

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,

fordi han betragter publikum som en i princippet homogen masse med fælles standarder, selvom teori og empiri viser, at befolkningen er opdelt i en række grupper (eller segmenter), der har vidt forskellige opfattelser af, hvad der er god fiktion, eller hvad der er god nyhedsdækning, fakta eller underholdning.

I fiktionsfilmdelen vil Harms Larsen gerne give en 'hands on'-vejledning i dramaturgi, hvilket for ham består i at begynde med stærke generaliseringer og forenklinger, der dog til tider nuanceres, specielt når HL læner sig op ad amerikanske grundbøger. Generaliseringerne hævder ikke at have en videnskabelig status. De skal være dele af den værktøjskasse – bogens yndlingsmetafor – som værket tilbyder til den håbefulde producent. Fordi: For Harms Larsen består en god værktøjskasse kun af ét værktøj pr. opgave frem for en middelvej, der f.eks. tilbyder 5-8 alternative måder at lave en god historie på. Bøgernes udsagn er derfor altid helt entydige og umodificerede – som f.eks.: "Alt hvad der ses og høres, har betydning, og alt hvad der kommer til udtryk, hænger sammen" (side 17) eller: "enhver historie skal have en retning, et mål og et perspektiv som publikum til slut skal indse og opleve den symbolske sandhed i" (side 24). Sådan. En historie kan ifølge HL ikke blot være en række sjove situationer uden dybere indhold. I DR-seriekonsulenten Stefan Jaworskis glimrende specialeafhandling "Den laveste fællesnævner" kan man dog læse, at succesrige fortællinger ofte er fulde af løse ender.

Når HL endelig giver alternativer, kan de virke svært uvedkommende, som når han siger, at man kan skelne mellem dagliglivshistorier, fabler og eventyr samt myter (den tidløse historie med religiøst indhold). En sådan genreinddeling er mildest talt ikke særlig anvendelig over for visuel mainstream-fiktion. Her ville selv en almindelig videoforretnings genreinddeling i komedie, drama, horror, sci-fi osv. være at foretrække, ligesom man kan pege på adskillige andre, mere brugervenlige genreinddelinger end denne meget gammellitterære. I virkeligheden bruger Harms Larsen da også sin tredeling som et redskab til at analysere forskellige lag eller elementer i fiktionsbindets gennemgående analyseeksempel, *Thelma and Louise*. På grundlag af Harms-princippet 'alt hvad der kommer til udtryk, hænger sammen', kan det ikke undre, at HL i denne konkrete analyse opgiver at arbejde med tre forskellige typer historier, for så skulle instruktøren jo vælge mellem flere forskellige 'værktøjer' eller forskellige

genrer med forskellige fortællestrategier. Derfor bliver dagligdagshistorier, eventyr og myter (næsten) det samme i analysen, fordi det blot bliver tre analyselag.

Særlig mærkelig er HL's ide om, at enhver film skal have et "bærende billede", som "i symbolsk form sammenfatter den bærende ide" (side 26). Ikke mange film ville kunne klare den test, og måske forveksler HL det forhold, at mange mennesker husker et billede, som benyttes i reklamesammenhænge, med at dette billede nødvendigvis skal være symbolsk eller udtryk for en ide. HL's tilgang virker meget som inspireret af 50'ernes og 60'ernes nykritiske digtanalyser. Men et markant billede behøver på ingen måde at udtrykke en ide eller noget symbolsk. Det kan f.eks. bare have en markant affekt, f.eks. et ansigt præget af skræk som reklame for en horrorfilm.

Ønsket om at give én, entydig løsning på at lave fiktion fører til mange pudefige krav. Hovedkarakteren skal f.eks. ifølge Harms Larsen "være i en spændingstilstand mellem et bevidst og umiddelbart ønske og et ubevidst, mere fundamentalt behov, som gradvist afdækkes" (side 55). Vi afskriver her Selma i *Dancer in the Dark*, mange John Ford-helte, ja, alle helte, hvis problemer ikke er indre-psykiske, men konflikter med omverdenen, for ikke at tale om komiske helte, der bare ikke kan det der med selvkontrol og derfor taber bukser eller falder ned i huller. Når HL senere tvinges til formelt at gøre f.eks. heltens konflikt mere nuanceret (både indre, personlige og sociale konflikter), sker det igen med et absolutistisk krav om, at heltene gerne skal profileres i forhold til alle tre konflikter, i stedet for at se de tre konflikttyper som nogle, der sommetider virker sammen, men også sommetider er alternative dramaturgiske strategier, selvom han senere i en bisætning indrømmer, at ikke alle helte altid profilerer alle konflikter.

Når HL kan argumentere for sin entydige dramaturgi, skyldes det bl.a., at han har valgt kun at bruge én film, *Thelma and Louise*, som gennemgående eksemplifikationsmateriale. Det er dog samtidig en fatal mangel på forståelse af, at der er forskellige oplevelsestyper og dermed forskellige dramatiske strategier. Et eksempel, på hvor firantede og urigtige synspunkter HL tvinges til at indtage for at opstille enkle krav, er hans diskussion af forholdet mellem lykkelige og tragiske historier. Her hævder han, at "det er et vigtigt krav, at publikum ikke fra starten ved, hvilken slutning de får" (side 86), til trods for at en meget stor del af de tragiske historier på forhånd forbereder sit publikum

på den tragiske udgang. F.eks. ved simpelthen at fortælle slutningen først som i *Double Indemnity*, eller ved, som andre *film noir*-historier, at benytte en skæbnetung mise-en-scene, eller ved at benytte en kendt historie som *Romeo og Julie*. En rigtig grædehistorie skal forberedes fra første minut, for at gråden frit kan vælde frem hos tilskueren. HL forudsætter, at den eneste historiemotor er en spænding à la 'action' eller 'mystery', hvorfor det gælder om at 'booste' den til det yderste, men såvel komedie som tragedie eller en lyrisk historie består netop i på forskellig måde at bremse eller helt ophæve fremdrift. Men sådanne muligheder findes ikke i HL's dramaturgiske værktøjskasse.

I et kort afsnit, baseret på Robert McKees *Story*, i slutkapitlet af første del, bliver HL da også nødt til at modificere fremstillingen med stikordsagtige beskrivelser af andre fremstillingstyper, men lidt for sent. Tilsvarende mht. de visuelle elementer i visuel fiktion; mens hovedfremstillingen næsten intet hensyn tager til billedsiden, laves der et kort, hektisk opsamlingsheat i slutningen af første del, der er ubrugeligt til professionelle formål (her er Bordwell/Thompsons *Film Art. An Introduction* sagen). I det hele taget gør vordende frembringere af fiktion klogt i at trække på den righoldige amerikanske litteratur om såvel manuskriptskrivning som filmisk fremstilling.

Problemet er også, at de økonomiske eller mere tekniske aspekter af det at producere visuel fiktion aldrig omtales, til trods for at mange typer billeder kan kræve mange penge eller indviklet teknik, hvorfor valget af dramaturgisk strategi ofte er afhængig af de ressourcer og tekniske muligheder, der er til stede. HL tænker dog som oftest dramaturgi ud fra en implicit skriftsynsvinkel, hvor omkostninger og teknik er ligegyldige parametre.

En virkelig anvendelig håndbog i dramaturgi ville gå anderledes til værks end HL's 'én opgave, ét værktøj': Den ville hele tiden skitsere, hvorledes dramaturgi består i at vælge mellem nogle alternativer, der hver for sig fører til forskellige virkninger, f.eks. valg mellem forskellige plottyper, genretyper, karakter typer, fremstillingstyper. Derefter ville den skitsere nogle måder, hvorpå disse forskellige elementer kunne sammensættes, afhængigt af hvilken virkning man ville fremkalde – i stedet for først at fremsætte generaliseringer og entydige krav, for derefter til slut at trække i land og kort markere alternative valg.

I anden del om fakta er HL tydeligvis mere på hjemmebane, og yderligere vælger han en ganske anden fremstillingsstrategi. For det første opdeles

emnet i en række forskellige undergenrer (nyheder, fakta, underholdning). For det andet er der ikke – som i første del – ét gennemgående eksempel, men tværtimod et væld af forskellige eksempler (der fører til, at fremstillingen svulmer op til næsten 450 sider over for første dels 235). For det tredje vælger han i beskrivelsen af værktøjskassen (begejstringen over den pseudokonkrete værktøjskassemetafor er HL's, ikke min) at opridsede alternative strategier. Man kan undre sig over, at han ikke har benyttet denne fremgangsmåde og denne viden i første del. Men også her fører trangen til en pædagogisk 'enkelhed' til uklarhed og modsigelser. På side 37 hævder HL, at: "Konflikten er det centrale nyhedskriterium", fordi den skaber fremdrift og usikkerhed om udfaldet, men andre steder fremgår det, at en væsentlig del af nyhedsformidlingen – fra skildringer af prinsebryllupper til skildringen af ofre for skæbnen – udgøres af historier med nul fremdrift og usikkerhed; de er det, som den israelske medieforsker Elihu Dayan har kaldt 'time out'-begivenheder, der kan sætte det normale liv i stå. HL forholder sig kun indirekte til det forhold, at mange ser nyheder som led i et socialt ritual af gentagelse og genkendelighed, forår og dyreunger, sommer og badevand, ulykker og død, og kun et fåtal ønsker alt for mange rigtigt spændingsfremkaldende nyheder. Når HL derfor 'opliner' kriterier for publikums interesse for nyheder ved lange udskrifter af, hvad forskellige har sagt derom – fra Cavling til Carole Rich – så mangler man en diskussion af, hvorvidt disse trækker i samme eller i forskellig retning.

Langt mere anvendelig er de mange næranalyser af konkrete nyhedsudsendelser, faktaprogrammer eller underholdningsprogrammer. Her kan nybegyndere finde illustrative gennemgange af en række programmer og brugbare karakteriseringer af forskellige typer af indslag, såsom 'bøddel-offer'-historier, 'retssagshistorier', 'dilemmahistorier og mytepunktteringshistorier'. Et problem er dog, at HL definerer sin rolle som en teknokratisk værktøjsmager og som hjælper til at lave så 'effektive' programmer som muligt. Ethiske overvejelser over problemer og farer ved de forskellige tilgange er der intet af, f.eks. overvejelser om hvorledes sandhedsbegrebet ikke, som forudsat af HL, er absolut (f.eks. ved at en nyhedsfremstilling ganske vist i en vis forstand er sand, men samtidig ensidig ved sin fokusering) eller overvejelser om, hvordan ønsket om en stærk 'motor' for et program kan friste til at lave alt for entydige bøddel-offer-roller.

Anden del afsluttes med en gennemgang af

underholdning, og her slapper HL igen af. Det er mest opremsninger af de mest iøjnefaldende træk ved de eksisterende underholdningsprogrammer, f.eks. uden refleksion over hvorfor serier og føljetoner afhandles i dette bind, som om der er et skarpt skel mellem tv-fiktion og fiktionsfilm, der jo i stor udstrækning også konsumeres på tv-plattformen. Der er ingen overvejelser over, hvad scenografi og kropssprog betyder: Selvom begge bind reklamerer med, at de omhandler “De levende billeders dramaturgi”, har HL tydeligvis en litterær eller sproglig baggrund, der ikke giver ham redskaber til at beskrive eller vejlede om billedbrug, til trods for at der på markedet findes mange bøger om emnet. Yderligere er der slet ingen over-

vejelser over, hvorledes forskellige programmer henvender sig til forskellige segmenter, og hvilken betydning dette har for, hvad der er effektiv underholdning som vist f.eks. af Henrik Dahl eller Stefan Jaworski.

Facit: Mens jeg nok stærkt vil fraråde brugen af første bind, er den første del af andet bind brugbar, mens underholdningsdelen er vitaminfattig. Behandlingen i andet bind er tider ganske instruktiv og forsynet med illustrative programgennemgange.

*Torben Grodal, professor
Afdeling for Film- & Medievidenskab
Københavns Universitet*