



Johan Jacobsens stafetfilm *Otte Akkorder* (1944)

Giv den videre!

Klassisk dramaturgi, multiplot og stafetfilm

Af Brian Petersen

Med den klassiske – eller lineære – dramaturgi forstås en fortælling, der er bygget op omkring et centralt udviklingsforløb efter den såkaldte treaktsmodel. Treaktsstrukturen er funderet på Aristoteles' ideal om *handlingens enhed*, der som princip har domineret og præget den kurs, den vestlige fortælletradition har taget, fra den græske tragedie over det elizabethanske drama og frem til moderne filmdramaturgi. Gustav Freytag (1863) m.fl. har byg-

get videre herpå i dramateorien, mens Syd Field (1979), Linda Seger (1994) og Robert McKee (1997) m.fl. har skrevet praktisk orienterede anvisninger til en dramaturgi beregnet specifikt for filmmediet.

Trods de noget forskellige tilgange hersker der nogenlunde enighed om følgende grundmodel: første akt (begyndelsen) slår temaet an og præsenterer hovedpersonerne, et *første plotpunkt* leder over i anden akt (midten), hvor konflikten uddybes og

optrappes frem mod et *andet plotpunkt*, der munder ud i tredjeakten (afslutningen) med konfliktløsning og udtoning. Som tommelfingerregel er forholdet mellem akterne 1:2:1.

Et par eksempler: i Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykelttyven*) er en mands arbejde som plakatopklæber – og evne til at forsørge sin familie – afhængigt af, at han har en cykel. Da cyklen bliver stjålet (første plotpunkt), sætter han alt ind på at finde den igen og lader uforvarende frustrationerne gå ud over sin søn. Da det endelig lykkes ham at finde tyven, benægter denne med opbakning fra familie og naboer tyveriet, og vor helt indser, at der ikke er anden udvej end selv at blive cykelttyv (andet plotpunkt). I tredje akt stjæler han en cykel, men bliver – med sønnen som vidne – taget på fersk gerning.

I Lars von Triers *Dogville* (2003) er Grace på flugt fra gangstere og overlader sin skæbne i en lillebys hænder. Hun får lov til at blive i byen på prøve (første plotpunkt) og accepterer visse daglige modydelser for at vinde beboernes tillid og vise dem sin taknemlighed. Ordningen udvikler sig dog – proportionalt med at risikoen ved at skjule Grace vokser – til regulær udbytning. Da hun – for sent – konfronterer indbyggerne med deres hykleri, beslutter de at udlevere hende til gangsterne (andet plotpunkt). Uheldigvis for dem viser hun sig at være gangsterbossens datter, og hun tager sin hævn over byen ved at beordre den udslettet.

Plotpunkter. Det var Syd Field, der introducerede begrebet *plot points* (som dog havde været kendt og anvendt i filmbranchen i mange år) i manuskriptskrivningsteorien som betegnelse for en fortællingsstrukturerende vendepunkter, der inddeler historien i delforløb. Siden er de to plot-

punkter blevet udbygget med et samlende *midterplotpunkt*, der så at sige skærer den lange anden akt over i to, således at der i realiteten opereres med tre plotpunkter og fire akter (1, 2a, 2b, 3). På sekvensniveau er det desuden ikke usædvanligt med en yderligere underinddeling, idet der som regel kan bestemmes mindst ét underordnet vendepunkt i hver akt; helt ned i replikbehandlingen arbejdes der med såkaldte *beats*, der strukturerer scenerne i mikroforløb, hvor de fiktive personers mål og viljer hele tiden støder sammen og 'vender' handlingen.

De organiserende hovedplotpunkter beskrives af Gustav Freytag som tre særligt udhævede momenter, som han benævner *det vækkende moment*, *det fatale moment* og *den sidste spændings moment*¹. Det fatale moment kan sidestilles med midterplotpunktet, hvis centralitet måske netop bedst illustreres ved hjælp af Freytags pyramidemodel (se fig. 1), hvor pyramidens top udgør *peripetien* ('die Peripetie', efter det græske ord for skæbneomslag, *peripéteia*). For fortællingen som sådan – rent konstruktionsmæssigt og kompositorisk – er midterplotpunktet nemlig højdepunktet i den i forvejen vigtigste anden akt, der så at sige udgør bevisførelsen for historiens overordnede udsagn. Set fra et modtagerperspektiv er situationen naturligvis en anden, da en historie normalt vil holde sin tilskuer i spænding om et udfald helt indtil slut, hvorfor 'klimaks' på en traditionel spændingskurve altid først vil ligge i tredje akt.

For manuskriptforfatteren – og, vil jeg mene, filmanalytikeren – er midterplotpunktet imidlertid svært at komme udenom som historiens afgørende knudepunkt. Det er på samme tid kulminationen på, hvad der hidtil er sket, og har til formål at udstikke den uigenkaldelige handlingskurs,

point of no return (PONR). Efter at denne kurs er taget, er der ikke anden vej for de fiktive personer end at følge deres fatale valg til dørs i tredjeakten, hvis formål igen er at understrege filmens morale (med andre ord kan midten ideelt set ikke skrives, førend filmskaberne har lagt sig fast på en slutning).

Eksempelvis ender Michael i *The Godfather* (1972) med at være et mere kynisk og koldblodigt familieoverhoved end den far, hvis kriminelle organisation han i begyndelsen tog stærkt afstand fra over for sin kæreste, Kay. I filmens tredje akt forestår han en blodig udryddelsesmassakre på de rivaliserende mafialedere, der har rottet sig sammen imod Corleone-klanen – og lader sin svoger dræbe, fordi han har forrådt familien. I sammenligning med denne grusomhed fremstår Don Corleone Sr.'s tilbud, som ikke kunne afslås (og som blev fulgt op af afskårne hestehoveder og pistoler for tindingen) tilbageskuende som den rene barnemad. I filmens klimaks benægter Michael imidlertid over for Kay, at han har gjort noget galt. Moralen er altså, at en god mand ender med at lyve over for og svigte dem, han elsker – og sig selv – hvis han går på kompromis med sine idealer af hensyn til familien.

Midterplotpunktet, der for alvor sætter gang i denne negative udvikling, er, at Michael, der hidtil ikke har foretaget sig noget kriminelt, af omstændighederne bliver overbevist om, at han er nødt til at skyde de formodede bagmænd til mordforsøgene på både hans far, den korrupte politichef McCluskey og mafiabossen Sollozzo (han er den eneste fra Corleone-familien, der vil kunne komme i nærheden af dem). PONR er, at han gennemfører likvideringen, hvorefter lavinen ruller: han må gå under jorden i Sicilien – hans storebror likvideres – han mister sin italienske brud ved et at-



Al Pacino som det nye familieoverhoved i Francis Ford Coppolas *The Godfather* (1972)

tentat, der var beregnet for ham – indtil han (i andet plotpunkt) overtager familieforretningen i en illusion om at kunne gøre den legitim. Herfra er der ingen vej tilbage til første akts og første del af anden akts relative uskyld, uanset hvor stor en fortrydelse over det fatale valg, der melder sig hos Michael.

Midterplotpunktet i *Ladri di biciclette* er, at cykeltyven nægter sig skyldig i at have stjålet cyklen, da faderen konfronterer ham. Faderens PONR er at forsøge at tvinge en tilståelse ud af ham, mens sønnen forstår, at der er optræk til ballade og i al stilfærdighed henter en politibetjent. Da faderen ikke har skyggen af et bevis for

sine beskyldninger, og tyven ikke vil være ved sin gerning, indser han, at en politianmeldelse vil kunne falde tilbage på ham selv. Slutningen, hvor sønnen indirekte redder faderen ved med sit bedende blik at få ejeren til den cykel, faderen forsøgte at stjæle, til at undlade anmeldelse, og tager faderen i hånden, da de går tavse hjem, har den optimistiske morale, at en mand trods alskens modgang og social nød altid vil have sin søns kærlighed, så længe han er en god far. Her fremstilles far/søn-forholdet altså, modsat i *The Godfather*, som et lys i mørket (og faderen kan glæde sig over, at han købte pizza til sønnike i første del af anden akts vendepunkt)².

Midterplotpunktet i *Dogville* er, at nettet strammes omkring Grace, da efterlysningsen af hende bliver ændret til en eftersøgning for bankrøveri. Pludselig bliver det en del mere risikabelt for indbyggerne at holde hende skjult, hvilket gør Grace mere afhængig af byens velvilje end hidtil – ironisk nok midt under fejringen af den amerikanske uafhængighedsdag. Stillet over for spørgsmålet om, hvorvidt hun er parat til at yde mere til gengæld for byens fortsatte beskyttelse, er hendes reaktion: ”for enhver pris!”. Konsekvensen af hendes PONR er, at hun – ligesom Michael i *The Godfather* – ender med at blive mere modbydelig end den far, hun viser sig at være flygtet fra i begyndelsen. I dette tilfælde dog ikke fordi hun selv har valgt at træde i sin fars fodspor med stilethæle, men fordi Dogville på en måde har valgt for hende, og hun ikke har været i stand til at sige fra over for udnyttelsen, fornedrelsen og intolerancen.

Plot = Karakter. Selv Howard Suber (2006), som ellers er erklæret modstander af treaktsmodellen, noterer sig midterplotpunktets betydning, når han i en filmhistorisk og -analytisk optik mener

at kunne identificere et *One-Hour Crisis Point* som særdeles udbredt i filmhistoriens ’mindeværdige populære film’. Han definerer krisepunktet som det skæringspunkt i fortællingen, hvor ’den modstræbende helt’ tvinges fra at have været primært reagerende og styret af omstændighederne til at tage skæbnen i egen hånd og *træde i karakter*. Fordelen ved en sådan definition af midterplotpunktet (selvom han kalder det noget andet) er, at Suber hermed tager højde for historiens uløselige sammenhæng med karakterudviklingen.

På dette punkt er han overraskende nok helt på linje med treakts-guruen Robert McKee, som konstaterer, at de fleste film handler om subjekter – som regel ét subjekt – og af samme grund sætter lighedstegn mellem et plot og hovedkarakterens (HK) udviklingsbue. McKee ser ikke som f.eks. Syd Field, Linda Seger og Aristoteles sammenføjnngen af begivenheder – *plotningen* – som målet for god fortællekunst og karakertegningen som noget sekundært. For ham er der tale om to sider af samme sag, idet hovedkarakterens ’sande karakter’ udelukkende kan illustreres ved hjælp af de valg, historien lader ham/hende træffe i krisesituationer, under pres, stillet over for flere valgmuligheder.

Vælger Grace i *Dogville* at underkaste sig byens urimelige krav, eller siger hun fra? Vælger Michael i *The Godfather* at tage hjem til sin far, da han er blevet skudt, eller at blive hos Kay? At ændre plottet ville være det samme som at ændre karaktertegningen: hvis Grace havde sagt stop og forladt Dogville i tide, ville hun ikke have været (narcissistisk) selvopofrende, men selvstændig og stærk (og dermed have modbevist, at intolerance skaber had), og hvis Michael ikke havde valgt at besøge sin far på hospitalet, ville han have sat kærligheden over familien (og modbevist, at blod

er tykkere end vand).

I begge tilfælde ville der ikke have været nogen film, hvis hovedpersonerne havde handlet, som det set i bakspejlet ville have været bedst for dem, og det er naturligvis ikke tilfældigt. De fleste 'seriøse' film – i mangel af et bedre udtryk – er spundet op omkring deres hovedkarakterer og de almenmenneskelige dilemmaer, de står i.

Sideplots. I visse tilfælde har film flere end tre/fire akter, jf. f.eks. Peter Greenaways *The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (1989, *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*). Som McKee påpeger, udgør de tre akter kun et *minimum*, og der findes ikke nogen øvre grænse for antallet af

akter. Men med flere akter er der i virkeligheden tale om en udvidelse af midten og en yderligere forhaling af slutningen, og en sådan strategi vil som regel have en afdramatiserende virkning, fordi hyppige vendepunkter får karakter af gentagelser. Et bedre alternativ er derfor anvendelsen af *sideplots*.

Ifølge McKee kan et sideplot tjene fire funktioner: det kan benyttes til at skabe *kontrast* eller *parallelitet* til et hovedplot, eller til at skabe *forhaling* (når et sideplot åbner filmen og forsinker hovedplottet) og *komplikation* (når et sideplot skaber modstand til et hovedplot). Jeg vil vende tilbage til diskussionen af sideplots i forbindelse med multiplotfilmen.

Fig. 1

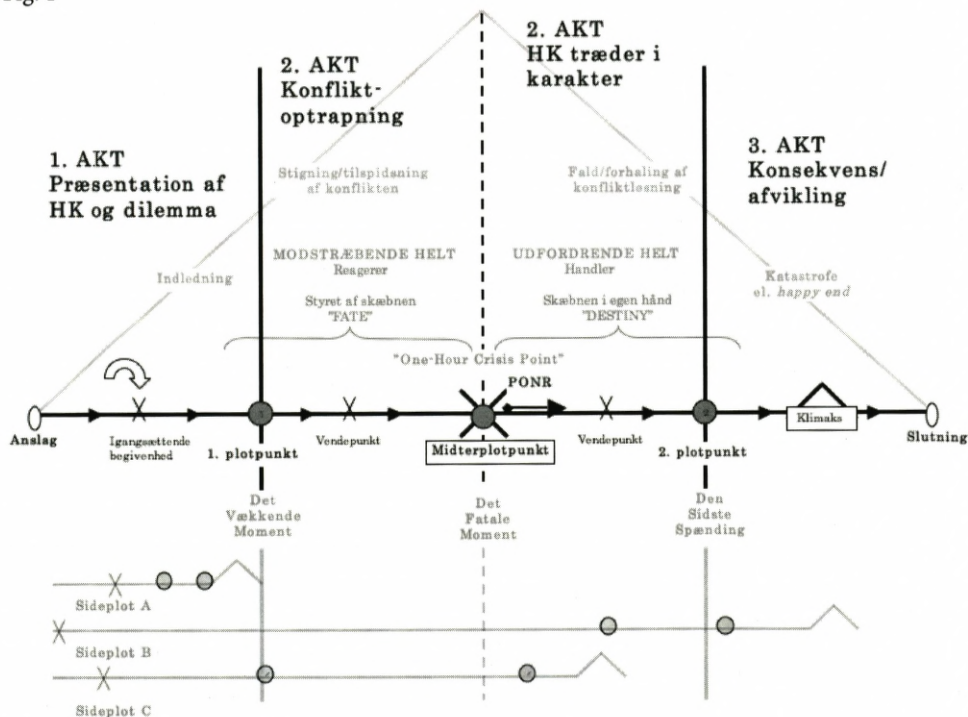
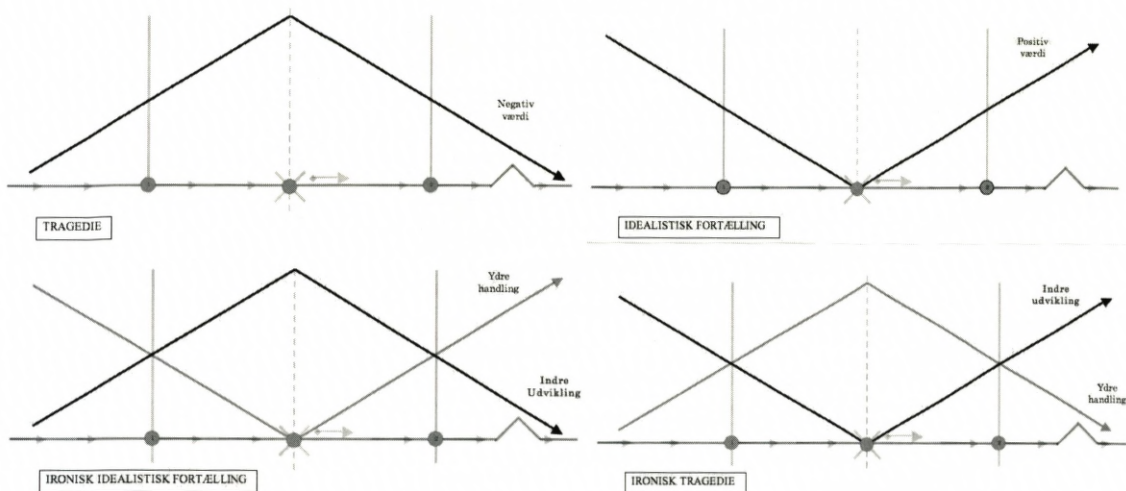


Fig. 2



I figur 1 er treaktsmodellen forsøgt anskueliggjort sammen med Howard Subers skæringspunkt og Gustav Freytags pyramidemodel. Figur 2 illustrerer, med baggrund i Robert McKee, hvordan der grundlæggende kan skelnes mellem fire typer af fortællinger, afhængigt af om fortællingens 'styrende idé' lader den positive eller den negative værdi triumfere: i tragedier vinder den negative værdi entydigt – jf. f.eks. *The Godfather*, *Citizen Kane* (1941, *Den store mand*), *Chinatown* (1974) og *Se7en* (1995).

I idealistiske fortællinger vinder den positive værdi lige så utvetydigt – jf. f.eks. *Jaws* (1975, *Dødens gab*), hvor sheriffen, udelukkende fordi han tør se sin frygt i øjnene og bogstaveligt talt tager ud på det dybe vand, overvinder ikke blot sin vandskræk og konfliktskyhed på det indre plan, men også en blodtørstig haj på det ydre. Andre eksempler kunne være *The Apartment* (1960, *Nøglen under måtten*) og *Mr. Smith Goes to Washington* (1939, *Mr. Smith kommer til Washington*).

I ironiske idealistiske fortællinger er

den negative værdi gennemgående og får så at sige lov at sejre ad helvede til, idet hovedkarakteren godt nok opnår sin ydre vilje, men ikke sit indre behov. Tværtimod udlægges den negative værdi ofte som positiv af hovedpersonen selv – som når Blanche i *A Streetcar Named Desire* (1951, *Omstigning til Paradis*) ender i den totale fortrængning, sindssygen, fordi hendes reaktion på at blive konfronteret med sin forfærdelige fortid har været gradvist at bevæge sig fra forstillelse til benægtelse, videre til idealisering af fortiden og, endelig, til opdigtning af en bedre virkelighed. Eller som når indbyggerne i *Dogville* må betale prisen for at have overbevist Grace om den tvivlsomme morale, med hvilken hun retfærdiggør sin nådesløse nedslagtning – at man må måle andre mennesker efter sin egen alen. Andre eksempler kunne være *Dr. Strangelove* (1964) – med den sigende undertitel *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* – *Wall Street* (1987) og *War of the Roses* (1989, *Nu går det vilde ægteskab*).



En ironisk tragedie under udvikling: Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltyven*)

Ironiske tragedier fortæller omvendt om en positiv indre udvikling, der koster hovedpersonen noget i den ydre verden – *Ladri di biciclette* er et eksempel, andre eksempler kunne være: *Gone With The Wind* (1939, *Borte med blæsten*), *Casablanca* (1942), *The Bridge on the River Kwai* (1957, *Broen over floden Kwai*), *Vertigo* (1958, *En kvinde skygges*), *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966, *Hvem er bange for Virginia Woolf?*), *Ordinary People* (1980), *Thelma & Louise* (1991) og *Gladiator* (2000).

I alle tilfælde synes treaktmodellen at være en uomgængelig kommunikations-tragt for temaet, så længe hensigten er at formidle en (afsluttet) fortælling om menneskelige handlinger, følelser og erfaringer.

Modstand mod treaktsteorien.

At tænke i akter kan sammenlignes med at bruge et stillads under opførelsen af en bygning: det er muligvis et nyttigt hjælpemiddel for håndværkere under byggearbejdet, men det vanskeliggør udsynet til selve bygningsværket, og de mennesker, der ser den færdige bygning, vil ikke kunne se, eller vil være ret ligeglade med, hvilken type stillads der blev anvendt (Suber 2006: 10).

Lige så kendt og udbredt treaktsteorien er, lige så forkæret er den i filmvidenskabelige kredse. Jeg er derfor nødt til at imødegå et par af indvendingerne, inden det skal handle om multiplots.

Det er en gængs misforståelse, bl.a. hos Suber, at 'akter' i treaktmodellen refererer til struktureringen efter de nødvendige tæppefald i et teaterstykke, reklamepauser

(eller sågar afsnit) i en tv-serie og afbrydelser af lignende art i en fortælling. Pointen er, at en inddeling af handlingsforløbet i denne forstand vil være arbitrær, idet en spillefilm hverken fortælles eller opleves i markerede akter (medmindre det drejer sig om en helafstensfilm – og selv da vil der som regel kun være én pause og to 'akter'). Treaktsteorien drejer sig imidlertid ikke om en tilpasning af dramaturgien efter tekstuelle afbræk, men om den banale kendsgerning, at en historie for at være fortælbart (og perciperbart) er nødt til at organisere den overordnede distribution af viden, således at det bliver muligt for modtageren at udlede en begyndelse, en midte og en afslutning³.

Det fremhæves den ene gang efter den anden som et argument imod treaktsteorien, at mere eksperimenterende og eksotiske film ikke harmonerer med den. At dette er tilfældet, skyldes som oftest, at de pågældende film sætter nogle andre konventioner end *det fortællende* i højsædet, jf. f.eks. mere lyrisk-associative film og visse avantgardefilm (det skal selvfølgelig ikke udelukkes, at fundamentalt anderledes fortællekonventioner som følge af kulturelle særpræg også kan gøre sig gældende). Sat på spidsen er der, hvis en film kun har én akt, som f.eks. Andy Warhols *Sleep* (1963), simpelthen ikke tale om nogen fortællende film.

Paradoksalt nok forholder både *Sleep* og mange mindre radikale 'anti-plot'- eller 'mini-plot'-film (som McKee kalder dem) sig imidlertid i udpræget grad til de etablerede fortællekonventioner. Typisk vil det netop være disse traditioner, de udfordrer og ombryder, f.eks. ved at undlade at levere *pay off* for de forsvindings- og mordgæder, der sættes op, men ikke forløses – som i *L'avventura* (1960, *De elskendes eventyr*) og *Blowup* (1966, *Blowup – var det mord?*);

ved i eklektisk form at lege med genrer, spor og fortælleplaner som i *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *I fjor i Marienbad*), *Mulholland Dr.* (2001, *Mulholland Drive*) og *La Mala educación* (2004, *Dårlig dannelse*); eller ved at vende historien om som i *Irréversible* (2002) og *Memento* (2000), hvis primære attraktion består i en omarrangering af handlingens kausalitet, dvs. i at bevæge tilskueren til at lede efter rækkefølgen af årsager og virkninger i nogle i og for sig ganske simple grundhistorier⁴.

En hyppig fordom mod den klassiske dramaturgi er netop, i forlængelse af spørgsmålet om kronologi, at der er tale om en statisk skabelon (underforstået: at den er letfordøjelig, forudsigelig og kommerciel), hvor indholdet må tilpasse sig formen, og ikke omvendt. Og det kan da heller ikke afvises, at der gennem tiderne er drejet mange dårlige og skabelonagtige treakts-film – de er utvivlsomt i overtal i filmhistorien. Men det er svært at lukke øjnene for, at også nogle af filmhistoriens mest beundrede og gennemanalyserede værker er fortalt i fuld overensstemmelse med treaktsmodellen, uden at de af den grund er blevet udråbt som skabelonprodukter (som sådan kan det være underordnet, om filmskaberne bevidst har benyttet teorien som et hjælpemiddel i disponeringen af det dramatiske stof, eller om det er sket ubevidst).

Det gælder f.eks. *Vertigo*, som af Christian Braad Thomsen udnævnes til at være den af Hitchcocks film, som "på det mest suveræne er *stronger than reason*" og derfor også "den, man sidst bliver færdig med" (Braad Thomsen 1995)⁵. Og det gælder *Citizen Kane*, der både er gået over i historien for sine tekniske nyskabelser og for at have fornyet formsproget. Som bekendt er *Citizen Kane* bygget op som en

ukronologisk serie af skudsmål om en af-død hovedkarakter, fortalt til en journalist af bipersonerne i hans liv samt af en fiktiv *newsreel*. Ikke desto mindre er den tragiske udviklingshistorie, som udgør filmens skelet, og som er den, tilskueren får med hjem – *fabulaen* om man vil (jf. Bordwell 1985) – meget klart disponeret i overensstemmelse med treaktsstrukturen⁶. Det har således i hvert fald siden *Citizen Kane* været en kendt sag, at en fortælling bør have en begyndelse, en midte og en afslutning, men at elementerne ikke nødvendigvis behøver at blive præsenteret i den rækkefølge. At treaktsteorien med andre ord *ikke* implicerer en kronologisk, fremadskridende handling, og at der udmærket kan eksperimenteres med fortællenniveauer (vidensdistribution, selvbevidsthed og kommunikerbarhed) inden for dens rammer.

Endelig er treaktsteorien ikke godt hjulpet af, at flere af de akademiske kompetencer, der tager den alvorligt, tydeligvis ikke har forstået den. Eksempelvis leverer Torben Grodal (2003), der noget flot sonderer mellem en ”kommerciel” og en ”videnskabelig fortælleteori”, en analyse af *Festen* (1998), hvori han – til trods for, at hans aktinddeling efter de tre ’sandhedstaler’ (som faktisk er fire), hvoraf to (tre) holdes af Christian og én af søsteren, i hovedsagen holder vand – begår en af de klassiske dramaturgiske brølere ved at forveksle hovedkarakteren med hovedpersonen, dvs. med Ulrich Thomsens figur, Christian.

En analyse, der ikke så treaktsmodellen som en udvendig skabelon, men i stedet benyttede den som et redskab til at se fortællingen ’indefra’, ville hurtigt afsløre, at den person, der udvikler sig i *Festen*, ikke er Christian, men hans bror, Michael, spillet af Thomas Bo Larsen. Det er *ham*, som i fortællingens begyndelse ser op til faderen, som i midten forsøger at redde feststem-

ningen og forhindre Christian i at tale, og som i klimaks tager et faderopgør og ender med at nægte sin far at se børnebørnene. Christian, derimod, er – til trods for, at det er ham, som optager mest tid på lærredet – den samme i filmens begyndelse som i slutningen. Han ankommer til festen med den plan at få sandheden frem i lyset, og han gennemfører sit forehavende. Han udvikler sig ikke og kan af den grund umuligt være hovedkarakter (derimod er han det, man typisk ville kalde *kontrastfigur* eller *hjælper* til hovedkarakteren, jf. McKee og Greimas).

Desuagtet udnævner Grodal *Festen* til at være en af de mest ”formelfaste” nyere danske film; en film, der er ”som taget ud af de amerikanske lærebøger om filmfortælling”. En mere grundig analyse ville kunne klarlægge, at det er den faktisk ikke. Eksempelvis kan nogle af de skønhedspletter, Grodal påpeger ved *Festen*, f.eks. ”personalets lidt farce-agtige indgriben i handlingen”, henføres til, at manuskriptforfatterne, Thomas Vinterberg og Mogens Rukov, åbenbart *også* har haft problemer med at identificere deres hovedkarakter. Således er det ret tydeligt, at Michaels figur svigtes i midten, hvor der fokuseres på Christian, og spændingen kommer til at gå på, hvorvidt han får gennemført sit projekt eller ej (herunder følger hele cirkusset med personalet, der skjuler gæsternes bilnøgler for at forhindre dem i at tage hjem. I midten ser vi ligeledes, hvordan Christian bindes til et træ i skoven, og kulminationen er Christians ’forløsende’ drøm, der er som taget ud af en dårlig filmskolefilm). Alt dette sker på bekostning af en klarere tegning af Michaels figur og en mere nuanceret historiebue koncentreret omkring hans indre udvikling. Formelfast er *Festen* dermed ikke.

Hverken mere eller mindre end Triers

Idioterne (1998), som af Grodal ellers fremhæves som et eksempel på, at *brud* på fortælleskabelonerne ”straffes hårdt ved billetlugen”. Til trods for Lars von Triers erklærede intention om, at dramaturgien ikke måtte lægge ”sin klamme hånd” på værket, rummer *Idioterne* således, uanset om han har villet det eller ej, i sin kerne fortællingen om Karen, en forknýt kvinde, der har mistet sit barn, og hvis møde med idioterne hjælper hende til at komme ud af sorgen og frigøre sig fra sin småborgerlige familie (’idioterne’ er en gruppe hippier, der udlever deres indre idioter ved at ’spasse ud’ blandt de almindelige mennesker, som, hævder filmen, befinder sig på et lavere udviklingsstrin).

Det er de færreste film, der som *Dogville* fuldstændig blotlægger den underliggende akt-struktur ved at give sekvenserne kapiteloverskrifter og lade en fortællerstemme introducere dem (ni kapitler og en prolog, næsten svarende til treaktmodellens underafdelinger, jf. fig. 1). Men det er svært at komme uden om, at de fleste film – selv *Idioterne*, som ihærdigt forsøger at undgå det – alligevel efterlever den. Dette kan naturligvis være en ret ligegyldig indsigt for det publikum, filmene henvender sig til, hvad enten det er et *mainstream*- eller et *art house*-publikum. Men det burde være af ganske stor interesse for filmhistorikeren at studere de bærende idéer og principper, der sikrer historiers sammenhængskraft – den ’statik’, som forhindrer, at bygningerne styrter sammen for nu at vende tilbage til arkitekturens verden med en mere passende analogi for treaktsteorien end ’stillads’.

Multiplot. Men hvad nu, hvis der er mere end én handling i en film? Ifølge Aristoteles’ poetik må en velkomponeret fabel have ét handlingsforløb og ikke flere. At det var

tragedieformen, som bedst overholdt dette ideal, var blot en af grundene til, at treaktsteoriens fader anså tragedien for at være eposet og komedien overlegen, og han var generelt kritisk over for de fortællinger, som enten berettede om parallelle udviklingsforløb for flere figurer (*diptykonplots*) eller om successive udviklingsforløb for én hovedkarakter (*episodiske fabler*). Af de to onder, mente han, var det første at foretrække:

Den næstbedste tragedieform, som nogle regner for den bedste, er den, der på samme måde som *Odysseen* har et dobbelt handlingsforløb og giver én afslutning for de gode og en anden for de onde. (Aristoteles 1969: 45).

Det er bemærkelsesværdigt, at disse utilbørlige fortælle-praksisser allerede af Aristoteles kobles sammen med, at deres forfattere ”digtede efter publikums smag”. For selvom der er eksempler på diptykon- og episodeplots op gennem litteraturhistorien, f.eks. Chaucers *The Canterbury Tales*, er det først for alvor, da kulturen bliver kommerciel med massemediernes opkomst i midten af 1800-tallet, at den enheds-sprængende fortælleform for alvor vinder udbredelse og institutionaliseres med hhv. føljeton- og serieromanen.

Disse fortælleformater er kendetegnet ved, at *føljetonen* illuderer evig progression, fremdrift og udvikling efter devisen ”make ’em laugh, make ’em cry, make ’em wait”, mens *serien* i sin grundform repeterer et fast historiekoncept centreret om en karismatisk hovedfigur, som tilsyneladende ikke udvikler sig.

Med føljetonromanens *amalgam-plots*, hvor ikke bare to, men ofte fire-fem eller flere handlingsforløb smelter sammen og forhaler et hovedplot i det potentielt uendelige (som i Dickens’ *Oliver Twist*), og med seriens tilsvarende potentielt uen-

delige *variabilitet* (jf. f.eks. Conan Doyles *Sherlock Holmes*-eventyr) er der tale om en opløsning af værk- og enhedsidealet i en grad, som må have fået Aristoteles til at vende sig i graven.

Dramaturgisk sker der i føljetonen det, at sidehandlingerne på episodeniveau – i overensstemmelse med klassisk dramaturgi – har som funktion at skabe forhandling/komplikation og kontrast/parallelitet i forhold til et hovedplot. Men i det lange løb (på værkniveau) bliver de i stedet til en serie af ligeværdige fortællinger, som alle har en begyndelse, en midte og – måske – en slutning.

I serien sker der omvendt det, at hver episode tilsyneladende fortæller en afsluttet handling, men den virkelige fascinationskraft ved serien består i, at den gradvist afslører flere facetter ved en uopslidelig hovedkarakter – et privatplot, en fortid. På den måde opbygges der en 'kosmologi' eller 'mytologi' uden om det enkelte afsnit, som gør, at der på værkniveau (hvis det overhovedet giver mening at tale om et værk længere) kan tales om en føljeton i serien.

En analyse af de fleste serielle fortællinger vil blotlægge masser af løse ender, belejlige kunstgreb og strukturelt fyld – den narrative kabale går simpelthen bare ikke op. Ikke desto mindre har den sprudlende fortællelyst, de episke dimensioner og det store persongalleri inspireret forfattere som Hugo, Balzac, Tolstoj, Zola og Dostojevskij – og ikke overraskende har trenden også forplantet sig til filmmediet. Med de mange føljetoner og serier, der i filmens barndom prægede biografepertoiret, og med D.W. Griffiths stort anlagte skæbnefriser *The Birth of a Nation* (1915, *En nations fødsel*) og *Intolerance* (1916) gjorde multiplot-fortællingen således sit filmiske indtog for fuld fanfare. Det er derfor også oplagt med

udgangspunkt i netop Griffiths to hovedværker at opstille de to poler, som multiplofilmene bevæger sig imellem.

I *The Birth of a Nation* tematiseres den nationale erfaring af den amerikanske borgerkrig ved, at en sydstatsfamilie og en nordstatsfamilie placeres i centrum for de historiske begivenheder. Fortællingen har altså ikke én hovedkarakter som omdrejningspunkt, men handler – som det græske epos og føljetonen – om en *gruppe* mennesker, der deler en diegetisk situation, og som har enten identiske eller uafhængige mål (med andre ord kan det ende godt for nogle og dårligt for andre). Der er tale om *multiprotagonisme*. Andre eksempler på multiprotagonistfilm kunne være *Atlantik* (1929), *Outward Bound* (1930), *Between Two Worlds* (1944) og *Ship of Fools* (1965), hvor hovedpersonerne bogstaveligt talt er i samme båd; *Grand Hotel* (1932), hvor 'settingen' er et hotel; Renoirs *La Règle du jeu* (1939, *Spilletts regler*), hvor kærlighedsintriger udspilles blandt herskab og tjenestefolk under et jagtselskab på et fransk landsæde; *Les enfants du paradis* (1945, *Paradisets børn*), hvor teatret danner kulisse for et indviklet kærlighedsdrama med tre protagonister og flere bipersoner; *The Best Years of Our Lives* (1946, *Vore bedste år*), hvor tre amerikanske krigsveteraner forsøger at vende tilbage til hverdagen efter Anden Verdenskrig; samt den mere lige-ud-ad-landevejen-agtige katastrofefilm, hvor det for en gruppe tilfældigt sammenbragte personer gælder om at overleve – til lands, til vands og i luften jf. *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*), *The Poseidon Adventure* (1972, *SOS Poseidon kalder*) og *Airport* (1970). Endelig hører også *ensemble*-film som Robert Altmans *MASH* (1970), Lawrence Kasdans *The Big Chill* (1983, *Gensyn med vennerne*), Woody Allens *Hannah and her Sisters* (1986, *Hannah*

og hendes søstre) og Ang Lees *The Ice Storm* (1997) mest hjemme i multiprotagonist-lejren.

Intolerance, derimod, er en *flere-i-én*-fortælling om noget så abstrakt som intolerance gennem tiderne – fra Babylons fald til 1910'ernes USA. Fortællingen har nok fire protagonister, men de har ikke nogen fælles diegetisk situation. Historierne er kausalt adskilte, og sammenfletningen af dem er alene konceptuelt og tematisk betinget. Af samme grund mærker man ekstraordinært tydeligt, at der står en fortællervilje bag, som trækker i trådene og har et budskab. Her er der tale om et *rendyrket multiplot*.

Forekomsten er knap så hyppig i filmhistorien som multiprotagonisme, men blandt eksemplerne finder vi Carl Th. Dreyers *Blade af Satans Bog* (1921), Benjamin Christensens *Häxan* (1922; *Heksen*) og Max Ophüls' mere eksplicit episodiske *Le Plaisir* (1952, *Kærlighedens glæder*).

Desuden kan *multiple draft*-fortællinger som Preston Sturges' *Unfaithfully Yours* (1948, *Jalousi efter noder*) og Kurosawas *Rashômon* (1950, *Dæmonernes port*), der er forløbere for film som Kieslowskis *Przypadek* (1987, *Blind chance*) og Tykwers *Lola rennt* (1998, *Lola*), ses som multiplotfortællinger, blot med den forskel, at de beretter om de *samme* protagonister i nogle forskellige og gensidigt udelukkende situationer/historiescenarier. (I *Unfaithfully Yours* tror en dirigent, at hans kone er ham utro, og han forestiller sig under en koncert tre forskellige måder at håndtere sagen på, bl.a. mord, indtil han til sidst finder ud af, at mistanken ikke har noget på sig – i *Rashômon* gives der fire divergerende øjenvidneberetninger om den samme voldtægtshistorie).

Det er først med film som *Nashville* (1975), *Last Exit to Brooklyn* (1989), *My-*

stery Train (1989), *Parenthood* (1989, *Hele den pukkelryggede familie*), *Night on Earth* (1991, *Taxi – Night on Earth*), *Grand Canyon* (1991), *Pulp Fiction* (1992), *Short Cuts* (1993), *Exotica* (1994), *Smoke* (1995), *Lone Star* (1996), *The Sweet Hereafter* (1997), *Happiness* (1998), *Playing by Heart* (1998), *Magnolia* (1999), *Traffic* (2000), *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (2000), *Thirteen Conversations About One Thing* (2001), *Crash* (2004), *Syriana* (2005), *Me and You and Everyone We Know* (2005) og *Nine Lives* (2005), at multiplot-filmen vinder fodfæste i sin mere kalejdoskopiske form, og det er næppe tilfældigt, at det netop sker i amerikansk film, eftersom USA historisk også er tv-seriens hjemland.

Siden 1950'erne har multiplottet således i høj grad floreret på fjernsynet, hvor det amerikanske publikum har kunnet vænne sig til den særegne fortælleform i tv-serier som *Dallas* (1978-91; 357 episoder) og *Hill Street Blues* (1981-87, *Distrikt Hill Street*, 146 episoder). Desuden har flere af multiplot-instruktørerne, bl.a. Robert Altman (*Nashville*, *Short Cuts*), Paul Haggis (*Crash*) og Rodrigo García (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*, *Nine Lives*) en baggrund eller en sideløbende karriere i tv-mediet⁷.

De ligeværdige plotlinjer benyttes i multiploftfilmen typisk til at understrege parallelitet og kontrast i forhold til det *tema*, der stilles skarpt på. F.eks. beretter *Magnolia* fire familiehistorier om fædrenes synder, der sendes videre til børnene, mens det i *Nine Lives* handler om ni forskellige kvinder, der alle befinder sig på afgørende stadier af deres liv. Somme tider er handlingen fortalt episodisk, jf. *Mystery Train*, *Night on Earth* og *Nine Lives*, somme tider krydsklippes der mellem plotlinjerne, jf. *Short Cuts*, *Magnolia* og *Crash*.

Selvom kausaliteten mellem de 'illustrat-

Fra Paul Haggis' multiplotfilm *Crash* (2004)

tive fortællinger' i den rene multiplotfortælling vil være sat fuldstændig ud af kraft, optræder der som regel mindre kausale overlapninger mellem de adskilte handlinger. Således kan protagonisten i den ene fortælling være biperson i den anden (f.eks. i kraft af familie- eller arbejdsmæssige relationer), eller diegetiske begivenheder kan være med til at skabe en forståelse af, hvordan historierne står i tidsmæssig sammenhæng med hinanden (f.eks. et skud, en bilulykke, et jordskælv).

Alternativt kan der manipuleres med tidsgestaltningen, så tilskueren i højere grad indbydes til at lede efter en kronologi mellem de afgrænsede kapitler end efter et egentligt budskab, jf. *Pulp Fiction*. Af og til holdes de kausale links tilbage indtil slutningen, således at sammenhængen og

personernes skæbnefællesskab først da går op for tilskueren i en slags fælles klimaks for flere plotlinjer, jf. f.eks. *Playing by Heart* (hvor det afsløres, at de fire protagonister er søstre/forældre, da de alle tropper op til samme familiefest).

Ofte er det netop den virtuose sammenvævning af historietrådene i nogle dramatiske højdepunkter, der strukturerer filmene, jf. f.eks. frøregnen i *Magnolia* – eller, mere bevægende, midten af *Crash*, hvor det ikke er en rent ydre orkestrering, der er på spil, men Matt Dillon-figures midterplotpunkt og PONR, som fremhæves i særlig grad ved hjælp af musik og slowmotion (hans racistiske og usympatiske politibetjent træder i karakter, da han redder en kvinde, han tidligere har forulempet, ud af en brændende bil).

Stafetfilm. Stafetfilmen befinder sig gennemæssigt et sted mellem multiprotagonist- og multiplotfilmen. Det er en slags episodefilm, hvor historierne overlapper hinanden kausalt og er fortalt kronologisk fremadskridende. Julien Duvivier lægger grunden for denne retning med *Un carnet de bal* (1937, *Et balkort*) om en kvinde, der efter sin mands død kommer i tvivl om, hvorvidt hun giftede sig med den rette, og derfor opsøger de syv mænd, hvis navn stod på hendes balkort, dengang hun som ung traf sit valg. *Un carnet de bal* blev en verdensomspændende succes og genindspillet – af Duvivier selv – i USA som *Lydia* (1941).

I hans opfølger *Tales of Manhattan* (1942, *Seks skæbner*) var den gennemgående ankerperson sløjfet fra konceptet og erstattet af en rekvisit, nemlig et kjolesæt, som filmen følger fra ejerman til ejerman. Dette gav mulighed for at lege med genrene, således at jakkesættet f.eks. både kunne dukke op i en *film noir*'sk episode med Rita Hayworth og Charles Boyer, i et *screwball*-afsnit med Henry Fonda og Ginger Rogers, samt i et komedieafsnit med W.C. Fields.

Tales of Manhattan var den direkte inspirationskilde for vor egen Johan Jacobsens *Otte Akkorder* (1944), hvor en gramfonoplade (med Chopins vals i cis-mol) følges på en vandring gennem otte forskellige miljøer, indtil den til sidst bliver smadret mod bardisken i en Nyhavnsk beværtning. I *Adam og Eva* (1953) lader Erik Balling det være en erotisk novelle, der går fra hånd til hånd med en opkvikende virkning på hovedpersonerne. Rekvisitformlen benyttes også i *The Yellow Rolls-Royce* (1964, *Den gule Rolls Royce*), *Le Violon rouge* (1984, *Den røde violin*) og i *Twenty Bucks* (1993), hvor det er en dollarseddel, der skifter hænder.

Adam og Eva var inspireret af *Otte Akkorder*, men i høj grad også af Max Ophüls' erotisk frisindede *La ronde* (1950, *Kærligheds-karrusellen*) om, ja, kærlighedens karrusel, hvor det er levende mennesker, der holder liv i stafetten. Modellen er her, at A (luderen) møder B (soldaten), som møder C (stuepigen), der forføres af D (husherrens søn), som har en affære med E (den gifte kone), som er gift med F (ægtemanden), der ser G ('den lille'), som er forelsket i H (digteren), der dog hellere vil have I (skuespillerinden), som har en hed affære – så hed at filmens 'ceremonimester' må klippe en scene ud af filmstrimlen! – med J (greven), som besøger – A (luderen). Og kredsen er sluttet!

Også Buñuel benytter det stiltræk at lade filmen skifte hovedperson/plotlinje, når de fiktive personers veje krydser andre fiktive personers veje i *Le fantôme de la liberté* (1974, *Frihedens spøgelse*), her dog på Buñuels vanligt anarkistiske og surrelle manér med tilfældigheden som rød tråd.

Besyderligt nok har stafetfilmen ikke oplevet nogen renæssance i de senere år, sådan som det har været tilfældet med multiplotfilmen, men der findes dog sporadiske eksempler, f.eks. Richard Linklaters *Slacker* (1991) og senest Aku Louhimies' *Paha maa* (2005, *Frozen Land*), en grum dissektion af, hvordan ondskab avler ondskab, og hvordan små egoistiske handlinger kan få skæbnesvangre konsekvenser for andre – i øvrigt inspireret af samme Tolstoj-historie, som Robert Bresson lod sig inspirere af til sin stafetfilm, *L'Argent* (1983, *Blodpenge*).

De fleste multiplotfilm gør, hvad de kan for at camouflere, at de i virkeligheden kun præsenterer *brudstykker* af historier, og at der derfor ikke bliver bundet sløjfe på dem alle. De er i stand til at springe fra plotlinje til plotlinje og vise fortættede scener, hvor

hovedpersonerne står midt i nogle af deres livs afgørende vendepunkter. Det svarer til, at vi kun havde nøglescenerne fra *Festen*, *The Godfather*, *Dogville* og *Ladri di biciclette*: en sandhedstale til en familiefest – en retscaffen mand, som myrder for at hævne sin far – en kvinde, der ser rødt – en mand, der stjæler en cykel. Vi snydes for helheden, for mellemregningerne, for resten af hver enkelt historie.

Til gengæld er et af de implicitte og vel egentlig meget sympatiske budskaber ved multiplotfilmen, at alle menneskers skæbner griber ind i hinanden – at vi alle er subjekter og hovedpersoner i vores eget liv, men på den anden side også bør huske på at være gode bipersoner i andres.

Noter

1. Freytags oprindelige tyske betegnelser er *das erregende Moment*, *das tragische Moment* og *das Moment der letzten Spannung*. Da Freytag udelukkende beskæftiger sig med tragedien, har jeg taget mig den frihed at omdøbe, hvad der egentlig burde have heddet 'det tragiske' moment til 'det fatale' – i betydningen 'afgørende'. I figur 1 har jeg af samme grund kaldt pyramidens sidste pind for 'katastrofe el. happy end' frem for bare 'katastrofe'.
2. Vendepunktet i første del af anden akt kaldes somme tider for 'den symbolske scene', fordi det ofte er her, hovedkarakteren (HK) for første gang tager et skridt i sin udviklingsretning (hvad enten udviklingen er positiv eller negativ). I *Ladri di biciclette* er vendepunktet, da faderen er blevet adskilt fra sønnen (efter at han har givet ham en lussing, fordi han ville opgive cykeleftersøgningen) og bliver vidne til, at en druknet dreng hales op af floden. I det øjeblik indser han, at det vigtigste i hans liv ikke er cyklen, men hans søn. Han reagerer ved at tage sønnen med på restaurant til en fin middag, han slet ikke har råd til, hvor han voksent forklarer ham, hvorfor cyklen er så vigtig. I *The Godfather* sker vendepunktet, da Michael besøger sin far på hospitalet, men finder ham ubevogtet og selv må sørge for hans beskyttelse. I *Dogville* er det, da Grace, der prøver at være en god 'besøgsven', afslører den blinde mand (Ben Gazzara) i at lyve om at kunne se.
3. Begrebsforvirringen skyldes formentlig, at der i drama- og manuskriptskrivningsteorien, f.eks. hos Freytag, også opereres med 'akter' i den anden betydning af ordet.
4. *Irréversible*: HK's gravide kæreste voldtages og myrdes brutalt. HK leder efter gerningsmanden. HK finder voldtægtsmanden og dræber ham brutalt. *Memento*: HK, der har hukommelsesproblemer, dræber ved et uheld sin kæreste med insulin. HK fortrænger sin gerning og opfinder et system, der gør det muligt for ham at finde kærestens formodede morder, men han udnyttes i stedet af mennesker, der snyder ham til at dræbe andre. Da HK erfarer den ubærlige sandhed, snyder han sig selv til at glemme den, så han kan dræbe budbringeren.
5. I Hitchcocks *Vertigo* falder første plotpunkt, da Madeleine (tilsyneladende) forsøger selvmord ved at springe i vandet ved Old Fort Point, og Scottie må springe ud af detektivrollen og redde hende. I filmens midterplotpunkt lykkes hun (tilsyneladende) i sit forehavende ved at springe ud fra et kirketårn, mens Scottie, som har forelsket sig i hende, må se magtesløs til, lammes af højdeskræk. I sin PONR går Scottie i opløsning af sorg over og besættelse af den afdøde Madeleine, og da han møder en anden kvinde, Judy, forsøger han at genskabe hende i Madeleines billede. I andet plotpunkt går det op for Scottie, hvad tilskueren har vidst i nogen tid: at Judy er identisk med kvinden, der udgav sig for at være Madeleine. Hans ønske bliver nu at tvinge en tilståelse ud af hende, og han trækker hende med op i det kirketårn, 'Madeleine' sprang ud fra. Filmen slutter som en ironisk tragedie, idet Scottie både overvinder sin højdeskræk og får vished for, at Judy/Madeleine gengælder hans kærlighed – men det koster hende livet.
6. *Citizen Kane*: I første plotpunkt ender Kanes playboy-tilværelse brat, da han – midt i succesen med avisen *The Inquirer* – bliver gift med præsidentens niece. Det viser sig, at han har vanskeligere ved at få kærligheden til at fungere end avisen, men i stedet for at koncentrere sig om at få familielivet på ret køl, begynder han at få politiske ambitioner – og slækker samtidig på sine idealer om en ærlig og uafhængig nyhedsdækning. I midterplotpunktet stiller Kanes politiske modstander, Gettys, ham et ultimatum: enten trækker han sig som kandidat til guvernørvalget, eller også vil han lække nyheden om Kanes utroskab til pressen. Kane vælger i sin PONR hovmodigt 'karrieren'. Dét koster ham kone og søn, hans bedste ven og den sidste rest

af idealisme (The Inquirer bliver nu et rent magtmiddel). I andet plotpunkt får også elskerinden Susan, som Kane gifter sig med, nok af hans egoisme og forlader ham. Kane dør gammel, bitter og ensom i sit slot, hvor han i sit dødsøjeblik tænker tilbage på den barndom/kærlighed, der blev taget fra ham.

7. Naturligvis har multiplotformen også bredt sig til andre lande, f.eks. til Taiwan (*Yin shi nan nu*, 1994, *Spis drik mand kvinde*), Mexico (*Amores perros*, 2000, *Love Is a Bitch*), Australien (*Look Both Ways*, 2005), Canada (*The Five Senses*, 1999; *The Life Before This*, 1999), Storbritannien (*Love Actually*, 2003), Irland (*Saltwater*, 2000), Tyskland (*Komm näher*, 2006), Norge (*Himmelfall*, 2002; *Hawaii-Olso*, 2004) og såmænd også til Danmark (*Italiensk for begyndere*, 2000; *Små ulykker*, 2002; *Tid til forandring*, 2004; *Voksne mennesker*, 2005).

Litteratur

- Aristoteles (1969). *Om Digtekunsten*. København, Gyldendal.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London, Methuen.

- Bordwell, David m.fl. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London, Routledge.
- Bordwell, David (2002). "Film Futures". In: *Substance* # 97, Vol. 31, nr. 1.
- Braad Thomsen, Christian (1995). *Hitchcock. Hans liv og film*. København, Gyldendal.
- Field, Syd (1979). *Screenplay*. New York, Delacorte Press.
- Freytag, Gustav (1863). *Die Technik des Dramas*. Darmstadt, Unveränderte Nachdruck, 1969.
- Grodal, Torben (2003). "De bløde følelser. Filmfortællinger og den nye danske film". In: Toftgaard, Anders m.fl. (red.): *Nationale Spejlinger. Tendenser i ny dansk film*. København, Museum Tusculanums Forlag.
- McKee, Robert (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London, Methuen.
- Seeger, Linda (1994). *Making a Good Script Great*. New York, Samuel French Trade.
- Suber, Howard (2006). *The Power of Film*. Los Angeles, Michael Wiese Productions.
- Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. London, Harvard University Press.