

indførende artikler om fænomenet uden tvivl blive obligatorisk læsning for alle, der i fremtiden ønsker at studere politisk kommunikation.

John Thorup
Projektleder, cand. mag.
Lund Public Relations

* anmeldelsen har i anden redigeret form været bragt i filmtidsskriftet EKKO

Torben Grodal (ed.): *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media*, Northern Lights, vol. 3, 2004, Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen

Inden for film- og mediastudier har tendensen til at bruge forfatterskab som en fortolkningsramme marginaliseret tilgange, der bruger det som et forklaringsbegreb. Mens nogle af bidragyderne til *Visual Authorship* arbejder med fortolkning af en instruktørs værk, bliver begrebet forfatterskab ofte tilsidesat på en forklarende måde. Antologiens fokus på forfatterskabets forklarende værdi stammer utvivlsomt fra en generel sky stemme fra flere forfattere til poststrukturel teori. En af de central fordele ved *Visual Authorship* er, at den tilbyder et velkomment alternativ til poststrukturalistiske bidrag om forfatterskab og den modsætning, som kommer fra disse bidrag, der handler om at ville forstå forfatteren, selvom der vedholdende er blevet argumenteret for forfatterens forsvinden.

Torben Grodals åbningskapitel bidrager med en bestemt tilbagevisning af nogle af hovedargumenterne rejst mod agencybegrebet og tilbyder en redegørelse for de underpersonlige og underbevidste omtaledimensioner der bliver integreret med bredere bevidst kognitive processer. Skønt Grodal ikke helt forklarer, hvordan personlighed og dens sociale konstruktion er relateret til agencybegrebets universelle karakter, står hans redegørelse som en af de få diskussioner om agency i filmstudier, på trods af et strengt teoretisk fokus.

Agencybegrebets forklaringskraft efterforskes yderligere af Casper Tybjerg. Tybjerg argumenterer for, at det er uundgåeligt at gøre brug af en forestilling om instruktøren som en rational agent, når grundspørgsmålet for eksempel lyder: "Hvordan blev tidlige film skabt?" (s. 37, her oversat til

dansk). Tybjerg afslører på den ene side den latente modsætning i den aktuelle tendens til at begrænse forfatterskab til studier i socialt marginaliserede instruktører, samtidig med at det antages, at mainstreamfilm er et produkt af upersonlige kræfter, kulturelle som sociale (s. 55f). Som Tybjerg påpeger: En bevidsthed om ideologi i mainstreamfilm kan ikke komme uden om at skulle forholde sig til, hvordan sådanne film overhovedet bliver skabt (s. 56). På samme måde som Grodal anerkender Tybjerg, at større sociale strukturer former agency, men vi finder intet middel i Tybjergs redegørelse til at skabe relationen mellem de to, hvilket ville have bragt diskussionen flere skridt videre.

Forfatterintentionalitet er et mindre, gennemgående tema i antologien. Det er et tema, som Johannes Riis udforsker i sit studie af de ufrivillige aspekter af filmskuespil. Riis anfører, at 'bodywork' er et vigtigt moment i realistisk skuespil: de ubetydelige detaljer man finder i ansigtsudtryk og andre kropslige gestikker, og som bliver aktiveret af det centrale nervesystem (s. 88). På trods af at dette kropsarbejde umiddelbart fremstår som uden for skuespillerens direkte kontrol, fremstiller Riis en interessant kognitiv forklaring på, hvordan metodeskuespil kan fremkalde relevante personlige oplevelser og kan virke som et emotionelt middel til at aktivisere passende kropsudtryk.

Antologien bidrager med ny viden ved netop at vise, hvordan kognitiv psykologi, som illustreret ved Riis' bidrag, kan anvendes i studier af såvel filminstruktion som i studier af filmreception. Patrick Hogans bidrag udvider brugen af kognitiv psykologi til produktionsområdet ved at undersøge instruktørkreativitet. Hogan definerer først og fremmest kreativ innovation som det, der sker, når instruktøren bevæger sig ud over de umiddelbare kognitive associationer, som skaber prototypiske løsninger, når der skal vælges stilmomenter. Denne udlægning af kreativ innovation sættes i spil i forhold til prototypisk association forstået som regelmæssigt aktiverede, fjerne links (p. 79-80). Hvor de fleste diskussioner om kreativitet har været svage, bidrager Hogan med en fremstilling, der giver begrebet forklaringsmæssig værdi ved at pege på de psykologiske aspekter.

Antologiens fire næste bidrag omhandler analyser af konkrete film- og medieinstruktører. Grodals *Frozen flows in Von Trier's "Oeuvre"* viderefører den kognitive tilgang ved at vise, hvordan man bedre kan påskønne Lars Von Triers værker gennem en analyse af den unikke måde, hans film

vækker følelser i beskueren. For at gøre dette, anvender Grodal sin kognitive flowmodel. Denne teori bygger på en grundlæggende skelnen mellem kanonisk narrative formularer og lyriskassociative former (s. 133). Disse to former modsvarer af to følelsetyper: aktive følelser som modsvarer det målorienterede narrativ, og som er grundstrukturen i langt de fleste mainstreamfilm; samt passive følelser som svarer til kunstfilmens tendens til at betone den målløse karakters subjektivitet. Hvor de fleste af Triers film kombinerer aktiv og passiv narration, iagttager Grodal en fremadskridende tilsynekomst af aktive narrative elementer på tværs af Triers værker. Hvad der adskiller Grodals tilgang fra andre er hans evne til at indfange, hvordan en forfatters værk tillige kan beskrive ved de vedholdende værkemønstre, der påkalder sig betragterens følelser.

Peter Schepelerns bidrag om Lars von Trier er måske udtryk for traditionelt forfatterskab. Selvom Schepelern er bevidst om de tidlige værkforståelser, så afholder det ham ikke fra at lave den samme slags diskutabile påstande, såsom at originaliteten og sammenhængen i Triers værker er skabt "alene ud fra hans egne indfald" (s. 111, oversat). Et sådant billede af fuldstændig uhæmmet kreativitet anerkender ikke tilstrækkeligt de institutionelle betingelser for filmproduktion. Hvor Schepelern ganske rigtigt argumenterer for, at Triers brede kreative mål med sine film er at bruge dem som et redskab til at skabe et offentligt billede af sig selv som *auteur*, ville Schepelerns diskussion have været mere overbevisende, hvis han historisk set havde kontekstualiseret Triers bestræbelser på at markedsføre sig selv.

Birger Langkjærs diskussion af Ole Palsbos værker er mere historisk orienteret. Langkjær foreslår, at Palsbos film som værker kan blive værdsat bedst, hvis de bliver placeret i de samtidige tendenser i dansk film. Dette ser Langkjær som Palsbos tendens til at antage en socialkritisk stillingtagen til det behandlede emne, hans brug af flerplotstruktur, og hans selvbevidste henvendelsesform til publikum. Hvor Schepelern tilstræber at trække Triers værker fri af nationale filmtraditioner, finder Langkjær overbevisende de træk i Palsbos film, som har at gøre med evnen til at forny de oprindelige fortælleskabeloner, som dominerer den samtidige danske filmscene.

Hvis Schepelern og Langkjærs bidrag repræsenterer en vendt tilbage til tidligere auteurmetodologier, så tager Bente Larsens bidrag om Dennis Potters afsæt i Rosalind Cowards poststrukturali-

stiske dekonstruktion af skuespilforfatteres fjernsynsværker (s. 199f). Larsen hævder, at Cowards diskursdeterminisme ikke kan forklare, hvorfor forfatterskab er et tilbagevendende tema i Potters værker, og at dette kun tilstrækkeligt kan blive forstået ved at referere til Potters *agency*, hvad enten det bliver afsløret i hans værker eller gennem hans ekstratekstuelle kommentarer (s. 201). Selvom Larsens forsøg på at redde Potters *agency* er prisværdigt, ville hendes argumentation være mere overbevisende, hvis hun havde beskrevet den materielle manifestation af Potters *agency*, i stedet for at begrænse sin analyse til den tekstuelle manifestation som et tema i Potters værker.

Antologien to sidste bidrag anvender begrebet udenfor film- og fjernsynsområdet. Begrebet en 'intermedial auteur' udforskes af Iben Laursen i hendes bidrag om, hvordan forfatterskab kan anvendes på tværs af medienetværk, i særdeleshed i forhold til de karakterer, der arbejder på tværs af en lang række medier. Til forskel fra Larsens hovedsageligt tekstuelle tilgang, præsenterer Laursen et mere omfattende rammeværk med det argument, at den intermediale auteur manifesterer sig selv både i teksten og som en empirisk handlende person uden for teksten. Det sidste kapitel af Espen Aarseth stiller spørgsmålstegn ved, hvorvidt det er hensigtsmæssigt at søge efter eksistensen af 'video game-auteurer', givet de institutionelle og virksomhedsmæssige begrænsninger i spilindustrien. Kort og spekulativt bidrager Aarseths diskussion ikke med noget endeligt svar, men han foreslår imidlertid, at når uafhængige aktører bliver knyttet sammen med stædige individer, understreger det det faktum, at forestillingen om modstand uløseligt er knyttet til de tavse forestillinger om *agency*.

Hvis man skulle pege på én væsentlig mangel ved antologien, så ville det være udeladelsen af underbyggede refleksioner om, hvordan man skaber en forbindelse mellem poststrukturalisternes foretrukne forestilling om 'social conduit' og bidragsydernes fremstilling af betydningen af *agency*. Man kan også få den fornemmelse, at det ville have løftet antologien, hvis hvert enkelt bidrag om individuelle auteurer havde forholdt sig til fortolkningsrammen *agency*, intentionalitet og kreativitet, som præsenteres i antologiens første halvdel. Ikke desto mindre er der meget nyttigt at hente i *Visual Authorship*, ikke blot de teoretiske fremskridt, men også som en potentiel lærebog. I stedet for at forlade sig på analyser, som fremstil-

ler forfatterskab som en naiv og ideologisk suspekt tradition, ville antologien kunne understrege den fortsatte brugsværdi af forfatterskab som en fortolknings- og forklaringsramme.

Tico Romao
Senior Lecturer ved Film Studies, School of
Art, Media and Design på
University of Gloucestershire

Oversat af Tem Frank Andersen,
Aalborg Universitet