

FILMKRITIKK

MED TILSKODAREN I SENTRUM

av Per Terje Naalsund

Kva går egentlig føre seg når vi ser film, og kva gjer filmene med oss? Slike grunnleggjande spørsmål burde få ein mykje større plass i filmkritikken.

Filmkritikk og filmkultur

Så langt eg kan hugse har ein diskutert kva som er gale med norsk filmbransje. Både nettstaden Montagues og litteraturtidsskriftet Vagant har det siste året teke opp temaet.¹ Blant mykje anna nemner dei filmkritikken som ein av syndarane, om enn ikkje heilt i sentrum av krisa; det blir ikkje skrive filmkritikk som produktivt går i klinsj med filmene.

At noko er gale med norsk filmbransje verkar vere eit munnhell. Ein og annan god film kjem heldigvis ut av apparatet innimellom og lindrar kjensla av krise. Det skal ikkje meir til, for så lita er denne verda av film her i Norge at ein film eller to kan gjerast om til ei løfterik bølge. Eg trur mykje av problema rundt filmen i Norge ligg her. Filmkulturen i Norge er for sped – det vi har av levande filmkultur finn ein i Tromsø nokre dagar i januar og i Oslo under Film fra Sør ei vekes tid om hausten. Utanom desse arrangementa er all filmkultur vi har i Norge den kulturen som filmbransjen sjølv forvaltar.

Det speglast òg i media. Mykje godt alt som blir skrive om film er lanseringsjournalistikk. Film får ikkje oppslag i media på

¹ Diskusjonen har funne sted på www.montages.no, Vagant nr 2/2009 og nr 4/2010 og www.rushprint.no

“ **Kva om ein tenkte seg at film ikkje først og framst var til for dei som laga han, men for dei som skal sjå han?**

grunn av nyskapande formspråk eller vektig innhald. Film blir omtala på bakgrunn av premierar, festivaldeltaking, kjendisar og sensasjonelle innslag. Ingen regissør går inn i det offentlege rommet og gjer film til ein del av den offentlege samtalen. Sjølv ikkje Margrethe Olin – som er den mest engasjerte filmregissøren i landet – snakkar om film når ho opptrer i debattar; ho snakkar om det ho har laga film om.

Kravet om at filmkritikken skal gå i klinsj med filmene tilhøyrer den same logikken, der filmkultur er det same som bransjeutvikling. Det er som om filmbransjen ikkje skulle ha sine egne ekspertar på filmproduksjon – og difor treng korreksjon utanfrå. Men ein kritikk som fortener navnet sitt, er korkje mot noko eller for noko – kritikk er i første rekkje eit forsøk på å reflektere. Kritikken skal kome så nær sjølvrefleksjonen til eit fenomen som mogleg, noko som sjølv sagt er umogleg sidan eit fenomen ikkje kan tenkje. Men likevel: Oppgåva til kritikaren er å tenkje for dette som ikkje kan tenkje sjølv.

Eg skal i det følgjande forsøke å teikne opp eit program for ein type filmkritikk – og filmkultur – som vi har lite av her i landet. Det er ei tenking om film som set tilskodaren i sentrum – og ikkje filmskaparane. Eg har kome fram til desse tankane ved å ha nokre impulsar frå den amerikanske filmforskararen David Bordwell med meg i lesinga av blant annet Walter Benjamin og Siegfried Kracauers tankar om film frå mellomkrigstidas Tyskland der ein på ein heilt anna måte enn i dag var oppteken av kva filmen kunne ha å seie for menneska. Eg har spurt meg: Kva om ein tenkte seg at film ikkje først og framst var til for dei som laga han, men for dei som skal sjå han?

Tilskodaren som forteljar

Kva om innhaldet til ein film er dei mentale operasjonane han ber tilskodaren om å utføre? At det er gnistane – livet som ein film vekker – som er sjølv innhaldet i ein film? Mange vanlege filmsjåarar ville kunne nikke til dette, og munnhell som «filmen gav meg mykje» eller «lite» peker på at slike erfaringar veg tung når ein vurderer ein film. Likevel, å leggje vekt på dette strider heilt mot korleis vi har lært å analysere tekster på skule og universitet. Ein skal jo helst sjå bort frå desse gnistane og studere teksten sjølv.

Den første tanken her har eg frå filmforskararen David Bordwell. Han har vore oppteken av å skildre korleis måtane bilete og lyd er satt saman på får oss til å tenkje i ei viss lei. Den andre tanken vil truleg bryte grensene for kva Bordwell ville tillate av akademisk forskning. Ein filmforskar kan seie mykje om film,

men bør halde seg unna tankar om livet. I ei av sine sentrale bøker om filmkritikk, *Making meaning*, kritiserar Bordwell ei rekke skolar innan filmskrivinga for ikkje å sjå den einkilde filmen for berre teoriar om heilt andre ting enn film.² Han syner korleis det er mogleg å få ein kvar film til å passe inn i et sett av (ofte psykoanalytisk prega) oppfatningar om korleis verden heng saman. Skulda gir han ei filmundervisning på universiteta som har handla meir om kulturteori enn om kunnskap om kva som har påverka filmproduksjonen i forskjellige periodar. Difor gjaldt det for Bordwell å sjå nøye på korleis filmar var oppbygde og leite etter teikn på kva slags rom og oppgåver han ga tilskodaren. Svaret til Bordwell, om enn det her er gjengive noko forenkla, var at filmar flest får tilskodaren til stadig å spørre seg «korleis skal dette gå?», og at tilskodaren heile tida jobber med å setje saman ei avslutta, lukka forteljing som vil gi mest mulig meining til alle hinta som bilde og lyd gir.³ Slik har det vore heilt sidan Hollywoods gullalder – og slik er det enno – i all sjangerfilm i og utanføre Hollywood.

Med Bordwell kan ein hevde at det å sjå film i stor grad handlar om å utføre eit heilt særskild tankearbeid som truleg film er åleine om å krevje av oss. Eg liker denne tanken om at det å sjå på film ikkje berre er tidsfordriv, men eit arbeid. Eit berømt sitat frå den tidlege filmhistoria syner kor uvant dette arbeidet ein gong var: “Eg ikkje kan tenkje kva eg vil lenger. Dei levande bileta har tatt plassen til tankane mine!”⁴ Det å setje informasjonen i ein film om til ei forteljing gir god meining for tilskodaren, og Bordwell verkar òg overbevisande når han seier at dette er ei fornuftig tilpassing til tilhøva vi ser film i: Dei levande bileta flyg fort forbi og vi har ikkje tid til stort meir enn å hengje på og hekte scene saman med neste scene på enklaste vis.⁵

Men likevel er det noko eg saknar hos Bordwell. Han held seg for mykje til filmen og har for stor avstand til tilskodaren. Det får filmopplevinga til å framstå som ei kjølig affære fri for begjær, latter, liv og forvirring. Mest grunnleggjande: Teorien hans om filmopplevinga er ikkje overtydande som forklaring på kvifor folk blir glad i film. Eg trur nemlig at den kognitive delen av filmopplevinga utgjer berre ein liten del av tilskodarverksemda. Når vi ser film gjer vi nemlig mykje meir enn å tenkje. Vi føler. Vi aner. Vi samanliknar. Alt dette tek oss på ein måte ut av

2 David Bordwell, *Making meaning*, Harvard University Press, 1991.

3 David Bordwell, “Prinsipper og fremgangsmåter for den klassiske Hollywood-filmens narrasjon”, i: Fossheim, Hallvard (red), *Filmteori*, Pax, Oslo 1999, s. 205

4 Sitert både av Kracauer og Benjamin i sine bøker (se nedenfor), men opprinnelig fra Dumahel, *Scènes de la vie future*, Paris 1930.

5 Bordwell, *ibid.*

kinomørket sjølv om vi blir sittande der: Kjenslene våre gjer oss vare på at vi har kropp og erfaringar. Aningane våre minner oss på alt vi ikkje veit og forstår. Og samanlikningane våre tek inn alle slags tekster som vi kjenner til og meiner at filmen kan ha ei forbinding til. Alle desse brota som vi kan oppleve under filmtittinga, kan knyttast til den kjensgjerninga at film verkar på to plan samstundes: Samanklippinga av bileta jager oss inn i ei forteljing, men kvart enkelt bilete, kvar enkel tagning har òg potensiale til å kaste oss ut av forteljinga til filmen og inn i vårt private univers.

“**Filmen fører tinga i verda til oss ved at det vi ser smeltar drøymeaktig saman med oss sjølve**”

Tilskodaren som drøymar

Eit godt supplement til David Bordwells “forteljingskonstruerande” tilskodar er Siegfried Kracauers bilete av tilskodaren som drøymar i boka *Theory of Film* frå 1960 (og som Kracauer byrja å skrive på i 1940).⁶ Her skildrar Kracauer filmtilskodaren som eit bymenneske som har fått sansane sine bedøvde av kvardagslivet. Fasttømra til kinosetet opnar dei livaktige filmbileta sansane hans på vidt gap. Han kjenner ei sterk tiltrekning til det som foregår på lerretet, men kinoopplevinga er slik at det er umogleg å gripe tinga fysisk. Tilskodaren glir difor inn i ein annan måte å vere på. Kracauer kaller dette ei ”kontemplerande vandring” og samanliknar han med tilstanden vi er i når vi drøymar. I denne tilstanden er objekta både det dei er og noko heilt anna – noko meir personleg, meir umedvitne. Det får tinga der framme på lerretet til å rykke mot oss og bli heilt nære og subjektive. Det difor ei helt anna verd enn kvardagslivets verd vi opplever – ho er sanseleg og subjektiv som i draumen. I filmteorien til Kracauer er dette sjølve meininga med filmopplevinga: Filmen fører tinga i verda til oss ved at det vi ser smeltar drøymeaktig saman med oss sjølve – og det får Kracauer til å håpe at filmen kan gjere noko med korleis vi oppfattar verda når vi går ut av mørkret og trår inn i røynda att.⁷

Om vi slår Bordwell og Kracauer saman, får vi eit samansett bilete av tilskodaren som etter mi meining kjem nærare det eg sjølv veit om filmopplevinga mi. Det er noko magisk, noko stumt meiningsfullt som skjer der i filmmørkret – der eg sit og glanar. Å sjå film er som eit rituale – ikkje så ulikt det å gå i kyrkja. I kyrkja blir eg påmint tanken om at verda heng saman, og nærast tvunge til å tenkje over det. I kinoen opplever eg direkte denne samanhengen og har difor som regel ikkje nokon trong til å tenkje over det. Akkurat som Bordwell hevdar, kan ein film

6 Sigfried Kracauer, *Theory of Film*, Princeton, New Jersey, 1997, s. 163-166.

7 *Ibid.*, s. 300-311.

vere så spennande at eg i staden blir heilt oppslukt av korleis det skal gå. Det er som om mykje av filmopplevinga viskar ut seg sjølv og gjer det frammandt å tenkje over kva filmopplevinga gjer med ein.

Tilskodaren i endring

Kva gjer film? Ein inngang til å tenkje over det, er opplevinga av å sjå eldre filmar. Nesten all gamal film er til dels uleseleg for oss i dag. Dei talar ikkje lenger til kjenslene, berre til auget. Det er merkeleg å lese om oppstyret film skapte i byrjinga, som at nokon trudde at toget på lerretet ville kjøre ut i kinosalen. Eller at dei tykte at film var som spøkelsesfortelljingar sidan filmen dei første førti åra stort sett var utan fargar.⁸ Politiske filmar, for oss gamaldags propaganda, skal ha agitert folk; melodramaer, for oss fulle av latterlege overdrivingar, skal ha fått folk til å gråte; stumfilmkomedier, for oss for stillestående og full av gjentakningar, skal ha fått folk til å le. Filmforskaren Juri Tsivian trekkjer fram ei scene frå ein Chaplinfilm, der Chaplin på motorsykkel forfølgjer ein bil. Kameraet følgjer Chaplin, truleg filma frå ein bil som kjører forbi han. For oss tyder det berre at filmskaparane ville halde Chaplin i bildet så lenge som mogleg, men dei som så filmen på den tida skal ha byrja å le: For dei ga kamerakjøringa inntrykk av at Chaplin kjørde baklengs. Tsivian spør seg difor «Kor mange gags og påfunn frå filmskaparane i stumfilmperioden har blitt usynlege for dagens kinopublikum?»⁹

Om ikkje anna fortel desse døma at filmlesinga endrar seg. Noko som ein gong var nytt, er no vanleg. Noko som ein gong hadde ei tyding, har no fått ei anna. Desse endringane syner at filmen utviklar seg saman med kompetansen til tilskodarane. For å kommunisere effektivt må filmene vere på høgd med kompetansen til tilskodaren innan film, teknologi og psykologi – det vi samla kan kalle visuell kultur i brei meining. Denne endringa er vanskeleg å få auge på for ho skjer sjølvstøtt utan at vi merker det: Vi kan korkje samanlikne med korleis vi sjølv sansa for til dømes ti år sidan eller med korleis generasjonane føre oss sansa. Ein kan likevel førestille seg at filmhistoria kunne bli fortalt like mykje ut frå dei sanslege krava til tilskodaren som ut frå tekniske nyvinningar, produksjonspraksisar og nyskapande regissørar.

Kinoen – øvingsarena for sansane

Ein slik innfallsvinkel til historia finn ein i «Kunstverket i reproduksjonstidsalderen», skrive av ein ven av Kracauer, Walter Benjamin, i 1936.

8 Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London 1994, s. 2-3.

9 *Ibid.*, s. 170.

“ Det å vere
“moderne”
eller “urban”
er i stor grad
å ha blitt forma
av erfaringa av
filmen

I essayet skriv Benjamin om korleis kunst endrar seg med dei historiske, samfunnsmessige tilhøva. Han forsøker å avgjere kva som kjenneteikner kunstutviklinga etter århundreskiftet og gir her filmen – som kan nå mange menneske på same tid gjennom distribusjonen av kopiar – ei sentral rolle. Mange faktorar spelar inn i vurderinga hans av filmen og ei av dei viktigaste er kva for behov menneska i storbyen hadde. Han meinte at storbylivet skapte særskilte føresetnader for filmen, føresetnader som han radikalt tolka som ein *etterspurnad* etter filmen. Filmene blei ikkje ved eit tilfelle utvikla, og det var ikkje først og framst ein tvang i den fotografitekniske utviklinga som gjorde filmen mogleg først da, for Benjamin var det byutviklinga som var årsaken, som førte til ein trong etter filmen. Med Benjamin blir det mogleg for oss å tenkje at storbyen og filmen høyrer saman, at storbyen er utenkjeleg utan kinoane og at det å vere «moderne» eller «urban» i stor grad er å ha blitt forma av erfaringa av filmen.

Benjamin meinte at storbylivet, som for alvor greip om seg etter århundreskiftet, var eit slikt sjokk for folk at dei måtte endre seg radikalt om dei skulle trivast der. Særleg måtte sansesensory apparatet venne seg til byen. Her meinte han at filmen kom til å spele ei viktig rolle som øvingsinstrument. Sentralt for han var at filmen nett som arkitekturen kombinerte stimulans av den optiske sansen med stimulans av den taktile sansen. Både film og arkitektur kan vere til for auget, som når ein turist stiller seg opp foran eit berømt byggverk, men i den dagligdagse bruken av arkitekturen – og filmen – er mennesket avstandsloust midt oppe i det, forklarte han. Viktig var det òg at ulike alle kunst krevde ikkje filmen at ein samla seg, men ei adspredt holdning. Filmene krev at vi tek han opp i oss, at vi gir oss hen til han.¹⁰ Dette skapte føresetnader for at filmen ville – om eg forstår Benjamin rett – komme til å endre oss utan at det blei lagt merke til.

Når eg les Benjamin kan eg ikkje la vere å tenkje at filmen kan ha spelt ei stor rolle i forminga av fire–fem generasjonar utan å ha blitt gitt mykje merksemd. Benjamin sjølv var skuffa over at potensialet filmen hadde for å endre oss ikkje blei fullt utnytta på grunn av dei kommersielle interessene til filmindustrien: Ifølgje han burde vanlege menneske vore like mykje til stades på lerretet som i salen som publikum.

Men korleis har filmen endra oss? Heller ikkje Benjamin seier noko om det. Men han strekte i alle fall under at det er den taktile resepsjonen som er viktig; den resepsjonen som Kracauer

10 Walter Benjamin, *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt 1961, s. 173-174.

kalte kontemplasjon på vandring. Og eg trur vi tenderer til å tenkje for mykje på kva auget ser og for lite på det denne taktile resepsjonen når vi tenkjer over kva film er. Det er nesten berre Medietilsynet, filmsensuren, som har heldt denne tradisjonen frå 20-30-tallet ved like, når dei er oppteken av korleis særleg barn og unge kan bli påverka av filmopplevingar. Gjennom nesten hundre års praksis har filmsensuren utvekla gode grep for å kunne skildre dei negative påverknadene frå film.¹¹ Men dei positive – eller om ein skal halde seg unna normative vurderingar: dei historiske – ligg for ein stor del enno i mørkret.

Filmen som kunstoppleving

Eg skal ta enda ein omveg før eg nærmar meg målet for dette essayet. Ein ven av Benjamin og Kracauer, Rudolf Arnheim, skreiv meir eller mindre samtidig med dei på artikkelsamlinga *Film som kunst*, som kom ut i 1932. Arnheim hadde studert gestaltteori og var på veg til å bli ein av verdas framste eksperter på samanhengen mellom kunst og persepsjon. I artikkelsamlinga si såg han bort frå tankane til venene om den sosiale rolla til filmen og forsøkte berre å finne ut kva for særskilte kunstnarlege moglegheiter filmen hadde. Men gjennom å gjere dette, undersøkte han samstundes om det var noko grunnlag for å kalle filmen eit øvingsinstrument for endring, slik Benjamin meinte: Utfordra filmen den vanlege persepsjonen?

Samanlikna med vår vanlege måte å sjå på, fortalde Arnheim, tvang filmen tilskodaren til å utføre kognitive operasjonar som han ikkje var vant til å utføre. Arnheim var særleg oppteken av midla filmen hadde for å fortelje effektivt. Viktig her var den todimensjonale flata som eliminerte tydelege romlege skilnader og dermed skapte større moglegheiter for å handsame kroppar, andlet og ting som likeverdige storleikar. Den gjorde det òg mogleg å klippe saman bilete frå atskilte rom utan å krevje at tilskodaren måtte reorientere seg. At alle bilete dessutan måtte ha eit utvald perspektiv gjorde at filmen kunne spele på det som blei synleg kontra det som blei heldt skjult.¹² Filmen kunne difor føre saman mykje som elles er atskild, og mykje av det Arnheim trekkjer fram som augneblink av kunst i filmen skyldes at film-skaparane på overraskande vis ved hjelp av dette kunne snu situasjonar frå det eine til det andre. Her var Chaplin den store mesteren for Arnheim.

Alt i alt meinte Arnheim at filmen berre i liten grad klarer å utnytte moglegheitene som mediet gir for å skape kunst, som

11 Sjå t.d. Berit Andersens artikkel "Om kinofilm og skadelighet" i dette nummeret av [tilt].

12 Rudolf Arnheim, *Film as art*, Faber and Faber, London 1983.

“ **Kvalitet er i hovudsak knytta til dei optiske kvalitetane, medan begeistring og det livaktige ved filmen er knytta til dei taktile kvalitetane ved filmen**

etter kva eg kan forstå handla om noko så enkelt som å føre saman det som var adskild og skilje frå kvarandre det som var saman. (Eg kan ikkje fri meg frå å skrive ned den tanken at kan hende det var dette som skapte begeistringa for filmen på trettitallet – visjonen filmen ga om kva som hørte saman og kva som ikkje gjorde det; inntrykket filmen ga av klarsyn.) Arnheim ga berre nokre få stumfilm fullverdig kunststatus, og meinte at filmar elles i høgda hadde kunstneriske augneblink. Utviklinga mot ein meir røyndomsnær gjengiving med tale, fargefilm og 3-D så han som ein blindvei.¹³ Desse moglegheitene svekka det todimensjonale grunnlaget for korleis film kommuniserte effektivt og gjorde det berre enda vanskelegare å skape filmkunst.

Det Arnheim fann ut, var altså at filmen berre unntaksvis er i stand til å påverke den medvetne måten vi tenkjer på. Om vi går attende til Benjamins oppdeling av filmresepsjonen i eit optisk og eit taktilt nivå, så er det nærliggjande å tenke at den taktile sida ved filmen blir svekka når den optiske resepsjonen blir for vanemessig.”

Det taktile i filmen

Synspunktet til Arnheim følgjer eit mønster av erfaringar som dei fleste vaksne har med film. I ei periode av livet er filmen viktig og gir oss mykje nytt å oppdage. Så kjølnar forholdet. Film gir oss ikkje så mykje lenger, men blir til del av underholdnings-tilbodet vårt. Men eg trur ikkje dette har noko med kvaliteten på filmene å gjere, det har meir med utviklinga av personlegdommen vår. For blant barn og unge er filmen like populær uansett kvalitet. Eg trur dette skuldast at kvalitet i hovudsak er knytta til dei optiske kvalitetane – som Arnheim undersøkte – medan begeistring og det livaktige ved filmen er knytta til dei taktile kvalitetane ved filmen.

Eg vil no forsøke å kome noko nærare dei taktile kvalitetane ved filmen. Ordet ‘taktilt’ blir nytta så sjeldan at det ikkje seier meg så mykje, men i ordboka står det at ‘taktilt’ har med å leve seg inn i noko ved at publikum anten kan ta på kunstverket eller ha inntrykk av at det skulle vere mogleg å ta på det.¹⁴ I filmen er det taktile ein innbilt storleik; vi kan ikkje ta på det som er avbilda, men alt er svært livaktig – og kan hende slår den taktile impulsen som dermed blir danna om til ein draumeaktig resepsjon, slik Kracauer hevda.

¹³ Ibid., s. 130.

¹⁴ Store norske leksikon på nett, <http://snl.no/taktil>.

For å kome noko nærare det taktile, trur eg vi må se noko meir nøye på ulike resepsjonspraksisar innan filmen. Her kan vi få auge på kva for ulike mentale operasjonar ulike filmar krevjer av oss. David Bordwell, som eg allereie har nemnt som ein forskar på Hollywood-filmen, har skriva eit essay om auteurfilmen som ein eigen filmpraksis.¹⁵ Her samanliknar han auteurfilmen med den klassiske (Hollywood-)filmen og syner korleis auteurfilmen på mange område står i opposisjon til den klassiske filmen. Ein kan kategorisere skilnadene på denne måten:

Klassisk film	Auteurfilm
1. Fortelling	1. Bilete
2. Rasjonalitet	2. Emosjonalitet
3. Sansing	3. Aning
4. Lukka	4. Open

- 1) *Forteljing står mot bilete.* I staden for setje saman bileta til ei forteljing, gjeld det i auteurfilmen å gje kvar enkel scene så mykje eigenverda som mogleg; scenane er difor laust lenka saman.
- 2) *Rasjonalitet står mot emosjonalitet.* I staden for at ei kjede av årsaker og følgjer, som gjerne leiar hovudpersonen til eit «point of no return» som gjer berre ei einaste handling mogleg, er hovudpersonen i auteurfilmen typisk nokon som står «utanfor», nærast i det motsette av ein tvangssituasjon. Han er ein som ser på og skulle han finne på å handle, så vil denne handlinga ofte ha meir psykologiske følgjer enn fysiske.
- 3) *Sansning står mot aning.* I Hollywoodfilmen er bileta produksjonsmessig retta mot å byggje opp under forteljerhandlinga i filmen så eintydig som mogleg: Lyssetting, musikk, kulissar, skodespel med meir skal gi hint om kva som skal til å hende. I auteurfilmen vil sjølve produksjonen – i mangel av tydeleg forteljerhandling – tendere mot å vere samansett av element som verkar meir tilfeldig, meir realistisk, meir symbolsk, meir personleg osv. Desse elementa er det mykje vanskelegare å ha eit instrumentelt forhold til. Vi legg merke til dei, men kan berre operere med hypoteser om samanhengar i staden for å slå dei fast.

15 David Bordwell, The art cinema as a mode of film practice, i: Fowler, C (red), The European cinema reader, Routledge, London 2002, s. 94-102.

4) *Eit lukka univers står mot eit opent univers*. Medan Hollywoodfilmen fører forteljinga mot ein konklusjon, skal auteurfilmen gi deg noko å tenkje på. Ofte er det viktigare å presentere eit tema, ein situasjon eller eit problem enn å la personane i filmen finne ut korleis dei skal løyse konflikten dei står oppe i. Regissøren sjølv opptreer som ein viktig instans i filmen. Filmforteljinga er sjølvmedviten, den syner fram at den er film og mykje av det som hender, kan ha mindre med logikken i filmuniverset å gjere enn med regissørens ønskje om å seie eller vise noko.

Dei to typane film verkar vere retta mot to forskjellige typar tilskodarar. På den eine sida har vi menneska som liker forteljingar, som er rasjonelle, som er sanslege og observante, som er praktiske og glade i å finne løysinga på problem. Hollywoodfilmen synes å vere laga for dei. På den andre sida har vi menneska som er meir visuelt orienterte, som er emosjonelle, som drøymmer seg bort og stoler på intuisjon og aningar, som liker å tenkje på problem dei ofte ikkje kan gjere så mykje med. Auteurfilmen synes å vere laga for dei.

Desse skillnadene minner mykje om skillnadene mellom personlegdomstypar, som er blitt utvikla i tradisjonen etter Carl G. Jung. Han hadde ei liknande skjema for å skildre korleis menneska orienterte seg i verda: 1) Korleis møter du verda: Nokon er innadvendte, andre er utadvendte. (Kan vi seie at dette har mykje med forteljingar å gjere? Å vere utadvendt har mykje med gleda ved og evna til å fortelje.) 2) Kva tek du omsyn til når du skal avgjere noko? Nokon er rasjonelle, andre emosjonelle. 3) Korleis tek du inn ny informasjon? Nokon er sanslege, andre er intuitive. Og etter Jung har dei som har utvekla desse personlegdomstypane lagt til ei fjerde motsetning: 4) Korleis organiserar du deg? Nokon er praktiske og liker avgjerder, andre er opptekne av å gjere biletet større.¹⁶

Eit slik samanfall mellom dei sentrale verkefelte til filmen og måten vi oppfattar verden og tenkjer på, er tankevekkjande. Det er sjølvsgd noko konstruert ved denne oppsettinga i fire område, og eg er sikker på at slike samanfall kan setjast opp ikkje berre for filmen, men òg for alle andre typar kunstnarleg og ikkje-kunstnarleg kommunikasjon. Men samstundes så tenkjer eg meg at det er noko særskilt ved måten film speglar verda på, som ikkje gjer det unaturleg å tenkje at det å forstå filmens verd er mykje likt det å forstå den verkelege verda – med den

16 Sjå t.d. Wikipedias artikkel "Myers-Briggs Type Indicator", om den mest etablerte metoden for å skilje mellom ulike personlegdommar. http://en.wikipedia.org/wiki/Myers-Briggs_Type_Indicator

skilnaden at tilskodaren ikkje er ein del av filmens verd slik han alltid er ein del av verda.

Benjamins tanke om filmen som eit øvingsinstrument er for meg nærliggjande å tenkje på her. Filmen spelar på heile mennesket, på alle dei fire områda for utfolding. Hollywoodfilmen har kan hende hatt sin suksess – og funne fram til ein formel – fordi han er tilpassa eit sett av personlegheitstrekk som kan kalles dominante i den kapitalistiske kulturen: Den utadvendte, rasjonelle, sanslege og praktiske typen. Og auteurfilmen har etablert seg som ein motkultur, som ein refleksiv kultur, ved å kommunisere godt med tilskodarar som er av den motsette typen: Innadvendte, emosjonelle, intuitive, teoretiske.

“**Eg trur at dei filmene som gjer noko med tilskodaren – der den taktile verknaden er kraftig – er motseiingsfulle filmar som koblar, kryssar og kolliderar. Dei spelar på lag med den notidige sensibiliteten.**

Ifølgje psykologane som jobbar med dette, er menneska samansette på alle slags vis – og er altså ikkje anten hollywoodske eller auteurfilmiske. Det finns 16 forskjellige sett å kombinere desse kategoriane på. Og like eins er det mange filmar som liknar på den klassiske filmen, men låner trekk fra auteurfilmen – og omvendt. Kva om ein fortolka ”taktil resepsjon” som det å påverke desse eigenskapene? Kva om dei filmene som er viktige for oss – som gjer noko med oss – er filmar som på eit vis kompliserer denne oppdelinga i måtar å orientere seg på, som skaper konflikter mellom dei, som gjer at korkje denne eine eller den andre typen kan lene seg tilbake og gi seg hen til ei filmoppleving som passer som hand i hanske til sin type, men blir uroa og stimulert samtidig?

Slike vitaliserande periodar, der den klassiske filmen blander seg med auteurfilmen, finns allereie i filmhistoria. På 70-tallet i USA skapte påverkinga frå fransk auteurfilm om Hollywoodfilmen og brakte fram ei bølge av meir komplekse filmar (som til dømes filmene til Francis Ford Coppola og Martin Scorsese: *The Conversation*, *Alice doesn't live here anymore*, *Taxi Driver* og *Raging Bull*.) Den danske dogmefilmen gjorde likeins forsøk på å skape eit alternativ til den klassiske, narrative filmen ved å setje opp eit sett med regler som gjorde filmene meir ”realistiske” og opprørande, slik som *Idiotene*, *Festen* og *Benken*.

Filmkritikk med tilskodaren i sentrum

Eg trur altså at dei filmene som gjer noko med tilskodaren – der den taktile verknaden er kraftig – er motseiingsfulle filmar som koblar, kryssar og kolliderar. Dei spelar på lag med den notidige sensibiliteten, og er med på gjere menneska meir samansette, meir fleksible og meir forståingsfulle. Dei stimulerer utviklinga

“**Ein slik filmkritikk ville vere ei forteljing om korleis menneska endrar seg og utviklar sansinga si ved hjelp av filmen**

av dagens menneske – som eg trur er tvungne til å bli stadig meir refleksive og kunne veksle mellom måter å vere på.

Det burde gå an å utvikle ein filmkritikk for dette som held seg unna psykologien og tankar om korleis menneska er, akkurat som Bordwell åtvare mot i *Making Meaning*, men som held fast ved denne tanken om at filmen er et øvingsinstrument for menneska. Ein slik kritikk ville granske filmar etter moglegheiter for å skape eit rom i tilskodaren for refleksjon over sentrale kategoriar i livene våre – og som kan hende berre film er i stand til å syne er sentralt. Det filmar kan ta opp er: forholdet mellom det som berre kan synast og det som kan bli fortald, konfliktane mellom rasjonalitet og emosjonalitet, kva som er tilgjengeleg for sansing og kva som berre kan bli ant, korleis avgjerder alltid er i konflikt med mangfoldiggjeringa av synspunkt og verder.

Ein slik kritikk vil måtte kjenne etter den taktile opplevinga av filmen og freiste å forklare kva som har skjedd dei gongene ein går ut av kinosalen og kjenner at filmen ikkje slepp taket. Ein slik kritikk vil måtte jobbe hardt med dei filmene der publikum kjenner at alt ikkje er heilt oppklart for dei, der dei har ei kjensle av at filmen har rørt noko ved dei som dei ikkje meistrar heilt, med filmar som dei må tenkje meir på, med dei filmene som nærast peiker ein veg å gå for oss.

Ein slik filmkritikk ville vere ei forteljing om korleis menneska endrar seg og utviklar sansinga si ved hjelp av filmen.

Per Terje Naalsund er redaktør av [tilt]. Han har jobba mykje med formidling av film, blant anna for Norsk filminstitutt og FILM&KINO.