

Verden ifølge Grodal: Den filmiske oplevelse i øko-biologisk perspektiv

Med *Moving Pictures* har Torben Grodal skabt et originalt og banebrydende værk, der placerer sig i den internationale filmteoris absolutte frontlinje. Med udgangspunkt i neuropsykologien forklarer han visuel fiktion som en nedarvet og for mennesket økologisk-naturlig måde at gestalte verden på. Men kan en sådan indfaldsvinkel begribe filmene selv og de kunstneriske intentioner bag dem?

Af Eva Jørholt

Når Torben Grodal i undertitlen kalder *Moving Pictures* - der er en redigeret og afpudset version af doktorafhandlingen *Cognition, Emotion, and Visual Fiction* fra 1994 - for "A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition", kan det ved første øjekast forekomme at være falsk varebetegnelse, for har David Bordwell (og med ham beslægtede amerikanske filmteoretikere) ikke allerede sagt det meste af, hvad der er at sige om filmsening og kognitiv aktivitet?

Bordwell & Co. har ganske rigtigt sagt og skrevet meget, men ikke desto mindre holder Grodal, hvad han lover, for *Moving Pictures* er i allerhøjeste grad en både ny og tillige uhyre original teori ikke alene om tilskuerens kognitive aktivitet i forbindelse med filmsening, men tillige om den følelsesmæssige oplevelse. De to ting, tanker og følelser, lader sig nemlig i Grodals holistiske teori om visuel fiktion ikke adskille, således som Bordwell gør det, når han i *Narration in the Fiction Film* generøst overlader hele spørgsmålet om følelser og affekt til den psykoanalyse, som han i øvrigt tager afstand fra. Så Grodal har både noget nyt og meget mere at sige end Bordwell om tilskuerens kognitive aktivitet, og han siger det væsentligt mere nuanceret, netop fordi tilskuerens tankevirkomhed konstant anskues i et samspil med følelsesdimensionen.

Hardcore-videnskab. Det er en af Torben Grodals kongstanke, at filmvidenskaben - som humaniora i øvrigt - bør tilstræbe en større grad af videnskabelighed. Det er i dette lys, man må se hans eget forsøg på at bygge en filmteori op over den psykologiske videnskabs forskningsresultater. Ligesom Bordwell lægger Grodal afstand til psykoanalysen og tager i stedet udgangspunkt i kognitionspsykologien, der, populært sagt, beskæftiger sig med alt det, som faktisk fungerer i den menneskelige psyke - den kemi og mekanik i hjernen, der sætter os i stand til at begå os i hverdagen og foretage såvel komplicerede som (tilsyneladende) helt simple handlinger -, mens psykoanalysen, igen meget groft sagt, hovedsagelig beskæftiger sig med det, som *ikke* fungerer i den menneskelige psyke, dvs. de fortrængninger o.l., der ytrer sig som traumer, schismer, neuroser osv.

Grodal gør derfor en del ud af at beskrive hjernens opbygning og arbejde. Selv om han har skåret noget ned på denne hardcore-neurologiske del af værket i forhold til afhandlingen, er de passager, der beskæftiger sig med visuel cortex, neuronale netværk, højre og venstre hjernehalvdel osv., stadig hård kost for den udelukkende filmteori-interesserende læser. Det er Grodal tilsyneladende klar over - i alt fald medgiver han, at "det i sig selv ikke er særlig interessant for ikke-neurologer at vide, at et givet fænomen finder sted i eller forudsætter en

given hjernehalvdel eller lokalisering i hjernen" (s. 49). Det har han fuldstændig ret i, men han tilgives de neurologiske udredninger, når gennemgangen af de to hjernehalvdele umiddelbart efter bruges til en påpegnings af to fundamentale, og altså biologisk funderede, perceptionsformer hos mennesket: en lyrisk-associativ og en sekventiel-narrativ.

Hverdagens fiktive scenarier.

Grodals udpegelse af disse to grundlæggende oplevelsesformer er blot ét eksempel (men et ganske centralt sådant) på den biologisk og økologisk funderede filmteori, han fremlægger. Det er således hans grundsynspunkt, at vi alle, på tværs af kulturer, køn, race- og aldersforskelle, er udstyret med en medført, evolutionær måde at opfatte verden på, i og uden for filmenes univers. I denne tankegang gestalter vi allesammen verden på grundlag af en intersubjektiv, almenmenneskelig model for konstruktion af virkeligheden. Og denne model eller disse skemaer lader i alt væsentligt verden fremstå for os som et rum, hvori vi kan handle og beregne konsekvenserne af vore handlinger.

På den baggrund ser Grodal ikke den store forskel på vores oplevelse af den virkelighed, der omgiver os, på den ene side og vores oplevelse af audiovisuel fiktion på den anden. Fiktion er for ham ikke et uvirkeligt alternativ til den reelle verden, men nært beslægtet med vores evne til at konstruere en virkelighed. Hvor f.eks. amerikaneren Noël Carroll taler om "fiktionens paradoks", hvorved han sigter til det forhold, at vi kan engagere os kognitivt og emotionelt i noget, som vi ved er uvirkeligt, finder Grodal intet paradoksalt ved fiktionsfænomenet. Ikke blot afspejler fiktionen for ham vore mest basale mentale modeller, den er tillige helt fundamental i vores hverdag, hvor vi konstant opstiller fiktive scenarier, når vi f.eks. leger, erindrer fortiden eller planlægger fremtiden; eller når vi forsøger at forstå andre menneskers problemer og glæder ved at leve os ind i deres situation. Fiktion er således ifølge Grodal en grundlæggende forståelsesmodel, uden hvilken hjernen ikke

ville være i stand til at skue ud over det umiddelbare her og nu, og uden hvilken individet følgelig heller ikke ville være i stand til at handle rationelt. Og filmen ser han i forlængelse heraf som den psykomimetiske kunst par excellence, fordi den simpelthen bygger på disse helt fundamentale psykiske funktioner.

Der er selvfølgelig sat nogle naturlige begrænsninger for tilskuerens egne handlemuligheder i forhold til det fiktive univers, der oprulles for hans eller hendes øjne og ører på biograflærred og/eller tv-skærm. Men netop fordi hjernen er så vant til at simulere forskellige former for handlings-scenarier, køre fiktionsfilm på det indre, mentale lærred, lever vi os ifølge Grodal helt naturligt ind i de fiktive personers situation, simulerer os ind på deres plads og overtager deres vurdering af handlemuligheder inden for fiktionens univers. Grodal løfter med andre ord identifikations-spørgsmålet ud af psykoanalysen og ind i neuropsykologien.

Kognitiv og empatisk identifikation.

En væsentlig forudsætning for at vi kan identificere os med de fiktive personer, er imidlertid, at vi bedømmer fiktionsuniverset til at kunne være potentielt virkeligt. Det betyder ikke, at vi forveksler det fiktive univers med virkeligheden eller ikke kan skelne mellem fiktion og virkelighed, men at der må være tale om en fiktionsverden, hvori personerne f.eks. kan sætte sig mål og handle for at realisere dem. Afviser fiktionsuniverset i en eller anden forstand fra en sådan potentielt virkelig verden - hvis f.eks. rummet og personerne er splintret i fragmenter, hvis lyd og billede ikke hænger sammen, hvis personerne ikke reagerer, som vi forventer, hvis billedet er uskarpt, hvis handlingen udspiller sig på et kosmisk plan, hvor mennesket reduceres til en forsvindende lille entitet mmm. -, vil det blive bedømt som uvirkeligt og opleves som beslægtet med drøm e.l. Og det betyder, hævder Grodal, at tilskueren får svært ved at leve sig ind i personerne, fordi de ikke færdes i et univers, der levner mulighed for almindelig rationel handling. Først da vil

fiktionsuniverset ifølge Grodal få karakter af noget uvirkeligt.

Har vi derimod at gøre med et univers, som fremstår som i denne forstand realistisk - dvs. et univers befolket med antropomorfe væsener, der kan føle, handle og påvirke deres omgivelser, uanset om der er tale om handlende blyanter, kanariefugle eller mennesker -, simulerer tilskueren sig typisk ind på hovedpersonens plads og overtager dennes tanker og følelser i det, som benævnes hhv. kognitiv og empatisk identifikation. Ifølge Grodal kan kognitiv og empatisk identifikation imidlertid ikke adskilles. Tanker og følelser vil altid være forbundne, såvel når det gælder oplevelse af audiovisuel fiktion som i hverdagen. Frygt er f.eks. en følelse, der leder til kognitiv evaluering af handlemuligheder - vi kan enten flygte fra klapperslangen eller tage kampen op mod den. Og omvendt vil følelser ofte basere sig på tanker - i eksemplet med klapperslangen bliver vi f.eks. bange, fordi vi ved, af erfaring eller fordi vi har læst os til det, at klapperslanger er farlige. Eller vi kan blive glade, når vi ræsonnerer os til, at den, der banker på døren netop i dette øjeblik, må være vores elskede. Denne grundlæggende sammenhæng mellem tanker og følelser er ifølge Grodal ikke bare almenmenneskelig, den er også udtømmende beskrevet af den psykologiske videnskab.

Man kan derfor ikke som Bordwell alene beskæftige sig med tilskuerens tankevirk-somhed, hævder Grodal. Den affektive dimension må nødvendigvis tages med i betragtning. Vi opstiller således ikke bare distancerede kognitive hypoteser i personernes sted, men er samtidig affektivt engageret i personernes projekter, glæder og sorger, hvilket virker tilbage på vor kognitive evaluering af begivenhederne - og vice versa.

Lyrisk eller fortælling? Mål eller proces? Grodal skelner på sit neurologiske grundlag mellem forskellige typer af visuel fiktion. Hvor det fiktive univers ikke vurderes som realistisk, dvs. ikke levner mulighed for handling, taler han om lyrisk-associative strukturer. Heroverfor står de fortællende

film, der udspiller sig i en potentielt virkelig verden. Disse kan imidlertid igen opdeles i to kategorier: hhv. de telisk og de paratelsk strukturerede.

De telisk strukturerede fortællinger er dem, der er bygget op omkring hovedpersonens bestræbelser på at nå et mål. Målet så at sige trækker dem, og tilskueren, igennem filmen i det, som Grodal kalder en "pull-model". I de paratelsk strukturerede film, derimod, arbejder personerne sig ikke frem imod et klart defineret mål, men lader sig snarere føre mere eller mindre passivt af omgivelser, naturkræfter, skæbne e.l. Her er fokus på processen snarere end på målet, og Grodal bruger betegnelsen "push-model" om denne type fortællinger.

Teliske er de såkaldt kanoniske fortællinger, dvs. langt størsteparten af alle fortællinger. For en neurofysiologisk betragtning har tilskuerens oplevelse her karakter af en ophidselse ('arousal'), som bygges op igennem filmen for til sidst at nå til udløsning. De paratelske fortællinger, som Grodal især finder inden for den melodramatiske genre, holder derimod tilskueren fast i en konstant ophidselse, der ikke udlades til sidst. Denne type fortællinger appellerer ikke så meget til tilskuerens kognitiv-empatiske beredskab, eftersom personerne i hovedsagen er passive objekter for omgivelserne, som til det såkaldt autonome nervesystem, dvs. den del af vores psyke, som arbejder uafhængigt af vores kontrol og f.eks. kan manifestere sig som gråd eller latter.

Filmens genrer og oplevelsens dimensioner. Med disse overordnede kategorier på plads giver Grodal sig i kast med filmens hovedgenrer, og han beskriver, hvordan disse på forskellig vis adresserer tilskuerens indre bio-computer.

Det fremhæves således, hvordan regulære actionfilm, klassiske westerns, eventyrfilm og kærlighedsfilm er teliske fortællinger, dvs. de er organiseret omkring et mål eller et projekt, der skal realiseres og typisk vil blive realiseret. I den slags film lægges der op til kognitiv og empatisk identifikation med en målrettet handlende hovedperson, og tilskueren vil typisk lægge alt sit begær

og sit kognitive ræsonnement ind i en simulatorisk udspilning af heltens projekt. Det paratelige melodrama, derimod, lægger med sine overvejende passive personer op til følelsesintensiteter af ligeledes passiv art - vi *bliver* rørt, bevæget osv. Kriminalfilm vil typisk arbejde med to narrative lag - et indlejrende lag, der skildrer detektivens opklaringsarbejde, og et indlejret, der omhandler selve forbrydelsen. Den indlejrende historie vil ifølge Grodal lægge op til kognitiv identifikation, idet vi simulerer os i detektivens sted og udfører de samme logiske operationer som denne i et forsøg på at opklare forbrydelsen. Den indlejlrede historie, derimod, vil i højere grad appellere til tilskuerens affektive register og resultere i afstandtagen fra forbrydelsen.

Mest interessante er vel nok Grodals observationer vedrørende horror og det komiske. Karakteristisk for horrorgenren er det ifølge Grodal, at den bygger på såkaldt kognitiv dissonans, dvs. at personernes - og vores - tillid til omgivelserne undergraves, fordi de vanlige forestillinger om tid, rum og kausalitet ikke stemmer overens med det, de/vi oplever. Fænomener har overnaturlige eller unaturlige årsager, stemmer ikke overens med vore mentale modeller, og denne kognitive dissonans er ifølge Grodal årsagen til den voldsomme affekt, vi som regel oplever i forbindelse med horrorfilm.

Hvad angår den komiske fiktion, ser Grodal komikken som et resultat af et skift i tilskuerens evaluering af det perciperedes virkelighedsstatus. En ellers realistisk scene får karakter af noget uvirkeligt. Derfor kan der ifølge Grodal ikke gives nogen objektiv definition af det komiske eller af de forhold, situationer e.l., som udløser latter. Én kan mere sig over noget, som får andre til at græde - forskellen ligger for Grodal alene i de to personers forskellige vurderinger af den givne situations virkelighedsstatus. Den komiske fiktion er ofte konstrueret sådan, at den empatiske identifikationsmekanisme, som kendetegner den teliske fortælling, i et vist omfang slår fra. Vi simulerer os ikke i klovnsens sted, når han får en lagkage i hovedet, eller i Gøgs og Gokkes, når disse kommer ud for alverdens ulykker.

Endelig beskæftiger Grodal sig med metafiktion, dvs. fiktion som fremstiller sig selv som fiktion. Metafiktionen, som han især finder i moderne og postmoderne film, vil ifølge Grodal typisk opleves som uvirkelig med deraf følgende mangel på kognitiv og empatisk identifikation, simpelthen fordi den metafiktionelle selvbevidsthed sætter det fremstillede univers ind i en ramme, der distancerer tilskueren og fungerer som et filter for dennes følelser.

Den menneskelige computer.

Grundtanken i *Moving Pictures* er altså på den ene side, at det perceptive, mentale og affektive apparat, hvormed vi oplever visuel fiktion, ikke adskiller sig fra det perceptive, mentale og affektive apparat, der sætter os i stand til at begå os i hverdagen. Der er derfor ingen grund til at teoretisere over film som illusion, drøm eller lignende. Og på den anden side, at den visuelle fiktion i vidt omfang er struktureret, så den mimer de basale kognitive og affektive registre, som vi trækker på i vor dagligdag.

Det lyder umiddelbart meget banalt, og det er det da for så vidt også. Måske det netop er på grund af denne tilsyneladende banalitet, at andre ikke har teoretiseret over disse så grundlæggende forhold i vor oplevelse af visuel fiktion. På den anden side er der ofte meget sandhed i netop banal common sense, og det er langt fra nogen skam at teoretisere over det og give det en videnskabelig forståelsesramme. Tværtimod.

Alligevel sidder man efter at have læst Grodals bog tilbage med en følelse af, at den til trods for - og måske i et vist omfang netop på grund af - al sin videnskabelige grundighed ikke får det hele med. Jeg skal ikke gøre mig klog på hverken neurofysiologi eller Grodals udlægning heraf, men det forekommer mig, at den filmiske oplevelse ikke kan beskrives udtømmende alene i kraft af neuronale bevægelser i hjernen. Det er klart, som Grodal også gør opmærksom på, at det ligger i videnskabens natur, at den er reduktiv, og at ingen teori kan beskrive den helt individuelle oplevelse. Det forhindrer imidlertid ikke, at man på trods af *Moving*

Pictures' ubestridelige kvaliteter kan have sine tvivl om, hvorvidt det er vejen frem for humaniora at betragte mennesket som en slags sofistikeret biocomputer.

Det er mennesket utvivlsomt i vid udstrækning, og som Grodal gør opmærksom på, er en af forklaringerne på genrerens levedygtighed og popularitet uden tvivl, at man ikke mindst i Hollywood netop har forstået at bygge fortællingerne op, så de imødekommer sådanne indbyggede skemaer for perception, kognition og affekt, som Grodal beskriver. Men får man med en sådan indfaldsvinkel alle aspekter af den filmiske oplevelse med?

Følelsers kompleksitet. I den forbindelse kan man for det første spørge, om det er muligt at typologisere følelser så entydigt, som det gøres i *Moving Pictures*. Bogens anden hoveddel bærer overskriften "A Typology of Genres and Emotions", men hvor genrerne naturligt inviterer til en typologisering, idet de netop er typologiserede fortælleformer, dér rejser der sig for mig at se nogle problemer for følelsernes vedkommende. Kan følelser typologiseres entydigt? Er de ikke tværtimod uhyre komplekse størrelser, der for det meste definerer sig i forhold til et væld af samtidige faktorer? Med sin holistiske teori, der understreger sammenhængen mellem følelser og tanker, påpeger Grodal jo netop indirekte følelsernes kompleksitet. Glæde er ikke bare glæde, men kan og må nuanceres i et omfattende spektrum af glædesrelaterede følelser, alt efter den situation, hvori følelsens forekommer, og de kognitive evalueringer, som den udspringer af og forårsager.

Følelser forekommer således at være langt mindre håndterlige, end de fremstilles i Grodals i sidste ende noget mekaniske kobling mellem visse narrative strukturer og de følelser, de afstedkommer. Og sætter man spørgsmålstegn ved følelsernes umiddelbare beskrivbarhed, drager man vel også i et vist omfang en teori i tvivl, som netop søger på videnskabelig vis at kortlægge forholdet mellem tanker og følelser.

Kunstens intentioner og kontekst.

Videre kan man spørge, hvor stor forklaringsværdi en neurologisk teori som Grodals har i forhold til den kunstneriske film - dvs. det, som bredt går under betegnelsen art cinema. Hvor bliver kunstens magi af, hvis oplevelsen udelukkende beskrives som neuronale mekanismer i hjernen? En sådan indvending vil Grodal uden tvivl opfatte som romantisk hokus-pokus, men, "call me old-fashioned", jeg savner altså noget i hans behandling af den kunstneriske film. Kan man beskrive og forstå en film som *Iffor i Marienbad* udtømmende ved termer som lyrisk-associativ struktur, metafiktion o.l.? Hvad med skabernes kunstneriske intentioner og den kulturelle kontekst, hvori værket er skabt?

Man kan naturligvis hævde, at disse ikke specifikt har at gøre med den oplevelsesdimension, som Grodal beskæftiger sig med. Men kan intentioner og kontekst adskilles fra oplevelsen? Vil tilskueren ikke nærmest automatisk, når han eller hun stilles over for noget så "mærkværdigt", noget, som i den grad afviger fra vores "reelle normal-verden" som *Iffor i Marienbad*, søge en eller anden form for kunstnerisk forklaring på mærkværdighederne? *Hvorfor* har Resnais og Robbe-Grillet dog skildret verden på denne bizarre måde? Hvad vil de med det? Og er den slags spørgsmål, hvor kulturelt velfunderede eller usikkert famlende de end måtte være, ikke en del af den filmiske oplevelse i såvel dens affektive som dens kognitive aspekter? Grodals teori gør os på mange måder klogere på tilskuerens behandling af filmens data, men den bidrager ikke til at gøre os klogere på filmene. Det var vel heller ikke intentionen, men en genuint holistisk teori om den filmiske oplevelse kan næppe sortere denne kunstneriske dimension helt fra.

I front. På trods af disse indvendinger repræsenterer Grodals teori om filmgenrer, følelser og kognition banebrydende og forfriskende nytænkning på det filmteoretiske område. Ikke alene lykkes det ham med sin bio-økologiske indfaldsvinkel at afmystificere den filmiske oplevelse og befri den for

psykosemiotikkens patologisering - det kan bare ikke være rigtigt, at filmoplevelsen i bund og grund bygger på fænomener som kastrationsangst og ødipale traumer! Undervejs får han tillige præsenteret lige så spændende som udfordrende og originale nye synspunkter på eksempelvis lukkede og åbne film, subjektivitet og POV-problemstillinger mm., ligesom han leverer tankevækkende nye synspunkter på forskellige genrers fascinationskraft.

Moving Pictures er således et værk, der placerer sig i den internationale filmforsknings absolutte frontlinje - et godt stykke foran pioneren Bordwells i bakspejlet hverken særlig dristige eller særlig interessante *Narration in the Fiction Film*.

For undertegnede er Grodals *Moving Pictures* og Gilles Deleuzes filosofiske

tobinds-værk om filmens bevægelses- og tidsbilleder det mest inspirerende på den filmteoretiske scene i mange år. Grodal vil næppe bryde sig om at blive sat i selskab med Deleuze - det ville næppe heller have behaget Deleuze, kan man tilføje -, og to mere forskellige teoretikere skal man da også lede længe efter. Men dristigheden og nytænkningen har de tilfælles, og selv om de med deres diametralt modsatte udgangspunkter formelt set ikke *kan* samtænkes, repræsenterer de ikke desto mindre tilsammen et uhyre spændende afsæt for fremtidens forskning i såvel den filmiske oplevelse som filmene selv.

Torben Grodal: "*Moving Pictures - A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*", 306 s., Oxford University Press 1997.

Ifjor i
Marienbad

