

Spielberg; mellem briksen og målebåndet

Af [HENRIK HØJER](#)

Hvad er det ved Steven Spielberg, der gør, at denne knægt fra Ohio i dag er en af alle tiders mest succesfulde filminstruktører. To nye bøger kommer med bud på løsninger af mysteriet.

Bøgerne er skrevet fra hver sit teoretiske hjørne af filmkritikken og åbenbarer nogle af de dilemmaer, filmkritikken anno 2007 står i.

Kigger man på top 50-listen over alle tiders største blockbusters, støder man på navnet Steven Spielberg ikke mindre end syv gange. Spielberg er intet mindre end et verdensomspændende populærkulturelt fænomen. Alene af den grund påkalder manden sig en del interesse, og der er da også efterhånden udkommet en del bøger om det filmiske naturtalent fra Ohio, USA (fig.1).

Senest er der udkommet de to meget forskellige bøger, der vil blive kigget nærmere på her. Det drejer sig om Nigel Morris' mere end 400-sider lange *The Cinema of Steven Spielberg, Empire of Light* og *Directed by Steven Spielberg, Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster* skrevet af Warren Buckland. De to forfatters tilgang til Spielbergs film er som sagt meget forskellige og placerer sig på hver sin side af den afgrundsdybe kløft mellem klassisk kulturanalyse inspireret af freudiansk og lacaniansk psykoanalyse og på den anden side det formalistiske stilstudie, som Warren Buckland repræsenterer.

Spielberg på briksen

I sin bog om Steven Spielberg angriber Nigel Morris indledningsvis den fordom, der ifølge ham stadig løber som en hovedstrøm gennem akademisk filmkritik, nemlig at popularitet er lig med underlødighed (fig.2). Det er Morris grundlæggende uenig i, og med udgangspunkt i netop populariteten undersøger han, hvad det er for en nerve, Spielberg formår at ramme igen og igen. Han påpeger tre karakteristika, der går igen i hans film:

1. Spielberg excellerer i pasticher over og citerer fra filmhistorien, såvel den amerikanske som den europæiske.
2. Lys spiller en afgørende rolle i Spielbergs film, "*This, I argue later, is consistently associated with the desires and fantasies of characters with whom the spectator is encouraged to identify.*" (Morris: 6)
3. De fleste af Spielbergs film omhandler fortællingen om en familie, der splittes ad. Det fører enten til genforening eller til "... *a spiritual substitute.*" (ibid: 7)

Morris skriver sammenfattende om de tre karakteristika:

Through this theme of wish-fulfilment, together with the cinematic allusions and symbolic lighting the films reflect upon as much as demonstrate the alleged function of popular cinema as an escape. (ibid: 7)

Morris fastslår altså, at den eskapisme, som Spielberg ofte skydes i skoene, uden tvivl er en del af filmenes attraktion, men at den desuden til stadighed inddrages i filmene på et langt mere intellektuelt niveau; som en overvejelse over hvad det er, vi flygter fra og ikke mindst hvortil. Det teoretiske apparat Morris kører i stilling, for at få greb om Spielbergs univers, er psykoanalytisk og først og fremmest inspireret af filmteoretikeren Christian Metz og af Sigmund Freud og Jacques Lacan,



Fig.1: Man kan godt forstå han smiler: Steven Spielberg er ifølge IMDb god for over 10 milliarder kroner!

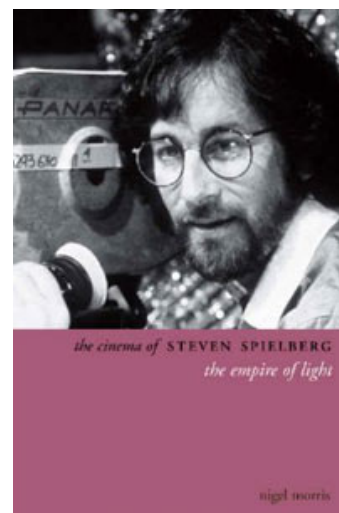


Fig.2: Nigel Morris, *The Cinema of Steven Spielberg, Empire of Light*.

og inden vi vender os mod resten af bogen lige nogle overvejelser over den terminologi, det afføder.

Spielberg som auteur

I 16:9 nummer 17 anmeldte jeg to bøger om Alfred Hitchcock. Den ene, Michael Walkers *Hitchcocks Motifs*, tager ligesom Morris' bog udgangspunkt i en psykoanalytisk terminologi (fig.3). Jeg havde mine forbehold, og det faldt Christian Braad Thomsen for brystet. Han blev derfor bedt om at svare på min kritik i en genanmeldelse af Walkers bog i 16:9 nummer 19, hvor han bl.a. skrev, at vi, hvis vi vil trænge ind i filmens mest fundamentale hemmeligheder, nok kan indlede med en æstetisk analyse, men at man derefter nødvendigvis må udvide sin æstetiske analyse med en psykoanalytisk læsning. Ikke mindst når det gælder Hitchcock. Ifølge Braad Thomsen forfladiger brugen af psykoanalyse nemlig ikke forståelsen af en film, som jeg påstår, men det udvider den tværtimod.

Vores uenighed ligger uden tvivl på flere niveauer: Jeg mener faktisk at psykoanalysen ofte, også når det gælder Hitchcock, skaber uinteressante karikaturer, der kommer til at fremstå som en-dimensionelle illustrationer af freudianske pointer, og dermed bl.a. helt overser eksempelvis humoristiske/parodiske/vrængende facetter i brugen af freudianske motiver. Koncentrerer man endvidere sin analyse af eksempelvis *Marnie* og *Psycho* om en psykoanalytisk tolkning af figurene Marnie og Bates, ja, så får man sikkert god psykoanalyse ud i den anden ende, men efter min bedste overbevisning også ret uinteressant filmanalyse.

Betragtet som mennesker af kød og blod, er Marnie og Bates efter min bedste overbevisning uinteressante, mens de som brikker i Hitchcocks værker (mest Bates) fremstår langt mere slagkraftige og uforglemmelige. Hvor Braad Thomsen interesserer sig for Norman Bates, som var han et menneske af kød og blod, interesserer jeg mig først og fremmest for ham, som en del af den langt større helhed, som filmen/kunstværket udgør. Her kommer formen ind som det altafgørende filter, man må betragte Norman Bates igennem. For mig at se er den æstetiske analyse altså vigtigst, hvis man vil forstå Hitchcock som kunstner, mens psykoanalysen af to-dimensionelle figurer på et lærred evt. kan tilføjes som en perspektivering.

Som det uden tvivl er Braad Thomsen bekendt, står jeg lang fra alene med min kritik. I bogen *Post-Theory* står psykoanalysen i den grad for skud. Folk som David Bordwell, Noël Carroll og Stephen Prince angriber den for helt fundamentalt at være uvidenskabelig. For ikke at ville tage ved lære af den fremadstormende kognitive videnskabs nye indsigter, når det for eksempel gælder menneskets bevidsthed/ubevidsthed og, interessant i forbindelse med filmanalyse, vores reception af levende billeder.

Post-Theory skabte furore og vrede, da den udkom for mere end ti år siden, men man kan konstatere, at den stort set ingen indflydelse har haft på Nigel Morris' tilgang til film i almindelighed og til Spielbergs film i særdeleshed. Ifølge Morris udspiller der sig nemlig i Spielbergs film en række ur-freudianske/lacanianske konflikter. Også på et mere formelt/æstetisk plan får denne terminologi fuld skrue, og det er trættende og i længden uinteressant, når alle kuglepenne oversættes til fallossymboler, når alle knive bliver udtryk for kastrationsangst, eller når venskaber partout tilskrives homoerotiske undertoner, og alle forhold mellem fædre og sønner ses i lyset af Ødipus' problematiske familierelationer.

Det afholder dog ikke Morris fra at fylde bogen med et væld af interessante iagttagelser og tankevækkende tolkninger, der rækker langt ud over den psykoanalytiske horisont, og det er nogle af dem, resten af anmeldelsen skal omhandle.

Spielberg som fænomen

Morris indleder bogen med sin tolkning af *Close Encounters of the Third Kind* (1977), som han anser for at være den arketyperiske Spielberg film. Kapitlet er ligeledes arketyperisk for Morris måde at behandle Spielberg på, idet han her som i bogens øvrige kapitler inddrager en række forskellige vinkler i forsøget på at forstå fænomenet Spielberg. Faste ingredienser i et Morris kapitel er en stadig forholde sig til samtidshistorien, filmhistorien, produktionshistorien men først og fremmest til receptionshistorien, der spiller en afgørende rolle for

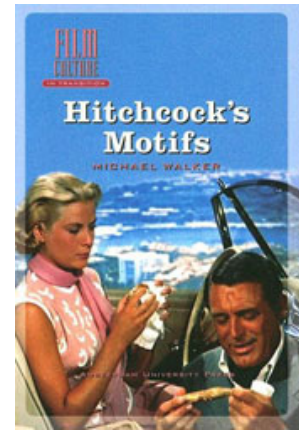


Fig.3: Michael Walkers bog *Hitchcocks Motifs*, der affødte Christian Braad Thomsens forsvar for den psykoanalytiske filmanalyse.

Mange af kapitlerne er opbygget som en dialog med den øvrige Spielberg-reception ikke mindst den anselige mængde kritikere, der har angrebet ham med meget jævne mellemrum. Denne dialog er mest påfaldende i kapitler, der omhandler Spielbergs mere kontroversielle film, der for de flestes vedkommende tager udgangspunkt i en historiske/politisk virkelighed. Det drejer sig bl.a. om *The Color Purple* (1985), *Amistad* (1997), *Schindlers List* (1993) og *Saving Private Ryan* (1998), der alle affødte ganske heftige reaktioner, ikke mindst fordi de var instrueret af selve popcorn-filmens stormester. Ikke sjældent bliver Morris en velargumenteret forsvarer for Spielbergs film, og han påpeger igen og igen, hvordan filmene indeholder overvejelser og nogle gange ligefrem svar på de angreb, der følger i deres kølvand. Mange forargedes over Spielbergs forsøg på at repræsentere det urepræsenterbare i *Schindlers List* og *Saving Private Ryan* men overså ifølge Morris, at begge film faktisk indeholder overvejelser over netop den problemstilling.

Spielberg som kunstner

En afgørende pointe i Morris bog er, at entertaineren Steven Spielberg ikke sådan lader sig adskille fra den modne Spielberg, der laver film som *Saving Private Ryan* og *Munich* (2005). Denne nye Spielberg, er der generel enighed om, fødtes med *Schindlers List*, men Morris påpeger hvordan to grundlæggende stiltræk fra de to typer Spielberg-film benyttes på kryds og tværs. Netop blikket for dette miks af auteurtræk i genrefilmen og af genrefilmtræk i auteurværket er ifølge Morris afgørende for forståelsen af Spielberg. Om henholdsvis *Jurassic Park* (1993) og *Schindlers List* hedder det bl.a.:

Goodnight quips that Grant and Sattler, reconciled over procreation, are a 'post-doc Adam and Eve', returned to the creation by Hammonds enterprise...A close-up on a snake after Muldoons death confirms the edenic subtext, reinforced by the initials of their first names, Alan and Ellie. (ibid:206)

Spectorial foreboding as the women huddle, trembling, derives from previous knowledge about Auschwitz and fulfils the prediction in their earlier conversation. Our fears parallel theirs. This is the ultimate horror movie moment – based on known fact within living memory, not fantasy... (ibid: 237)

Det sidste citat henviser til scenen i *Schindlers List*, hvor vi, biografpublikummet, og de jødiske kvinder og børn tror, de skal gasses, men hvor der til alles overraskelse og store lettelse kommer vand ud af bruserne. Spielberg bruger altså ifølge Morris sine kompetencer fra genrefilmen til at skildre rædslen. Det gør han i en film, der i øvrigt undsiger sig genrebestemmelser, akkurat som han i *Jurassic Park*, der vel og mærket ingen problemer har med at indskrive sig i genrefilmens rækker, indfører et niveau, der tiltaler tilskueren på et helt andet plan end den rutsjebanetur filmen i øvrigt diventerer med.

Som sagt udfolder en stor del af Morris' bog sig som en diskussion med Spielbergs kritikere, og denne vægtning betyder i nogle kapitler, at hans læsninger fremstår fragmentariske og uafsluttede. Det hænger desuden sammen med bogens manglende vægtning af filmenes æstetiske sider, der får overraskende lidt plads, når det nu handler om en instruktør, der er kendt som den sublim håndværker.

Spielberg som håndværker

Denne mangel forsøger Warren Buckland at råde bod på med sin bog om '*Spielbergs poetics*'. *Directed by Steven Spielberg* er ikke interesseret i den form for tematisk analyse som Morris bedriver. Han vil en langt mere stringent formel analyse, der skal afsløre, hvorfor det håndværk, Spielberg præsterer, appellerer til så mange mennesker (fig.4).

Bogen indledes med et filmhistorisk afsnit, der forsøger at spore undfangelsen af den moderne blockbuster. Her er der intet nyt under solen. Herefter bevæger Buckland sig over i et mere teoretisk kapitel, der introducerer hans metode og ikke mindst begrebet 'organic unity', der efter hans og mange andres overbevisning er det, instruktøren bør stræbe efter, og som Spielberg håndterer så overbevisende. Her ligger hemmeligheden om hans popularitet gemt:

Organic unity names a very particular organization of form. An organic unity is a whole that is more than the sum of its parts, for the whole possesses an added value nor contained in any of its parts...In organic unity, the parts reach their highest degree or best possible level of integration. This is why organic unity is

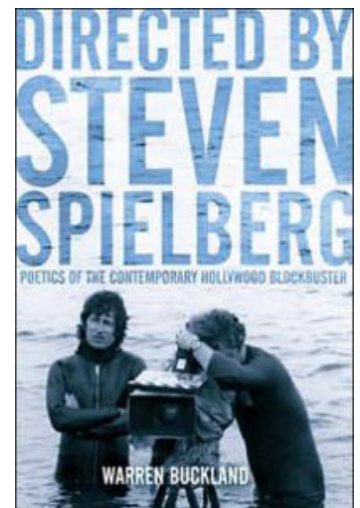


Fig.4: Warren Bucklands bog, *Directed by Steven Spielberg, Poetics of the*

Man må sige, at begrebet 'organic unity' forbliver noget abstrakt, men vejen til dets bestemmelse går altså via en meget konkret analyse af den enkelte films brug af det filmiske apparat. Warren Buckland arbejder sig nu kronologisk igennem udvalgte film fra Spielbergs karriere, film, som alle underkastes grundig æstetisk analyse: Hvornår klippes der, hvilken karakter har underlægningsmusikken, hvordan bevæger figurerne sig i forhold til kameraet, hvad er den gennemsnitlige indstillingslængde osv. Han når til følgende konklusion:

...it is the way Spielberg uses ...cause-effect narrative logic, a clear character arc, paradigmatic narration, careful combination of restricted and omniscient narration, foreshadowing, reversal of expectations, delay in resolution, plus long takes and deep focus shots... (ibid.174)

Problemet med metoden og ovenstående konklusion er, at de mange iagttagelser, den megen refereren og alle beskrivelserne af håndværksmæssig kunnen alt for ofte efterlader læseren med en fornemmelse af, at der mangler noget: Vi får at vide hvordan, alt for sjældent hvorfor.

Når Buckland som i kapitlet om *Jaws* (1975) langt om længe løfter sig op over materien og de mange opremninger og præsenterer egentlige tolkninger og perspektiveringer, bliver bogen for alvor interessant. Han skriver f.eks. om præsentationen af de tre mandlige hovedpersoner:

Whereas Hooper comes to the camera to introduce himself to the audience, Quint remains still, and the camera has to go to him. Brody, meanwhile, reluctantly turns toward and approaches the camera. The way these three characters are introduced reveals a dimension of their characters: Brodys lethargy and indecision, Quints stubbornness and arrogance and Hoopers energy and enthusiasm. (ibid:101)

Desværre led mit anmeldereksemplar under at siderne 114 til 146 manglede, men selvom disse sider, der bl.a. omhandler *Close Encounters of the Third Kind* (1977), skulle give mere plads til tolkning frem for beskrivelse, ville det ikke ændre ved det overordnede indtryk, at bogen først og fremmest er interessant for filmentusiaster af Barry Salt-skolen. Barry Salt er foregangsmanden for denne deskriptive og meget kvantificerende tilgang til filmhistoriske studier, og inspirationen fra ham slår helt igennem i kapitlet om *Poltergeist*.

Poltergeist er en af de mest omdiskuterede film i Spielbergs karriere (fig.5). Han har ikke selv instrueret filmen men udelukkende skrevet manuskript og produceret. Tilsyneladende i hvert fald. For siden filmens premiere har der gået vedholdende rygter om, at Spielberg under optagelser overtog styringen fra filmens officielle instruktør, Tobe Hooper. Buckland forsøger, inspireret af Barry Salt, at afgøre den filmhistoriske tvist ved at sammenligne *Poltergeist* med andre film af henholdsvis Hooper og Spielberg. Han tæller simpelthen antallet af 'very long shots', 'long shots', 'medium long shots' osv. i deres respektive film og sammenligner derefter med antallet i *Poltergeist*. Der ud over sammenligner han bl.a. kameravinkler, indstillingslængder og meget andet og kommer frem til det resultat, at *Poltergeist* sandsynligvis bør tilskrives Hooper frem for Spielberg. Interessant nok men også et eksempel på bogens overordnede problem, for hvad skal vi med den viden, hvis ikke bruge den i arbejdet med *Poltergeist* som værk: Hvad betyder det, at Spielbergs verdenssyn (manuskriptet) bearbejdes i en anden æstetisk form end den, han sandsynligvis selv havde foretrukket.

Spielberg som eksempel

Buckland er helt på det rene med, at han elegant undviger det niveau, jeg efterlyser, og han ville uden tvivl beskrive den form for filmanalyse, jeg savner, som impressionistisk og uvidenskabelig. Det betyder ikke, at Buckland er i samme båd som føromtalte Morris, tværtimod. De to forfattere og deres bøger er udmærkede eksempler på to væsensforskellige fronter i filmkritikken: På den ene side en tilgang der næsten udelukkende interesserer sig for fortolkningen af værkets tematiske sider, oftest med udgangspunkt i en teoretisk doktrin (her psykoanalysen), og på den anden side en ren formalistisk anskuen af filmmediet, der først og fremmest beskriver og, som Buckland gør det, betragter førstnævnte som impressionistisk, subjektiv og i yderste konsekvens uvidenskabelig.

Personligt placerer jeg mig et sted lige midt imellem, og glæder mig til,



Fig.5: Hvem har egentlig instrueret *Poltergeist*? Warren Buckland giver Tobe Hooper æren for den vellykkede familiegysler.

at der skrives en bog om Spielberg fra en position mellem de skarpt optrukne fronter; fra selve orkanens øje.

Fakta

Nigel Morris, *The Cinema of Steven Spielberg, Empire of Light*, Wallflower Press, 2007.

Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, Continuum Books, 2007.

Post-Theory, Reconstructing Film Studies, ed. Bordwell/Carroll, The University of Wisconsin Press, 1996.

Her finder du hele [Wallflower Press' imponerende bagkatalog](#).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - juni 2007 - 5. årgang - nummer 22

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.