



Brad Pitt og Cate Blanchett i et nyligt skud på stammen af multiprotagonistfilm:
Alejandro González Iñárritus *Babel* (2006)

Polyfonier

Multiprotagonistfilmens anti-hierarkiske og ikke-psykologiserende fortællinger

Af Samuel Ben Israel

En kvinde går til skomageren for at købe et par sko til sin søn. Skoene koster 7000 lire. Kvinden prøver at få dem billigere. Scenen varer ti minutter. Jeg skal få en film på to timer ud af den. Hvad gør jeg?

Jeg analyserer hændelsen i alle dens elementer, i det der går forud, det der kommer efter, og det der sker imens. Her begynder et nyt arbejde for vores fantasi.

Kvinden køber sko: Hvad gør hendes søn i samme øjeblik? Hvad gør folk i Indien, som kan have nogen relation til skoene?

Skoene koster 7000 lire: hvordan har denne kvinde fået fat på disse syv tusind lire, hvordan har hun slidt sig til dem, hvad repræsenterer de

for hende?

Og den købslående skomager, hvem er han? Hvilket forhold er der opstået mellem disse to mennesker? Hvad betyder de, hvad repræsenterer de, hvilken interesse forsvaret de, mens de prutter om prisen? Også skomageren har to sønner; vil I høre, hvad de siger? Værsgod, her har I dem...

(Zavattini 1965: 18)

Det var på flere måder bemærkelsesværdigt, da det amerikanske filmakademi, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ved Oscar-uddelingen i marts

2006 tildelte Paul Haggis' *Crash* (2004) prisen for bedste film. Mange bed mærke i, at den og andre forholdsvis politiske film som *Brokeback Mountain* (2005) og *Syriana* (2005) var nomineret til og også fik flere af de store priser. Samtidig fremstod det imidlertid også som Hollywoods ultimative blåstempling af en gruppe film, som umiddelbart strider imod filmindustriens vante forestillinger om, hvordan film *fortælle*mæssigt bør være skruet sammen. I hvert fald, hvis vi taler om den såkaldt gode – og dermed salgbare – historie.

Den gode historie er for længst sat på formel og kan læses i de utallige *how-to*-bøger for vordende manuskriptforfattere. Generelt tilsiger manualerne i manuskript-skrivning, at historien skal have en helt med et projekt – typisk et sæt attræde objekter à la eventyrets prinsessen-og-det-halve-kongerige, som helten vil opnå. Heltens projekt hænger desuden nøje sammen med konflikten med skurken, som lægger hindringer i vejen for helten og i alle henseender er heltens modpol. Dette kommer især til udtryk i karaktertegningen, dvs. fremstillingen af personernes individuelle psykologi. Helten og skurken – samt det øvrige persongalleri af hjælpere, budbringere osv. – er nemlig udstyret med egenskaber, f.eks. hitemod, retskaffenhed, magtbegær, sadisme eller loyalitet, der betinger projektet og konflikten og driver dem til at handle, som de gør.

Personerne har forskellige opgaver og funktioner i fortællingen, og nogle er mere vigtige end andre – vi kan sige, at de er ordnet i et funktionelt hierarki. Igen kommer dette til udtryk i karaktertegningen. De vigtigste personer, dvs. helten, skurken, heltinden og heltens nærmeste hjælper (hans *sidekick*), er således mere nuancerede end de øvrige. Helten martres f.eks. gerne af en indre konflikt, der supplerer den

ydre. Heltens projekt er derfor dobbelt: han – oftest er helten nemlig en mand – skal både opfylde sit *want* (ydre mål) og sit *need* (indre mål); dels besejre skurken og få præmien og dels få styr på sig selv. Ofte vil der være tale om en slags tilbagevendende til en oprindelig psykologisk renhed, fra før helten blev besudlet af verdens ugunst – der er altså ikke tale om egentlig udvikling, men om at 'finde ind til sit sande jeg'. I det hele taget er fortællingens fokus på heltens projekt selve indbegrebet af hans værdighed som hovedperson. Dét udpeger ham som historiens vigtigste person og som den, vi følger og skal holde med, selv når vi ikke synes om hans handlinger, moral eller ideologi – f.eks. hvis helten er kriminel.

Én eller mange? Oscar'en til *Crash* med dennes mangfoldighed af personer og historier kommer nok ikke til at betyde revolutionære omvæltninger for Hollywoods måde at fortælle på. Filmindustrien er præget af en vis træghed eller konservatisme, hvilket er forståeligt nok – produktionen foregår på markedsvilkår, og så er det sikrest at holde sig til det gennemprøvede format. Mens formatet med mange forholdsvis ligestillede personer og handlinger i dag er gængs i lange tv-serier, har den kanoniske eller klassiske fortælling siden filmens tidligste barndom bevist sin – især kommercielle – gennemslagskraft i biograferne, og derfor produceres langt de fleste film over hele verden stadig i dag efter dette mønster.

Narrative eksperimenter med mange eller helt uden hovedpersoner er dog ikke et helt nyt fænomen – ikke engang i Hollywood, hvad f.eks. D.W. Griffiths *Intolerance* (1916) eller den stjernespækkede *Grand Hotel* (1932) er udtryk for. Blandt 'klassiske' europæiske multiprotagonistfilm kan nævnes den tyske 'Querschnittfilm'

Menschen am Sonntag (1930) eller neorealistiske film som *Roma, città aperta* (1945, *Rom, åben by*) og *Paisà* (1946, *Paisan*). Det er dog uafviseligt, at vi siden begyndelsen af 1990'erne, hvor især Robert Altmans *Short Cuts* (1993) står som en milepæl, har set flere af denne type film – film, som altså bryder med den ovenfor beskrevne model – end nogensinde før i filmhistorien.

Derfor kan det også undre, at kun meget få filmforskere indtil videre har fået øjnene op for dette fænomen. Det er f.eks. påfaldende, at Anne Jerslev i sin artikel (2002) om realismeformer i *Happiness* (1998) og *Magnolia* (1999) – to åbenlyse multiprotagonistfilm – kun på falderebet nævner filmenes fortælle-mæssige forhold, og endda kun i en enkelt sætning:

De to film har den flimrende narration til fælles, den konkrete, ikke-hierarkiske klipning mellem en række personer, der er tættere eller løsere forbundet med hinanden, en tekstform, der hviler på sideordningens princip. (s. 95)

Karakteristikken er for så vidt korrekt – om end meget kortfattet samt en smule overfladisk og derfor ikke særlig oplysende. Et andet eksempel er, at Karen (Bodil Jørgensen) hyppigt udpeges som hovedpersonen i analyser (f.eks. Christensen 2004) af Lars von Triers *Idioterne* (1998). Det er selvfølgelig rigtigt, at filmen begynder og slutter med fokus på Karen og hendes problemstilling (familiens følelseskulde og manglende forståelse i forbindelse med hendes barns død), men i den mellemliggende tid skiftes der fokus til – og mellem – spasserkollektivets forskellige medlemmer. Spørgsmålet er, om det ikke snarere er udtryk for en efterrationalisering, et forsøg på at anskue *Idioterne* ud fra velkendte kategorier, når man udråber Karen til hovedperson. Ret beset ved vi det jo først til sidst, altså efter at vi har set filmen

færdig. Nu tror jeg ikke, at det var Lars von Triers ærinde at lave en slags find-Holger-historie, hvor vi som publikum skal regne ud, hvem der er filmens hovedperson. I stedet kunne vi betragte Karen som først et påskud for at fortælle historien/-erne om spasserne og siden som en person, der narrativt er ligestillet med de øvrige, idet vi også præsenteres for hendes historie eller problemstilling.

Jeg tror, at en del af misøren skyldes en – teoretisk funderet – mistillid til fortællingens forløbsstruktur eller komposition. Den indflydelsesrige amerikanske fortælle-teoretiker David Bordwell (1985) skelner f.eks. mellem fortællingens udformning (*plot*) og den egentlige fortælling, vi som tilskuere mentalt konstruerer på denne baggrund (*story*). På den ene side har vi altså en given films fortælle-mæssige komposition, der f.eks. kan være akronologisk med bl.a. *flashbacks*, elliptisk med udeldelse af tid eller episodisk med lille eller ingen sammenhæng mellem de enkelte scener. På den anden side har vi det fortalte – en bagvedliggende tidslig og kausalt ordnet struktur. Denne distinktion har han overtaget fra de russiske formalisters *fabula* og *syuzhet*, men vi kender den også – om end på et andet teoretisk grundlag – fra begrebsparret *discours* og *histoire* i fransk narratologi (se f.eks. Genette 1980).

Problemet er, at vi som analytikere risikerer dels at betragte fortællingens konkrete form som noget kontingent, men sikkert nok så interessant, og dels at skabe en struktur i fortællingen – bl.a. ved hjælp af vante begreber som f.eks. 'hovedperson' – uden hensyn til filmen selv. Dermed overser vi, at form og indhold ikke kan skilles ad, og at måden, vi siger noget på, har afgørende betydning for det sagte. Måske er det netop måden, hvorpå fortællingens konkrete komposition fremstår i fil-

men, og ikke en forestillet, bagvedliggende struktur, der er det væsentlige og egentlige? Problemstillingen kan kun antydes her, da det er en længere (meta-)fortælleteoretisk diskussion.

Ensemble- og mosaikfilm. Den første, der systematisk har beskæftiget sig med film uden én klar hovedperson, er den schweiziske filmprofessor Margrit Tröhler i afhandlingen *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm* (2001). Det var dog hendes artikel i det fransk-amerikanske filmvidenskabelige tidsskrift *Iris* (Tröhler 2000), hvor hun formidlede sine hovedpointer, der betød, at også andre forskere fik øjnene op for multiprotagonistfilm – en betegnelse, som så småt er blevet gængs (se f.eks. Man 2005 og Azcona 2005). Man kan selvfølgelig indvende over for termen 'multiprotagonistfilm', at den ikke er særlig mundret, og spørge, hvorfor vi ikke bare bruger ordet 'multiplotfilm', som vi kender fra dagligsproget i biografens billetkø.

Ud over at ingen indtil videre teoretisk har defineret termen 'multiplotfilm', mener jeg, at der er især to grunde til at holde fast i 'multiprotagonistfilm' som begreb. Grundene har både at gøre med filmene selv, men er også af teoretisk-metodisk art. I forhold til film med mange hovedpersoner (dvs. flere end to), som vi har set så mange af siden begyndelsen 1990'erne, påpeger Tröhler, at de kan inddeles i to overordnede kategorier, ensemble- og mosaikfilm. Den første type film følger, som navnet antyder, en gruppe mennesker, f.eks. en familie eller venskabskreds. Vi kender den bl.a. fra Mike Leighs film som *Life Is Sweet* (1990) og *Secrets & Lies* (1996, *Hemmelighed og løgne*). Disse film kan vi ikke meningsfuldt kalde multiplotfilm i betydningen 'film med flere handlinger eller intriger', hvorimod den anden type, f.eks. *Short*

Cuts eller Michael Hanekes *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000, *Kode ukendt*), med deres sammenvævning af forskellige, mere eller mindre relaterede handlingstråde netop er det. Eller er de?

Her kommer vi til den anden grund, der hænger sammen med en vis – i en bred forstand – strukturalistisk plotfiksering inden for fortælleteorien. Et eksempel finder vi i fransk-litauiske A.J. Greimas' strukturalistiske aktantmodel (se 1974), hvor aktanterne – den gode histories helt, skurk osv. – er abstrakte narrative funktioner, underlagt fortællingens overordnede projektkonfliktstruktur. En slags tomme pladsholdere, der kan fyldes med et hvilket som helst indhold. Aktanterne kan være personer, men er det ikke nødvendigvis. Skurken eller antagonisten kan således være naturkræfter eller historiske begivenheder, hvilket vi bl.a. kender fra katastrofefilm og melodramaer – f.eks. den amerikanske borgerkrig i *Gone with the Wind* (1939, *Borte med blæsten*). Desuden kender vi til kollektive protagonister fra bl.a. russisk montage, f.eks. de revolutionære matroser i Eisensteins *Bronenosets Potjomkin* (1925, *Panserkrydseren Potemkin*), men også fra mandegenrer som sportsfilm, krigsfilm osv., hvor en gruppe mænd kæmper for et fælles mål. De er dog sjældent 'ægte' ensemblefilm, idet der typisk vil være særligt fokus på én inden for gruppen, som dermed er en traditionel hovedperson, f.eks. coach D'Amato (Al Pacino) i *Any Given Sunday* (1999).

Problemet er her, at vi – relateret til den foromtalte mistillid til fortællingens konkrete form – kommer til at skære alle fortællinger over en kam i vores søgen efter plot eller intrige, dvs. projektkonfliktstruktur. Mange multiprotagonistfilm, og det gælder både ensemble- og mosaikfilm, har ikke en traditionel handling, der



Al Pacino som football-træneren Tony D'Amato i Oliver Stones *Any Given Sunday* (1999)

drives frem mod et mål, hvor alle tråde samles, men præsenterer os for en række personer og deres situation i en mere episodisk komposition. Derved bliver personerne det bærende fortællelemæssige element snarere end en projekt-konfliktstruktur. Vi kan også sige, at vægten i fortællingen forskydes fra historien og dens personer til personerne og deres historie(r). Dette betyder dog ikke nødvendigvis, at den traditionelle plottrevne fortællelemåde erstattes af en såkaldt karakterdrevne narration med fokus på personens eller personernes psykologiske udvikling. Dette forhold vil jeg vende tilbage til.

'Smartfilm'. Jeffrey Sconce kommer ind på nogle af disse forhold i sin artikel om den nye amerikanske 'smartfilm' (2002) – et alternativ til det tomme og misvisende be-

greb 'independent-film', da filmene jo ofte produceres og/eller distribueres af de store studier eller deres *arty* underafdelinger, f.eks. Fox Searchlight, Warner Independent Pictures eller Miramax (ejet af Disney). Han vælger også betegnelsen 'smart', fordi film som *Short Cuts*, *Happiness*, *Magnolia*, *The Ice Storm* (1997), *Your Friends and Neighbors* (1998, *Friends & Neighbors*) osv. hverken er 'dumme' mainstreamfilm eller egentlige artfilm med baggrund i den modernistiske, europæiske fortælletradition, vi kender fra Antonioni, Bergman, Buñuel, Fellini, Godard, Truffaut et al. Ifølge Sconce er det bl.a. ved deres fortællelemæssige opbygning, at disse nyere, 'postmoderne' amerikanske film skiller sig ud:

Den måske mest betydelige ændring af narrativ kausalitet er forbundet med multiprotagonistfortællingerne og den episodiske fortællestruktur



Andie MacDowell og Jack Lemmon i Robert Altman's *Short Cuts* (1993)

stigende udbredelse. Selvom dette absolut ikke gælder alle samtidige smartfilm, så foretrækker mange af disse film (især 'dramaerne') en roterende serie af sammenflettede episoder, ikke samlet om en central, forenende karakters dynamiske handlinger (som i klassiske Hollywood-film) eller relativt passive iagttagelser (som i tidligere artfilm), men snarere om en række tilsyneladende tilfældige hændelser, som overgår en løseligt forbundet gruppe af karakterer. (Sconce 2002: 362)

Også Peter Schepelern fokuserer i sin artikel "Det er synd for menneskene" på nyere amerikansk film med kunstneriske prætentioner og hæfter sig især ved *multiplottets* eller mosaikfilmens "alvidende panoramiske præsentation af fortællingen" (Schepelern 2006: 54). Ligesom Sconce mener han, at dette er med til at skabe en distance til

personerne eller "a sense of clinical observation" (Sconce 2002: 360), hvor de enkelte scener – i stedet for at udgøre byggesten til en målorienteret "handlingens kausalitet" (Schepelern 2006: 55) – fungerer som "illustration af en overordnet tese" (ibid.). Konkret er denne tese i nyere amerikanske film for Schepelern en halvvejs uengageret bedrøvelse over *la condition humaine* (jf. titlen "det er synd for menneskene") eller, som Sconce lidt mere udførligt udtrykker det, "en begrænset undersøgelse af anomi inden for forstadens familieliv, storbyens kærestejagt og forbrugeridentitetens snævrere rammer" (Sconce 2002: 364).

Vi kan ikke fortænke hverken Sconce eller Schepelern i at fokusere på disse nyere amerikanske film. Dels skiller de sig mar-

kant ud fra, hvad vi ellers er vant til fra den kant, dels fylder amerikanske film meget på det internationale biograf- og hjemmevideomarked, og dels er der praktiske forhold omkring artikelskrivning, såsom afgrænsning, vinkling osv. Det er dog lidt synd med dette eksklusive fokus på film fra USA, fordi vi overser, at multiprotagonistfilm i lige så høj grad er et europæisk – ja, endda globalt – fænomen inden for ikke-mainstreamfilmen. Nu er deres primære ærinde heller ikke fortælleteoretisk, men netop et spørgsmål om – via fortælleteoretiske eller dramaturgiske betragtninger – at illustrere en pointe om nyere amerikansk films 'mening'. I modsætning hertil tager Tröhlers noget mere systematiske beskæftigelse med multiprotagonistfilmens narration netop udgangspunkt i europæisk og især fransk film fra 1990'erne.

Ikke-hierarkiske film. Som nævnt skelner Tröhler mellem to typer eller mønstre, ensemblefilm og mosaikfilm, og i det følgende vil jeg gennemgå nogle hovedpunkter i hendes teori (se også 2005) – suppleret med mine egne betragtninger (jf. Israel 2004).

Fælles for begge typer multiprotagonistfilm er, at den klassiske fortællings kausale dynamik, hvor hver enkelt scene eller sekvens – ideelt set – lægger op til den næste og i sidste ende filmens slutning, afløses af en mere episodisk komposition. Derved forskydes vægten fra et overordnet projekt eller mål til den enkelte scenes skildring af en konkret situation, og scenerne kommer i højere grad til deres egen ret – ikke nødvendigvis kun som illustrationer af en overordnet tese, men også som skildringer af konkrete mellem menneskelige samspil.

Ligeledes nedbrydes eller opløses den klassiske fortællemådes hierarkiske inddeling af persongalleriet i hoved- og biperso-

ner, men der kan selvfølgelig være tale om grader eller overgangsformer. Personerne i nogle mosaikfilm er f.eks. skiftevis hovedpersoner i 'deres egen' historie og bipersoner i andres – et markant eksempel er, da hovedpersonen i første del af *Pulp Fiction* (1994), Vincent Vega (John Travolta), bliver dræbt af Butch (Bruce Willis) i dennes del af filmen. I andre mosaikfilm, f.eks. *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (2000), kan personerne optræde som 'tilfældige forbipasserende' – eller slet og ret som statister – i andre personers historier.

Dette bidrager bl.a. til at afgrænse fortællingens tid og sted – ofte foregår mosaikfilm i en storby, forstad eller region. I de amerikanske film er især Los Angeles og omegn en yndet *location*, jf. f.eks. *Short Cuts*, *Magnolia*, *Things You Can Tell Just by Looking at Her*, *2 Days in the Valley* (1996) og *Crash*. I fransk film optræder Paris som *setting* i mosaikfilm som *Code inconnu*, *Haut bas fragile* (1995) og *On connaît la chanson* (1997), men vi har også set film som *La ville est tranquille* (2000), *Byen er stille* eller *L'Age des possibles* (1996), der foregår i henholdsvis Marseille og Strasbourg.

Oplødnings af det funktionelle hierarki betyder også, at fordelingen af synsvinkel eller fokus, der traditionelt privilegerer hovedpersonen, bliver mere flydende. Skift i synsvinkel sker således ikke kun mellem mosaikfilmens forskellige dele, hvor det kan være markeret med kapiteloverskrifter (f.eks. *Things You Can Tell Just by Looking at Her*) eller stilistiske markører som de tre hovedpersoners/*locations*' forskellige farveskemaer i *Traffic* (2000), men også inden for den enkelte scene. I *Code inconnu* foregår en scene i en restaurant, hvor vi først følger Anne (Juliette Binoche), der sammen med nogle venner er ude for at fejre, at hendes kæreste, fotografen

Georges (Thierry Neuvic), er kommet sikkert hjem fra en reportage i Kosovo. Midt i scenen river kameraet sig bogstaveligt talt løs fra forsamlingen – samtlige scener i filmen udgøres som bekendt af én indstilling – og følger i stedet med en af filmens andre hovedpersoner, den unge vestafrikaner Amadou (Ona Lu Yenke), der er ude på en *date* med en fransk kvinde på samme restaurant.

Et andet eksempel er, da Georges' lillebror, Jean (Alexandre Hamidi), vender hjem til den fædrene gård efter sammenstødet med Amadou i begyndelsen af filmen. Efter at den fåmælte Jean har sat sig ved middagsbordet, rejser hans far (Sepp Bierbichler) sig og går – fulgt af kameraet – ud på toiletet, hvor han sætter sig til at græde. Vi ved allerede (fordi han har fortalt det til Anne i den virtuose åbningscene), at Jean længes efter at bryde med sin skæbne som kommende bonde, men i denne scene får vi, med meget små midler, også indblik i sagen fra faderens synsvinkel. Personerne ligestilles, og fortællingen bliver dermed polyfon i modsætning til den klassiske fortællemådes individorientering.

Polyfoni à la Mike Leigh. Denne type synsvinkelskift inden for en scene eller sekvens er nok mere almindelig i ensemblefilm, hvor fokus kan veksle mellem gruppens forskellige medlemmer. Eksemplet er her en scene i begyndelsen af *Life Is Sweet*, hvor alle familiens medlemmer – faderen (Jim Broadbent), moderen (Alison Steadman) samt de to tvillingsøstre, Natalie og Nicola (Claire Skinner og Jane Horrocks) – er samlet i den minimale dagligstues sofaarrangement. Scenen skildrer familien, dvs. primært moderen og den 'utilpassede' Nicola, i en af hverdagens småkonflikter præget af brok og trakasserier. Mor og dat-

ter småskændes bl.a. om ophængning af håndklæder efter badning.

I løbet af de cirka tre minutter, scenen varer, klippes der i et forholdsvis højt tempo mellem nære eller halvnære indstillinger af de forskellige familiemedlemmer, mens de taler. Af i alt 71 (!) indstillinger er der kun fjorten *reaction shots* i samme beskæring som indstillingerne med talende personer, fire *two-shots*, hvor en af personerne taler, og ét forklarende *insert* af tvillingernes babybillede på kaminhylden. Gennem beskæring og klipning understreges familiens dysfunktionelle kommunikation og fragmentering stilistisk – i skarp kontrast til en tilsvarende cirka ét minut lang 'familiescene' i én statisk totalindstilling efter faderens arbejdsuheld mod slutningen af filmen. Samtlige familiemedlemmers tilstedeværelse i billedet på én gang falder da også sammen med, at en opblødning af de familiære forhold er på vej.

Mike Leigh illustrerer med scenen og filmen i sin helhed – bl.a. sekvensen, der handler om Aubrey (Timothy Spall) og kuldsejlingen af hans prætentiose *nouvelle cuisine*-restaurant, der ikke har meget med familiens indbyrdes forhold at skaffe – flere væsentlige pointer ved multiprotagonistfilmen. Selv siger Leigh:

En af den klassiske Hollywoodfilms konventioner er, at der er gode og onde, men i mine film er der ikke rigtigt tale om gode og onde. Alle har lige meget at sku' ha' sagt. Så fra [den oprørske datter] Nicolas synsvinkel er hendes forældre tyranniske, og fra deres synsvinkel er hun simpelthen bare fjollet. Jeg forsøger at få filmen, som den skrider frem, til at fungere på samme måde, som man forholder sig til folk i det virkelige liv. Man møder nogen, og man gør sig nogle antagelser, derefter begynder man at lære dem at kende, og så ændrer hele billedet sig. (cit. in Brunette 2000: 31)

Eksternt fokus. Ud over, at Leigh i citatet

Alison Steadman og Timothy Spall i Mike Leighs *Life Is Sweet* (1990)

åbenlyst anskuer sin *modus operandi* i opposition til Hollywoods klassiske fortællelemåde, kommer han ind på flere gennemgående træk i multiprotagonistfilm. Jeg har allerede været inde på nedbrydningen af det traditionelle funktionshierarki ("gode og onde") og det polyfone fokus ("Nicolas synsvinkel [...] deres synsvinkel"), hvorved personerne ligestilles. Med sin henvisning til hverdagens møder med nye mennesker, hvor vi gradvist lærer dem at kende, kommer Leigh ind på yderligere en vigtig pointe, som Tröhler også påpeger: i multiprotagonistfilm forklares personerne ikke psykologisk for os fra begyndelsen, som det ellers er normen i den klassiske fortællelemåde, men de stilles derimod til skue for

os. Ligesom i virkeligheden – *so the story goes* – har vi ikke et indgående kendskab til andre personers psykologiske indretning, deres egenskaber, hvad der driver og motiverer dem osv. Vi kan simpelthen ikke 'krybe ind i hovedet på' andre mennesker, men lærer folk at kende gennem deres handlinger og udsagn (talehandlinger) over tid. Hverken for os eller for sig selv er personerne dermed endegyldige eller på forhånd fastlagte psykologiske størrelser. De gives en frihed til at udvikle sig og handle uventet eller *against character*.

I relation til dette peger Leigh på endnu en af Tröhlers pointer, nemlig at der som en konsekvens af det fortællelemæssige format og dets ligestilling af personerne

sjældent fældes moralske eller værdimæssige domme over personerne i multiprotagonistfilm, men at dette overlades til publikum.

I den klassiske fortællings psykologiserende personkarakteristisk er det personernes indre egenskaber, der – ligesom drifterne i den freudianske psykoanalyse – driver dem til at handle, som de gør, og derved bliver personernes psykologi som handlingsårsag en central del af filmens kausale brændstof. Derfor er det vigtigt så tidligt som muligt i filmen at gøre psykologien åbenlys gennem eksposition og ved at tilskrive tydelige motiver, f.eks. ønsket om hævn, oprejsning e.l. I multiprotagonistfilm får vi altså derimod ifølge Tröhler ikke forklaret personerne, men vi ser dem i stedet udefra. Dette eksternalistiske fokus indebærer, at personerne i højere grad karakteriseres pragmatisk, situationelt og relationelt, dvs. gennem deres handlinger, den givne situation og deres indbyrdes forhold.

A propos filmpriser. Til trods for, at *Crash* vandt Oscar'en for bedste film, hvilket altså kunne tyde på et nybrud i det amerikanske filmakademi og i Hollywoods vurdering af, hvad der gør en film god, var der straks noget mere konservativt og en lille smule paradoksalt over prisen til George Clooney for bedste mandlige *birolle* som CIA-veteranen Bob Barnes, en af de mange *hovedpersoner* i multiprotagonistfilmen *Syriana* – en pris, som også Matt Dillon var nomineret til for sin rolle som politimanden John Ryan, der som bekendt er en af hovedpersonerne i *Crash*.

Anderledes modig og nytænkende var derimod Cannes-juryens kollektive pris for bedste kvindelige hovedrolle til Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohanna Cobo og Chus Lam-

preave for deres fælles præstation i Pedro Almodóvars *Volver* (2006) samt den tilsvarende mandlige pris til Jamel Debbouze, Samy Nacéri, Roschdy Zem, Sami Bouajila og Bernard Blancan for deres indsats i Rachid Boucharebs *Indigènes* (2006) om de glemte nordafrikanske soldater i fransk krigstjeneste under Anden Verdenskrig. Endnu et bevis på, at vi i Europa, når alt kommer til alt, har bedre styr på det med kunstneriske nyskabelser?

Litteratur

- Azcona, Maria del Mar (2005). "A New Syntax for the Same Old Story?: Multi-Protagonist Romantic Comedies Today". Konferencepaper. London, Society for Cinema and Media Studies Conference, 31/3-3/4 2005.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Brunette, Peter (2000). "The Director's Improvised Reality". In: Movshovitz, Howie (red.): *Mike Leigh. Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Christensen, Ove (2004). "Spasserfilm. Nærhed og distance i *Idioterne*". In: Christensen, Ove (red.): *Nøgne billeder. De danske dogmefilm*. Holte, Medusa.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press.
- Israel, Samuel Ben (2004). *Samspillefilm. Den relationelle fortælle måde i et relationistisk perspektiv*. Cand.mag.-speciale. København, Københavns Universitet.
- Greimas, Algirdas Julien (1974). *Strukturel semantik*. København, Borgen.
- Jerslev, Anne (2002). "Realismeformer i Todd Solondz' *Happiness* og Paul Thomas Andersons *Magnolia*". In: *K&K*, nr. 93, 2002, s. 72-96.
- Man, Glenn 2005. "The Multi-Protagonist Film and the Aesthetics of Intersection". Konferencepaper. London, Society for Cinema and Media Studies Conference, 31/3-3/4 2005.
- Schepelern, Peter (2006). "Det er synd for menneskene". In: *Ekko*, nr. 31, januar-februar 2006, s. 53-55.
- Sconce, Jeffrey (2002). "Irony, Nihilism, and the New American 'Smart' Film". In: *Screen*, årg. 43, nr. 4, s. 349-369.

- Tröhler, Margrit (2000). "Les films à protagonistes multiples et la logique des possibles". In: *Iris*, nr. 29, s. 85-102.
- Tröhler, Margrit (2001). *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm*. Habilitationsafhandling. Zürich, Universität Zürich.
- Tröhler, Margrit (2005). "Multiple Protagonist Films As a Vernacular Cultural Practice". Konferencepaper. London, Society for Cinema and Media Studies Conference, 31/3-3/4 2005.
- Zavattini, Cesare (1965). "Nogle ideer om filmkunsten". In: Monty, Ib og Piil, Morten (red.): *Se – det er film. En antologi af filmessays*. Bd. 2. København, Fremad.