håndterer bilens udskridning.

Bellour bemærker, at efter de første to indstillinger skabes et system af nærbilleder, hvor formatet (nærbilledet), kameravinkler og kameraets ubevægelighed bibeholdes. Til gengæld varieres andre audiovisuelle træk. For det første accelereres mønsterets suspense (Bellour p. 13), idet indstilling 3-6 følger et balanceret mønster af klip mellem nærbilleder af samme tidslige længde, men efter udskridningen brydes mønsteret og vi ser et two-shot i indstilling 10 og et nærbillede af Vivian i indstilling 11 og et two-shot i indstilling 12. Bellour mener hermed at det først etablerede mønster - alternationen mellem nærbillederne af Marlowe og Vivian - brydes op i mindre enheder, og der vendes om på rækkefølgen, idet den i de første indstillinger var: Marlowe - klip til Vivian, mens den efter udskridningen nu er: Vivian - klip til Marlowe. Desuden optræder Vivian i en indstilling mere end Marlowe (i indstilling 11) som netop sikres af den omvendte struktur af nærbilleder.

Dette privilegium (befæstet af en kode: tilstedeværelse i billedet) er imidlertid overlejret af en anden kode - dialogen i indstillingen. Her er Marlowe privilegeret. Han taler i billeder, hvor både han alene er tilstede, og hvor han og Vivian er tilstede, og hvor Vivian er alene i billedet.

For det tredje noterer Bellour sig, at et andet mønster er dannet. Two shot'ene har længere varighed, medens one-shot'ene er korte indstillinger, med undtagelse af indstilling 7, som er meget længere end alle andre indstillinger. Det er her bilen er ved at skride ud, og indstillingen markerer symmetrisk hele scenens opbygning.

Kædet sammen med indholdet i dialogen viser scenens centrale indstillinger en påfaldende asymmetri. I indstilling 6 (nærbillede af Vivian) erklærer Vivian Marlowe sin kærlighed, efterfulgt af det lange two shot 7,

hvor bilen skrider ud. I indstilling 10 er det Marlowes tur til kærlighedserklæringen til Vivian - som nu foregår i et two-shot, efterfulgt af indstilling 11 - nærbilledet af Vivian (der sidder tavs).

Indstilling 6 og 7 pointerer Vivians kærlighedserklæring og Marlowes dramatiske håndtering af udskridningen. Der etableres hermed en modsætning mellem kvindens kærlighedserklæring og mandens handlekraft. Når Marlowe herefter skal erklære sin kærlighed, er den efterfølgende indstilling af Vivian i nær - hvilket demonstrerer hendes evne til at modtage følelser. Det understreges yderligere af kameravinklen - mener Bellour - der får Vivian til at skille sig ud fra lærredet. Bellour finder også her en balance i kvindeopfattelsen hos Hawks. Hvor denne par excellence har fremstillet handlekraftige heltinder (for alle andre), så ser vi her den klassiske opfattelse af kvinden som den, der modtager og reflekterer følelser. De to par af indstillinger er omvendt (inverse) - eller spejlede omkring en akse og balancerer.

For Bellour er det vigtigt at understrege symmetrien, asymmetrien, balancen og ændringerne i brugen af audiovisuelle koder. Når ændringer finder sted i nogle koder, fastholdes kontinuiteten i andre koder. Variation sker i sammenhæng med gentagelse.

Jeg må indrømme, at den type analyse, Bellour præsenterer os for her og senere i analysen af Hitchcocks *North by Northwest* (1959) er meget fascinerende. Fremstillingen af de mange små detaljer i et mønster af gentagelse og variation som eksemplificering af fortællingens artikulation i det visuelle er en af de grundigste stilistiske analyser i teorihistorien. Bellours endemål er dog ikke en større forståelse af, hvad stil er for noget. Alligevel mener jeg, at der her ligger en større stilforståelse end hos andre filmteoretikere. I en tid (her begyndelsen af 1970'erne), hvor semiotikken bortabstra-

herede interessen for filmens audiovisuelle udtryksform, var Bellours tanker anderledes og velgørende. Spørgsmålet for os her i 1990'ernes kognitivistiske og neoformalistiske æra er, om Bellours analyse så også kan bruges som udgangspunkt for en stilanalyse?

Ser man på den konkrete analyse af scenen fra *The Big Sleep*, er det iøjnefaldende, at en lang række audiovisuelle træk mangler i Bellours analyse. For det første ser han ikke lyssætningen - eller lyset i det sceniske rum om man vil - som en særlig kodificeret størrelse (se f.eks. Pedersen 1995). For det andet bemærkes billedkompositionen ikke - den ses ikke engang som konsekvens af kameraets placering. Billedkompositionen i alle two-shot'ene er med Vivian placeret i venstre side af billedet - i bunden, mens Marlowe sidder fra midten og lidt til højre i toppen af billedet. Denne rumlige organisations betydningsbærende elementer er klassiske i al billedkommunikation, men bemærkes ikke af Bellour. For det tredje - og måske det vigtigste - omtales musikken ikke med et eneste ord. Og musikken er klart det mest dominerende stilistiske træk i scenen (1). Der er tale om Max Steiners karakteristiske symfoniske musik - dramatisk, når talen falder på de intrikate problemer parret har rodet sig ud i - og romantisk lige før og under de to kærlighedserklæringer. Dette stilistiske element fylder ganske enkelt så meget i receptionen af scenen, at det må betragtes som enten en direkte fortællerkommentar eller et ganske selvbevidst stiltræk - oplevet på en baggrund af nutidige normer for filmmusik.

For det fjerde er det påfaldende, at Bellour i sin yderste højre kolonne gengiver visse udvalgte træk af fortællingen - men ser helt bort fra andre dele - indholdet i dialogen. Denne drejer sig netop om det infiltrerede forhold mellem de to personers fø-

*The Big Sleep.*



lelser for hinanden og de problemer, de har rodet sig ud i. Kan de inddrage politiet? - Vivian tør ikke af angst for sin lillesøster Carmens skæbne - og Marlowe mistænkes for mord. Kærligheden over for loven er et indholdsmæssigt tema, som kan begrunde brugen af en række af de stilistiske elementer, men dét overser Bellour helt. Når han korrelerer forskellige audiovisuelle træk med pointer i fortællingen kommer han dermed til at overse de andre pointer i fortællingen, og at der på lydsiden findes et stiltræk, der så at sige fordobler de indholdsmæssige pointer - musikken.

Kritikken af Bellour er berettiget ud fra hans reduktionistiske form-analyse, der får pointer til at træde frem som centrale, uden at han har taget alle formelle forhold i betragtning. Bellour har valgt at se bort fra to andre dominerende stilistiske træk ved scenen - musikken og billedkompositionen i two-shot'ene - det første kan forstås i forhold til ønsket om at karakterisere det cinematografisk specifikke, det andet er mere uforståeligt. Pointen i Bellours analyse, og det der kan arbejdes videre med, er imidlertid, at nogle formelle træk træder frem på baggrund af andre formelle træk - det, som varieres, 'ses' på baggrund af det, som bibeholdes. Går man et skridt videre end Bellour, kan man sige, at nogle stiltræk har højere status inden for et hierarki af anvendte stiltræk - netop fordi de fungerer som forgrund på en baggrund af mindre synlige stiltræk.

**Den empiristisk-videnskabelige synsvinkel - Barry Salt.** Med *Film Style & Technology: History and Analysis* (1992) var Barry Salt den første som publicerede et sammenhængende værk om filmens stil. Hans indledende kapitler drejer sig primært om, hvordan filmvidenskab egentlig bør drives.

Salts videnskabelige realisme sætter af fra påstanden om, at der findes en virkelig verden, og at denne verden beskrives af naturvidenskaben (p. 1). En hel del af humanvidenskaberne kan slet ikke leve op til den standard, der findes i naturvidenskaberne. Derfor regner han næsten alle filmteoretikere for spekulanter, der - siddende i en lænestol - spinder et netværk af ord helt ud i det groteske. For at sætte trumf på beklender Salt sig til den ekstreme fysikalisme ("... mit filosofiske ståsted ligger hinsides videnskabelig realisme og hælder mod den mest krasse form for fysikalisme...", p. 2). Fysikalismen er teorien om, at det alene er iagttagelige fysiske fænomener, der kan gøres til genstand for videnskab er. Menneskets sprog og handlinger er målelige og iagttagelige størrelser, men om der ligger en bevidst intention bagved, derom kan denne videnskab ikke udtale sig. Derfor er udviklingen af et objekt-sprog den centrale foreteelse i den fysikalistiske del af positivismen. Det er bydende nødvendigt, at der i sproget er ord, der korresponderer med fysisk iagttagelige fænomener. Først herefter kan de kausale love beskrives, og der kan foretages generaliseringer. På den baggrund er det ikke underligt, at Salt stort set betragter hele sriben af filmteoretikere fra semiotikken frem til og med neoformalismen som uvidenskabelige - andre har taget sig af det uvederhæftige i den før-semiotiske periode (bl.a. Victor Perkins og Noël Carroll).

Sin egen teori om stil skildrer han som praktisk filmteori (i kapitel 5). Dens formål er at opnå den størst mulige mængde af brugbar viden om alle slags film fra stumfilmen og frem til nu. Denne viden skal være objektiv, men da film jo ikke er et objekt i klassisk fysisk forstand, kan man ikke regne med, at filmvidenskab får samme status som de naturvidenskabelige idealdiscipliner biologi og fysik - og som Salt så rigtigt skri-

ver: "Der er ingen eviggyldige æstetiske love." (p. 23). Den narrative film er et æstetisk objekt, et repræsentationssystem, skriver Salt, men den fungerer samtidig kommunikativt. Når stilen skal undersøges, er det på én gang ligetil og meget komplekst. Salt vælger den helt enkle løsning - vi skal undersøge film i perspektivet af de begreber, der bruges til at konstruere dem - tekniske, produktionsmæssige og æstetiske begreber som klipning, sekvens, scene osv. Skulle der opstå mangler i så henseende, kan man blot finde "naturlige forlængelser af eksisterende udtryksmåder" (p. 23). Derfor skal klipplængde pr. film, gennemsnitlig klipplængde for en periode af film, fordelingen af formater (ultra-nær, nær, halv-nær, medium, halv-total osv.) pr. film, antal forskellige kamerabevægelser - optælles og fremstilles i en statistisk analyse. Det muliggør en egentlig beskrivelse af filmens formelle stil, der defineres som den personlige stil, en instruktør har, når man sammenligner hans forskellige film med en anden instruktørs forskellige film fra samme periode. Stilbegrebet udspringer af instruktørens virke som håndværksmæssig eller kunstnerisk ansvarlig for produktionen af film, og sat ind i en større statistisk sammenhæng skulle det garantere en viden på et vist generaliserbart niveau. For eksempel kan Salt afvise Noël Burchs påstand om, at brugen af overtoninger fra total-indstillinger til mere nære indstillinger i *Das Cabinet des Dr. Caligari* er udtryk for en 'nedbrydning af koden' med henvisning til sine statistiske oplysninger, der viser, at sådan noget egentlig var ganske almindeligt i både tysk og amerikansk film under 1. verdenskrig. Og man kan sammenligne indstillingslængde i amerikansk film i 1930'erne med indstillingslængde i fransk film fra samme periode og finde interessante forskelle, der alt i alt bekræfter, at amerikansk film var hurtigere

klippet end fransk film dengang. I de efterfølgende kapitler gennemgås filmen fra stumfilmen og frem til og med 1980'erne.

Gennemgangen, hvor især perioden op til og med 1930'erne er meget grundig og særdeles detaljerig, er både en statistisk analyse og en teknikhistorie. Meget research er gået med at undersøge kulisser, lysætning, filmemulsionstyper, fremkaldelse og eksponering, kamera-indretninger osv., mens det statistiske fylder knap så meget. Afstanden mellem den enkeltstående teknisk interessante detalje og de meget generelle statistiske oplysninger går igen, når Salt skal beskrive en periodes stil. Den komparative analyse - hvor flere film sammenlignes - er en nødvendig betingelse, mener Salt, og han kan da også påpege, hvordan f.eks. fordelingen af hhv. nær-billeder, medium-indstillinger, totalbilleder osv. i Jean Renoirs film i 1930'erne har 'familielighed'. Ser man imidlertid nærmere på de Renoir-film, som Salt har udvalgt og analyseret statistisk, så er familieligheden måske knap så overvældende, som han selv påstår. Bortset fra denne mindre uoverensstemmelse er det imidlertid langt mere metodisk problematiske aspekter, der præger Salts stilanalyse.

1930'erne - som er den lydfilmperiode, der er bedst analyseret - beskrives i form af teknikhistorie og statistisk analyse, som omfatter gennemsnitlig indstillingslængde, fordelingen af formater og anvendte kamerabevægelser i nogle få udvalgte film. De statistiske analyser indeholder mange interessante oplysninger, og Salt eksemplificerer sin metodes styrke ved mere detaljeret og på baggrund af sin viden at forklare kritikeren Andrew Sarris' påstand om, at Hawks' kameraarbejde er langt mere flydende, og at hans usynlige klipning er langt hurtigere end Milestones klassiske montage i *The Front Page* (1931). Den Hawks-film, der tales om, er *His Girl Friday* (1940). Salt kan nu per-

spektivere Sarris' oplevelse af de to film. Først og fremmest slås det fast, at begge film har samme gennemsnitlige indstillingslængde, men at Milestones film objektivt set er mere flydende, fordi der her bruges langt flere kamerabevægelser. Og selv om den gennemsnitlige indstillingslængde er ens i begge film, er fordelingen af korte og lange indstillinger forskellig. *The Front Page* har en del korte indstillinger og en del lange, og Milestone klipper hurtigt imellem en række nærbilleder. I *His Girl Friday* er der overvejende brugt halv-nære og medium-indstillinger, og der er få ultra-nærbilleder og få totalbilleder. Når Andrew Sarris alligevel kan opleve Hawks' film som mere flydende og hurtigere i tempo, skyldes det: "...the fact that the actors in that film move around a great deal, and indulge in a lot of business as they deliver their lines..." (p. 224). Han tilføjer også, at de taler hurtigere. Hurtigheden ligger altså i scenen og ikke i den måde, den er filmet på.

Salts iagttagelser er ganske glimrende, bortset fra at han overser en ganske vigtig ting - at man også må regne mise-en-scenen med til stilen. At beskrive hvilke typer af kamerabevægelser, der er anvendt i en film, uden at relatere dem til, hvordan objekterne i billedrammen samtidig har bevæget sig eller stået stille, er meningsløst. En statisk indstilling med en bevægelig aktør giver som regel en meget dynamisk oplevelse for tilskueren, mens et bevægeligt kamera og en statisk aktør tilsvarende giver en anden form for dynamisk billedoplevelse, hvorimod et bevægeligt kamera med en bevægelig aktør (som hele tiden befinder sig samme sted i billedfeltet) giver en ret rolig oplevelse (selv om baggrunden opleves som flydende). Og igen afhænger det af præcis, hvordan bevægelserne finder sted - trackings, kranture, håndholdt kamera - for blot at nævne nogle få forskellige mulighe-

der. Dertil kan man føje, at objektets udfyldning af rammen - om der er tale om nærbilleder eller totalbilleder - sammen med kamerabevægelserne, også har indflydelse på, hvordan vi oplever filmens rytme.

I særdeleshed med hensyn til *His Girl Friday* (1940) er der en detalje, som Salt helt overser. Hawks brugte en ganske bestemt instruktionsteknik; han lod sine skuespillere tale i munden på hinanden. Rosalind Russell havde ikke afsluttet sine replikker, før Cary Grant tog over med sine, hvilket gav dialogen karakter af maskingeværssalver. Denne teknik kan sagtens have bidraget til Sarris' oplevelse af det mere hurtigere og flydende i *His Girl Friday*.

Det kan overraske, at Salt slet ikke ser de helt klare begrænsninger i hans egen metode, når han som her for at forklare Andrew Sarris' oplevelse må gå ned i en detailanalyse af stilistiske forhold, som han ikke kan foretage på sit meget generelle empirisk-statistiske niveau. Den afgrundsdybe forskel mellem generalitetsniveauerne i den empirisk-statistiske analyse af indstillingslængder og fordelingen af formater på den ene side og objektets bevægelse, de hurtige replikker på den anden, er i sig selv så indlysende, at Salt burde kunne se, at de oplysninger, han har tilvejebragt, ikke er tilstrækkelige. Han er nødt til at sammenligne to forskellige og selvstændige filmværker for at finde de afgørende forskelle imellem de to films formelle stiltyper, og så er det netop stilforhold, som han ikke kan foretage statistisk analyse på i sin generelle empiristiske tilgang. Man kan spørge sig selv, hvad de generelle statistiske oplysninger er værd, når de ikke kan forklare det, de skal forklare - her Andrew Sarris' oplevelse. Ligesom det er selvmodsigende at hævde, at Milestones *Front Page* objektivt er mere flydende end *His Girl Friday* og så alligevel forsøge at forklare Sarris' oplevelse med hurtige bevæ-

gelses inden for billedrammen og hurtigere replikføring. Hvis kamerabevægelserne er mere dynamiske og i større antal i *Front Page*, hvorfor er disse 'objektive' karakteristika så ikke i stand til at forklare Sarris' subjektive oplevelse af, at *His Girl Friday* skulle være mere flydende? Det flydende, det hurtige er æstetiske begreber, og de kan ikke i Salts videnskabelige kontekst oversættes til et objektsprog af fysikalistisk karakter. Så problemet udspringer af Salts videnskabelige grundlag - den fysikalistiske positivisme. Eksemplet med Sarris' oplevelse er imidlertid Salts indirekte indrømmelse af begrænsningerne i hans egen teori. Der mangler en helt klar afgørelse af, hvad stilen egentlig er i tekniske termer - hvor Salt blot trækker på de begreber, der er udviklet i produktionsmiljøet, og så mere eller mindre reflekteret tilføjer en afgørende begrænsning, som også går igen hos Bellour: det er det filmisk specifikke, kamerabevægelser, klipping, formater, der er det afgørende. Bevægelser i billedrammen (som hører til den kategori, vi kalder for *mise-en-scène*) undersøges ikke. Kun når et sammenligningsproblem mellem to film opstår, kan denne stilstørrelse undersøges, og noget tilsvarende gælder for dialogen i de to film. Dermed er ikke sagt, at hele den teknikhistorie og alle de statistiske oplysninger Salt fremdrager, er uvæsentlige. De er faktisk ganske værdifulde, men så længe de kun dækker et begrænset spektrum af de levende billeders stilforhold, er deres anvendelighed begrænset. Hvad der er mest lærerigt for stilanalysen, er måske den kendsgerning, at selv en forbenet, ekstremt reduktiv fysikalist som Salt indrømmer nødvendigheden af at forklare en filmoplevelse som flydende med henvisning til stilforhold, som kan beskrives som 'objektive'. At afgøre om der er kamerabevægelser i en film eller ikke, eller om en film er klippet hurtigere end en anden kan være interessant

nok. Det rigtigt interessante er dog, når vi begynder at forklare den æstetiske side af oplevelsen af en audiovisuel tekst med henvisning til de tekstuelle træk, vi alle er enige om foreligger som en del af objektet - filmen.

**Den neoformalistiske synsvinkel - David Bordwell.** David Bordwells indflydelse på den filmteoretiske diskussion i dag er vanskelig at overvurdere. I *The Classical Hollywood Cinema* (sammen med Janet Staiger og Kristin Thompson), *Narration in the Fiction Film* og *Film Art - An Introduction* (sammen med Kristin Thompson) har han teoretiseret og analyseret spillefilmen - fra klassisk Hollywoodfilm over Dreyer og modernistisk film til japansk film. Han kombinerer den formalistiske russiske litteraturteori med den nye kognitivistiske psykologi og frembringer en filmteori om modtagerens konstruktion af filmens mening på baggrund af de signaler ('cues'), der modtages. Forskellige informationer præsenteres for modtageren i en bestemt rækkefølge - *syuzhet*'et - nogle af dem er byttet om tidsmæssigt, nogle er samtidige (selv om de formelt følger efter hinanden), nogle informationer mangler helt (tomme pladser), og andre understreges meget. Modtageren bruger så de mentale skemata, som også bruges til at percipere virkeligheden med, på disse informationer og konstruerer rumlig, tidslig og kausal sammenhæng i menneskelige handlinger og begivenheder. Resultatet - en sammenhængende historie i modtagerens oplevelse - kaldes for *fabula*, og *syuzhet-fabula*-aksen er så at sige det fremstillede og det bearbejdede indhold. Det fremstilles i kraft af de mediespecifikke teknikker som er: *mise-en-scène*, fotografering, klipping og lyd. Den systematiske brug af disse teknikker er stil. Stilen er den audiovisuelle realisering af *syuzhet*'et, og i sin sy-



stematiske form støtter den modtagerens konstruktion af fabulaen. Det, som tidligere blandt filminteresserede er blevet kaldt for filmens virkemidler eller filmens sprog, er en kombination af filmens stil og dens syuzhet - f.eks. er krydsklipping både en bestemt måde at organisere informationerne på og samtidig en klippestil. Den rent formalistiske stilopfattelse ser både stilen som et 'hylster' for syuzhet'et - det er informationernes tekniske mulighedsbetingelse, de fotografiske og auditive gengivelsessystemer - og som et mønster, der er frembragt af den systematiske anvendelse af cinematografiske teknikker. Når f.eks. skuespillere iscenesættes på en bestemt måde i rummet, og fotograferingen og lyssætningen rettes ind herefter, 'læser' vi perceptuelt de levende billeder på en bestemt måde. Den klassiske narration (Hollywood) tager disse hensyn ved formelt at lade skuespillere, dekorationer, fotografering osv. rette sig ind efter denne perceptionsmekanisme. Man fokuserer de centrale informationer på en sådan måde, at modtagerens opmærksomhed fanger handling og replikker og således kan konstruere en fortælling ud fra disse anbragte 'informationer'. Derfor er stilen systematisk, det vil sige, at anvendelsen af teknikkerne viser os mønstre som udtryk for produktionssidens ønske om at formidle de centrale informationer. I Bordwells stilbegreb finder man således krydsningspunktet for afsenderens ønske om at formidle en fortælling og modtagerens reception.

Styrken i den måde, hvorpå Bordwell anskuer stilen, er dens nuancer. For det første er stilen et mønster, en form, en tekstuel fremstilling, som ikke er fortællestil i klassisk litteraturteoretisk forstand. Det vil sige, at kompositionsforhold - fremstillingen af fortællingen som proces, synsvinkler, subjektivitet og modalitet - ikke regnes med til

stilen. For det andet er stilen enten funktionel eller dysfunktionel - den støtter syuzhet'et eller frigør sig fra det (den såkaldt parametriske narration). Og for det tredje er det nødvendigt at antage, at stilen historisk følger bestemte normsystemer. Det er man nødt til at antage for at forklare de stilforskelle, der rent faktisk kan konstateres i filmens 100-årige historie. Det fører Bordwell frem til en filmhistorisk stilopdeling i fire 'fortællemødi': hhv. klassisk narration, art-narration, historisk-materialistisk narration og parametrisk narration.

Den klassiske film omfatter Hollywoodproduktioner fra 1920'erne til et sted midt i 1960'erne - med enkelte film som undtagelser. Stilen i den klassiske film er typisk usynlig og funktionel: den velkomponerede enkeltindstilling, kamerabevægelser, kulisser, lyssætning, underlægningsmusik og klipping - alt sammen er det funktionelt relateret til syuzhet'ets mål: at præsentere den kæde af informationer, som skal lede modtageren frem til at foretage de fabul Slutninger, der skal drages mht. tid, rum og kausalitet. Den klassiske film udgør et stilistisk paradigme, som består af en lang række elementer, der kan kombineres på mange måder efter et forholdsvis snævert sæt af regler. For eksempel optræder der sjældent associativt-ekspressive montagesekvenser i den klassiske film; ekstreme former for subjektivitet markeret med f.eks. farveskift ses heller ikke, og det samme gælder markeret og selvbevidst fortællen. Disse iøjnefaldende udtryksformer er derimod hyppigt forekommende i art-narrationen og den historisk-materialistiske narration.

Art-narration kendetegnes af ekspressiv subjektivitet i mange former (flashbacks, drømmesekvenser, projektioner, fantasier, flashforwards o.a.). Derudover ses brugen af afvigende kameravinkler, markerede former for klipping, pointeret lyd, væltede lin-

jer, forvrænget perspektiv o.a. Art-narrationen omfatter film af instruktører som Bergman, Fellini, Antonioni, Rossellini, Polanski, Buñuel o.a. samt, i USA, repertoiret i de art-cinemas, der udgør en særlig distributions/receptionsinstitution for 'mere' kunstneriske film. Sådanne film er art-narration i kraft af stilen, syuzhet'ets struktur (langt flere tomme pladser skal udfyldes af modtageren) og et mere refleksionsorienteret fabulaniveau. Den markante og til tider normbrydende (i forhold til klassiske film) brug af stilistiske parametre er et selvbevidst træk, en markeret fortællerkommentar, der i sidste instans henviser til instruktørens kunstneriske særpræg.

Ligeledes skiller den historisk-materialistiske narration sig ud fra den klassiske film ved brugen af markerede stilistiske fremstillingsforhold. Det er film af de sovjetiske instruktører Eisenstein, Pudovkin o.a. der henvises til. Det klare didaktiske (i mange forskellige variationer) mål bag filmene - oplysning og opdragelse til revolutionær socialistisk virksomhed - skabte opgøret med bourgeoisiets 'kunst' og lå bag fremstillingen af syuzhet'ets særlige struktur og montagestilen. Stilen i montageæstetikken er en retorik med det klare mål at skabe en bestemt begrebsmæssig og følelsesmæssig modtagereffekt. Montagestilen, der til tider ser bort fra 180° reglen, bruger markerede synsvinkler og specielle kompositionsforhold i den enkelte indstilling. Den er derfor synlig og meget selvbevidst. Men ligesom i art-narrationens tilfælde er stilen også her en funktion af syuzhet'et.

I den parametriske narration er stilen synlig uden at være en funktion af syuzhet'et. Det er først og fremmest i eksperimentalfilm og avantgardefilm man finder den parametriske stil. *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), Godards *Vivre sa vie* (1962) og Tatis *Play Time* (1967)

er ifølge Bordwell blandt de få parametriske film, der findes. Stilens systematiske brug af 'technical devices' danner her et mønster for sin egen skyld, som en slags ornamentik, en speciel rytme, der egentlig ikke har nogen betydning, men som heller ikke er betydningsløs. Det der gør den parametriske, er den systematiske brug af nogle få udvalgte parametre - f.eks. nærbilledet, tidsforkortende klipning eller rumforskudt match cut o.a. Det er nogle få parametre, som vælges og danner et mønster i gentagelse og varians. Den er tillige dysfunktionel i forhold til syuzhet'et, der ligeledes afviger, idet den narrativitet vi ellers finder i de andre modi her er mere flygtig og f.eks. ikke indeholder den klassiske films klare kausalitet. Derfor dominerer stilen syuzhet'et eller er (oftest) ligeværdig i forhold til det.

I forståelsen af stilen som ren form, som et mønster, får vi for første gang i filmteorien en fremstilling af et tekstuel begreb med udgangspunkt i en oplevelsesform. Problemet i Salts rent teknisk-statistiske beskrivelse af formel stil - den manglende sammenhæng mellem beskrivelserne i objektiv forstand og vores oplevelse af film - har her fundet en løsning, der er tættere på et fænomenologisk niveau. Jeg vil prøve at eksemplificere Bordwells stillbegreb med en analyse af centrale scener fra Mike Nichols' *Working Girl* (1988). Sekretæren Tess (Melanie Griffith) har en idé om at opkøbe radioaktier som hun forelægger for sin chef Katherine (Sigourney Weaver), der dog forsøger at stjæle ideen. Under sin skiferie kommer Katherine til skade og må ligge med benet i gips, Tess opdager Katherines svigagtighed og kontakter finansmanden Jack Trainer (Harrison Ford). Forholdet imellem Tess og Jack udvikler sig til mere end forretning under forløbet med at opkøbe aktierne. I scenerne mellem Tess og Katherine og i scenerne mellem Tess og Jack

Working Girl



er der brugt forskellig visuel stil.

Tess og Katherine er fotograferet i to adskilte indstillinger og klippet sammen i klassisk shot-reverse shot-stil. Shot-reverse-shot bruges også i alle scenerne mellem Tess og Jack, men fotograferingen, etableringen af rummet og placeringen i billedfeltet, dekorationerne og det anvendte objektiv er forskellige. Når Tess og Katherine mødes, befinder de sig i hver sin indstilling, og der klippes imellem indstillingerne, hvorfor rummet opleves som stort. Der er på trods af den 'søgte' venskabelighed fra Katherines side stor afstand imellem de to. Det bestyrkes af de mange genstande (familiebillede på skrivebordet osv.), der er placeret i rummet imellem dem. Indstillingerne er fotograferet enten med normal eller let vidvinkel (35 mm), mens mange af indstillingerne i Tess- og Jack-scenerne er optaget med en kort tele (giver mindre rum), der bringer de to

personer 'tættere' på hinanden.

De forskellige scener er dermed fremstillet i forskellige stilistiske mønstre. Scenerne med Katherine og Tess viser os afstand mellem chef og ansat - på trods af den tilsyneladende venskabelige dialog -, mens scenerne med Jack og Tess viser os tættere kropsafstand, både som en foregriben af det kommende kærlighedsforhold og fordi Tess føler sig mere ligeværdig i forhold til Jack.

De to forskellige typer af scener fremstiller hver sit stilistiske mønster, der understreger eller fordobler det, der allerede ligger i scenens replikker og skuespillernes kropssprog. I Bordwells forstand kan man sige, at stilen - selv om nogle stilistiske træk er fælles, andre forskellige - domineres af syuzhet'ets krav, eller at stilen er funktionel i forhold til syuzhet'et. Den henleder modtagerens opmærksomhed på centrale informationer i syuzhet'et og får modtageren til

at konstruere en sammenhængende fabula. Det bemærkelsesværdige ved en sådan stilanalyse er, at der både arbejdes med tekniske forhold og deres systematiske anvendelse og med æstetiske begreber - indstillingernes fremstilling af grader af personlig tæthed. Her er Bordwells stilbegreb mere udviklet end f.eks. Salts, men stadigvæk kunne man føre analysen videre uden at ændre radikalt på det kognitivistiske stilbegreb. Når man arbejder med rummet og kropsafstanden som resultater af forskellige anvendelser af stilistiske parametre, fremstillende to forskellige mønstre, er det jo ikke blot funktionelle ornamentikker, man har med at gøre. Man må snarere se mønstrene som oplevelsesbetingelse - ikke på enkeltbilledets vilkår - men som udfoldede i tid, mere i lighed med musikken. Begreber som varighed, tempo og rytme kan måske anvendes i forlængelse af mønsterbegrebet - for at forklare, hvilke oplevelsesforskelle, der er mellem de forskellige typer af scener i *Working Girl*. Men musikkens begreber kan ikke uden videre overføres til de levende billeders æstetik, selv om man kan låne mange begreber derfra. En anden pointe man kan uddrage af den stilistiske analyse af scenerne fra *Working Girl* er, at de stilistiske mønstre er funktionelle i forhold til det indhold, vi præsenteres for. Forholdet mellem Tess og Katherine er et chef-medarbejderforhold, hvor vores oplevelse af Tess' forsigtighed skyldes, at vi som modtagere ved (og det gør Tess også) fra tidligere scener i filmen, at hun er på tredje jobrotation i samme firma som følge af sin store selvstændighed og manglende evne til at indordne sig under dårlige ledere. Scenen henter med andre ord sin betydning fra konteksten. Det er Tess' sidste chance for at beholde et job, og det giver en vis underlegenhed/ydmyghed i forhold til den nye chef, Katherine.

I musikken finder man ikke betydninger i samme forstand. Det diskuteres stadigvæk, om musik overhovedet kan have et betydningsindhold - selv om det måske er indlysende i nogle tilfælde (f.eks. *An der schönen blauen Donau* og Beethovens 5. symfoni). Men i musikken finder man i alt fald ikke en så kompliceret semantik som i filmens krydsningsfelt mellem verbale ytringer, hele det sociologiske register af hverdagslige betydninger: kropssprog (proxemi og gestik), tøj, frisurer og så de levende billeder og musik og lydeffekter. Det er også denne semantiske syntese, der gør filmstil ikke-leksikalsk. Der findes ikke bestemte betydninger - betydningskomplekser - kun knyttet til nærbilleder, kamerabevægelser, klipning, beskæring, vinkler o.a. Man kan ikke udarbejde et leksikon for de betydninger, der knytter sig til et bestemt stilistisk parameter - der findes højst nogle tommelfingerregler, som man altid kan finde eksempler på, ligesom man kan finde eksempler på deres overskridelse. En samling af tommelfingerregler kaldes for normer - og det er primært regler for, hvilke stilistiske parametre der kan anvendes, og hvilke der ikke kan i en given scene. Men inden for sådanne normer er der meget stor varians, hvilket understreges af de eksempler fra *Working Girl*, som vi har analyseret. Selv om stilen, ifølge Bordwell, skulle være usynlig, fremtræder den her tydeligt i analytikerens perspektiv.

**Neoformalismens begrænsninger.** Der synes dog også at være en del begrænsninger i Bordwells stilbegreb. I nogle sammenhænge relateres stilen udelukkende til tekniske forhold, der henleder modtagerens opmærksomhed på pointerne i det fremstillede (især når det drejer sig om den klassiske Hollywood-film). I andre sammenhænge hyldes det æstetiske stilniveau (f.eks. i beskrivelsen af Murnaus *Sunrise*, 1927, og

Jancsó's *Fényes szelek*, 1968), men som vist under gennemgangen af Salts stilopfattelse, er der mange nuancer og forskelle også i de klassiske Hollywood-film. Stilen beskrives som et teknisk-formidlingsmæssigt anliggende, når Bordwell bevæger sig på det teoretisk-historiske niveau, mens de konkrete analyser af udvalgte film er på et højt stilæstetisk niveau. Problemet er, at Bordwell sagtens kan udfolde en række æstetiske begreber i enkeltstående analyser, uden at det tilsyneladende er foregrebet i eller har konsekvens for den teori, han fører frem. Teorien når frem til mønsterbegrebet som endestation for det æstetiske niveau, men Bordwell selv fremstiller et æstetisk niveau i sine konkrete analyser, der går langt videre end teoriens.

Et andet problem er den begrænsning, der følger af det grundlag Bordwell har valgt - kognitivismen. Mere præcist drejer det sig om Bordwells opfattelse af kognitivismen, som han reducerer til at være et spørgsmål om modtagerens forståelse af fortællingen. Indledningsvis afgrænser han sig fra at beskrive den emotionelle del af filmoplevelsen: "Denne teori beskæftiger sig ikke med den affektive side af filmsening. ... Jeg går ud fra, at det er muligt teoretisk at adskille en tilskuers forståelse af filmens fortælling fra hans eller hendes følelsesmæssige respons. (Jeg forestiller mig, at man passende kan anvende psykoanalytiske modeller til at forklare filmseningens emotionelle aspekter)." (Bordwell 1985, p. 30). Bordwell har da ret i, at man kan beskrive den forståelse modtageren har af en films fortælling helt uafhængigt af modtagerens emotionelle oplevelse, som naturligvis også er en del af filmoplevelsen. Og det går også udmærket for Bordwell, når han skal beskrive modtagerens konstruktion af en sammenhængende fortælling på baggrund af syuzhet'ets organisering. Derimod er det langt mere proble-

matisk, når han vil beskrive stilen alene som et teknisk hylster for syuzhet'et, der skal lette modtagerens konstruktion af fortællingen. Her er afgrænsningen af det emotionelle en begrænsning af det stilistiske begreb. Hverken analytikere, anmeldere eller det almindelige biografpublikum er i tvivl om, at både en fortællings indhold (hvad Bordwell også mener) og dens formmæssige fremstilling (hvad Bordwell ikke siger noget om) har emotionelle aspekter. Når vi går ud af biografen - eller slukker videomaskinen -, er vi som regel i en anden stemning end før filmen begyndte, og den stemning kan både tilskrives den specielle historie og den audiovisuelle præsentation af den. Det er derfor min påstand, at man vanskeligt kan forstå den visuelle stil uden at inddrage den emotionelle dimension i oplevelsen af de levende billeder. Og der er da også helt afgrænsede mangler i Bordwells stilbegreb, der peger på, at han ser bort fra de dele af stilen, som kræver en overskridelse af det kognitivistiske udgangspunkt for hans teori. Lad os bruge to scener fra Lars von Triers *Riget* som udgangspunkt for en stilanalyse, der peger på aspekter af stilen, som ikke ses i Bordwells teori.

Den ene scene er den, hvor Stig Helmer (Ernst-Hugo Järegård) og professor Moesgaard (Holger Juul Hansen) taler sammen på Moesgaards kontor. Helmer vil rejse tjenestemandssag mod Krogshøj (Søren Pilmark), fordi han har ordineret CT-scanning af fru Drusse uden Helmers tilladelse, mens Moesgaard mest er interesseret i at fortælle Helmer om sit projekt 'Morgenluft'. Scenen er fotograferet med håndholdt kamera, og der klippes med centerlinjeoverspring i et kvikt tempo. Overspring af centerlinjen betyder, at blikretninger og dialog ikke møder hinanden, men derimod 'taler' fra samme side af rummet, selv om de egentlig er rettet mod den lyttende. I den anden scene - fra

opvasken, hvor de to mongolide kommenterer begivenhederne - bruges normalstil. Shot-reverse-shot kaldes det, når den ene taler, og vi ser pågældende fra modtagerens synsvinkel, hvorpå der klippes til den første synsvinkel, når dialogen vender. Kameraet er på stativ og i skulder-/øjnehøjde og begge personer fylder lige meget i billedfeltet. Stilforskellene mellem de to scener er voldsomme, og de bruges til at spille normaliteten ud mod det gale og hovmodige. I opvasken, blandt de næsten udstødte, finder vi det normale - forståelsen af mennesket og dets problemer -, mens vi modsat finder hovmodet, den manglende selvforståelse og galskaben blandt Rigets læger ("Nu skulle livet defineres..."). Stilforskellene markerer disse indholdsmæssige forskelle eksemplarisk. Når dette er sagt, kan man se, at de to scener har nogle, fotografiske, stilelementer til fælles: den let grovkornede billedtekstur, der kan skyldes et filter lagt under kopieringen eller at filmen er optaget med speedet hastighed (i stedet for f.eks. 27 DIN kan filmen være eksponeret som en 33 DINs negativfilm og fremkaldt derefter); farveseparationen, der enten kan skyldes filtre under optagelsen, ændringer i farverne under den elektroniske redigering eller brugen af farvet lys under optagelserne. De tekniske muligheder er mange - det æstetisk-stilistiske resultat er det samme. Som modtagere mødes vi af en visuel verden, der er anderledes end mange af de andre visuelle verdener, vi præsenteres for. Og denne visualitet er med til at sætte stemningen, til at definere den emotionelle grundtilstand vi sættes i som modtagere. Netop disse fotografisk-æstetiske kvaliteter kendetegner filmen som dens gennemgående stil (Højbjerg 1996) i modsætning til den mere specifikke stil, der kan variere fra scene til scene, og som i langt højere grad støtter syuzhet'et og letter modtagerens

kognitive konstruktion af fortællingen.

Generelt er æstetiske objekter da også blevet betragtet som særlige genstande (tekster, artefakter o.a.), der er i stand til at skabe emotioner, hvad enten der er tale om visuel vellyst ('visual pleasure'), affekter eller blot stemninger ('moods'). Det er emotioner, der både relateres til det æstetiske objekts former (se f.eks. Sode Funch 1997), og som desuden er udforsket i den eksperimentelle psykologi, kognitionspsykologien, den eksistentielt-fænomenologiske psykologi, samt i psykoanalysen. Også i de filosofisk-æstetiske diskussioner finder man en tilsvarende forståelse af kunst og emotioner (se Hjort og Laver 1997), omend den filosofiske tradition har en tendens til i musikken og de ikke-repræsenterende kunstarter at relatere det emotionelle til formen, mens det i de repræsenterende kunstarter (f.eks. fiktionslitteratur og fiktionsfilm) ses som udspringende af indholdet - en tendens, der bl.a. gøres rede for i Hjort og Laver 1997. Selv de kognitivt funderede retninger anser følelser for at være en del af den æstetiske oplevelse. Ud over konstateringen af at emotioner er en del af den æstetiske oplevelse, er det relevant at diskutere på hvilken måde de er det.

Med begrebet om den gennemgående stil peges der på selve den overordnede fremstilling af fortællingens stemning, dens tone, dens sensualitet. Samme fortælling kan gentages og filmatiseres gang på gang, men selv om man forestiller sig, at det indholdsmæssigt er præcis den samme fortælling (hvilket trods alt er sjældent), så er stilen altid en anden. Der synes altid at være nuanceforskelle i det lys der er lagt, de filtre der er brugt, og de farver og den tekstur der er foretrukket fra den ene udgave til den anden. Samme historie kan altså gengives i forskellige former for gennemgående stil - eller, sagt med andre ord, den samme fortælling repræsente-

res på forskellig vis. Der ligger i repræsentationsbegrebet, at den historie, der fortælles, ændrer sig med den valgte repræsentationsform. Man kunne også beskrive det sådan, at den gennemgående stil 'fortolker' den historie, der fortælles, omend det så er en slags emotionel fortolkning. En scene, der fremstilles i, hvad man kunne kalde for film noir-stil, lægger op til en helt anden indlevelse end samme scene fremstillet i en mere hverdagsrealistisk billedstil. Man kan også henvise til en lang række film, hvis stil netop er så afvigende fra det mainstream-fortalte, at den enten distancerer modtageren ved sin selvbevidsthed eller peger på, at fortællingen skal opfattes som andet og mere end en kriminalintrige (f.eks. *Someone to Watch Over Me*, 1987) eller mere end en western (f.eks. Sergio Leones første fire spaghettwesterns). Man kan også pege på ungdomsfilmene *Shout* (1991) og *Gladiator* (1992), de danske film *Pusher* (1996) og *Let's Get Lost* (1997) samt en hel række andre film. I f.eks. *Dirty Little Billy* (1972) er stilen kendetegnet ved en let grovkornet struktur og et fravær af dybe farver. Lokomotivet, som trækker det tog der transporterer Billy og hans familie til præriebyen, er ikke rigtig sort - det er mere koksgråt, og som gennemgående stil kan farverne karakteriseres som matte, uden dybde og glans - en realisme-fremstilling af en western-historie, som helt udelukker de romantiske motiver, og som derfor også narrativt er en fremstilling af, hvorfor lille Billy blev den grimme knægt, han blev. Stilen sætter den emotionelle grundstemning, som her udelukker det romantiske westernmotiv og i stedet fremmer det biografiske og det tragiske - lille Billy fra opvækst til outlaw.

Man kan naturligvis spørge sig selv, hvor sådanne emotionelle stemninger kommer fra. Ud fra en kognitiv forklaringsramme kunne man sige, at de emotioner, der altid er

knyttet til kognitive processer, frigøres når perceptionen ikke længere har pragmatisk karakter. Når vores perception frigøres fra virkelighedens handlingsunivers - vi skal ikke længere se som betingelse for overlevelse - vi skal f.eks. ikke være påpasselige/årvågne/ængstelige som i trafikken, før vi begiver os ud i den -, så er vores emotionelle beredskab ikke knyttet til mulige handlinger og aktioner, men netop stillet frit som oplevelse. Det er denne emotionelle tilstand, der karakteriserer vores visuelle vellyst. Man kunne også give en anden forklaring, ligeledes af psykologisk karakter. Ulrich Reyher (1974) mener, at de levende billeders fascination hænger sammen med en sanselighed, som det enkelte individ har 'bortsocialiseret' i sin opvækst under internaliseringen af ydre krav. Den nære sanselighed i forholdet mellem mor og barn er udelukket som en handlingsrelevant egenskab og glemmes eller fortrænges under individets opvækst til samfundsborger. Det er netop billedmediernes force at kunne spille på denne sanselighed, mener Reyher, der således betragter den perceptionelle-emotionelle sanselighed som de levende billeders egentlige æstetik. Men man kan også konstruere andre typer af forklaringer på mediernes emotionalitet (se Hjort og Laver 1997).

Her vil jeg nøjes med at konstatere, at i almindelighed sætter den gennemgående stil filmens stemning (der næsten altid hænger sammen med, hvad der fortælles), samtidig med at den fungerer som den baggrund, hvorpå de enkelte sceners specifikke stil kan skille sig ud ved at gøre sig til forgrund i oplevelsen.

**Redundans og hierarki.** Inden for den specifikke stil kan man udvikle Bordwells dominansbegreb langt videre end han selv gør det. I det efterfølgende vil jeg vise, hvor-

dan syuzhet-stil-funktionaliteten kan nuanceres og gives en systematisk fremstilling.

Bellours indirekte pointe - at visse visuelle (og auditive!) træk i filmen træder frem på baggrund af andre - kan bruges til mere end en konstatering. Lyden i *The Big Sleep* er, i forhold til nutidens stilmnormer, lige præcis så markeret, at den nærmest opfattes som en fortællerkommentar og let får et komisk præg. Men samtidig fortæller det os, at visse stiltræk kan træde frem og dominere, mens andre spiller baggrundens rolle. Tilsvarende kan man forestille sig, at alle - eller de fleste - stiltræk i en scene funktionelt støtter syuzhet'ets informationer.

I de nævnte scener fra *Working Girl* trækker næsten alle stiltræk på samme hammel. De er som form betragtet fordoblinger af, hvad der foregår på handlingsplanet - eller, med et kendt analytisk begreb, de er redundante (jvf. *International Encyclopedia of Communications*, 1989). Det mulige hierarki har nivelleret sig - man kan kalde denne stilmnorm for motiveret redundans - og den svarer i store træk til det, Bordwell kalder for den klassiske norm. Det er en norm, hvor langt de fleste stiltræk er en funktion af syuzhet'et, og som er udbredt i mange mainstream-film og -tv-serier. Den gennemgående stil er stadigvæk det stillag, der sætter værkets stemning, men i forhold til den specifikke scene er denne stemning så generel eller så bred, at den enkelte scenes indhold og stemning, selv hvor der er tale om en dramatisk eskalering af handlingen, ikke 'modsiges' vores opfattelse af fortællingens generelle stemningsbillede. I den klassiske norm er stilen usynlig - de forskellige stilelementer er en slags formidlere af syuzhet-informationer, der henleder modtagerens opmærksomhed på forståelsen af scenens/sekvensens pointe. Kamera-vinklen i dialogscenen svarer til tale og blik-

retning, objektfylden i begge indstillinger er ens, der er brugt samme objektiv (brændvidde), lyset er sat efter personernes indbyrdes forhold og evt. defineret i relation til genren, klipningen følger en bestemt dialogrytme og overholder centerlinjereglen osv. Alle de forskellige stiltræk bærer den samme information frem, så man teoretisk kan tale om, at de som formelementer er redundante - de visualiserer og lydgen giver alle det samme. Stiltrækkene kan m.a.o. betragtes som en slags overflødig information.

At alle stiltræk er rettet mod en funktionel form, betyder ikke, at der ikke er forskelle imellem forskellige film. For eksempel kan dekorationer og lydbilleder sagtens variere fra den ene film til den anden, men det er primært ændringer, der hænger sammen med historisk betingede forhold. Møbler, frisurer, tøj, talemåder osv. ændrer sig med de filmeksterne (transtekstuelle) forhold, der i mange film kan aflæses som meget præcise samtidsregistreringer. En stor del af stilen er således historisk specifik i mere snæver forstand, end Bordwells normbegreb lægger op til. På samme måde kan man konstatere en tydelig ændring i dekorationer og lydbillede i f.eks. tv's krimiserier i 1970'erne og 1980'erne. I 1970'ernes amerikanske krimiserier ses nøgne lysegrønne vægge, få personer på politistationen og ingen telefoner der ringer, uden at en af hovedpersonerne er den direkte adressat. I 1980'ernes og 1990'ernes krimiserier er politistationerne forvandlet til hektiske arbejdspladser; mange ansatte bevæger sig rundt i lokalet og telefonerne ringer konstant. Selv om de typiske krimiserier fra hver sit årti har forskellig stil, er disse lige funktionelle og lige redundante.

Den usynlige stil falder indenfor kategorien motiveret redundans. Det gør også den mere artificielle og mere markerede stil. I



Sidney Lumets *Guilty as Sin* (1993) er Rebecca De Mornay forsvarsadvokaten Jennifer Haines, mens den psykopatiske morder, hun skal forsvare, David Greenhill, spilles af Don Johnson. I næsten alle scener, hvor de to personer møder hinanden, indledes scenerne med indstillinger, der formidler afstanden mellem hende og ham. Det understreges i alle de nævnte scener gennem valg af objektiv (vid), vinkel, personernes bevægelse i rummet og brugen af rekvisitter. I en af scenerne ankommer Jennifer til Davids lejlighed og stiller sig op ad den hvide væg i billedets højre side. Kameraet er placeret skråt bagfra og viser hende talende med David, der er placeret i den opadgående højre/venstre-diagonals slutpunkt.

Diagonalen understreges af den hvide væg imellem dem, der desuden indeholder en række lodrette, grafisk markante streger (en del af væggenes konstruktion). Brugen af vidvinkel gør rummet mellem dem meget stort. Jennifers manglende lyst til at engagere sig i sagen reflekteres her i en række



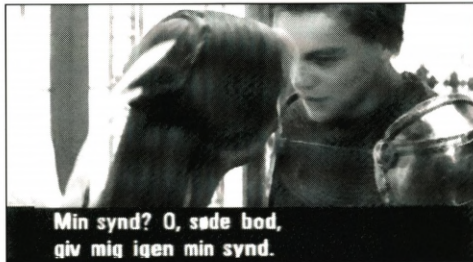
systematisk anvendte teknikker, som understreger hendes ønske om, at hun aldrig havde taget sagen. Scenen ender - ligesom de andre scener mellem de to - med meget nære billeder, hvor der enten klippes ind til nærbilleder af de to, eller de placeres i samme billedramme i profil, med meget kort afstand imellem dem. Dette mønster skabes af mange forskellige teknikkers anvendelse for at visualisere det, som ikke ligner som en indlysende pointe på handlingsplanet: at hun først frastødes for dernæst, når hun hører ham tale, gradvist at blive fascineret af ham. Gentagelsen af det samme stilistiske mønster i mange efterfølgende scener i filmen bekræfter en pointe, som ikke formuleres verbalt eller i kropssproget. Det er her alene visualiteten (og delvis tonaliteten i replikkerne), der så at sige 'fortolker' en kompleks relation i hendes forhold til ham. Her er nogle stilelementer mere markerede, mere artificielle end i den traditionelle stil. Det er en stil man ofte finder i modernistiske film og i amerikansk films hovedværker (af bl.a. Ford, Welles, Wyler, Lynch). Sammenligner man denne stiltype med den usynlige stil, er begge motiveret af det stof der formidles, dvs. begge typer er funktionelle.

En tredje stiltype ser man i Baz Luhrmanns *Romeo + Juliet* (1996), hvor den første kyssescene i elevatoren mellem Romeo og Julie til Capulet'ernes fest er visualiseret anderledes end foreskrevet af den klassiske norm. Imellem langsomme kamera-bevægelser (halvnær) rundt om de to personer, som kysser, klippes der hurtigt med overspring af centerlinjen. Rytmen i scenen er abrupt med mindre momenter af desorientering omkring centerlinjebruddene. Der er altså stiltræk, der adskiller sig fra andre stiltræk (f.eks. formatet, der holdes helt konsekvent igennem hele scenen), og de gør det så markant, at man kan tale om, at

scenen er konsekvent selvbevidst. Romantikken og de ægte følelser beskrives her anderledes end inden for den klassiske norm, men på den anden side forstås budskabet uden problemer.



– Så svandt min synd fra mine læber.  
– På mine læber må den altså være.



Min synd? O, søde bod,  
giv mig igen min synd.

Romeo + Juliet

Analysere man scenen detaljeret for de forskellige stilistiske træk, vil man opdage, at en række stiltræk holdes konstante og bruges til at 'støtte' de pointer, der ligger på handlingsplanet, mens andre stiltræk så at sige har løsrevet sig fra den kognitivt-formidlende dimension og fungerer som en særlig ornamentik, frigjort fra de informationelle forpligtelser, oven på de informationsbefordrende stillag. Også i nyere tv-serier - *NYPD*, *Homicide* og *Riget* ses denne 'frigjorte' stil (i disse serier især det håndholdte kamera), hvor udvalgte stiltræks informationsfunktion er fjernet, så de i stedet fremtræder selvbevidst og normbrydende. Man kan kalde denne stiltype for hierarkisk redundans. De selvbevidste stiltræk er så markerede, at de udgør toppen i et hierarki af stillag i vores opmærksomhed - som en forgrund på en baggrund af andre stillag. Når

det alligevel lykkes for modtageren at få helhed og mening i sådanne scener, skyldes det to forhold - dels at de såkaldt redundante stillag (her kaldet baggrunden) befordrer den nødvendige information, så modtageren kan skabe mening i filmforløbet - og dels at den narrative kontekst er så stærkt styrende for vores reception. Denne sidste er både kompetenceforankret - vi har set sådanne scener før og forventer et bestemt resultat som konsekvens af de handlinger, der igangsættes - og kontekstualiseret videnskabsmæssigt i kraft af den forudgående del af fortællingen. I *Romeo + Juliet* er belysning (normalfordelt - let gullig), format (halv-nær - begge ansigter inden for billedrammen), kamerastandpunkt (skulder-/øjenhøjde) og dekorationens forholdsvis neutrale baggrundsfunktion de formelle elementer, der skaber så mange realistiske informationer, at scenen falder på plads forståelsesmæssigt. De frigjorte stillag kan på den baggrund gøre næsten hvad som helst - lige fra det overdrevent asymmetriske til det ekstra-ornamentelle - som i *Romeo + Juliet*-scenen, hvor klipperytmen med indlagt overskridelse af centerlinjen kan opfattelse som en ekstra ornamentik oven i den tidlige fremstilling af kærlighedsmødet. I andre sammenhænge kan sådanne lag i den 'nye stil', MTV-stilen eller ungdomsstilen, som den kaldes af forskellige iagttagere, få helt andre funktioner. I tv-serien *NYPD* bliver det håndholdte kamera til en slags ekstra realisme oven på fortællingens realisme (som stofkriterium), mens det håndholdte kamera er langt mere rytmisk og ornamentelt i f.eks. Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996), samtidig med at det dog også kan siges at have et dokumentarisk præg. Hvilken funktion sådanne frigjorte stillag har, afhænger dels af den specifikke brug, dels af hvordan dette stiltræk bruges konkret i sammenhæng med det

stof, der fremstilles. At nogle stiltræk kan være funktionelle, mens andre stiltræk i samme scene/sekvens er dysfunktionelle i forhold til den klassiske funktionsopfattelse, beror på sammenhængen mellem mediets fundamentale karakter og modtagerens måde at læse billederne på. Edward Branigan skriver i *Point of View in the Cinema* (1984): "Et billede er i udgangspunktet ikke-tidsligt og vil forblive så, med mindre diskursen udstyrer det med en tidlig reference; men et billede vil uvægerligt afsløre sine spatiale determinationer af den simple grund at billedet nødvendigvis må tages fra en eller anden vinkel og position..." (p. 45) Næsten ligegyldigt hvordan kameraet er anbragt i forhold til objektet, vil det altid placere det i et rum af en eller anden art - det er så at sige mediets natur at repræsentere rum. Man kunne også sige det på den måde, at der er stiltræk, der altid vil skabe rumlige sammenhænge, og den simple succession vil tilsvarende skabe en tidslig proces. Og selv om andre stiltræk er helliget den formelle eksperimenteren, er de førstnævnte tilstrækkelige til, at modtageren kan aflæse de rumlige sammenhænge. Selv i ikke-fotografiske billedmedier vil modtageren altid forsøge at skabe rumlige sammenhænge i kraft af de mentale skemata, hvormed modtageren bearbejder de visuelle informationer. Det er vores perceptuelle evner, der muliggør den formalistiske frigjorthed: med meget få stiltræk i billedet kan modtageren etablere et sammenhængende rum for handlingsudfoldelse, hvilket er en nødvendig betingelse for en fortælling.

Der findes også en fjerde mulighed: film, hvor de stilistiske lag overhovedet ikke er funktionelle; film, hvis form ikke skal støtte modtageren i konstruktionen af nogen bestemt mening. Kradse-film, dvs. negativfilm, hvor filmskaberens blot har kradset emulsionen væk, kopieret filmen og vist den med

en hastighed på 24 billeder/sek. i en art-cinema, i en filmklub eller ved andre seancer, er eksempler på helt stil-dysfunktionelle film. En del af den avantgardistiske filmkultur har produceret sådanne film (f.eks. Norman McLaren), der mere sigter på at formidle mediets materialitet, dets fysiske eksistensbetingelser end egentlig at være repræsenterende. Den manglende redundans - eller nul-redundansen, som man kunne kalde den - gælder kun for ikke-repræsenterende film, hvor den fotografiske reproduktionsevne er sat helt ud af kraft. Andre typer avantgardefilm - f.eks. Buñuels og Dalis *Un chien andalou* (1929) - fremstår på trods af manglende realistiske egenskaber som en mellemting mellem denne kategori og den forrige. Der er også i sådanne film fotografisk repræsentation, hvad enten det er visualiseringen af ikke-realistiske universer (f.eks. det ubevidste) eller som i flickerfilm, hvor det realistiske stillag kun tjener som baggrund for en 'foregrounding' af flicker-bevægelserne (jvf. Eskjær 1997).

Denne systematiske fremstilling af visuel stil kan anskueliggøres i følgende oversigt:

**Perspektivet.** Som vist kan den formalistiske stilanalyse drives videre end Bordwell har antydnet. Der synes også at være nok så mange fordele for stilanalysen med en enkel teori, der dels arbejder med et horisontalt perspektiv - den gennemgående stil kontra den specifikke stil - og et vertikalt perspektiv, der ser hver scene og sekvens som bestående af mange stillag der kan inddeles i tre grundformer - motiveret redundans (med to underkategorier), hierarkisk redundans og nul-redundans - med det antal mellemformer, der findes. Fordelen ved disse begreber, som inkluderer Bordwells dominansbegreb, der dog her kaldes funktionalitet i graduerede former, er, at det ikke længere er nødvendigt at bruge det proble-

matiske normbegreb fra Bordwells teori. Inddragelsen af den emotionelle side af filmreceptionen er ikke kun en forbedring af Bordwells stilbegreb, men må også betragtes som en nødvendighed i og med at studiet af filmens stil dermed placeres i sammenhæng med den mangeårige tradition for psykologiske, filosofiske og kunstteoretiske refleksioner over sammenhængen mellem kunst og emotioner. Når stilen er funktionel, sørger den for modtagerens fokusering på relevante informationer, men samtidig skabes et mønster, en udfoldet rytme, der genererer visuel lyst eller andre former for emotionelle tilstande fra frygt, angst og glæde til de lettere stemninger ('moods').

I forhold til det meget bredere stilbegreb, hvor kompositionsforhold, herunder synsvinkler, subjektivitetsformer, modalitet, intertekstualitet og transtekstualitet inddrages, har studiet af det mere snævre stilbegreb den fordel, at det fokuserer på klart definerede formelle forhold og relaterer sig specifikt til mediets udtrykssubstans - forhold som har en tendens til at forsvinde og miste betydning i det bredere stilbegrebs diskurs.

## Note

1) I en uformel receptionsanalyse af den analyserede scene havde 17 ud af 21 studerende 'hørt' lydsidens særlige komposition og form, mens kun 3 ud af de samme 21 studerende havde lagt mærke til nærbilledet af Vivian.

## Litteratur

Eskjær, Mikkel: "Intervalleret som stil", *Se-kvens* 1997

Barnouw, Erik et al.: *International Encyclopedia of Communications*. Oxford: Oxford University Press 1989.

Bellour, Raymond: *L'analyse du film*. Paris: Éditions Albatros 1979

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1985.

Bordwell, David, Kristin Thompson & Janet Staiger: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production*. New York: Columbia University Press 1985.

Bordwell, David & Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. Reading: Addison-Wesley 1979.

Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema*. Berlin: Mouton Publishers 1984.

Burch, Noël: *Theory of Film Practice*, New York: Praeger 1973

Funch, Bjarne Sode: *The Psychology of Art Appreciation*. Århus: Museum Tusulanum Press 1997

Hjort, Laver: *Art and Emotion*, New York: Oxford University Press 1997.

Højbjerg, Lennard: *Fortælleteori 1: Audiovisuel formidling*. København: Akademisk Forlag 1996.

Højbjerg, Lennard: "Some Aspects of Style and Space" *P.O.V* 1997.

Pedersen, Vibeke: *Det kvindelige ikon: iscenesættelse af køn i klassisk film og postmoderne tv*. Valby: Borgen 1995.

Reyher, Ulrich: "Massenmedien und subversive Sehnsucht. Thesen zur Konstitution des Massengeschmacks in der bürgerlichen Gesellschaft". in: *Das glückliche Bewusstsein* (red. Michael Buselmeier) 1974

Salt, Barry: *Film Style & Technology: History and Analysis* 2. udg. London: Starwood 1992.