

# »Min bedste film«: om unges filmoplevelser

Christa Lykke Christensen

*Artiklen beskæftiger sig med unge menneskers oplevelse af levende billeder, perspektiveret i forhold til en ramme baseret på psykologisk, æstetisk og mediekulturel teori. Ud fra en analyse af unges udsagn om film, som de efter eget valg har defineret som »min bedste film«, fremhæves det, hvordan receptionen især er præget af en æstetisk-emotionel aktivering, som har fokus på det effektfulde og intense i oplevelsen. Hermed demonstreres endvidere, hvordan filmenes konkrete formmæssige aspekter og det udtryksfulde som sådan har en afgørende betydning for de unges oplevelser.*

Nærværende artikel beskriver en mindre del af en større undersøgelse af unge menneskers oplevelser af forskellige billedmedier. Artiklen koncentrerer sig om at analysere, hvordan de unge oplever film, som de efter eget individuelt valg har defineret som »Min bedste film«. Analysen af de unges udsagn om deres foretrukne film sættes ind i en teoretisk ramme baseret på psykologiske, æstetiske og mediekulturelle tilgangsvinkler – en tværfaglighed, som har vist sig nødvendig for så præcist som muligt at kunne beskrive den kompleksitet, som er forbundet med 'film-oplevelse'. Analysen demonstrerer, at der i de unges oplevelser først og fremmest er tale om en æstetisk-emotionel aktivering, som er tæt sammenhængende med de film, de ser. Deres oplevelser korresponderer således i høj grad med de tekstlige forlæg. Artiklen rummer derfor en argumentation for, at man i receptionsanalysen ikke glemmer 'teksten' som det element, der beforder betydning og udgør en ramme for oplevelsen af den.<sup>1</sup>

## Æstetisk-emotionel aktivering

Det er naturligvis læserens erfaring, og hvad læseren vælger at trække på i denne erfaring, der er afgørende for den oplevelse, som skabes i læsningen af en tekst. Men det betyder som sagt ikke, at teksten er uden betydning. Teksten udgør den betydningsstrukturerende ramme i enhver læsning. Det er tekstens signaler og impulser, der på en særlig måde aktiverer tanke-, sans- og følelsesstrømme,

som i øvrigt altid er i aktivitet, men som får en bestemt drejning, idet teksten sætter en forskel, i og med tekst. Dermed ikke sagt, at teksten rummer en bestemt betydning, som vi som læsere påvirkes af, men derimod at teksten gør betydning mulig inden for visse rammer. Teksten går således ind i den almindelige tanke- og følelsesstrøm, idet den ligesom andre 'objekter' omkring læseren sanses, tydes og identificeres som et særligt fænomen.

At en teksts betydning har status som oplevet, understøttes af Louise Rosenblatts pointering af læsningen som en handling, der gennemleves (Rosenblatt 1978: 25).<sup>2</sup> Hele receptionsprocessen er karakteriseret ved, at læseren ikke kun forholder sig til en tekst ved at respondere på dens symboler på baggrund af sin personlighed og erfaring, men tilmed også retter opmærksomheden på selve det værk, han/hun er i færd med at skabe. Opmærksomheden forskyder sig altså fra både læser og tekst, for at centrere sig et sted midt i mellem på en 'ny-skabt' tekstformation.

Et tilsvarende forhold beskæftiger psykologen Bjarne Sode Funch sig med, når han taler om »den æstetiske oplevelse« som et transcendent fænomen, der kommer i stand gennem selv-refleksion, ikke sådan at forstå at et personligt tema gøres til genstand for opmærksomhed, men selv-refleksion for så vidt som den æstetiske oplevelse er »en relation som forholder sig til sig selv. Relationen mellem et sæt af erfaringer og kunstværket reflekteres i sig selv. Dette betyder, at oplevelsen har et afgrænset og klart fokus uden en intentionalitet

der rækker ud over oplevelsen« (Funch 1997: 145). Intentionaliteten angår altså kun oplevelsen i sig selv. Og videre skriver Funch, at »da den æstetiske oplevelse tillige efterlader en tilstand af vitalitet og følelsesmæssig tilfredsstillelse, udskilles den spontant som noget afgrænset og enestående« (Funch 1997: 145).

Det interessante er, hvorfor den æstetiske oplevelse artikuleres i en følelse af tilfredshed. Funch argumenterer herfor ved bl.a. at sige, at æstetiske oplevelser udmærker sig ved helhed både på det visuelle og på det mere generelle oplevelsesmæssige plan.<sup>3</sup> Han fremhæver, at de er karakteriseret ved et personligt nærvær, som om beskuerens egen identitet er transparent til stede i oplevelsen, og at æstetiske oplevelser i det hele taget er så intense og nærværende, at de »bedst forstås som processer, der reflekteres i sig selv, hvor alt indenfor intensiveres og alt udenfor ekskluderes« (Funch 1997: 144). Alle sammen kvaliteter Funch beskriver som positive bidrag til følelsen af tilfredshed i den æstetiske oplevelse.

Endnu et interessant argument, som Funch fremdrager, kan samle disse karakteristika ved æstetiske oplevelser under en mere generel overskrift og samtidig gøre det tydeligere, hvorfor en følelse af vitalitet og tilfredshed ofte er forbundet med æstetiske oplevelser, nemlig at:

en æstetisk oplevelse er et tilfælde hvor en emotion forsynes med en distinkt form (...) Mange følelser eller emotioner som for eksempel varianter af angst, kærlighed, sorg og melankoli er funderet i eksistentielle livstemaer uden tilsvarende holdepunkter. En bestemt emotionel kvalitet kan således let blive henvist til en slags skyggetilværelse i bevidstheden, idet den nok opleves i den konkrete situation, men ikke kan genkaldes eller reflekteres fordi den ikke er bundet til noget specifikt i den sansede eller forestillede verden. Det er i denne sammenhæng at kunstværker kan træde ind og bidrage med en distinkt form til en emotions konstituering (Funch 1997: 145-46).

Påstanden er, at bestemte livserfaringer og emotioner, som er 'lagret' i hukommelsen, kan aktiveres via et æstetisk udtryk, der er i stand til at aktualisere disse ellers utilgængelige erfaringer. Og at denne aktualisering kan opleves som tilfredsstillende, først og fremmest fordi det emotionelle indhold får et anknytningspunkt – en form. Jeg mener dog, man skal være varsom med at forstå denne begivenhed, som om et tidligere oplevet emotionelt

indhold blot gentages. Den vitale dimension ved sådanne begivenheder ligger netop i oplevelsen af, at en emotion konstruktivt knyttes til et andet indhold end 'dengang' (hvis man overhovedet er sig bevidst om den tidslige dimension ved oplevelsen), og at den dermed også får en anden form. Det er vel også en af grundene til, at selv de mest tragiske dramaer kan virke opløftende og vitalt styrkende eller, med Aristoteles, kan have en rensende Katharsis-effekt.

## Emotionel aktivering

Med en sådan mulig kobling mellem medieæstetiske udtryk og det emotionelle spektrum peges der på den ene side på det forhold, at det enkelte menneske biologisk er *disponeret* for emotionelle reaktioner, men på den anden side også at det afgørende for den konkrete emotions beskaffenhed og 'udfoldelse' er, hvorledes det pågældende menneske fortløbende har tilpasset dette beredskab til de sociale og kulturelle vilkår, som har præget den pågældendes hele livssituation.<sup>4</sup> Emotioner er altså et biologisk funderet beredskab, som præges og modificeres kulturelt. Ligesom heller ikke den kognitive perception forløber fuldstændigt ens for alle mennesker, responderer vi tilsvarende emotionelt forskelligt på situationer og personer.

Vi reagerer derfor heller ikke emotionelt ens på æstetiske og medieformidlede udtryk. Når Funch taler om den æstetiske oplevelse som særegen og transcendent, er han godt klar over, at den æstetiske oplevelse må sættes ind i en bredere kontekst end den rent oplevelsesmæssige: »Med ændringer i materielle, økologiske og sociale vilkår skabes nye betingelser for den menneskelige eksistens. Nye eksistentielle temaer opstår og nye emotioner må konstitueres« (Funch 1997: 146). Hermed siger Funch indirekte, at den emotionelle udvikling følger menneskets udvikling på en række andre felter, at emotioner opstår og udvikles i tilknytning til og som følge af bl.a. social- og kulturhistoriske ændringer.

Emotioner skal altså ikke blot forstås som nogle biologisk determinerede, irrationelle kræfter, der forsøger at tage magten fra den menneskelige fornuft. Som Noel Carroll er inde på, er emotioner i bund og grund 'fornuftige'. Også han påpeger, at de er del af vores biologiske bagage, men at det ikke betyder, at de savner kulturel prægning – et ræsonnement han godtgør ved at understrege emotionernes betydning i forhold til principperne for na-

turlig selektion: dvs. at vi har emotionerne, fordi de bidrager til den menneskelige organismes chancer for at overleve bedst muligt (Carroll 1997).

Emotioner skal opfattes som en slags rådgivende instans for tilpasning til omgivelserne, eller som Carroll udtrykker det: som en evolutionær tjeneste. Han skriver: »the most obvious service that the emotions perform for the organism is to motivate behavior, since the emotions are typically made up of desires, as well as cognitive states« (Carroll 1997: 199). Carroll fremhæver i første omgang kognition som konstituerende for emotion, idet han betragter en emotionel tilstand som både foranlediget af og rettet mod 'noget': dvs. at den emotionelle tilstand, man kan befinde sig i, er bestemt af den kognitive tilstand, fx af de forestillinger, man gør sig om de ting, som er genstand for den emotionelle tilstand. Gyser man fx ved den første dør, som knirker i en horrorfilm, er det foranlediget af ens forudgående viden og forventninger til specielt denne filmgenre, hvor knirkende døre ofte fungerer som forvarsler om noget uhyrligt. Emotionelle tilstande, siger Carroll, er bestemt af *kriterier*, af at man for at komme i en bestemt emotionel tilstand også må være i en relevant kognitiv tilstand (Carroll 1997: 197). I det øjeblik, man altså indser, at der ikke er noget farligt ved den knirkende dør, kan man slappe af igen, men kun indtil man næste gang gribes af uhyggefølelser, hvad man hurtigt gør, fordi, er man først én gang blevet hensat i en emotionel stemning af uhygge, vil ens opmærksomhed vedvarende af søge og så at sige scanne filmen for tilsvarende uhyggelige elementer:

So the first step in the elicitation of an emotional response from the audience is a criterially prefocused text – a text structured in such a way that the description or depiction of the object of our attention is such that it will activate our subsumption of the event under the categories that are criterially relevant to certain emotional states. Once we recognize the object under those categories, the relevant emotion is apt (...) to be raised in us (Carroll 1997: 203).

Det er måden, hvorpå teksten er kriteriemæssigt præfokuseret, der skaber det bestemte emotionelle fokus hos publikum. Det betyder ikke, at den enkelte filmseers egen erfaring ikke spiller nogen rolle, men det er kombinationen af det personlige emotionelle beredskab og måden hvorpå teksten formår at gribe fat i og aktualisere disse dispositi-

oner, der afgør karakteren af den emotionelle involvering i teksten.

Denne relation mellem tekst og personlig emotionel erfaring er imidlertid også indlejret i et bredere kompleks; for, som Carroll siger om den emotionelle respons på tekster: »This is a matter of textual analysis, albeit against the background of the culture of the emotions in which the text is produced« (Carroll 1997: 208). Han udbygger ikke, hvad han mener med »the culture of the emotions«, men jeg vælger at forstå hans udsagn sådan, at det refererer til selve de måder, vi generelt går til tekster af forskellig slags på. Altså, at man individuelt, udover at være biologisk, personligt og erfaringsmæssigt disponeret for emotionel respons, er del af en større kulturel sammenhæng, hvor emotionel respons i en eller anden forstand er nødvendig for at kunne forholde sig på kulturelt set relevante måder til diverse teksttyper. For at man overhovedet indlever sig i en fortælling, eller lever med filmens figurer i med- og modgang, sidder anspændt i mørket og venter på gyset eller grinet, må der på forhånd være installeret en holdning hos seeren, der ansporer hertil og på sin vis legitimerer, at man forholder sig, som man gør. Dvs. der er tale om en disposition for at forholde sig i en slags emotionel parathed, en attitude der forhåndsbestemmer en særlig bekymret uro eller nysgerrighed på tekstens vegne med henblik på, hvordan 'historien' udvikler sig – noget, som ikke blot teksten selv lægger op til, men som også den kulturelle sammenhæng er med til at skabe. Hermed er der altså tale om kulturelle konventioner, der kræver kompetencer i form af særlige emotionelle tilgange til forskellige typer af tekster.

## Inter-affektivitet

Ud over tilstedeværelsen af fælles og kulturelt konventionsbetingede læsemåder udgør den biologiske og psyko-sociale 'nødvendighed', som er forbundet med specielt det emotionelle engagement i kulturelle udtryk også et centralt aspekt. For nærmere at karakterisere denne 'nødvendighed' vil jeg inddrage psykologen Daniel Stern og hans begreb om inter-affektivitet (Stern 1985/1991). Stern beskæftiger sig med, hvordan det spæde barn udvikler en selv-fornemmelse inden for et interpersonelt univers. Han anerkender det nyfødte barn som et dynamisk væsen, der fra fødslen er parat til at indgå sociale relationer. Barnet er »fra selve fødselsøjeblikket dybt socialt i den forstand, at det er form-

givet til at engagere sig i og opleve de særlige og karakteristiske træk i samspillet med andre mennesker« (Stern 1991: 245). Når barnet er socialt indstillet fra fødslen, er det altså ikke noget, det udvikler sig til at blive. Hvad barnet derimod tillærer sig, er de konventioner, der gælder for forskellige former for social adfærd i en given kultur. Stern mener altså, at en indre determineret social natur hele tiden folder sig ud under opvæksten. Denne proces bekræfter han bl.a. gennem sine undersøgelser af, hvordan børn fra de er spæde »foretager en sammenligning imellem den følelsesstand, som de oplever inden i sig selv, og den som de ser »på« eller »i« en anden« (Stern 1991: 142) – en sammenligning, som Stern kalder *inter-affektivitet*. Det vil sige, at deling af og delagtiggørelse i affektive tilstande er af vital betydning i den intersubjektive relation. Den inter-affektive kommunikation markerer sig derfor ifølge Stern som en første og gennemgribende måde at dele subjektive oplevelser på.

Til beskrivelse af den inter-affektive kommunikation introducerer Stern begrebet *affektiv afstemning* (Stern 1991: 149), som er en adfærdsform, der udfoldes mellem mor og barn og som rummer det gensidige forsøg på at 'forstå' hinanden ved hjælp af en særlig form for indlevende og imiterende adfærd. Det særlige ved den imiterende adfærd er, at den ikke giver sig udslag i en direkte efterligning af en konkret adfærd, men snarere består i et sammenlignende eller analogt udtryk.<sup>5</sup> Sådanne afstemninger, der finder sted konstant og som del af andre gøremål og derfor ofte er ganske ubevidste, etablerer en følelsesmæssig intersubjektiv kommunikation med andre gennem handling. Sammenligningen eller afspejlingen er for det meste krydsmodal, dvs. at den modalitet, moderen bruger til sine udtryk for at 'afspejle' barnets adfærd (fx kropsbevægelser), er en anden end den, barnet bruger (fx stemmen):

Det der afspejles og gengives er ikke den anden persons adfærd per se, men snarere nogle aspekter ved adfærden, som udtrykker personens følelsesstand. (...) Sammenligningen og overensstemmelsen synes at foregå imellem de indre tilstandes udtryk. Disse udtryk kan være forskellige mht. måde og form, men de er i en vis udstrækning ombyttelige som fremtrædelsesformer for en enkelt genkendelig tilstand. Det synes som om vi har at gøre med adfærd som udtryk snarere end som tegn eller symbol, og at overføringsmekanismerne er metaforiske og analoge (Stern 1991: 150).

At afstemningen i forhold til en andens adfærd ikke foregår som en simpel imitation, men netop foregår i en anden form som en slags mimetisk repræsentation af en andens *udtryk*, indikerer, at det er indre tilstande frem for ydre adfærdsformer, der er på spil. »Affektiv afstemning er altså udførelsen af adfærd, der udtrykker følelseskvaliteten i en fælles eller meddelt affektiv tilstand uden at den indre tilstands nøjagtige adfærds-mæssige udtryk efterlignes« (Stern 1991: 151). Afstemmende adfærdsformer er vigtige, fordi de giver mulighed for at henviser til indre tilstande, hvad efterligninger ikke gør, idet de kun fastholder opmærksomheden på den ydre adfærds former. Den afstemmende adfærd »omarbejder« begivenheden og sætter fokus på det, som ligger bag adfærden, på den følelseskvalitet, som meddeles og deles.<sup>6</sup>

Affektiv afstemning foregår ifølge Stern i forhold til forskellige følelsesformer. For det første foregår den i forhold til de mere afgrænsede og relativt let genkendelige kategoriale følelser, som fx glæde, vrede, lykke, frygt, afsky. For det andet foregår den i forhold til en anden følelseskategori, som Stern introducerer, nemlig *vitalitetsfølelserne*, som betegner de oplevelseskvaliteter, der opstår i mødet mennesker imellem, men som til forskel fra de kategoriale følelser er af en langt mere diffus og flygtig karakter og som i kraft af at angå *kvaliteten* af følelser også dækker et langt bredere register. »Disse flygtige kvaliteter får man bedre fat på ved dynamiske eller kinetiske betegnelser såsom »brusende«, »blegnende«, »flydende«, »eksplosiv«, »crescendo«, »decrecendo«, »bristende«, »langtrukne«, osv.« (Stern 1991: 164).<sup>7</sup>

Med introduktion af begrebet vitalitetsfølelser vil Stern ikke blot have fat på de afgrænsede affekt-kategorier – kategoriale følelserne, men argumenterer for at rette opmærksomheden mod selve følelseskvaliteten. Hermed søger han bl.a. at nuancere den iøvrigt veldokumenterede hypotese, at ansigtsudtryk genkendes og identificeres på ensartet måde i alle undersøgte kulturer, og at denne evne peger i retning af medfødt. Herimod indvender Stern:

Men når man giver sig til nærmere at spørge om den subjektive følelseskvalitet, som er forbundet med det ene eller det andet ansigtsudtryk, forekommer de tværkulturelle overensstemmelser nok at være til stede, men mindre tæt. Tristhedens centrale sansning kan have sin egen bestemte kvalitet, når den udtrykkes verbalt af ét folk sammenlignet

med et andet (...) Vi deler det samme begrænsede repertoire hvad angår følelsesudtryk, men nødvendigvis ikke det samme repertoire hvad angår følelseskvaliteter (Stern 1991: 293-4).<sup>8</sup>

Med perspektivet rettet mod følelseskvaliteter insisterer han på at fokusere på noget, som er overordentligt vanskeligt at fastholde. Det lille barn må via sine sanser, og netop ikke gennem den sproglige artikulation, forholde sig til moderens signaler: ansigts- og kropsudtryk, stemmens højde, styrke, hvisken og råben, hendes gestikulation, kropslige nærhed og distance samt til de bevægelser, hun konstant udfører. Men i modsætning til en traditionel forståelse af signaler, som noget der skal afkodes og som rummer en bestemt betydning, er disse adfærdsmønstre ikke i sig selv i besiddelse af nogen enkel signalværdi. Adfærdsmønstrene fremkommer nemlig som del af en fremadskridende, tilvejebringende proces. »Den mere præcise signalværdi afgøres af, hvad der skete lige før, i hvilken retning tilvejebringelsen tenderer, og andre faktorer. Separate bevægelser har i sig selv kun begrænset betydning; de får specifik betydning inden for hele sekvensens sammenhæng« (Stern 1991: 227).

Denne måde at betragte den interpersonelle signalfortolkning på – det processuelle aspekt – understreger vanskeligheden ved at bestemme sig for og afgøre, om et andet menneskes adfærd er fx pålidelig. Det, barnet lærer ved de affektive afstemmende situationer, er derfor at skelne imellem nonverbale adfærdsmønstres oprigtighedsgrader, eller som Stern betegner det: barnet lærer, »hvad pålidelighedsbetingelserne i enhver interpersonel transaktion udgøres af« (Stern 1991: 227).

Vitalitetsfølelser opleves således ikke blot indefra som en ændret motivationel og spændingsmæssig tilstand. Barnet tager dem så at sige til sig, 'af-læser' og oplever dem i forbindelse med tolkningen af andres adfærd, især de af forældrenes handle- og bevægelsesmønstre, som ikke blot kan karakteriseres som almindelige, følelsesbetonede handlinger. Stern nævner moderens måde at lægge bleen på og rede barnets hår på, række ud efter ting og knappe blusen op på. Alle sammen handlinger, hvortil der ikke nødvendigvis knytter sig en bestemt affektiv tilstand i kategoriel forstand, men som nok i en mere diffus, ukonkret og flertydig forstand rummer en oplevelseskvalitet og dermed er udtryk for en følelsesmæssig tilstand af upræcis art.<sup>9</sup> At kunne afstemme sig i forhold til en sådan

adfærd kræver en sans for registrering af non-verbale udtryk – en sansning, som foregår ikke-bevidst eller pr. intuition, men som ikke desto mindre rummer en erkendelseeffekt, eftersom sansningen er stemningsskabende og adfærdsbetingende.

Med vitalitetsfølelser er der således tale om en særlig udtryksfuldhed, der principielt ligger i al adfærd. Rejser en person sig 'pludseligt' fra sin stol, vil denne pludselighed sagtens kunne forbindes med kategorialfølelser, fx vrede, men personen kan også have rejst sig uden bestemt følelse, men blot i en særlig hensigt. »Der er tusinde måder at smile på, tusinde måder at rejse sig fra en stol på, tusinde måder at gøre alt muligt på, og hver enkelt af dem frembyder hver sin forskellige vitalitetsfølelse« (Stern 1991: 65). Var vi kun i besiddelse af kategorialfølelser, skulle vi så at sige hele tiden vente på, at en af disse følelser skulle vise sig, for at vi kunne afstemme os affektivt i forhold til hinanden, hvilket naturligvis forekommer absurd. Affektiv afstemning føles og opleves nemlig som en kontinuerligt pågående og ubrudt proces. Den afventer ikke afgrænsede følelsesudbrud:

den må kunne fungere i forhold til praktisk talt al adfærd. Og det er en af de store fordele ved vitalitetsfølelserne. De er manifesterede i al adfærd og udgør således et næsten allestedsnærværende afstemningsfelt. De angår hvorledes en adfærd, hvilken som helst adfærd, og al adfærd udføres, ikke hvilken adfærd, der udføres (Stern 1991: 165).

Vitalitetsfølelser angår det felt, som har med *måden* at gøre, hvorpå en adfærd opfattes. De er først og fremmest rettet mod formen og ikke indholdet, eller rettere formen bliver retningsgivende for, hvilken stemning og tilstand det forekommer mest relevant at være i. At afstemme sig affektivt til andre ved hjælp af vitalitetsfølelser gør det muligt at få en mere nuanceret fornemmelse for den andens følelser og sindsstemninger – ikke blot *at* den anden fx er glad eller ulykkelig, men *på hvilken måde* og i hvilken grad han/hun er det; forhold, der oftest er ganske umulige at forklare entydigt eller redegøre verbalt for.<sup>10</sup>

At stemme sig af i forhold til vitalitetsfølelser – gør det muligt for et menneske at 'være med' et andet menneske i betydningen at dele eller deltage i sandsynlige indre oplevelser i et næsten ubrudt kontinuert forløb« (Stern 1991: 165). På den måde kan det lade sig gøre at opleve en følelsesmæssig forbundethed og overensstemmelse med et andet menneske. »Det føles som en ubrudt linie. Man fin-



der det aktivitetsomrids, som i øjeblikket går for sig i en hvilken som helst adfærd, og bruger dette omrids eller den kontur til at opretholde tråden i fællesskabet som noget ubrudt« (Stern 1991: 165). Det vil altså sige, at perception af aktivitetskonturer i et andet menneskes adfærd bliver til vitalitetsfølelser i ens egen oplevelse. Stern redegør for, hvordan specielt de perceptuelle kvaliteter *intensitet, timing og form* kan fungere som genstand for følelsesmæssig afstemning og give anledning til vitalitetsfølelser. Hans eksempel er, at vi ud fra fx et andet menneskes armbevægelser kan opfatte perceptuelle kvaliteter som hurtig acceleration, hastighed og fuld udfoldelse. Men det centrale er, at vi ikke *oplever* denne gestikulation i form af perceptuelle kvaliteter som timing, intensitet og form, men derimod direkte vil opleve den som »kraftig« eller »voldsom«, altså ud fra vitalitetsfølelserne (Stern 1991: 166).

Det, som gør Stern interessant i denne sammenhæng, er, at med vitalitetsfølelserne får vi ikke blot en mere nuanceret tilgang til spørgsmålet om emotionel involvering, men også et redskab, hvormed vi kan tilnærme os det mere specifikke forhold mellem emotionelt engagement og kunst- og medieprodukter af forskellig slags. Stern er selv inde på kunstens område, når han skal demonstrere vitalitetsfølelserne til forskel fra kategorialfølelserne. Abstrakt dans og musik giver for ham anledning til vitalitetsfølelser. Som tilskuere til dans er vi vidner til en lang række vitalitetsfølelser og deres variationer, som regel uden at der gøres forsøg på at fastlægge eller endegyldigt definere de kategoriale affektfølelser, som vitalitetsfølelserne evt. kunne stamme fra. »Koreografen søger som oftest at udtrykke en måde at føle på, ikke et bestemt følelsesindhold« (Stern 1991: 66). I dansen udfoldes kropslige kræfters spil med hinanden: »eksplosioner og sammenfald, begrænsning, slyngninger og kraftsløshed« (Stern 1991: 167). Ligeledes forholder det sig med musik, som også udgør potentielle følelser. Musik er som dans en konkret fysisk, tidsmæssigt fremadskridende begivenhed, som er én-dimensional og homogen i tid, men samtidig skabes der i musikken også en potentiel tid, dvs. tid »som levet eller oplevet, styrtende, trippende, udstrakt eller spændingsladet« (Stern 1991: 167). Tilsvarende kunne man betragte skulpturen som fremstillende potentielle kinetiske følelser: at læne sig, at løfte sig, at svæve, at vælte, ligesom et maleri kan rumme potentielle karakteristika som fx afstand, omfang, udvidelse, påtængenhed.

Der kan således trækkes en parallel mellem æstetiske udtryksformer og spontan menneskelig adfærd. Dét, man perciperer i en andens ydre adfærd, udgør et følelsespotentiale. De afgrænsede kategorielle følelsers konfigurationer som fx smil og gråd er konventionelle elementer på linie med fx malerkunstens konventionelle, repræsentative, ikoniske elementer. Ét niveau i en 'aflæsning' af såvel et maleri som af konkret menneskelig adfærd gælder bestræbelsen på at finde de konventionelle udtryk, fx smilet, gråden eller vreden; men et andet niveau gælder bestræbelsen på at 'aflæse' smilets, grådens eller vredens kvalitet, nemlig på hvilken måde der smiles, grædes eller rases og i hvilken grad. For inden for tolkning af både kunst og adfærd handler det også om *gengivelsen* af konventionelle former. Taler vi kunst, er vi altså inde på stilens område, og taler vi adfærd, er modstykket til kunstnerisk stil vitalitetsfølelsernes domæne. Det drejer sig om:

de måder, hvorpå konventionelle eller stilerede følelser udtrykkes, f.eks. det at smile og det at gå og andre på forhånd fastlagte motoriske »programmer«. Det er her, at den måde som adfærden konkret udføres på, hvad angår timing, intensitet og form, kan afspejle eller gengive en række »stilistiske« versioner eller vitalitetsfølelser af det samme tegn, signal eller handling (Stern 1991: 167-8).

Med vitalitetsfølelser fokuseres der på formens/udtrykkets vigtighed, idet den affektive afstemning som grundlag for det enkelte menneskes sociale forbundethed med andre udfolder sig på baggrund af oplevelser af andres *måde* at handle på.<sup>11</sup> Det interessante spørgsmål er i denne sammenhæng, hvorvidt en teori, der differentierer følelsesbegrebet på en sådan måde, er brugbar i forhold til analyser af oplevelse og forståelse af moderne billedmedier. I det følgende vil jeg søge anvendelse for Sterns teoretiske tilgang i en analyse af, hvad der karakteriserer gymnasieelevers oplevelser af moderne, nutidige film. Det, som er interessant at få svar på, er, hvorvidt der i forbindelse med de unges billedoplevelser foregår affektive afstemninger i forhold til det sete, hvordan de foregår, og om man kan konkludere, at billedmedierne bidrager til artikulering og udvikling af et følelsesberedskab, som de unge er disponeret for fra fødslen, men som billedmedierne ikke desto mindre får en afgørende rolle i at stimulere, eftersom billeder i dag indgår som et væsentligt element i unges tilværelse, og endvidere om disse afstemmende aktivite-

ters funktion er, sådan som det er Sterns tese, at fremme en øget selv-fornemmelse.

Hvad jeg fokuserer på i mine analyser vil derfor ikke primært være, hvorvidt de unge fx græder over sørgelige film eller griner i forbindelse med morsomme film, selv om denne form for 'enkel' spændingsophobning og -udladning er central hos stort set ethvert publikum. Jeg er også interesseret i at undersøge på hvilke måder, de unge bliver følelsesmæssigt stimuleret og involveret i det, de ser, og i at se, hvad det er for 'tekstlige' strukturer, der bidrager til dette emotionelle engagement. Jeg vil se, hvorvidt de unge overhovedet er opmærksomme på det stilistiske niveau – altså på det niveau, som har med gengivelsen af former og med det udtryksfulde som sådan at gøre, og som derfor kan danne grundlag for aktivering af det diffuse følelsesområde, Stern betegner som vitalitetsfølelser. Med andre ord hvorvidt stil og følelse spiller sammen i de unges billedoplevelser og dermed på sin helt egen måde kommer til at understrege den oprindelige betydning af 'æstetik' som læren om sansemæssig erkendelse.

Jeg vil i denne forbindelse få brug for Rosenblatts begreb om »æstetisk læsning«. Sådan som hun definerer æstetisk læsning er den tendentielt indadrettet mod læseren selv. Man kunne sige, at den æstetiske læsning, frem for en så vidt muligt entydig betydningsafkodning, snarere betoner, hvorledes teksten åbner sig og lader sig tolke – og at det er selve denne proces, hvor de potentielle muligheder konfigureres, der overhovedet udgør læserens motiv for at læse den pågældende tekst. Æstetisk læsning er således udtryk for en særlig holdning til teksten, og min tese er, at denne holdning hos de unge i denne undersøgelse i høj grad er præget af ønsket om, at teksten skal have en mærkbar effekt, men at denne effekt ikke først og fremmest ønskes udmøntet i en erkendelsesmæssig forståelse af betydningen af tekstens semantiske indhold, men snarere skal have virkning ved, at man som læser bliver berørt af tekstens form og udtryksfuldhed og at man ved denne 'berøring', billedlig talt, konstant bliver ført til nye 'rum', uden at man dog mister sit fodfæste. Eller man kunne med Stern sige, at den æstetiske læsning af fx en spillefilm konfronterer seeren med en række billedudtryk, som han eller hun forholder sig affektivt afstemmende til i forsøget på at danne sig et eget ståsted og en egen position. Den bemestring, der således vil være tale om i en sådan positionering, udgør en dimension ved billedoplevelsen, som jeg anser for central,

når det drejer sig om at vurdere, hvad de unge selv mener, de får ud af æstetiske billedoplevelser. Det skal jeg udfolde i den følgende analyse af, hvad det er for nogle filmoplevelser, de unge selv tillægger betydning og værdi.

## Min bedste film

To gymnasieklasser, i alt 51 elever på 2. g-niveau (16-17 år), blev bedt om som hjemmearbejde at skrive om den film, som de selv ville karakterisere som »min bedste film«. De blev ikke bedt om at skrive en traditionel analyse eller fortolkning af filmen, men om at fortælle, hvad de godt kunne lide ved den. De fremhævede flest spillefilm, som relativt for nylig havde været på plakaten i biograferne på daværende tidspunkt, bl.a. *Pulp Fiction*, *Braveheart*, *Forrest Gump*, *Independence Day*, *Pusher*; enkelte tv-dramaer og tegnefilmen *Løvernes konge* figurerede også på listen, ligesom også film af lidt ældre dato, bl.a. *Rosens navn* og *The Piano* blev fremhævet. Generelt betragtet var det dog relativt friske filmindtryk, eleverne skrev om.

Det var tydeligt, at eleverne primært forholdt sig til opgaven ud fra, hvad der havde gjort størst indtryk på dem. Af besvarelsene fremgår det klart, at de skriver om den virkning, filmene har haft på dem. Det interessante er, at denne virkning ikke relateres til filmens indhold. Det er ikke først og fremmest betydningsindholdet og udredningen af, »hvad der var meningen med filmen«, der optager de unge. Derimod er det selve *tilegnelsesprocessen* af filmen, som beskrives og fremhæves. Tilmed fremhæver de, hvordan 'deres film' nærmest repræsenterer et betydningsmæssigt ubestemmeligt mulighedsfelt. De opholder sig derfor snarere ved det niveau, hvor betydninger evt. kan opstå og udfoldes; det er denne aktiverende proces, de finder spændende, men ikke resultatet af en sådan proces.

Dette kommer til udtryk på flere måder. Bl.a. bruger eleverne forbavsende lidt plads på at genfortælle, hvad 'deres' film handler om. De laver fx ikke et referat af filmen, hvad man godt kunne have forventet, traditionel gymnasie-praksis taget i betragtning, ligesom de ikke kunne tage for givet, at jeg kendte til præcis den film, de valgte, hvorfor de af hensyn til sikring af den bedst mulige formidling af deres synspunkter kunne have valgt at beskrive filmens handling og persongalleri. Men det gør de altså ikke i nævneværdig grad.

Derimod vælger de at komme ind på filmens indhold og handlingsniveau, dér hvor de i øvrigt

ønsker at fremhæve noget andet, nemlig filmens virkning, dens stemningsskabende og følelsesprovokerende kvaliteter. Før det er først og fremmest filmens *måde* at være film på, der interesserer eleverne – ikke *hvad* den handler om. Ikke sådan at forstå at det er af fuldstændig underordnet betydning, hvad filmens indhold er, men det, som de unge tydeligvis har præferencer for, er dens måde at fortælle sin historie på. Det er film, som er i stand til at foranledige en effekt, der 'rykker' dem i især fysisk og følelsesmæssig forstand. Det, som optager dem, er, at film er i stand til at formidle et indhold på så udtryksfulde måder, at de som tilskuere uvilkårligt føler sig berørt af og trukket ind i filmene.

### At blive løftet af stemningen

Måderne, hvorpå de unge føler sig trukket ind i filmene, varierer med hensyn til, hvilken film og genre, det drejer sig om, og selvfølgelig med hensyn til de forventninger, de unge har til filmen, bl.a. under påvirkning af om filmen ses alene eller sammen med kammerater. Flertallet af eleverne hæfter sig dog ved filmens stemning som udslagsgivende og ved de følelsesudsving, den kan føre med sig. Sådan skriver en pige om *Tid til kærlighed*:

I de godt to timer filmen varer, lever man sig fuldstændigt ind i handlingen, føler, græder, ler som hovedpersonerne. Sådanne film får en til at føle sig godt tilpas, når man forlader biografen. De giver nogle håb om, at det måske kunne ske for én selv en dag – dagdrømmeri måske. I virkeligheden kan man ikke, uden at referere hele filmen, fortælle, hvad man oplever, for oplevelsen er jo en DEL af filmen. Man ser og føler på samme tid, og det kan ikke beskrives selvstændigt. Om stemningen kan man sige, som jeg skriver oven for, at det er romantikken, der er hovedtemaet; den sørgelige stemning til slut er jo trist, men alligevel en del af den gode oplevelse. En god film er for mig det at 'forsvinde' væk i OPLEVELSEN, for man bliver jo selv en del af handlingen, når man er tilskuer!

Pigen karakteriserer filmoplevelsen som bestående først og fremmest af stemninger, som hun, uanset om de er glade eller triste, betegner positivt som gode, ja, selve det forhold, at filmen fremmer følelsesmæssige udsving er den absolutte gevinst ved hendes filmoplevelse. Hun føler sig godt tilpas efter sådan en oplevelse. Hun føler sig løftet af den følelsesintensitet, filmen formår at skabe og går styrket ud af biografen. Hvor denne pige forholder

sig forholdsvis generelt og reflekteret til denne gevinst, fremstiller andre et lignende filmudbytte på en måde, som er mere specifikt knyttet til den pågældende film. Således skriver en dreng om *Braveheart*:

Disse kampscener er de sejeste kampscener siden dem i *Spartacus*; der er altså noget over tusinder af krigere, der kaster sig (og jeg mener virkelig kaster sig) ind i kampen. Scenerne er rigtig godt lavet, fx er der en scene, hvor hele det engelske kavaleri stormer frem og bliver mødt af ca. ét hundrede tilspidsede rafter. Det er en dejlig oplevelse at se en middelalderfilm, man kommer i godt humør og tænker, der var en gang, hvor der var rigtige helte til, og når jeg siger helte, MENER jeg helte, ikke sådan nogle antihelte som ham der Jean Claude Van Damme, der render rundt med sit karatefis eller en pistol. Nææh du, giv mig en muskelsvulmende kriger med langt hår og et stort bastard sværd, så er jeg glad.

Ligeledes skriver en pige om filmen *Kids*:

Jeg kan godt lide film, der er uforudsigelige og barske. Da jeg var i biografen for at se *Kids*, var jeg sikker på, at pigen med Aids ville nå at fortælle hovedpersonen, at det var ham, der havde smittet hende, inden han gik i seng med en ny pige. Men hun nåede det akkurat ikke. Det, at hun ikke nåede det, gav mig en følelse af tilfredshed. Da filmen sluttede, havde jeg fået en lidt stiv følelse i kroppen, en følelse, som jeg elsker; den gør mig behageligt sur på folk, men dog ikke så sur, at folk kan mærke det.

Hvad der forbinder disse iøvrigt forskellige oplevelser er, at de forbindes med tilfredshed, også selv om det er voldsomme og triste ting, der foregår på lærredet. Mange elever anvender da også ordet »forløsning« om den følelsesmæssige fornemmelse, der sidder i kroppen efter filmen. Det er i det hele taget slående, hvor ofte filmoplevelsen beskrives som noget, der afstedkommer direkte fysiske fornemmelser. Fx er det tydeligt at *Braveheart*-fan'en føler sig glad, 'rustet' og kraftfuld efter at have udsat sig selv for denne films 'smitte'. Ligeledes beskriver de unge filmoplevelsen ved hjælp af metaforiske omskrivninger, der direkte peger på kropsligt-fysiske forhold: eleverne nævner utallige gange, at de bliver opslugt af og trukket ind i filmen, grebet af den, suget ind i den og at hjertet hamrer i kroppen på dem, at de har ondt i maven af grin, at de føler lyst til at løbe skrigende bort af angst, at de knuger



sidemandens hånd – alt sammen effekter af filmseningen, som ytrer sig i fysiske reaktioner af den ene eller anden art. Og det vigtige er, at de unge betragter disse effekter som det absolut væsentlige i deres vurdering af filmene, idet det handler om at føle sig vitalt-kropsligt til stede i filmoplevelsen.

Anne Jerslev inddrager på en særdeles spændende måde begrebet kynisme, når hun skal analysere det blik, de unge har på fx voldsiscenesættelser på film. Hun taler om et æstetisk-distanceret blik, som dog ikke er kynisk i moderne forstand, altså værdinihilistisk, men kynisk i oprindelig klassisk forstand. Dette blik:

er muntert, frækt og kropsligt i den forstand, at det ikke helligholder kroppen, men celebrerer dens materialitet, først og fremmest blodet! Denne kynisme i blikket helligholder ej heller det enkelte menneske, men finder det f.eks. vildt, overskridende, når kropsindret spredt sig som dråber og plamager i en bil (Jerslev 1999: 89).

På samme måde forholder det sig med de unges filmoplevelser i denne undersøgelse. De unge glæder sig over iscenesat vold og hensynsløshed samtidig med, at de godt er klar over den provokation, der er forbundet hermed. Men munterheden og den vitale løftelse rangerer til enhver tid højere end provokationen. Som Jerslev udtrykker det: »Den ungdommelige frække kynisme er ikke sofistikeret, snarere tværtimod. Den er konkret og umiddelbar« (Jerslev 1999: 90). I mange tilfælde befordres disse fanden-i-voldske oplevelser direkte af oplevelsen af filmskuespillerne:

Skuespillernes præstationer, specielt 'Tom Hanks', er fabelagtige, og det undrer mig ikke, at filmen ryddede bordet ved Oscar-uddelingen (dreng om *Forest Gump*).

Man føler, instruktøren har presset skuespillerne, der så til gengæld har givet alt, hvad de havde. Først og fremmest er der Kim Bodnia, der leverer en stjernepræstation (dreng om *Pusher*).

Elevernes anvendelse af superlativer om skuespillerpræstationerne er udbredt. Dels er det udtryk for, at de kobler sig på en udbredt anmelder-retorik, som de i passager kan blive helt grebet af, dels anvendes de rosende formuleringer som udtryk for beundring for den udfoldelse af kropslig styrke og beherskelse, skuespillerne er eksponenter for, og som især de mandlige elever er fascinerede af. Pigerne er også fascinerede af skuespillerpræstationer,

men de hæfter sig tendentielt mere ved de evner, skuespillerne demonstrerer for følelsesmæssig indlevelse i rollen, altså det aspekt, der vedrører at kunne 'være sin rolle', modsat drengenes større optagethed af skuespillernes evne til 'at handle ud fra rollen' – en forskellighed, som naturligvis afhænger af de film, hhv. pigerne og drengene er optagede af. Men fælles for begge køn er, at de fremhæver det geniale, det perfekte, præstationen af det umulige, viljen på trods af alting – alt sammen noget, som sætter filmen i relief til den rutineprægede og gennemsnitlige tilværelse, de fleste af de unge lever.

### Vitale modsætninger

Det, som helt generelt fremkalder begejstrede filmoplevelser, er som sagt ikke, hvad filmene handler om, hverken i konkret handlingsmæssig forstand eller i mere abstrakt og fortolket forstand angående fx filmens ide. De unge går tydeligvis efter oplevelser, der er foranlediget af bestemte filmiske udtryksformer, der repræsenterer fx bestemte fortælleprincipper og fremstillingsteknikker. De forhold, der nævnes oftest af eleverne, har med oplevelsen af *modsætninger*, af *intensitet* og af *ansvar foregen oplevelse* og forståelse at gøre – forhold, som er årsag til elevernes fascination, indlevelse og personlige udbytte af filmseningen.

Eleverne er imponerede af film, som er i stand til at fremstille forhold på en ikke-entydig måde, hvor især *modsætninger* af forskellig karakter spiller en vigtig rolle. Fx forbinder mange noget positivt med selve det forhold, at en film ender i den stik modsatte slutning end den, de havde forventet. Nogle eksempler:

Jeg synes frem for alt, at *Twelve Monkeys* er en god film, da den tør være gennemført pessimistisk. Filmen lægger fra starten op til, at selv om det ser sort ud, så skal helten nok klare sig og redde verden, ligesom i alle andre film. Faktisk så lykkes det for ham at løse gåden og vinde heltindens kærlighed, men lige idet alt skal til at gå op i en højere enhed, går det galt (dreng om *Twelve Monkeys*).

Drengens forventninger til filmheltens heltemodige indsats indfries ikke, men han forkaster ikke filmen af den grund. Tværtimod bliver dette forventningsbrud, som ender med en pessimistisk udgang på filmen, betragtet som filmens absolutte kvalitet. Konsekvens er et absolut plus-ord hos denne gruppe af unge. Oplevelsen af *pludseligt omslag* i handling

gen er således både udadrettet mod filmgenren generelt, fordi den dermed markerer sin anderledes-hed over for mange andre film, men også indadrettet mod drengen selv, idet han tydeligvis forbinder en positiv oplevelse med at blive konfronteret med sine egne forudfattede opfattelser. Han 'rykkes' i oplevelsen. Om en lignende oplevelse skriver denne pige:

Noget andet er, at man tror, den ender på én måde og at man har forudset slutningen, men så vender handlingen og der dukker nye argumentationer og billeder op, og slutningen er ikke, hvad man havde forventet. Det gjorde filmen anderledes og ekstra god. Man får noget at tænke over (Pige om *Et hjem til Annie*).

Det chok, som et pludseligt omslag sætter pigen i, giver hende en ekstra oplevelse. Hun provokeres til at tænke videre; hun aktiveres i sin egen sening, hvad hun klart ser som en gevinst. Oplevelsen af modsætningsforhold kan også være begrundet i andre aspekter. Om filmen *A Perfect World* skriver denne dreng:

Jeg synes bla den var god, fordi slutningen var perfekt, bla fordi man fik den traditionelle klump i halsen, som antyder, at filmen har været god. (...) I denne film formår filminstruktøren at vende samfundet, altså os hjemme i stuerne, til at holde med det onde og synes at regeringen og ordensmagten er nogle 'dumme svin'. (...) Det er lige netop dette, jeg synes, er det utrolige ved den film, at man kan blive så dobbeltmoralisk. Fordi det Kevin har gjort er forkert, men det er ikke så forkert igen, fordi han også er et godt menneske.

Hvad drengen her beskriver er den overraskende omvendning, han selv oplever ved, at filmen sætter ham i stand til at føle sympati med en forbryder, og oplevelsen af at være i stand til at se en sag fra to meget forskellige og uforenelige sider. Filmen leverer altså ikke noget pludseligt omslag, men fanger seeren i et paradoks: at skulle håndtere modsatrettede følelser på én gang – noget, som drengen finder absolut fascinerende. En lignende oplevelse af samtidig tilstedeværelse af forskellige følelser er på spil i de følgende citater:

Det er som om, at filmen i nogle tilfælde giver håb. Når alt ser ud til at gå galt, kan håb og glæde stadig eksistere (pige om *Et hjem til Annie*).

Samuel L. Jackson spiller den anden håndlanger,

og sjældent har jeg set så kølig en person. Man har lige set ham i venskabelig snak med Travolta, men fra det øjeblik han træder ind i det rum, hvor de skal hente noget narko fra nogen, der ikke har overholdt deres indbyrdes aftale, sker der mildt sagt en forandring. Bare hans ydmygelse af de andres leder, da han bunder sin cola, er herlig, men hans afslutning med bibelcitater er prikken over i'et (dreng om *Pulp Fiction*).<sup>12</sup>

Det er fryden over at være udleveret til et konstant skiftende – og flydende – følelsesregister og over at være dén, der fortolker dette, som er central. Oplevelsen af at intet er entydigt eller éndimensionelt fremhæves af eleverne som en særlig kvalitet, idet *kontrasten* og kombinationen af modsatrettede følelser og værdier betragtes som det, der giver dem et kick og oplevelsen et særligt 'drive', først og fremmest fordi det stiller seeren i den delikate position at være midtpunkt for en eventuel udredning af filmens diverse 'tråde', dvs. at kunne beherske et felt, som ingen andre behersker.

## Autenticitet

Et andet aspekt af den oven for nævnte kontrastrelation kommer frem i elevernes fascination af forholdet mellem film og virkelighed, hvor især kravet om *autenticitet* spiller en afgørende rolle. Kravet om dette har dog flere facetter. Først er der kravet om *realisme*:

Det jeg synes er så fedt ved lige netop denne film er, at den er utrolig autentisk. Jeg så filmen i Paladsbiografen inde i byen, og nogle af scenerne i filmen foregår lige omkring denne. Når du kommer ud af biografen efter filmen, føles det som om, Frank hvert øjeblik kunne komme løbende ned ad gaden med politiet i hælene. Bestemt ikke noget for små børn, men på en måde er det en nødvendighed i film som denne, der jo netop foregår i et barskt miljø. Politiet har ikke meget at gøre i denne verden. Da man ved, at filmen ikke er nær så hård som virkeligheden, kan man kun glæde sig over, at man ikke lever i filmens miljø (dreng om *Pusher*).

Drengens opfattelse er, at til et rå miljø svarer en rå oplevelse, som filmen må være garant for, hvis den skal være troværdig i sin skildring af et sådant miljø. Således er mange af eleverne nådesløse i deres dom over film, som prætenderer en realisme, som de ikke lever op til, bl.a. fordi de forfalder til sukkersøde slutninger. Noget sådant fremkalder

clevernes foragt og forekommer dem at være absolut useriøst filmarbejde, som på ingen måde kan tages alvorligt. Mange fremhæver fx, at de netop betragter 'deres film' som specielt god, fordi den undgår en 'happy ending'. Derved brydes dels seerens forventninger til filmens slutning, og dels forekommer filmen dem at være mere sandfærdig end så mange andre.

Der er altså grænser for på hvilket grundlag, de unge indlever sig. Og denne grænse har ofte forbindelse med et andet krav, som vedrører oplevelsen af autenticitet, nemlig *livagtigheden*, som ikke blot har med oplevelsen af rå hverdags-realisme eller 'sandfærdige' slutninger at gøre, men med oplevelsen af *sandsynlighed* og *troværdighed*, fx i fremstillingen af et ikke-realistisk univers, hvilket ofte forbindes med filmens *special effects*. Her en pige om *Independence Day*:

Alle de andre special effects er simpelt hen bare så utrolige og perfekte. Specielt også i luften, når man ser rumskibet åbne sig og der kommer en masse lys ud. Samtidig er der den utrolige lyd/musik, som også udgør en utrolig stor del af oplevelsen. Det kan næsten føles som om, man rigtigt er der. Jeg synes, filmen er utrolig livagtig. Dvs. instruktøren har fanget det, der gør, at publikum bliver helt opsugt af filmen, også selv om det trods alt er et temmelig urealistisk emne, det handler om.

En anden pige om *Independence Day*:

Effekterne i filmen er virkelig gode. Det ser meget realistisk ud, når man ser Washington blive sprængt sønder og sammen. (...) Jeg synes egentlig, filmen er meget realistisk med hensyn til, hvordan jordens befolkning vil reagere, hvis noget sådant skete.

Dreng om *Braveheart*:

De slag, der bliver udkæmpet, er godt lavet, og der er ikke kun 100 statister med, men flere tusinde, og det gør slagene meget livagtige. Den måde, folk dør på i kampene, er også meget livagtig. Det er ikke sådan noget med, at blodet sprøjter u hæmmet til alle sider, men i stedet ser det virkelig ud.

Hvad eleverne hæfter sig ved generelt er, hvorvidt det, de ser, er medrivende og altså har en virkning på dem, men der er tydeligvis grænser for, hvordan de accepterer en filmpåvirkning. Fornemmer de, at instruktøren fx har 'spekuleret' i sine effekter for bevidst at imponere sit publikum, forholder de sig kritisk. For kravet er paradoksalt nok, at iscenes-

sættelsen i al sin ikke-realisme alligevel skal være troværdig, hvilket vil sige holde sig inden for visse rammer og dermed demonstrere en beherskelse i udtrykket – i hvert fald når det gælder film, som prætenderer at have et historisk indhold samt film, som befinder sig inden for science fiction- og eventyrfilm-genrerne. Paradoksalt nok skal selv de mest fantastiske *special effects* på en måde forekomme upåfaldende. Filmen skal have effekt ved at være så perfekt, at filmens karakter af film diffrunderer. For vurderingskriterierne er baseret på, hvorvidt filmene forekommer de unge troværdige og overbevisende, hvilket er tegn på, at filmenes æstetiske udtryk også bliver underlagt en vis form for fakta-orienteret læsning. Mange af de unge nyder netop at se sådanne film, fordi de oplever, at de lærer noget om historien og om verden ved at se dem.

Desuden er oplevelsen af livagtighed forbundet med oplevelsen af at have givet sig hen til filmen. Det forløsende i, at »det ser virkeligt ud«, består præcist i, at det omvendte er tilfældet. De store krigsskuepladser, sprængningen af Washington osv. er netop 'film', hvorfor både kropslig og emotionel forløsning uhindret kan finde sted med en så stor intensitet og styrke, som eleverne faktisk oplever det.

Christian Kock er i en undersøgelse af unge menneskers fiktionsoplevelser (primært litterære, men også filmiske) stødt på nogle tilsvarende oplevelsesmønstre (Kock 1994). Også han fremhæver, at de unge ikke først og fremmest læser med henblik på indholdet, men snarere med henblik på den psykodynamiske virkning af selve tilegnelsesprocessen i forhold til indholdet – altså en klar parallel til 'mine' film-seere og iøvrigt til Rosenblatts definition af motivationen bag æstetisk læsning. Kock definerer tilmed denne psykodynamiske gevinst: »Hvad de [læserne, CLC] glæder sig over, er selve den aktivering eller den følelse af kraft eller beherskelse der følger af at få dette indhold formuleret« (Kock 1994: 332). Det, som læseren altså får ud af at læse, er »en følelse af tilført beherskelse, spændvidde, dynamik« (Kock 1994: 332).

Gymnasieeleverne i min undersøgelse signalerede også en tydelig opløftet stemning efter endt filmsning, også selv om filmen var trist. Et andet forhold, som Kock også er inde på, er manglen på forståelse. Flere af gymnasieeleverne fremhæver fx, at de ikke ved, hvorfor de vil betegne den pågældende film som deres 'bedste film'. Flere gange

fremhæver de den usikkerhed, de fornemmer i forhold til filmen – samtidig med at de dog er ganske overbeviste om, at den har gjort et uudsletteligt indtryk, og at de har fået meget ud af at se den – de ved blot ikke præcist hvad. Et sådant ubestemtheds-mønster finder Kock tilsvarende i sit materiale, og han tilkender sådanne oplevelser værdi og realitet på denne måde:

At »forstå« betyder som oftest at forstå på en bevidst måde. Men fascinationen ved fiktion består måske netop i at vi oplever at forstå mere end vi bevidst forstår. Vi fornemmer, og fascineres af, vor egen underbevidste forståelse. Vi oplever at vi »sprænger grænsen« for vor normale forståelse (Kock 1994: 331).

Måske er der her dét på spil, som Bjarne Sode Funch betegnede som processen, hvor en emotion forsynes med en distinkt form. Hvor vi altså via fx filmen bringes til at fornemme, at vi ved mere, end vi er bevidste om at vi ved, og at denne fornemmelse er inciterende på en yderst behagelig måde; måske fordi den etablerer sammenhæng på et niveau, som vi ikke umiddelbart har adgang til. Kock opererer i denne forbindelse med det underbevidste (ikke det ubevidste), idet han om den type oplevelse, inspireret af Roman Jakobson, siger: »Den underbevidste 'forståelse' opleves som *grænseoverskridende*: den overskrider den grænse bevidstheden standser ved. Og selve denne følelse af grænseoverskridelser er oplevelsens appel« (Kock 1994: 335).

I fiktion, filmisk eller litterær, og i den æstetiske læsning, som knytter sig hertil, artikuleres med andre ord en række ubestemtheder, som i hvert fald hos de unge, jeg har beskæftiget mig med, tillægges en stor emotionel kraft. Filmenes appel hos 'mine' unge funderes tydeligvis i grænseoverskridende oplevelser. At se en film kan flytte grænser, også uden at man nøjagtigt ved hvordan. Men følelsen, af at man efter filmen er i en opløftet stemning, taler sit tydelige sprog: man fornemmer en større bemeistring af sin tilværelse. Mødet med filmens billeder, med det blot og bart udtryksfulde, er med andre ord i stand til at vække genklang i den enkelte seer, som afstemmer sig affektivt i forhold hertil og hermed opnår en imaginativ form for social udveksling, der øger den vitale selv-fornemmelse.

Ser man samlet på denne del af undersøgelsen, støder man også her på oplevelser, som vil kunne betegnes som præget af en ungdomsspecifik optik.

Det kommer fortrinsvis til udtryk i de sproglige formuleringer, der er præget af en såkaldt ungdommelig og slagkraftig jargon, men også i optagetheden af skuespillerpræstationerne og den dynamisk-kraftfulde måde, hvorpå eleverne fremstiller dem. Man ville muligvis have fået flere indholdsforpligtede besvarelser, hvis man havde bedt ældre mennesker skrive om deres bedste filmoplevelser, og muligvis ville filmvalget have været anderledes. Derom kan der kun gisnes.

Det centrale spørgsmål er dog, hvorvidt selve appellen i filmoplevelsen ville have været anderledes. For appellen i den æstetiske læsning er, uanset alder, at finde i den kropslige og emotionelle aktivering, som finder sted i forholdet mellem seer og film. Det er grundlæggende forventningerne til at blive 'rykket' i kropslig og emotionel forstand, der gør, at vi ser film, læser bøger, lytter til musik. Det er ikke primært, hvad de æstetiske medicudtryk handler om, der er det vigtige, men de utallige måder, hvorpå ofte gamle og velkendte temaer turneres. Det er lysten til at blive konfronteret med måderne, hvorpå noget iscenesættes, fremstilles, fortælles, spilles osv., der er drivkraften.

## Noter

- 1 Jeg er inspireret af forskellige receptionsteoretiske retninger, som primært har udviklet sig på et sprog- og litteraturvidenskabeligt grundlag, der fokuserer på, hvad der sker, når vi læser en tekst (bl.a. Rosenblatt 1995, Iser 1978, Culler 1975). Jeg vil dog i det følgende præcisere min receptionsteoretiske position på en sådan måde, at den også indbefatter de processer, som er gældende for reception af visuelle udsagn, billeder. Derfor vil jeg anvende begrebet 'tekst' som en betegnelse, der omfatter såvel skrevne som visuelle 'meddelelser'. Tilsvarende anvender jeg 'læser' som betegnelse for den, der recipierer såvel skrevne som visuelle 'meddelelser'.
- 2 Jeg henviser til min artikel »Forståelse og tolkning af moderne billedmedier – om danske gymnasieelevers billedoplevelser« (Christensen 1999), hvor jeg mere udførligt anvender Rosenblatts kategorier.
- 3 Selv om Funch her begrænser sig til at tale om billedkunstneriske værker, gør han opmærksom på, at andre billedæstetiske udtryk kan have en lignende funktion.
- 4 Mogens Hansen siger, at »emotioner og følelser er *spontan kommunikation*, men de nuanceres gennem transaktioner med andre mennesker« (Hansen 1997: 226).
- 5 Stern giver eksemplet med den ni måneder gamle pige, som bliver meget optændt over et stykke legetøj og rækker ud efter det. Samtidig med at hun gri-

- ber det, udstøder hun et sprudlende »aaahh« og ser på sin mor. Moderen ser tilbage på hende og trækker på skuldrene og udfører en slags rystedans med overkroppen ligesom en go-go danser. Dansen varer kun nogenlunde lige så længe som datterens »aaahh«, men er lige så optændt, glad og intens.
- 6 Stern fravælger (efter megen diskussion) brugen af begrebet 'imitation' om den afstemmende adfærd for at understrege den indre følelsesmæssige dimension ved adfærden. »Imitation gengiver form; afstemning gengiver følelse«, siger han (Stern 1991: 151) – ikke for at opstille en absolut dikotomi, men for at betone, at de placerer sig i hver sin ende af et spektrum.
- 7 Stern redegør ikke nærmere for, hvorfor han betegner følelserne ved hjælp af termen vitalitet, udover referencen til Susanne Langer om de vitale livsprocessers følelsesmæssige betydning som en slags indre dynamo, der hjælper med til at adskille kategorien levende fra kategorien ikke-levende. Men den vitale impuls må for mig at se også tilskrives den specifikke sansemæssige stimulation, som den affektive afstemning baserer sig på, hvor, som Stern bekræfter gennem sine undersøgelser, barnet er i besiddelse af en medfødt evne til amodal perception, dvs. til at opfatte information inden for en given sensorisk modalitet og overføre den til en anden sensorisk modalitet (Stern 1991: 57ff.) – en evne og aktivitet, som givetvis føles og opleves som værende af vital karakter.
- 8 Her må gøres opmærksom på, at en væsentlig kritik af Stern angår hans manglende refleksion af betydningen af en kulturel kontekst i sin teori om barnets udvikling. Se bl.a. Sommer (1996: 170-180).
- 9 »Vitalitetsfølelser forekommer både, når kategoriale følelser er til stede og ikke er til stede. F.eks. kan et vredes-»brus« eller en glædes-»bølge«, et oplevet væld af lys og lethed, en stormende tankerække, umådelige og store følelser fremkaldt af musik eller et skud narkotika alt sammen opleves som »brus«. De har alle ensartet neural fyringsaktivitet om end i forskellige dele af nervesystemet. Den oplevede kvalitet ved hver enkelt af disse nogenlunde ensartede forandringer er det, jeg kalder »brusets« vitalitetsfølelse« (Stern 1991: 65).
- 10 Stern argumenterer for at adskille vitalitetsfølelser fra kategoriale følelser med henvisning til, at de førstnævnte ikke kan forklares ud fra begrebet aktiveringsniveau. »I de fleste redegørelser for følelser og deres dimensioner vil det, vi her kalder vitalitetsfølelse, være rubriceret under aktiveringsniveauets eller spændingsgradens (arousal-niveauets) atomfattende og skiftende dimension. Aktivering og spænding kommer så sandelig frem, men de opleves ikke blot og bart som følelser ud af eller et eller andet sted på denne dimension. De opleves som dynamiske ændringer, forandringer der følger et vist mønster inde i os selv. Vi kan kun bruge dimensionen spænding-aktivering som en generel indikator for spændings- og aktiveringsgraden. Men vi bliver nødt til at føje en fuldstændig ny inddeling til for at få vitalitetsfølelsernes »farvning« af oplevelsen med, der svarer til ændringer, som kan have karakteristiske mønstre. Disse »mønstrede« ændringer over tid, eller aktivitets-omrids, ligger bag de enkle vitalitetsfølelser« (Stern 1991: 66-67).
- 11 Stern giver et illustrativt eksempel herpå ved at referere til en fotograf, som bad en kvinde om at tænke på forskellige emner. Emnerne var: hendes mor, hendes far, hendes bror, hendes tidligere selv, hendes nuværende selv og hendes fremtidige selv. Fotografen tog et billede af kvindens ansigt for hvert emne/tilstand. Kvinden fremviste ikke nogen genkendelig eller navngiven kategoriell følelse, idet hendes ansigt stort set var neutralt på samtlige fotografier. »Men de »stilistiske« forskelle var markante. Hvert fotografi var en indfanget vitalitetsfølelse«, skriver Stern (1991: 302).
- 12 Det er specielt i forhold til unges muntre kommentarer til de voldsomme scener i *Pulp Fiction*, at Anne Jerslev (1999) anvender karakteristikkens klassisk kynisme. Som i mit materiale forbinder de unge en fundamental kropslig tilfredshed med at være tilskuere til den totalt fanden-i-voldske omvendelse af alle værdihierarkier.

## Litteratur

- Carroll, Noel (1997) »Art, Narrative, and Emotion«, pp. 190-211 in Mette Hjort og Sue Laver (red.) *Emotion and the Arts* New York: Oxford University Press.
- Christensen, Christa Lykke (1999) »Forståelse og tolkning af moderne billedmedier: om danske gymnasie-elevs billedoplevelser«, pp. 243-261 in *Børn, unge og medier*. Gøteborg: Nordicom.
- Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* London: Routledge.
- Funch, Bjarne Sode (1997) »Billed-kunst i psykologisk belysning«, *Psyke & Logos* 18, 1: 132-47.
- Hansen, Mogens (1997) *Intelligens og lænkning: en bog om kognitiv psykologi* Pædagogisk Serie nr. 18. Horsens: Forlaget Løkke.
- Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* Baltimore: John Hopkins University Press. Opr. 1976.
- Kock, Christian (1994) »Hvad læser vi for? Er litteraturens intersemantisk semantisk eller psykodynamisk?«, *Edda* 4: 319-335.
- Rosenblatt, Louise (1978) *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work* Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Rosenblatt, Louise (1995) *Literature as Exploration* New York: Modern Language Association of America. Opr. 1938.
- Sommer, Dion (1996) *Barndomspsykologi: udvikling i en forandret verden* København: Hans Reitzels Forlag.
- Stern, Daniel N. (1991) *Barnets interpersonelle univers* København: Hans Reitzels Forlag. Opr. 1985.



# Tilbage til virkeligheden: en undersøgelse af danske unges reklamesmag

John Thorup

*Siden slutningen af 1980'erne har ungdomsreklamen været præget af en brudæstetik – ungdomsreklamer har udfordret dominerende moralforestillinger, klassiske kropsidealer og konventielle fortælleformer. Det antages ofte i reklamebranchen og i ungdomsforskningen, at disse reklamer er udtryk for en tidstypisk ungdommelig smag. Men kan de unge overhovedet lide brudreklamerne? Forfatteren har interviewet 20 unge københavnere om deres reklamesmag, og analyserne peger på, at informanterne foretrækker reklamer, hvor fortælling og æstetik er mere traditionel end i brudreklamen, dvs. danske reklamer der fortæller historier om det senmodernes kompleksitet. Ifølge forfatteren indikerer resultatet, at vi må forstå forholdet mellem unge og reklame anderledes, end vi gør idag.*

*Børn og unge kan lide reklamer der er flot lavet, har en historie, humor og en god lydside (Tuftte 1994: 105).*

Man skal lede længe, hvis man vil finde et udsagn om unges reklamesmag, der er mindre sensationelt end ovenstående. Ikke alene er det noget nær indlysende, at unge synes, en reklame skal være flot og have en god lyd, men det er også lidt kedeligt, at unge skulle have en smag, der er så ordinær. Alligevel vil jeg hævde, at Birgitte Tuftte rammer tættere på unges reklamesmag end samtlige andre af tidens ungdoms- og reklameforskere.

## Brudreklamer

De seneste ti år har ungdomsreklamen været præget af en særlig anti- eller brudæstetik. Man har set provokerende reklamer for bla RemRem, Jigsaw og Nike, der bevidst udfordrer dominerende moralforestillinger med billeder af død og ulykke. Man har set reklamer for bl.a. Calvin Klein og Diesel, der udtrykker en stigende ambivalens overfor det klassiske »modne« kropsideal om harmoni, kontrol, sundhed og køn, og man har set reklamer for bl.a. Sprite og Jolly Cola, der parodierer de klassiske, finale fortælleformer.<sup>1</sup>

En af årsagerne, til at vi ser dette skift, er, at re-

klamen i stigende grad kommunikerer til trendsettere, dvs en gruppe af unge kendetegnet ved en stærk orientering mod fornyelse og forandring mod brud. Samtidig er der sket et generelt skift i reklamebranchens opfattelse af deres unge målgrupper, et skift inspireret af et tilsvarende skift i ungdomskulturforskningen.

For det første opfatter man i dag unges identitet primært som et socialt fænomen. Unge orienterer sig positionelt og konstruerer en sammenhængende identitet primært ved at distancere sig fra den etablerede kultur og forældrekulturen. Dette ungdomssyn er en konsekvens af det skift, der er sket i kulturforskningen fra det psykologiske paradigme, der dominerede i 1970'erne og i starten af 1980'erne til det sociologiske paradigme, der dominerer i dag. Her er Thomas Ziehes værk eksemplarisk. Ifølge Ziehe er unges forhold til verden og reklamer således ikke længere primært styret af deres behov og skjulte driftsønsker, men af deres smag og kompetencer. Tilsvarende er unge i denne optik ikke længere sårbare og modtagelige men aktive, kompetente, innovative, kulturkritiske, mediekritiske og – vigtigst – meget moderne (Jerslev 1993, Drotner 1995).

For det andet er man meget fokuseret på det forhold, at unge er særligt optaget af kroppen og dens