

Ubehag og filmopplevelse

- en analyse ubehagets identifikasjonsmessige betydninger i filmene *Alene mot alt* og *Knull meg*



Hovedfagsoppgave i medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon
Universitetet i Oslo
Våren 2007

Tord Pedersen

Ubehag og filmopplevelse

- en analyse ubehagets identifikasjonsmessige
betydninger i filmene *Alene mot alt* og *Knull meg*

Takk til:

Christian Johander for hjelp med korrektur, Alv Gustavsen for innspill i sluttfasen, og ikke minst veileder Ove Solum som har holdt meg i ånde i prosjektets nedturer og oppturer.

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker hvordan en ny filmopplevelse i fransk filmproduksjon har utfordret publikum med ubehag. Ulike perspektiver har blitt foreslått i offentligheten for å forklare fenomenet, men den emosjonelle gjennomslagskraften i opplevelsen av filmene har sjeldent blitt diskutert i seg selv. Denne oppgaven foreslår identifikasjon som en utforsket side ved "New French Extremity" og bruker to filmer som et utgangspunkt for diskusjon. *Alone* fokuserer tilskuerens sympatier overfor en nihilistisk og seksuelt pervertert hovedperson, som tilskueren sjokkerende nok opplever følelsemessig gjenkjennelse i. *Knoll meg* utløser sterke kroppslige reaksjoner overfor sine hovedkarakterer og filmen aktiverer ikke-vilje styrte empatiske følelser overfor grusomme voldshandlinger. Begge filmene undersøker marginalene i det franske samfunnet med tematikker hentet fra virkeligheten. Måten som karakterens virkelighet er skildret på, er i tillegg influert av et hypernærværende kamera som fremhever og forvrenger virkeligheten gjennom eksess. Analysen i denne oppgaven viser at filmene utfordrer tilskueren psykologisk så vell som kulturelt med karakterens synsvinkler.

Summary

This thesis examines the way a new movie experience in French filmproduction has tested the audience with discomfort. The public has suggested different perspectives to explain the phenomena, but the emotional impact of these films as movie experiences have seldom been brought up to discussion. This thesis suggests identification as an unexplored aspect of the "New French Extremity" and uses two films as the vantage point of discussion. *I Stand Alone* focuses the spectator's sympathies towards a nihilistic and sexual perverted protagonist with whom the spectator shockingly experiences emotional recognition. *Fuck Me* triggers strong bodily emotions towards its protagonists which engage certain involuntary emphatic feelings in gruesome acts of violence. Both films examine the marginal's of contemporary French society with thematics situated within the real. The way the characters reality is depicted is furthermore influenced by a hyperpresent camera which highlights and distorts reality through excess. The analysis of this thesis shows that the movies test the spectator psychologically as well as culturally with the characters point of views.

Sammendrag	4
Summary	4
1. Et nytt ubehag i den franske samtidsfilmen.....	6
1.2 Problemstilling	9
1.3 Undersøkelsens empiriske utvalg.....	10
1.4 oppgavens plassering.....	11
1.5 Oppgavens oppbygning.....	13
2. Analyseperspektiver	15
2.1 Filmanalytiske tilnæringer	15
2.2 Tilskuerorienterte perspektiver	15
2.2 Filmhistoriske perspektiver	22
2.3 Metodiske konsekvenser for filmanalyse.....	25
3. I offentlighetens søkelys.....	27
3.1 Franske filmbomber	27
3.2 Mottakelsene av <i>Alene mot alt</i> og <i>Knull meg</i>	28
3.3 Posisjoner debattene	30
3.4 Det problematiske ubehaget	36
4. Ubehagets identifikasjonsmessige betydninger.....	39
4.1 Introduksjon	39
4.2 Ubehaget som sympatisk identifikasjon.....	40
4.2.1 Handlingsreferat av <i>Alene mot alt</i>	41
4.2.2 Urene allianser.....	42
4.2.3 Karakterens synsvinkler.....	45
4.2.4 Metakritiske synsvinkler.....	49
4.3 Kroppslig identifikasjon og ubehaget	53
4.3.1 Handlingsreferat av <i>Knull meg</i>	54
4.3.2 Motstridende handlingstendenser	55
4.3.3 Smertens ansikter.....	59
4.3.3 Virkelighetseffekter	62
4.4 Ubehaget som identifikasjon med ”den andre”	65
4.4.1 Nasjonal identitet under trykk	66
4.4.2 Klassekamp.....	69
4.4.3 Seksuell revidering	71
4.5 Ubehaget som visuelle overskridelser	74
4.5.1 En ny plattform for realisme.....	75
4.5.2 Kamerablikk og eksess	77
4.5.3 Voldens iscenesettelser.....	79
5. En ny filmkultur?.....	82
5.1 Tradisjonen.....	83
5.3 Fascinasjon	86
5.3 Oppsummering: Problematiske virkelighetsskildringer.....	88

6. Referansliste	91
6.1 Bibliografi	91
6.2 URL-referanser:	95
6.3 Andre kilder.....	95
6.4 Filmer	95

1. Et nytt ubehag i den franske samtidsfilmen

No more excuses, no more explanations and no more intellectualization.

Virginie Despentes¹

I amerikansk film vil de alltid utelate den smerten som volden forårsaker, men i våre filmer er det nettopp smerten vi ønsker at publikum skal oppleve.

Claire Denis²

Fra slutten av 1990-tallet kommer det en serie europeiske filmer som vekker forbauselse og forargelse blant både bransjefolk, anmeldere og publikum. Filmene forbløffer mange med sine kontroversielle temaer og grafiske skildringer av sex og vold fra filmskapere som ellers regnes som utøvere av filmkunst. Etter hvert som titlene blir flere, ser aviskritikerne, utviklingen med delte meninger. I 2003 kommenterer den norske filmtidsskriftsredaktøren Kjetil Lismoen denne utviklingen, som er særlig tydelig i fransk filmkultur, med et skeptisk blikk: "(...) sannsynligvis ville de gamle guder innen fransk film snudd seg i graven dersom de visste hvordan den klassiske europeiske kunstfilmen er blitt forvandlet til et testområde for utforskning av og profitering på seksualisert vold" (Lismoen 2003). En av Norges mest erfarne filmanmeldere Per Haddal går i dialog med Lismoens artikkel, også han beskriver denne utviklingen innen ny europeisk film som risikabel: "Famlingen etter språk er og blir problematisk. Men den kan også bety at kunst utøves, grenser testes, i en verden nokså frigjort fra hva vi kunne kalle skjebneinstanser og tradisjonelle verdier" (Haddal 2003). Sitatene tyder på at drivkreftene bak denne utviklingen kan diskuteres, men rammene for den komfortable kinofilmen har definitivt blitt utfordret av filmer som søker konfrontasjon.

De nye filmene representerer både kontinuitet og brudd med realisme i europeisk film. Det er hverdagens erfaringer og sosiale livsvilkår som slår an tonen i fortellingene. Karakterens elendig forfatning og lidelser kan minne om italiensk neorealisme og franske poetisk realisme.

¹ Co-regissøren av *Knull meg*, filmens hjemmeside: <http://www.baise-moi.co.uk/html/history.htm> 17.04.2007

² Claire Denis i følge Kjetil Lismoen (2003)

Menneskeskjebnene som publikum blir invitert til å oppleve på filmlerretet har likevel skapt reaksjoner i offentligheten. Publikum presenteres for karakterer som utsettes for voldens og seksualitetens ødeleggende krefter, men i stedet for å avvise skyggesidene ved menneskenaturen, omfavnes grusomheten, og setter publikum på prøve med en nihilistisk oppvisning i sex og vold. Dette er også årsaken til at ”sjokk” er den gjennomgående beskrivelsen når filmene diskuteres.

Den internasjonale filmkritikeren Jonathan Romney regner Frankrike som et foregangsland og foreslår betegnelsen ”New French Extremity”³ for den sjokkorienterte filmen. Merkelappen har et blikk bakover fra surrealismen på 1920-tallet. Surrealistene eksperimenterte med sjokkeffekter og den nye filmtendensen kan lese som en fjern slektning i uttrykket.⁴ Samtidig reflekterer forstavelsen ”New” en bevegelse fremover mot en ny film som flytter grenser for filmopplevelsen som sansning. Tendensen er tydeligst i den franske filmen, men den finnes også i annen europeisk film. Eksempler på andre europeiske filmskapere som har eksperimentert med dette filmuttrykket er østerrikske Michael Hanecke (*Funny Games*, *La Pianiste*) og svenske Lukas Moodysson (*Lilja 4-ever*, *Hol i mitt hjarta*). Norske Pål Slettaunes siste film *Naboer* kan også forstås som en variant hvor kombinasjonen av vold og sex skaper en rystelse hos tilskueren. I denne oppgaven fokuser jeg hovedsakelig på fransk filmproduksjon og avgrensner meg til to filmer som regnes som essensielle representanter for tendensen. Derfor velger jeg å ta med meg betegnelsen ”New French Extremity” videre i oppgaven.

Hva utløser ubehaget? Hvilke betydninger kan ubehaget tilskrives? Dette er stikkord for de spørsmål som oppgaven vil ta opp. Noen filmanmeldere mener at det er profittmotiver og behovet for å bli lagt merke til på kinomarkedet som driver utviklingen (Lismoen 2003, Haddal 2003). Andre filmforskere og kulturjournalister mener at tilnærmingene til sex og vold er kjønnsmessige og klassepolitiske ”statements” (Vik 2002, Mühleisen 2004). I mine øyne har filmene et følelsesmessig fokus i sine karakterer som fortjener en nærmere undersøkelse. Fiksjonspersonene publikum presenteres for er ikke skapt for å kjenne seg igjen i eller drømmer seg bort i en tradisjonell forstand. Den følelsesmessige stimuleringen som karakterene fremkaller er tvert om preget av ambivalens og i flere tilfeller avsky. Min interesse er derfor rettet mot følelsesmessige bånd som etableres mellom karakter og

³ Betegnelsen ”New French Extrimity” stammer opprinnelige fra den canadiske filmkritikeren James Quandt (Romney 2004)

⁴ Øyeeplet som blir skåret på tvers med et barberblad er for eksempel en av de mest berømte scenene i en *Andulusisk Hund* (1929).

tilskuer under filmen. Dette er en dimensjon ved filmopplevelse som jeg går dyper inn i gjennom filmanalyser.

Oppgaven skriver seg så inn i fornyet forskningsinteresse for tilskueropplevelsen i den filmvitenskapelige disiplinen. Metodisk er oppgaven likevel ikke en publikumsundersøkelse. Det jeg undersøker er følelsenes betydning i opplevelsen av filmkarakteren i et avgrenset filmmateriale. Oppgaven bør heller ikke forstås som en sjangerstudie av en viss type film. Til det er den filmatiske tendensen for mangfoldig. Jeg mener likevel at filmmaterialet som jeg vil forholde meg til i denne oppgaven inneholder de fleste kriterier som tendensen tidligere er diskutert i forhold til. Jeg kommer tilbake til filmvalget. Bakgrunnen for oppgaven er dermed presentert og vi kan ta for oss problemstillingen og måten jeg velger å angripe den på.

1.2 Problemstilling

Hovedtema for denne oppgaven er ubehagets betydninger i fransk film, med vekt på identifikasjonsopplevelsen. Målet er kaste lys over dette som en ny type filmerfaring ved å drøfte engasjementet i forhold til filmkarakteren.

Flere kritikere har hevdet at filmenes følelsesmessige engasjement er spekulativt. Noen har til og med argumentert for at filmene er subversive. Et viktig spørsmål i oppgaven er derfor: Hvordan er det mulig for en film å tenne et følelsesmessig engasjement med karakterer som representerer verdier, holdninger og handlinger som normalt frastøter oss? Filmenes etiske posisjoner blir ikke diskutert eksplisitt. Jeg velger å fokusere på filmen som et artefakt med bestemte fortelleknikker. Gjennom kognitiv-affektiv analyse studerer jeg hvordan to konkrete filmer stimulerer bestemte følelser for sine karakterer. Jeg vil også støtte meg på perspektiver som hevder følelsesmessig engasjement i grusomme karakter er en del av fiksjonsopplevelsens allmenne appell: Muligheten til å oppleve fare uten å risikere noe (Fraser 1974, Smith 1995 og Grodal 2003).

I forlengelsen av dette vil jeg drøfte i hvilken grad filmens uvanelige karakterfokus kan leses som et uttrykk for strømninger i samfunnet. Hvilke temaer berører filmene når de fokuserer identifikasjon på denne typen fiksjonspersoner? Spørsmål her vil derfor være: Hvem er "den andre" som filmene bygger identifikasjonen med? Samtidig som jeg ser på hvordan filmtekstene forholder seg til sin egen samtid, ønsker jeg også å se på hvordan de forholder seg til dominerende filmtrender. Hvorfor selger filmene grusomme karakter som

‘spectacle’?⁵ Tendensen kan leses som reaksjoner mot den kommersielle delen av fransk og europeisk filmproduksjon. Dette danner grunnlag for spørsmål til filmens visuelle utforming så vel som innhold.

Oppgaven ønsker gjennom empirisk undersøkelse, filmanalyse og teoretiske drøftinger å kaste lys over ubehaget i fransk film. Problemstillingen angripes med flere perspektiver, men jeg vil samle trådene rundt identifikasjon.

1.3 Undersøkelsens empiriske utvalg

Denne oppgaven vil være først og fremst være fundert på en tekstanalytisk studie et avgrenset filmmateriale. Anslaget til analysene bygger på empirisk pressemateriale. Filmenes empiriske historie er interessant fordi det sirkulerer flere ulike holdninger til hva filmene uttrykker, hvorfor den bruker ekstreme virkemidler, og om virkemidlene har noen funksjoner utover det å sjokkere. Positive og negativt innstilte kritikere peker på viktige trekk ved filmene som jeg tar opp i analysene.

I filmmaterialet har jeg valgt å avgrense meg til fransk kinofilm. Dette skyldes at det er her produksjonen av filmene synes mest etablert. De to filmtitlene som jeg har valgt å se nærmere på er valgt på bakgrunn av at de er noen av de titlene som har fått omfattende presseomtale i Norge og i utlandet. Til tross for dette smale fokuset bør analyse materialet kunne peke på noen trekk som er typisk for tendensen, samtidig som de analyseres som individuelle filmtekster.

Filmtitlene som er plukket ut som kjernemateriale er: *Alene mot alt* (1998) og *Knull meg* (2001). Filmenes tematiske og stilistiske behandling av vold, sex og misantropiske holdninger har fanget mange kritikeres og motstanderes oppmerksomhet. De er blitt sensurert på kino (og i norsk fjernsyn ved et tilfelle), men er likevel ulike sitt uttrykk. *Alene mot alt* er langt mer sofistisert, målt i filmteknisk eleganse. Den baserer seg på en widescreen estetikk, den bruker markante jump-zooms og har mer avanserte kamerakjøringer. *Knull meg* er laget med håndholdt digitalkamera og har en nedstrippet stil som minner om dogmemetoden å lage film på. *Knull meg* låner også pornografiens filmstil i sex-scener som har fått flere til å stemple den som anti-intellektuell og spekulativ. På grunn av dette har kritikerstanden også vurdert filmene ulikt.

⁵ *Spectacle* er et begrep som er brukt i flere sammenhenger innen filmteorien. Jeg bruker begrepet som en generell betegnelse på visuelle attraksjoner i film, uavhengig om det er kostbare filmproduksjoner eller film laget med enkle midler. Begrepsbruken er hentet fra bøkene *European Cinema* (2004) og *New European Cinema – Redrawing the Map* (2006)

Den argentinskfødte filmskaperen Gaspard Nøe regnes som en av de mest profilerte filmskaperne innenfor ”The New French Extremity”. Han har flere anerkjente filmtitler under beltet. *Alene mot alt* er viderefortelling av hans prisbelønnede kortfilm, *Kjøtt* (1991), som omhandler samme hovedkarakter. Begge filmene fokuserer på en misantropisk slakter i en nedkjørt fransk forstad. Nøes seneste kontroversielle film her til lands er filmen *Irrverrisble* (2002). Den tente igjen debatten om hvor grensene for den seksualiserte volden bør trekkes. Spesielt mye oppmerksomheten fikk voldtektsscenen av Monica Bellucci hvor kamera dvelte med overgrepet i ni minutter. Gaspard Nøe betraktes av kritikerne som en auteur eller en filmkunstner, og er en av personene skapt mest debatt med sine filmer.

Virginie Despentes og Coralie Trépolet har henholdsvis bakgrunn som forfatter og pornofilmregissør. *Knull meg* er deres eneste spillefilm sammen, men er likevel en sentral i måten den konfronterer publikum på. Filmen skriver seg inn i en feministisk litterær tradisjon i Frankrike: Kvinnen bruker seksualitet for å utforske egen identitet, men uten romantiseringer. Filmen bygger på Virginie Despentes bok ved samme navn, som var en salgssuksess og en prisvinner i hjemlandet i 1999. I filmen følger vi to misbrukte unge kvinner fra forstaden som tar våpen i hånd og hevner seg på samfunnet. Filmen er aktuell fordi den har reist viktige spørsmål om hvor konfronterende en film kan være og likevel bli tatt seriøst. I premierehelgen i Frankrike var *Knull meg* den mest sette filmen. Likevel ble den forbudt etter kun tre dagers visning, en skjebne som har fulgt den i flere land (Vik 2002). *Knull meg* utfordrer kvinnerollen i film, og den er også interessant i et kjønnsperspektiv.

Alene mot alt og *Knull meg* tilhører en nåtidig filmhistorisk tendens som ennå ikke har fått en offisiell betegnelse. Derfor finnes det ikke noe omfattende arkivmaterialet. Omtaler er valgt ut fra aviser (Aftenposten, Bergens Tidende, Dagsavisen, VG, Morgenbladet), filmtidsskrifter (Film Comment, Sight & Sound) og nettsteder (The Independent Online Edition, hjemmesiden til *Knull meg*) som har diskutert tendensen eller regissørene. Dette materialet anvendes i drøftingen av filmene.

1.4 oppgavens plassering

Opgaven er en filmvitenskaplig studie, men plasserer seg innenfor en humanistisk forskningstradisjon. Den humanistiske metodikken bygger på teoretiske refleksjoner, argumentasjoner og drøftinger. Målet med denne oppgaven er dermed ikke å fange den empiriske tilskuerens responser i møte karakteren, men å si noe om identifikasjonsopplevelsens kognitive, emotive og kulturelle sider i to filmer.

Anslaget til analysene er en gjennomgang av det empiriske pressematerialet knyttet til filmene. Redegjørelsen er ment å danne grunnlaget for filmteoretiske og filmanalytiske perspektiver. Her etablerer jeg konteksten for filmene som jeg siden vil analysere dypere. I diskursanalysen diskuterer jeg tidligere forklaringer og analyser av ubehaget.

Filmanalysene er forankret i de følelsemessige reaksjonene filmene fremkaller. Jeg ser på forhold i filmene og tilskuerens reaksjoner med fokus på fenomenet identifikasjon. Murray Smiths modell over karakterengasjement er i den sammenheng et viktig bidrag. Murray Smith er dobbelt aktuell for denne oppgaven ettersom han har forsket på tilskuerens lesning av perverterte fiksjonskarakterer. Torben Kragh Grodal har også tatt for seg forholdet mellom følelser og fiksjonskarakter. Hans tilnærming inkluderer i større grad ikke-vilje styrte følelser, noe som beriker Smiths meget rasjonelle syn på alle følelser overfor filmkarakterer. Drøftingen gjøres først i lys av det kognitive paradigmet med dens muligheter og begrensninger. I tillegg vil jeg fylle ut med støtteteori fra fortellerteoretikeren Lars Thomas Braaten, horrorforskeren Cyntia Freeland, filmpsykologen Ed Tan, filmforskerene Kristin Thompson og Anne Gjelsvik, og litteraturviteren John Fraser.

Tilskuerbegrepet i filmanalysene er tuftet på en tilnærming til tilskueren som en *modelleser*. Begrepet stammer litteraturforskeren Wolfgang Iser og henviser til leseren/tilskueren som en idealtipe.⁶ Denne synet på tilskueren er vel etablert innefor psykoanalytisk og kognitivt orientert filmteori, men har sine begrensninger, i de ulike teoriene, noe jeg kommer tilbake til.

Etter næranalysene av identifikasjonsprosessene følger en mer tematisk lesning av filmene. Jeg ser på hvordan filmene kan forstås i forhold til filmteoretiske perspektiver som trekker inn estetikk, sosialhistorie og kulturell identitet. Målet er å bygge en filmhistorisk ramme som den ekstreme filmopplevelsen kan sees i lys av. Filmhistorikerne Sue Harris Martine Beugnet, John Orr og Rosalind Galt, presenter flere relevante perspektiver i bøkene *The European Cinema* (2004) og *The New European Cinema* (2006). Jeg trekker linjer fra det nytelsesorienterte tilskuerengasjementet i "Cinéma du look" og "Heritage"-filmen⁷, til realistisk strømninger som tar opp armod, vold og seksuelle overskridelser som sine `spectacle`. Undersøkelsen kan derfor også forstås som en studie av en filmtendens, som kombinerer både tilskuerorienterte og filmhistoriske perspektiver.

⁶ Larsen og Hausken (1999)

⁷ Flere filmforskere regner "Cinéma du look" fantasi som en dominerende trend i fransk kinokultur på 1980-tallet og inn på 1990-tallet. (Harris 2004)

1.5 Oppgavens oppbygning

De ulike perspektivene i oppgaven favnes gjennom en firedelt struktur. Første del presenterer identifikasjon som forskningsfelt i filmvitenskapen hvor relevante perspektiver fra kognitivt orientert filmteori og filmhistorie legges frem. Andre del presenter den offentlige debatten rundt filmene og diskusjonene de er blitt sett i lys av. Tredje del gjør noen filmanalytiske nedslag på karakterengasjementet. Fjerde del samler trådene i analysene og gir en konklusjon på problemstillingen.

Kapittel 2 presenterer og diskuterer de teoretiske posisjonene som ligger til grunn for de analytiske grepene som praktiseres senere. Kapittelet gir en kort oversikt over identifikasjons rolle i nyere filmteori. Hensikten er å utbrodere noen problemstillinger på feltet som også er sentrale for å besvare problemstillingen. Først peker jeg på utfordringer knyttet til det å utlede allmenne innsikter i et tema som virker så subjektivt av natur. Betydningen av følelser i filmopplevelse gis en utfyllende forklaring, samt den tilskuerrollen som de kognitive teoretiske perspektivene forutsetter. Jeg presenterer også de historisk-tematiske perspektivene som jeg bruker og diskuterer dem. Målet med dette kapittelet er å trekke opp en teoretisk og metodisk inngang til analysene.

I kapittel 3 settes mottakelsen av filmene i fokus. Den empiriske undersøkelsen tar for seg anmeldelser, mediekommentarer og oppstyret som filmene har utløst i inn- og utland. Målet er å gi en oversikt over sentrale perspektiver som er blitt rettet mot filmene som mediefenomen og som filmhistoriske objekter. Jeg ser på noen utfordringer og plasserer min egen problemstilling i forhold til denne konteksten.

I kapittel 4 går jeg filmanalytisk til verks. I denne hoveddelen av oppgaven belyser jeg problemstillingen i flere delkapitler. Delkapittel 4.1 inneholder en foreløpig oppsummering og en kort introduksjon til hoveddelen i oppgaven. I delkapittel 4.2 ser jeg på den kognitive siden av følelsesengasjementet i karakteren. Hovedsaklig ser jeg på narrative mønstre og følelsesmessige iscenesettelser i *Alene mot alt*. Jeg forutsetter at film beveger oss i sympatier og antipatier gjennom identifikasjon som strekker seg over flere nivåer. Effekten av denne opplevelsen kan bidra til å forklare hvorfor motstanden mot filmen har vært så kraftige. I delkapittel 4.3 er tilskuerens evolusjonære og fysiologiske disposisjoner det gripende punktet i analysen. Jeg betrakter fysiologiske sider ved filmopplevelse og karakteridentifikasjon som et middel til å konstruere ubehag i filmkommunikasjon, og tar opp dette i *Null meg*. I delkapittel 4.4 drøftes hele filmmaterialet med et mer fortolkende blikk. Jeg tar opp forholdet mellom identifikasjon og sosiale temaer. Hensikten er å se hvordan sosialhistoriske innvirker

på temaene som filmene knytter til sine karakterer. Delkapittel 4.5 er siste analysedel og diskuterer fremtredene visuelle elementer i filmenes formspråk. Jeg vil trekke inn perspektiver som diskuterer filmenes intime stil som en omarbeiding av konvensjonene for realistisk fremstilling i filmfiksjon.

I kapittel 5 konkluderer jeg med hvorfor filmene utfordrer det konvensjonelle behaget og positivt engasjementet i karakteren. Jeg vil trekke tråden gjennom kognitiv – affektiv analyse, tematisk tolkning, og tolkning av filmenes stilistiske elementer for å gi et bredere diskusjonsgrunnlag til debatten om filmens bruk av ubehag.

2. Analyseperspektiver

2.1 Filmanalytiske tilnærminger

Denne oppgaven er et studie av ny fransk film hvor kognitiv filmanalyse kobles med tematisk fortolkende perspektiver. Jeg anser kombinasjonen av perspektiver som nyttig fordi denne koblingen kan gi en annen ramme for forståelse av ubehaget, og hvordan filmen konkret aktiverer tilskuerens engasjement gjennom følelser. Innenfor den humanistiske delen av film – og medieforskningen finnes det imidlertid flere mulige posisjoner å diskutere problemstillingen ut i fra og avgrensningen bør diskuteres nærmere.

Alene mot alt og *Knull meg* er filmopplevelser som har blitt kritisert for vekke sterke følelser av ubehag. Likevel synes filmenes aktivering av disse følelsene og tilskuerens håndtering av dem under filmopplevelsen å være en underdiskutert problemstilling. Ettersom jeg ønsker å gjøre noen analytiske nedslag på den følelsesmessige innlevelsen i filmkarakteren, behøver følgende spørsmål en avklaring: Hvordan er det mulig å generalisere rundt et tema som er så subjektivt ladet? Hvorfor har vi følelser overfor fiksjonspersoner, og hvordan oppstår de?

Den andre delen av kapittelet diskuterer *Alene mot alt* og *Knull meg* som representanter for en ny strømning i fransk og europeisk film. Jeg vil anvende begrepet tendens som en samlekategori for *Alene mot alt* og *Knull meg*, og andre relevante titler. Begrepet tendens fanger opp at filmene deler typiske stilistiske virkemidler og tema, samtidig som det tar hensyn til at filmskaperne det er snakk om ikke representerer noen vidt anerkjent genretrend. Av den grunn trekker jeg inn perspektiver som setter analyse materialet som en del av en filmhistorisk utvikling. Jeg presenterer analytiske innfallvinkler som kretser rundt følgende spørsmål: Hvilke tematiske felleslinjer er det som går mellom de franske filmene? Hvordan plasserer de seg i forhold til andre filmatiske tradisjoner? Med dette setter jeg filmene i en i en historisk-estetisk kontekst som vil danne grunnlaget for tematiske lesninger.

2.2 Tilskuerorienterte perspektiver

Identifikasjon er et etablert begrep når tilskuerens forhold til personer i ulike fiksjonssammenhenger diskuteres. Identifikasjonsbegrepet brukes for å beskrive tilskuerens følelsesmessig bånd til fiktive personer i en rekke mediekontekster som tegneserier, litteratur dataspill, fjernsyn og film. I filmforskning har begrepet hatt skiftende betydninger avhengig

av hvilken tradisjon forskeren befinner seg i. I nyere kognitiv filmforskning er identifikasjon blitt forsøkt erstattet av andre begreper som assimilering (Carroll 1990) og sympatistruktur (Smith 1995). Primært foretrekker jeg begrepet identifikasjon, som ofte er det mest dekkende, men vil forholde meg til flere betydninger av begrepet, der det er relevant⁸. Det er uansett snakk om en følelsemessig prosess som tilskueren retter mot karakteren under filmen. Jeg vil starte avgresningen derifra.

Betrakter vi identifikasjon som tilskuerens følelser og vurderinger av karakteren, reiser det seg er meget sentralt spørsmål sett fra et forskningsmessig perspektiv: Er tekstanalytisk tilnærming til følelsesresponsen i det hele tatt mulig? Hvordan kan tilskuerens innlevelse med filmkarakteren analyseres med et minimum av allmenngyldighet? For min oppgave skaper dette et dilemma med hensyn til generalisering av funnene. Hva sier tidligere filmforskning om følelser som forskningsobjekter?

Hugo Münsterberg regnes som den første til å se på følelser i film som undersøkbare og viktige for å forstå hvordan filmen engasjerer sine tilskuere. Hans pionerarbeid i *The Film: A Psychological Study* (1916) belyser sammenhenger mellom kognisjon (hjernens strukturering av bevisstheten) og filmatiske engasjement. Et viktig poeng i hans studium er at film er en mental aktivitet så vel som en visuell aktivitet. For det første etterligner filmatiske teknikker vår persepsjon (close-up) og mentale organisering (for eksempel likeheten mellom flash-back og minner). For det andre setter han følelser på dagsorden når han skriver: "To picture emotion must be the central aim of the photoplay" (Münsterberg [1916] 1970: 48). I forhold til dagens kunnskaper om psykologi og filmkommunikasjon er hans teori noe foreldet med tanke på nyere psykologisk forskning kan fortelle om bevisstheten og den måten vi opplever filmverden på.⁹ Bidraget til Münsterberg regnes likevel som den første dreiningen mot et fokus på tilskueren.

Forholdet mellom følelser og psykiske strukturer i film plukkes siden opp av psykoanalytiskinspirert filmforskning. Den psykoanalytiske filmteorien la grunnlaget for flere dominerende tenkemåter om identifikasjon og følelser fra 1970-tallet og inn på 1980-tallet. Perspektivene bygger i hovedsak på Freuds teorier om det ubevisste og Lacans teorier om utvikling av ego i spedbarnsstadiet. I filmanalytisk sammenheng blir det psykoanalytiske tankegodset adoptert og forklart som et grunnlag for tilskuerens fascinasjon og følelser i møte med filmmedier. Det er snakk om begjær eller drift i ulike varianter, men ofte med perverst

⁸ Se for eksempel Berys Gauts (Gaut 1999: 200-216) argumentasjon for identifikasjonsbegrepets relevans i moderne filmanalyse

⁹ Se for eksempel Grodal 2003: 96-98

fortegn. Toneangivende filmforskere som Jean Louis Baudry og Christian Metz adopterer Freuds vokabular og syn på følelser med begreper som skopofili og fetisjisme. Fascinasjon og suggesjon er stikkord for følelseeffekter som filmmedier anses å stimulere (Stam 2000). Den feministiske delen av den psykoanalytiske filmforskningen er på lignende måte opptatt av drifter (sadisme og masochisme), som ansees for å vedlikeholde en patriarkalsk samfunnsorden også i filmverden. Filmforskeren Laura Mulvey er en av de mest kjente som argumenterer for at det er sammenhenger mellom det filmatiske blikket og maskuline tilskuerposisjoner. Nyere filmforskere som Carroll Clover har i noen grad vendt fokuset mot filmens innhold som en kilde til følelser i seg selv. Hun forklarer blant annet identifikasjon med både overgriper og offer som en veksling mellom sadistiske og masochistiske begjær i horrorfilm (Clover 1992).

De psykoanalytisk inspirerte forklaringene har sin styrke i at de er universelle og dekker alle typer filmerfaring. I deres perspektiver griper underbevisstheten alle typer filmopplevelser gjennom begjær og regresjoner. Dette er også en grunn til at kognitive filmteoretikere har kritisert perspektivene for å være for lite nyanserte: "The difficulty of a theory based on instincts and drives is that it tells the same story over and over again, regardless of difference between particular examples" (Smith og Platinga 1999:11). Fallgruven er i følge kognitivistene Smith og Platinga, at teoriene alltid spiller på de samme fortellingene om narsissisme, skopofili, fetisj, masochisme og sadisme.

Fascinasjoner overfor filmmedier er mange, som for eksempel den forbudte gleden av å titte uforstyrret på andre, men den psykoanalytiske filmanalysen dekker nok ikke alle sider ved karakterinnlevelse. Den sterke vektingen av forholdet mellom det underbevisste og følelsesengasjement tilskriver publikum en problematisk passivitet. Kritikken av *Alene mot alt*, *Knall meg* og andre titler innenfor "New French Extrimity" er i mine øyne et bevis for at filmresepsjon også er bevisst og kritisk. Dette vel verdt å ta med seg videre i analysesammenhenger.

Vi leser filmtekster på flere nivåer enn det underbevisste. Genremerkelapper er for eksempel et uttrykk for at publikum oppsøker ulike følelsesmessige stimuleringer i audiovisuell fiksjon. Komedier, action, eventyr, pornografi og horror kan sies å selge publikum ulike pakker med følelser (Platinga 1993). Deretter er filmens måte å fortelle på også viktig for dens appell for tilskueren. Publikum oppsøker high-concept filmer som *King Kong* (2006) for å oppleve spektakulære digitale effekter. Filmens historie er kjent og alle vet at Kong faller fra Empire State Building. Det er hva filmskaperen Peter Jackson kan vise oss, som vi først og fremst er interessert i. Film handler derfor ikke bare om vår egen psyke, men

også erfaringene vi har fra tidligere filmopplevelser og måten filmen forteller på. Dette aspektet ved film ønsker jeg å trekke inn i forståelsen av identifikasjonene. De kognitivt orienterte filmteoretikerne tar høyde for slike aspekter.

Kognitive filmteori vokser frem som et konkurrerende alternativ til psykoanalytiske forklaringer fra 1980-tallet. Fremveksten av retningen beskrives ofte i to bølger. Den første bølgen som en reaksjon mot såkalt "Grand Theory". Det vil si en kritikk av det psykoanalytiske rammeverket som en forklaring på alle aspekter ved filmopplevelse. David Bordwell, Noël Carroll og Edward Branigan er eksempler på forskere innenfor denne tradisjonen som bidro til å bygge en annen plattform for filmanalyse. I likhet med Münsterberg er tilskuerens mentale aktivitet under filmopplevelse også viktig hos disse teoretikerene. Det er tilskuerens persepsjon og forståelsen som er nedslagsfelt:" A cognitivist analysis or explanation seeks to understand human thought, emotion, and action by appeal to processes of mental representation, naturalistic processes, and (some sense) rational agency (Bordwell og Carroll 1996: xvi).

Med Bordwell, Carroll og Branigan settes de rasjonelle sidene ved filmopplevelse i sentrum. Tilskueren konstruerer historien mentalt (story) på bakgrunn av måten filmens formale elementer lever informasjon på (plot). Prinsipper som vi bruker for å forstå virkeligheten med (tid, rom og kausalitet) er gyldige også i filmen, og danner forventinger om handlingsrekkefølge og derav følelser.¹⁰ Den andre bølgen kombinerer kognitiv psykologi og analytisk filosofi, men med et fornyet blikk på følelsenes status i filmopplevelse. De inkluderer teoretikere som nederlenderen Ed. T Tan, australieren Gregory Curri, dansken Torben Krag Grodal, britiske Murray Smith, amerikanerne Noël Carroll, Cynthia Freeland og Carl Plantinga. Det kan innvendes at den kognitive posisjonen representerer en *tilnærming* til film fremfor en enhetlig metode. Jeg vurderer likevel posisjonens perspektiv på tilskueren som en bevisst og aktiv aktør som et verdifullt utgangspunkt. Jeg vil forsøke å beskrive og forklare identifikasjon som noe logisk, sett ut i fra bestemte forutsetninger i filmen og tilskuerens psykologiske disposisjoner.

Murray Smiths studie av følelsemessige reaksjoner overfor filmkarakterer står sentral i mine analyser (Smith 1995). Smith er relevant av flere grunner: Han er en av de som har skrevet mest omfattende om fenomenet identifikasjon, samtidig som han har tatt for seg filmkarakterer som vekker ambivalente følelser. I boken *Engaging Characters – Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995) argumenterer han overbevisende for at identifikasjon er et

¹⁰ Se for eksempel Bordwell og Thompson 1997:72

av de viktigste retoriske grepene for å bevege publikum følelsesmessig under en film, og at konseptet fortjener en ny oppmerksomhet i forskningen.

Et hovedpoeng hos Smith er at det tradisjonelle identifikasjonskonseptet bør forkastes. I følge han kan identifikasjon bedre forstås som sympatistruktur, og han skiller mellom tre prinsipielle nivåer som strukturer fenomenet. Nivå en gjenkjenner karakteren som levende og med menneskelige trekk og egenskaper. Nivå to stiller tilskueren på linje med karakteren i tid, rom og regulerer innblikk i karakterens følelser og mentale liv. Nivå tre danner sympatiske eller antipatiske allianser mellom tilskuer og karakter. Jeg vil følge logikken i hans modell, men har valgt å beholde identifikasjon som begrep ettersom det er den termen som er mest utbredt i forskningslitteraturen.

Ved siden av dette perspektivet trekker jeg også inn posisjonen til Torben Grodal (Grodal 2003). Etter min mening tar Murray Smith for lite hensyn til de automatiske og ufrivillige sidene ved identifikasjon. Grodal representerer en litt annen posisjon enn Smith fordi han er orientert mot nevrologiske og evolusjonsmessige forklaringer bak filmopplevelse. Grodal mener at identifikasjon bør settes i sammenheng med vår nedarvete disposisjon for empati. Å kunne forstå andres motivasjoner for adferd er en dypereliggende egenskap som evolusjonen har gitt oss. Empati er et viktig premiss, om ikke det viktigste villkåret for at publikum får et følelsesmessig utbytte av fortellende film (Grodal 2003:147). Grodals styrke er at han inkluderer kroppen som et sansende mottak og ikke kun tankeprosesser når han forklarer filmers følelsesmessige intensitet. Dette er særskilt interessant i forhold til voldsproblematikken i analysefilmene.

Ved siden av disse overordnede perspektivene vil jeg også trekke inn bidrag fra andre teoretikere som har behandlet ubehag i film fra andre posisjoner. Den norske professoren i filmvitenskap Lars Thomas Braaten har en fortellerteoretisk bakgrunn, men har også skrevet om ubehag ved karakteridentifikasjon (Braaten 1995). Braatens analyse av filmen *A Clockwork Orange* (1971) er oppklarende på flere måter. Filmen ble i sin tid beryktet for å forherlige gjengvold og kriminalitet. Braaten forklarer filmens ubehag ved å se på hvordan den gjenskaper hovedkarakteren Alex's perspektiv på historien. I følge Braaten gir filmens tette narrative fokusering tilskueren følelsen av å være delaktig i hovedpersonens forbrytelser og nihilisme. Braatens perspektiv har en litteratur- og fortelleteoretisk plattform, men jeg finner han anvendelig som en som kan utdype filmens narrative nivå, der jeg mener Smith kommer til kort. Braatens funn problematiserer også det sterke skillet mellom narrativ tilpasning og følelsesmessige sympatier i Smiths teori.

Ed Tan er en kognitiv teoretiker som har skrevet om forholdet mellom fiksjonsfølelser og artefaktfølelser (Tan 1996).¹¹ Førstnevnte referer til tilskuerens empatiske følelser overfor handlingsinnholdet. Sistnevnte referer til tilskuerens følelser knyttet til filmens fremstillingsform eller som en konstruksjon. Forholdet mellom disse to følelsetypene beskriver ulike tilskuerposisjoner som publikummet kan innta til filmen. Tans begrep gir en forståelse av hvordan en film kan skape affektiv motstand i tilskueren. Det er mulig å beundre formen, men vemmes over innholdet. Jeg vil bruke Tan som støtte til Torben Grodals perspektiv, som en utdyping av intensiteten i enkelte voldsscener.

Cynthia Freeland har tatt opp forholdet mellom narrasjon og attraksjon i horrorfilm (Freeland 2000). Hun har diskutert formmessige sider ved vold og voldens narrative mønster innen horrorfilm. I disse filmene fremstår volden som attraksjoner som bryter den konvensjonelle narrative flyten fra den klassiske fortellende filmen. Hennes perspektiv er relevant fordi overskridende vold er viktige komponenter i den franske filmen, og fremstilling bør også diskuteres. I den forbindelse vil jeg også trekke inn Kristin Thompson og hennes betraktninger rundt begrepet eksess (Thompson 1999). I følge Thompson er eksess de delene av film, som peker utenfor motivasjonene som driver handlingen fremover. Jeg vil bruke hennes tilnærming til å kaste lys over elementer i analysefilmene, som jeg mener utfordrer tilskuerens så vel som filmanmelderens forventinger til filmens deler som fullstendig integrerte. Anne Gjelsvik er også relevant for denne oppgaven fordi hun har forsket på voldens iscensettelser med tekstanalytiske perspektiver (Gjelsvik 2004). Hennes studie fokuserer også på anmeldernes vurderinger av ubehagelig filmvold og kriteriene som denne typen filmer vurderes etter. Hennes tilnærming gir interessante konklusjoner som jeg finner inspirerende og berikende for min egen undersøkelse.

Etter min mening er et kognitivt grunnlag for den filmanalytiske undersøkelsen i denne oppgaven fruktbar, men det teoretiske fundamentet kan også problematiseres. En kritikk rettet mot den kognitive posisjonen er tilskuerrollen. I følge Robert Stam står forskere på feltet i fare for å sette opp et mekanisk syn på tilskueren. Den kognitive tilnærmingen kan virke reduktiv på den måten at filmopplevelsen analyseres som kanskje overdrevent rasjonell. Film stimulerer lengsel etter lov og orden, men også opprør og aggresjon, poengterer Stam parafra (Stam 2000: 244). For det andre kan maskinelle analogier tippe over i et positivistisk vitenskapssyn. Stam viser til tittelen til Ed Tans bok, *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine* (1996), som et eksempel som han er kritisk til.

¹¹ Oversettelsene er hentet fra Anne Gjelsvik (2004)

Til en viss grad er jeg enig med Stam. Alle følelsesmessige responser overfor en film kan ikke bestemmes på forhånd. Dette tar jeg også høyde for i mine analyser. Lesningene i seg selv bør ikke forstås som fasitsvar, men kvalifiserte tolkninger av den følelsesmessige prosessen som filmene legger opp til.

En annen kritikk går på hvorvidt alle følelser i en film kan kartlegges etter årsak-virkning. Blant kognitive teoretiker er det vanlig å ha et funksjonelt syn på følelser. Følelser antas å motivere vår atferd, som belønninger for riktig atferd, samt å advare oss mot ytre farer. Den norske filmforskeren Anne Gjelsvik peker på at samtlige følelser ikke like enkelt kan brytes i denne typen perspektiv. Landskaper i film vekker som kjent også følelser, men er mer tungvint å sette en enkelt merkelapp på. I tillegg kan det være vanskelig å gi noen fullgod forklaring på motivasjonen bak følelsen (Gjelsvik 2004:159). Hun viser til kognitivisten Greg M. Smith som erkjenner at vage stemninger (moods) vil falle utenfor pragmatiske følelseskategorier, som for eksempel frykt og glede (Platinga & Smith 1999). Slike abstrakte følelser har ingen tydelig motivasjoner, bortsett fra at de kan være poetiske eller sublimе.

Psykoanalytisk filmteori og kognitiv retninger løper parallelt i dagens filmteoretiske landskap. Jeg mener likevel den kognitive posisjonen gir forklaringer som er mer i tråd med hvordan tilskueren bruker medier og forholder seg til film som konstruksjoner. I følge Noël Carroll er det fornuftig å stille spørsmål ved psykoanalysens metodologi (Carroll 1988). Carroll sammenligner en filmtekst med et stykke ingeniørkunst som på samme måte består av konvensjoner og byggeteknikker, som det i mange tilfeller ville være en feiltakelse å forklare gjennom det irrasjonelle. Han presiserer følgende i en kritikk av den tidligere dominerende psykoanalytisk inspirerte filmteorien:

Insofar as psychoanalysis is designed to conceptualize irrational behaviour, *which is only identifiable as a deviation from normal behaviour*, there is no work for psychoanalysis to do were behaviour is of an unmistakably rational sort. That is were adequate rationalistic explanation are available, we do not require psychoanalysis (Carroll 1988:50).

Filmopplevelse kan med fordel leses som en kommunikasjonsform i moderne hverdagsliv. Filmmediers konvensjoner og narrative teknikker er derfor godt egnet for rasjonell analyse. I følge Carroll er dette ikke det samme som å avvise at filmfortellinger kan tematisere det irrasjonelle i sine historier, og at det muligens finnes filmer som er bedre forklart gjennom det psykoanalytiske rammeverket. Likevel gir det vi vet om filmens oppbygning og tilskuerens aktive lesning et godt forsvar for å lete etter rasjonell trekk fremfor tilstander i tilskuerens ubevissthet.

På den andre siden kan det innvendes at den kognitive posisjonen som Carroll tilhører begår samme synd ved å trekke inn psykologisk tankegods i filmanalyse. Film er kun representasjoner og ikke menneskets erfarte virkelighet slik psykologiens fagfelt tar utgangspunkt i. Jeg vurderer likevel den gestalt-psykologiske forskningen som er foretatt på for eksempel fenomener som figur-bakgrunn, som legitime forankringspunkt for en kognitiv tilnærming. Filmmedier fascinerer publikum fordi de har en særegen evne til å simulere virkeligheten gjennom å aktivere flere sanser simultant. Torben Grodal skriver for eksempel dette:

The film experience is made up of many activities. our eyes and our ears pick up and analyze image and sound, our minds apprehend the story, which resonates in our memory; furthermore, our stomach, heart, and skin are activated in empathy which the story situations and the protagonists' ability to cope. Different fictions activate and foreground different aspects of the psychosomatic processes in our embodied mind (Grodal 1997:1).

Inspirert av denne tankegangen vil jeg tilnærme meg tilskuerens mentale og kroppslige opplevelser i lesning av filmkarakteren, på bakgrunn av den "dialogen" som filmen etablerer til sitt publikum gjennom sine narrative systemer og fortellertekniske løsninger.

2.2 Filmhistoriske perspektiver

Alene mot alt og *Knull meg* har bestemte individuelle særtrekk som jeg vil trekke frem gjennom kognitiv analyse. Samtidig er det meningsfylt å se på filmene i større helhet sammen med andre filmtitler som de kommuniserer med. Oppgaven kan derfor også forstås som en studie av et stykke moderne filmhistorie. Et tema i oppgaven er således hvorfor en del av fransk film har fått en affinitet for sjokkerende virkemidler. Dette er et komplekst spørsmål som jeg kun behandler utvalgte sider av. Hensikten er å danne en kontekst for identifikasjonens ubehag og en basis for tematisk tolkning.

I følge filmteoretikerne Bordwell og Thompson har filmhistorikere ulike måter å forholde seg til sine studieobjekter på. Sammenhengene bak hvorfor en film ser ut som den gjør er naturligvis et komplekst samspill mellom flere kjente og ukjente faktorer. Derfor er det vanlige å snakke om flere filmhistorier enn en bestemt filmhistorie. En vanlig oppdeling er: Den teknologiske historien, den økonomiske historien, den industrielle historien, den estetiske historien og den sosiale/kulturelle/politiske historien (Bordwell og Thompson 1994:xi)

Jeg vil argumentere for at identifikasjonene i *Alene mot alt* og *Knull meg* kan forstås på bakgrunn av sosiokulturell og estetisk filmhistorie. I min øyne har filmene visse tematiske

og stilistiske fellestrekk som er typiske for en større gruppe filmer.¹² De tekstanalytiske funnene kan således settes i et filmhistorisk perspektiv som jeg mener vil berike forståelsen av ubehagets identifikasjonsmessige betydninger.

Hvilke relevante innfallsvinkler finnes så innefor det filmhistoriske feltet?

Filmforskeren Martine Beugnet har tatt for seg formale, tematiske og ideologiske aspekter ved nyere trender i fransk film. Hun argumenterer for at filmer som *Alene mot alt* og *Knull meg* tilhører en større gruppe filmer i fransk filmproduksjon, som bryter med den kommersielle kinokulturen på flere plan:

Diversity of styles and blurring of genre definitions preclude easy categorizations, but there is a point of convergence among a large number of films released outside the dominant commercial trends in that period. They testify to a renewed interest in portraying the marginal and the mechanisms of exclusion of contemporary France. Films `set within the real in order to work on the real (Blucher 2000:15), they also question the reduction of cinema to mere entertainment or pure `spectacle` (Beugnet 2004:284).

Perioden mellom sent 1980-tall og 2000 diskuteres ofte som ”return of the real”. Fra slutten av 1980 – tallet blir den komfortable kinoopplevelsen avvist av en rekke nye regissører. De nye filmene beveger seg utenfor de etablerte underholdningssjangrene. Deres fortellinger trenger inn i kinokulturen og utfordret institusjonaliserte syn på hvilke historier og representasjoner den franske filmen står. Filmene mikser elementer fra den franske poetiske realismen, italiensk neorealisme, den britiske kjøkkenbenkrealismen, den franske nye bølgen, Black Cinema, og *beur cinema* (Parisisk slang for araber). Dette reflekteres i realistiske miljøskildringer, eksistensialistiske konflikter, håndholdte kamera og tematiseringer av det multikulturelle (Beugnet 2004: 284).

Filmens orientering mot hverdagslige temaer stammer fra flere faktorer som løper parallelt og reaksjonsmessig ved siden av hverandre. I følge Beugnet har denne delen av ung fransk film vokst frem som en motvekt til påkostete studioproduksjoner, stjernenaavn og store markedsføringsbudsjetter. Økonomisk får flere førstegangsregissører finansiering fra tv-selskaper for å lage disse filmene og teknologisk åpner nye digitale kameraer for lettere tilgang og håndtering av produksjonsutstyr. Disse dimensjonene ved filmtendensen er litt på siden av oppgavens problemstillinger, og jeg vil derfor holde disse tilnærmingene på avstand. Mitt fokus er på filmens opplevelsesmessige sider.

Sett som representanter for ”return of the real” – strømmingen bryter *Alene mot alt* og *Knull meg* med filmtrendene som spiller på fantasi og nostalgi. Hovedandelen av fransk film

¹² I følge Bordwell og Thompson er det metodisk legitimt å velge typiske filmeksempler i studier filmtrender, bevegelser eller tendenser, fremfor å undersøke alle filmene i perioden. Se Bordwell og Thompson 1994: xxxviii

har siden 1980-tallet i vært preget av det som kalles ”Cinèma du look” og ”Heritage”-filmen. Sue Harris beskriver i artikkelen, ”Cinèma du look”, hvordan ”Cinèma du look” først og fremst handler om nytelse, virkelighetsflukt og underholdning: ”If a single defining framework prevails in the *Cinèma du look*, it is that of the image, the `spectacle` that stands apart from the narrative dynamic, and offers discrete moments of heightened sensory pleasure to the viewer” (Harris 2004: 221). Den andre dominerende trenden, ”Heritage”-filmen eller det historiske drama, er ennå aktiv. Historien er gjerne plassert i kolonitiden og uttrykker en nostalgisk lengsel mot tapt storhetstid, iscenesatt med vakre landskaper, romantikk og kostymer som et `spectacle` (Ezra 2004:14). Jeg vil stille meg bak dem som mener ”New French Extremity” kan leses som en reaksjon mot den uforpliktende underholdsfilmen som har preget den franske kinokulturen, særlig på 1980-tallet.

Elizabeth Ezra har tolket den realistiske strømmingen som politisering av filmen, og ikke bare som en samtidskritikk av konvensjonell underholdningsfilm. Hun foreslår at fremveksten av en ny realisme kan ha sammenheng med høy arbeidsledighet og klasseforskjeller i flere europeiske land. Av den grunn har nasjonale filmkulturer reagert med å produsere en realistisk kinofilm som tar opp virkelighetens problemer. I England finner man Danny Boyle, Mike Leigh, Ken Loach med flere. I deres filmer møter man skjebner til junkier, samfunnsslitere og britiske industriarbeidere (Ezra 2004: 14-16).

I Frankrike har en realistisk kinofilm også fått øynene opp for livet utenfor velstandssamfunnet. Filmene til Erik Zonk, Bruno Dumont og Robert Guediguian handler ofte om outsiders utenfor Paris. Denne dreiningen fikk en internasjonal oppmerksomhet i filmen *Hatet (La Haine, 1995)*, som reflektere mentaliteten til de som står utenfor på grunn av sosiale og økonomiske problemer. I følge Ezra er en voldelig og ekstrem film, en naturlig videreføring av sosiale og økonomiske konfliktene i det franske samfunnet. Anerkjente filmskapere som Gaspard Nøe, og Cathrine Breillat har siden testet grensene for hvilke fortellinger og tema som kan tas opp på lerretet (Ezra 2004:15) Disse forbindelseslinjene følger jeg videre i oppgavens empiriske pressemateriale.

Filmens ekstremitet har også blitt koblet med dissidentiske kunsttradisjoner. Martine Beugnet betegner denne siden ved tendensen som ”Cinema of abjection”: ”Trangression is the main principle, the thematic and the aesthetic crossing the frontier of the acceptable into the sphere of abject” (Beugnet 2004:295). I følge henne trekker den ekstreme franske filmen veksler på litterære og maleriske tradisjoner som skildrer de heslige sidene ved virkeligheten med vink til de Sade, Artaud, Rimbaud, Bukowski, Courbet mfl.

Min tematisering av karakteren vil også ta opp denne innfalsvinkelen. Filmene utsetter tilskueren for den "amoraliske reise" som har fått noen tilskuere til å reagere med avsky, men andre har sett mørket som en viktig del av verkets livsanskuelse. Posisjonen kan trolig forklare noen av de sterke reaksjonene som er blitt rettet mot *Alene mot alt* og *Knull meg*. I forlengelsen av dette vil jeg trekke inn perspektivet til filmforskeren John Orr (Orr 2004). Orr mener en del av dagens europeisk filmrealisme speiler en kollektiv uro som følge av det postmoderne verdigrunnlaget i vår tid. De ekstreme filmene handler ofte om individer som kjemper for å gi sine liv mening og innhold med alle mulige midler. Frykten for identitetstap i det moderne samfunn er en relevant måte å forstå verdiperspektivet i filmene som har skremt og fascinert publikum.

Min posisjon er således inspirert av en tematisk fortolkende tilnærming så vel som av kognitiv analyse. Ståstedet i denne oppgaven støtter synet om at film spiller en rolle som et uttrykk for kulturell identitet gjennom vedlikehold, konstruksjon og dekonstruksjon. En fortolkende tilnærming til filmtekster kan utdype filmens popularitet og i enkelte tilfeller fascinasjoner, men dette bør ikke forstås som en ren refleksjon av en kollektiv psyke. Jeg vil ta den amerikanske filosofiprofessorens Douglas Kellners advarsel til etterretning i mine konklusjoner:

Films, therefore, can provide information about the `psychology` of an era and its tensions, conflicts, fears, and fantasies, but they do so not as simple representation or mirroring an extra-cinematic social reality. Rather, films refract social discourses and content into specifically cinematic forms which engage audiences in an active process of constructing meaning (Hill og Gibson 2000: 129).¹³

2.3 Metodiske konsekvenser for filmanalyse

Studier av følelseseffekter i film og fjernsynsmedier har tradisjonelt vært bredest representert innenfor den samfunnsvitenskaplige forskningen. Denne oppgaven omhandler også følelseseffekter av bestemte typer fiksjonsfilm, men anlegger en humanistisk tilnærming til temaet. Oppgavens metode er med andre ord bygget opp rundt en kombinasjon av forståelse og fortolkning.

Det analytiske rammeverket for denne oppgaven er ikke utømmende. Filmene reiser flere spørsmål enn det er mulig å besvare innenfor denne oppgaven. Det valgte analytiske rammeverk griper kun et utsnitt filmens karakteristika. Filmskapernes personlige preg kunne

¹³ Utsagnet er en delkritikk av Siegfried Kracauers *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film* (1947). I følge Kellner er film sjelden rene speilinger av samfunnspsyken. Filmenes meninger forhandles frem blant annet gjennom tolkningsfelleskaper.

ha også vært en interessant vei i oppgaven. Finansieringsordninger innvirker også på "New French Extremity", med tanke på at filmene ikke er laget ut i fra kommersielle hensyn. Avgrensingene er tatt på bakgrunn av hva som tjener problemstillingen, strukturen i oppgaven og fremgangsmåten i analysene.

Jeg har valgt å se på sammenhenger mellom bestemte narrative mønstre og følelser i filmtekster, samtidig som jeg betrakter filmopplevelsen som et resultat av en historisk prosess som trekker på viktige estetiske og kulturelle diskurser. Oppgavens tilnærming kan i en viss forstand forstås som triangulering med en presentasjon av filmens mottakelse, kognitiv analyse, og perspektiver fra filmhistorien. Det jeg ønsker er å sette opp en argumentasjonsrekke for å forklare følelsesmessige reaksjoner i to filmer, og deretter trekke noen bredere linjer for å forklare bakgrunnen for denne utviklingen.

3. I offentlighetens søkelys

(...)why is it that some violences make for intellectual clarity and a more civilized consciousness, while others make for confusion.

John Fraser¹⁴

3.1 Franske filmbomber

Alene mot alt (1998) og *Knull meg* (2001) er to interessante og illustrerende eksempler på en ny grein i fransk film som har fått flere betegnelser, men ingen allment etablert tittel. I dette kapittelet studerer jeg filmens mottakelse i offentligheten med et skarpere blikk. Hva funderer motstanderne av filmene kritikken på? Hvordan forklarer anmeldere ubehaget i filmene? Spørsmålene gir innblikk i typiske posisjoner i debatten om filmene, samtidig som det setter problemstillingen i en bredere kontekst. Årsaken til at jeg trekker frem diskursen om filmene er for å belyse i hvilken grad problemstillingen om identifikasjon er blitt tatt i diskusjonene. Kapitelet danner et bakteppe for kommende filmanalyser.

Det empiriske materialet om filmene mottakelser er hentet fra norsk og internasjonal presse. Valget er basert på omtale i filmenes premiereår, tidligere analyser og debatter hvor titlene er omtalt. Ettersom tendensen ikke har fått noen offisiell betegnelse har jeg foretatt brede søk i utenlandske og norske kilder. Dette inkluderer toneangivende internasjonale filmtidsskrifter (Sight & Sound, Film Comment), samt online journaler (Bright Lights Film Journal, Independent Online Edititon, Guardian Unlimited Observer, Senses of Cinema) og anmeldelser og omtaler fra norsk presse. Det norske materialet som er gjennomgått er hentet fra Osloaviser (Aftenposten, Dagbladet, VG, Klassekampen og Dagsavisen), samt noe fra regionsaviser (Bergens Tiende). Norske filmtidsskrifter og aviser med egne vinklinger på film eller kulturstoff er også inkludert (Rushprint, Film & Kino, Morgenbladet og gratismagasinet Filmavisen).

Alene mot alt og *Knull meg* har hatt internasjonal aktualitet samtidig som de utløst debatter i Norge, og derfor har de i mine øyne vært særlig relevante som analyseobjekter. Filmenes brokete og kontroversielle liv på kino og fjernsyn har generert mye medieomtale og er årsak til at jeg plukket dem ut til dypere analyse. Først gjennomgår jeg deres mottakelser, deretter kaster jeg et blikk på positive og negative holdninger som filmanmeldere har inntatt

¹⁴ Fraser 1974: iX

til filmene. Til slutt trekker jeg inn noen perspektiver som kan forklare anmelderens motstand mot volden i filmene.

3.2 Mottakelsene av *Alene mot alt* og *Knull meg*

Franskmannen Gaspar Nøes` spillefilmdebut, *Alene mot alt (Seul Contre Tous)*, er en film som har vekket sterke og blandede reaksjoner. I 1998 vant filmen er rekke utmerkelser på internasjonale filmfestivaler. Den fikk kritikerprisen (Fipresci) i Sarajevo, pris for beste debut og beste foto i Stockholm, beste manus i Sitges og beste skuespiller i Namur, og ikke minst høstet den kritikerukens pris i Cannes.¹⁵

Til tross for de internasjonale utmerkelsene ble den ikke like vel mottatt i Norge. Den passerte riktignok statens filmsensur med en absolutt aldersgrense på 18-år, men flere kinodirektører i de største byene nektet å sette den opp som, i Oslo og Trondheim. Oslos kinosjef Ingeborg Moræus Hansen gikk spesielt hardt ut mot filmen. Filmen ble kontant avvist og vurdert som et marginalt stykke med appell ”for psykologer og spesielt interesserte” (Aftenposten 29. januar 2003).

Denne sensurlignede virksomheten vakte reaksjoner hos andre som mente at filmen fortjente et større publikum. Redaktør for tidsskriftet *Film & Kino* Kalle Løchen var oppgitt over Oslo Kinematografers linje og påpekte i et innlegg i *Dagsavisen* at det er jo nettopp i Oslo at markedet finnes for en liten smal fransk film. Han stilte seg også kritisk til hvilket grunnlag Moræus Hansen avviste filmen på: ”Hun kjenner på ubehaget, og fatter sine avgjørelser deretter” (Løchen, 2004)

Alene mot alt møtte etter hvert også kritikk fra andre aktører utenfor filmbransjen. I følge Kvinnegruppen Ottar var filmen både ”sexistisk” og ”kvinnefiendtlig”. Sammen med stortingsrepresentant fra KrF dannet de en felles front mot et filmuttrykk som etter deres mening ikke holdt et moralsk minstemål. Etter en lukket visning i Stavanger måtte imidlertid stortingsrepresentanten fra KRF innrømme at filmen ikke var fullt så ille som han hadde forventet og dempet noe av kritikken (Bergsagel, 2002).

Fem år senere i 2003 tente *Alene mot alt* en ny kontrovers. Bakteppet nå var at kanalledelsen i NRK2 valgte å ta *Alene mot alt* ut av et programkonsept hvor den opprinnelige ideen var å kjøre en serie av fire debattskapende og omstridte filmer. Denne typen selvmotsigende programpolitikk fanget nyhetsmediens interesse med følgende overskrifter

¹⁵Opplysningene er hentet fra hjemmesiden til den norske distributøren Arthaus <http://www.filmweb.no/arthaus/kommer/article51698.ece> 20.08.2003

som: ”NRK stanser visning av omstridt film” (Aftenposten 29. januar 2003) og ”NRK bedriver en form for sensur” (Steinkjer 2003). I følge Dagsavisens filmanmelder Mode Steinkjer skal filmen ha skapt interne diskusjoner i NRK, etter at *Sansenes rike* (1976), den første filmen i programserien ble forsøkt stanset av KrFU gjennom underskriftskampanjer og en politianmeldelse (Steinkjer 2003). NRK2`s kanalsjef Oddvar Tuhus avviste i tillegg overfor Aftenposten at NRK hadde bøyd av for presset og omtalte dette som et ”unntakstilfelle” hvor utskiftning i sendeplanen på grunn av en films innhold ikke har hendt siden terrorangrepet mot USA 11. september 2001 (Aftenposten 29. januar 2003). Var filmen rett og slett *for* ubehagelig?

Filmene, *Baise moi*, med den norske tittelen *Knull meg*, bygger på boken med samme tittel som ble en salgssuksess og en prisvinner i hjemlandet i 1999. Boken regnes som en de første verkene i en ny bølge litteratur som tematiserer kvinnelig seksualitet på utfordrende vis. Da forfatteren Virginie Despentes og Coralie Trinh Thi bestemte seg for å filmatisere boken var det duket for en veritabel føljetong av skandaler.

I Frankrike ble det rettet kraftig kritikk mot filmens iscenesettelser av vold og sex. Filmene fikk uvanelig kort levetid på det kommersielle kinomarkedet da de ble trukket tilbake etter kun tre dagers visning etter en motkampanje ledet av den verdikonservative og høyreekstreme gruppen Promouvoir, tilknyttet Nasjonal Front. Filmene hadde likevel er tre ganger så høye besøkstall som andre nye filmer på åpningsdagen. Etter inngripen fra en forvaltningsdomstol ble filmens 16-års grense omgjort til en x-rating, og *Knull meg* ble i praksis forvist til pornokinoens lokaler. Som en reaksjon på dette mobiliserte den franske kultureliten til kamp under ytringsfrihetens parole. De protesterte mot at de verdikonservative skulle få lov å bestemme kulturpolitikken. Blant de mest prominente demonstrantene var filmskaperne Jean Luc Godard, Cathrine Breillat, Claire Denis, og Francois Ozon som forsvarte filmskaperens rett til å få vist filmene for et bredt publikum (Sight & Sound, august 2000:8) I Australia og New Zealand møtte filmene en lignende skjebne. Til tross for klarsignal for kommersiell visning fra statlig sensurorganer, ble avgjørelsene overprøvd etter protester fra moralsk fornærmede grupperinger og hete medieoppslag (Guardian Unlimited [Online] 2002)¹⁶

Paradoksalt har filmene rullet over britiske lerreter uten lignende ramaskrik, selv om StorbriTania regnes for å være et av de mest puritanistiske landene på sensurfronten. Britiske

¹⁶ <http://film.guardian.co.uk/censorship/news/0,11729,713540,00.html> 23.01.2003

sensur nøyde seg med bare et klipp i filmrullen og tok vekk penetreringen i den mye omtalte gruppevoldtekten av en av filmens hovedkarakterer. Svenskene lot seg heller ikke nevneverdig affisere og gav filmen 15 års aldersgrense (Vik 2002)

I Norge har filmen levd et mer stillferdig offentlig liv. Dette har sannsynligvis sammenheng med at ingen kinodirektør har tatt initiativ til å sette den opp, noe som trolig også forhindret de helt store overskriftene. Likevel vakte det en viss oppsikt da filmen ble godkjent av Statens filmtilsyn uten sensurinngrep. VG fattet interesse og kjørte saken på førsteside med tittelen ”Volds-porno på norske kinoer”. Senere intervjuet VG også Oslos kinosjef Ingeborg Moreæus Hansen. Denne gangen avviste hun ubehaget i filmopplevelsen på et kvalitetsmessig grunnlag: ”De seksuelle skildringene virker i en evighet og kameraføringen påklisteret og tilnærmet spekulativ. Så filmen er rett og slett dårlig, og skal ikke fortrenge andre filmer hos oss (...)” (Selås 2004).

Knull meg har fått Scan-Box som distributør til det norske videomarkedet og er blitt tilgjengelig for et større publikum. I et intervju med salgssjef Scan-Box Jon Einar Sivertsen innrømmer også han at filmen bruker elementer man tradisjonelt finner innefor pornogenren, men er ikke enig at den er spekulativ: ”-Nei, det er ikke en pornofilm i klassisk forstand, den er ikke laget for å virke oppissende, ei heller for å pirre. Men den skaper følelser i andre retninger” (Filmavisen nr.3, 2004:24).

I vår digitale mediealder hvor internett og dataspill primært spiller de nye rollene som suspekter og potensielt skadelig medier er det oppsiktsvekkende at filmmedier ennå er i stand til å utløse såpass sterke reaksjoner. Hva er det med de filmatiske skildringene som har fått et filmvant publikum til å reagere?

3.3 Posisjoner debattene

Det forutgående omrisset av filmens mottakelser tyder på at reaksjonene og vurderingene av filmene varierer. Filmenes mottakelser spenner fra hyllest til slakt og forargelse. Hva er det som splitter programansvarlig i NRK2, filmanmeldere og publikum?

Det første som må etableres er hvilke kriterier for kvalitet det er man operer med i sin filmvurdering. Den norske filmforskeren Anne Gjelsvik har studert og analysert filmkritikk. I følge henne er norske kritikere enig om at det ikke finnes noen allmenngyldige kriterier for kvalitet. Likevel finnes det noen felles berøringspunkter når filmer diskuteres. Et slikt berøringspunkt er grunnmomenter som genrekonvensjoner, filmretning og det filmatiske håndverk parafrase (Gjelsvik 2004: 64).

Ut fra et formmessig kriterium er det kanskje ikke rart at *Knull meg* har høstet mye kritikk. Den byr på flere utfordringer når betrakter på filmens håndverk og genrekonvensjoner. Linda Ruth Williams diskuterer *Knull meg* i en artikkel i det anerkjente akademiske filmtidsskriftet *Sight & Sound*. Hovedpoenget til Williams er at filmen utviser en forvirrende selvrefleksivitet til seg selv og til filmhistorien, og gjør det uklart for tilskueren hvilket spill det dreier seg om. Filmen siterer flere sjangere og låner elementer fra filmhistorien og lar seg ikke enkelt sortere i tidligere kategorier. Den bruker konvensjoner fra pornogenren, road-movien og rape-revenge genren. Samtidig innfører den actionfilmens slow-motion vold og iscenesetter med voldelige kvinnekarakterer som minner om exploitationfilmer fra 1950-tallet. I tillegg peker den på sin egen status som fiksjon ved å la karakterene kommentere handlingsfremdriften, og minner dermed også om den franske bølgefilmen på 1960-tallet (Williams 2001: 28-29). Denne eklektiske tilnærmingen til genrekonvensjoner skaper en usikkerhet med hensyn til hvordan publikum skal lese filmen. Følger man Williams resonnement, noe jeg mener det er verdt å gjøre, har man en mulig forklaring til at bransjefolk posisjonert seg bak en trygg kritikk av filmens tekniske utførelse.

Som nevnt tidligere plasserer tidligere kinodirektør Ingeborg Moræus Hansen i den leiren av kritikere som argumenterer på håndverksmessige grunnlag. Hun henviser til at ”spill” og ”dramaturgi” er ”uinteressant” og ikke overbevisende” (Selås 2004). Riktignok kan håndverket i filmen være avgjørende for om filmen lykkes med å engasjere tilskueren emosjonelt og intellektuelt. Filmens mottakelse i Frankrike og Australia tyder imidlertid på at filmen treffer publikum. Det er med andre ord trolig ikke håndverk som feller den, men at det er andre elementer ved fortellingen som oppleves sterkt problematiske i en kinofilm.

Kulturjournalist Siss Vik mistenker at det er filmens lavkulturelle elementer som er problemet og ikke teknikk eller håndverk. Problemet diskuteres av Vik i artikkelen, ”Hvorfor Basie-moi gjør oss flau” (2002), hvor hennes hovedpoeng er at filmen bryter forventningene om en intellektuell estetikk. I følge Viks kommentarer om motstanden mot filmen er det verken den billige produksjonen og eller autentisk sex som elementer i fortelling, som er problemet. Elementene finnes for eksempel allerede i Lars Von Triers *Idiotene* (1998), som ble tatt på alvor av filmanmelderne da den kom på markedet. Konflikten bunner i stedet ut i at fransk film har noen kulturelle konnotasjoner knyttet til kunst og med intellektuell estetikk, kulturell dannelse og refleksjon. Dermed er sjokket desto større når filmen blander elementer fra tradisjonelt lavkulturelle genre som actionfilmen og pornofilmen. Vik oppsummerer dilemmaet på denne måten: ”Spørsmålet blir om vi vil forsvare skildringer i en film som

nettopp vil at vi skal sette rødvinen i halsen, ved å dykke ned i et filmspråk som er skittent og lavt”(Vik 2002: 145)

Denne oppfatningen deler jeg med Vik. Mange forbinder den franske filmkulturen med raffinert smak og tunge kunsttradisjoner, men faktum er at den franske filmen selvsagt har flere nyanser enn det man som utenlandsk publikum kan få inntrykk av. På liknende måte som sjangerfilmer er hovednæringen i den store amerikanske filmindustrien består fransk filmproduksjon også av en mer kommersiell filmkultur som lever av fantasi og underholdningsfilm.¹⁷ Likevel kan det hevdes at fransk film har noen historiske forventinger knyttet til seg, spesielt med tanke på forestillingen om filmskapere utenfor de store studiosystemene som kunstnere. Kanskje er det nettopp derfor det har kommet skarpe reaksjoner mot Despentès og Thinh Thi, samt andre franske filmskapere. De har tråkket på forventningene om film med en estetikk som hever den (og dem) over populærkulturen, og tvert om forsøkt å tegne en annen publikumskontrakt for filmopplevelse. De har eksperimentert med en ny sanseopplevelse i kinofilmformatet, men har også løpt en risiko.

Et annet kriterium som Anne Gjelsvik har registrert i analyser av anmeldelser og intervju med norske filmanmeldere er at tema eller budskapet i filmen var viktig i vurdering av film. Hva er så budskapet i filmen? *Knall meg* har også langs dette punktet skapt debatt. Det er imidlertid en tendens til polarisering i debatten. Det er interessant å konstatere temperaturen og engasjementet som er lagt til grunn for denne debatten.

I mange tilfeller har filmspråket eller formen blitt tolket som budskapet, noe som er problematisk fordi den anvender pornofilmens representasjonsmåter. Den tidligere filmanmelderen Harald Kolstad var skeptisk til det han så som et forsøk på ”å føre inn pornografiens virkemidler i filmkunsten”. Han vurderer autentiske sex-scener i filmene *Romance* og *Knall meg* som prinsipielt legitime i et samfunn med ytringsfrihet, men som negative for filmkunsten: ”Filmatisk pornografi er, av svært åpenbare grunner og svært naturlige årsaker, alltid essensielt banal. Og den er dermed, alltid, filmkunstens fiende.” (Kolstad 2004).

Andre har lest dypere betydninger inn i filmens eksperimenterende form. Filmen er blitt diskutert som feministisk kritikk av patriarkalske strukturer. Kvinnerollen i filmen stiller seg på siden av kvinnens klassiske funksjon som det heteroseksuelle kjærlighetsobjektet for den mannelige helten. Myten om kjærlighet brytes ned i kalkulert kjødlig omgang. Filmen stiller seg sammen med en litterær tradisjon som skildrer kvinnelig seksualitet med en rå og

¹⁷ Luc Besson regnes en av de mest toneangivende kommersielle filmskaperne og produsentene, som leverer fantasi og action i dagens fransk filmsystem (Harris 2004: 230).

usminket tilnærming. Moderne litteratur som *Catherine M's hemmelige seksuelle liv* (Catherine Millets) og *Nyte eller orgasme* (Catherine Cusset) omhandler erotikk uten tradisjonelle romantikk. De seksuelle akter i disse bøkene leses som et frigjøringsprosjekt hvor man er likegyldig overfor normer for kvinnelige seksuell atferd (Vik 2001). Det kan argumenteres for at *Knull meg* har overført den nøytrale tonen overfor ekstrem seksuell utfoldelse til lerretet. Muligens er dette årsaken til at flere menn har forlatt salen under visninger av *Knull meg*.¹⁸

Det finnes også positive reaksjoner på filmen. Det berømte amerikanske nyhetsmagasinet Time Magazine rangerte den som en av de ti viktigste europeiske filmene i 2001. Nevnte Linda Ruth Williams er for eksempel positiv til filmens eksperimenterende form: "Crucially, *Baise-moi*, itself is actually, rather fun, and refreshingly innocent in its cinematic strategies (digital video without the Dogme hype: Shaky but promising performances from to leads who hail from hardcore) (Williams 2001:28)". Nevnte Siss Vik argumenter også sterkt for at filmen er legitim ettersom den utfordrer etablerte fortellerstiler i fransk film. I følge henne inneholder filmen sosiale kommentarer til klasse og kjønn som ikke har fått den oppmerksomhet den fortjener på grunn av den provokative formen (Vik 2002:146). Dette er en argumentslinje som jeg tar med meg videre i analyse av filmen.

Den andre filmen i min undersøkelse, *Alene mot alt*, har fått mer positiv respons hos filmanmeldere. Filmene er som tidligere nevnt prisbelønnet. Sight & Sounds filmanmelder Tony Rayns trekker frem filmens glimrende skuespillerprestasjoner og engasjerende visuelle form som dens sterkeste kort (Rayns 1999). Hans kollega, Ricard Falcon, mener også at filmen har en rekke uovertruffne kvaliteter. I sin rapport fra Cann skriver han: "Seul contre tous is a dark, uncompromising feelbad masterpiece, which could appropriately have been called Hate had not Mathieu Kassovitz's *La Haine* got there first" (Falcon 1999).

I likhet med *Knull meg* har *Alene mot alt* har også vakt oppmerksomhet gjennom å ha tatt elementer ut av sin tradisjonelle genrekontekst, og således skapt et nytt og uvant perspektiv i filmfortelling. Filmens utforming har derfor også vært omdiskutert her i Norge. I følge Dagbladets anmelder Liv Jørgensen, er *Alene mot alt* et tradisjonelt proletardrama som først og fremst imponerer med en innovativ form:

¹⁸ I følge en populær anekdote skal en mannlig tilskuer ha stormet maskinrommet og stjålet filmrullen i protest under en visning i Montreal Canada. I etterkant ble derfor forbudt i provinsene Quebec og Ontario (Film Comment, januar, 2001: 6).

Filmen gir et lite flatterende bilde av Frankrike i nitriste, realistiske bybilder. Men det er ikke først og fremst innholdet som er uvanlig ved den. Sosialrealistiske studier, historier om mislykte individer som forkvakles av uheldige omstendigheter i et krevende samfunn - dem går det trettent på dusinet. Noés form er derimot ytterst virkningsfull - med slakterens fortellerstemme som ligger over nesten hele filmen i en rasende monolog mot kvinner, homofile, andre raser, unger, gamle - you name it (Jørgensen 1999).

VGs anmelder Ellen Margrethe Sand inntar en mer skeptisk holdning til perspektivet i fortellingen. I følge henne er *Alene mot alt* ”nattsvart, blod-rå og sannsynligvis helt oppriktig ment”. Hennes kritikk rettes først og fremst mot filmens virkemidler, som i følge henne truer sluttpoenget i filmen: ”Som portrett av et avstumpet sinn har han¹⁹ langt på vei lyktes. Som «forklaring» på de sammensatte krefter bak nynazismen har den det neppe. Og som film er den vel knapt til å holde ut” (Sand 1999).

Jeg er enig i at filmens studie av menneskelige forfall på nært hold er avskyvekkende, men filmen tar også opp en sosial kritikk som kommer tydeligere frem enn det Sand påstår i sin filmanmeldelse. Dette kommer jeg tilbake til. Et annet poeng er at filmen er ubehagelig, ikke bare fordi den skildrer en ekstremist fra den franske underklassen, men også fordi filmen inviterer en kvalitativt annerledes tilskuerposisjon til fransk film. *Alene mot alt* undergraver genrefilmens kjente konvensjoner og den lekre formen fra ”Cinéma du look” samt nostalgien i ”Heritage”-filmen. I det hele tatt utfordrer filmen det konvensjonelle fornøylesprinsippet fra den `spectacle`-orienterte filmen som kan sies å dominere vestlig kinokultur.²⁰ Hvordan skal vi forholde oss til en filmopplevelse som radikalt utfordrer vår filmatiske erfaringshorisont? Spørsmålet er særlig relevant for den franske filmkulturen som på midten av 1990-tallet gjenopptar filmrealismes prosjekter, men med særdeles ekstreme orienteringer.

Filmanmelder Ole Sverre Drønen fra Bergens Tidende kommenterer også filmens gjeld til sosialrealistiske filmepoker, men trekker andre konklusjoner enn Sand og Jørgensen. I følge han har utviklingen i fransk filmkultur alltid vært preget av bølger, og med reaksjoner mot establishmentet. Drønen ser likheter mellom flere samtidige, mens høyst ulike franske filmer som *Hatet* (1995) og *Doberman* (1997) og *Alene mot alt*. *Hatet* regnes som toneangivende med politivold, rasisme og urban fattigdom i en ny kombinasjon. *Doberman* er en ultravoldelig tegneserieaktig actionfilm. *Alene mot alt* kombinerer også urbanitet og vold knyttet til en desillusjonert anti-helt. I følge Drønen er filmene ” (...) del av en ny trend, motreaksjon på den franske borgerlige filmen, der tekkelige mennesker har utenomekteskapelige forhold i lekre leiligheter” (Drønen 1999). Filmenes brutalitet og

¹⁹ Filmskaperen Gaspard Nøe

²⁰ `spectacle`-orientert film er en betegnelse som Ed Tan bruker for å beskrive den klassiske fortellende filmens appell (Tan 1996).

samfunnsvisjoner har åpnet opp et nytt mørkt rom i fransk filmkultur. Men Drønen er også i tvil om hvilken holdning man skal innta til filmene: ”Spørsmålet er om disse filmene representerer en gjenopplivning av en sosial filmtradisjon i Frankrike eller om de i stedet utelukkende utnytter det globaliserte markedets umettelige behov for ultravoldelige fantasier? Disse filmene er nemlig høyst ulike” (Drønen 1999).

Uttalelsene om *Alene mot alt* plasserer den som en typisk representant for et nytt mangfold i ung fransk film på 1990-tallet som ikke lar seg bås plassere på noen enkel måte. Filmen følger ingen etablerte genreformularer og er utro med flere filmtradisjoner. Dette er trolig årsaken til at budskapet i filmen også har stått som uklart for flere tilskuere. På samme måte som med *Knull meg* er det filmens fremtredende estetiske trekk som gir den originalitet, men også hodebry med hensyn til ubehagets motivasjoner.

Kalle Løchen har talt varmt for *Alene mot alt* her i Norge, og anser den som et stykke betydelig filmkunst. *Alene mot alt* er i følge han, en representant for mangfoldet i fransk filmkultur. Etter hans mening er ubehaget også hovedpoenget med denne filmopplevelsen, noe ikke alle har tatt inn over seg eller tatt på alvor: ”Min frustrasjon er akkurat nå mer rettet mot at en film som definitivt går nye veier i filmfortelling, filmstil og filmspråk er blitt refusert for offentlig visinger i hovedstaden i regi av Oslo Kinematografer” (Løchen 1999) Løchen forklarer det med at Noe`s film representerer en annen fortellerform enn det som bringer ”trygghet og velvære”. Det er med andre ord en annen type filmopplevelse som filmskaperen ønsker å gi oss. Jeg er enig med Løchen, om at filmenes eksperimenterende form kan være kilde til ubehag, men også verdifull opplevelse. Spørsmålet er om man er villig til å ta ubehaget i en slik kinofilm på alvor. Min undersøkelse er et forsøk på å utdype noe sider ved den nye franske filmen og måten filmen angriper sitt publikum på.

Debattene om *Alene mot alt* og *Knull meg* tyder på at noen former for ubehag er mindre akseptert enn andre i en underholdningssammenheng. Horrorgenren dyrker for eksempel en type ubehag som er akseptert. Den er grafisk og brutal, men også strengt overdrevet og overnaturlig, og dermed stiller den med en ”tilskuerkontrakt” som betoner fiksjon og fantasi fremfor realistisk gjengivelse. De franske filmene operer sjelden i overnaturlige fiksjonsunivers, men lager broer inn vår historiske virkelighet gjennom realistiske drama med sterke voldselementer. Filmen aktiverer annet engasjement i ubehaget og filmen møter nettopp derfor også motstand med sine skildringer, selv om virkemidlene er kjente.

3.4 Det problematiske ubehaget

Ubehaget som filmene konstruerer relateres i mange tilfeller til voldens iscenesettelser. Gjelsviks studie av vurderinger av vold i amerikansk fiksjonsfilm (2004) er i denne sammenheng nyttig for å sortere ut posisjoner i forhold til iscenesettelser som for mange virker ekstreme. Det bør tas forbehold om ulikhet i mitt og hennes filmmateriale (fransk-amerikansk) og det empiriske materialgrunlaget (hun fokuserer på norske kritikere – jeg inkluderer norske og utenlandske, samt dokumenterte protester). Likevel mener jeg at hennes perspektiver legger et grunnlag for å trekke ut prinsipielle holdninger til filmvold.

I følge Anne Gjelsviks undersøkelse er det to vanlig argumentasjonsrekker hos norske anmeldere i møte med voldsuttrykk. ”Det personlige ubehaget” og ”filmens farlighet for andre” (Gjelsvik 2004). Etter min mening stiger linjene også frem i det empiriske bakteppet som jeg har gått gjennom. Profesjonelle anmeldere ser oftest ut til å trekke frem det ”personlige ubehaget” i kritikk av filmene, mens filmens farlighet for andre” har vært private kinogjengeres kritikkgrunnlag. Det er den samme følelsesopplevelsen som vekker reaksjoner, men erfaringene vurderes ulikt av partene i debatten. Etter som jeg er ute etter å gi innsikt i filmopplevelsen forholder jeg meg derfor først og fremst til filmanmelderens posisjoner og vurderinger som er en seergruppe som er vant med å sette ord på følelser etter sine filmmøter i kinomørket.

I følge Anne Gjelsvik er vold på film særskilt utfordrende for filmanmeldere å vurdere og ikke minst å bli enig om. Hun tror at dette skyldes at volden treffer noe annet i tillegg til den personlige faktoren: ”Filmer med sterke voldsinnslag oppleves også kroppslig og følelsesmessig sterkt. Subjektive posisjoner og emosjonelle kriterier kommer til uttrykk i argumentasjonen omkring filmene på en måte som tydeliggjør at voldsiscenesettelser engasjerer kritikere, ofte i en særstilling sterkt” (Gjelsvik 2004:65).

En interessant dimensjon ved denne problematikken er nettopp det følelsesmessige aspektet. Tradisjonelt sett har billedmedier blitt anklaget for å være ”følelsesmedier” fremfor ”tenkemedier” (Rönberg 1998:9). Dette er en forestilling som har lange tradisjoner i vestlig kultur med røtter tilbake til antikken med hensyn til fiksjonens følelsesmessige skadevirkninger, og dagens medieforskning peker på at filmmedier ofte knyttes til lignende debatter (Carroll [1998] 2001, Plantinga & Smith 1999). Diskusjonene rundt filmmediers følelsesdimensjoner har derfor også historisk hatt en moralsk bekymring i seg. Dette

kulturelle villkåret har trolig formet noe av debattklimaet for film og vold, og er på linje med funnene til Anne Gjelsvik.

Identifikasjon kan forstås som det tredje kriterium i filmresepsjonen, ved siden av form og budskap, og som Gjelsvik diskuterer opp mot mottagelsen av amerikansk voldsfilm på 1990-tallet i Norge. Hennes undersøkelse viser at identifikasjon og sympatier med voldsutøveren er et essensielt moment i filmanmelderens vurdering av filmens kvalitet som god eller dårlig. I flere tilfeller er filmens konstruksjon av identifikasjonen viktigere enn filmens tekniske utførelse. Identifikasjonen med det lovløse paret i *True Romance* (Tony Scott 1993) og masse-mordere i *Natural Born Killers* (Oliver Stone 1994) er tydelige eksempler på det i hennes studie. De fleste anmelderne innrømmet godt håndverk, men måten filmene inviterte tilskueren å forholde seg til karakterene på ble i stor grad fordømt. Flere av kritikerne, spesielt av *True Romance*, argumenterte for at filmens tilskuerposisjon til volden som Clarence og Alabama utfører var særskilt kritikkverdig fra et etisk ståsted (Gjelsvik 2004: 70-74):

Nei. Jeg nekter å la meg underholde av denne spekulative formen for vold, selv når den er servert i en usedvanlig talentfull og håndverksmessig utrolig godt laget film som *True Romance*...
-de mest avskyelige, og helt unødvendige voldshandlinger, og det blir tydelig dokumentert hvordan grensen er blitt flyttet i løpet av noen og tjuårstid (siden *Bonnie & Clyde*) (Kolbjørnsen etter Gjelsvik 2004:75)

Dette peker mot noen viktige trekk i hvordan film kan engasjere tilskueren i karakteren følelsesmessig og moralsk, som oppleves helt sentrale i møte med en film. På bakgrunn av dette anser jeg identifikasjonstematikken som en nyttig innfallsvinkel til det ubehaget som jeg undersøker i filmmateriale videre.

I forhold til min egen kartlegging av møtet mellom film og publikum ser identifikasjon ut til å være et underfokuset tema. Min gjennomgang av debattene om *Alene mot alt* og *Knall meg* viser at vurderingene sirkler rundt grensene for seksuelle representasjoner, tematisering av sosiale tilstander i samfunnet, realismen i filmuttrykket, samt motivasjonene for volden. Forholdet til karakteren som utøver av handlingene diskuteres sjeldent direkte. Noen få har likevel vært inne på identifikasjonstematikken.

Filmanmelder i Bergens Tidende, Frode Bjerkestrand, peker på karakterinnlevelsen i filmen når han forklarer sitt ubehagelige møte med *Alene mot alt*:

Det som kanskje er mest skremmende med denne filmen, og som kanskje også skremmer Moræus Hansen mest, er at du i perverse øyeblikk underveis opplever en vag følelse av å ha sympati med hovedpersonen. Og rent moralsk er det totalt forkastelig. Men det betyr samtidig at Gaspar Noé langt på vei har oppfylt sin ambisjon (Bjerkestrand 1999).

Sympati er en effekt ved identifikasjon og betydningsfull for den følelsemessige nærhet til filmkarakteren. Når denne ”effekten” utløses overfor filmkarakterene som i utgangspunktet burde frastøte oss, er det også trolig en årsak til at Moræus Hansen og andre har stilt et moralsk spørsmålstegn ved filmen. I anmeldelsen kobler Bjerkestrand også denne opplevelsen til en etisk vurdering av filmen, men uten at han av den grunn deler kritikerens konklusjoner. Filmene er i følge han selv ”et foruroligende og nesten kvalmende nærgående psykologisk portrett”, men den følelsemessige påkjenningen er vel verdt sluttpoenget i filmen.

I mine øyne er filmens følelsemessige utfordringer ekstra interessante som studieobjekter. I neste del av oppgaven argumenterer jeg for at *Alene mot alt* og *Knall meg* prefokuserer²¹ en ambivalent identifikasjon i sine ekstreme hovedpersoner. Jeg bruker kognitiv analyse som et verktøy til å gå inn i den psykologiske opplevelsen av fiksjonspersonen gjennom to skjæringspunkter.

I følge flere kognitive filmteoretikere har identifikasjon frivillige og ufrivillige sider ved seg. Det ene skjæringspunktet i analysen ser på hvordan film kan iscenesette ubehaget i hodet og i kroppen til tilskueren. Jeg vil vise at filmene bruker teknikker som i en viss forstand styrer tilskuerens løpende vurderinger av karakteren, samt den kroppelige opplevelsen av karakterengasjementet. Det andre skjæringspunktet i analysene ligger på et tematisk fortolkende plan. Etter den kognitive forankrede biten legges identifikasjonene i en fortolkende kontekst. I denne delen ser jeg på filmens forbindelseslinjer til sosialhistoriske forhold og historiske filmpraksiser. Dette omfatter filmene kritiske søkelys på Frankrikes kolonifortid, sosiale konflikter og en politisering av teamene i filmene. Jeg vil også diskutere filmens estetiske særpreget med fokus på den nærgående visuelle tilnærmingen til karakteren.

²¹ Prefokusert er et begrep som Noël Carroll bruker for å forklare at filmtekster består av bestemte strukturer som er ment å aktivere følelser i utvalgte retninger. Se for eksempel Gjelsviks redegjørelse (Gjelsvik 2004: 165-166)

4. Ubehagets identifikasjonsmessige betydninger

4.1 Introduksjon

Jeg startet innledningen til denne oppgaven med å peke på følelsesmessig ubehag som et nytt karakteristisk trekk i fransk kinofilm i senere tid. *Alene mot alt* og *Knull meg* ble valgt ut som to nøkkelttekster som har utfordret publikum og skapt skandaler. Filmene regnes som representanter for en filmtendens som orienterer seg mot realisme og grusomhet i flere avskyvekkende kombinasjoner, og har av den grunn også fått betegnelsen ”New French Extremity” av enkelte filmanmeldere. I kapittel 2 tok jeg for meg en humanistisk inngang til en filmvitenskaplig undersøkelse av *Alene mot alt* og *Knull meg*. Jeg løftet frem identifikasjon som analytisk nedslagsfelt og trakk inn filmpsykologiske og filmhistoriske perspektiver som jeg benytter i kommende filmanalyser. I kapittel 3 ble diskusjonene i det offentlige rom gjennomgått. Jeg argumenterte for at karakterinnlevelse er et lite behandlet tema når filmenes provokasjoner diskuteres, til tross for at identifikasjonene er et fremtredende trekk i filmopplevelsen. I den følgende delen av oppgaven trekker jeg inn analyseperspektivene og diskuterer ubehagets identifikasjonsmessige betydninger. Det tekstanalytiske står derfor sentralt i denne hoveddelen av oppgaven.

Basert på redegjørelsen i kapittel 2 mener jeg at identifikasjon består av flere nivåer som virker sammen, men som i prinsippet kan separeres og analyseres som selvstendige enheter. Dette inkluderer filmtekstens narrative mønstre, tilskuerens bevisste kognitive vurderinger og følelser, og ubevisste reflekser og kroppslige følelser. Fra de følelsesorienterte perspektivene beveger jeg meg videre til filmhistoriske perspektiver. Den franske filmkulturen har i likhet med den store amerikanske kommersielle filmkulturen vært dominert av filmopplevelser som vektlegger publikums velbehag. Dagens orientering mot realisme vitner om at den kommersielle filmens audiovisuelle fantasier er under bombardement fra filmskapere som vil fortelle andre historier enn dem institusjonene henter sine inntekter fra. Jeg går derfor også fortolkende inn i filmtekstene og ser på om det finnes noen svar i måten filmene kommunisere med sin egen samtid i sine tema og tidligere filmtradisjoner i sine uttrykk.

Min ambisjon med kapittelet er å granske kognitive–affektive strukturerer i filmtekstene og siden forankre filmens orientering mot det grusomme i en sosialhistorisk og en estetisk-historisk kontekst. Med dette håper jeg å gi en dypere forståelse og tolkning av de aktuelle filmenes provokasjoner enn det filmanmeldere og kritikerne har tatt høyde for.

4.2 Ubehaget som sympatisk identifikasjon

an exercise in hatred
against women,
homosexuals, and old
people , among other

Cahiers du cinema²²

Alene mot alt er, som vi har sett tidligere blitt definert som en misogynisk voldsfilm av filmens kritikere her i Norge.²³ Filmen tar riktignok opp elementer som vold (mot kvinner) og sex (prostitusjon og incest) i en kontroversiell ramme, men når ubehaget tas opp er det et paradoks som knapt er blitt nevnt i kritikken mot filmen. Med unntak av filmens referanse til *Taxi Driver* (1976)²⁴, viser Gaspard Nôe ingen eksplisitte skildringer av sex. Da slakteren misbruker sin datter trekker kamera seg ”smakfullt tilbake”, i følge Matt Bailey (Bailey 2003). Volden er også beskjedent i sammenligning med en gjennomsnittlig actionfilm. Gaspard Nôe viser oss kun voldsepisoder hvor den blodigste er et produkt av hovedpersonenes fantasi. Reaksjonene mot filmen tyder likevel på at det er noe ”forbudt” i måten filmen engasjerer tilskueren i fiksjonen.

Reaksjonene til filmanmelderes og bransjefolk tyder på at *Alene mot alt* lykkes med å fordype tilskueren i en motbydelig hovedperson. Det finnes mange eksempler på frastøtende filmkarakterer i filmhistorien, men *Alene mot alt* tilfører den amoralske figuren noe nytt gjennom en insisterende følelsesmessig gjenkjennelse. Dette virker som et paradoks, men har sine forklaringer sett fra noen utvalgte analytiske perspektiver. Min lesning av *Alene mot alt* baserer seg i hovedsak på slike perspektiver. Perspektivene vektlegger forskjellige sider ved identifikasjon, men tar opp filmmediets muligheter til å korte ned følelsesmessige avstand til en uattraktiv filmkarakter.

I følge kognitivisten Murray Smith skyldes følelser for den uattraktive filmkarakteren filmens interne retorikk (Smith 1995). Smith hevder at identifikasjon, selv med frastøtende karakter er i de fleste tilfeller er moralsk motivert i betraktning av filmens interne verdiunivers. Sympatier overfor skurkaktige karakterer er sjelden en speiling av tilskuerens mørke sider, men resultat av bestemte teknikker som mobiliserer følelser og vurderinger i

²² Bailey 2003

²³ Jf. Kapittel 3. Se også Bersagel (2002)

²⁴ Protagonisten tar tilskueren med på pornokino

kalkulerte retninger. Dette kan skape sterk følelsesmessig ambivalens i filmopplevelsen. Smiths perspektiv er et nyttig startpunkt for en næranalyse av filmen.

Jeg vil også knytte identifikasjonens ubehag til en fortellerproblematikk.

Fortellerteoretikeren Lars Thomas Braaten hevder at ubehag kan knyttes til direkte og subtile skildringer av karakterens følelsesliv og mentale landskap (Braaten [1983] 1995). Fortelleren i filmen, det vil si den instansen som organiserer det vi ser og hører, er i noen filmtekster karakteren selv. Således kan filmer med en amoralsk karakter og forteller, gi tilskueren en opplevelse av å bli manipulert inn i perspektivet til karakteren. Denne tilnærmingen gir en forklaring på hvordan en film kan lede tilskuerens inn i en frastøtende tankeverden.

Med disse analytiske perspektivene går jeg nærmere inn i filmens estetiske særtrekk. Til sammen danner tilnærmingene en ramme for å belyse de karakteristiske sidene ved identifikasjonen. Analysen er ikke uttømmende, men gir forklaringer på filmens ubehag. Funnene i analysen bør imidlertid også kunne brukes i en diskusjon av andre filmer som bygger filmopplevelsen rundt negative karakterportretter.

Det er en utbredt oppfatning at åpninger i film spiller en viktig rolle for hvordan tilskueren tilnærmer seg fortellingen. Åpninger gir tilskueren informasjon om hvilken type stemninger filmen har, om opplevelsesinnhold, intrige og karakterenes rolle (Smith 1995: 117). Jeg vil derfor starte med et handlingsreferat og utvikle analysen derifra.

4.2.1 Handlingsreferat av Alene mot alt

Alene mot alt innleder med fortiden til en forhåndværende hesteslakter (Nahon, Philippe) som forsøker å starte et nytt liv etter en voldsdom. Slakteren hevnet overgrepet mot datteren, som aldri hendte, og ble sendt i fengsel. Han mistet sin hardt ervervede slakterforetning, sin leilighet og sin frihet. Hans innesluttede datter, Cynthia (Blandine, Lenoir), som han nærte et fysisk begjær til, ble institusjonalisert. Etter dommen strever slakteren med å finne sin plass i samfunnet, og livet virker kaldt og meningsløst. Han lever med en ny kvinne (Frankye, Pain) og svigermoren (Martine, Audrain) i deres leilighet, i en av Paris forfalle forsteder. Der føler han derimot ikke annet enn forakt og vemmelse ovenfor sin nye familie og det ufødte barnet som han er far til. Slakterens mismodige økonomiske situasjon tvinger han å leve av kvinnenes vedledighet. Han venter på at samboeren skal investere i en slakterforetning, men til hans forargelse går samboeren tilbake på avtalen, og han tvinges han ut i et stramt arbeidsmarked. Han søker på en stilling i en kjøttbutikk, men blottet for selgersmil sparkes han på dagen. I leiligheten venter en unådig mottakelse og personkonfliktene tilspisses. Svigermoren ordner slakteren en jobb som vaktmann på et pleiehjem, noe han motvillig

aksepterer. Der får han i hvert fall være i fred for sin motbydelige familie. Den oppdemmende frustrasjonen og aggresjonen eksploderer imidlertid da samboeren tror ham uttro. Samborens venninne har observert at slakteren fulgte en oppskaket arbeidskollega hjem. Samboeren vet ikke at hans seine hjemkomst skyldes et pornokinobesøk. Under krangelen banker han henne opp og forsøker å avlive fosteret med juling. Siden truer han til seg svigermorens pistol og flykter fra åstedet. Han søker tilflukt på gamle trakter i Paris, men tidligere venner og kontakter stiller ikke opp når han behøver det. Ingen kan hjelpe han med arbeid eller penger, og slakteren ender i stedet opp med å bruke sine siste slanter på kafé, barer og prostituerte. Som siste utvei oppsøker han sin tidligere kjøttleverandør i håp om å bli tatt inn i varmen, men også her venter avvisningen. I harnisk over avslaget øker volden i hans hode og raseriet får utløp i homofobisk sjikane på en bar. Uheldigvis viser offeret seg å være bartenderens sønn og slakteren trues ut med hagle. Han returnerer resolutt til sitt hotellrom, henter sin pistol og er bestemt på å gjøre opp. Baren har stengt når han kommer tilbake. Tilbake på hotellrommet fantaserer han om å henrette de som har fornærmet ham og vurderer å ta sitt eget liv. Dagen derpå henter han sin institusjonaliserte datter. Han overbeviser pleieren om at han planlegger en familieutflukt til Eiffeltårnet, men bringer datteren tilbake til hotellrommet, hvor hun ble unnfanget for 17 år siden. Han fantaserer om hennes henrettelse og sitt eget selvmord, men avstår fra gjerningen, og misbruker henne bare.

4.2.2 Urene allianser

I følge Murray Smiths identifikasjonsmodell er engasjementet i en filmkarakter regulert av fiksjonspersonens sympatistruktur. Sympatistrukturen består av *gjenkjennelse*, *narrativ tilpasning* og *alliansedannelse*²⁵ som sammen regulerer ulike responser med hensyn til personetablering, fortellerstyring og følelser. I forhold til *Alene mot alt* gjør det første nivået det mulig for tilskueren å gjenkjenne Philippe Nahon i slakterens skikkelse. Det andre nivået etablerer en narrativ tilpasning som guider tilskueren mot slakterens handlinger, tanker og følelser. Det tredje nivået vekker tilskuerens følelser og vurderinger overfor filmkarakteren, og tjener som startpunktet for min analyse. Først gjengir jeg noen grunntrekk i Smith teori.

I følge Smith er alliansen mellom tilskuer og filmkarakteren sterkt påvirket av aktive moralske vurderinger: "Allegiance refers to the way in which, and the degree to which, a film elicits response of sympathy and antipathy towards its characters, responses triggered – if not wholly determined – by the moral structure in the film" (Smith 1999: 220).

²⁵ Den norske oversettelsen av begrepene er hentet fra Anne Gjelsviks doktorgrad *Fiksjonsvoldens etiske betydninger. En studie av vurderinger i amerikansk fiksjonsfilm* (Gjelsvik 2004)

I følge Murray Smith angår følelsesmessig innlevelse i filmkarakteren grovt sett to momenter:

- Gradert lesning av karakteren (tilskuerens balansering av positive og negative karaktertrekk)
- Kontekstuell lesning av karakteren (den sosiale verden som karakteren lever innenfor)

Denne måten å lese filmkarakteren på utforsker Murray Smith i essayet "Gangster, Cannibals, Aesthetics, or Apparently Perverse Allegiances" (Smith 1999). Med eksempel i filmkarakteren Hannibal "The Cannibal" Lecter fra *The Silence of the Lambs* (1990) viser han at filmteksten inviterer en lesning som balanserer Lecters morderiske lyster med mer forsonende trekk. Lecter (Anthony Hopkins) er både sofistisert og intellektuell, samtidig som han er kannibal. Lecters positive egenskaper hever han også over hans totalt degenererte medfanger og den sadistiske fengselsdirektøren. Han utvikler et omsorgsforhold til Agent Sterling (Jodie Foster). Filmen inviteres tilskueren til å lese karakteren "gradert" og "kontekstuell". På bakgrunn av slike tanker hevder Smith at identifikasjon oftest er en relativ affære i filmfortelling. Jeg vil adoptere Smiths perspektiv i en lesning av *Alene mot alt*, men jeg akter også å vise at filmen går lenger for å skape en serie følelsesmessig sjokk. Filmens gradering og kontekstualisering av karakteren er preget av "urenheter" som hemmer entydige lesninger og stabile følelser i møte med karakteren.

I starten av filmen tegnes det et bilde av en karakter det er lett å føle sympati og velvilje overfor. Flere tragiske omstendigheter i slakterens oppvekst stimulerer empati med hans forståelse av verden og sympati med hans skjebne. Tilskuerens innledende lesestrategier dannes trolig på bakgrunn av følgende karakterrelevant informasjon: Moren forlater ham når han er to år, han vokser opp på barnehjem, han blir seksuelt misbrukt av en prest og han må tidlig ut i det harde arbeidslivet for å overleve på egen hånd. Slakteren presenteres først som et moralsk sentrum med hensyn til den likegyldige moren og den pedofile læreren. Medlidenhet med gutten som antastetes seksuelt problematiseres da han selv inntar rollen som potensiell overgriper i voksen alder. Som ufrivillig ungkar og alenepappa utvikler han seksuelle følelser overfor sin egen datter og premissene i alliansen mellom karakter og tilskuer snus på hode. Det voldelige temperamentet som får ham kastet i fengsel undergraver også en entydig sympatisk holdning til karakteren. Tempoet i monologen og den raske serien av bilder som vises, dveler imidlertid ikke ved noe av episodene som legges frem i

forhistorien, og dermed står det ennå uklart for tilskueren hvilke karaktertrekk som blir perifere og hvilke karaktertrekk som blir sentrale i alliansen med karakteren.

I følge Smith styres *gradert lesningen* av filmkarakteren av sammensetningen av positive og negative karaktertrekk. I *Alene mot alt* danner imidlertid denne kombinasjonen et grunnlag for en sjokkdynamikk i den følelsesmessige fordypningen. Den følgende gjennomgangen er illustrerende. Slaktere får jobb på et pleiehjem som vaktmann. Til da har den narrative tilpasningen gitt oss innblikk i hans tikkende raseri mot sin familie som i hans øyne er avskyelig. Det kvernende hatet og de kyniske betraktningene i hans indre stilner imidlertid, når han blir bedt om å hjelpe en av sykepleierne med en pasient. Pasienten dør og sykepleieren søker trøst hos slakteren. I neste scene gråter hun på hans skulder. Han tillater det, og det tenkes en forventning om at slakteren vil vise seg som et medmenneske, og ikke bare som misantrop. Scenen starter ømt, men ender i et undergravende ubehag fordi vi får ta del i karakterens tanker som er forstyrrende:

Mennesker er som dyr. Du elsker dem, du begraver dem, og så er det hele over. Likevel var dette min første gang. Hennes også. Men hun virker helt opprørt. Likevel er det ingen ting å bli følsom overfor. Okey, jeg følger henne hjem. Hun ser sårbar ut. Dessuten... er hun pen. Jeg følger deg hjem. Hun minner meg om min datter. Skal vedde på at min lille Cynthia er helt alene.

På denne måten bruker filmen konvensjonelle forventninger om en positiv moralsk utvikling i karakteren som et provokativt virkemiddel. Scenen er karakteristisk for den måten som filmteksten tenger sympati og slukker dem med ubehag.

Ut i fra Smiths teori er en *kontekstuell lesning* av filmkarakteren også avgjørende for tilskuerens allianse til karakteren. Bakteppet for handling og karaktergalleri kan anvendes retorisk. I eksempelet med Hannibal Lecter fremstår Lecter som distingvert i forhold til sin degenererte medfange Migs, som "kurtiserer" Agent Sterling ved å antaste henne verbalt og fysisk. I ettertid får vi vite at Lecter har psykisk torturert Migs inn i døden. Lecters psykopatiske trekk får dermed et formildende lys når han utøver en slags pervers justis (Smith 1999).²⁶ Lecter er riktignok en seriemorder, men ikke uten moral, slik som hans fengselskamerat. Jeg vil påstå at miljø og karaktergalleri også forberederer denne formen for sympati for slakteren i *Alene mot alt*. Den kontekstuelle lesningen av slakteren gjør det vanskeligere å avfeie han som et utdyr. Hatet som driver karakteren settes i en formildende kontekst.

²⁶ Murray Smith illustrer også den retoriske betydningen av kontekst med *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986) i *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (1995).

For det første oppretter filmteksten en relativ lojalitet til karakteren sett ut i fra den sosiale verden han lever i. I filmen kommer det frem at han bor med en kvinne som han ikke elsker. Han er økonomisk underdanig i forholdet og føler seg kuet av samboeren. Samboeren bryter løftet om å investere i en slakterbutikk. Svigermoren forsøker å gi ham andre jobber, men han føler at han tar i mot almisser. De tragiske omstendighetene avleder en slags forståelse for hans bitterhet. Han er et individ på bunnen av samfunnet i en elendig livssituasjon. Karaktertegningen får dermed en kompleksitet og dybde som ligner virkelige mennesker. Tilskueren må i noen grad akseptere ham som et sårbart menneske. For det andre arrangerer filmteksten også relativ lojalitet med karakteren i mangel av et bedre et moralsk sentrum. Filmene har et nokså pessimistisk karaktergalleri uten tydelige moralske forbilder. Alle han møter på sin flukt til Paris virker like elendige: Fra burleske hotelleiere til vulgære hotellgjester og til tidligere arbeidskollegaer som lever på fattigdomsgrensen.

Denne minimale moralske dynamikken mellom karakterene kan også være en forklaring på ubehaget som setter seg etter å ha sett *Alene mot alt*. Murray Smith trekker frem den japanske filmen *Cruel Story Of Youth* (1960) som et eksempel på denne typen filmopplevelse: "The film does not lack resolution; it is just that all the characters are crammed into a small part of the moral spectrum at the `immoral` pole" (Smith 1995: 215). I den nevnte filmen dør hovedkarakterene, Maki og Fujji, på slutten, uten at det gir noen form for følelsesmessig seier, triumf eller forløsning. Dette skyldes at alliansen mellom tilskuer og karakterene har vært gjennomgående antipatisk, mener Smith. Min vurdering av *Alene mot alt* er noe annerledes. Filmene etablerer et dypt følelsesmessig fokus i en karakter som det er vanskelig å forholde seg likegyldig til, fordi den narrative tilpasningen "transporterer" publikum langt inn i hans forstyrrende sinn gjennom bestemte grep. Jeg følger denne tematikken videre ved å se på det nivået i sympatistrukturen som regulerer narrativ tilpasning.

4.2.3 Karakterens synsvinkler

Smith har etablert et skarpt skille i sin teori mellom karakterinformasjon og karakterevaluering: "The most we can say is that the conventional association of alignment and allegiance – most narratives in practice do elicit sympathy for those characters with whom they align us - primes us to be sympathetic to characters with whom we are aligned" (Smith 1995:188). En narrativ tilpasning forbereder altså en mulig sympati med karakteren, med dette er ingen garanti for en positiv evaluering av karakteren. Det avgjørende er om tilskueren finner filmkarakteren moralsk tiltrekkende eller frastøtende innenfor

fiksjonsuniverset, hevder Smith. Dette strenge skillet mellom karakterinformasjon og karakterevaluering kan problematiseres.

I følge den norske filmteoretikeren Lars Thomas Braaten særpreges noen filmer ved at handlingsplanet er bygget opp etter karakterens mentale landskap (Braaten [1984]1995). Med eksempel i klassikeren *A Clockwork Orange* (1971) viser han hvordan tilskuerens sympatiske identifikasjon med protagonisten Alex, nesten er unngåelig fordi Malcolm MacDowell's rollefigur inntar rollen som handlende agent og forteller. Konsekvensen er at karakterens personlige oppfatning av fiksjonsverden gir filmen en suggerende stemning. Filmens narrative synsvinkler avgrenser tilskueren til karakterens versjon av historien og inviterer dermed til total identifikasjon. Denne filmkommunikasjonen kan virke støtende på tilskueren fordi den kan hevdes å motarbeide muligheten for kritisk distanse til umoralske, kriminelle og grusomme filmkarakterer (Braaten 1995:139). Denne type problematikk er også relevant for *Alene mot alt* og jeg trekker inn Braatens perspektiv inn i min analyse.

I *Filmfortelling og Subjektivitet* (Braaten [1984] 1995) peker på Braaten på noen synsvinkelkategorier som er særlig sentrale for å forklare opplevelsen av nærhet til filmkarakteren:

- Perseptuell subjektiv kamerainnstilling (POV) (Kamera gjengir blikket til karakteren)
- Konseptuel subjektiv kamerainnstilling:
 - a) erindringsbilder, flashback
 - b) fantasibilder, assosiasjoner, projeksjoner
- ”Subjektivisering av det objektive” ved fortellermessig identifikasjon med en bestemt person i filmbildet
- Voice - over²⁷ (overlagt fortellerstemme som et uttrykk for karakterens indre tanker) (Braaten1995:81)

Hvilke subjektive karakteristika har den narrative tilpasningen i *Alene mot alt*? Jeg vil bruke den første scenen i nåtid for å vise hvordan filmteksten utdyper karakterens personlighet gjennom nokså sjokkartet narrativ tilpasning.

Den første scenen i nåtid utspiller seg i svigermorens leilighet. Etter tre etableringsinnstillinger inne i svigermorens leilighet, klippes det til et halvtotalt utsnitt av en middelaldrende kvinne som ligger og filer neglene i sengen. Deretter følger en innstilling med

²⁷ Jeg har lagt til voice-over som en kategori. Braaten diskuterer voice-over grepets relevans andre steder i *Filmfortelling og subjektivitet* (1995)

kvinnen i full figur og av en mann som kler av seg. Han er rammet inn fra halsen og ned i et halvtotalt utnitt. Dette er slakteren og kvinnen er hans samboer, som vi har fått en kort presentasjon av i starten av filmen. Slakterens hode er utenfor billedramma og tematiserer karakterens utakt med omgivelsene og dette blir suksessivt et repeterende motiv. En eldre kvinne åpner døren inn til rommet og sier: ”Godnatt barn”. Samboeren svarer i et reaksjonsklipp: ”Godnatt mamma”. Narrasjonen innvier tilskueren så i flere subjektive kamerainnstillinger med svigermoren og slakteren.

Svigermoren overrasker svigersønnen i det han kler av seg (POV) og hun fantaserer om han naken i en konseptuell subjektiv kamerainnstilling. Slakteren legger seg taust under teppet. I sengen forsøker samboeren å kjærtegne slakteren, men han avviser henne bryskt: ”Synes du ikke det er varmt nok som det er”. Hans avvisning utdypes så auditivt i en voice-over: *Hun bør roe seg, henne og hennes snørrvalp. Hvis hun fortsetter å plage meg skyter jeg henne i småbiter. Og ikke bare ansiktet hennes.* Stemmen forankres i slaktene når kamera blir visuelt ”skutt” (prosjektil – zoom) inn i kroppen på mannskarakteren. Slakteren ligger på sengen og stirrer i taket. Det klippes fra nærbildet av ansiktet til objektet for hans interesse: En rad med kjøttkroker (POV). Det samme klippet gjentas to ganger fra ulike vinkler. Kjøttkrokens plassering på soverommet får en forklaring da kamera i det andre klippet zoomer ut fra karakterens ansikt, og avslører nye omgivelser: En slakterforetning. Scenen viser at den narrative tilpasningen aktiverer flere former for subjektive synsvinkler. Jeg vil imidlertid løfte frem ”subjektivering av det objektive” og voice-over teknikken, som er særskilt interessante i denne omgang.

I henhold til Braatens perspektiv kan det ”objektive filmrommet” reflektere karakterens psykologiske tilstand gjennom fem momenter: En bevisst utnyttelse av nærbilder, stilisert bruk av farge og belysning, mis-en-scene, musikk – og lydeffekter, samt klippeteknikk (Braaten 1995: 31-32). Jeg vil også innskyte at subjektivering av filmrommet krever en viss filmkompetanse for å gjennomskue. I følge den konvensjonelle spillefilmen (Hollywood) er det som regel alltid klart om kamera registrerer hendelsene objekt for publikum, eller formidler karakterens inntrykk av bestemte hendelser (David Bordwell 1985). Jeg vil argumentere for at *Alene mot alt* har en narrativ tilpasning som utfordrer et tradisjonelt skille mellom ytre og indre virkelighet. Dette leder også mot et overordnet spørsmål om tillitt til fortellingen.

For det første bruker *Alene mot alt* ekstreme nærbilder i den narrative tilpasningen til slakteren. I stedet for en flytende og rolig kjøring til en karakterers ansikt, rykker utsnittet opp karakterens ansikt i lynets hastighet. Grepet blir ikke bare en oppmerksomhetsvekker, men får

også semantisk betydning som en utbrodering av karakterens aggresjon. I følge Braaten kan en konsekvent bruk av nærbilder få både tematisk og psykologisk mening. I åpningen av filmen etablerer utformingen av nærbildet karakteren aggressive tilstand, i tillegg til å fungere som en markør for psykologisk fordypning i karakteren.

For det andre utviser filmen en stilisert bruk av farge og belysning. Fargene er for det meste brune, gule og mørke noe som gir objektene en vemmelig tekstur. På den måten farger karakterens psyke over på omgivelsene. Fordi han oppfatter alt som avskyelig blir også maten udelikat, leiligheten klaustrofobisk og selv huden på menneskene rundt han virker uren og syk. Den ytre verden får et stilisert preg med vekt på det groteske.

For det tredje får det ytre miljøet også psykologiske betydninger. I følge Braaten kan landskap, klima, årstid og tider på døgnet speile karakteren i innstillinger som tradisjonelt leses som nøytrale. Et eksempel er scenen når slakteren går nedover gaten, mens han tenker: *”Et liv er som en tunnel. Hver har sin egen lille tunnel. Men i enden av tunnelen er det ikke en gang lys. Jepp. Intet. Hvert minne forsvinner før slutten. Gamle mennesker vet det. Et lite liv, en liten sparing, en liten pensjon...og så en liten grav. Og alt for ingenting”*. Rett etter den eksistensielle filosoferingen trasker han opp i et langt og nakent smug, som blir en slags manifestasjon av den fremmedgjøringen og isolasjonen som han erfarer. Gatene har postakapalypstisk stemning over seg. De er tomme og forlatte og blir emblematiske for karakterens livsfølelse.

Lydsporet er det fjerde momentet som gir innblikk i karakterens psyke. Den militaristiske trommemusikken innledningsvis peker mot karakterens ekstreme personlighet.²⁸ Revolverskuddene som akkompagnerer de voldsomme nærbildene fungerer på lignende måte som en forlengelse av karakterens indre tilstand. Lydeffektene utdyper det mikrokosmoset av vold som karakteren bærer i sitt hode.

Det femte momentet som jeg vil trekke frem i forbindelse med subjektivering av filmrommet er klippeteknikken eller redigeringslogikken. Enkelte innstillinger klipper tilsynelatende umotivert mellom ytre handlingen og indre bilder. I en scene klippes det fra et hotellsoverom til to hender som varsomt knar kjøttfileter. Den uvanlige sammenstillingen av bilder og tema, får en logikk, hvis man leser dem som et uttrykk for karakterens indre assosiasjonsstrøm: Hans yrke som slakter, sulten som gnager han, og hans pessimistiske filosofi om at alt kan reduseres til kjøtt og intet annet. Det indre drama avløser i dette tilfellet handlingen på det ytre plan, og bretter det fortalte ut fra karakterens indre.

²⁸ I følge en filmanmelder skal musikken ha vært nok til å få han til å ønske å ringe Amnesty International (Bailey 2003)

Filmens lett gjenkjennelige voice – over er den mest markante subjektive synsvinkelen som Gaspard Nøe benytter seg av. Etter å ha banket opp sin gravide samboer på grotesk vis flykter slakteren fra forstaden. Volden er sjokkerende, men filmens ubehagelige stemning ligger på det psykologiske plan. Alt er like jævlig i slakterens øyne og alt han kommenterer mister sin mening. Forhold mennesker i mellom er ”*Ingen ting annet enn simple foretninger*”, vennskap, kjærlighet, familieverdier rives i filler og erstattes av egoisme og egeninteresse. ”*Din mor, du elsker henne så lenge hun gir deg melk*” ”*Og din får når han låner seg penger*”, tenker slakteren. Når mammas bryster tørker inn og pappas lommer er tomme, er det klokest å sperre dem inne for å dø. Kvinner beskrives som ”*fitte*”, en bargjest som ”*niggersoper*” og hans tidligere arbeidsgiver som ”*Den homoseksuelle grisen*”. Vi virvles inn i karakterens hode gjennom fortellerstemmen og inviteres helt eksplisitt å se verden gjennom hans filosofi. Fordi den fortalte er preget av sterkt subjektivering (nevnt overfor) gir etter hvert karakterens hat mot sine omgivelser også mening. Filmens fortelle tekniske organisering og narrative mønster skaper dermed en svært ambivalent identifikasjonsopplevelse.

Litt spissformulert kan man hevde at tilskueren avskyr og forstår karakteren på samme tid. Går vi tilbake til Murray Smith begrepsverden kan vi si det er kollisjoner mellom nivå i karakterens sympatistruktur. Gjennom en ekstrem narrativ tilpasning skapes en urovekkende allianse med en incestuøs voldsdømt rasist. Spørsmålet er om den identifikasjonen som tilskueren erfarer med karakteren er total eller ikke.

4.2.4 Metakritiske synsvinkler

I forbindelse med analyse *Alene mot alt* er *A Clockwork Orange* estetisk og tematisk relevant på flere plan. Begge filmene forankrer den narrative tilpasningen i en voldelig og destruktiv karakter, og begge filmene er blitt kritisert for å gi en avvikende karakter en dominerende stemme. I sin analyse av *A Clockwork Orange* konkluderer Braaten med at filmopplevelsen virker retorisk til den amoralske protagonistens fordel: ”Enten Alex er bøddel eller offer gis vi innen filmens ramme ikke noe alternativ til en fortellemessig styrt identifikasjon og sympati med han, og med han alene”(Braaten 1995:165). Med dette mener han ikke at filmen bør fordømmes, men at rommet for kritisk refleksjon oppstår når filmen først er ferdig. Min vurdering av den retoriske effekten i *Alene mot alt* er imidlertid noe annerledes. Med Murray Smith vil jeg vise at *Alene mot alt* endrer den narrative prosessen underveis, og gir tilskueren pauser i identifikasjonen med karakteren. Filmen åpner opp for et kritisk blikk under selve seeropplevelsen.

I følge Smith er det sjeldent at en film forteller fra karakterens perspektiv hele filmen igjennom. Den dominerende utformingen av narrativ tilpasning kan forstås som en norm som er åpen for brudd eller endringer underveis (Smith 1995:156). Dersom normen brytes kan den narrative tilpasningen undergrave eller ironisere over den uattraktive filmkarakters handlinger og identitet. Gjennom endringer i fortellernormen frigjør filmen et kritisk potensial mot karakteren, og sympatiene endres.

Et godt og illustrerende eksempel i *Alene mot alt* er når slakteren går sin ydmykende tiggerferd blant tidligere arbeidskolleger. Den måten bildene har vært redigert på, som en forlengelse av karakterens indre virkelighetsoppfattelse, viker for et mer betraktende perspektiv. Visuelt og auditivt fratras slakteren kontrollen over det fortalte. Kamerablikket er interessert i personene som han oppsøker, og ikke i ham som et objekt for identifikasjon. Kamera går inn i intervjulignende situasjoner med tidligere kamerater og kollegaer, som stiller ham kritiske spørsmål ("Hva hendte med deg?", "Hvorfor endte du opp så langt nede?", "Du ser dårlig ut.") Kamera skyter på tradisjonelt vis over skulderen til slakteren i en shot - reverse -shot posisjon, men viser ikke slakterens reaksjoner, som er den klassiske fremstillingen av dialog mellom to personer på film. Det er omgivelsen som nå eier det kritiske blikket. Sekvensen konnoterer dokumentarfilm og gir tilskueren en anledning til følelsesmessig distanse og refleksjon.

En annen interessant episode i filmen er da slakteren uvitende blir sjekket opp av en prostituert narkoman ("Du. Jeg kan se at du liker å ha det moro."). Kunden ved bardisken skjønner situasjonen og forsøker å advare slakteren ved å simulere sprøytebevegelser. "*Hva er det med han? Er han homo? Eller misunnelige for at hun vil ha kuken min?*", tenker slakteren og misoppfatter kundens hensikter. Vi bakgrunnen hører vi en mannsstemme klage på at doen opptatt igjen fordi den narkomane setter sitt skutt. Episoden antyder at karakterens tolkninger ikke alltid er pålitelig, og at det finnes flere versjoner av virkeligheten i denne fortellingen.

Filmen signaliserer også et fortellermessig nærvær utenfor karakterens perspektiver. Et bevis er tekstplakatene som bryter opp den flytende handlingen med kommentarer eller tematiske slagord. På det lokale plan kommenterer plakatene handlingene, tankene og følelsene til karakteren. Da vi følger han på pleiehjemmet vises eksempelvis plakaten, "Døden åpner ingen dører", mens slakteren sammenligner mennesker med dyr som man begraver og glemmer. En del av narrasjonen bryter imidlertid av fra karakterens synsvinkel mot slutten av filmen. Tekstplaktene etablerer seg som et eget fortellermessig nærvær som kommenterer både seersituasjonen og karakterens handlinger.

Når slakteren henter sin datter fra institusjonen skytes en advarende plakat inn: ”OPPMERSOMHET”, ”DU HAR 30 SEKUNDER TIL Å FORLATE VISNINGEN AV DENNE FILMEN” Slakteren håper alt vil ende vel, det samme gjør vi, mens sekundene tikker ned i en fortelling som vi allerede vet er motbydelige. Metakommentaren tyder på at fortelleren står utenfor handlingen, men er også tilstede som en bevissthet som organiserer det fortalte på det diskursive plan.

Slakteren bringer datteren tilbake til hotellet hvor hun ble unnfanget for 17 år siden. Cynthia minner han om moren og seksuelle tanker dukker opp, men han er bestemt i sin beslutning. Han vil ta livet av dem begge for å unnsnippe samfunnsmaskinen som har fanget dem. Vi ser slakteren hente revolveren fra hattehyllen, ta laddegrep og forbedre seg til å utføre henrettelsen. Kamerautsnittet rammer inn slakteren fra halsen og opp i en halvnær innstilling, men han gløtter mot datteren. I neste bilde ser vi at slakteren beføler sin datter. Brått følger et ekstremt nærbilde at hans øye. Det klippes igjen og øyets blikkretning avslører datteren som reiser seg fra sengen og knepper igjen blusen. Vi får våre mistanker bekreftet når han tenker: *”Det var det. Vi gjorde det vi måtte gjøre. Men det var ikke så vakkert som jeg trodde. Nå. La oss avslutte denne lidelsen. Jeg har ingen ting å tape”*. Tilskueren ser at slakteren tar revolveren, og stiller seg bak datteren og skyter henne i halsen. Hun faller om, men dør ikke med det samme. Dødsrallingen hennes plager ham og han skyter henne i hodet for å avslutte det. Hjernemassen eksploderer ut over golvet. I bakgrunnen roper og banker hotelleieren på døren. Slakteren er alene, men voice-over stemmen murrer på lydsiden og bidrar til å opprettholde den følelsesmessige intensiteten i scenen. Hodet hans er en kakkafoni av fragmenterte, paradoksale, og hissige forestillinger og motforestillinger. Vi ser drapet i replay, sammen med det som trolig er Cynthias fødsel, og hører hans tanker som forsvarer drapet. Han står for tur, men strever med å finne motet. Han utfører likevel selvmordet, men hastigheten på filmbildene er manipulert sammen med at karakteren løftes opp av kamerablikket og flyter gjennom rommet. Det er en fantasi og vi er tilbake til startpunktet når han forsøker å manne seg opp. Historien gjentar seg men nå med en sterkere følelse av ”realtime”. Han forsøker å legitimere sitt eget drap med å tenke på seg selv som en helt som kjemper mot et ondt samfunn. Han starter nedtellingen fra ti og legger seg på ryggen i sengen. Han blåser ut hjernen og en blodtåke legger seg over bildet. Kamerainnstillingen viser et ekstremt nærbilde av karakterens øye. Bløffen avsløres da vi plutselig befinner oss tilbake i øyeblikket da han tar ned revolveren for første gang. Hele sekvensen med incest og henrettelser var kun karakterens indre fantasi. Tilskueren har rettet sterke følelser overfor oppdiktete hendelser ledet av en serie konseptuelle subjektive kamerainnstillinger. *”Nei. Jeg*

kan ikke gjøre det. Jeg er en god mann jeg må forbli god”, tenker slakteren og det tennes et håp for at selv en så fordømt person som han selv vil ta til fornuft. Han klemmer datteren og setter seg på sengen, og bryter sammen.

Tilskueren har akkurat vært inne i slakterens grufulle incest og drapsfantasi, og bygget opp et antipatisk forhold til karakteren. Likevel føler vi med han da fasaden faller og følelsene velter ut (*”Ikke etterlat meg alene”*). Dette korte forsonende øyeblikk mellom far og datter, tilskueren og filmkarakter, slås imidlertid i stykker da slakterens omfavnelse av datteren ender i incestuøs sødme. Plakaten, ”MORALITET ” vises før slakterens stryker hånden mellom datterens melkehvite lår. ”MENNESKE ER MORAL” følger straks etter og ironiserer over slakterens selvpålagte rolle som ”saint and seer”.²⁹ På den ene siden kan metakommentarene betraktes som en brechtiansk fremmedgjøringseffekt hvor illusjonen brytes og filmen minner tilskueren om sin status som en konstruksjon. Men den potensielle effekten undermineres av forventningen om hva som kommer til å utspille seg. Er han i sine impulser vold? Vil han gi etter for sine motbydelige lyster? I neste klipp står han på hotellbalkongen og reflekterer over sin kjærlighet til datteren, og bestemmer seg for livet har en mening: Kjærlighet til Cynthia og muligheten til å gjøre henne til en kvinne. Kamera trekker seg ut til gaten nedenfor og bort fra det som vi frykter vil utspille seg.

Gaspard Nøe bruker kjente subjektive grep i sluttsekvensen, men på en svært uventet måte. Den konvensjonelle markøren for subjektivitet (nærbilde av ansikt og øyne) mister mening fordi filmens diskurs har vært dominert av karakterens indre. Dette er også betingelsen for sluttsjokket. Selv om vi har fått en rekke hint om brudd mellom indre og ytre virkeligheter i intervju-scenene og prostitusjonsepisoden, lar vi oss lure på slutten. Vi innser også sympatiene og empatien med karakteren muligens har vært dannet på falsk grunnlag. Tilskueren er gjort delaktig i overtredelsene.

Alene mot alt er usedvanlig krevende, og demonstrerer med mesterskap hvordan relasjonen mellom tilskuer og karakter kan styres, i hendene til en dyktig filmskaper. Portretteringen av hovedkarakteren følger fortellerkonvensjonen der man etterstreber en følelsesmessig fordypning i protagonisten, som er den karakteren som vi er ment å føle sterkest for. Likevel kommer det en helt annen identifikasjonsopplevelse ut av filmen, enn den som ofte konstrueres i populærkulturelle filmer. Seere som leter etter et komfortabelt sted å plassere sin identifikasjon opplever et sjokk.

²⁹ Dette er en kulturell figur i vestlig populærkultur som ofte iscenesettes gjennom kriminelle outsiderkarakterer, som ”gjennomskuer” samfunnets perversjoner og klandreverdige forhold (Fraser 1974)

4.3 Kroppslig identifikasjon og ubehaget

A genuinely primitive bastard film

Gavin Smith³⁰

” – Er altså filmsex beregnet til opphisselse, eventuelt moro, forbudt; koblet med vold, lovlig?” (Selås 13.02 2004). Dette spørsmålet stiller VGs filmanmelder Jon Selås til Filmtilsynets leder, Tom Løland, etter at *Knoll meg* ble godkjent for offentlig visning i Norge i 2004. Det underliggende premisset for dette spørsmålet forblir imidlertid udiskutert. Kan et filmspråk assosiert med seksuell opphisselse overføre samme nytelse til vold? På hvilke måter kan film konstruere en filmopplevelse som går tilskueren rett i kroppen?

Filmanmelderen Gavin Smiths karakteristikk av *Knoll meg* som en ”bastard” og som en ”genuint primitiv” er relativt dekkende. Filmens obskøne tittel er det første angrepet på tilskueren bluferdighet, som siden overgås av hardcore sex-scener og visuelt overdrevne voldshandlinger. Filmens form låner elementer fra pornofilmens representasjonssystem og actionfilmens fremstilling av vold.³¹ Filmens tydelige omskriving av sjangere som tradisjonelt er laget av og for det mannlige publikum, har vært et nedslagsfelt i tidligere feministiske analyser av filmen (Vik 2003, Mühleisen 2004). Jeg vil rette blikket mot filmens ubehag fra en kognitiv teoriposisjon. Det analytiske nedslaget er først og fremst på filmen som en sanseopplevelse.

På hvilken måte kan en filmkarakter engasjere tilskueren kroppslig? Min lesning av *Knoll meg* forholder seg til tre analytiske perspektiver som i ulik grad berører tilskuerens biologi og fysiologi for å forklare kroppslige tenninger i filmopplevelse. Perspektivene står på noen punkter i motsetning til hverandre, men til sammen danner de en ramme for å diskutere regulering av behag og ubehag i karakterinnlevelse. Følgende perspektiver belyser ulike sider ved filmopplevelser som kan beskrives som følelsesmessige intense: Torben Grodal vektlegger kroppslige og kognitive prosesser som aktiverer adrenalinproduksjon, økt blodtilførsel, svetteproduksjon og økt hjerterytme, sammen med tilskuerens evaluering av handlingsinnholdet som behagelig/ubehagelig (Grodal 2003). Murray Smith behandler enkelte

³⁰ Filmanmelder i Film Comment, hentet fra ekstrapaterialet på dvd-utgaven av *Knoll meg*

³¹ Jf. Gjennomgangen i kapittel 3

sider ved tilskuerens speiling av karakterens kroppsspråk og ikke-vilje styrte følelser (Smith 1995). Ed Tan argumenterer for filmfortellers evne til å utløse følelser rettet mot filmenes form så vel som fiksjonsinnhold (Tan 1996). Med andre ord fortsetter jeg perspektivering av ubehagets identifikasjonsmessige årsaker i en utvalgt film innenfor ”New French Extremity”. Målet med analysen er å vise at flere ikke-vilje styrte responser også bidrar til å konstruere karakteridentifikasjon av den ubehagelige sorten.

4.3.1 Handlingsreferat av Knull meg

Knull meg handler om den prostituerte Nadine (Karen Bach) og pornoskuespilleren Manu (Raffaella Anderson) som lever på hver sin kant i en belastet parisisk forstad. Nadine deler en leilighet med en småborgelig venninne, som stadig irriterer seg over Nadines kriminelle bekjenskaper, drikkfeldighet og pornografiske vaner. Manu på sin side lever et hardere liv i en hverdag hvor rus er et kjærkommet avbrekk fra fattigdom og gatekriminalitet. Nadine ser på pornofilm og Manu blir truet på gaten av to kriminelle i starten av filmen. Første del av filmen har siden et parallelt handlingsforløp mellom de to karakterene.

Manu er å vei for å låne penger av sin bror da hun møter en narkoman venninne på gata utenfor brorens bar. Venninnen har nettopp fått utbetalt sosialtrygden og jentene blir enig om å tilbringe dagen sammen. Inne i baren konfronteres Manu med broren misnøye over søsterens bekjenskaper og tiltaksløshet: ”Hva gjør du med den faens junkiekjerringa” Manu ber han å dra til helvete og krangelen ender med at broren slår henne i bakhodet. Likevel låner han henne penger når hun spør. Venninnen ser hendelsen og er sjokkert over brorens oppførsel, men Manu bagatelliserer hendelsen. Mens dette pågår avtaler Nadine et møte med den narkomane kameraten Francois. Over telefonen blir de enig om å møte hverandre på et hotell. Jentene drikker i en av forstedenes parker. Der konfronteres Manu med at hun er blitt identifisert i en pornofilm i lokalmiljøet. Manu avfeier betydningen av det ovenfor venninnen. Ydmykelsen blir verre da jentene plutselig bortføres av en gjeng pøbler og utsettes for brutal mishandling og gruppevoldtekt. I mellomtiden prostituerer Nadine seg.

Etter voldtekten oppstår det ny dramatik. Tilbake i baren får Manu øye på kameraten Radouan, som jages nedover gaten av bøller som har truet henne tidligere på dagen. Radouan blir slått til blods og Manu forsøker å komme ham til unnsetning, men forhindres av broren som drar henne ut av situasjonen. Konflikten mellom søsknene tilspisser seg da Manus blåmerker setter broren på sporet av voldtekten. Oppisset henter han en revolver for å hevne overgrepet. Manu kritiserer ham ut for å være mer opptatt av sin egen ære enn hennes følelser. Da broren legger skylden for overgrepet på Manu mister hun besinnelsen og skyter ham med

hans egen revolver. Manu tar en større sum penger fra brorens leilighet, kysser liket og drar fra åstedet. Parallelt med denne hendelsen returnerer Nadine til sin egen leilighet. Der møter hun sin moraliserende leieboer som er forbannet fordi Nadine har drukket hennes whisky uten tillatelse. Hun fortsetter med å kritisere Nadines vennsforhold til Francois og krangelen ender i et basketak hvor Nadine kveler sin plageånd. Senere møter hun Francois på hotellet. Der forfalsker hun resepter og avtaler å møte kureren, Nöelle, for å overrekke falske identitetspapirer. Like etterpå blir Francois skutt og drept utenfor hotellet.

Nadine og Manu møter hverandre tilfeldigvis på undergrunnstasjonen. På vei til Paris oppstår det et felleskap mellom kvinnene, og en turne av ran, sex og vold starter. De myrder en kvinne ved en mini - bank, har tilfeldig sex med fremmede menn fra barer, kjører ned eieren av en stjålet bil, myrder en våpenhandler, misbruker narkotika og sparker i hjel en mann som er ute av stand til å prestere seksuelt. De ettersøkes i avisene, skyter en fremmed mann for hans slibrige bemerkninger, tar inn på hotell og har mer tilfeldige sex. En politipatrulje får også bøte med livet i en veisperring. Et vitne gir Nadine og Manu tak over hodet i en leilighet hun deler med sin bror. Dagen etterpå tipser broren Nadine og Manu om et sted hvor det finnes verdisaker. Nadine og Manu oppsøker et borgelig hjem. Eieren tvinges til å åpne safen og de dreper han kort etterpå. Ved siden av diamanter finner de et medlemskort til "The Libertiner Club". Deres besøk til det som viser seg å være en sexklubb resulterer i en drapsorgie. Masakeren utløses da en av klubbens medlemmer kommer med tilnærmelser overfor Manu. Alle i klubben dør i et kuleregn, mens antasteren får en pistol kjørt opp i baken og hjernen blåst ut. Ute på veien stopper de to ved en bensinstasjon. Nadine hører skudd og løper inn i butikken. Hun skyter ned eieren, men det er for seint. Manu er blitt skutt. Nadine kjører sørgende av sted med liket og brenner det. Hun gjør et klossete forsøk på å ta sitt eget liv, men mislykkes, og arresteres ydmyket av politiet.

4.3.2 Motstridende handlingstendenser

I boken *Filmoplevelse – En indføring i audiovisuell teori og analyse* (2003) argumenterer Torben Grodal for nødvendige koblinger mellom følelser og handlinger:

Følelser og lidenskaper er aktiveringer af kropp og bevidsthed, der har til formål at motivere vores handlinger. Vores sanser og tænkning opfanger og analyserer information fra omverden, og vores følelser og lidenskaper motiverer oss for at handle i forhold til vores oplevelser, vores information om omverden (Grodal 2003:58).

I følge Grodal har filmfiksjon egenskapen til å simulere denne prosessen. Våre følelser i møte med film er på lignende måte motivert gjennom handlingsmål. Hvilke handlinger er det snakk om i en seersituasjon? Vi kan ikke gripe fysisk inn å forhindre misbruket som de kvinnelige

protagonistene i *Knoll meg* utsettes for, selv om vi skulle ønske det. Vi kan heller ikke forhindre deres blodige hevn tokt som senere utspiller seg i filmen. Følelser mot virkelige hendelser eller filmatiserte hendelser har likevel noen felles årsaker, som kan fortelle oss noe om hvorfor vi har følelser overfor fiktive karakterer.

Følelser forteller oss om nytelser og farer i møte med fenomener, og følelser forteller oss noe om hvordan vi kan møte utfordringen. Følelsene er ofte av generell art slik de at stimulerer til flere handlingsstrategier. Følelsen av fare kan for eksempel få oss til å flykte, forberede oss til kamp eller frykten kan paralysere oss. I følge Grodal (og andre kognitive teoretikere som Carroll (1999) og Tan (1996)) etterligner filmopplevelse denne typen scenario gjennom empati. Det vi si at vår fysiologi og biologi har gitt oss muligheten til å sette oss inn andre personers handlingsmuligheter og simulere deres følelser. På lignende måte utløser film sansetrykk hvor vi stimuleres til å lese situasjoner fra karakterens interesser, lidenskaper og følelser, hevder Grodal (Grodal 2003:147). Et viktig skille er likevel forskjellen mellom personlige følelser (1.personsfølelser) og sosiale følelser (3.personsfølelser) overfor filmkarakteren. I følge Grodal handler førstnevnte om at tilskueren simulerer karakterens hat, frykt, begjær eller glede, som en forlengelse av sitt evolusjonære overlevelsesinstinkt, eller hvorvidt tilskueren leser karakteren som et objekt i en kontekst, der tilskueren gir en mer eller mindre sympatisk eller antipatisk vurdering av karakterens dilemmaer (Grodal 2003:63). Dette er "handlingene" som tilskueren normalt sett aktiverer når han eller hun ser filmfortellinger.

I tilfellet med *Knoll meg* simulerer tilskueren følelsene i en rekke ubehaglige konfrontasjoner sett fra de kvinnelige protagonistenes perspektiv. Filmens omdiskuterte voldtektsscene er illustrerende. Bakgrunnen er som følger: Den ene av filmens to kvinnelige protagonister, Manu, voldtas i et øde garasjeanlegg etter å ha blitt bortført sammen med en venninne av en gjeng kriminelle. I den notoriske sekvensen smeller to lagerdører opp i det en bil kommer inn i stor hastighet, mens vi ser at det foregår en kamp i baksetet. Bilen stopper og to menn hopper ut og drar venninnen ut av bilen. Den ene gjerningsmannen kaster henne opp på bilpanseret med kameraet (oss) som vitne inne i bilen. Hun gjør motstand og blir slått i ansiktet ("Så du vil leke hardt? La oss leke hardt"). Det siste slaget for henne til å falle bakover opp på bilpanseret. Manu trekkes på rygg ut av bilen, mens lydsiden illustrer hva som skjer med hennes venninne. Venninnen skriker og forsøker å motsette seg voldtekten. Manu blir kommandert til å kle av seg. Kamera viser venninnen som får en springskalle når hun kjemper tilbake. Nærbildet av penetrering følger. Kamera viser oss venninnes blodige ansikt som skjelver av smerte. Kamera viser oss så voldtektsmannens ansikt som smiler. Den

håndholdte kameraføringen gir scenen en forsterket realistisk intensitet, noe som jeg tar opp senere i oppgaven. Deretter følger et halvnært bilde av Manu som biter tennene sammen. Overgriperne bytter jenter, men voldtektsmannen mister interessen når Manu nekter å innta rollen som det maktesløse offeret. Hun ikke lar seg skremme, men fornærmer voldtektsmann fallos ("Hva er det du har mellom beina, rasshull"), han "kastres", og mister interessen ("Glem det kjerring"). Gjengen forlater åstedet, mens venninnen er traumatisert og sjokkert. Manu behandler situasjonen mer introvert.

Selv om virkemidlene kan virke enkle er det et komplekst samarbeid mellom filmens audiovisuelle datastrøm og tilskuerens fysiologi. Jeg vil peke på at sekvensen utløser en opphisselse i tilskuerens kropp som forsterker ubehaget overfor representasjonen av voldtekt. I følge Grodal er *arousal* sentral for å forstå filmopplevelsens kroppslige dimensjoner. Det autonome nervesystem (ANS) er kommandosentralen for *arousal* hvor nervebaner og kjemiske stoffer utløser en opphisselsestilstand under for eksempel en skrekkfilm. Klassiske eksempler er skvetterrefleksen som utløses av høye smell og plutselig bevegelser i billedutsnittet. Slike visuelle og auditive tegn kan aktivere det retikulære aktiveringssystem (RAS) som sender impulser til hjernen, som setter tilskueren i en alarmberedskap (Grodal 2003:60-64). På det høyere kognitive nivået foretas det en aktivitet Grodal kaller "etikketering". Det vi si en "bestemmelse af en given situasjons emotionelle valør (er det f. eksempel komisk eller smertelig)" (Grodal 2003: 313). Kort sagt analyserer tilskueren hva som står på spill i situasjonen og spesifiserer opphisselsen. Formålet med handling er da å redusere denne opphisselsen med et handlingssvar hjernen har "tenkt" ut.

Etter min mening kan det intense ubehaget i voldtektsscenen forklares ut i fra en serie visuelle og auditive tegn i filmens informasjonsstrøm som setter kroppen i sving. Dette affektforløp er som følger: Bilen som sprenger seg inn på lageret, etablerer en stemningsramme for fare. Det høye smellet aktiverer det retikulære aktiveringssystem (RAS) og skvetterrefleksen som sender impulser til hjernen som skjerper tilskuerens oppmerksomhet mot det fortalte. Det autonome nervesystem (ANS) som er kommandosentralen for opphisselse gir signaler til nervebaner og kjemiske stoffer som setter tilskueren i en alarmberedskap. I en slik situasjon har nervebaner, kjemiske stoffer og kroppslige responser (adrenalin, blodomløp og økt hjerterytme) til hensikt å forberede kroppen for flukt eller kamp, en prosess utenfor vår bevisste kontroll. Scenen stimulerer med andre ord følelser rettet mot en potensiell trussel som vår kropp forteller oss at vi må ta stilling til. Nå er det ikke slik at tilskueren tror han eller hun er inne i fiksjonen, men aktiveringen av beredskapsfølelsene er en tilstand som tilskueren tar med seg videre i de neste klippene.

Kvinnenes skrik forankret tilskuerens oppmerksomhet, og ut i fra kampen i baksettet skjønner vi raskt at mennene ikke har gode hensikter. På grunnlag av denne informasjonen etiketterer tilskueren antageligvis handlingsinnholdet med "fare". Med andre ord analyserer tilskuerens hva som står på spill i situasjonen og spesifiserer *arousal*. Mennenes aggresjon tyder på skadelige konsekvenser for Manu og venninnen. Den gjennomsnittlige tilskuer vil oppleve en identifikasjon og sympati med ofrene i stedet for voldtektsmennene fordi dette er karakter som filmen allerede har presentert for tilskueren. Overgriperne er kun definert ut i fra trekk som brutale voldtektsmenn, noe som sannsynligvis ikke er nok til å aktivere noen sympatisk identifikasjon. De fleste tilskuere vil derfor antagelig simulere kvinnenes frykt og terror. Men tilskuerposisjonen forbundet med ofrene er langt fra noen behagelig tilskuerposisjon. Innenfor en fiksjon kan denne typen følelser forstås som en forlengelse av de følelsene som er sentral for vår egen selvopprettholdelsesdrift. Angsten og stresset blir sterkere etter hver som Manu og venninnen bruker opp sine handlingsmuligheter: Flukt, kamp, og til slutt resignasjon. Dette kan gi publikum følelsen av og være i andres vold.³²

I følge Grodal kan følelser forstås som mer eller mindre konkrete handlingstendenser. Det vil si en konkretisering av følelsen som en stemning eller som spesifikke følelser rettet mot personer i fortellingen.³³ Som nevnt er identifikasjon hos Grodal et samspill mellom slike personlige følelser (maktesløshet og angst), men også sosiale følelser. Voldtektssekvensen er interessant fordi den sammen med angst og ubehag også inviterer til en annen (tilsynelatende) følelsesmessig type: Seksuelt begjær.

I tilfellet med voldtektssekvensen er simuleringen av ofrenes redsler for ubehaglige til at tilskueren kan holde samme tilskuerposisjon gjennom hele forløpet. Sekvensen veksler også mellom en annen handlingstendens i scenen. Tilskueren kan aktivere handlinger knyttet til sine interesser som filmtilskuer. Fra frykt går vi over til medlidenhet (sosial følelse) med ofrene, men denne spesifiserte følelsen blir utfordret av et seksuelt konnoterende billedspråk. Formspråket i overgrepsscenen oppmuntrer tilskueren til en ny handlingstendens. Alle de sentrale sexscenene i filmen er skildret i et formspråk som er konstruert for det mannlige begjæret. Det er en utbredt oppfatning at blikket i pornofilmen er maskulint kodet, og dermed

³² Siss Vik kommenterer i sin feministisk orienterte analyse av *Knull meg* at simuleringen av voldtekten fra kvinnenes situasjon kan virke særlig provokativ på menn, fordi det kan oppleves som om det er de som blir "tatt". Dette bryter med mannens forståelse av sitt kjønn som den aktive og dominerende i representasjoner av seksuell handlinger (Vik 2002)

³³ En annen beskrivelse finner hos Anne Gjelsvik som omtaler det som et følelsesmessig fokus. Noël Carroll er opphavsmannen til hennes begrep, som handler om filmens evne til "filmatisk prefokusering" av følelser (Gjelsvik 2004:160).

vil lede en handlingstendens mot orgasme og nytelse for mannen (Williams 1989). Denne ”pornografiske” kodingen av deler av overgrepet er nok også årsaken til at flere tilskuere har opplevd det som om filmens forsøker å etikettere voldtekten erotisk³⁴ Dette kan også sette tilskueren i tvil om scenens intensjoner: Avsky eller nytelse?

Jeg vil likevel hevde at dette er refleksjoner som er gjort i etterkant av filmen, mens selve scenen vekker grøsninger. I følge Grodal er grøsning i likhet med andre fysiske reaksjoner (orgasme, latter og gråt) en måte for tilskueren å ventilere følelsesmessige overtrykk i filmopplevelse. Slike passive følelser er ikke-viljestyrte reaksjoner som regulerer avspenning av opphisselse i kroppen: ”Emotioner har som deres formål at gjennomføre handlinger, og derfor vil den spændte arousal afløses af afslappelse, når handlingen gjennomføres med succes, men også, om end på negativt vis, hvis handlingen mislykkes (...) (Grodal 2003:65).

Det følelsesmessige trykket i voldtektsscenen skyldes at premissene for tilskuerrollen endres. Tilskueren veksler mellom å simulere kvinnens angst og terror til å gå inn i rollen som betrakter, som er konfliktfylt på grunn av det erotisk konnoterende billedspråket. Konflikten i handlingstendenser mellom fiksjonsinterne interesser og tilskuerorienterte interesser skaper ubehag og ambivalens. Dette dobbelte ubehaget har to viktige konsekvenser. Scenen problematiserer tilskuerens identifikasjon med ofrene (og med overgriperne) i empatisk smertefulle tilskuerposisjoner. I tillegg blokkerer scenen distansen som tilskueren kan ta i rolle som betrakter gjennom et erotisk billedspråk. Til sammen problematiseres selve avspenningen av det følelsesmessige trykket som er nødvendig for at kroppen skrur ned alarmberedskapen i kroppen. Det voldelig og det erotiske er uforenelig i denne fremstillingen.

4.3.3 Smertens ansikter

Det visuelt visuelt overrumplende, sterke eller skremmende er et sentralt element ved *Knull meg* og er en medvirkende forklaring på filmens provokasjon. Filmes visuelle gjennomslagskraft kan på flere nivåer kobles til det kroppslige. Skildringen av karakterens smerte har også et annet ufrivillig følelsesaspekt ved seg. Jeg vil hevde at kameraets fokus på ofrenes følelsesmessige reaksjoner forsterker ubehaget ved volden gjennom nærbilder av ansikter.

Kroppsspråk og ansiktsuttrykk er en del av et evolusjonært utviklet kommunikasjonssystem som er nedfelt i menneskelig biologi (Grodal 2003:156). I film er derfor nærbildet en av de mest sentrale måtene å tolke karakterens hensikter på, men også en

³⁴ Jf. Debattene om filmens grafiske innhold i kapittel 3

måte en å tenne følelser i tilskueren. I følge den psykologiske teorien som filmkognitivistene bygger sine innsikter på kan menneskers ansikt utløse det som kalles *mimicry*. *Mimicry* eller affektiv etteraping referer til vår disposisjon for automatiske refleksjon av andre personer eller karakterers kroppsuttrykk. Termen krediteres ofte den tyske psykologen Theodor Lipps som betegnelse på ”a kind of involuntary neuromuscular response to physical forms” (Smith 1995: 99). I forhold til filmopplevelse mener både Murray Smith og Torben Grodal at affektiv etteraping er særskilt betydningsfull i forbindelse med sympatier og antipatier overfor filmkarakterer.³⁵ Vurderingen rundt affektiv etteraping er noe ulik i deres teorier, men det analytiske poenget er nyttig å ta med seg videre i lesningen av *Knull meg*.

Kamerablikket underbygger et følelsesmessig fokus på Nadine og Manu i den første delen av filmen. Kamera fokuserer i størst grad på deres følelsesmessige reaksjoner i overgrepssituasjoner og fungerer som en markør for sympati i situasjonene. Kamera underbygger sympatiske reaksjoner gjennom flere konvensjonelle reaksjonsklipp. I følge Murray Smith er dette en klassisk måte å stemme ”tonen” i scenen ut i fra karakterens følelser (Smith 1995:158). Scenen hvor Nadine betjener en horekunde er illustrerende.

Vi følger Nadine på jobben som prostituert. Sekvensens komponering av nærbilder bærer åpenbare referanser til et pornografisk billedspråk, men det følelsesmessige fokuset i scenen er lagt mot Nadine og hennes subjektive opplevelse. Scenekonstruksjonen følger ”manuset ” til pornofilmen gjennom start (oralsex), midtdel (kjønn mot kjønn) og et klimaks (mannens utløsning), men følelsene i scenen trekker imidlertid i andre retninger (Williams 1989).

Nadine og hennes klient gjennomgår en rekke seksuelle stillinger foran kameraet (oss), men det oppskriftsmessige bildet av kvinnen som overveldes av nytelse er erstattet av Nadines likegyldig og ukomfortable ansiktsmine. Dette setter en annen følelsesmessig markør for scenen enn erotisk opphisselse. Ansiktet problematiserer det erotiske innholdet. Begjær er ikke fristilt fra den negative konteksten. For Nadine er dette kun kjølige foretninger.

Blikkstrukturen i scenen kan leses som et uttrykk for makt og avmakt. Noen psykoanalytisk filmteoretikere (Mulvey 1975, Williams 1989) hevder at den typiske maskuline tilskuerposisjonen i filmfortellinger gjenspeiles i den aktive karakteren. Den aktive karakteren er i dette tilfellet en nokså usjarmerende horekunde, og er en potensiell posisjon å betrakte fra for tilskueren. Scenen forankrer imidlertid identifikasjonen med Nadine som det

³⁵ Den ungarske filmteoretikeren Bela Balazs (1884-1949) pekte på noe av det samme med hensyn til nærbildet i sine skrifter på 1920-tallet. Gjennom nærbildet kan film løfte ut detaljer i omgivelser og personer, og gi situasjonen bestemte betydninger. Se for eksempel redegjørelsen til J. Dudley Andrew (1976) om Balazs og hans klassiske filmteori.

passive objekt. Passivitet blir i disse perspektivene ansett for å være et feminint trekk som det mannlige blikket i film ikke kan tolerere identifikasjon med.

Min vurdering av ubehaget i scenen er noe annen. Leserperspektivet i scenen er ubehagelig, men av andre grunner enn dem som er knyttet til kjønnsidentitet. Nadines ansikt er en grunn til at tilskueren ikke kan la seg rive med av en form for leken og naiv seksualitet lik den som skildres i mainstream pornofilm (Rolnes 2003). Opplevelsen av ambivalens og ubehag forsterkes også av andre direkte avskyvekkende elementer. Når kunden ligger opp på Nadine, ser hun distansert vekk mot tv`en på hotellrommet. Bilder av en pølse som skjæres flimrer over skjermen, og bringer assosiasjoner til kastrasjon. Det neste glimtet på tv`en viser vold mot en kvinne. Filmen som vises er *Alene mot alt*. Om Despentes og Coralie Trinh Thi gir hommage til *Alene mot alt*, eller om klippet er tatt med for å si noe om overgrep mot kvinner er uklart, men gjennom åpningen av subjektivitet med Nadine markerer fortellingen en avstand til innholdet som erotisk. Det følelsesmessige ”tonen” i scenen er altså stemt etter Nadines erfaringsposisjon.

Ansiktsuttrykk er et sterkt informasjonsspor i filmen. Det bør likevel understrekes at mimicry i filmopplevelse ikke er ren refleksatferd. I følge Grodal kan kontekst også påvirke affekt: ”Man kan med andre ord si, at affektudtryk direkte overfører arousal til mottageren, men at dennes etikettering af arousal afhænger af konteksten”(Grodal 2003:157) Under voldtekten i garasjelegget skildres for eksempel overgripernes ansikter, uten av tilskueren reflekterer deres sadisme eller nytelse.

Et annet poeng er at mimicry ikke alltid drar følelsene i sympatisk retning for Nadine og Manu. Situasjonene rundt volden som vises får også tilskueren til å fravike sine sympatier. Problematisering av heltinnenens rolle som vårt moralske sentrum blir problematisk og ambivalent da de selv inkorporerer det voldssystemet som de opprinnelig var ofre for.

Under sitt første ran stjeler de et kredittkort og henretter eieren. Den første handlingsinteressen i scenen tennes i forhold til spenningen knyttet til ranet. Den globale handlingsinteressen til karakterene er knyttet til deres eksistens: Overlevelse. Lykkes de eller lykkes de ikke? Spenning knyttet til utfallet av ranet får en annen følelsesmessig valør når leseperspektivet i scenen brått tar opp offerets posisjon gjennom nærbildet. Offerets ansikt spennes i frykt når pistolmunningen rettes mot hennes hode. Karakterenes egne refleksjoner over hendelsen spilles på lydsporet simultant med at de presenteres for tilskueren: Manu: ”Hvordan føltes det?” Nadine: ”Først følte jeg meg dårlig...virkelig dårlig. Jeg ville gråte. Helvete på jord. Men nå ...føler jeg meg bra. Virkelig bra. Så bra at jeg nesten har lyst å gjøre det igjen...” I følge teorien om mimicry inviteres tilskueren til å etterape offerets

ansiktsuttrykk. Våpnet avfyres i saktefilm og offerets ansikt skjærer grimaser, mens hjernemasse og blod danner et spor på veggen.

Voldsepisodene blir mer prekær etter hvert som ofrene de møter på sin ferd bøter med livet (spesielt menn). Enten ved ordinære ran, eller fordi de kommer med slibrige bemerkninger eller forsøker å sette premissene i seksuelle situasjoner. I en sekvens stjeler de bilen til en beruset dresskledd mann i et forstadsområde. Deretter kjører de han kort og godt ned med den største morskap og kaldblodighet, ”Det roet den jævelen ned! Rasshull i en dress. Goddag! Bang!” Narrasjonen bryter med protagonistene og viser offeret som ligger sterkt skadet igjen på veien, mens en liten geisyr av blod pumper ut av munnen hans. Etter disse episodene ser det ut til at det eneste tilskueren kan stole på er karakterenes uberegnelighet. Dette rites-de-passage mordet understreker den endelige løsrivelsen fra sosiale bindinger og moral, og etter dette går ikke filmen langt for å forklare karakterene ut i fra psykologiske motivasjoner, men har til hensikt å snu rollene mellom offer og overgriper. Filmen blir både et hevndrama og en roadmovie.

4.3.3 Virkelighetseffekter

Tidligere analyser og diskusjoner av *Knull meg* har trukket frem filmens fremstillingsform som dens mest ubehaglige trekk. Oppmerksomheten til tross, sammenstillingen av vold og sex i et pornografisk billedspråk er ikke det mest fremtrede trekket ved filmen. Filmen inneholder kun en direkte voldtektscene som skildrer såkalt ”seksualisert vold”. Jeg vil foreslå en alternativ forklaring som innebærer å se på hvordan filmen fokuserer tilskuerens bevissthet eller rettene sagt hindrer tilskueren å fokusere sin bevissthet.

I følge filmpsykologen Ed Tan er det nyttig å skille to typer følelser rettet mot film (Tan 1996). Følelser rettet mot filmens handlingsinnhold og følelser rettet mot filmen som et byggverk. I det forutgående har jeg analysert scener i *Knull meg* med det analytiske perspektivet til Torben Grodal som til en viss grad behandler dette skillet mellom tilskuerdistanse og følelser. Jeg vil her også trekke inn Anne Gjelsviks analyse av *Natural Born Killers* (1994) for å utvide diskusjonsgrunnlaget for ubehaget (Gjelsvik 2004). Gjelsviks analyserer Oliver Stones kontroversielle film med Ed Tans begrepspar vitnefølelser og artefaktfølelser.³⁶ Den første følelsen kobles til gleden (eller ubehaget) over ting som skjer i fiksjonen. Den andre følelsen beskriver gleden (eller ubehaget) over elementer knyttet til presentasjonen.

³⁶ Jeg adopterer Anne Gjelsviks norske oversettelse i denne sammenheng.

Disse formene for følelser trenger ikke å stå i et motsetningsforhold, men kan samarbeide innenfor scener og skape både fascinasjon og distanse.³⁷ I følge Gjelsvik er dette en grunn til at Mickey (Woody Harrelson) og Mallory (Juliette Lewis) kan virke moralsk utfordrende, men visuelt fascinerende på en og samme tid. I følge hennes analyse estetiserer *Natural Born Killers* fremstillingen av volden på en tiltrekkende måte, selv om innholdet i seg selv i de fleste tilfellene er avskyelig. Koblingene mellom nærhet og distanse til volden og karakterene er derfor en nøkkel til å forstå filmens ubehag.

I tilfellet med *Knull meg* synes artefaktfølelser å utgjøre det fremtredende grunnlaget for en debatt om problematiske sider ved filmen. I redegjørelsen for filmens offentlige mottakelse i kapittel 3, viste jeg at de fleste negative uttalelsene om filmen er knyttet til filmens provokative form. Argumentet om en estetisering av vold er også en mulig måte å forstå ubehaget på i *Knull meg*. Filmens pakker sex i et pornografisk filmspråk og voldshandlinger i et kinetisk actionfilmspråk (med unntak av filmens første akt). Filmens kommunikasjon med andre genre vekker trolig undring og vemmelse over de grove handlingene som faktisk portretteres. Noen har tolket dette som om filmen ønsker at tilskueren skal slutte opp om karakterens nihilistiske livsstil.

Perspektivering av Mickey og Mallory har noen likheter med Nadine og Manu i *Knull meg*. Nadines poseringer med en pistol speiler actionfilmens protagonist og en rekke voldsepisoder vises i slow-motion. Men eventuelle beundringer for karakteren ligger trolig ikke på dette nivået. Til det har filmen et b-film preg som er for sterkt i forhold til den tekniske elegansen publikum er vant med fra høyt budsjetterte actionfilmer. Filmens estetiske utforming er for grov, for enkel og kanskje amatøraktig. Gjennomslagskraften til presentasjonen hviler på andre momenter enn blendende estetikk. Ved å vri på Tans modell kan man tenke seg at filmens konstruksjon snarere er en kilde til provokasjon. Den empiriske gjennomgangen av filmens mottakelser tyder på at dette kan være tilfelle. Filmens tekniske gjennomførelse og formvalg er en av kritikerens hovedinnvendinger.

Jeg vil videre frem vitnefølelsene som filmen spiller på som et sterkere grunnlag for umiddelbart ubehag. I møte med sterke voldshandlinger og skrekkfremkallende innhold er det en utbredt strategi hos publikum å minne seg selv på at dette "bare" er film, og ikke virkelighet. Dette er en måte for tilskueren å dempe den følelsemessige responsen når noe oppleves som for voldsomt. Denne måten å fokusere bevisstheten vekk fra handlingsinnholdet avgjøres av arbeidshukommelsen. Forklaringen legges frem av Torben Grodal som mener

³⁷ Eksempler på elementer som vekker beundring for filmens form kan for eksempel være "kule" klipp, virtuose kamerakjøringer og et fengende bruk av musikk

dette er en sentral årsak til at noen virkelighetsrepresentasjoner fascinerer sterkere enn andre (Grodal 2003). *Knull meg* inviterer etter min mening til en slik lesning fordi den er bygget på et sterkt konfrontasjonsprinsipp.

I følge Torben Grodal kan ekstreme sanseintrykk knyttet til for eksempel blod, vold og sex på film overdøve tilskuerens realitetsvurdering. Det vil si tilskuerens evne til å minne seg selv på at det som vises er fiksjon og ikke virkelighet. Grodal mener filmer med særskilt sterke sanseintrykk har en egen evne til å "fylle" opp tilskuerens arbeidshukommelse som ligger i den fremre delen av hjernen. Sjokkerende situasjoner og affektsterkt innhold kan få tilskueren til å fokusere bevissthet vekk fra filmen som en konstruksjon over til selve innholdet.

På det ubevisste nivå vet tilskueren at den filmatiske representasjonen ikke utgjør noen reel trussel. Vi forlater ikke salen når Nadine og Manu utvikler seg til dødelige femme fatales. Men deres overtredelser, spesielt når de kommer i en rekke, fokuserer vår bevissthet mot de sjokkerende overtredelsene (narkotikamisbruk, mentrasjonsblod, tilfeldige samleier og henrettelser). I følge Grodal kan den mentale effekten på tilskueren i møte med et sterkt innhold utløse ubehag fordi simuleringen av fenomenene har en rekke likhetstrekk med fenomenene i virkeligheten parafrase (Grodal 2003:87) Et karakterengasjement basert på sterk visuell simulering kan bryte ned en reflekterende distanse til fiksjonen: "Det er bare film".³⁸

Effekten av realitetsvurderingen kan kanskje forklare hvorfor lerretet kan oppleves å forsvinne etter en viss periode i kinosalen, og vi opplever fortellingen mer direkte. Denne innlevelsen skyldes at arbeidshukommelsen i hjernen, som styrer den bevisste distansen, overarbeidedes slik at vi på et vist nivå "glemmer" at det er fiksjon vi ser. En serie medrivende voldshandlinger og sex- scener, slik som i *Knull meg* gjør at den fremstår en sannsynlig kandidat til en film som motarbeider realitetsvurderingen gjennom intens affekt. I følge Grodal kan slik medrivende affekt utløses av retikulære aktiveringssystem (RAS) som kontrollerer skvetterrefleksen og utløser *arousal*.

Et annet moment er fremstillingsmessige forhold som kan forstreke filmmediets allerede latente status som virkelighetsrepresentasjon. *Knull meg* utspiller seg i en sosial-nå virkelighet, et virkelighetspotensial som også forstrekes av at den er skutt med digitalt kamera. Den tidvis grovkornete og vinglete kameraføringen trekker også veksler på

³⁸ Dette kan forstås som en variant av teorien om "suspensjon of disbelief" som flere forskere bruker til å forklare forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Grodal fremhever på sin side at film først og fremst er en visuell lek fremfor en forestillingsaktivitet, som flere av hans forskerkolleger (Murray Smith, Noël Carroll, Gregory Curri med flere) har hevdet. Dette er posisjon som jeg også stiller meg bak fordi synet tar sanselige og kroppslige aspektene ved identifikasjon.

dokumentargenren, og det kan tenkes at dette injeksjoner en ekstra-realisme i bildene. Denne siden kan kobles til fortellerstil, og er noe jeg går dypere inn i senere delkapittel.

Poenget som jeg vil trekke frem her er at filmopplevelsen bør forstås i forhold til en simulering av våre sanser, som kroppen vår reagerer i henhold til. Dette fascinasjonsaspektet ved filmopplevelse bidrar til at vi kan la oss rive med av karakterer selv om handlingene de begår er klanderverdige. Som den forløpige lesningen av *Knull meg* viser, styrer filmen den følelsesmessige opplevelsen ikke bare gjennom den skandaløse historien, men også gjennom visuelle og auditive elementer som ”griper” oss i kroppen

4.4 Ubehaget som identifikasjon med ”den andre”

Yes, it's an anti-french movie

Gaspard Nøe³⁹

De dominerende filmtrendene i fransk kinofilm har vært preget av sterke bånd til behag, nytelse, fantasi og eventyr. Som jeg omtalte i kapittel 2 blir de nytelsesorienterte underholdningsgenrene (”Cinéma du look” og ”Heritag”-filmen) for alvor utfordret av en realistisk filmtrend, ”return of the real”, som blir markant på 1990-tallet. I følge flere filmforskere er det først og fremst populærkulturens fremstillinger og forestillinger om hva som er underholdende og hvilke tema som kan tas opp som angripes (Mühleisen 2002, Beugnet 2004). I dette kapittelet trekker jeg denne tråden videre inn i en mer tematisk filmlesning av *Alene mot alt* og *Knull meg*.

I følge filmhistorikeren Rosalind Galt dreier nyere europeisk film seg i stor grad om forhandling av identitet (Galt 2006). Hennes synspunkt er at det er behov for en ny forståelse av europeiske samtidsfilm i sin helhet. De gamle tankemodellene knyttet til øst-vestblokken, arthouse-mainstream og filmproduksjon som en avgrenset nasjonal institusjon, fanger ikke nyansene i det hun kaller *new european cinema*. I følge Galt har endringene av de materielle grensene og territoriene mellom land vært en av de viktigste faktorene til endringer i den kulturelle produksjonen av nasjonale identiteter og kollektive selvbilder på film. Slutten på den kalde krigen (post-wall) produserte nye intellektuelle bevegelser som er en del av den

³⁹ Bailey 2003

samme historiske prosessen som produserer filmatiske bevegelser og politiske grupperinger den dag i dag (Galt 2006:234). Jeg anser tenkningen som en nyttig inngang for filmeksemplene som jeg har er fokusert på i denne oppgaven. Filmene utforsker på lignende måte nye mentale rom for den franske identiteten som kan forstås i henhold til bestemte historiske prosesser.

Først kaster jeg et bredere lys på filmenes tematisering av det multikulturelle Frankrike. Frankrike har en fortid som kolonimakt, og *Alene mot alt* og *Knull meg* tematiserer den historiske konflikten mellom den hvite majoriteten og ”den andre”. For det andre berører filmene en sosial kritikk av det klassesdelte samfunnet. Den materielle linjen mellom de velstående i bykjernen og de fattige i forstaden er nedfelt i geografiske grenser mellom sentrum og forstedene (banlieu`en). Til sist ser jeg på konflikten knyttet til kjønn og identitet. Filmene gir en revisjonistisk lesning av forestillinger om kjønn og deres relasjoner. Menn ”kastres” og kvinner tar makt fra menn gjennom økonomisk, seksuell og voldelig dominans. Filmene foreslår med andre ord nye indre og ytre landskap for den franske kinofilmen.

4.4.1 Nasjonal identitet under trykk

Både *Alene mot alt* og *Knull meg* tar opp i seg kommentarer på hvordan det europeiske kartet har forandret seg. Frankrike har en fortid som en stor kolonimakt i Algerie og Marokko. Dagens situasjon er at innslaget av franskmenn med arabiske og muslimsk bakgrunn har økt betraktelig siden 1970-tallet. I følge Dina Sherzer er dette forhold som uttrykkes i fransk film: “With the steady immigration from former colonies, France is becoming increasingly a multiethnic country” (...)”So again French individuals and Others are in contact, either in the former colonies or in France (Sherzer 1996: 241).

I følge Stephen Barber bærer dagens europeiske film tydelig trekk av kolonifortiden i seg. Han nevner Claire Denis` s *Beau Travail* (1999)⁴⁰ som typisk eksempel. Bevisstheten om kolonifortiden utforskes i minner fra en tidligere legionær (Barber 2002: 102). Filmen markerer etter min mening en vending bort fra den populariserte fremstillingen av fortiden som tidligere har blitt vist i ”Heritige”-filmen. Den kulturelle produksjonen av det nasjonale selvbildet og landets hukommelse som ”Heritige”-filmen utgjør, er blitt kritisert. ”Heritige”-filmens fokus på storslagne mis-en-scene og kostymer, er fra de mest kritiske sirkler blitt ansett på å forsøke å hvitvaske historien (Galt 2006: 7). Frankrikes fortid som en brutal okkupasjonsmakt i Algerie får for eksempel også et ansikt i filmen *Blikket* (*La Regard*, 2006)

⁴⁰ Clair Denis er også en filmskaper som kan identifiseres under ”New French Extremity” med filmer som *Trouble Everyday* (2001). Filmen forener kannibalisme og kjærlighet i en ubehagelig kombinasjon.

og motarbeider en nostalgisk gjengivelse av fortiden. En annen alternativ konstruksjon av den franske identiteten finner vi i film som forener det urbane og den postkoloniale fortellingen. Den tidligere nevnte filmen, *Hatet*, kan forstås som en slik film, som utformet som en urban thriller. I et postkolonialt perspektiv har undersåttene fra kolonitiden flyttet innefor Frankrikes egne grenser. Fokuset er lagt på innvandrerungdommer som lever i forsteder hvor voldelige opptøyer med politiet er dagligdags kost. Filmen stiller dermed spørsmål ved Frankrikes bilde av seg selv som et fungerende multikulturelt samfunn. *Alene mot alt* og *Knull meg* er to interessante eksempler på videreføring av den urbane settingen for konflikten mellom den hvite majoriteten og ”den andre” fra de tidligere koloniene.

Handlingene i *Alene mot alt* og *Knull meg* utspiller seg nettopp i de gettolignende forstedene rundt Paris, som er blitt et symbol på et etnisk skille mellom hovedstadens borgere og outsiderne i provinsene i ny fransk film (Beugnet 2004). De kvinnelige karakterene i *Knull meg* har en avstamning fra tidligere franske kolonier som Marokko og Algerie. Med denne bakgrunnen er de også utsatt for den sosiale marginaliseringen som følger med den tverrkulturelle identiteten. I en scene møter Manu en av sine venninner som hun tilbringer dagen med. Manu spør om venninnen har penger, noe hun svarer bekreftende på. Hun har fått trygden sin. ”Er du fransk nok?” svarer Manu spøkefullt. Med dette peker filmen på hvordan systemet behandler sosialklienter med ikke-vestlig bakgrunn. Identiteten som fransk er ikke for alle. Noen havner på utsiden av samfunnet. De sosiale frustrasjonene over å befinne seg på utsiden eksponeres også i tidligere i filmen. Første gang vi presenteres overfor Manu står hun foran en grønnsakbutikk. En ikke-vestlig ansatt kaster et forkle i bakken foran sjefen sin, mens han roper ”Det er ingen her!”. I en annen av filmens scener spør broren til Manu hvorfor hun ikke søker jobb i stedet for å ruse seg. ”Det er ikke arbeid i Frankrike”, svarer Manu. Scenene peker på etnisitet og arbeidsledighet som ekskluderingsmekanismer i samfunnet.

Filmene som tar opp problemene i forstedene har likevel en tosidighet ved seg. På den ene sidene har filmene en visjon om å løfte frem sosiale problemer i det franske samfunnet gjennom å fokusere på elendigheten i forstaden. Alvoret reflekteres gjennom en dokumentarisk brodd i skildringer av seksuelle tabu, urban vold, kjønsspørsmål, fattigdom og integreringsproblematikk. På den annen side kan den tenkes at disse bildende bidrar til å bekrefte den koloniale forestillingen om ikke-vestlige folkeslag som usiviliserte, ved å skildre dem som kriminelle, håpløse og desperate.

I *Alene mot alt* presenteres tilskueren for frykten overfor utvisningen av geografiske grenser. Hovedkarakteren i *Alene mot alt* er en dypt nasjonalistisk person. Han reflekterer frykten for den postkoloniale ”andre” i forstedene. Han bærer trikolorenes farger i seg, som

han selv sier, ”et ekte barn av Frankrike”. Likevel føler han at denne identiteten er under oppløsning. I en av scene i filmen betrakter slakteren det urbane byrommet i Paris fra sitt hotellrom etter sin flukt fra forstaden. Sentrum gir ikke den forløsningen som han hadde håpet på, og selv Paris består av brukkne drømmer. ”Stakkars Frankrike. Hele verdens elendighet er over deg. Ingen flere fabrikker, ikke mer arbeid. Ingenting enn ruiner og arbeidsledighet”, tenker slakteren. Utsikten utenfor vinduet viser deprimerende urbant forfall. Byggeplassene er tomme og murpussen skaller av veggene, og reflekterer nedgangstider også her. Etter hvert som historien beveger seg fremover uthules hans nasjonalfølelse. Han leter etter syndbukker for sine personlige nederlag og finner dem i jøder og arabere.

Alene mot alt reforhandler også det kollektive franske selvbildet. Historien utspiller seg på 1980-tallet, et tiår hvor økonomiske nedgangstider plaget flere europeiske land. I følge filmskaperen Gaspard Nøe er filmen gjort som en motreaksjon på den økende oppslutning om det høyreekstreme. I et intervju i Dagsavisen forklarer Nøe at han også ser endringene på det europeiske kartet som en kilde til kollektiv urolighet:

Man kan se et klart sammenfall mellom Maastricht-avtalen og den økende populariteten til høyreekstremistisk ideologi i Frankrike. Folk var så redde for tapet av nasjonal identitet og nasjonens grenser, at man fikk en klar nasjonalistisk dreining, så vel i det politiske liv som i det øvrige samfunnet (Kibar 1998).

Alene mot alt er en film hvor fiksjonskarakterens høyre-radikale holdninger burde falle i god jord hos den ekstrem høyrefløyen som den franske politikeren Jean Mari Le Pen er en representant for. Men fremstillingen av en fransk arbeider som en ikke helt intelligent sexovergriper har gjort den upopulær blant høyreorienterte i Frankrike. Gaspard Nøe romantiserer på ingen måte arbeiderklassens verdier, men går til sterkt til angrep på den populistiske tenkemåten. Dette argumentet bruker også av den norske distributøren, Svend B. Jensen ved Arthaus, som kjøpte rettighetene til filmen i Norge: Filmen rører også ved dype brune politiske strømninger i Europa, og viser hvor galt det kan gå” (Steinkjer 2003).

Konfliktbildene som *Alene mot alt* og *Knall meg* tegner opp av det franske samfunnet kan være et av bidragene til ubehaget som filmene vekker. Filmen viser som nevnt et annet Frankrike enn det man får se i ”Cinèma du look” og ”Heritage”-filmen. Bildene trenger dypere ned i tilskuerens bevissthet utfordrer vante forventinger og selvbilder med et sosialrealistisk anslag.

4.4.2 Klassekamp

”New French Extremity” representerer et markant brudd med det som antageligvis er en viktig del av det vestlige publikums forestillingsverden når det kommer til importert fransk film. Den skal være pittoresk, historisk eller kultiverende:

Through the Eighties and Nineties, English-speaking audiences have tended to entertain a stereotype of French cinema as embodying an unthreatening upmarket ”Heritage”. This was the world parodied in Stella Artois ads, of bucolic provencal dramas such as *Jean de Florette*; the world in which arch-gamine *Amelie* flutters around a digitally prettified Montmartre; or, at its more exalted auteur pole, the world of Eric Rohmer's befuddled Parisians, agonising over where to spend their summer holidays (Romney 2004).

Filmkritikeren Jonathan Romney hevder at bestemte mentale forestillinger om den franske filmen er en delforklaring til den usikkerheten flere opplever i kontakt med det ”New French Extremity” (Romney 2004). Dette støtes av Martine Beugnets forskning på nye tendenser i fransk samtidsfilm. I følge henne er representasjon av den utforskete urbaniteten i banlieu`en et markant trekk ved flere filmer (Beugnet 2004). I likhet med Beugnet velger jeg å trekke frem det filmatiske rommet og den geografiske plasseringen som en viktig bestanddel av karakterengasjementet.

I *Alene mot alt* og *Knall meg* utspiller handlingene seg i de gettolignende forstedene rundt Paris, kjent som banlieu`en. Dette er forstedene hvor den urbane drømmen fra etterkrigsårene har slått sprekker. I de franske filmene fungerer stedet som et grenseland utenfor det velstående Paris. I følge Martine Beugnet skildrer ”Cinema de banlieu” den urbane ødemarken rundt det siviliserte bysamfunnet og markerer avstanden til sentrum langs flere akser: ”The location determines some of the central themes of the films: economic and social exclusion, unemployment, drugs, but also multiethnicity and rascism”⁴¹ Banlieu`en blir en symbolsk grenselinje mellom en tilstand av normalitet og en tilstand preget av sosial, økonomisk og mental fremmedgjøring. Jeg følger Beugnet på dette punktet.

Alene mot alt starter i en nedslitt pub. Den første sekvensen skildrer en brautende bevæpnet bargjest som samtaler med en annen kunde. Vil du se min moral?” spør han. ”Jeg tror den kommer til å skremme deg”. ”Ta en titt”, sier han og viser en pistol. Karakteren med pistolen gis ingen identitet forankret i et navn. Han fremstår i større grad som et element, et symptom i et miljø hvor de underprivilegerte finner ekstremistiske løsninger på komplekse sosiale problemer. Han bringer problemet ned på sitt nivå – mann mot mann.

⁴¹ Beugnet 2004:290

Den ledende karakteren i *Alene mot alt* beholder også en grad av anonymitet bak det klengenavnet "slakteren". Navnet henviser til hans klassestatus som til tross for en rekke påfølgende intime opplysninger, gir oss inntrykket at han er en representant for et samfunnslag. Filmen antyder også dette i en senere scene der slakteren kastes ut av en bar. En av kundene sier oppgitt: "Idioten tror han lager loven dit han er på tur" En annen svarer: "Det er hvor han kommer fra" Med dette anmoder filmen tilskueren å ta den sosiale konteksten i betraktning i sine vurderinger av karakteren.

Slakteren er en person på bunnen av samfunnet som sloss for å overleve. Det etablerte kapitalistiske systemet er i hans ord styrt av "den rike homoseksuelle grisen". Samfunnet er blitt kynisk og kaldt i hans øyne og alle i lokalsamfunnet er blitt hans fiender. Innledningen i filmen inneholder også en underliggende advarsel til filmpublikummet om det mørke verdiperspektivet ("Moralen er for de rike"). Pistolmannen som henvender seg til kunden kan også leses som filmens henvendelse til tilskueren. Moralen i denne fortellingen er ikke hva du forventer deg. Du er herved advart!

Slakterens personlige nedstigning er en reise gjennom det franske samfunnet og dets kjerneinstitusjoner. Han går i fengsel på grunn av en misforståelse uten at oppholdet rehabiliterer han på noen måte. Han oppsøker arbeidskontoret, men mottar ingen hjelp. Hans korte oppholdet på et pleiehjem viser en elendig tilstand i det franske helsevesenet. På lignende vis illustrerer besøk av gamle venner i Paris den økonomiske nedgangen som rir landet. Ingen kan låne han penger og ingen vil ansette han.

Blikket for den sosiale situasjonen i *Alene mot alt* minner om den italienske neorealismen. Filmene i denne tradisjonen tematiserte også sosial armod. I starten av *Sykkeltvene* (1948) ser vi mødre som pantsatte familiens lintøy for å få brød på bordet. Alvoret i situasjonen kommer frem når man tenker på at lintøyet var familiens arvesølv for den italienske arbeiderklassefamilien i midten av forrige århundre. Også her foretar karakteren en reise i samfunnet i sine forsøk på å skaffe seg arbeid og hjelp fra myndighetene (politivesenet) når sykkelens, som er hans levebrød blir stjålet.

Knull meg kommenterer også sammenhenger mellom miljøet og den skjebnen som karakterene utsettes for. I en av filmens mer beryktede scener voldtas som tidligere nevnt Manu og en venninne. Venninnen skriker, slår og motsetter seg overgrepet. Manu resignerer og lar seg voldta for å få det overstått. Venninnen er dypt sjokkert over Manus reaksjon og spør: "Hvordan kunne du la dem gjøre det med deg?" Venninnen og publikummet får svar: "Når du parkerer i forstaden tømmer du bilen for verdier fordi noen vil bryte seg inn. Jeg etterlater ingen ting verdifullt i fitta for de jævlene" På denne måten sier også filmen at dette følger med

territoriet. I virkeligheten er voldsstatistikkene i forstedene også meget høye og lovløshet råder i de verste nabolagene.⁴²

Filmen kommenterer også sosiale forskjeller i forhold til hvem Manu og Nadine dreper etter at de har begitt seg ut på sin nihilistiske road-trip. De kjører på og dreper en foretningsmann. Eller ”et rasshøll i en dress”, som Manu opphisset bemerker. Den liberale intelligentsiaen får også et spark på leggen av filmen. De besøker og dreper en representant for borgerklassen. Han sympatiserer med deres opprør og gjenkjenner out-law myten som de lever ut, uten av de sparer ham av den grunn. Hos den tilsynelatende kultiverte borgeren finner de et kort til en eksklusiv forening, som viser seg å være en sexklubb, og dermed asløres han som dekadent. Med dette angriper filmen det liberale og borgelige publikum i deres filmklubber eller i sine designersofaer (Vik 2002:145). Dette er også i ånden til den sterke skepsisen mot alt som lukter elite i de franske forstedene. Selv journalister som tradisjonelt oppfattes som ytringsfrihetens forsvarere blir angrepet i bestemte nabolag.

Gjennom det geografiske rommet tematiserer *Alene mot alt* og *Knoll meg* konflikter i forholdet mellom borgerne i byene og ”de andre” i forstedene. Filmene fortar et grep som man også finner i den suksessrike *Hatet*. Tre ungdommer fra forstaden besøker Paris uten å føle seg til rette der. Det urbane og kultiverte liv er en barriere for dem og de kastes på dør under et galleribesøk. De vandrer rundt i byrommet som virker fremmed og kaldt i forhold til pulserende forstaden som de er vant til. Filmen avslutter tragisk ved at en i gjengen skytes av en overnervøs politimann.

4.4.3 Seksuell revidering

Jeg startet innledningen med å plassere filmene i materialet innenfor ”return of the real” bevegelsen i fransk film på siste halvdel av 1990-tallet. Dette er strømning i kinofilmen hvor filmopplevelsen får nye funksjoner ut over det å underholde. Både franske og norske filmforskere (Martine Beugnet (2004), Wenche Mühleisen 2003) hevder at dette handler om en politisering av filmen som kulturuttrykk. Denne orienteringen mot virkeligheten setter på samme tid filmens omtalte seksuelle innhold i et annet lys.

Medieforsker og kjønnsforsker Wenche Mühleisen har skrevet *Knoll meg* og andre filmtitler som har formessig og innholdsmessige bånd til ”New French Extrimity”(Mühleisen 2003). Mühleisen tolker tendensen til å bruke det dokumentariske filmuttrykket som en del av en bredere kulturell motreaksjon på den postmoderne og distanserte holdning som har preget

⁴² Se for eksempel *Dagsavisens* dekning av opptøyene i Paris-forstaden Clichysous-Bois i 2005: <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/article1146501.ece>

kommersielle medieproduksjoner på første halvdel av 1990 – tallet: ”Realisme forstås med andre ord ikke bare som sjangerkonvensjoner og estetikk, men også som et spørsmål om sannhet og erfaring” (Mühleisen 2003). Hungeren etter sannhet uttrykkes spesielt i skildringer av kjønnsroller i filmen. Jeg vil trekke Mühleisens perspektiv for å utvide diskusjonsgrunnlaget rundt ubehaget i *Alene mot alt* og *Knull meg*.

Fra sin posisjon som kjønnsforsker har Mühleisen analysert hvordan flere europeiske filmer kan sies å reforhandle den kulturelle kontrakten mellom kjønn, og mellom medier og publikum. I østeriske *Hundredager* (*Hundstage*, 2001) skildres eksempelvis sex som pinelig hverdagslig og lite spektakulær i motsetning til populærkulturens fremstillinger. I mange tilfeller er det snakk om kjønnsakt i stedet for romantiske følelser, og dette utfordrer mainstreammedienes idealer: ”Reklamens og Hollywood-filmens skildring av seksualitet er noe vi heller forbinder med virkelighetsflukt” (Mühleisen: 2003). Selv om flere kritikere mener den radikale tilnærmingen til realistisk sex på film er en avsporing (Jf. Kolstad) handler uttrykket faktisk om politikk, i følge Mühleisen. Dette er et argument som jeg sympatiserer med.

Det pornografiske filmspråket i *Knull meg* har blitt brukt som ankepunkt mot filmens kvalitet, men kan også leses som et kulturpolitisk våpen i angrepet på virkelighetsfjerne skildringer av kjønnsroller og romantikk. Som enkelte har pekt på kan filmens tekniske gjennomførelse selvfølgelig diskuteres, men jeg mener at Mühleisen peker på noe viktig når hun skriver at filmen omforhandler ”manuset” for kvinnelig seksualitet på film. Filmene leker med bildespråket fra pornografien med nærbilder av kjønnsorganer og samleier, men filmen undergraver på samme tid konvensjoner som kjennetegner kvinnen som erotisk objekt i pornofilm og alminnelig spillefilm. Flere scener i filmen legger opp til seksuelle situasjoner mellom de to kvinnelige karakterene, men filmen gir aldri etter for det ”mannelige blikket” og begjæret etter å se to kvinner i aksjon - leseperspektivet i filmen er fra kvinnenens ståsted (Mühleisen 2004).

Knull meg stiller spørsmål til etablerte konvensjoner for kvinnekarakteren og kvinnes seksualitet skildret på film. Det siste kan kanskje forklare hvorfor filmen har vakt såpass sterke reaksjoner i hjemlandet. Etter en ukes visning ble filmen tatt av plakaten etter at en forvaltningsdomstol hadde overprøvd det opprinnelige godkjenning fra den statlige filmsensuren. De opprinnelige vilkårene om 16-års aldersgrense og advarsel at filmen er en ”uavbrutt serie av særdeles rå sexscener og voldelige sekvenser som kan forstyrre publikum”, var ikke gode nok for den politiske høyresiden (Kiba 2004) Den ultrakonservative foreningen

Promouvoir, som kjemper for beskyttelse av tradisjonelle familieverdier var forarget og protesterte. Saken ble tatt til domsstolen og filmen ble stanset.

Alene mot alt utfordrer på noe lignende vis den tradisjonelle mannrollen og mannlig kjønnsidentitet. Slakterens identitet som det tradisjonelle familieoverhodet er truet gjennom hele filmen. Det som får det til å tippe over for ham er når samboeren kaller ham "homo". Tradisjonelt sett er mannrollen på film skildret som aktiv. Det er en utbredt forestilling om at mannen er den som igangsetter handlingen og driver fortellingen fremover gjennom sin vilje, ønsker og intensjoner (Mackinnon 1997:188). Det klassiske grunnlaget for mannens makt er revet vekk fra mannskarakteren i *Alene mot alt*. Han har ingen jobb og dermed ingen økonomisk makt i forholdet til kvinnen, ingen eiendeler som gir status, han er kastret.

I *Alene mot alt* kjøper karakteren sex fra en narkoman prostituert og det river ned forestillingen om seg selv som viril og ettertraktet. Etter hver som hans fremmedfølelse i forhold til det annet kjønn øker, går tankene til hans datter. Hans seksuelle posisjon er uttrykk for publikum og deres forestillinger om hva en mannelig helt er på film. Han behersker heller ikke volden på en konstruktiv måte. Gjennom filmen forsøker han å gjenopprette sin verdighet gjennom hat og fysiske utbrudd. Han forsøker å iscenesette seg selv som en hevner, men det blir bare med fantasien.

Jeg vil hevde at filmen også omskriver "manuset" for maskulinitet. I følge filmteoretikeren Robert B. Ray har volden i den klassisk fortellende filmen en rensende funksjon. Ray betegner dette som "the myth of regeneration through violence". Voldens rolle fungerer både som katalysatorer og løsninger på områder der motsetninger møtes og konflikter avvikles (Ray 1985:358). I *Alene mot alt* løser volden ikke noen problemer. Den fremstiller tvert i mot mannskarakteren som hjelpeløs og tragisk figur som ikke behersker rollen. Han blir aldri den handlekraftige mannen som han fantasierer om.

I Gaspard Nøe's neste film *Irréversible* (2002) forsøker den ledende mannskarakteren også å gjenopprette en balanse etter at hans kjæreste (Monica Belucci) er blitt mishandlet på det grusomste. Filmene er et hevndrama fortalt baklengs og starter med slutten, den endelige konfrontasjonen. Etter hver som fortellingen tar oss med til bakgrunnen for den eksplosive volden innser vi at kjæresten har banket opp feil person. Gjerningsmannen er en av tilskuerene til den blodige hevnen.

I *Irréversible* som i *Alene mot alt* tegnes det også et bilde av maskulint begjær på avveier. I en samtale mellom hovedpersonene kjæreste (Monica Beluchi) og hans kamerat (Albert Dupontel) antydes det at kameraten har en usunn dragning mot unge gutter. Filmen setter opp flere bilder av maskulinitet: den heterofile, den pedofile og den homoseksuelle. Den

seksuelle identiteten for mannsrollen settes under press. Filmene utfordrer tilskueren gjennom identifikasjon med disse.

4.5 Ubehaget som visuelle overskridelser

Something is presented here
that cannot be named. (...)
These are precisely images of
the abject – catastrophic images
in which the boundaries of the
body are penetrated and
maimed

Whencke Müleisen⁴³

At that point where motivation
fails, excess begins.

Kristin Thompson⁴⁴

I forrige kapittel tok jeg opp filmenes valg av tema som en kilde til ubehag, i dette delkapittelet tar jeg opp filmens kontroversielle valg av uttrykk eller formspråk. Jeg vil hevde at det følelsesmessige potensialet som ligger i identifikasjonene forsterkes gjennom en ny visuell tilnærming til virkeligheten.

I følge filmhistorikeren John Orr preges den europeiske filmen av heterogenitet og et ønske om å skildre mange ulike sosiale verdener (Orr 2004). Et mønster blant uavhengige europeiske filmskapere er likevel historiene om fremmedgjøring. Fortellingene tar utgangspunktet i historier fra hverdagen, men det er en radikal pessimisme som møter oss. Karakterene står overfor eksistensielle kriser og bryter ut av normale tanke- og handlingsmønstre for å løse sine problemer. John Orr beskriver denne tilnærmingen som ”a narrative of falling” (Orr 2004:306). Jeg vil hevde at *Alene mot alt* og *Knull meg* inviterer tilskueren til å ta del i dette ”fallet” gjennom bestemte stilistiske grep.

I følge filmhistorikeren Martine Beugnet er også kroppen et viktig utgangspunkt i det filmlandskapet som *Alene mot alt* og *Knull meg* er en del av: ”Often, the body as flesh is the raw material of the filmmaking; assaulted, mutilated, violated, it becomes the warzone, symbolic of the attack that is supposedly performed by the same token of social, cultural, and

⁴³ Foster (1996) etter Muhleisen 2004: 32

⁴⁴ Thompson 1999:135

cinematic conventions” (Beugnet 2004:296-297). En karakteristikk av filmtendensen er derfor ”Cinema of abjecton”. I følge Beugnet er stilen en del av en tydelige visuell trend til å vise problematiske sider ved kroppen og problematiske handlinger som setter kroppen i fokus (incest, voldtekt og voldskriminalitet). Med dette trekker jeg inn Beugnets perspektiv som en del av bakgrunnsrammen, for den tabuorienterte filmstilen som kjennetegner ”New French Extremity”.

Overskridelse vil være et sentralt tema i tolkninger av filmenes visualisering av karakterene. Jeg vil utvide forståelsen med konseptet ”excess”(eksess) og bygge på teoriene til filmteoretikeren Kristin Thompson (1999) og horrorforskeren Cynthia Freeland (2000). Med eksess mener de alle narrative elementer som gir noe ”ekstra” til filmen, og beveger seg utenfor kriteriet om handlingsenergi eller fremdrift. Det som stilles til skue (for eksempel kroppen) blir en kilde til mening i seg selv, og en egen attraksjon. Thompsons og Freelands drøfting av konseptet eksess gjør oss i stand til å diskutere hvordan stilistiske grep skaper estetiske effekter som utfordrer den konvensjonelle filmforståelsen om alle elementene i filmteksten som ”motiverte”.

4.5.1 En ny plattform for realisme

”New French Extremity” har en form som har tilranet seg filmanmeldere og publikumets oppmerksomhet. Fortellingene bruker som regel virkeligheten som råmateriale, men det tradisjonelle formspråket fra tidligere realistiske filmtradisjoner er avløst. På dette punktet vil jeg følge John Orr som betrakter den voldsomme formen som en omarbeiding av de tradisjonelle stilistiske og sosiale kodene for filmrealisme (Orr 2004).

Den realistiske filmestetikken knyttes ofte til Andre Bazin. Den berømte filmskribenten og teoretikeren mente at den optimale filmen avdekket en del av virkeligheten som vi eller ikke ville ha sett. Gjennom historier så hverdagslige at de ikke oppleves som filmfiksjon og gjennom en stil som setter historien i sentrum, mente Bazin at filmskaperen konstruerer en ren og perfekt illusjon av virkeligheten – det han kalte ”A total Cinema” (Andrew 1976). Det kan hevdes at betingelsene for den ”perfekte” realistiske filmen har endret seg.

I følge John Orr er filmtradisjonen levende i dagens europeisk kinofilm, men premissene for realisme har endret seg. I hovedsak hevder han at det er et nytt blikk i de nye filmene ved å blande realistiske og formalistiske elementer:

It is, rather, a *deformation* of the ontological image, an anti-style aesthetic that is even further removed from the formalism of the 1960s than it is from the Neorealism of the 1940s. This deformation comes from revoking the role of the camera as the hyperactive presence that may not be reflexive in an Godarian sense of but still disruptive of normal perception (Orr 2004: 305).

John Orr mener den tradisjonelle balansen mellom stil og historie er brutt. Kamera er ingen nøytral observatør, men kaster et partisk perspektiv på det fortalte, et "unbalanced look" (Orr 2004:306). I en viss forstand er det en formalistisk eksperimentering med virkeligheten det er snakk om her, en utvikling som også synes sterk i ny fransk film.

Som vist tidligere blir *Alene mot alt*'s form på mange måter en forlengelse av hovedpersonenes psykologiske tilstand. I den andre filmen, *Knull meg*, overskrider kamera den tradisjonelle rollen som anonym observatør når nærbildene går over i pornografisk montasje. Filmene er interessante som representanter for den stilistiske utviklingen i fransk film, men emnet er lite diskutert i offentligheten. Dette vil jeg forsøke å balansere her.

Et annet poeng som jeg vil trekke frem er den nye verdibasen for realisme i europeisk film. I følge Orr speiler dagens realisme en skepsis med hensyn til individets frihet i det moderne samfunn. Han følger en postmoderne lesning og trekker bruddet med Bazin som en konsekvens av frykten for meningstapet som truer den moderne identiteten. Tanken er at i en virkelighet med skiftende verdianskuelser, er fokuset mot kroppen (med alle midler) en måte å gjenvinne kontrollen over sin skjebne for fiksjonskarakteren: "It is not the alienation of the self into the abject but the suspension of identity in a world devoid of meaning where abjection is a safeguard as protection against the void" (Orr 2004:306). I følge Orr uttrykkes fremmedgjøringsmotivet i en moralsk og fysisk deforming av fiksjonskarakterene. Felles for karakterene er at de omfavner destruksjon i et forsøk på å skape en konstant i sitt eget liv.

Denne beskrivelsen av kan lett leses inn i *Alene mot alt* og *Knull meg*. Gjennom vold og verdirelativisme transcenderer hovedpersonene sosiale og moralske restriksjoner. Slakteren prøver å omfavne en heroisk rolle ("Hvis Robespierre ble en nasjonalhelt, vil jeg også bli det ...") et forsøkt på å gjenopprette en meningsfull identitet, men alle forsøk på et verdig liv går ad undas. Manu og Nadine inntar rollene som det romantisk-mytiske paret på flukt som en måte å gjenvinne kontroll over sitt liv på, men lykken blir kortvarig da virkeligheten innhenter dem.

Den norske filmanmelderen Per Haddal peker på en lignende forståelsesramme i møte med filmer innenfor dagens europeiske filmrealisme. I en anmeldelse av den tyske filmen *Der Die Freiheit*⁴⁵ (2006) spør han retorisk: ”Hvor kan vi hente veiledning i en verden uten Gud og tradisjonelle verdier? Fører individualismen til ensomhet og forvirring?” (Haddal 2007). Den symptomatiske utforskningen av det menneskelige mørket gjennom karakterportrettet kan leses som et resultat av den postmoderne identiteten der individet står alene utenfor Gud og uten markante politiske ideologier. På bakgrunn av dette kan man hevde som John Orr og Per Haddal gjør, at realismen i dag, utforsker eksistensialisme like mye som sosiale spørsmål. Verdiperspektivet i filmene kan dermed også virke utfordrende og grensesprengende for de som forventer seg tradisjonsbudne fortellinger med et humanistisk sluttpoeng. Det neste spørsmålet er derfor: Hvilke konsekvenser har dette for filmens visuelle tilnærming til karakteren? Jeg vil følge Orrs lesning av det nye ”blikket” i realistisk film med et filmanalytisk nedslag på eksess.

4.5.2 Kamerablikk og eksess

Som nevnt mener John Orr at det nye realistiske filmblikket preges av betydelig formalistisk dreining: ”Since the 1990s de-formation of the image has often been *re-formation* predicated on precise excess in the use of the shot: (...)” (Orr 2004: 305). Flere filmskapere begynner å utvide den kinematografiske paletten for det realistiske formspråket gjennom eksperimenteringer med blant annet nærbilde. Det nøytrale og registrende kamerablikket som er karakteristisk for den tidligere realistiske filmtradisjonen brytes opp av blant annet ekstreme nærbilder. Hvilke konsekvenser for det får vår lesning av karakterene i *Alene mot alt* og *Knull meg*?

Den amerikanske filmforskerens Kristin Thompsons drøfting av begrepet ”excess” gjør oss i stand til å diskutere hvordan nærbildet skaper estetiske effekter som vanskelig kan forklares innenfor den konvensjonelle filmopplevelsen (Thompson 1999). Forenklet dreier eksess seg om alle elementene i film som utfordrer forestillingen om konstruksjon som totalt helhetlig: ”More precisely, excess implies a gap or lag in motivation” (Thompson 1999: 134). Eksess ikke er det samme som stil, selv om fenomenene ofte opptrer sammen i filmen Eksess bør heller forstås som elementene som samlet gir et tilskudd av informasjon til filmopplevelsen ved siden av handlingsfremdrift (Thompson 1999:133). Jeg utvider

⁴⁵ *Den frie vilje* ligner *Alene mot alt* som et psykologisk portrett av en seksualforbryter og hans tilværelse etter løslatelsen.

diskusjonen med bidraget til Thompson og vil argumentere for at eksess er sentralt for ubehag og identifikasjon.

Kritisin Thompson presenterer fire grunnleggende kategorier som berører eksess i en film, som jeg sammenfatter på følgende måte:

1. Individuelle elementer har unike egenskaper som overstiger narrativ fremdrift.
2. Varigheten av kamerainnstillinger overstiger ofte sin primære betydningen; gjenkjennelse og forståelse av personer og situasjoner .
3. Repeterende grep som ikke dytter fortellingen fremover, åpner for symbolske tolkninger.
4. Den originale motivasjonen bak et filmatisk grep forklarer sjeldent variasjoner og repetisjoner av grepet utover handlingen (Thompson 1999: 135-136)

I mine øyne åpner kameraets merkbare tilstedeværelse (det John Orr betegner som ”the hyperactive presence”) for i eksess i analysefilmene. Anslaget i *Alene mot alt* er illustrerende. Der er kamerakjøring og nærbilde en del av filmens måte å formilde karakterens følelser, men det påvirker også tilskuerens følelser overfor selve fortellerprosessen. Allerede i den første scenen i nåtid i etablerer filmen en annen visuell kode for realisme enn hva tilskueren er vant med. Kamera forholdet seg tilbakeholdent og registrerende under et par etableringsskudd inne i den trange leiligheten til svigermoren. Slakteren, samboeren og svigermoren etableres i filmrommet gjennom noen halv nære innstillinger. Plutselig skjer det et brått og uventet stemningsskifte i scenen. Kamera kjører opp i karakterens ansikt i en eksplosjonsartet hastighet akkompagnert av et revolverskudd. Tempoet i den overraskende kamerakjøringen trekker oppmerksomhet til seg. Det visuelle blir en attraksjon i seg selv. Dette bryter med den økonomiske fortellerstilen som neorealitisk film støtter seg på. Elementet motarbeider også fremdrift i en klassisk forstand gjennom fremtidig repetisjon, men gir også filmen, sitt særpreg gjennom visuell eksess.

Sett fra Thompsons perspektiv oppfyller grepet flere av kriteriene for eksess i filmfortelling. Karakterens kropp kunne vært portrettert på mange forskjellige måter, men den konsekvente bruken av nærbildet utforsker ansiktets linjer, og gir objektet en unik betydning: Øynene er blodskutte, huden er pløsete, hårfestet sviktende og ansiktstrekkene er harde. Summen av kvalitetene gjør ansiktet unikt. For det andre, overstiger lengden på tagningene ren denotativ betydning. Nærbildet i åpningsscenene etablerer en narrativ tilpasning med karakteren, men sett fra et fremdriftsmessig ståsted blir grepets repetisjon overflødig. I tillegg

får karakterens ansikt etter hvert betydninger ut over dem som tjener narrativ fremdrift. Grepet åpner for symbolske tolkninger. Ansiktet blir et bilde på en mentalitet til de arbeidsledige i forstaden.

I *Knull meg* er nærbildene i sex-scenen særlig fremtredende eksempler på eksess. Nærbildet gir det visuelle elementet (karakteren) en særegen kvalitet (frastøtende), elementet holdes umotivert lenge i fokus (ansikt og kjønnsorganer), og repeteres uten å skape handlingsenergi. Lengden på nærbildet uttømmes for narrativ betydning og fyller andre funksjoner enn dem bygget på komposisjonell eller realistisk motivasjon, og bildet peker ut over sin originale motivasjon (identifikasjon) (Thompson 1999:135-136). Repeterende nærbilder, ansikter og seksuelle handlinger kan vanskelig beskrives som nødvendige for karaktertegningene eller for framdriften, men fyller en funksjon som et engasjerende perseptuelt spill.

I følge Kristin Thompson kan det individuelle elementet (i mitt eksempel karakterens kropp) presenteres på mange måter i en film med samme narrative betydning, men valg av presentasjonen kan trekke oppmerksomhet til seg. Dette mener jeg at filmeksemplene som jeg har tatt for meg viser. Hva betyr så dette for tilskuerens posisjon til det fortalte?

Det første poenget jeg vil trekke frem her filmenes forhold til den neorealistske arven. En viktig grunntanke i den tradisjonelle realistiske filmstilen var at tilskueren burde ha valgfrihet til å studere filmbildet demokratisk og utvunget (Andrew 1976). Jeg vil hevde at filmmateriale som jeg har gått gjennom motsetter seg den tilskuerautonomien som Bazin var en talsmann for. Filmene konfronterer oss med rystende fremstillinger og skildringen av voldtekt i *Knull meg* der kamera går tettest mulig inn i situasjonen.

Det andre poenget som jeg vil trekke frem er at filmene også problematiserer kameraets funksjon i den klassiske fortellernormen. I Bordwell, Staiger & Thompson (1985) er kamera sterkt knyttet til tilskueren som en bevissthet eller nærvær i fiksjon: "The camera not only becomes the storyteller but the viewer as well; the absent narrator is replaced by the ideal observer" (Bordwell, Staiger & Thompson 1985:37). I *Alene mot alt og Knull meg* oppsøker kamera ekstreme situasjoner på nært hold og gjør selve tilskuerrollen problematisk. Følelsen av at kamera "deltar" i overskridelsen peker mot oss selv, som bærere av blikket.

4.5.3 Voldens iscenesettelser

"Shock is the first resort of the European (especially the french) film-makers trying to capture the worlds attention away from Hollywood" (James 2003). Slik betrakter tidsskriftredaktør i *Sight & Sound*, Nick James, den ekstremt visuelle volden som har inntatt den europeiske

filmrealismen. Jeg følger James lesning og vil hevde at forholdet mellom vold og kropp er sentralt i den nye filmopplevelsen. Anne Gjelsvik og den amerikanske horrorforskeren Cynthia Freeland har analysert vold som virker overskridende og tilskuerens følelser i møtet med den type iscenesettelser av filmkarakteren (Gjelsvik 2004, Freeland 2000). Perspektivene deres vil kunne kaste lys over vold som overskridende og meningsbærende på samme tid.

”Vold er ikke bare vold”, fastslår Anne Gjelsvik i sin analyse av vold i amerikansk fiksjonsfilm på 1990-tallet. Der peker hun på at voldens iscenesettelser varierer fra film til film og fyller ulike funksjoner. Volden vekker følelser i flere retninger: Komikk, fantasi, attraksjon, moralske tematiseringer, og ubehag (Gjelsvik 2004). I følge Gjelsviks perspektiv inntreffer ubehaget når filmen velger iscenesettelser som ligner virkelighetens voldshendelser: ”Mens filmmediets vold tradisjonelt fremstår som kausalt motivert, handler virkelighetens vold om (for eksempel slik nyhetene formidler den) ofte om uhell, affekt og meningsløse tilfeldigheter (Gjelsvik 2004: 198)”. Når volden er plutselig og tilfeldig er vi ofte ukomfortabel med dens skildringer. Den kan gjøre oss usikre, mener Gjelsvik. Perspektivet er oppklarende for den volden som iscenesettes i *Alene mot alt* og *Knull meg*.

Slakteren, Nadine og Manu begår flere voldshandlinger i affekt. Slakteren knivstikker er en uskyldig person som han mistenker for å ha misbrukt datteren. Manu skyter sin egen bror og Nadine kveler sin samboer under følelsesladde krangler. Voldsepisodene har tilfeldighetens preg over seg og er derfor også sjokkerende. Volden som vi må forholde oss til foregår utenfor regler og genrekonvensjoner i en viss forstand uten ”manus”. Med det mener jeg at filmene beveger seg utenfor kjente logikker for vold i kinofilm. Den er som Gjelsvik beskriver den, et resultat av ”uhell, affekt og meningsløse tilfeldigheter”.

På den andre siden er volden også utpenslet på en måte som fjerner den fra virkeligheten. Det er dette Nick James sikter til når han trekker paralleller mellom horrorfilmens voldelige `spectacle` og volden den nye franske filmen. James viser til den amerikanske filosofen og horrorforskeren Cynthia Freeland, og hennes analytiske begrep ”nummer”.⁴⁶ Dette er en innfallsvinkel som jeg vil utvide diskusjonen med.

I følge Cynthia Freeland bygger horrorfilmen ”nummer” rundt fremhevede voldsøyeblikk : ”They appear to be a construction of the plot – scenes that stop the action and introduce another sort of element, capitalizing on the power of cinema to produce visual and aural `spectacle`s of beauty or stunning power” (Freeland 2000: 256) Spektakulære og

⁴⁶ Nummer er opprinnelig brukt om musikalens dansenummer, og siden adoptert i pornofilmteori av Linda Williams.

følelsemessige sterke scener er karakteristisk for horrofilmen, men kan også beskrive volden i analysefilmene etter mitt syn.

Voldelige numre står særskilt sentralt i *Knoll meg*. Scenene med grafisk vold og sex skaper et eget rom i narrasjonen. Dette kommer mer og mer frem etter hvert som filmen går i dialog med actionfilmen og pornofilmen. I en episode oppsøker Nadine og Manu en våpenhandler. Nadine har kledd seg med en parykk som minner mye om den Uma Thurman bruker i *Pulp Fiction* (1994) (Mühleisen 2004). Hun spiller naiv og troskyldig for å vinne våpenhandlerens tillitt, som tar frem våpnene uten å vite at kunden er ettersøkt. Hans overraskelse er derfor ekstra stor da han plutselig blir skutt av Manu som også dukker opp i butikken. Han går etter haglen bak disken men gjennomhulles av kuler i forsøket. Hans blodige kropp ”danser” fra trykket av kulene som gjennomborer kroppen.

Voldsiscenesettelsen har referanser til stilisert actionfilm.

Tilskueropplevelsen knyttet til karakterens kropp som et visuelt skue er også helt sentral i skildringene av sex. I en scene følger narrasjonen Manu på sjekkejakt i en bar. Blikk utveksles mellom henne og en mann, og neste sekvens ser vi de to ha sex. Straks samleiet er avsluttet forlater Manu sin ”one night stand”, og fokuset mot det overordnede handlingsforløpet gjenopprettes. Flertallet av disse episodene gir ingen betydning for det overordnede plotet (flukten fra loven). Det er først og fremst filmbildets følelsemessige krefter som demonstreres.

Karakterens grafiske omgang med sex og vold er uventet, grusom, og sjokkerende. Likevel har filmene fått et publikum som gjør at de blir sett. Når publikum oppsøker identifikasjon med overskridende karakterer er kanskje dette også et uttrykk for en dypere kultur for det grusomme og en fascinasjon for overtredelse.

5. En ny filmkultur?

Identifikasjon fyller en rekke følelsesmessige, tematiske og formmessige funksjoner som har vært gjenstand for undersøkelsen i denne oppgaven. Mitt analytiske nedslagsfelt har vært på identifikasjon og teoretisk analyse av fenomenet i to utvalgte filmer. Gjennom følelsesorientert analyse og filmhistoriske perspektiver har jeg tatt for meg identifikasjon i filmene *Alene mot alt* og *Knull meg*, samt mulige beveggrunner for filmenes tematiske og stilistiske orienteringer. Analysene i denne oppgaven er ingen katalog over alle typer identifikasjon i filmer knyttet til "New French Extremity". Til det er materialet for lite og for avgrenset i forhold det mangfoldet av filmer som sorterer under den tendensen. Det jeg har tatt for meg er særegne trekk ved to filmer, samtidig som de kan forstås som representanter for dyrkelsen av tilskuerubehaget i fransk filmkultur.

Bakgrunnen for denne oppgaven har vært tilskuerubehaget i ny fransk film. Slik jeg nevnte i kapittel 3, har filmenes realistiske tilnærming til sex og vold vært et særlig problem for flere filmanmeldere og kritikere. Dette kan forstås som en følge av at fiksjonsvold har en tendens til å bli behandlet som "vold" og i mindre grad som "fiksjon", i hvert fall blant norske filmanmeldere, noe jeg allerede har diskutert (Gjelsvik 2004). Forestillingen om filmenes nedslag på ubehaget som noe nytt, er imidlertid en posisjon som kan diskuteres videre.

I et kulturhistorisk perspektiv er det grunn til å hevde at *Alene mot alt* og *Knull meg* føyer seg inn i en eldre tradisjon for grusomhet i vestlig underholdningstradisjon. Ser vi tilbake på det gamle Roma, kjempet gladiatorer med løver inn i døden. Publikums begeistring overfor brutale `spectacle` kan trekkes til sportsunderholdning i våre dager. Parallellene mellom fortidens gladiator kamper og dagens boksematcher er nokså tydelige. Utøveren risikerer liv og helse, men belønnes med velstand og anseelse om han vinner kampen (Guttman 1998:7). Publikum oppsøker underholdning som de vet er brutal og ulovlig i enhver annen kontekst. Det er også relevant å trekke tråden til grusomme `spectacle` i dagens filmmedier. Populariteten knyttet til filmfortellinger om kamp og drap vitner om at fascinasjoner for vold og brutalitet lever i beste velgående. Filmmedier kan etter mitt syn forstås som en naturlig videreføring av grusomhetens kulturtradisjon.

I dette avsluttende kapittelet vil jeg presisere at grusomhet og sjokk har betydelig eldre tradisjoner, og på dette grunnlag generalisere noen funn i analysene, før jeg trekker den endelige konklusjonen. I den forlengelse vil jeg trekke inn John Frasers bok *Violence in the Arts* (1974). Fraser diskuter forholdet mellom kunst og vold på en kunnskapsrik måte ved å trekke forbindelser mellom sosialpsykologiske forhold og utforming av voldelig

underholdning i vår kulturarv. Selv om Frasers verk er av eldre dato gir den noen interessante perspektiv på mine funn. Jeg vil også trekke noen tråder mellom analysefilmens iscenesettelse av ubehaget og tidligere teater og filmtradisjoner. Måten som *Alene mot alt* og *Knull meg* følelsesmessig overrumpler tilskueren på, er også blitt diskutert tidligere i et mediehistorisk perspektiv. Jeg vil løfte frem Antonin Artaud (1896-1948) og Sergei Eisenstein (1898-1948) som to viktige navn innenfor teater og filmtradisjonene. Begge hadde visjoner om å skape nye underholdningsopplevelser gjennom en sjokkpreget estetikk

5.1 Tradisjonen

Alene mot alt og *Knull meg* er kritiske til behag og fornøyelse som den viktigste drivkraften i en filmopplevelse. At fiksjon ikke kun skal være lystbetont, er ideer som har blitt tatt opp av Antonin Artaud og Sergei Eisenstein allerede på 1920-tallet. Forstavelsen ”ny” i ”New French Extremity” er med andre ord relativ, sett i et videre mediehistorisk perspektiv.

Den franske teatermannen, forfatteren og kulturkritikeren Antonin Artaud regnes som en av de viktigste bidragsyterne til det eksperimentelle moderne teateret i etterkrigstiden (Artaud 2000). Hans hovedverk *Det dobbelte teater* er en samling av brev, forelesningsmanuskripter og essays som inneholder interessante refleksjoner rundt ”Grusomhetens teater”. Denne dramaformen er en kritikk av det dominerende realistiske teateret, som i følge Artaud var avsporing fra teaterets potensial til å engasjere tilskueren følelsesmessig og kritisk. I sine arbeider argumenterer Artaud derfor for en drastisk omvelting av seerapspektene i forestillingene.

Artauds radikale ide var å angripe tilskueren med et bombardement av inntrykk for å motarbeide tilskuerens vante tanke- og følelsesmønstre. ”Grusomhetens teater” skulle visualisere det utenkelige gjennom sjokk og rystelser. Grusomheten kunne være grafiske handlinger, men også forferdelige erkjennelser knyttet til menneskets ambivalente natur og en eksistensialistisk angst (Arthaud 2000: 90).⁴⁷ Målet var å treffe tilskueren i magen og vekke rystende erkjennelser gjennom sansene. Ideen om teateret som et sted for konfrontasjon har gjenklang i filmopplevelsen som har stått i fokus i denne oppgaven.

Ser vi tilbake på funnene i filmanalysene ser vi at flere filmatiske elementer brukes for å skape sjokkeffekter. Sansemessig tennes ubehaget gjennom lyd (pistolskudd, skrik, musikk), bilde (ekstreme nærbilder) og bevegelser (hyperaktive kamerakjøringer). Psykologisk preges

⁴⁷ Artaud forfattet sine arbeider på ”Grusomhetens teater” mellom to verdenskriger og man kan tenke seg at dette må ha påvirket hans virkelighetsbilde og utfordret hans tro på mennesket.

filmene av en rekke følelsesmessige kast mellom sympati og antipati og sterk empatisk innlevelse i grove voldshendelser (voldtekt, incest, ran og henrettelser). Dette er på linje med Artaud når han skriver at teater burde angripe tilskuerens nerver for å ”oppfriske vår fatteevne” (Artaud 2000:78).

Det kan se ut som den franske filmen møter ”Grusomhetens teater” i en felles visjon om å motarbeide all konvensjonell fiksjonskomfort. I et intervju omtaler Gaspard Nøe sin eksperimentering med tabu som viktig premiss i opplevelsen:

Jeg bruker å si at vi skal gå så langt som vi kan. Det handler ikke om hvor langt, men så langt som vi kan. Da har man satt grenser som vedrører både filmindustrien og skuespillerens engasjement” (Løchen 2003).

Virginie Despentes stiller seg også bak en lignende tanke når hun forklarer bakgrunnen for de ekstreme grepene i *Knull meg*: ”We had to go a place that everyone tries to avoid. We had to be so in your face, that we will end up in your mind with images that you just cant` t ignore” (Morris 2003).⁴⁸ Det er med andre ord ekstreme opplevelsesrom Artaud og de franske filmskaperne ønsker å involvere publikum i.

Den sovjetisk montasjefilmen eksperimenterte også med tanken om å gripe tilskuerens bevissthet med sterke virkemidler på 1920-tallet. Særskilt Sergei Eisenstein markerer seg med sine visjoner om at filmopplevelse skal være voldsom i form og følelser. I følge Sergei Eisenstein var filmskaperens mulighet til å påvirke publikum gjennom konflikt, filmmediets viktigste trekk. I essayet ”The Montage of Attractions” (1923) foreslår Eisenstein et filmatisk system hvor narrative elementene kolliderer med hverandre som attraksjoner og avføder en tredje mening. Attraksjonen kunne være hva som helst så lenge de hadde en sansemessig eller psykologisk effekt på tilskueren. Etter min mening er attraksjonsteorien til Eisenstein også relevant for den måten dagens franske filmskaperne eksperimenterer med sjokkeffekter.

Likheter mellom det eisensteinske representasjonssystem og ”New French Extremity” har også blitt berørt tidligere av Matt Bailey. I følge Bailey er filmene til Gaspard Nøe moderne eksempler på attraksjonsarven fra Eisenstein.⁴⁹ Flere av tilskuerreaksjonene i *Alene mot alt* stammer i følge Bailey fra aggressive kollisjoner mellom elementer i filmens narrasjon. I en analyse av *Alene mot alt* trekker han blant annet frem den kontrapunktiske bruken av revolverskudd i filmen som en kilde til sjokk:

⁴⁸ <http://www.brightlightsfilm.com/33/baisemoi.html> 23.01.2003

⁴⁹ Begrepet attraksjon er blitt adoptert i moderne filmstudier av Tom Gunning for å beskrive `primitive cinema`, eller den ikke –narrative filmen på begynnelsen av 1900 –tallet. Eisenstein er imidlertid den første vekke oppmerksomhet rundt begrepet attraksjon i en filmteoretisk sammenheng.

There is absolutely no reason for the noises; they exist to momentarily alarm the spectator, to jar them out of any desire for identification with the film's contemptible protagonist and narrator and to reinsert them in the narrative flow anew (Bailey 2003:5).

I følge Bailey anvender Nøe et system av attraksjoner når han forteller. Effektene som Nøes filmer utløser, er en serie primale responser i tilskueren, i følge Bailey.

I sekundærlitteraturen om Eisenstein finner man også beskrivelser som styrker Baileys tolkning. I det klassiske studiet *The Major Film Theories – An Introduction* (1976) gir J. Dudley Andrew følgende kommentar til filmopplevelsen slik Eisenstein må ha sett den: “For Eisenstein, viewing a film is like being jolted by a continuous string of shocks coming from each of the various elements of the film `spectacle`, not just the story” (Andrew 1976: 47). Publikumperspektivet i Eisensteins teori er interessant fordi han taler for at filmfortelling bør motvirke drømmende innlevelse, til fordel for et intellektuelt så vell som perseptuelt engasjement. Montasjen burde kunne uttrykke abstrakte ideer og begreper, ifølge Eisenstein (Braaten, Kulset og Solum [1994] 1996:136).

I mine analyser har jeg argumentert for et lignende synspunkt. I *Alene mot alt* blir slakterens refleksjoner og hallusinasjoner om ”kjøttet” en kilde til flere lag av betydninger. De ”umotiverte” klippene av hender som knar kjøttfileter står på den ene siden i forhold til karakterens fysiske sult, men får også en abstrakt betydning som en forlengelse av hans forståelse av menneske som et dyr og tilværelsen som en jungel. På denne måten inkluderer montasjen tilskuerens følelser og bevissthet i den kreative prosessen, som Eisenstein selv påpeker i artikkelen ”Griffith, Dickens og dagens film” (Eisenstein i følge Braaten, Kulset og Solum [1994] 1996:137).

Ved å bruke Eisenstein kan vi også trekke linjer til dagens kognitive teoretikere. Den sovjetiske montasjefilmen på 1920-tallet var inspirert av tankegods fra konstruktivismen i kunsten og moderne produksjonsformer i samfunnet. Med de rette byggeklossene mente Eisenstein at han med film kunne styre tilskuerens følelser som en ”ingeniør” konstruerer bygninger. I dagens filmteoretiske landskap har kognitivt orienterte filmforskere trukket analogier mellom datasystemer og filmopplevelse. De teknologiske metaforene har endret seg, men begge parter synes å ha en underliggende ide om at det handler om mekanikk. Mens Eisenstein tok for seg montasjen som filmens grunnelement, har dagens kognitive filmteoretikere undersøkt kroppens og sinnets mekanikk og funksjoner. Ed Tan er av dem som har sett eksplisitt på følelser som produkter av mekaniske prosesser i boken *Emotion and the structure of the narrative film – film as an emotion machine* (1996). Likhetene mellom Eisenstein og dagens kognitive filmforskere bør likevel ikke trekkes for langt. Filmforståelsen

til Eisenstein var inspirert av Pavlovs stimulus-respons eksperimenter, som i lys av dagens medieforskning ikke holder mål med hensyn til hvordan publikum forholder seg til medietekstens budskap i film og fjernsyn.⁵⁰

5.3 Fascinasjon

Som det empiriske pressematerialet har avdekket, bygger flere av kritikerens sine innvendinger på voldens detaljerte iscenesettelser. I deres øyne er filmene makaber underholdning. Filmene finner likevel et publikum som ønsker å se dem. Synet på volden som grotesk, lovløs og spektakulær trenger en nyansering.

Denne typen kritikk mot filmene har noe motsetningsfylt i seg ettersom det moderne mediepublikumet trolig allerede har erfaringer med grafiske representasjoner av vold og sex. Kjønnssakt er hovedattraksjon i pornofilmen, og vold er betydelige dramaturgiske komponenter, som kilder til konflikter og endelige løsninger, i horrorfilm og actionfilm (Williams 1989, Freeland 2000 og Schubart 2002).

Deretter er voldens tilstedeværelse i fortellingene også varierende, som jeg viste i analysekapittel 4.2 og 4.3. I *Knuff meg* er volden riktignok knyttet til grafiske og direkte iscenesettelser, og spesielt sterkt er scenen med seksualforbrytelsen. I *Alene mot alt* er det derimot trusselen om potensielle voldsutbrudd som vekker den sterkeste ubehaget.

På bakgrunn av dette vil jeg hevde at det ikke er selve visualiseringen av volden som oppfattes som problematisk, men at det at den er følelsesmessig og moralsk ambivalent. I den forlengelse vil jeg trekke inn John Frasers bok *Violence in the Arts* (1974). Fraser diskuter forholdet mellom kunst og vold på en kunnskapsrik måte ved å trekke forbindelser mellom sosialpsykologiske forhold og utforming av voldelig underholdning i vår kulturarv. Selv om Frasers verk er av eldre dato gir den noen interessante perspektiv på mine funn.

Klassiske filmer som *In Cold Blood* (1967), *The Wild Bunch* (1969), *A Clockwork Orange* (1971) og *Straw Dogs* (1971) beveger seg i ulike genrelandskaper, men bindes sammen av en felles følelsesmessig ambivalens i forhold til voldsutøvernes rolle i fortellingene. I følge Fraser kan filmene kategoriseres som eksempler på "the Violation Movie". Denne typen filmer kjennetegnes ved at de spiller på vår frykt og fascinasjon for invasjon av hjemmet og overgrep mot den alminnelige samfunnsborger (Fraser 1974:17). I følge Fraser kan appellen til overgrep som underholdning forklares ut i fra hvilke temaer som tas opp i vår visuelle kultur, og hvilke temaer som sjeldent tas opp. Voldtekt er for eksempel

⁵⁰ Se for eksempel Stuart Hall og hans artikkel "Encoding and decoding in the television discourse" (1973)

et tabu som som sjeldent diskuteres detaljert i fortellinger. Derfor har skildringer av selve gjennomføringen en potensiell fascinasjon ved seg, hevder Fraser: "Indeed, the fact that it is so little discussed is obviously an important reason for its fascination" (Fraser 1974:17).

Forbrytelser i hverdagslivets sfære og krenkelse av kroppens grenser er på mange måter attraksjonene i *Alene mot alt* og *Knull meg*. En god del av volden i *Knull meg* og *Alene mot alt* foregår i hjemmet. Slakteren bor med en familie og er i så måte en "famielmann", men han har egentlig ingen tilhørighet til dette fellesskapet. Han er en mann med en voldelig fortid og et avskyelig seksuelt begjær. Slakteren fremstår i større grad som en trussel mot sin nye familie. Manu og Nadine representerer også en trussel mot hjemmet og de etablerte sosiale strukturene. De myrder i sine hjem og inntar rollen som "skjendere" da heltinnene innvaderer en privat bolig, og raner og dreper representanten for borgerskapet.

Et merkelig trekk ved "the Violation Movie" er at rettferdighetsmotivet for volden peker i overgriperens favør.⁵¹ Fraser mener at dette skyldes to kulturelle figurer som fiksjonskarakteren henter sin gjenkjennelse fra. For det første er det en tendens i populærkulturen til å betrakte den kriminelle som en "saint and seer" Forkynneren av den guddommelige sannheten er gjerne en person som er besatt i vestlig kulturtradisjon (orakler, synske og predikanter) (Fraser 1974: 21). I *Alene mot alt* fremstår slakteren som "seer" eller en predikant og dommer over mennesket og samfunnet. Karakterens indre bevissthetsstrøm spiller nettopp opp til denne forestillingen. I *Knull meg* ser vi også antydning til at Nadine og Manu gjennomskuer det "syke" samfunnet. Franrike har ikke redelig arbeid til borgere med fremmedkulturell bakgrunn og mennenes atferd undertrykker kvinnene i ghettoen ("Jævler som deg må alltid slå for å føle seg levende!"). Dette er på linje med ideen om at den "besatte" viser sitt publikum det egentlige bildet av verden. Karakterens rolle i filmene er å transcendere og vise publikum grusomheten.

Den andre kulturelle forestillingen som karakterene i *Alene mot alt* og *Knull meg* heter sin gjenkjennelse fra er "the figure of the enrage". Fraser beskriver karakterens vesen slik:

(...) he is frequently a man in the grip of an obsession or craving, a man who is either bent on the violation or destruction of innocent or who is so estranged by generalized resentments that dealing with him is like dealing with a time-bomb. And an almost numinous aura has frequently surrounded the figure of the *enrage*, whether the berserker in battle, or the demonic bar-room brawler, or the ghetto rioter in a state of incandescent fury, or any of number of fictional figures at certain moments - (...) (Fraser 1974: 20 - 21).

⁵¹ I følge sosialpsykologen Dolf Zillmann er rettferdighetsmotivet en av de viktigste grunnene til at voldelig fiksjonsfortellinger underholder: "As we morally condemned a villain for raping and maiming, for instance, we are free to hate such a person, can joyously anticipate his execution, and openly applaud it when we finally witness it" (Zillman 1998:202) Jeg vil hevde at omskrivingen av rettferdighetsmotivet gir en dobbelhet i møte karakterene i *Knull meg* og *Alene mot alt*.

Frasers eksempler med barbøllen og ghettdemonstranten griper som vi rett i handlingen til *Alene mot alt* og *Knull meg*. I *Alene mot alt* er slakteren fylt av et fortærende hat til sine omgivelser som truer med å eksplodere flere steder blant annet på barer. I *Knull meg* løser Nadine og Manu sine frustrasjoner med pistolkuler mot nærmiljøet. Leser vi *Alene mot alt* og *Knull meg* som eksempler på skjenderfilmer gir dette en fortolkende ramme til å forstå ubehaget på.

Min posisjon er at det forbundet med det avvikende karakterportrettet har fått en sentral rolle i den nye franske filmen. Karakterene igangsetter noen kulturelle forestillinger, i tillegg til de prosessene som aktiverer våre tanker og sanseapparat, som jeg har gått gjennom i analysedelen av oppgaven. Ved å innta rollene ”seer” og ”forarget” får karakterene et skjær av rettferdig harme i seg. Det blir med andre ord vanskelig å lese den negativt ladde karakteren som gjennomført korrump.

5.3 Oppsummering: Problematisk virkelighetskildringer

Både *Alene mot alt* og *Knull meg* reiser på mange måter flere spørsmål enn det er mulig å besvare i denne oppgaven. Det jeg i hovedsak satte meg fore å fokusere på var ” ubehagets betydninger i fransk film, med vekt på identifikasjonsopplevelsen”.⁵² Målet var å kaste et lys over ubehaget som en ny type filmerfaring ved å drøfte engasjementet i forhold filmkarakteren. Jeg har følgende funn å vise til.

Ved å lese *Alene mot alt* med utgangspunkt i kognitiv orientert filmteori kan filmen betraktes som utfordrende på den måten ubehaget arrangeres gjennom bestemte retoriske teknikker. Det spesielle ved filmen er at den oppmuntrer til relative sympatier med en seksuelt pervertert og brutal fiksjonsperson. Filmene stimulerer tilskueren til å lese hovedkarakteren som både offer og overgriper noe som gir en særdeles ukomfortabel seeropplevelse. De retoriske teknikkene inviterer tilskueren til følelsesmessig gjenkjennelse samtidig som karakteren uttrykker et motbydelig menneskesyn. Filmene problematiserer også identifikasjonsopplevelsen ved å la slakteren prege det fortalte med sine indre betraktninger. Med disse grepene konstruerer filmskaperen Gaspard Nôe et kontroversielt følelsesmessig fokus i slakteren, og det er vanskelig å gå upåvirket hen etter møtet med filmen. *Knull meg* er på sin side en utfordrende film fordi den ”griper” tilskueren affektivt i kroppen. Filmene inviterer tilskueren til å føle angst og stress i simulerte faresituasjoner samtidig som

⁵² Jf. Kapittel 1

filmskaperene Desportes og Trinh Thi sørger for at filmens sjokkerende situasjoner ”fyller” opp tilskuerens arbeidshukommelse. Disse måtene å engasjere tilskueren i Nadine og Manu motvirker en aktiv distanse til hendelsene som fiksjon, og filmen danner en medrivende innlevelse i karakterenes tidvis grusomme handlinger.

Måtene som hovedkarakterene *Alene mot alt* og *Knull meg* hengir seg til vold og tabuorientert seksualitet har som fått flere til å stille spørsmål til motivene bak denne typen `spectacle`. Ingen av filmene er entydig i sin representasjon av karakterene, men jeg vil hevde at begge prøver å skape et nytt fokuspunkt i fransk filmfortelling. Det man i hovedsak kan si er at filmene utforsker både sosiale og eksistensielle temaer som den kommersielle delen av filmindustrien sjeldent berører.

Når man ser filmene opp mot Martine Beugnets artikkel “French Cinema of the Margins” (2004), kommer mange likheter til syne, og filmene peker på forhold i det franske samfunnet som utfordrer prinsippene om likhet, brorskap og rettferd. *Alene mot alt* og *Knull meg* tar opp sosiale kommentarer knyttet til underklasse miljøene som karakterene befinner seg i. På mange måter er det oppgjør med samfunnet så vell som dominerende filmtrender. Slakteren legger skylden på den rådende kapitalistiske tenkningen som en årsak til hans ulykke (“*Enhver steker sin egen stek*”). Han forsøker å iscenesette seg selv som en sterk konkurrent i systemet for å overleve. Det ironiske er at det er han som trekker det korteste strået. For Nadine og Manu er skjevhetene i samfunnet også knyttet til kulturell bakgrunn. Det finnes ingen redelige jobber for multikulturelle i forstaden, og kvinnenens handlingsmuligheter innskrenkes ytterligere av mennenes forventinger til kvinnerollen. Begge filmene tar perspektivet til outsiders i provinsen, og fortalt fra deres perspektiver gjenskaper filmene følelsen av å stå utenfor og plasserer den i tilskueren med identifikasjonsgrepet. På bakgrunn av dette kan man forstå filmopplevelsene som en kritikk av kulturelle selvmotsigelser i det franske samfunnet.

Kan så filmenes voldelige `spectacle` leses med et lignende budskap? For å skape sin egen frihet velger hovedkarakterene i *Alene mot alt* og *Knull meg* å handle utenfor samfunnets rammer og dyrke lovløsheten uhemmet. Karakterens frihetsprosjekter har likevell en bismak. Begge filmene antyder flere konflikter, men viser ingen reelle utveier. Gjennom hatet mot sine omgivelser avviser slakteren familielivets lenker og arbeidslivet som ikke vil ha han, men strategien er dømt til å mislykkes. De færreste av oss kan klare seg helt på egen hånd. Nadine og Manu tar også kontroll over sine egne liv når de kaster kjønnsrollene over bord og dreper dem som står i veien for deres livsutfoldelse. Den patriarkalske voldsmakten kasteres. Det eneste som teller er øyeblikket og nytelsen med alle mulige midler. Av den grunn ender deres

liv også uungåelig tragisk etter hvert som de blir innhentet av samfunnet og straffes med fengsel og drap for sine overtredelser. Den pessimistiske tonen i begge filmene kommer av at karakterene ikke har noen muligheter til å komme seg opp og frem på tradisjonelt vis. Det er ingen institusjoner som kan hjelpe dem og det moderne samfunnet med sine siviliserte løsninger har sviktet.

I følge John Orr karakteriseres deler av europeiske film av en eksistensialistisk angst for å havne på yttersiden av samfunnsstrukturene (Orr 2004). For mange innebærer den urbane eksistensen at hver mann er sin egen øy i storbyen fremfor en del av et nasjonalt eller globalt felleskap. Dette kan være en grunn til at en del av den europeiske filmen igjen setter fremmedgjøring på dagsorden. Orr beskriver dette som en trend i den hypermoderne filmen:

Against the fake rhetorical claims of cool, comfort, know-how, info-superhighway, and multi-cultural bliss that make up the hype of the hypermodern, the new cinema has a more subversive version, a brittle world of disconnected beings adrift in a sea of transient encounters (Orr 2000: 13-19). The ideology of connection so vital to the new worlds of media is re-formed here as disconnection, a human condition that becomes the prime imaginary of hypermodern film (Orr 2004: 300).

”New French Extremity” kan leses som en del av denne trenden fordi den på mange måter spiller på en voksen angst for å havne utenfor felleskapet. Den sosiale, økonomiske og kulturelle ”kartografien” i *Alene mot alt* og *Knull meg* vitner om ekskluderingsstrukturer som bidrar til denne fremmedgjøringen. Personlig tror jeg dette også varierer mellom individuelle filmer innenfor ”New French Extremity”. *Alene mot alt* er nok en av de mest vellykkete filmene innenfor tendensen. *Knull meg* er også betydningsfull i sin tilnærming til kjønnsroller og samfunnsbilder, selv om den har blitt sett på som en provokasjon for provokasjonens skyld av mange kritikere .

Min konklusjon er at *Alene mot alt* og *Knull meg* kan leses som filmer som er i dialog med sin samtid, men en forståelse av ubehaget bør også ta opp i seg identifikasjonens betydninger. Man kan si at filmene bruker identifikasjon til å avlede et innblikk i de marginalisertes verden. Filmene aktiverer nye visuelle koder for realismen som en del av en tidsånd, samtidig som filmene tar opp temaer som tidligere har forblitt ubehandlet i filmmedier. Ubegrepet har med andre ord flere funksjoner og iscenesettes på forskjellige måter. Spørsmålet er med hvilket blikk man er villig til å lese ubegrepet med.

6. Referansliste

6.1 Bibliografi

Andrew, J. Dudley (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press

Artaud, Antonin og Helgeheim, Kjell (2000) *Det dobbelte teater*. Oslo: Solum.

Barber, Stephen (2002) *Projected Cities*. London: Reaktion Books.

Bergsagel, Ingvald (2002) ”Filmer som ber om bråk”, i Julie Ova & Silje Riise Næss (red.) *Filmen i følge Arthaus*. Oslo:Arthaus, s.23-26.

Beugnet, Martine (2004) “French Cinema of the Margins”, i Ezra, Elizabeth (red.) *The European Cinema*, Oxford: Oxford University Press, s.283-298.

Bjerkestrand, Frode (1999) ”Døden i slakterhuset”. *Bergens Tidende* 06.08.1999.

Bordwell, David & Carroll, Noël (red.) (1996) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. London: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin (1994) *Film History: An Introduction*. Boston: McGraw Hill.

Bordwell, David, Thompson, Kristin og Staiger, Janet (1985) *The classical Hollywood cinema : film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.

Braaten, Lars Thomas [1984] (1995) *Filmfortelling og subjektivitet*. Norge: Universitetsforlaget.

Braaten, Lars Thomas, Kulset, Stig og Solum, Ove[1994] (1996) *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

Carroll, Noël (1990) *The philosophy of horror, or Paradoxes of the heart*. New York: Routledge.

Carroll, Noël [1998] (2001) “Art, Narrative, and Moral Understanding”, i Levinson, Jerrold (red.) *Aesthetics and the Ethics – Essay at the Intersection*, Cambridge: Cambridge University Press, s.126-169s

Clover, Carol (1992) *Men , Women and Chainsaw: Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute

Despentes, Virginie (2002) *The History of BAISE-MOI* (2002). www.baise-moi.co.uk [Online], Tilgjengelig: <http://www.baise-moi.co.uk/html/history.htm> [2002, 23. Januar].

Ezra, Elizabeth (2004) "Introduction", i Ezra, Elizabeth (red.) *The European Cinema*, Oxford: Oxford University Press, s.1-16.

Falcon, Ricard (1999) "Reality is too shocking", i *Sight & Sound*, nr. 1, London: British Film Institute, s.10-13

Freeland, Cynthia A (2000) *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder, Colorado: Westview Press

Galt, Rosalind (2006) *The new European Cinema: Redrawing the Map*. New York : Columbia University Press

Gaut, Berry (1994) "On Cinema and Perversion", i *Film and Philosophy*, Volume 1, s.3-17

Gjelsvik, Anne (2004) "Fiksjonsvoldens etiske betydninger: En studie av forholdet mellom vold i fiksjonsfilm, følelser og vurdering", i *Doktoravhandlinger ved NTNU*, bind nr. 2004:158, Trondheim: Institutt for kunst- og medievitenskap, Det historisk-filosofiske fakultet, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Grodal, Torben Krag (1997) *Moving Pictures: A new Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon

Grodal, Torben Kragh (2003) *Filmoplevelse- en innføring i audiovisuel teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur

Guttmann, Allen (1998) "The Appeal of Violent Sports", i Goldstein, Jeffrey. H (red.) *Why we watch : The Attractions of violent Entertainment* , New York : Oxford University Press, s.7-26.

Haddal, Per (2007) "Ga nesten opp sin egen film", *Aftenposten* 08.02.2007

Haddal, Per (2003) "Filmsjokk bare for sjokkets egen skyld", i *Aftenposten* [Online], Tilgjengelig: http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article601318.ece [2003,18. August].

Harris, Sue (2004) "The *Cinéma du Look*", i Ezra, Elizabeth (red.) *The European cinema*, Oxford: Oxford University Press, s.219-232.

Kellner, Douglas (2000) "Hollywood Film and Society", i Hill, W. Johm og Gibsen, Pamela Church (red.) *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches*, Oxford: Oxford University Press, s.128-138.

Kolstad, Harald (2004) "Filmkunst og pornografi", *Dagsavisen* [Online], Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article992522.ece> [2004,11.September].

James, Nick (2003) "Horror Movie", i *Sight and Sound*, no 2 , England:British Film Institute, s.20-21

Kermode, Mark (2003) "Horror Movie", i *Sight and Sound*, no 2 , England:British Film Institute, s.21-22

- Kibar, Oman (1998) "I hodet til voldsmannen" i *Dagsavisen* [Online], Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article1066980.ece> [2003.18.September].
- Kibar, Oman (2004) "Feministporno skaper årets filmkontrovers", *Dagsavisen* [Online], Tilgjengelig: http://www.dagsavisen.no/kultur/nye_filmer/article992271.ece [2004,11 oktober].
- Løchen, Kalle (1999) "Lidelse og film", *Dagsavisen* [Online], Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article1035498.ece?service=print> [2004, 25. September].
- Løchen, Kalle (2003) "Gaspard Nøe-Provokatøren", i *Film & Kino*, Mars, Oslo: Film & Kino, s.11-13.
- Lismoen, Kjetil (2003) "Kunstfilmens nye klær", i *Rushprint* [Online], Tilgjengelig: <http://www.rushprint.no/artikkel.php?id=109> [2003, 28. August].
- MacKinnon, Kenneth (1997) *Uneasy Pleasure: The Male as erotic Object*. Cygnus Arts: London.
- Moris, Gary (2001) "The Girls Can't Help it!" *Bright Light Film Journal* [Online], Tilgjengelig: <http://www.brightlightsfilm.com/33/baisemoi.html> [2003, 23. Januar].
- Mühleisen, Wenche (2003) "Retur til realiteten", i *Klassekampen* 09.09.2003.
- Mühleisen, Wenche (2004) "Baise-moi and Feminism's Filmic Intercourse with the Aesthetics of Pornography", i Schubart, Rikke og Gjelsvik, Anne (red.) *Femme fatalities: Representations of strong Women in the Media*, Göteborg : NORDICOM, s.21-37.
- Münsterberg, Hugo ([1916](1970) *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications.
- Orr, John (2004) "New Directions in European Cinema", i Ezra, Elizabeth (red.) *European cinema*, Oxford: Oxford University Press, s.299-317.
- Platinga, Carl & Smith, Greg M. (red.) (1999) *Passionate Views: Film Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Platinga, Carl "Affect, Cognition and the Power of Movies", i *Post Script* 13/1993, s.10-29.
- Ray, Robert B (1985) *A certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- Rayns, Tony (1999) "Seul contre tous / I Stand Alone", i *Sight & Sound* [Online], Tilgjengelig: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/87> [2003, 23. Januar].
- Rolness Kjetil (2003) *Sex, løgn og videofilm: Et usladdet oppgjør med mytene om porno*. Oslo: Aschehoug

Romney, Jonathan (2004) "Le sex and Violence", The Independent Online Edition [Online], Tilgjengelig: <http://enjoyment.independent.co.uk/film/features/article32067.ece> [2005, 24. September].

Rönnerberg, Margareta (1998) *Moralbilder: Om medieetik, våld och debattporr*. Uppsala: Filmförlaget.

Sand, Ellen Margrethe (1999) "Rå, svart og ærlig ment", i VG Nett [Online], Tilgjengelig: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=723180>

Selås, Jon (2004) "Nekter å vise skandalefilm", VG [Online], Tilgjengelig: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=226416> [2004, 11Oktober].

Stam, Robert (2000) *Film Theory – An Introduction*. Malden, Massachusetts: Blackwell.

Sherzer, Dina (1996) "Race Matters and Matters of Race: Interracial relationship in Colonial and Postcolonial Films", i Sherzer, Dina (red.) *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone worlds*, Austin: University of Texas Press, s.229-248.

Smith, Gavin (1998) "Live Flesh", i *Film Comment*. 34 no 4 July/August, New York: The Film Society of the Lincoln Center, s. 6

Sharkey, Alex (2002) "Scandale!", *Guardian Unlimited* [Online], Tilgjengelig: <http://www.observer.co.uk/life/story/0,6903,683906,00.html> [2003, 23. Januar].

Smith, Murray (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Smith, Murray (1999) "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently perverse Allegiances", Carl Plantinga & Greg M. Smith (red.), *Passionate Views: Film Cognition, and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Steinkjer, Mode (2003) "NRK bedriver en form for sensur", i *Dagsavisen* 30.01.2003

Tan, Ed. S (1996) *Emotion and the structure of Narrative film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum

Vik, Siss (2001) "Rå fransk anti-sex", *Morgenbladet* [Online], Tilgjengelig: http://www.morgenbladet.no/index.php?show_article=1001078 [2004, 28. April].

Vik, Siss (2002) "Hvorfor "Baise-moi" gjør oss flau", i *Norsk Medietidsskrift*, nr 1, Oslo: Universitetsforlaget, s. 139-146.

Williams, Linda (1989) *Hard core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, California: University of California Press

Williams, Linda Ruth (2001) "Sick Sisters", *Sight and Sound* no7, London: British Film Institute, s.28-29.

Zillman, Dolf (1998) "The Psychology of the Appeal of Portrayls of Violence", i Goldstein, Jeffrey. H (red.) *Why we watch: The Attractions of violent Entertainment* , New York : Oxford University Press, s.179-211.

6.2 URL-referanser:

Guardian Unlimited:

Australian censors revoke Basie-moi release decision (2002) *Guardian Unlimited* [Online], Tilgjengelig: <http://film.guardian.co.uk/censorship/news/0,11729,713540,00.html> [2003, 23.Januar].

Arthaus hjemmeside:

<http://www.filmweb.no/arthaus/kommer/article51698.ece> Oppsøkt 20.08.2003

<http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/article1146501.ece> Oppsøkt 4.04.2007

6.3 Andre kilder

NRK stanser visning av omstridt film (2003) *Aftenposten*, 29.01.

Porno fra Scanbox (2004) *Filmavisen* nr.3..

It`s only a Movie (2001) *Film Comment*, januar 2001, s.6.

6.4 Filmer

Nøe, Gaspard (1998) *Alene mot alt* (Seul Contre Tous) [dvd] (Frankrike)

Despentes, Virginie og Trinh Thi, Coralie (2001) *Knull meg* (Basie moi) [dvd] (Frankrike)