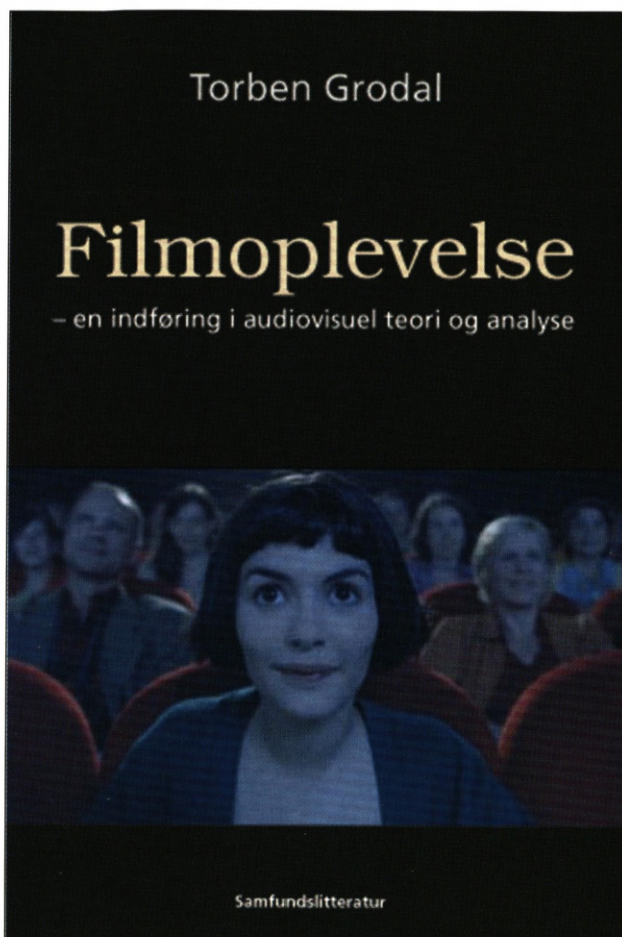


Anmeldelser



Den nye filmteoritiske orden

Af Erik Hedling

Torben Grodal, *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*. Samfundslitteratur, 2003. 346 s.

I Torben Grodals nye bog, *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*, fremtræder forfatteren i et lidt nyt lys. Jeg er gennem flere år fortrolig med forskeren Torben Grodal, en brillant filmanalytiker med teoretisk forankring i den kognitive psykologi. De

teorier, som Grodal formulerede i sin banebrydende *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (1997), har for altid ændret mit syn på, hvordan film fungerer i forhold til tilskueren. I en række skarpsindige artikler - for eksempel om den europæiske kunstfilm eller om pornografi - har Grodal siden yderligere cementeret sin rolle som nyskabende teoretiker på filmens område, alt sammen på højeste internationale niveau.

I den nye bog er det imidlertid lige så meget pædagogen som forskeren, der træder frem. Pædagogisk i en sådan målestok, at *Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*, relativt letlæst som den er, egner sig overordentligt godt som grundlæggende lærebog for filmstuderende, og forskningsmæssigt på en sådan måde, at Grodal har sat sig for i overskuelig form at formulere en videnskabelig teori om hele filmen som fænomen. (Letlæst er dog en mindre overdrivelse, men jeg sigter først og fremmest til det faktum, at samtlige kapitler har enkle og pædagogisk overskuelige sammenfatninger til sidst).

Grodals målsætning at i lærebogsform at kaste et helhedssyn på filmen er naturligvis beundringsværdig. Der findes ganske vist mange, som har gjort dette tidligere; nogle eksempler blandt flere er David Bordwell og Kristin Thompson i *Film Art: An Introduction* (1979), Bruce Kawin i *How Movies Work* (1987) og Bernard F. Dick i *Anatomy of Film* (1978). Et dansk eksempel på et forsøg på mere eller mindre heldækkende filmteoritisk belysning, i dette tilfælde af den filmiske fortælling, er Peter Schepelerns klassiker *Den fortællende film* (1972).

Hvor beundringsværdigt et projekt af denne slags imidlertid end er - det kræver uhørte kundskaber og en hel del analytisk skarphed for en udtømmende redegørelse - så indebærer det også en del vanskeligheder. De holistiske ambitioner kan medføre, at forfatteren får dispositionsproblemer. 'Transportpassagerne', de dimensioner som ikke er af primær interesse for forfatteren og hvor der måske allerede findes højkvalitetsforskning, bliver mindre interessante i sammenhængen. Men disse refererede dele må på en eller anden måde være med

for at de heldækkende ambitioner skal kunne gå i opfyldelse. Følgelig findes der i Grodals bog visse modsætninger mellem de pædagogiske og de forskningsmæssige ambitioner. Undertiden, som i afsnittet om subjektivitet, emotioner og filmlys, er de grodalske argumenter særdeles originale, skarpsindige og gennemarbejdede. Undertiden, som i det lange referat af David Bordwells beskrivelser af forskellige tolkningsstrategier, en redegørelse som foruden i Bordwells egen *Making Meaning* (1989) kommer igen i en mængde bøger om film, er argumenterne allerede velkendte.

Det betyder ikke, at disse mere refererende afsnit savner pointer, kun at de ikke rigtig har samme videnskabelige tyngde. Angående netop Bordwells tolkningsstrategier har Grodal imidlertid en sådan pointe, når han diskuterer den symptomatiske tolkning, at man indlæser fortrængte betydninger. Når man i 30'ernes amerikanske film fremstillede afroamerikanere som komiske underklassepersoner, behøver dette eksempelvis ikke automatisk betyde en bevidst racistisk holdning, blot at man mere eller mindre ubevidst tilpasser sig tidens stereotyper. Netop dette ræsonnement illustrerer Grodals subtile følelesnuancer.

Gennemgående for hele bogen er Grodals forankring inden for kognitiv psykologi og neurologi og hans lyst til at modificere gængse filmteorier, ikke sjældent ud fra lidt polemisk tilspidsede synsvinkler. Undertiden fejrer han unægtelig intellektuelle triumfer, undertiden tilførs den filmteoretiske debat ikke særlig meget nyt. En triumf er det bestemt, når han allerede i det første kapitel "Filmoplevelse, audiovisuel kommunikation, sansning og filmteknik", kan korrigere selveste André Bazin og dennes teori om dybdefokusfotograferingens demokratiske potentiale. Bazin mente, at film fotograferet i dybdefokus, specielt Welles' *Citizen Kane* (1940), tillod tilskueren selv at vælge fokus i billedet. Dette stemmer imidlertid ikke, hævder Grodal, overens med vores viden om synsprocessen. Mennesket kan ikke både fokusere i dybden og opleve detaljer samtidigt; desuden fokuserer man oftest på handlingen. Således var Bazins teser mest en slags romantisk utopi med æstetisk-normative prætentioner.

Præcis som i *Moving Pictures* går Grodal til angreb på den sociale konstruktivism, eller "kulturalismen", det vil sige det teoribyggeri som har domineret humaniora og samfundsvidenskaberne i den sidste del af forrige århundrede og som søger alle forklaringer på men-

neskelig adfærd i de herskende sociale og kulturelle forhold; kulturalismen, påstår Grodal, ønsker, at mennesket ved fødslen er en *tabula rasa*, hvorpå hvad som helst kan skrives (selvfølgelig af ideologiske grunde, kan man tilføje). Grodal fornægter ikke de sociale og kulturelle forholds betydning, men hævder at de ikke kan forklare alt. Vores biologisk nedavede funktioner er mindst lige så vigtige for vores ageren, og det er en kombination af det sociale og det biologiske som Grodal med sådan overbevisning argumenterer for.

Følgelig viser han i kapitlet "Film og emotioner", hvordan filmen fremkalder følelser hos tilskuerne. Flere af disse følelser er determinerede af vores hjerner og vores nervesystem, ikke af herskende ideologiske vurderinger, og det er naturligvis her, Grodal bliver kontroversiel i forhold til de filmteoretiske paradigmer, der har været dominerende, især dem som udvikledes i 60'ernes politiserede bølger, *Screen-theorien*, *Cultural Studies-traditionene*, *feminismen* og den lacan'ske psykoanalyse. Hvad angår kombinationen af de to sidstnævnte er Grodal specielt spydig. Denne tradition, som han beævner psykofeminismen, har gennem sin ensidige fokusering på "kønsorganer" og "seksualitet" forhindret udviklingen af en kritisk forskning om kønsroller. Uanset om man vil polemisere mod Grodal her, kan man imidlertid påpege, at den tilskuercentrerede filmteori som sådan fik et kraftigt opsving i Storbritannien i 70'erne ved, at psykoanalytisk orienterede forskere vendte sig bort fra selve filmen for i stedet forsøge at undersøge tilskuerens reaktioner. Psykofeministerne - f.eks. Laura Mulvey eller Elizabeth Cowie - har så vidt jeg kan se på denne måde væsentligt bidraget til den filmteoretiske udvikling, selv om jeg naturligvis heller ikke helt ubeset køber Mulveys teorier.

Grodals bog kommenterer de fleste af filmteoriens klassiske problemstillinger: filmens relation til virkeligheden, til sproget, til den personlige oplevelse, til fortællingen og fortælleren. At han kan sin filmteori på fingrene behøver næppe diskuteres, og alt illustreres behændigt med en mængde filmeksempler taget fra forskellige genrer og fra forskellige tidsperioder. De film, som Grodal har valgt som eksempler, fra Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), Fords *The Grapes of Wrath* (1940) og Mervyn LeRoys *Gold Diggers of 1933* (1933) til Bergmans *Persona* (1965), Coppolas *Apocalypse Now* (1979) og Rob Reiners *When Harry Met Sally* (1989), illustrerer dog en gen-

nemgående strategi i bogen: de ontologiske fundamenter, som Grodal kobler såvel film som tilskuere til, præger alle (fortællende) film uanset genre, fortællestil og tidsalder (af denne grund burde filmene faktisk have haft netop tidsangivelser i bogen). Således mærker man en vis irritation hos forfatteren over for forskere, som har tilskrevet mainstreamfilmen andre karakteristika, dvs. karakteristika som ikke helt stemmer overens med Grodals evolutionære syn på udviklingen.

Grodal argumenterer her f.eks. mod Tom Gunnings og André Gaudreaults analyser af manglende narrativ sammenhæng i tidlig film - såkaldt "cinema of attraction" fra århundredskiftet og 10 år fremad - og koblingen af denne fragmentisering til den gryende modernitet. Desuden affærdiger han kortfattet Justin Wyatts (han kaldes fejlagtigt James Wyatt i bogen) teori om High Concept æstetikken i det moderne Hollywood, dvs. film som igen fokuserer på attraktioner og nedtoner de kausale fortælleforhold. Hvad gælder det første er jeg ikke helt sikker på, hvad det er, Grodal opfatter som problematisk. Er det for eksempel koblingen af de "phantom rides", der var så almindelige i filmens første årtier (billeder fra kameraer monteret på et tog), med århundredskiftets almindelige fascination over for den spirende modernitet og den nye teknologi? Jeg finder selv Gunnings argumentation om "cinema of attraction" virkningsfuld.

Og hvad gælder det andet, så mener jeg, at Grodal tager fejl. Den æstetik, som Justin Wyatt kortlægger i afhandlingen *High Concept: Movies and Marketing in Contemporary Hollywood*, er grundlæggende for mange succesrige Hollywood film, dvs. at hovedvægten lægges på musikalske indslag, spektakulær action, fetischdyrkede stjerneskuespillere a la Arnold Schwarzenegger, intertekstuelle lege og stilistisk ækvilibrisme. Det betyder ikke, at de fortællemæssige sammenhænge 'savnes', men de er ikke lige så meget i centrum for tilskuerens hermeneutiske interesse som for eksempel i en klassiker som Billy Wilders *Double Indemnity* (1944), for nu at henvise til yderligere en af de film, som Grodal anvender som eksempel.

Tag Brian De Palmas *Mission Impossible* (1996). Filmen indeholder tre fantastiske actionsekvenser: indledningens opgør på Karlsbroen i Prag, midterdelens indbrud i CIA-hovedkvarteret i Langley, Virginia og slutningens kamp på højhastighedstoget gennem tunnelen mellem England og Frankrig. Det er

action, flot musik (en smart version af Lalo Schiffrins tv-tema, forstærket af originalkompositioner af Danny Elfman, fremført af Björk) og tekniske effekter *en masse*. Det, der sker ind imellem, er helt klart mindre vigtigt, og fortælle sammenhængen er nedtonet bl.a. i den henseende, at fortællingen helt enkelt ikke synes at hænge sammen - det havde den sikkert gjort i en tilsvarende økonomisk satsning fra den klassiske Hollywood-periode fra eksempelvis 40'erne til 60'erne. Hvad jeg mener er helt enkelt, at logisk kausalitet ikke er lige så vigtig nu som i den klassiske periode. Dengang var det fortællinger, der solgte, i dag er det en hel del andre elementer: Spider Mans flotte kostume, scenerierne i *Ringenes herre*-filmene eller maskineriet i den nye *Terminator*-film. (Jeg noterer, at Grodal i sin affærdigelse af Wyatt henviser til Kristin Thompsons *Storytelling in the New Hollywood* (1999), men jeg mener, at også hun i en vis udstrækning undervurderer Wyatts uomgængelige analyse af den amerikanske samtidofilm).

Trods denne lidt kritiske diskussion er det netop i det kapitel, som jeg her kommenterer, "Filmtolkning og filmevaluering", at jeg synes, at Grodal begynder at blive allerbedst. Den kognitive psykologi, den konstruktivistiske fortælleteori og neurovidenskabens er ikke længere lige anvendelige, og i stedet vender Grodal sig til den common sense-baserede, knivskarpe og samfundskritiske rationalisme, som han håndterer som få. Her dekonstruerer han æstetiske smagshierakier og kritiske paradigmer med træfsikker logik - kun i ét tilfælde er jeg lidt tvivlende på, hvad der menes. Grodal hævder, at Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) har overlevet Robert Zemeckis *Forrest Gump* (1994), hvad angår popularitet. Hvis jeg kontrollerer, finder jeg dog, at *Forrest Gump* indspillede 673 mio dollar over hele verden, *Pulp Fiction* en tredjedel, eller 212 mio. Hvad findes der for andre kriterier for popularitet end de rent kvantitative?

Den skarpe diskussion, og ikke mindst opgøret med diverse forestillinger om film, fortsætter i det sidste af bogens kapitler, "Film, kultur og samfund". Her gennemhuller Grodal spejlingsteorier af forskellig slags, de tanker som kobler specifikke kunstneriske udtryk til afgrænsede tidsperioder. Ikke uventet finder han disse teorier problematiske, dermed dog ikke uinteressante. Her nævnes f.eks. Fredric Jamesons indflydelsesrige tanker om filmen som udtryk for den "postmoderne historieløshed", noget som Grodal dog kontrasterer med

påpegelsen af, at film har et stort potentiale for at forbedre forståelsen af historien gennem sin evne til med så fysisk håndgribelighed at lade os tage del i det fortidige. Dette er typisk Grodal-territorium, og jeg tilslutter mig helt hans tanker. Alligevel er jeg helt sikker på, at de fleste af mine studenter (for ikke at tale om professionelle historikere) ville være langt mere indtaget i Jamesons mondæne Weltanschauung.

Ligeså brillant i al sin enkelhed synes jeg, Grodal er, når han polemiserer mod såvel Frankfurter-skolen som Cultural Studies-traditionen, hvad angår ideen om, at producenterne af populærkultur har til hensigt at overføre deres egen og dominerende ideologi til forbrugere. Her modstiller Grodal argumentet, at filmproducenternes ideologiske sværmerier ikke indlysende er i overensstemmelse med deres interesse for at tjene penge. I forlængelse heraf mener Grodal, at den ideologiske overensstemmelse mellem afsender og budskab i en statsfinansieret, europæisk (dansk, svensk, tysk, britisk) produktion er større end i en markedsfinansieret, amerikansk produktion: et amerikansk filmselskab, repræsentant for storkapitalen som det er, fremstiller ofte sig selv i negativt lys. Det er mod storkapitalen, at filmens helt, den store/lille mand/kvinde, går på korskrog f.eks. i film med Clint Eastwood, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis og Julia Roberts (hvad angår den sidstnævnte, tænker jeg naturligvis på Steven Soderberghs *Erin Brockovich*, 2000). Jeg finder Grodals ræsonnement lige så overbevisende som indlysende; alligevel er jeg ikke sikker på, at mine studenter ville have taget disse kætterske tanker til sig helt uden videre - svenske filmkritikere havde bestemt ikke gjort det.

Og her kommer Grodal så til slut til de aller mest følsomme filmsociologiske spørgsmål. Hvorfor synes man om en bestemt slags film? Det meste tyder på, at mennesker agerer i egen interesse, dvs. at man påskønner film, der har relevans for og som forstærker ens egen sociale position: gymnasielæreren, som Grodal påpeger, ville aldrig inkludere en film med Jean-Claude Van Damme i det filmrepertoire, som denne nævner for sine omgivelser, og det er usandsynligt, at bredere befolkningslag ville påskønne Kieslowski eller Almodóvar.

Selvfølgelig har Grodal ret, men dette siger han delvis fra en egen ophøjet position, hvor det er unødvendigt for ham, eller for den sags skyld for mig selv, f.eks. at deltage i hetzen på kulturel kapital (Grodals pointe her kan sam-

menlignes med den situation, som opstod, da radikale forskere i Storbritannien foreslog Frederick Forsyths thriller *The Day of the Jackal* som obligatorisk læsning for britiske gymnasie-studerende - engelsklærerne protesterede naturligvis højlydt mod denne nedvurdering af deres jobstatus). I forbindelse med dette ræsonnement redegør Grodal desuden for en interessant filmsociologisk undersøgelse, hvor forskellige sociale nuancer baseret på erhverv og køn tilskrives en bestemt filmsmag. Selv havner jeg i den privilegerede mands kategori, der har Michael Manns *Heat* (1995) som en af favoritfilmene; det kunne ikke passe bedre (bortset fra det faktum, at jeg ikke arbejder inden for erhvervslivet). Alligevel ved jeg af lang erfaring, at det er meget svært offentligt at diskutere disse spørgsmål i sådanne termer: den sociale status står på spil, og da bliver det ikke sjældent diverse metafysiske motiver - hvad der opfattes som 'fint' osv. - som kommer til at styre argumenterne.

Trods de mindre, kritiske indvendinger, jeg har fremført, er Grodals bog et yderst værdifuldt tilskud i floraen af filmbøger. Den nye teoretiske orden, han er talsmand for, turde helt enkelt være nødvendig for filmvidenskabens overlevelse, hvor svær den end er at beherske - til forskel fra flere andre teorier om filmen går Grodals teori jo slet ikke ud på at privilegere en særlig gruppe. Det er umuligt at udtale sig om visse aspekter af f.eks. synsprocessen, oplevelser og emotioner uden det begrebsapparat og uden de teoretiske kundskaber, som Grodal kan bidrage med. At han desuden er en frisk, rapkæftet, lærd og slagfærdig film- og samfundsanalytiker gør ikke det hele mindre vigtigt. Bogen kan med fordel anvendes i en lang række film- og medievidenskabelige uddannelser. Desuden burde den læses af alle filmkritikere, filmbureaukrater og statslige bevillingsgivere. Det er den til overflod værd.

(Oversat af Peter Schepelern)