

medieforskningen i noget nær pinlig grad mangler øre for, at flertallet af alle medier også er auditive.

*Birger Langkjær, lektor  
Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab  
Københavns Universitet*

Johannes Riis:

*Spillelets kunst – Følelser i film.*

København: Museum Tusulanums Forlag, 2003. 264 sider. 248 kroner.

Den er altså ikke let at få greb om, denne reviderede prisopgave fra 1997 af Johannes Riis, nu lektor på Film- og Medievidenskab ved Københavns Universitet. Jo, overfladisk set er der ingen problemer. Johannes Riis' bog fortjener at blive læst fordi han her henleder opmærksomheden på et felt som oplagt har været underbelyst siden beskæftigelsen med film blev videnskabeliggjort, nemlig skuespillernes bidrag til den fortællende helhed i en fiktionsfilm.

Da filmvidenskaben blev til som universitetsfag i løbet af 1960'erne og 1970'erne, følte det vigtigt at trække grænserne op både til teatervidenskaben og til det dannede publikums og anmeldernes måde at se film på. Dermed forsvandt den tidligere interesse for skuespilleren ud til fordel for instruktøren og for hvad vi forstod som det specifikt filmiske: klipning, billedkomposition, kamerabevægelser. Og selv om filmteoretiske og filmanalytiske paradigmer har vekslet en del siden, har denne filmvidenskabelige grundholdning vist stort set holdt sig uændret. Men selvfølgelig er skuespillerne ikke bare marionetter i hænderne på instruktøren, og det er flot at Johannes Riis får mindet os alle om det, og til dels vist os hvordan vi kan tale om skuespillernes indsats.

Det er imidlertid ikke alle dele af skuespillet Johannes Riis interesserer sig for, men specielt spørgsmålet om hvordan skuespillerne får kommunikeret deres figurers følelser til os. Nu er der ret forskellige opfattelser af hvad følelser og følelsesudtryk er for noget, og her trækker Johannes Riis først og fremmest på den hollandske psykolog Nico Frijda og hans bog *The Emotions* fra 1986, men også, dog mere kritisk, på den amerikanske filmforsker og filosof Noël Carroll.

For Frijda er følelser (ifølge Riis) ikke bare indre fornemmelser, men en form for tænkning, en reakti-

on på omgivelserne, en handlingsintention (om flugt eller forsvar eller lignende – eller måske opgivelse, ikke-handlen), og følelsernes udtryk i ansigt og krop skal ikke forstås som tegn til omgivelserne om hvordan man altså føler, men er blot en bivirkning af handlingsintentionen. Carroll får netop kritik for at opfatte følelsesudtryk som kommunikationsmiddel, men han er på linje med Frijda når det gælder opfattelsen af følelser som bestemt af omgivelserne, og mens Frijda stort set ikke har haft noget at sige om film, bruger Carroll denne tænkning i forbindelse med en diskussion af filmfortælling: I krydsklipningen mellem et ansigt og en genstand som personen ser på, giver ansigtsudtrykket os tilskuere indtryk af en bestemt slags følelse (f.eks. frygt) hos figuren, hvorved vi kommer til at se på genstanden på en særlig måde, og dermed præciseres også hvilken særlig variant af følelsen der er tale om i dette tilfælde (frygt for at blive skudt, f.eks. hvis den fangne betragter sin vogters våben).

Johannes Riis følger den slags betragtninger op fra sit eget kognitivt-økologiske grundsynspunkt (med påvirkning fra Torben Kragh Grodal) og har følgelig semiotikken som sin systematiske hovedfjende. Han insisterer således på at det vi gør som tilskuere, ikke er "aflæsning" eller "tolkning" af nogen form for sproglignende "tegn" – f.eks. et bestemt ansigtsudtryk som tegn for en bestemt følelse takket være en slags koder (og denne sidste opfattelse har jeg selv for 30 år siden gjort mig til talsmand for, bliver jeg mindet om her hos Riis). Vi forstår umiddelbart hvilke følelser der behersker skikkelserne i filmen, hævder han, fordi vi spontant "trækker information ud" af det vi ser, på samme måde som vores perceptionsapparat trækker information ud af vores vante omgivelser og specielt af vores medmenneskers gøren og laden (side 105-109).

Dette teoretiske grundlag bruger Johannes Riis så i et stort kapitel hvor han analyserer skildringer af følelser i Bille Augusts *Pelle Erobreren*, et velvalgt eksempel fordi man her jo finder eksempler både på hvad en stor karakterskuespiller som Max von Sydow kan udtrykke, og på hvordan en instruktør kan udnytte en utrænnet skuespiller som Pelle Hvenegård (i rollen som Pelle). Videre har Johannes Riis nogle kapitler hvor han diskuterer hvad henholdsvis realistisk og ikke-realistisk spillestil er – og hvad stil overhovedet er. Endelig runder han af med hvad han kalder "Forslag til analyse af spillet – 32 spørgsmål".

Og det er vel alt sammen fint nok, så hvad er problemet med at få greb om bogen? Jo, fint og til dels øjenåbnende er det, især nogle af de konkrete

analyser – og jeg anbefaler også gerne bogen til enhver der vil sætte sig ind i denne underbelyste del af filmmediet. Men problemet er at Johannes Riis er en forfærdeligt uklar, til dels dårligt orienteret og ikke mindst rodet skribent, som det er både forvirrende og frustrerende at læse, så ovenstående redegørelse er på visse punkter snarere en rekonstruktion end et referat.

Et voldsomt frustrerende træk ved bogen er at forfatteren ikke for alvor har gjort sig selv og sine læsere klart at han egentlig har to forskellige, om end overlappende emner – som den dobbelte titel ganske vist antyder: “Spillet kunst” angiver at det er skuespillernes præstationer vi skal læse om, “Følelser i film” at bogen handler om hvordan følelser skildres på film. Men skuespillere formidler mere end følelser scene for scene, og følelser formidles af mere end skuespillernes præstationer (og ikke bare af klipningen, som Riis altså har med, men også af hele den dramaturgiske konstruktion – eller tænk på musikkens rolle, som Riis vist ikke nævnet et eneste sted). I stedet for at tydeliggøre at bogen faktisk har to forskellige problemstillinger, udviser Riis skellet ved at præsentere spørgsmålet “Hvordan kommunikerer en følelsesmæssig oplevelse til tilskueren?” (side 11) som et deleme under spørgsmålet om skuespillerens bidrag til filmfortællingen.

Bedre bliver det ikke af at Johannes Riis også vil have en æstetisk dimension ind over sin fremstilling; skuespillernes “kunst” introduceres ikke blot som deres kunnen, men som deres bidrag som kunstnere til filmens helhed. Bogens allerførste ord (efter taksigelserne i forordet) er såmænd “Der er flere måder at forstå hvad det er der gør noget til en kunst.” (side 11). I realiteten bliver det specielt kunstneriske perspektiv i bogen dog ikke til så meget mere end nogle ret tilfældigt indhentede bemærkninger fra filosofisk æstetik og et lidt ufokuseret afsnit om “Vurderingen af kunstnerisk værdi”, men den slags halvhjertethed virker også både forvirrende og frustrerende på en læser.

Til disse strukturelle uklarheder kommer så Johannes Riis’ bizarre fremstillinger af det teoretiske grundsynspunkt han profilerer sig imod, og som han gerne kalder “den lingvistiske model”. Det bliver for komplekst at rede ud her, men jeg kan da nævne at han stort set lader synspunktet gå ud på at ordene er en slags etiketter på tingene. Den variant hører imidlertid kun de tåbeligste og mest forenkledede lærebøger til, og Johannes Riis burde kende tankegangene bedre end som så når han nu vil polemisere imod dem.

Endelig står læseren over for hvad jeg med forlov vil karakterisere lige ud som tekstligt rod. Man spørger sig om Johannes Riis har læst sit manuskript igennem fra ende til anden i et forløb inden han lod det trykke. Og man spørger sig om forlaget bare har sendt manuskriptet til trykning uden at læse det. Mange sætninger er sprogligt overraskende klodsede eller uklare (jf. den fra begyndelsen som jeg citerede ovenfor), og enkelte gange rammer Johannes Riis ved siden af i sin ordbrug, ja, det hænder at han slet og ret skriver det modsatte af hvad han ifølge sammenhængen må mene. Det kniber med at holde en linje i teksten, der har det med at glide ud i en slags umarkerede ekskursor som står i vejen for tankegangen. Undertiden skifter teksten ligefrem retning fra sætning til sætning, f.eks. ved at eksempler ikke eksemplificerer hvad de giver sig ud for, eller som når et forløb starter med at handle om at skuespillet indeholder “information” om følelser, og så pludselig i stedet handler om at spillet “påvirker” tilskueren til følelsesmæssige reaktioner. Det vrirler med gentagelser af næsten enslydende passager, personer introduceres flere gange som om vi aldrig havde læst om dem før, samme citater dukker op flere steder som var de ny, og en lidt tynd vittighed fortælles to gange.

Efter denne opremsning vil det ikke overraske min læser at kommateringen i bogen skifter fra passager og sætninger med gammeldags grammatisk komma over noget i retning af det der hed nyt komma en stund, til gammeldags, ekstremt radikalt pausekomma (dvs. lange forløb uden kommaer overhovedet). Eller at de 32 spørgsmål til sidst ved nærmere optælling viser sig at være 56 i alt.

*Søren Kjørup, professor  
Institut for Kommunikation, Datalogi  
og Journalistik  
Roskilde Universitetscenter*

Torben Grodal:  
*Filmoplevelse – en indføring i audiovisuel  
teori og analyse.*  
København: Samfundslitteratur, 2003.  
346 sider. 285 kroner.

Har du nogen sinde tænkt på det, kære læser, at når du hopper i biografstolen af forskrækkelse over en tiger der pludselig dukker op på lærredet med et enormt brøl i højttalerne, så er det fordi du nedstammer fra jægere og samlere på den pleistocæne