

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 delemne 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

savanne i Østafrika og har en biologisk udrustning der delvis er fælles med krybdyrene?

Jeg havde i hvert fald ikke overvejet den sammenhæng før jeg læste om den i Torben Grodals ny bog (side 9-10), men jeg skal sandelig ikke bestride at han har ret. Derimod står jeg lidt tvivlende over for om så basale forklaringer rigtigt hører til i filmteorien. Men det gør de altså for Grodal, der – som bekendt for mange af *Mediekultur*'s læsere – er en internationalt fremtrædende repræsentant for den kognitive filmforskning, mest markant præsenteret i hans *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* fra Oxford University Press i 1997, en let revideret udgave af hans tre år ældre doktorafhandling.

Nu har han så skrevet hvad han kalder “en indføring i audiovisuel teori og analyse”, som den slags tager sig ud fra hans kognitivistiske og økologiske synspunkt, altså hans overbevisning om at filmmediet må forstås på psykologisk og biologisk grundlag. For den film- eller medieforsker der vil sætte sig ind i Grodals opfattelse uden at skulle arbejde sig igennem den stedvis noget tunge afhandling, er dette et fremragende tilbud. Som teoretisk indføringsbog for begyndende filmstuderende finder jeg den derimod temmelig uegnet – af grunde jeg efterhånden skal komme til.

Filmoplevelse hedder bogen altså, og man kunne jo tro at den som indføring vil hjælpe sin læser til at forøge sit udbytte af at se film, f.eks. ved at redegøre for hvad det er klogt at kigge og lytte efter, fortælle om hvordan film laves osv., men den slags bog er det slet ikke. Grodal tager udgangspunkt i tilskuerens oplevelse af (næsten udelukkende) spillefilm vist i biografen, og det mål han har sat sig, er at forklare hvad der gør mediet forståeligt og spændende. Hvad der interesserer ham, er ikke det tekniske og produktionsmæssige, ikke filmen som “sprog”, og slet ikke kulturelle, politiske og økonomiske omstændigheder omkring filmmediet. Visse tekniske ting trækker han selvfølgelig alligevel ind for overhovedet at kunne fortælle hvad det er vi tilskuere sidder og ser på (altså fænomener og begreber som fokusering og klipning, nærbilleder og panorering), men udgangspunktet for det hele er “de mentale mekanismer, der danner forudsætning for den æstetiske oplevelse” (side 9). På dette grundlag gør han så i bogens første del rede for hvordan vi forstår og følelsesmæssigt reagerer på levende billeder, for i anden del at se på filmiske genrer, figurtegning og fortælleteori, og endelig i tredje del at få sagt noget om filmanalyse og filmen i samfundet.

Som læser er man i øvrigt ikke i tvivl om at

jo længere væk forfatteren efterhånden kommer fra de basale “mentale mekanismer”, jo mindre engageret er han i sit stof. Og ret beset er det falsk reklame når undertitlen lover at denne bog også introducerer til filmanalyse. I hvert fald kan en begyndende filmstuderende intet læse her om hvordan han eller hun skal bære sig ad med at analysere en film. Det korte afsnit om filmanalyse er en teoretisk diskussion af fænomenet, hovedsageligt som referat af David Bordwells *Making Meaning*.

Fremstillingsmæssigt har Grodal valgt et greb som jeg principielt sympatiserer voldsomt med: Da det nu engang er den kognitive filmteori der for ham stiller de rigtige spørgsmål og giver de rigtige svar, så er det den han indfører i, og den der bestemmer tekstens struktur. Traditionelle lærebøger i filmteori fremstiller gerne teorihistorien, så vi følger isernerne og kongerækken fremover: formalisme, realisme, semiotik osv., Eisenstein, Bazin, Metz osv. Grodal bygger derimod bogen systematisk op, fortæller hvordan tingene hænger sammen (hvilket i realiteten betyder: introducerer til sin version af kognitiv og økologisk filmteori), og trækker så det traditionelle stof ind hvor det har noget at sige om de spørgsmål som behandles, undertiden for at pege på nogle forløbere (f.eks. Münsterberg) eller direkte inspirationskilder (f.eks. netop Bordwell), men nok så ofte for at fortælle at tidligere filmteori tog grueligt fejl. Hårdtest går det ud over det store teori-boom lige før kognitivismen, først og fremmest de psyko-semiotiske, marxistiske retninger (mens han er mere positiv til en grundlæggende strukturalistisk holdning).

Igen: Principielt sympatiserer jeg med denne måde at gøre det på; jeg er bestemt ikke tilhænger af disse lærebøger der gør rede for den ene teori efter den anden som om de alle var lige gode, uden at gøre opmærksom på hvordan de modsiger hinanden, og hvordan nogle af dem er rimeligt holdbare, andre helt forvrøvede. Men i Grodals version fungerer dette ikke, og da slet ikke hvis dette skal være en indføringsbog. Og det er der to grunde til.

Den ene er at han stort set ikke kontekstualiserer de forskellige teorier og ikke giver sig tid til at forklare ordentligt hvad de går ud på; der er noget halvhjertet over disse fremstillinger, så det er formodentlig kun hvis man kender teoretikerne i forvejen, at man rigtigt kan forbinde noget med Grodals tekst (se f.eks. om Pudovkin og Eisenstein side 46-49, især Pudovkin-afsnittet). Men dertil kommer at disse afsnit synes skrevet på grundlag af mere eller mindre haltende erindring om hvad klassikerne gik ud på, uden et ekstra check i origi-

nalteksterne. Det giver ind imellem noget bizarre resultater hvor Grodal blander nogenlunde korrekt referat med egne pædagogiske formuleringer jeg gætter på han har brugt i sin undervisning, og visse steder også blander med sin egen fri fantasi. Et tydeligt eksempel er hans gennemgang (side 132-34) af Roland Barthes' artikel "Rhétorique de l'image", altså "Billedets retorik" (hvis titel og hovedbegreber Grodal gengiver på engelsk, på trods af at artiklen jo findes i dansk oversættelse); her er han mere optaget af at ironisere over Barthes' essayistiske formuleringer om "de usikre tegns terror" end af at forklare hvad der egentlig ligger i Barthes' fortræffelige begreb "forankring".

I det hele taget er der noget sløset over bogen som også svækker dens anvendelighed som indføring. Meget fortjenstfuldt er der en såkaldt "terminologisk ordbog" til sidst, men det virker lidt tilfældigt hvilke ord der er kommet med. Hovedbegreber som "kognitiv" og "økologisk" er der f.eks. ikke, og heller ikke "arousel", der ellers spiller en væsentlig rolle undervejs; i det lige så fortjenstfulde indeks er der 15 henvisninger til det ord. Hermed har jeg så også antydnet hvordan Grodal med forkærlighed bruger angelsaksisk jargon, både når det gælder det filmtekniske (f.eks. POV, medium shot), det psykologiske (her "cue'es" og lignende) og den løbende tekst (en given fremstilling hævdes at være "understated"). Indekset har også lidt vel mange fejl og ubehændigheder, ikke mindst fordi det åbenbart er tankeløst mekanisk genereret. F.eks. kan man under f se at "Finchers *Se7en*" er omtalt to steder, mens man under s kan se at "*Se7en*" er omtalt fire andre steder – og da indekset staver Peirce forkert, har det kun indfanget de to steder hvor Grodal netop er kommet til at kalde ham "Pierce", og ikke de steder hvor han er stavet rigtigt. Og så reagerer jeg på Grodals forkærlighed for at referere filmhandlinger med brug af skuespillernavnene (og ikke figurnavnene); *Apocalypse Now* handler om Martin Sheen og Marlon Brando, Lee Marvin udtrykker sit had i *Point Blank* ved at skyde på en seng, og et fyrværkeri i *To Catch a Thief* "omformes til en metafor for kærligheden mellem Grace Kelly og Cary Grant" (alle tre eksempler fra side 131-32).

Rent fagligt er min væsentligste indvending mod Grodals filmteori – og måske især fremstillingen af den – den måde han også på det basale perceptionsniveau fletter film og virkelighed sammen, altså hvad vi ser på det todimensionale lærred og i virkelighedens tredimensionale rum. Hans grundsynspunkt er at kameraet stort set er bygget

op som et øje. Når han husker det, skriver han at kameraet "simulerer" øjet, men i mange passager er det ikke til at se om det er vores virkelighedsoplevelse eller kameraets registrering han skriver om. På en eller anden måde lykkes det Grodal at skrive sig helt uden om at den menneskelige hjernes synscenter jo ikke er koblet direkte på bagvæggen i et filmkamera, men at det som kameraet indfanger, først skal blive et billede der projiceres op på et lærred, førend øjet begynder at opleve hvad kameraet har været rettet imod. Det for mig grundlæggende spørgsmål om hvorfor billedet på lærredet opleves som så virkeligt, finder Grodal det tilsyneladende overflødigt at stille; for ham er øje og kamera nemlig det samme: "... når vi ser noget gul- og sortstribet løbe hen imod os, [skal vi kunne] opfatte, at en tiger er ved at angribe. Kilden til disse synsindtryk er øjet/kameraet, men synsindtrykkene er kun et råmateriale, der omdannes til forestillinger" (side 18).

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

Peter Harms Larsen:
De levende billeders dramaturgi,
DR-Multimedie, 2003.
Bind I: Fiktionsfilm, 244 sider, 299 kr.
Bind II: TV, 458 sider. 349 kr.

Peter Harms Larsens (HL) har frembragt et tobindsværk: *De levende billeders Dramaturgi I (fiktionsfilm), II (tv)*. Begge bind er beregnet som lærebøger til vordende instruktører, journalister og manuskriptforfattere m.m., altså produktionsvejledninger mere end fortolknings-, analyse- og oplevelsesvejledninger.

Det første bind, "Fiktionsfilm", handler naturligt nok om fiktion, det andet bind, "TV", om nyheder, fakta og underholdning. Harms Larsen er tydeligvis mere fortrolig med fakta og nyheder end fiktion: I faktadelen benytter han et væld af forskellige programmer og programtyper, men i filmdelen har han besluttet sig til at lægge hovedvægten på det, han opfatter som 'den gode historie'. De to dele er derfor faldet meget forskelligt ud.

Fælles for dem begge er, at HL i princippet mener, at der er absolutte og enkle normer for kvaliteten af fiktion og fakta. Dette kan han gøre,