

Rhetorica Scandinavica, ISBN 1397-0534

No 42, 2007, pp. 20--30

Publisher: Retorikförlaget AB

Author: Jan Grue, Oslo University College.

Title: "The Rhetoric of Film Reviews" [Filmanmeldelsens retorikk]

Abstract:

The author argues that institutional ethos is a decisive factor in modern media genres, and that it ought to be analyzed separately from personal ethos. The discussion deals with a corpus of Norwegian film reviews, from which persona emerges as a means by which individual writers can maintain a personal ethos – that is to say a strategic resource for dealing with changing genre conventions and institutional goals.

Keywords:

Ethos, persona, film, criticism, genre history

Jan Grue:

Filmanmeldelsens retorikk

Personlig ethos, institusjonell ethos og persona

Roger Cherry plasserte i sin tid den litterært konstruerte *persona* og det utenomtekstlige *ethos* som to forbundne, men uavhengige punkter på samme linje.¹ Imidlertid vokser ethos frem fra både personlige og institusjonelle kilder, mens persona må fungere i forhold til en sosialt og institusjonelt bestemt *sjanger*. En analyse av et korpus av norske filmanmeldelser viser at persona under visse forutsetninger er under anmelderens kontroll, mens ethos er langt vanskeligere å kontrollere på grunn av den institusjonelle komponenten. De to begrepene er dermed vanskelige å plassere på samme linje; et sterkere skille mellom personlig og institusjonell ethos² er nødvendig.

Innen litteraturvitenskapen finnes en rekke studier av skjønnlitterære forfatters selvframstilling og dennes retoriske konsekvenser, hvorav den kanskje mest kjente er Wayne Booths *The Rhetoric of Fiction*.³ Sakprosaforskningen har til sammenligning et langt lerre å bleke, selv om nyere forskning viser at sakprosa kan fremvise like kompliserte selvframstillingsstrategier som skjønnlitteratur.⁴ Der den skjønnlitterære forfatterens hovedoppgave med hensyn til selvframstilling er å konstruere en persona som gjør den litterære fremstillingen mest mulig troverdig, står sakprosaisten i sin selvframstilling overfor et potensielt mer sammensatt retorisk problem.

En sakprosaetekst må naturligvis gi et troverdig og sammenhengende verdensbilde, men kan i tillegg ha flere forensiske, epideiktiske og deliberative mål. Filmanmeldelsen er et *case in point*: Den kan være ment å undersøke filmens karakter, lovprise eller kritisere dens kvaliteter, og veilede publikum i valg av forestilling. Samspillet mellom sjangerforventninger og kommunikative mål utgjør et komplekst felt for selvrepresentasjon også hva angår tilsynelatende enkle avistekster, særlig når illustrasjonsbilder og paratekstlige markører telles med. Innen dette området spiller også *institusjonelle føringer* inn. En negativ anmeldelse ledsaget av et stort og synlig bilde kan øke billettsalget; en anmelder som forsøker å iscenesette en kritisk og undersøkende persona kan komme i konflikt med avisens ønske om å trekke lesere ved å skrive om en allerede velkjent film. Dette samspillet gir rom for å stille noen spørsmål om anmelderssjangeren, som i sin tur kan føre til en bedre forståelse av den generelle dynamikken mellom

1 Cherry (1998 [1988]).

2 Forbindelsen mellom personlig og institusjonell ethos er meg bekjent ikke utførlig behandlet i norsk sammenheng, men se Amossy (2001).

3 Booth (1983).

4 Se f.eks. Tønnesson (2004) for eksempler på ulike faglige roller og tekststemmer hos historikere.

ethos og persona hos sakprosaister.

For det første: Filmanmeldelsen som sjanger har i Norge endret seg kraftig de siste par tiårene. Hva skjer da med de norske filmanmelderens persona? For det andre: Vi kan gå ut fra at anmelderne ønsker å fremstå som troverdige også når sjangeren de skriver i, endrer seg. Hvilke strategier benytter de i så fall for å bevare ethos? For det tredje: Er filmanmeldernes ethos og persona, slik Cherry postulerer, to punkter på samme kontinuum?

Distinksjonen ethos-persona

Roger Cherry lanserte distinksjonen mellom ethos og persona som et analytisk verktøy til anvendelse både på *fiction* og *non-fiction*, et verktøy for å differensiere den forestillingen om en hel, udelt forfatterstemme. Heller enn å introdusere et skarpt skille mellom de to begrepene benytter han en gradert skala, der den historiske, utenomtekstlige avsenderen ligger i den ene enden og den iscenesatte, tekstinterne avsenderen befinner seg i den andre⁵. Han oppsummerer de to begrepene slik:

With its roots in the rhetorical tradition, *ethos* refers to a set of characteristics that, if attributed to a writer on the basis of textual evidence, will enhance the writer's credibility. Persona, on the other hand, traces its roots through literature and literary criticism and provides a way of describing the roles authors create for themselves in written discourse given their representations of audience, subject matter, and other elements of context. [...] *Ethos* and persona are not mutually exclusive, but interact with one another in rather complex ways.⁶

Disse *rather complex ways* er vanskelige å diskutere i det abstrakte. Cherrys modell er generell, og innebærer at persona og ethos opptrer på

samme linje – en skala der den virkelige, historiske forfatteren befinner seg i den ene enden og den fullstendig iscenesatte litterære stemme befinner seg i den andre:

Writer's "real" self < — > Writer's "fictional" self

Denne modellen stemmer godt på Cherrys eksempler. Han omtaler først og fremst skjønnlitterære og faglitterære *forfattere*, og dermed tekster som i høy grad identifiseres med én avsender som står fritt til å bruke elementer av seg selv, til å velge ut de elementer av biografi og personlighet som trengs for å konstruere den ønskede persona. Innen sakprosaen er Cherrys eksempler vitenskapsmenn som skriver på egne vegne, og dermed befinner seg i en lignende situasjon.

En persona må moduleres med henblikk på de ønskede retoriske effekter; den er ment å gi teksten moment, for å etablere *agency*.⁷ Den er rettet fremover. For ethos er situasjonen annerledes. Cherrys eksempeltekster er bøker; her er forlagslogoer og imprints blant de første ethos-markørene som møter leseren. Ethos følger primært av tekstens bakgrunn. Hvis vi beveger oss i leseretningen langs Cherrys linje, fra det virkelige til det fiktive og konstruerte, beveger vi oss samtidig fra avsender til intendert mottaker. Den konstruerte personaen møter den forestilte leseren (den implisitte leseren⁸, modelleseren⁹).

Men denne endimensjonale bevegelsen er problematisk – på én måte når det gjelder bøker, på en annen måte når det gjelder magasintekster. Man kjøper en bok av Thomas Pynchon før man kjøper en paperback fra Vintage, men man kjøper *The New York Times* før man kjøper en reportasje av Jayson Blair eller Stephen Glass. I det første tilfellet er ethos en *funksjon av persona*. Forventningen om Pynchons (relativt stabile) litterære persona går forut for forlagets institusjonelle troverdighet. I det andre tilfellet er det omvendt. Mange aviser har

7 Se Campbell (2003) for en nyere diskusjon.

8 Booth (1983).

9 Se Eco (1984 [1979]).

5 Cherry (1998), s. 396.

6 Cherry (1998), s. 402.

svært høy grad av institusjonell kontroll med språk, stil og sjangerkriterer,¹⁰ og setter dermed strenge rammer for mulige journalistiske personaer. En journalist som fabulerer, som bryter med disse rammene, ender kan hende opp med å undergrave institusjonell ethos, men kan i liten grad endre produksjonsbetingelsene for fremtidige journalisters persona. I flere tilfeller vil dessuten *paratekstlige*¹¹ trekk spille en viktig rolle i ethoskonstruksjonen, som når en slående formulert tittel eller gode ingresser indikerer avsenderens holdninger og kvaliteter. Det er særlig de paratekstlige trekkene som befinner seg utenfor forfatterens kontroll, uten at de av den grunn opererer uavhengig av forfatterens ethos.

Hvordan arter selvpresentasjonen seg i en sjanger der avsenderens personlige ethos er sammenvevd med en institusjonell ethos, der det i praksis bare er personaen som er under forfatterens kontroll, og der personaen må avpasses presist til institusjonelle rammer? *Filmanmeldelsen* er en slik sjanger, med svært høy grad av paratekstlige, redaksjonelt styrte elementer.

Filmanmeldelsens retorikk

Filmteoretikeren David Bordwell, som sammen med Kristin Thompson har skrevet det definitive verket om Hollywoods tidlige historie, har også retoriske interesser, og er kan hende den som har gått lengst i å anlegge et retorisk perspektiv på filmanmeldelsen som sjanger. Betrakningene hans om anmelderrollen vil danne utgangspunktet for min diskusjon, også fordi Bordwell lar flere spørsmål stå ubesvart.

I hovedverket *Making Meaning*¹² introduserer Bordwell et grunnleggende skille mellom *anmelderen* og *kritikeren*. Det er den siste av disse som utgjør analyseobjektet i boken. Imidler-

tid oppsummerer han anmelderens oppgave som en der det gjelder å forsvare sine vurderinger overfor leserne¹³. Han berører også, svært kort, problemstillinger knyttet til ethos og persona:

In film reviewing, ethical proofs serve to create an attractive role that will warrant the critic's opinions. The reviewer may present himself as a solicitous consumer guide [...]. Or the reviewer's ethos may be that of the passionate advocate for the bizarre or overlooked film. [...] The reviewer may present the image of the vulgar but righteous film fan [...] or the cultural pundit with stringent standards.¹⁴

Bordwells analyse går forut for Cherrys distinksjoner, hans *ethos* er både ethos og persona. Han opererer ikke med noe skille mellom den rollen anmelderen spiller i teksten, og de karaktertrekk som, med basis i teksten, kan tilskrives anmelderen-som-avsender. Anmeldertypene hans er miniportretter av ofte forekommende amerikanske anmeldere; typologien kamuflerer de institusjonelle begrensningene anmelderne arbeider under. Det er ikke tilfeldig hvem som opptrer hvor. Hvis Cherrys begreper anvendes på Bordwells anmeldertyper, dukker det opp en rekke spørsmål. Er "the passionate advocate" og "the cultural pundit" roller som står tilgjengelig for alle anmeldere, eller finnes det situasjoner der utvalget er mer begrenset? De fleste anmeldere er avhengig av institusjonell tilhørighet, av en spalte og en redaksjon. Dynamikken mellom persona og ethos består dels i at en "attractive role" må tilpasses de kontekstuelle faktorer. Det legges klare føringer på de personaer en anmelder til enhver tid har tilgjengelig.

Temaet for denne artikkelen er avgrenset til samspillet mellom persona og ethos i filmanmeldelsen, en sjanger som er viet relativt lite oppmerksomhet i retorisk sammenheng. Den er interessant av flere årsaker. For det første er

10 Se Hågvar (2002) for en diskusjon av utøvelsen av denne kontrollen i Norges mestselgende avis, *Verdens Gang*.

11 Genette (1997).

12 Bordwell (1989).

13 Bordwell (1989), s. 37.

14 Bordwell (1989), s. 35-36.

den fleksibel – en filmanmeldelse kan, som nevnt, inneholde elementer fra alle de tre aristoteliske sjangere. Teksten er forensisk i den grad filmen blir bestemt til å være av høy eller lav kvalitet, og i den grad anmelderen argumenterer for å bestemme hvilken sjanger og type den tilhører. Den er epideiktisk i den grad dens estetiske kvaliteter blir fremmanet og beskrevet, og ettersom anmelderen gjengir filmens handlingsforløp. Teksten er deliberativ i den grad leseren blir oppfordret til å se filmen eller styre klar av den.

Anmelderens avhengighet av persona

Persona er et viktig middel til overbevisning i filmanmeldelsen – kanskje viktigere enn i andre typer kunstkritikk. Det har blitt bemerket at alle er spesialister på to felt, sitt eget og filmanmelderens. Innen både litteratur og musikk er det vanlig at anmeldere spesialiserte seg – på lyrikk, på opera eller på rock. Filmanmeldere forventes derimot å dekke hele mediets spekter, uavhengig av personlig smak. Det virker absurd å be en operaanmelder dekke en black metal-konsert, men filmanmeldere med klar preferanse for romantiske komedier forventes også å ha noe fornuftig å si om actionfilmer. Personaen er derfor et viktig virkemiddel for å stabilisere filmanmelderens fremtoning og derved lesernes forventninger. Hvis vi vet hvor vi har anmelderen, slipper han å redegjøre for sine smakspreferanser i hver anmeldelse. Vi tar det for gitt at operaanmelderen kjenner sitt fag; filmanmelderen må gjøre seg tydelig for oss.

I tillegg er det, sett i forhold til andre kunstkritiske sjangere, sjelden at filmanmeldere har utdannelse eller andre formelle kvalifikasjoner som *a priori* gjør dem troverdige. I boken *Nine American Film Critics*, en studie av de første generasjonene amerikanske filmanmeldere, viser Edward Murray hvordan de fleste av dem var autodidakter eller litteraturanmeldere som hadde skiftet beite¹⁵ – ikke så rart, siden de

15 Murray (1975).

begynte sitt anmelderliv før film hadde blitt vitenskap, før filmskoler hadde blitt vanlige. Selv etter at skolene åpnet, har imidlertid tendensen holdt seg; de filmvitenskapelig utdannede skriver som regel *kritikk*, ikke anmeldelser. Det er journalistlauget som ivaretar anmelderiet.

I en moderne norsk kontekst beskriver filmforskeren Anne Gjelsvik hvordan de fleste avisenmeldere har bakgrunn fra nyhets- og kulturjournalistikken. De er ikke filmvitere.¹⁶ Anmelderjobben, som ofte er ettertraktet, går gjerne til en kulturjournalist som har opparbeidet seg ansiennitet i redaksjonen. Filmanmelderen får dermed en tradisjonell utfordring satt på spissen – han eller hun opptre ikke, og får ikke troverdighet, ”*qua* ekspert”¹⁷. Den journalistiske allrounderen, som bare i noen grad står fritt til å velge sitt retoriske prosjekt og sin retoriske sjanger, tjener på å iscenesette en persona som gjør ham gjenkjennelige, og som åpent indikerer smakspreferansene hans. Denne personaen er i sin tur bundet til avsenderinstitusjonens profil.

Det finnes unntak fra regelen. Amerikaneren Roger Ebert, som er den kan hende mest kjente nålevende filmanmelder, har en status innen faget som lar ham bytte modus fra anmeldelse til anmeldelse. Navnet og utseendet hans (han har opptrådt på tv gjennom en årrekke) har blitt effektive signifikanter for hans persona. Han har en personlig publikasjonskanal¹⁸ i tillegg til sin institusjonelle¹⁹ og kan ta for gitt en status innen faget som automatisk gjør oppfatningene hans autoritative. Dermed kan han fra én anmeldelse til en annen bytte mellom å opptre som de fleste av Bordwells typer. I forsvaret for Al Gores dokumentar *An Inconvenient Truth* er han ”the passionate advocate”, i vurderingen av *Superman Returns* fremstår han som en

16 Gjelsvik (2002). Se også Strindberg (1996), særlig Per Haddals innlegg, for en mer omfattende presentasjon av norske forhold.

17 Andersen (1995), s. 35.

18 Se <http://www.rogerebert.com>.

19 Hans faste spalte i *The Chicago Sun-Times*.

”righteous film fan”. Leserne vet uansett at det er Roger Ebert de leser.

De fleste filmanmeldere er ikke i Eberts privilegerte situasjon. De må bruke mye energi på å etablere en distinkt og gjenkjennelig persona,²⁰ og denne personaen må samsvare med de forutsetninger publikasjonskanalen deres gir dem. Anthony Lane i *The New Yorker* er en tørrvittig og velformulert variasjon over Bordwells *film fan*. Anmeldelsene hans er fulle av populærkulturell trivia. Han er underholdende, men han har samtidig malt seg inn i et hjørne. Han er praktisk talt forhindret fra å skrive alvorlig om alvorlige filmer, og han fremstår ofte som nedlatende. Peter Bradshaw i *The Guardian* er Bordwells arketypiske *cultural pundit* skriver som regel med de filmhistoriske og litterære referansene for hånden. Han er god til å plassere filmer for et utdannet og seriøst anlagt publikum. Samtidig tar man det for gitt at han vil mislike lett underholdning og amerikanske storbudsjettfilmer. Disse to anmelderpersonaene er til dels motpoler. Hver av dem henter styrke i en bestemt form for selvframstilling, og følgelig overbevisningskraft gjennom autentisitet: ”Jeg misliker denne filmen, for det er en slik anmelder jeg er.”

Endret ethos som en funksjon av endret sjanger og persona

Kunne Anthony Lane skrevet i *The Guardian*, og Peter Bradshaw i *The New Yorker*? Påvirkningen de institusjonelle føringene har for anmelderes persona, blir særlig tydelig i et diakront norsk eksempel. En studie i regi av Norsk Kulturråd²¹ viser at betraktelige endringer fant sted innen kulturdekningen i de to avisene *Aftenposten* og *Dagbladet* fra 1970- til 2000-tallet. Begge aviser har hele tiden hatt ambisjoner om en seriøs og omfattende kulturdekning, men i begge tilfeller (i *Dagbladet* i større grad enn i *Aftenposten*) har forbrukerjournalistikken i stadig større grad

kommet til å prege kultursidene – herunder filmsidene.

Journalistene Thor Ellingsen og Per Haddal har begge hatt lang fartstid som hovedanmeldere i sine respektive aviser *Dagbladet* og *Aftenposten*. En del trekk ved skrivestilen deres er uendret gjennom årene, men det er også tydelige endringer i deres personaer over tid – endringer som sammenfaller med den generelle dreiningen i avisenes filmdekning. I det følgende vil jeg gjennomgå eksempler fra noen representative anmeldelser, som har det til felles at de omtaler filmer av kjente regissører med både kommersiell og kunstnerisk appell – filmer som legger seg åpne for et vell av tolkningsmuligheter. Visse svært kommersielt anlagte eller kunstnerisk svært smale arbeider gir et noe mindre arbeidsrom for anmelderen. I møtet med filmer med både publikumstekke og kunstneriske kvaliteter vil det imidlertid være mer interessant hva anmelderen vektlegger; sagt på en annen måte vil anmelderens valg av persona være med på å bestemme anmeldelsens innhold og tematiske fokus.

Essayistikk og fortolkning

På 1970- og 1980-tallet lar både Ellingsens og Haddals persona seg best beskrive som *essayistisk fortolker*. Et påfallende eksempel på hvordan denne personaen kommer til uttrykk, finnes i Ellingsens anmeldelse fra 1977 av Werner Herzogs *Gåten Kaspar Hauser*. Ellingsen siterer i sin helhet et norsk samtidsdikt, og bruker det til å belyse problemstillinger som han anser som sentrale i filmen, men som på ingen måte er umiddelbart tilgjengelige. Han må tenke, skrive og ikke minst tenke i skrift for å få bitene til å passe sammen. Denne analytiske metoden er representativ for tiåret; i flere andre samtidige tekster etablerer Ellingsen en reflektert og kunnskapssøkende persona. Han utvikler sitt anmelderprosjekt ved å lese temaer og motiver ut av filmene, ved å beskrive momenter som ikke er umiddelbart tilgjengelige for den gjennomsnittlige kinogjenger. Han bygger opp tro-

20 Se Murray (1975).

21 Lund (2000).

verdighet som spesialist og fortolker ved å beskrive ting som ikke lar seg oppdage av hvem som helst. Dette er en strategi med dype røtter i kunstformidlingen; uten spesiell innsikt har formidleren ingen effektiv kommunikasjonsplattform.

Parallellen mellom dikt og film, i tilfellet *Gåten Kaspar Hauser*, fantes ikke før Ellingsen postulerte den. Hvorvidt den er en overbevisende analogi eller ikke, avhenger naturligvis av lesernes egen oppfatning av filmen, men det faktum at Ellingsen er i stand til å se og beskrive et filosofisk motiv, understøtter i sin tur hans konklusjon om at *Gåten Kaspar Hauser* er en film med et klart eksistensielt tilsnitt, en film som blant mye annet presenterer en moralfilosofisk tese. Han demonstrerer også et videre poeng – at formidlingsviljen, med sitt begrensede utfoldelsesrom, kan prege en avistekst. Fra Ellingsens anmeldelse kan leseren få en rimelig god oversikt over handlingsforløpet i *Gåten Kaspar Hauser*, teksten har en rent informerende funksjon, men det kommer noe mer med på kjøpet. Filmen blir situert og forsøkt utforsket, man får en fornemmelse av hva den er, eller ønsker å være.

I Per Haddals tekster fra samme periode møter leseren en tilsvarende persona. En anmeldelse av Andrei Tarkovskijs *Offeret* fra 1986 er et typisk eksempel. Den er kulturhistorisk og kulturkritisk anlagt; filmen er for Haddal en del av et langsiktig kunstnerisk prosjekt og et ubesvart metafysisk spørsmål. Ved for eksempel å benytte frasen ”det hellige Russland”²² i anmeldelsens første avsnitt demonstrer han kunnskapsbredde og generell innsikt, ved å oppsummere regissørens karriere i det andre avsnittet signaliserer han feltspesifikk kunnskap og filmfaglig kompetanse. Begge manøvre, som er velkjente essayistiske strategier, etablerer en formidlingspersona etter samme mønster som i Thor Ellingsens tekst. Haddal forsvare sin posisjon som anmelder ved å formidle kunnskap til den allment interesserte leser, og sin konklusjon om filmen

22 *Svjataja Rus*, et nøkkelbegrep i russisk religions- og kulturhistorie. Motsats til det verdslige *Rossija*.

ved å utvikle temaer og argumenter i sin lesning av den. Den siste setningen lyder: ”Overjordisk vakker, en drøm av en film om et mirakel.” Nøkkelordene *overjordisk* og *mirakel* knytter direkte an til det religiøst-metafysiske elementet Haddal tidligere har lest ut av filmen; han utvikler en argumentasjonsrekke basert på sin innsikt som fortolker.

Terningkast og taksonomi

Den essayistiske fortolkeren er imidlertid en historisk betinget persona for begge de nevnte anmelderne. Den Thor Ellingsen som skriver om Werner Herzogs film i 1977, er knapt til å kjenne igjen på 1990-tallet. Når han tar for seg for eksempel Joel og Ethan Coens *The Hudsucker Proxy*, er det med en tone som best kan beskrives som avvisende. Han rekapitulerer historien, nevner skuespillerne og regissøren, og klassifiserer filmens sjanger som en *homage* til tidligere tiders screwball-komedier. Når han trekker inn andre verk og kunstnere, er det imidlertid bare for å slå fast at *The Hudsucker Proxy* ikke holder kvalitetsmessig mål i sammenligningen, for å slå fast at ”[d]et kan aldri bli mer enn flinkt”. Lignende formuleringer går igjen i anmeldelsene av Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* og Zhang Yimous *Den røde lykten*. Forandring i personaen kan ikke bare skyldes filmtilfanget; noe mer grunnleggende har endret seg. I stedet for å bedrive fortolking og formidling, bruker Ellingsen sin spesialistkunnskap som et middel til lukking og reduksjon. Leseren kan ikke lenger bruke hans autoritative uttalelser som et verktøy for å gjøre filmopplevelsen dypere eller rikere, bare for å orientere seg i landskapet. Veiviseren har blitt et veiskilt.

Hva har skjedd? Det finnes et paratekstlige akkompagnement til den skiftende anmelderpersonaen i både *Aftenposten* og *Dagbladet*: den numeriske kvalitetskalaen. Noen publikasjoner bruker fem stjerner, andre bruker tall fra én til ti. De fleste norske aviser bruker en variant av ”terningkastet”, en terning som viser øyne fra én til seks. *Gåten Kaspar Hauser* ble ikke vurdert på

en slik skala, det ble derimot *The Hudsucker Proxy*. Innføringen av terningkastet er den største endringen i *Dagbladets* filmanmelderi i denne perioden, og jeg tar det som et signifikant tegn på *forbrukerjournalistikkens* inntog i avisen.²³ Terningkastet gir anmelderen mulighet til å virke autoritativ uten egentlig å være det, til å hoppe over argumentene til fordel for en blank påstand. Det tvinger imidlertid også teksten til å orientere seg mot terningkastet. Utsagn som tidligere kunne fungere flertydig, vil nå bli lest opp mot et dominerende utsagn, som underbygging av påstanden *Denne filmen er en treer på terningen*. Sjangeren har endret seg, og Thor Ellingsens persona endres med den. Han trenger ikke lenger å begrunne sine vurderinger i like stor grad som før – det paratekstlige, visuelle argumentet veier tyngre.

Gåten Kaspar Hauser blir lest opp mot et dikt, *The Hudsucker Proxy* blir vurdert mot Frank Capras klassiske komedier og en av Paul Newmans tidligere rolletolkninger. Den ene sammenligningen bringer ny kunnskap om filmen som anmeldes til leseren, den andre gir leseren en slags skala der filmens kvalitet kan vurderes. Begge sammenligninger er relevante, men de korrelerer med vidt forskjellige personaer. Diktet brukes som fortolkningsverktøy, det åpner et betydningsrom. Paul Newman blir veid og funnet for lett, han brukes til å avslutte en potensiell debatt: ”[N]år så vi Paul Newman i en virkelig god rolle sist, verdig hans talent? Ikke siden Sidney Lumets ‘Dommen’”

Aftenposten var senere ute enn *Dagbladet* med å innføre vurderingssystemer, men i 2004 er den seksdelte skalaen veletablert også der. I Per Haddals anmeldelse av Agnès Jaouis *Se meg* fremkommer det tydelig at anmelderpersonaen har endret seg tilsvarende i begge aviser. *Se meg* blir karakterisert som en ”[u]forskammet velspilt satire fra et gjennomsnobbet kultur-Paris”, og gis terningkast fem. Filmen blir med andre ord plassert innen en sjanger, og vurdert

etter hvor godt den samsvarer med sjangerkravene. Haddal trekker gjennom resten av anmeldelsen konsekvent frem trekk som understøtter sjangertilhørigheten – de spesifikt franske, satiriske, gjennomsnobbete elementene i filmen – men overser dermed flere andre tolkningsmuligheter. Det er her verdt å merke seg at *Se meg* også inneholder en rekke mer generelle sosiologiske observasjoner; det er en film som i like stor grad kommenter det universelle menneskelige behovet for nettopp å bli sett. Lignende fortolkningsmuligheter forsvinner flere av i anmeldelsene fra samme periode, for eksempel av Pedro Almodovars *Dårlig oppdragelse*.

Kontrasten til den Per Haddal som anmelder *Offeret* ligger i at disse tolkningsmulighetene ikke har en naturlig plass i en tekst der terningkastet står sentralt. Den dominerende mekanismen i filmanmelderiet på 2000-tallet er taksonomisk, det handler om å klassifisere, bedømme og plassere. Om *Offeret* skriver Haddal om ”prestasjoner som sprenger anmelderens vokabular og beveger seg inn i poesien”, han tematiserer sine egne begrensede forutsetninger for fullt ut å beskrive filmen, og nøler ikke med å lansere til dels motstridende tolkninger. *Offeret* er for Haddal både poetisk og realistisk, filmen slekter både på Tsjekhov og Dostojevskij. Slike observasjoner elimineres lettere i en terningkastanmeldelse, de er ikke relevante for anmeldelsens funksjon.

Institusjonell ethos og persona

To historisk betingete personaer går igjen i to norske aviser. Både Ellingsen og Haddal fremtrer, i henholdsvis 1977 og 1986, som essayister og fortolkere. De utforsker filmene de skal anmelde, og trekker på litteratur, poesi og billedkunst så vel som andre filmer når de forklarer anmeldelsens objekter for leseren. Den tilhørende ethosen er bygget på opplysning, på den troverdig formidlede innsikt i verket.

I 1994 og 2004 fremtrer de to anmelderne i langt større grad som kulturelle veiskilt, som smaksdommere og filtreringsmekanismer. Det

23 Se Roksvold (1997) for en diskusjon av den historiske bakgrunnen.

te er personaer som i større grad kan benyttes uten å bli fulgt av høye kunnskapskrav, en persona som mer enn noe annet fordrer skråsikkerhet og vilje til å mene noe, hva som helst. Den fungerer iblant underholdende, særlig når den bæres av en dreven retorisk posør. Den tidligere nevnte Anthony Lane i *The New Yorker* er en mester i å skrive sarkastiske avfeininger; underholdningsverdien i tekstene hans er upåklagelig. Imidlertid vil anmeldelser av dette slaget i lengden si lite eller ingenting av interesse for den som vil vite mer om *filmen* – om filmmediet, om filmkunsten. De sier i høyden noe om hva som går på kino, om hvilket filmutvalg som for øyeblikket er tilgjengelig for forbrukeren. Det er også grunn til å tro at slike personaer er langt mindre interessante å bære for anmeldere med flere tiårs erfaring innen filmfeltet.

Endringen i filmdekningen samsvarer imidlertid med et skifte i avisenes selvforståelse og samfunnsfunksjon. Både i *Aftenposten* og *Dagbladet*, som i en rekke aviser i både norsk og internasjonal sammenheng, har orienteringen mot leseren-som-samfunnsborger blitt erstattet av en orientering mot leseren-som-forbruker. Det institusjonelle ethos avhenger da i mindre grad av at avisen supplerer argumenter til den offentlige diskurs, til samfunnsdebatten, og i større grad at avisen kan tilby etterrettelig forbrukerjournalistikk, solide vurderinger av de tilgjengelige produkter. Livsstilssidene øker stadig i omfang.

Hvilke konsekvenser har dette? For det første blir anmelderens ethos i langt større grad knyttet til den institusjonelle autoritet. I 1977 anmelder skribenten Thor Ellingsen en film, i 1994 er det i langt større grad er avisen *Dagbladet* som gjør det. Mange dagsaviser opererer nå med filmbarometre, der den numeriske kvalitetsvurderingen er eneste variabel og avisen er eneste avsender. Ukens kulturtilbud er nettopp det, et vareutvalg tilgjengelig for forbruk og konsumering. Medieaktørens strategi består i å fungere som portvakt, som filter, som nødvendig mellommann. Det viktige er fullstendig oversikt og ryddige, lett tilgjengelige vurdering-

er. Hvilke filmer fikk terningkast seks, og hvilke kan jeg som filmkonsument trygt overse?

Kritikerens spesialistkunnskap er lite relevant i denne sammenhengen, terningen kan kastes av nær sagt hvem som helst. Dermed snevres rommet for å iscenesette en interessant persona betraktelig inn. Det ville være vanskelig, om ikke direkte bortkastet, å forsøke seg som essayist og fortolker på dagsavisenes filmsider anno 2006. For å vende tilbake til David Bordwells terminologi kan man hevde at en slik persona ikke lenger er attraktiv. Dette er i så fall det samme som å si at kritikerens feltspesifikke kunnskap ikke lenger tjener sin ethosbyggende funksjon; dynamikken mellom ethos og persona har blitt forrykket av endringer i de institusjonelle forutsetningene.

Medieaktørens autoritet som filmbedømmer avhenger hovedsakelig av oversiktighet og lesbarhet. Terningkastet blir ikke begrunnet, og de manglende begrunnelsene unnskyldes fordi terningkastet er tilstrekkelig. Slik endres anmeldersjangeren; som flere forskere har påpekt, oppstår og overlever sjangere av funksjonelle grunner.²⁴ Når den slutter å tjene en kommunikativ funksjon, vil sjangeren kollapse eller endres. I tilfellet filmanmeldelser innebærer dette at essayistikken migrerer fra avissidene, og blir erstattet av forbrukerveiledning. Dermed endres forutsetningene for måten film som fenomen blir oppfattet på – litt mindre som kunstverk, litt mer som produkter. I en tid der kommersialiseringen av filmmediet har gått lengre enn noensinne, fortjener dette oppmerksomhet.

Avsluttende bemerkninger: Institusjonell og personlig ethos

La meg vende tilbake til mine innledende problemstillinger. På spørsmålet om hva som skjer med de norske filmanmelderens persona når sjangeren forandrer seg, virker det tydelig at de er svært plastiske, og endrer seg i henhold til

24 Se særlig Bhatia (1993) og Miller (2001).

sjangerens endrede funksjoner. Når det gjelder anmeldernes ønske om å beholde sin troverdighet, virker de dyktige i tilpasningen til nye paratekstlige argumenter – de utnytter effektivt visuelle argumenter, og tilpasser teksten deretter. Terningkastet er verdidommen, adjektivene fungerer i kraft av terningkastet som utfylling og begrunnelse.

Hva er da forbindelsen mellom ethos og persona innen filmanmeldelsen? Eksemplene fra filmkritikken i norske aviser viser at en effektiv og funksjonell persona, som anmelderne etterstreber, må målbære de egenskaper som definerer den institusjonelle profil. Institusjonell ethos – avisen som forbrukerveileder – ekskluderer personaer som ellers ville vært foretrukket, personaer som kunne vært i større samsvar med personlige kvaliteter, med the *writer's "real" self*. En avsenders persona er hans egen, men hans ethos er vanskeligere å styre.

I forlengelsen av dette er det grunn til å spørre seg hvilke begrensninger som gjelder innen Cherrys mer vidtrekkende problemområde, der den institusjonelle komponenten ofte vil utgjøres av et forlag eller mediehus, representert ved både redaktører og markedsavdeling. Disse aktørene kan være mindre synlige, men ikke

nødvendigvis mindre innflytelsesrike i utformingen av avsenders persona, enn en avisredaksjon. Fremtidige undersøkelser av dynamikken ethos-persona imellom bør derfor også ta for seg hvordan et forlag etablerer rammene for sine forfatters ethos ved bruk av paratekstlige og andre redaksjonelle virkemidler.

Kan hende er det sentrale spørsmålet hvorvidt det overhodet finnes individuell, uavhengig og distinkt ethos som etableres på bakgrunn av situasjonelt forankret tekst. Hvordan kan en tydeligere distinksjon etableres mellom institusjonell og personlig ethos? Dette spørsmålet berører i høy grad hvordan vi forholder oss til den daglige medievirkelighet, ikke minst i en tid hvor medieinstitusjoner og institusjonell troverdighet er i rask endring.

Spillet mellom persona og ethos har kompliserte regler; når reglene endres, er det viktig å påpeke det. Hvorvidt situasjonen for filmanmelderiet er representativ for et bredere spekter av media, er et spørsmål som faller utenfor denne artikkelens rammer. Det virker imidlertid klart at en mer omfattende undersøkelse av forholdet mellom personlig og institusjonell ethos vil være av stor verdi i vår institusjonsmedierte hverdag.

Om forfatteren:

Jan Grue er stipendiat ved Høyskolen i Oslo. Han har mastergraden i lingvistik fra Universitetet i Oslo, og har bl.a. publisert i *Nytt Norsk Tidsskrift* og *Filmtidsskriftet Z*
 jangrue@gmail.com

Litteratur

- Andersen, Øivind (1995): *I retoriikkens hage*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Amossy, Ruth (2001): "Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology" i *Poetics Today* 22 (1), s. 1-23.
- Bhatia, Vijay K. (1993): *Analysing Genre*. Pearson Education, Harlow.
- Booth, Wayne (1983): *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago.
- Campbell, Karlyn Kohrs (2003): "Agency: Promiscuous and Protean", fremført ved ARS Conference, Evanston, IL.
- Bordwell, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Cherry, Roger D. (1998 [1988]): "Ethos Versus Persona. Self-Representation in Written Discourse", i *Written Communication* 15 (3), s. 384-410.
- Eco, Umberto (1984): *The Role of the Reader*. Indiana University Press, Bloomington.
- Genette, Gerard (1997): *Paratexts*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gjelsvik, Anne (2002): *Mørkets øyne. Filmkritikk, vurdering og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo.

- Håvar, Yngve (2002): *Hele folkets diskurs: en kritisk diskursanalyse av den gode VG-sak*. Norsk sakprosa, Oslo.
- Lund, Cecilie Wright (2000): *Kritikkens rom – rom for kritikk?*. Norsk kulturråd, Oslo.
- Miller, Carolyn (2001) [1984]: ”Genre som sosial handling”, i *Rhetorica Scandinavica* 18, s. 19-35.
- Murray, Edward (1975): *Nine American Film Critics*. Frederick Ungar, New York.
- Roksvold, Thore (1997): *Avissjangrer over tid*. Institutt for journalistikk, Fredrikstad.
- Strindberg, Lisa Kristin & Kalle Løchen (1996): *Norsk Kritikerlag 50 år*. Norsk Kritikerlag, Oslo.
- Tønnesson, Johan (2004): *Tekst som partitur*. Universitetet i Oslo.

Sentrale filmanmeldelser

- ”Werner Herzogs filosofiske fabel om ‘Gåten Kaspar Hauser’:
- ”Avskaffe” samfunnet – eller forandre det?” av Thor Ellingsen, *Dagbladet*, 8. juni 1977
- ”Tarkovskijs svenske mesterverk: En drøm av en film om mirakler” av Per Haddal, *Aftenposten*, 13. mai 1986
- ”Uten egen vrede og glede” av Thor Ellingsen, *Dagbladet*, 13. desember 1994
- ”Sarkastisk, vittig og varm” av Per Haddal, *Aftenposten*, 24. desember 2004

Annons

RHETORICA

SCANDINAVICA

e-klassiker

Forskning för alle!

Sedan 1997 har Rhetorica Scandinavica publicerat 'klassiker': viktiga, historiska retorikartiklar, som är centrala för retoriken som ämne och ett måste för den retorikintresserade.

De klassiska texterna är tidlösa – men samlar nu damm i gamla nummer av tidsskriften.

Det har vi gjort något åt.

Rhetorica Scandinavicas klassiker fås nu som (gratis)

e-artiklar

Ladda ner från www.retorigforlaget.se/rhetorica

RHETORICA SCANDINAVICA

Retorigförlaget AB · Box 176 · S-265 22 Åstorp · Sverige