



David Bordwell.
Foto: Mike Lamb.

Kognition betyder tænkning, så hvis vi vil forstå hvad kognitivistisk filmteori indebærer, er det korte svar en tænkende tilskuer. Det er næppe nogen ny observation at tilskueren tænker, mens han eller hun ser film, men det nye er forsøget på at beskrive tænkningen og forklare hvilke filmelementer, der igangsætter den. Hvad sker der mentalt, når filmens historie stykkes sammen? Hvilken sammenhæng er der mellem på den ene side filmens elementer og på den anden side erhvervet viden i en filmanalyse? Hvilken rolle spiller f.eks. filmens personer og/eller dens komposition, når tilskuerens følelser vækkes?

Disse spørgsmål kan kun vanskeligt besvares uden et billede af, hvilke mentale processer der ligger 'under' bevidstheden. Selv om der op igennem hele århundredet er forsket i den tænkning, der ligger uden for bevidsthedens kontrol, så er det først inden for de seneste par tiår, at der på dette område for alvor er sket en eksplosion af viden på tværs af en række fag. Eksempelvis har forsøg på at udstyre computere med et syn, der svarer til menneskets, gjort det klart at det at se er en kompliceret aktivitet, der optager en stor del af vores tænkning, og

Film, følelser og forståelse

David Bordwell, Noël Carroll og kognitionsteori

studier af hjerneskadede har peget på at evnen til at ræsonnere ikke forstyrres af følelser, men tværtimod afhænger af dem (se Marr og Damasio i litteraturlisten). Forsøget på at lave modeller og beskrivelser af mentale processer er fælles for discipliner som psykologi, neurovidenskab, forskning i kunstig intelligens, sprogvidenskab og filosofi, så man kan med en vis ret tale om kognitionsteori som et nyt forskningsfelt på tværs af discipliner og fag.

Filmvidenskaben har i David Bordwell og Noël Carroll, begge fra USA, fået sine egne 'kognitive' repræsentanter. Hvor Bordwell navnlig har beskæftiget sig med stilistiske og kompositionelle aspekter af film, har Carroll sat spørgsmålet om videnskabelighed i filmteorien til debat og diskuteret, hvor velfunderede ellers anerkendte formodninger om psykologiske mekanismer under filmseningen egentlig er. Som vi skal se, gør de kun i nogen grad brug af indsigter og teorier fra andre fag; de har deres egne grunde til at kalde sig kognitionsteoretiske.

Den tænkende tilskuer – Bordwell. David Bordwell har haft stor indflydelse på den filmvidenskabenlige tænkning i det sidste tiår; måske navnlig hvad angår den historiske og stilistiske analyse. Samtidig var han i

Narration in the Fiction Film fra 1985 den første til at introducere brugen af psykologisk forskning om hukommelse og synsprocesser i teorier om tilskueren. Her forener han analysen af fortællestrategier med en beskrivelse af tilskuerens tænkning under filmseningen, og det er i første omgang denne del af hans virke, vi skal beskæftige os med.

Bordwell adskiller i de første kapitler sin teori fra såvel den moderne, sprogligt funderede filmteori som den lidt ældre filmteori. Et grundlæggende problem for den moderne filmteori er ifølge ham, at filmfortællingen ikke kan jævnføres med sproget. De forskellige forsøg på at etablere analogier kan kun vanskeligt hæftes op på konkrete elementer; en point-of-view-indstilling kan f.eks. ikke ligestilles med førstepersonsfortællingen, påpeger han (s. 23). Bordwells kritik af den klassiske filmteori er ikke mindre skarp. Den har i for høj grad bygget på en model, hvor tilskueren i kraft af kameraet placeres som en usynlig observator eller et vidne i filmens univers. Hvis man ser tilskueren som vidne eller observator, argumenterer han, fanger man ikke de sofistikerede måder, hvorpå tilskueren bringes viden, ja faktisk *styrer* til at slutte i bestemte baner på grundlag af det set og hørt (s. 11).

I stedet sætter Bordwell en tilskuer, der udfører mentale operationer for at konstruere historien. Konstruktivistisk betydnings-teori er en afart af kognitionsteori, med en formodning om at sansning og tænkning er en integreret proces. Konstruktivisten ser perception som et stykke kompliceret tænkearbejde, hvor betydning uafbrudt har karakter af at være et midlertidigt løsningsforslag. Forholdet mellem på den ene side perceptuelle data (kaldt *cues*, dvs. signaler eller vink) og på den anden side formodninger og hypoteser resulterer i en proces,

hvor betydning er under stadig justering og revision. Nogle gange er processen i høj grad styret af perceptuelle data som i synet af farver, andre gange har hukommelsen og selvstændige slutninger hovedrollen; det gælder f.eks. når vi forsøger at forudse udfaldet af en bestemt konflikt og gør det med filmens tidligere og aktuelle begivenheder in mente. Her taler Bordwell om henholdsvis *bottom-up* og *top-down* processer (kap. 3). En konstruktivistisk betydningsteori adskiller sig i sin dynamiske tilgang fra en semio-logisk, hvor besiddelsen af en kode formodes at oversætte udtrykket til betydning.

I processen spiller tidligere erfaringer ind i form af skemata. Begrebet, der strengt taget betyder skemaer, henviser i en psykologisk sammenhæng til opfattelsen af at viden er organiseret med henblik på bestemte opgaver. Der ligger i skematabegrebet en formodning om at vi lagrer viden, ikke på en generel måde, men struktureret i forhold til anvendelsesområder. Når vi ikke behøver at se mange sekunder af en Hollywoodfilm fra 1940'erne for at have en generel ide om, hvilken slags film det er, og hvilke typer af drejninger, som historien kan tage, skyldes dette ifølge Bordwell vores mestring af skemata for henholdsvis prototyper og skabeloner, lært gennem mange timers filmsening.

På lang afstand virker disse begreber ikke særlig integrerede i hans analyse af stil og komposition, der immervæk optager størstedelen af *Narration in the Fiction Film*. Bordwells filmanalyser er inspireret af formalistisk teori, og i endnu højere grad af det man kunne kalde en problem/løsningstilgang, hvor anvendelsen af bestemte teknikker ses som løsningen på et fortælle-mæssigt problem. Ligeledes synes Bordwells tanke om at vi slutter os til historien, især illustreret med Hitchcocks *Rear Window* (1954), indlysende; det er den slags overvejelser en

manuskriptforfatter formodentlig har gjort sig. Da slutninger om historien ikke nødvendigvis befinder sig på et bestemt medie-niveau, virker psykologen Richard Gerrigs iagttagelser fra 1993 om slutningsprocesser i forståelsen af en historie en tand mere uddybende (kap. 2). F.eks. skelner Gerrig modsat Bordwell mellem forståelsen af årsagssammenhænge i en historie og brugen af logik (hvor Bordwell taler om kausal-logik).

Imidlertid skal man ikke glemme, at Bordwells fortælleteori er den første vellykkede sammenknytning af fortælle-mæssige problemstillinger med filmens særlige vilkår. Hvor andre fortælleteorier på en meget direkte måde har forsøgt at overføre litterære begreber til den måde, hvorpå filmen bibringer tilskueren en historie, f.eks. ved at jævnføre kameraet eller klipningen med en fortæller, ser Bordwell filmstilistiske valg som noget mediespecifikt, der gør at filmfortællen må studeres på sin helt egen måde. Det kommer navnligt frem i kapitlet om filmens rum (kap. 7), hvor han forbin-der principper fra synsforskningen med bestemte stilistiske figurer, brugen af off-screen handling osv. Han mener ganske vist at forståelsen på et højere, ikke-mediespecifikt niveau kan lære af litterære fortællebegreber, og hans analytiske begreber om fortælleaktivitetens indsigtfuldhed, meddelsomhed og selvbevidsthed i forhold til historien viser hans videreførsel af eksisterende fortælleteori. Men det er forbindelsen af fortælleteori med syns- og hukommelsesforskning, der er Bordwells særlige greb i *Narration in the Fiction Film*.

Dette udgangspunkt er en forbedring i forhold til sproglige modeller for forståelsen af billeder, der udtalt forudsætter, at vi sætter ord på alt hvad vi ser i en film. Den moderne syns- og psykologi-forskning taler om analog repræsentation, der indebærer at

vi kan huske noget set (eller lugtet osv.) uden at have ord for det. Hvor man tidligere har haft en tendens til at se historien som noget, der fremtræder for tilskueren, er Bordwells teori om forståelsen som en aktivitet, man kan blive dygtigere til med tiden, ligeledes et fremskridt. Selv om det kan synes indlysende, at en 25-årig forstår mere end en femårig, er Bordwell den første filmteoretiker til at komme med et forslag til, hvordan denne viden opstår og gemmes – lagret i form af skemata.

I *Making Meaning* fra 1989 beskriver Bordwell fremgangsmåder og brugen af skemata i konstruktionen af fortolkning. Her skelner han selv mellem konstruktion af referentiel betydning, dvs. filmens historie i tid og rum som beskrevet i *Narration in the Fiction Film*, og konstruktion af abstrakt betydning, hvor filmens elementer ses som udtryk for noget andet end deres referentielle betydning; en skelnen, der stort set svarer til denotation over for konnotation. *Making Meaning* indeholder ud over en model for typiske fremgangsmåder i filmanalysen også en implicit kritik af især symptomatiske filmkritikere, der formoder, at den væsentlige betydning af en film er skjult af samme grund som symptomer i en sygdom; de er udtryk for underliggende uoverenstemmelser eller fortrængninger. Bordwell mener, at fremdragelsen af symptomatisk betydning i særlig høj grad afhænger af beskrivelsesapparatet, hvilket i praksis vil sige psykoanalytisk og marxistisk teori, og at filmens særegenhed derfor ofte underspilles.

Et af redskaberne i produktionen af en filmanalyse er kategorisering. Bordwell nævner i alt sytten forskellige kriterier for kategoriseringer (s. 148), som den uerfarne filmanalytiker og -kritiker må lære at mestre. Der findes tommelfingerregler for denne proces; hvis man vil se en film som

en western, skal man fokusere på stedet, som en musical på sang og dans. Man skulle tro at opstillingen af en genre sker ved at opstille nødvendige betingelser, men i stedet for logik arbejder analytikeren bl.a. med prototyper, dvs. de centrale og særligt fremtrædende træk ved en film. Herved placeres nogle film centralt, andre perifert i forhold til den prototypiske film i genren. Genrer og andre kategoriseringer er i dette perspektiv en måde at fokusere et stort og u håndterbart datamateriale, at skabe en 'orden', der kan kommunikeres til andre.

Ifølge Bordwells genrebegreb nytter det heller ikke at lede efter en genres indre kerne eller at forsøge at afgøre, hvorvidt en film rent faktisk tilhører en bestemt genre; der er tale om kategorier med uklare grænser. Omvendt giver Bordwells prototypiske kategoriseringsbegreb stadig mulighed for genrediskussioner. Hvorvidt tv-serien *The X-Files* tilhører kriminal-, paranoia-, skræk- eller space-invader 'genren' afhænger af, om man ser opklaringsarbejdet, de føderale komplotter, de overnaturlige kropsmutationer eller besøg fra fremmede planeter som centrale for serien, hvilket formentligt fordrer en skelnen fra afsnit til afsnit. Til forskel fra et klassisk syn på genrer som defineret i kraft af iboende karakteristika, som det blot gælder om at finde, ser Bordwell kategorier i et mere dynamisk perspektiv, som dels et resultat af en bestemt anvendelses- og kommunikationssammenhæng, dels et resultat af egenskaber ved vores tænkingsapparat.

Det er tydeligt, at han i *Making Meaning* har haft gavn af George Lakoff og Mark Johnson. De skrev i 1980 et fælles værk, *Metaphors We Live By*, hvor de gennemgår hvordan metaforer gennemtrænger vores tænkning og sproglige ytringer, og udkom i slutningen af 80'erne med hver sit værk, henholdsvis *Women, Fire, and Dangerous Things*

og *The Body in the Mind*. Central for begge værker er tanken om at abstrakt tænkning ikke alene består af en jonglering med begreber og symboler uden forbindelse til kroppen og sansningen. Tænkning, såvel i almindelig sprogbrug som i formaliseret logik, 'lægges op' på billedskemaer og idealiserede kognitive modeller, hvorved man f.eks. kan se en løsning, mærke en inspiration eller koge over af vrede. Tænkning og sproglige ytringer foregår via kropslige erfaringer og opnår derved en meningsfuldhed uden hvilken de måtte være defineret i forhold til hinanden. Hvor f.eks. dekonstruktivistiske teoretikere ofte hælder til den tanke at verden blot er en sproglig konstruktion, som vi alene kan nærme os, men aldrig betegne, taler Johnson og navnligt Lakoff således om en eksperientel realisme, hvor tænkning og repræsentation af verden ses som et resultat af vores indlejring i en krop.

Indflydelsen fra Lakoff og Johnson mærkes især i Bordwells formodning om visse skemata som byggende på særlig grundlæggende betydningsformer. Ud over kategorisering er det personifikation, som vi ikke kan undslippe, og som får os til at se personer ikke alene i historien, men også bag den (fortælleren, der udvælger, kameraet med sin egen vilje, osv.). Generelt opstiller *Making Meaning* en mere omfattende og gennemarbejdet tilskuerteori end *Narration in the Fiction Film*. Muligvis skyldes det, at tilskuerteorien i *Narration in the Fiction Film* ikke har nogen direkte konsekvens for den måde, som vi analyserer eller skaber film på. Der er tale om en underliggende teori, der harmonerer med den måde, som vi under alle omstændigheder analyserer film på, hvorimod man kan blive mere opmærksom på en række analytiske manøvrer og muligvis justere sine egne efter at have læst *Making Meaning*. Bordwell perspektiverer også fortolkningsaktiviteten på forskellig

vis, bl.a. påpeger han i de indledende kapitler nogle strukturelle lighedstræk med teologiens udlægning af bibelske historier og lignelser, og hans model kan formentlig udstrækkes til også at gælde analysen af litteratur og kunst.

Den stilistiske analyse – Bordwell og Thompson. Man kan tale om en særlig kognitionsteoretisk periode i Bordwells værker i sidste halvdel af 80'erne, idet han siden *Making Meaning* har beskæftiget sig med sin største force, den historiske og stilistiske filmanalyse. Sammen med sin ægtefælle, Kristin Thompson, har han således skrevet en filmhistorisk grundbog, *Film History - An Introduction*, og de har fortsat deres hyppige revideringer af den udbredte analysebog, *Film Art - An Introduction*, der stammer tilbage fra 1979. Bordwells seneste værk *On the History of Film Style*, den måske første fremstilling af stilanalysen, der kan sammenlignes med kunsthistoriens gennem mange år forfinede stilanalyse (se anmeldelsen bagest i dette nummer), er resultatet af en langvarig beskæftigelse med stilistiske funktioner.

Bordwell skelner i *Narration in the Fiction Film* mellem to hovedtyper af film, afhængigt af hvordan stil og komposition fungerer. I den klassiske Hollywoodfilm (klassisk henviser her til at principperne for dens konstruktion er tidløse på samme måde som søjler og portaler i arkitekturen) følger og understreger eksempelvis kameraet og klipningen personernes emotionelle højdepunkter. Motivationen er her oftest kompositionel; en begivenhed eller et ansigtsudtryk inkluderes for at tilskueren skal kunne forstå tidligere eller senere begivenheder. Dette er ikke på samme måde tilfældet i det, som Bordwell betegner art cinema (bl.a. modernistisk film), hvor begivenheder ofte kan virke tilfældige eller umotiverede. Hvis

f.eks. tilfældigheder eller udramatiske perioder skal kunne give mening, er tilskueren ifølge Bordwell nødt til at motivere elementet realistisk – også i virkeligheden står alting indimellem stille, eller den ene tilfældighed afløses af den anden (se hhv. kap. 9 og 10).

De fleste vil formentlig kunne være enige om, at der består nogle grundlæggende forskelle mellem de to typer film. Imidlertid lancerer han også en ny type film, baseret på det samme grundlæggende begrebsapparat, den *parametriske film*. Denne gruppe film er særlig interessant fra et dansk synspunkt, idet en stor del af Dreyers kunst bliver forklaret som 'parametrik'. I modsætning til i artfilmen og den klassiske Hollywoodfilm tjener de filmiske parametre (komposition og stil) her ikke nogen funktion i forhold til historien; der er alene tale om ornamentik eller dekoration. Bordwell henviser bl.a. til en kameragang i Dreyers *Ordet* (1955), hvor kameraet kun følger de personer, der bevæger sig i en bestemt retning, selv om der foregår vigtige ting andetsteds, fordi kameraet følger sit eget mønster, som havde det sin egen vilje (s. 288).

I den parametriske film træder inspirationen fra et modernistisk projekt tydeligt frem. Den bagvedliggende tanke er, at filmen bliver befriet fra historiens åg; den bliver ren form. Tendensen er særlig tydelig i de værker, som Bordwell har samarbejdet med Kristin Thompson om. Sammen har de, navnlig i 80'erne, præsenteret sig som neoformalister, idet de bygger på begreber fra 1920'ernes russiske, formalistiske litteraturkritikere; klare formuleres neoformalismens program af Kristin Thompson i *Breaking the Glass Armor* fra 1988. Et af de centrale begreber er defamiliarisering, der indebærer at vores sløvede perception fra hverdagen genoplives i kunstværket, og navnlig i de værker,

der får gamle kneb og teknikker til at fremtræde underlige ved at benytte dem på en ny måde. Det engelske 'defamiliarization' er en oversættelse af det russiske 'ostraneniye', der stammer fra en artikel af Viktor Sklovskij fra 1917 og kan oversættes ved 'underliggørelse'. Det adskiller sig fra Brechts fremmedgørelse ved ikke at have et politisk formål; Thompson lægger vægt på at filmen, ligesom kunsten i almindelighed, ikke har et praktisk formål; rollen er primært at 'forfriske' vores sansesystem (Thompson 1988, s. 7-14).

Imidlertid er det påfaldende, hvor lidt de neoformalistiske begreber faktisk anvendes i Bordwells og Thompsons analyser. Motiv-eringsbegrebet (som f.eks. de ovenfor nævnte, kompositionel og realistisk) synes centralt for deres analyse, men denne formalistiske arv er også benyttet af andre (omend ikke i helt samme udformning, bygger også Peter Schepelern i *Den fortællende film* fra 1972 på Tomachevskijs motivationsbegreb). Man kan sige, at Bordwell og Thompsons forhold til formalisterne snarere er inspiration end adaption, og de har især lært at kigge efter hvordan anvendelsen af bestemte teknikker er løsninger på bestemte fortællelemæssige problemer, og således skærpet deres funktionelle analyser. I deres seneste og femte revidering af *Film Art*, synes det neoformalistiske program da heller ikke så fremtrædende som tidligere.

Bordwell er under alle omstændigheder mest overbevisende, når han giver usædvanlige filmiske valg en funktion i forholdet mellem tilskuer og historie. Hans observation fra 1981 om Dreyers *Ordet* (1955), at den gribende slutning med en mirakuløs genopstandelse blandt andet opnår sin virkning ved at stå i stilistisk kontrast til de foregående scener (s. 167), må man beundre. Man lægger netop ikke mærke til det stilistiske skift i slutningen af *Ordet*, fordi virke-

midlerne her benyttes som i den klassiske Hollywoodfilm, til at fremme indlevelsen i historien (hvor de øvrige scener har et markant teatralisk præg). Samtidig kan man også have sympati for tanken om at ikke alle virkninger af en film har en symbolsk eller tematisk betydning. Således hedder det i *Narration in the Fiction Film*, at virkningen af abstrakte mønstre, ornamentikken, er *non-signifying* (s. 306). Man mærker nærmest en advarsel mod at tillægge dem yderligere betydning: hvis man finder en tematik, har man ikke nødvendigvis fundet ud af hvad der faktisk igangsatte den tematiske søgen.

Denne mistro til tematiske tolkninger kulminerer i *Making Meaning*. Her opstiller Bordwell en generel teori om den måde, hvorpå filmanalytikeren og -kritikeren ved hjælp af sin erfarede viden og ud fra bestemte cues i filmen kan lave tematiske tolkninger. Budskabet, som kommer frem i hans afslutning, er, at man glemmer hvordan filmene fungerer som film, når man har travlt med at finde temaer. I stedet burde filmanalysen skifte kurs og spørge:

For det første, hvordan er bestemte film sat sammen? Man kan kalde det spørgsmålet om filmenes *komposition*. For det andet, hvilke *virkninger* og *funktioner* har bestemte film? Hvis filmanalyse kan siges at skabe viden i bare tilnærmelsesvis den forstand, der gælder i natur- og samfundsvidenskaberne, er disse to spørgsmål nok det fornuftigste udgangspunkt.

(*Making Meaning*, s. 263)

Bordwell mener, at filmanalysen som disciplin er forstenet, idet filmene tolkes som illustrationer af de samme temaer igen og igen, oftest bestemt af den specifikke tid (i Bordwells eksempelmateriale fra 1970'erne og 1980'erne er det således psykoanalytiske og ideologikritiske temaer).

Et af alternativerne, alle foreslået under overskriften en *poetik*, er at anvende den omtalte problem/løsningstilgang. Tanken bliver uddybet i *On the History of Film Style* (s. 149-57), men også monografierne om Dreyer, Ozu og Eisenstein kan ses som et forsøg på at kortlægge samspillet mellem kunstneriske og pragmatiske hensyn i filmarbejdet. Beskæftigelsen med fortælle-mæssige problemer og løsninger er også underforstået i *The Classical Hollywood Cinema*, der er det værk af Bordwell og Thompson, der har fået måske størst indflydelse igennem det sidste tiår. Her beskriver de sammen med Janet Staiger, hvordan bestemte normer for historiens indhold og komposition, brugen af virkemidler, måder at producere og markedsføre filmene på osv., voksede frem af 1910'erne og blev til en stabil praksis i Hollywood. Selv om Bordwell her taler om normer og konventioner som om brugen af bestemte virkemidler var vilkårlig, vil han som i slutningen af *Making Meaning* og *On the History of Film Style* i dag formentlig i højere grad favorisere problem/løsningstilgangen, der også er til stede i *The Classical Hollywood Cinema* i form af kildehenvisninger til filmskaberes løsningsforslag til problemer i manuskript-skrivningen, optagelserne eller klipningen.

The Classical Hollywood Cinema er interessant af flere grunde, men først og fremmest fordi det er nyt, at den 'ordinære' films stilistik bliver gjort til genstand for en omhyggelig analyse. Når filmanalytikere har beskrevet populære film, er det i reglen sket enten med det formål at finde den ideologiske betydning bag, eller for at udskille en auteur fra mængden af instruktører. Her er det nøgterne mål at beskrive hvilke principper, der er stabile, og hvilke muligheder for variation og repetition der gives inden for en gruppestil.

Den rationelle tilskuer – Carroll.

Det er nærliggende at se filosofien og filmteoretikeren Noël Carroll som en del af et treklover med Bordwell og Thompson; i de senere år har også Noël Carroll ligesom de to andre været tilknyttet universitetet i Madison, Wisconsin. Hvor Bordwell og Thompson har markeret sig som stilanalytikere og historikere, har Noël Carroll først og fremmest gjort sig bemærket med en alvorlig kritik af selve fundamentet for de mest udbredte filmteoretiske formodninger i moderne filmteori. I *Mystifying Movies* fra 1988 anklager han således psykoanalytisk, ideologikritisk og semiologisk filmteori (poststrukturalismen) for at bedrive sin praksis på et muligvis forkert grundlag og i hvert fald efter uvidenskabelige principper.

Carroll mener, at den moderne filmteori mystificerer mere end den forklarer på grund af flere forhold, men især opponerer han mod beskrivelsen af tilskueren som *irrational*. Her tænker han på anvendelsen af termer, der enten oprindeligt er udviklet af Freud for at forklare adfærd, der tydeligt afviger fra normalen (voyeurisme, fetichisme osv.), eller blot er illusionistisk i en eller anden form (som at tilskueren forveksler filmen med virkeligheden). Kun når et fænomen eller en adfærd umiddelbart ikke giver nogen mening, og derfor kan betegnes som irrationel, bør det være accepteret at søge en forklaring i f.eks. traumer eller tabuserede drifter. Det underliggende budskab er, at der med brugen af irrationelle termer sker en unødvendig sygeliggørelse af tilskueren og en mystificering af filmens virkemåde (s. 48-52).

Det centrale forhold, der generer Carroll, er brugen af metaforer som om de var analogier. I videnskabelig brug af analogier bør man kende ligheder og forskelle mellem de to fænomener, man sætter sammen. Det er stort set aldrig tilfældet, anfø-

rer han; når man f.eks. kalder tilskueren en voyeur er der måske nok en overfladisk lighed, idet man kigger på een, der ikke kigger tilbage, men derudover er der afgørende forskelle. Grundlæggende mener han, at filmteoretikere associerer mellem deres begreber på en tilfældig måde. Han giver et eksempel, hvor filmfortælling ses som en indramning (s. 229), men udsagnet blander den bogstavelige og den billedlige betydning; billedets indramning har intet at gøre med fortællestrukturer og ligner dem ikke. Carroll mener ikke, at denne form for tænkning hører hjemme i videnskabeligt arbejde.

Samtidig finder Carroll hos fremtrædende teoretikere og kritikere i udstrakt grad brugen af en *Grand Theory* om psykologiske mekanismer, hentet ukritisk fra f.eks. Freud, Lacan og Althusser. Herved bliver filmforskning til en øvelse, hvor det alene gælder om at vise, hvordan den overordnede teori passer på de enkelte film eller filmtyper. Men teorien er måske fra starten forkert eller upassende til problemet, anfører han. Blandt ophavsmændene til teorier, der fra starten er forkerte, må Christian Metz indledningsvis holde for med sin analogi mellem filmsening på den ene side og dagdrømme og voyeurisme på den anden, og ligeledes afvises Jacques Lacans tanke om en spejlfase, der former individets identitet (s. 62-72). Videre hedder det, at inspirationen fra Roland Barthes har givet skrifter af udmærket litterær værdi, men begreber der benyttes på en inkonsekvent og associerende måde, således at den forklarende værdi er minimal (s. 32).

Dét psykoanalytisk eller ideologikritisk filmteori rent faktisk ønsker forklaret, mener han, er 'the power of movies'. Hermed tænker han på populærfilmens evne til at gribe tilskueren. Disse films særlige kraft kan forklares ud fra et rationelt perspektiv,

idet de er konstrueret på ganske bestemte måder. Populærfilmen, som Carroll senere kalder massekunst, gør i sin komposition f.eks. brug af en spørgsmål-svar struktur, hvor tilskueren bringes til at forme et spørgsmål, som så besvares et par scener længere henne i filmen, eller måske først til slut (s. 170-81). Brugen af denne struktur, kaldt erotetisk, er sammen med en række andre teknikker med til at gøre film populære, hvilket også kan ses af at strukturen netop ikke er til stede i ikke-populære film, f.eks. modernistiske og avantgardistiske film. Når en bestemt egenskab er til stede i film, der har en bestemt virkning, og fraværende i film uden virkningen, kan man forklare egenskabens funktion og brugen af den i rationelle baner (kap. 5).

Man kan indvende, at selv om brugen af bestemte teknikker er rationel, kunne tilskuerens reaktioner godt være irrationelle. Når vi er kede af at Rhett Butler og Scarlett O'Hara ikke får hinanden i slutningen af *Gone With the Wind*, så tjener vores gråd eller tristhed vel næppe nogen funktion. Personerne og historierne er jo fiktive, uden konsekvens for tilskueren. Her er imidlertid kun tilsyneladende tale om irrationalitet, anfører Carroll. Det er i udgangspunktet rationelt at kunne blive bevæget ved udsigten til en bestemt begivenhed; det motiverer os f.eks. til at undgå farer eller se frem til glædelige begivenheder. Synspunktet udvikles i *The Philosophy of Horror* fra 1990 under betegnelsen 'the thought theory of fictional emotion' (s. 79-88).

Det centrale argument er, at selv om en psykologisk mekanisme giver irrationel adfærd, når den vækkes under filmsening, så kan den godt i sin grundlæggende form være rationel. Dét at kunne bevæges af tankens indhold alene, uanset dettes realitetstatus, er i udgangspunktet funktionelt, og under alle omstændigheder en del af vores

psykologiske udrustning.

Carroll ser sin fiktionsteori som et alternativ til illusionistiske teorier. Ifølge illusionistiske teorier bevæges vi, fordi vi tror, i det mindste momentant, at filmens verden er virkelig. Men denne teori kan ikke være rigtig, anfører han, da den ikke passer på filmens fænomenologi. Hvis vi troede et monster var virkelig, ville vi løbe skrigende ud af biografen, men i stedet kigger vi væk eller holder os for øjnene. Denne defensive adfærd passer langt bedre med hans thought theory, argumenterer han, idet vi her styrer vores tanker væk fra det, der sker i filmen, og det kan vi kun gøre, hvis vi hele tiden er klar over at filmen er en fiktion. Tilskuerens følelser igangsættes ved tanken om det skildrede i filmen, idet følelser er knyttet til opmærksomheden.

Teorien er en fortsættelse af en diskussion, der starter i artiklen "Toward a Theory of Suspense" fra 1984 (note 22). At tale om identifikation mellem tilskueren og den fiktive person, antyder en fusion, som heller ikke passer på det asymmetriske følelsesmønster mellem tilskueren og den fiktive person. Vi kan f.eks. være spændte, når hovedpersonen er afslappet, uvidende om hvilken fare, der venter om hjørnet. I stedet er der snarere tale om at vi reagerer følelsesmæssigt på baggrund af en moralsk evaluering af personerne og deres handlinger, hvorefter vi er tro mod disse personer. Carrolls erstatning for identifikation er en moralsk troskab, og filmen placerer vores sympatier gennem handlinger, der demonstrerer dyder som f.eks. respekt for de svage. Hvis der er et fravær af gode personer i fiktionen, tager vi parti for de relativt gode, f.eks. fordi de er rådsnare eller modige, selv om de måske som helhed besidder en tvivlsom moral (Carroll nævner sørøverfilm s. 75; i dag ville film med masse mordere være et mere oplagt eksempel). Opgøret med

identifikationsbegrebet og Carrolls egen erstatning er formentlig i høj grad inspireret af Viktor Perkins' syn på tilskuere som 'participant observers' i *Film as Film* fra 1972 (kap. 7).

Ud over suspense har han i "Notes on the Sight Gag" prøvet at forklare, hvilke egen-skaber der giver anledning til latter. Her bygger han på tanker fra sin Ph.D.-afhandling fra 1976 om Buster Keatons *The General*, fremstillet i "Keaton: Film Acting as Action." I denne film indser tilskueren, især i første del, på forhånd, hvordan et problem løses mest intelligent af Keatons figur, Johnny, men filmen lader så Johnny handle på en automatiseret måde - tydeligvis falder den intelligente løsning ham end ikke ind. I anden del af filmen vendes forholdet således at tilskueren denne gang bringes til at tænke i automatiserede baner i forhold til et problem, hvor det så viser sig at Johnny finder på en mere opfindsom løsning. Et eksempel er Keatons overraskende brug af én jernbanesvleje til at fjerne en anden med, således at toget kan fortsætte på skinnerne.

Carrolls konstruktive virke breder sig over en lang række del-teorier, hvoraf de vigtigste fremgår af litteraturlisten bagest. Imidlertid er hans mange originale tanker om filmiske problemstillinger i nogen grad blevet overskygget af kritikken af semiotiske, psykoanalytiske og ideologikritiske teorier, og han trykkes således stort set ikke i de mest kendte filmtidskrifter. Det har dog ikke fået ham til at lægge en dæmper på kritikken, som han senest har fortsat i antologien *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* fra 1996, redigeret sammen med David Bordwell. Her afviser han således muligheden for en fredelig sameksistens med post-strukturalismen i den indledende "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment." Hans grundlæggende opfattelse er den, at nogle teorier bedre forklarer et

givet fænomen eller problem end andre, og så er det dem, der står til troende indtil andet er sandsynliggjort. Den ene teori kan ikke være lige så god som den anden.

Argumentet fortsættes samme sted med et eksempel på, hvad der kan ske, hvis man ikke tilstræber at teorier skal være sande. Da Rodney King-affæren, hvor en sort amerikaner fra Los Angeles blev tævet af politifolk, stod på, var medlemmer af Society of Cinema Studies nødt til at opfinde en såkaldt 'strategisk realisme' for at komme ud af en knibe. På den ene side, i deres teoretiske virke, accepterer disse teoretikere ikke realismen, idet tanken om at film og video skulle kunne give sande eller faktiske repræsentationer, anses for at være naiv. Repræsentationerne er blot fiktioner (eller diskurser) på linie med så meget andet. På den anden side kunne disse enkelte medlemmer ikke acceptere politiets magtmisbrug, så derfor udviklede de, stadig ifølge Carrolls fremstilling, doktrinen om strategisk realisme, der tillader at man ser videoen som bevismateriale, selv om den altså ikke kan være det (s. 55f). Carrolls pointe med episoden er, at filmteorier skal være forbedret på at møde virkeligheden og derfor tilstræbe at være i overensstemmelse med den.

Carrolls fokus på, hvorvidt en teori rent faktisk kan forklare det fænomen, vi ønsker forklaret, og efter hvilke kriterier teorier bør formuleres og diskuteres, er centralt for filmvidenskaben. Samtidig kan *Mystifying Movies* ses i lyset af en bredere diskussion om videnskabelighed i de humanistiske videnskaber. Også andre end Carroll har sat spørgsmålstegn ved, hvor sikre psykoanalytiske teorier om psykologiske mekanismer egentlig er (se Webster). Herhjemme har Torben Grodal kritiseret dekonstruktivistiske formodninger, der vandt frem inden for især litterære fag i starten af 1990'erne, for at have et ikke-funktionalistisk forhold

til beskrivelser af verden.

I et kognitionsteoretisk perspektiv er Carrolls fortjeneste at integrere følelser i sin beskrivelse af tilskuerens tænkning. Hvor Bordwell i *Narration in the Fiction Film* skelner skarpt mellem forståelse af film og følelsesmæssig medleven i dem, er der i Carrolls thought theory nærmest en kausalitet mellem de to. Når vi ser film, fylder det skildrede vores opmærksomhed, og det, der fylder vores opmærksomhed, reagerer vores følelser på, lyder argumentet. Han forbinder således relativt tidligt tænkning og følelser, tilsyneladende uden den store påvirkning fra psykologer eller andre filosoffer. Denne forbindelse af følelser og tænkning er på linie med andre fremstillinger i senfirserne, f.eks. filosofen Ronald De Sousa og de psykologer, der opsamles i antologien *The Nature of Emotions*.

En sidegevinst ved Carrolls kritik af post-strukturalismen er hans fremhævelse af, hvorvidt en teori er realistisk eller ej. Hvis man fastholder, at voyeurbegrebet, hvis det skal have nogen berettigelse i filmteorien, indebærer, at én person er offer for en andens blik, og at den anden har eller burde have skyldfølelse på grund af kiggeriet, er der naturligvis, som Carroll påpeger, ingen grund til som tilskuer at føle skyld over at kigge på højtbetalte skuespillere, og hvad mere er: Vi gør det heller ikke. I en realistisk beskrivelse af tilskueren er det imidlertid omvendt sandt, at vi ind imellem rent faktisk føler os som voyeurer, f.eks. når vi i en tv-dokumentar følger personer, som vi formoder enten i det hele taget eller i enkelte følelsesladede situationer ikke har haft tilstrækkeligt overskud til at bede tv-holderen om at gå.

Andengenerations filmkognitiver. En filmteori forudsætter en række formodninger om tilskueren for at sige no-

get om filmens virkning. Man kan ikke sige noget om, hvordan filmen påvirker os med mindre man har en model af tilskueren og filmseningen i bagehovedet, uanset om denne model ekspliciteres eller ej. Når Bordwells stilistiske analyse ikke adskiller sig fundamentalt fra tidligere stilanalyser, f.eks. André Bazins betragtninger, så er det fordi de i alt væsentligt har samme grundlæggende formodninger om tilskuerens perceptionsapparat. Bordwells stilistiske analyse og den historiske tilgang, som han har praktiseret sammen med Kristin Thompson, adskiller sig netop ikke væsentligt fra traditionel stilistisk og historisk analyse; der er snarere tale om en sofistikering af begreberne og de situationer, de anvendes i.

Det udelukker imidlertid ikke, at man kan prøve at besvare spørgsmål om filmens virkning på tilskueren ved hjælp af en mere præcis model. Man kan sige, at teorien i disse tilfælde udgør en kode, der oversætter egenskaber ved filmen til bestemte virkninger hos tilskueren. Det springende punkt er spørgsmålet om kodens præcision, således at de formodede virkninger er sandsynlige og helst genkendelige. Carrolls indvending mod psykoanalytisk og marxistisk filmteori i *Mystifying Movies* er netop, at de formodede virkninger hverken er genkendelige eller sandsynlige. Det behøver imidlertid ikke at betyde, at man generelt bør afholde sig fra at besvare spørgsmål om filmens virkning ved at opstille relativt specifikke formodninger om mentale processer. Carroll gør det selv i sin teori om point-of-view-klipping (1993), som han mener udnytter dels en medfødt tendens til at følge en andens blik til dets mål, dels universelt genkendelige ansigtsudtryk.

Den mest omfattende kognitionsteoretiske model af tilskueren er imidlertid opstillet af Torben Kragh Grodal. Da hans

Moving Pictures blev anmeldt i forrige nummer af nærværende tidskrift, og et destillat i artikelform optræder i dette nummer, skal jeg afstå fra en gennemgang, men blot sætte Grodal i forhold til Bordwell og Carroll. Grodal er indbegrebet af en andengenerations filmkognitivist, idet han bygger på *Narration in the Fiction Film* og *Mystifying Movies* og påvirket af disse to værker fokuserer på dels synsprocesser, dels følelser og fiktionsteoretiske spørgsmål. Også andre andengenerations filmkognitivist dukker op omkring midten af dette tiår, bl.a. Murray Smith, James Peterson, Carl Plantinga, foruden en række psykologer, bl.a. Ed Tan. Fra en dansk synsvinkel er *Moving Pictures* naturligvis mest interessant.

Den helt centrale pointe i Grodals tilgang er, at han ser den følelsesmæssige reaktion som en integreret del af de visuelle processer. Man kan sige, at han udbygger Carrolls thought theory med moderne synsteori, som denne især repræsenteres af David Marr. Grodals fortjeneste er således at være den første filmteoretiker til at se perception, tænkning, følelser og handling i et integreret perspektiv.

Meget taler for at se perception, tænkning, følelser og handling som et integreret system, der primært er bygget til at klare handle-opgaver. Synet af en farlig bil på gaden motiverer os øjeblikkeligt til at komme ind på fortovet. Der er ikke tale om at vi først genkender bilen, hvorefter vi giver os til at analysere den for at beregne dens fart, førerens intentioner, vejrliget og kørebanelens beskaffenhed. Vores reaktion er så at sige koblet på de første trin i synsprocessen. Det betyder selvfølgelig ikke, at man ikke har en vis valgfrihed; vi kan f.eks. træne os op til at blive stående, hvis vi som en anden stuntman har en plan for at undgå skader. Følelser kan, som den hollandske psykolog Nico Frijda har påpeget, bedst ses som handling-

stendenser, ikke reflekser, og derfor spiller vores vilje en rolle (kap. 2).

Det skel, som vi ofte oplever i dagligdagen mellem tænkning og følelser, er med andre ord uholdbart, og man kan sige, at det netop er manglen på følelser, der gør at en computer ikke kan prioritere sine opgaver. Manglen på kød og blod gør at den ikke kan blive bange eller kede sig; i trafikken ville den blive kørt ned, og i fredelige situationer ville den fortsætte i det uendelige med aktiviteter, der på kort sigt var uden relevans. Konflikten, som vi oplever mellem fornuft og følelser, kan i reglen, som Frijda har bemærket, beskrives som en konflikt mellem kort- og langtidsmål (s. 475).

Det er denne model, Grodal overfører på filmens tilskuer. Når vi ser en farlig situation på lærredet, bliver vi selv bange, og prøver at finde en vej ud af misèren. Vores sans-, tænke- og handleapparat er ganske vist ikke 'bygget' for at reagere på film, men det kan apparatet strengt taget ikke vide, og derfor reagerer det. Sådan er vi bygget. Selv hvis vi beslutter at ville analysere filmen, så er den farlige situation opmærksomhedskrævende og aktiverende i sig selv, og det er derfor svært ikke at lade sig rive med af filmen. Grodal har omfattende henvisninger til især psykologer og neurologer for disse pointer; siden har f.eks. psykiateren Joseph LeDoux peget på beviser for en hurtigere vej til følelsescentret end til den del af hjernen, hvor vores bevidsthed og vilje menes lokaliseret.

Man kan måske ikke sige, at Grodal tilbageviser Carrolls kritik af illusionistiske teorier, men Carrolls kritik må i hvert fald modificeres. Filmsening er ikke en illusionistisk aktivitet. Vi er altid klar over at vi ser en fiktion, men det er kun en meget lille del af vores bevidsthed, den øverste, der kender til sagens rette sammenhæng.

Hvor Carrolls metode er introspektio-

nen, at teste filmene på sig selv, kan man sige at Grodal går dybere i beskrivelsen af hjerneprocesserne. Ud over David Marrs synsteori er en anden vigtig forudsætning for Grodals teorier studiet af hjerneskadede, hvor man ud fra en viden om et skadet sted kan lokalisere funktioner og forløb i de forskellige hjerneområder. Det har bl.a. ført Grodal til en såkaldt flow-model, hvor perception beskrives som et forløb. Dette fokus på mentale processer, som Grodal har anvendt til bl.a. at forklare lyriske virkninger af film (f.eks. i forbindelse med slow motion), adskiller Grodal fra de fleste andre på området. Fra Bordwells fokus på ikke-bevidst tænkning som slutninger og til Grodals fokus på de 'nedre' processer er der et stykke.

En filmteoretiker, der med fordel kan kombineres med Grodal, er den psykologuddannede hollænder Ed Tan. I *Emotion and the Structure of Narrative Film* ser han også tænkning, følelser og handling som integrerede, men i stedet for som Grodal at lægge vægten på vores reaktion på handling-skrævende situationer i filmen, ser han tilskuerens følelser som handlingstendenser rettet mod personerne. Han skelner mellem tre typer empatiske følelser: medfølelse, sympati og beundring, afhængigt af om tilskueren vurderer at en fiktiv person er svag og har brug for hjælp, er en ligestillet med et sympatisk projekt, eller er stærkere end tilskueren selv ville være i en tilsvarende situation (s. 177-82).

Tanken ligner Carrolls moralske evaluering, men der er ikke alene tale om at holde med den ene mod den anden; tilskuerens følelsesmæssige reaktion beskrives som en handlingstendens. Således giver medfølelse sig udslag i tendensen til at ville se en person blive hjulpet, dvs. en fysisk reaktion, hvor vi aktiveres og måske for os selv formulerer advarsler til personerne.

Tans beskrivelse af vores forhold til filmens personer kan med fordel udbredes til mere 'informationsagtige' følelser som nysgerrighed og fascination, der kendetegner vores forhold til f.eks. de ikke synderligt målrettede eller handlende personer i Jim

Jarmuschs *Down By Law*. Selv om vores følelser ikke alene, og måske end ikke primært, er forbundet til handlingsmål i filmen, så har følelser som nysgerrighed, interesse og fascination stadig en funktion: vi vil lære mere, opdage en antydning hemmelighed eller tvetydighed. Hvis vi ikke ønsker at vide mere, hedder tilskuerens følelse som bekendt kedsomhed og dermed dirigeres opmærksomheden et nyt sted hen.

I en beskrivelse af tilskuerens tænkning og følelser er et centralt spørgsmål, hvilken rolle man tillægger hukommelse og opmærksomhed. Her kan man nyttigt kontrastere kognitionsteorien mod filmteoriens anden store tilskuermodel, psykoanalysen. Man kan (muligvis forsimple) sige det sådan, at psykoanalytisk filmteori ser tilskuerens følelsesmæssige bevægelse som et resultat af, at vi genoplever eller mindes barndommens traumatiserende hændelser eller tænker på sex. Denne model gælder især freudianske filmtolkninger, mens formodningen i de lacanianske er, at bestemte hændelser i barndommen har struktureret vores tænkning og identitet i en sådan grad, at filmen må relateres til disse begivenheder. Der er her ikke tale om at vi mindes barndommens hændelser, men snarere at de betinger måden senere hændelser opleves på.

I forhold hertil ser kognitionsteorien tilskuerens følelsesmæssige bevægelse alene som et resultat af opmærksomhed mod hændelserne i filmen. Hukommelse tjener alene som et redskab til at forstå det skildrede, jævnfør skemata-begrebet. Uden at have erfaret hvad det vil sige, at mennesker har konflikter, bliver sure på hinanden osv.,

ville vi ikke kunne forstå en films handling, men der er ikke tale om at vi bevæges, fordi vi mindes vore egne konflikter. Hukommelsen er for kognitivisten udelukkende interessant, fordi den er rettet mod forståelse af nutidens opmærksomhedskrævende aktiviteter. Kognitivisten vil ikke benægte traumer på det personlige plan eller betydningen af de første år af et barns liv, men tillægger ingen af delene nogen særlig betydning under filmseningen. The power of movies, som Carroll ville sige, bygger på, at følelser er knyttet til dét vi tænker på.

Et argument herfor er, at individuelle temperamentsforskelle (om vi har let til latter, frygt, vrede osv.) udlignes af filmen. Da fiktion er karakteriseret ved at hændelserne ikke har nogen relevans for os, men alene for filmens personer (i modsætning til slikspisning, snakken og hvordan sidemanden bruger armlænet), er vores følelsesmæssige reaktioner stort set uafhængige af temperament og personlighed. De individuelle forskelle manifesteres primært i valget af genrer, og her er det udviklingen af skemata (afhængigt af f.eks. alder og uddannelse), filmudbudet og øvrige omstændigheder (hvem sidder med fjernkontrollen, er vi på en date osv.), der især afgør hvilke film vi vælger at se. Når vi først sidder og ser filmen, reagerer vi forbavsende identisk; især i den populære film, hvor der i reglen er et eller andet af stor vigtighed på spil for personerne. Hvor seksualitet traditionelt har spillet en stor rolle for psykoanalytiske teorier, er det ikke tilfældet i kognitionsteorien, eftersom det sjældent er muligheden for at få eller gå glip af sex, der direkte er på spil for personerne.

Målet med denne artikel har primært været at introducere Bordwell og Carroll, ikke en kognitiv medieanalyse som sådan (se Grodal 1994). Det betyder at visse tanker og spørgsmål, der stort set intet har med til-

skuerens tænkning at gøre, også er blevet berørt. Det gælder Bordwell og Thompsons filmhistoriske beskrivelse af den klassiske Hollywoodfilm, der ikke alene beskriver hvordan filmene virker, omend dette spørgsmål er fremtrædende i kraft af deres stilanalyser, men også kortlægger andre årsager til hvorfor filmene ser ud som de gør (lovgivning, teknologi, politiske og personlige forhold osv.). Her kan man strengt taget ikke tale om kognitivistisk filmteori, men snarere om en traditionel historisk metode, hvor man i bred forstand leder efter årsager.

Fælles for kognitivistisk filmteori er de funktionalistiske forklaringer på tilskuerens tænkning og følelser. Tilskueren søger at forstå filmens handling og reagerer følelsesmæssigt, afhængigt af hvilke interesser der er på spil. De funktionalistiske forklaringer adskiller sig især fra hermeneutiske forklaringer, der prøver at finde en indre kerne i forklaringen på hvorfor en film virker som den gør. En funktionalistisk forklaring sætter historien og virkemidlerne i forhold til generelle egenskaber ved tilskuerens perceptionsapparat, måden sansning, tænkning og følelser er forbundet til handling. Når man kan få ondt i maven af at følge personerne i Kieslowskis tv-serie *Dekalog*, skyldes det medfølelse og en vilje til at påvirke personernes skæbne, f.eks. hjælpe dem til at finde hinanden, af samme grund som vi ville gribe ind i en vens problemer, hvis disse fangede vores opmærksomhed.

Funktionalistiske forklaringer på films virkemåde er måske ikke så suggestive som f.eks. en Barthes-inspireret analyse, der kan vække rige associationer hos læseren og dermed få en film eller en filmisk problemstilling til at fremstå mere levende. Til gengæld er vægten lagt på mere præcise beskrivelser. En teori må nødvendigvis befinde sig på et generelt plan, omend den skal kunne forbindes til faktiske erfaringer under film-

sningen, men i abstraktioner er spørgsmålet om konceptuel integration centralt. Filmteoretikeren skulle helst undgå at arbejde ud fra formodninger og teorier, der på et andet felt har vist sig unyttige eller for unuancerede til at forklare en lignende problemstilling. Den konceptuelle integration er mest tydelig i de her nævnte filmteoretikers brug af synsforskningen og i psykologers og filosofers beskrivelser af sammenhængen mellem tænkning og følelser.

Litteratur

Bordwell, David, "A Case for Cognitivism", *Iris*, nr. 9 (1989), pp. 11-40.

Gennemgang af kognitive inspirationskilder og muligheder for filmteoretikeren. Glimrende introduktion.

Bordwell, David: *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA & London: Harvard University Press 1993.

Bordwell, David: *The films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley: University of California Press 1981.

Bordwell, David: *French Impressionist Cinema – Film Culture, Film Theory, and Film Style*. New York: Arno Press 1980.

Ph.D.-afhandling fra 1974.

Bordwell, David: *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass: Harvard University Press 1989.

Brugen af konstruktivistisk perceptionsteori er klarest fremstillet her.

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

Bordwell, David "Den klassiske Hollywoodfilm - fortælle-mæssige principper og procedurer", *Den tidlige film* (Nilsson, Ole Steen og Johannes Riis, red.), pp. 57-78. København: Tryllelygten II 1995.

En oversat opsummering af Bordwells analyse af stiltræk i den klassiske Hollywoodfilm.

Bordwell, David: *On the History of Film Style*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1997.

Se Casper Tybjergs anmeldelse bagest i dette nummer.

Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1988.

Bordwell, David og Noël Carroll, red.: *Post-Theory – Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press 1996.

Alternative teorier til poststrukturalismen. Indledende kap. af Bordwell og Carroll.

Bordwell, David, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema – Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1985.

En omfattende analyse af den ordinære films stilistik i forhold til bl.a. faktorer i produktionsprocessen.

Bordwell, David og Kristin Thompson: *Film Art – An Introduction*, 5th ed., New York: McGraw-Hill Publishing Company 1997.

Almindeligt anvendt grundbog i filmanalyse, førsteudgave i 1979.

Bordwell, David og Kristin Thompson: *Film History – An Introduction*, New York: McGraw-Hill Publishing Company 1994.

Almindeligt anvendt grundbog i filmhistorie.

Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, London New York: Routledge 1992.

Fortælleteoriens vigtigste problemstillinger og teorier; har en række kognitions-teoretiske overvejelser.

Carroll, Noël: "Keaton – Film Acting as Action", *Making Visible the Invisible – an Anthology of Original Essays on Film Acting* (Zucker, Carole, red.), Metuchen, NJ: The Scarecrow Press 1990.

Carroll, Noël: *Mystifying Movies – Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press 1988.

Carroll, Noël: "Notes on the Sight Gag", *Comedy / Cinema / Theory* (Horton, Andrew, red.), Berkeley: University of California Press 1991.

Carroll, Noël: *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988.

Introduktion til og diskussion af klassisk filmteori (Arnheim, Bazin og Perkins); kritik af deres søgen efter filmens essens.

Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror*, New York & London: Routledge 1990.

En genregennemgang, hvor Carroll bl.a. har en nuanceret skelnen mellem forskellige dramaturgier i netop skrækfilmen – eksemplarisk i forhold til den såkaldte berettermodel, der til trods for et overordentligt abstrakt fokus ofte formodes at gælde alt.

Carroll, Noël: "Toward a Theory of Point-Of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies", *Poetics*, 14 årg, nr. 1 (1993), pp. 123-141.

Argumenterer for at pov-klipning udnytter medfødte træk ved synet, og bygger på at følelser i reglen er rettet mod en genstand.

Carroll, Noël: *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Clarendon Press 1998.

De tre sidste kapitler om massekunsten og hhv. følelser, moral og ideologi opsummerer de væsentligste af Carrolls pointer gennem årene.

Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge Studies in Film. 1979-1993; nyt oplag, Cambridge & New York: Cambridge University Press 1996.

Artikelsamling udgivet ml. 1979 og 1993.

Carroll, Noël: "Toward a Theory of Film Suspense", *Persistence of Vision*, nr. 1 (1984), pp. 65-89.

Ser suspense som resultatet af en evaluering af at det gode handlingsudfald er mindre sandsynligt end det onde.

Damasio, Antonio R.: *Descartes' Error - Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: G.P. Putnam's Sons 1994.

En fremtrædende neurolog giver en forklaring på det fænomen (hos hjerneskadede) at fraværet af følelser nedbryder evnen til ræsonnement og logisk tænkning.

Dreyfus, Stuart og Hubert Dreyfus: *Intuitiv ekspertise – den bristede drøm om tænkende maskiner*. Oversat af Viggo H. Pedersen og Kirsten Andersen, Nysyn. København: Munksgaard 1991 (org. 1986)

Brødrene diskuterer nogle af forskellene mellem menneskelig og kunstig intelligens.

Ekman, Paul og Richard J. Davidson, red.: *The Nature of Emotions – Fundamental Questions*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

Samler fremtrædende kognitionspsykologer under spørgsmål som f.eks. "Hvad er følelsers funktion?"

Eysenck, Michael W. og Mark T. Keane: *Cognitive Psychology – A Students Handbook*, 3rd ed. Hove, UK: Psychology Press 1995.

Alm. anvendt grundbog på psykologi-studiet. Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge & New York: Cambridge University Press 1986.

Ser følelser som handlingstendenser og -paratheder; se især første del om ekspresiv adfærd.

Gade, Anders: *Hjerneprocesser. Kognition og neurovidenskab*. København: Frydenlund Grafisk 1997.

Den bedste og mest opdaterede fremstilling af kognitionspsykologi på dansk, med kapitler bl.a. om synet, følelser og visuelle forestillingsbilleder.

Gerrig, Richard: *Experiencing Narrative Worlds – On the Psychological Activities of Reading*, New Haven & London: Yale University Press 1993.

Psykologisk fremstilling af hvad det vil sige at forstå en historie; teorierne kan formodentlig anvendes også på film, se navnlig kap. 2 "Inferential Aspects of Reading".

Gibson, James J.: *The Ecological Approach to Perception*, Boston: Houghton Mifflin Co.

1979.

Ophavsmand til tanken om perception som en del af at være handlende; vi genkender ikke ting, men deres handlingsrelevans i den givne situation.

Gregory, Richard L.: *Eye and Brain – The Psychology of Seeing*, 4th ed. Princeton, NJ: Princeton University Press 1990 (org. 1966).

Tanken er at synet i høj grad er aktivt og konstruerende, illustreret med en samling af "trick-billeder."

Grodal, Torben K.: "Fortolkning og intelligente processer set i et kognitionsvidenskabeligt og økologisk perspektiv", *Fortolkningens rum. Mellem konstruktion og rekonstruktion* (Christensen, Ove, red.), pp. 87-101. Aarhus: Nordisk Sommeruniversitet Press 1997.

Kritik af dekonstruktivismens ikke-funktionalistiske forhold til beskrivelser af verden, der bl.a. betyder, at de lægger for stor vægt på kulturelle og sociale faktorer i frembringelsen af viden.

Grodal, Torben K.: "Kognitiv medieanalyse", *Mediekultur*, nr. 22 (1994), pp. 5-19.

Oversigt, der sætter kognitionsteorien i forhold til humanistiske og æstetiske teorier i dette århundrede. Glimrende introduktion til generelle kognitionsteoretiske spørgsmål, bl.a. forholdet mellem synet og sproget.

Grodal, Torben K.: *Moving Pictures – A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press 1997.

En omfattende teori om tilskuerens tænkning og følelser, med udgangspunkt i bl.a. David Marr og studiet af hjerneprocesser og -skader.

Humphreys, Glyn W. og Vicki Bruce: *Visual Cognition – Computational, Experimental and Neuropsychological Perspectives*, Hove & London: Lawrence Erlbaum Ass. 1989.

Omfattende, men svært tilgængelig fremstilling af synsteorier (bemærk, at der er udkommet en revideret udgave).

Jørholt, Eva: "Verden ifølge Grodal: Den filmiske oplevelse i øko-biologisk perspektiv (anm.)", *Kosmorama*, nr. 219 (1997), pp. 110-115.

Anmeldelse af Torben K. Grodals Moving Pictures.

Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things – What Categories Reveal about the Mind*. London & Chicago: University of Chicago Press 1987.

Titlen refererer til en sproglig kategori (à la hun- og hankøn) på et australsk oprindeligt sprog med en sælsom logik.

LeDoux, Joseph: *The Emotional Brain – The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Touchstone Books 1998 (org. 1996).

En psykiater og neurologs gennemgang af emotionelle og kognitive processer i hjernen.

Marr, David: *Vision – A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Cognition*, New York: W.H. Freeman and Company 1982.

Forsøget på at få computere til at kunne se førte Marr til opdagelsen af, hvor kompliceret det menneskelige syn egentlig er. Banebrydende.

Messaris, Paul: *Visual "Literacy" – Image, Mind, and Reality*, Boulder & Oxford: Westview Press 1994.

En gennemgang af hvilke kognitive færdigheder visuel 'alfabetisme' indebærer.

Nowell-Smith, Geoffrey: "Review of David Bordwell, *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*", *Screen*, 34. årg, nr. 3 (1993), pp. 293-298.

En anmeldelse af det omtalte værk, hvor han forsvarer fortolkninger som en måde at relatere filmen til noget, der er vigtigere end hvordan filmen fungerer som film. Fortolkninger ser efter hvordan temaer, der i forvejen betyder noget for én (kønsroller, identitet osv) kan genfindes i filmen.

Perkins, V.F.: *Film as Film – Understanding and Judging Movies*. Middlesex: Penguin Books 1972.

Først og fremmest et forsøg på at specificere hvordan man kan afgøre om en film er god eller dårlig, men navnligt kap. 7, "Participant Observers", indeholder tanker, der sandsynligvis har inspireret Carroll og Smith.

Peterson, James: *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*, Detroit: Wayne State University Press 1994.

Benytter skemata-begrebet for at forklare vores måde at se og opleve avantgardefilm på.

Plantinga, Carl: "Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism", *Film Theory and Analytic Philosophy* (Allen, Richard og Murray Smith, red.), pp. 372-393. Oxford: Clarendon Press 1997.

Kognitionsteoretisk filmteori om følelser og den ideologiske virkning af film.

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

Hovedsageligt en beskrivelse af filmstil ved hjælp af målinger og statistik. Uanset at denne ikke-funktionalistiske tilgang er problematisk, så er hans indledende kritik af såvel nyere fransk filmteori såvel som Bordwell og Thompsons neoformalisme underholdende læsning.

Smith, Murray: *Engaging Characters – Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press 1995.

Skelner mellem tre lag i forholdet til fiktive personer: Vi genkender dem, følger dem og forholdet os moralsk evaluerende til dem.

Sousa, Ronald De: *The Rationality of Emotions*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1987.

Fra et filosofisk punkt argumenterer Sousa for, at følelser sikrer prioritering af opmærksomhed, fortolkning og slutningsprocesser.

Tan, Ed: *Emotion and the Structure of Narrative film – Film as an Emotion Machine*. Oversat af Barbara Fasting, LEA's Communication Series, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Ass. 1996.

Teorier om tilskuerens følelser fra et kognitionsteoretisk perspektiv. Se navnligt kap. 6 om empati.

Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor – Neoformalist Film Analysis*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1988.

Præsenterer neoformalismen og næranalyserer i en række kapitler forskellige film (Sherlock Holmes-film, Ozu, Bresson, Tati o.a.).

Thompson, Kristin: "Dr. Caligari på Folies-Bergère - eller en avantgardefilms tidlige succes", *Den tidlige film* (Nilsson, Ole Steen og Johannes Riis, red.), pp. 103-151, København: Tryllelygten II 1995.

En eksemplarisk undersøgelse af hvordan samtiden modtog og forstod Das Cabinet des Dr. Caligari; samt hvilke kræfter og omstændigheder, der medvirkede ved dens produktion.

Turvey, Malcolm, "Seeing Theory – On Perception and Emotional Response in Current Film Theory", *Film Theory and Analytic Philosophy* (Allen, Richard og Murray Smith, red.), pp. 431-457. Oxford & New York: Clarendon Press 1997.

Kritik af tanken om at vores følelser i film er afstedkommet af noget forestillet (som hos Carroll og Smith) frem for "bottom-up" perception (som hos Grodal).

Vorderer, Peter, Hans J. Wulff & Mike Friederichsen, red.: *Suspense – Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, LEA's Communication Series, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Ass. 1996.

Antologi, hvor psykologer skriver om tilskuerens følelser, nogle påvirket af Bordwell. Bidrag af bl.a. Carroll og Gerrig.

Webster, Richard: *Why Freud Was Wrong – Sin, Science, and Psychoanalysis*, New York: BasicBooks 1995.

Argumenterer bl.a. for at Freud systematisk fejldiagnotiserede sine patienter, og i højere grad byggede på religiøse doktriner end på case-studier.

Willats, John: *Art and Representation – New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1997.

En original nyvurdering af klassiske kunsthistoriske problemstillinger med udgangspunkt i moderne synsforskning.

Wilson, George: "On Film and Narrative Meaning", *Film Theory and Analytic Philosophy* (Allen, Richard og Murray Smith, red.), pp. 221-238, Oxford & New York: Clarendon Press 1997.

Argumenterer imod Bordwells skelnen mellem tematisk og referentiel betydning.