

**Anne Gjelsvik**

**Fiksjonsvoldens etiske betydninger**

**En studie av forholdet mellom vold i fiksjonsfilm, følelser og vurdering**

Dr. Art avhandling

Institutt for kunst- og medievitenskap  
Det historisk-filosofiske fakultet  
Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet, NTNU  
2004

## Forord

Tatt i betraktning ensomheten et avhandlingsarbeid krever, er et tilbakeblikk som synliggjør alle som har bidratt, oppmuntret, stimulert og følt med meg, en åpenbaring. Man er aldri som alene som man tror.

Først og fremst en takk til alle mine kolleger på Institutt for kunst og medievitenskap som har oppmuntret og laget gode rom. Denne omtanken har muliggjort å skrive avhandling ”ved siden av jobben”, som dette prosjektet ofte har vært omtalt som. Takk derfor også til Rådet for anvendt medieforskning og Statens filmtilsyn som har bidratt med økonomisk støtte, som kjøpte meg noe tid i startfasen av prosjektet. Helt avgjørende for at det nå finnes en avhandling var ½ års permisjon fra HF-fakultetet våren 2004, uten denne hadde jeg ikke vært i mål. En egen takk til Elin Kvande for avgjørende ord den dagen jeg bestemte at det var jeg som skulle bestemme hvorvidt jeg skulle skrive en avhandling eller ikke.

Min forbilledlige veileder Anne Marit Myrstad har bidratt med en åpen og tydelig holdning, som forhåpentligvis har gjort avhandlingen min mer tydelig. Anne Marit er en nesten skremmende god leser og en god støttespiller å ha.

Andre gode lesere har bidratt med innspill og diskusjoner: Takk til: Cynthia Freeland, Bjørn Myskja, May Thorseth, Kathrine Skretting, Sara Brinch. Takk til Svein Høier for råd og teknisk hjelp (uten deg ingen bilder), og Bodil Kjenstad for god hjelp med korrektur.

I en særstilling blant diskusjonspartnere står min gode kollega Rikke Schubart, som i tillegg har holdt meg i ånde med en rekke andre ideer, og ivaretatt våre felles prosjekter i større grad enn jeg kan være bekjent av. ”I owe you one!”

Takk til Filippo Filippeschi for tipset om Torre Quardanini i Borgo San Gregorio, Sicilia, - simpelthen det vakreste stedet å skrive avhandling.

Takk til Sergio Leone for inspirasjon til å bli filmviter, og til Aimee Mann og Victoria Williams for musikk som hjelper en å være skrivende i stille kvelder på kontoret. Hilde Kvam og Aud Sissel Hoel har gjort livet mer levelig ”oppe på gangen” gjennom skjebnefelleskap.

Den varmeste takken går til Terje som har vært glad i meg selv når jeg skrev avhandling, og holdt meg i live med mat og vin, og skapt de gode pausene.

Denne avhandlingen tilegnes mamma og pappa som lærte meg at det jeg selv syntes var viktig skulle lede meg, og at hvis jeg var fornøyd ville de være fornøyde. Og til Marta og Jon som jeg håper å lære det samme.

I promise you, ladies and gentlemen, all you have to do is read two leading critics and you will find one saying, “This is wonderful,” and another saying “It’s pornography,” and one saying, “This is the great moral play of our time” another saying, “It’s cheap violence.”  
Who’s right? This is the thing that causes me the greatest concern – knowing we are frail humans and yet we are making these difficult, even impossible judgements. We do the best we can.

Jack Valenti,  
president for MPAA (Motion Picture Association of America) (den amerikanske selvsensurordningen)  
“Statement before The National Commission on the Causes and Prevention of Violence” 1968 (Prince 2000:71)

But contemporary cinema is so subject to every shift in fashion regarding aesthetics, morals and ideas that judgements on the true worth of recent films are liable to be risky and controversial; yet they are essential if we want to know where the cinema is going and what it can achieve.

Rob White,  
“Editors introduction to BFI’s Modern Classics”.

# Fiksjonsvoldens etiske betydninger

-en studie av vurderinger av vold i amerikansk fiksjonsfilm.

## Innholdsoversikt:

<b>1 Innledning</b>	<b>1</b>
1.1 Bakgrunn: Vold er ikke vold	1
1.2 Problemstilling og hovedmål	2
1.3 Undersøkelsens avgrensning og empirisk utvalg	4
1.4 Avhandlingens plassering	8
1.5 Avhandlingens oppbygging	10
<b>2 Voldens problematiske posisjon</b>	<b>15</b>
2.1 Dilemmaet	15
2.2 Sensurens dilemmaer	20
2.3 Den offentlige bekymring	25
2.4 Forskning om medievoldens effekt og påvirkning	31
2.5 Filmvitenskaplige innfallsvinkler	42
2.6 Utviklingen av bevegelig vold i amerikansk film	45
2.7 Filmteoretiske utfordringer	51
<b>3 Verdivurderinger i praksis</b>	<b>55</b>
3.1 Innledning	55
3.2 Filmkritikkens funksjoner	57
3.3 Divergerende vurderinger av kvalitet	63
3.4 Vanskelige vurderinger av vold	65
3.5 Underholdningsvold og bekymringen for de andre	70
3.6 Estetikk underordnet etikk	74
3.7 Kan det være nødvendig da?	77
3.8 Formildende omstendigheter, distanse, humor og kvalitet	82
3.9 Legitime voldsuttrykk: Kunst og film med budskap	89
3.10 Kontekstuelle betydninger	98

3.11	Konklusjoner	102
<b>4</b>	<b>Verdivurderingens viktighet</b>	<b>107</b>
4.1	Begrepsavklaringer : former for verdier	107
4.2	Estetikk versus etikk	109
4.3	Tradisjonelle estetiske kriterier for kvalitet	114
4.4	Den etiske vendingen og nødvendigheten av verdiorienterte kriterier	124
4.5	Etiske muligheter: Kunstetiske tradisjoner	130
4.6	Moderat moralisme	137
4.7	Hull i den etiske modellen	142
<b>5</b>	<b>Filmteoretiske perspektiv på filmopplevelsen</b>	<b>151</b>
5.1	Mulige tilskuerorienterte posisjoner	151
5.2	Ikke tanke, men sansende mottak?	154
5.3	Kroppen har gått til hodet på meg	158
5.4	Fiksjonsparadokset	162
5.5	Metodiske konsekvenser for filmanalysene	165
<b>6</b>	<b>Fiksjonsvoldens betydninger</b>	<b>169</b>
6.1	Fiksjonsvoldens betydninger	169
6.2	Volden som problem	173
6.3	Volden på lek og liksom	192
6.4	Volden som gjøglebilde	211
6.5	Volden som attraksjon	228
6.6	Volden som tema	245
6.7	Volden i lys og skygge	257
<b>7</b>	<b>Konklusjon: Fiksjonens etiske betydninger</b>	<b>269</b>
7.1	Ambivalensen	271
7.2	Likegyldigheten	277
7.3	Engasjementet	280

<b>Bibliografi</b>	<b>285</b>
<b>Appendiks</b>	<b>303</b>
Appendiks 1: Utvidet filmografi for filmene kjernematerialet	303
Appendiks 2: Referat	309
Appendiks 3: Oversikt anvendte anmeldelser	332
Appendiks 4: Filmografi	336

## Innledning: Vold er ikke vold

In effect, I was attempting an informal poetics of the subject—trying to figure out how things “worked,” both formally and morally, and how fictive presentations of violence connected up with actual ones.

John Fraser<sup>1</sup>

In the study of what is morally right ... the inquirer must strive to preserve her open-mindedness. She must resist the tendency to allow her preconceptions about morality to substitute for moral thought, for if morality is concerned with the improvement of quality of human experience, and human experience is as multi various as we all know it to be, then clearly true morality has as little to do with the unquestioning application of a code, such as the Ten Commandments, as true art has to do with painting-by-numbers.

Roe Bontekoe & Jamie Crooks.<sup>2</sup>

Høsten 1994 hadde to amerikanske filmer premiere på norske kinoer med fjorten dagers mellomrom. Filmene var Oliver Stones *Natural Born Killers* og Quentin Tarantinos *Pulp Fiction*. Om den første filmen het det i VG: ”Dette er glatt, kommersiell, voldsunderholdning i en tid akkurat denne typen filmer er storartet unnværlige”(Selås:VG).<sup>3</sup> Når den samme filmkritikeren fjorten dager senere hadde sett og vurdert *Pulp Fiction* meldte han imidlertid:

To uker etter at jeg forsøkte meg på et kritikk mord på Oliver Stones råtnete ”Natural Born Killers” vil jeg i dag forsøke å rose opp i skyene Quentin Tarantinos glimrende voldsfilm ”Pulp Fiction”. La det dermed være slått fast: Vold er ikke vold. Særlig ikke på film. (Selås: VG)<sup>4</sup>

Disse sitatene er et direkte utgangspunkt for min interesse for denne avhandlingens tema, og kan stå som stikkord for en av prosjektets mest sentrale problemstillinger: Når er vold i fiksjonsfilm ”vold”? Den første forskningsmessige nysgjerrigheten gjorde at jeg i et forsøk på å identifisere disse forskjellene gjorde undersøkelser av kritikernes mottakelse av amerikanske filmer med voldsinnslag. Noen av funnene fra denne empiriske undersøkelsen ble presentert i rapporten *Etiske og estetiske kriterier ved evaluering av film* (Gjelsvik 1997). Denne empirien genererte igjen en rekke nye, relaterte spørsmål. Hvorfor er det følelsesmessige engasjementet så sterkt? Hvilken gyldighet har følelsesmessige kriterier i verdivurderinger? Bør man i det hele

<sup>1</sup> Forfatteren av *Violence in the Arts*, John Frasers hjemmeside: <http://www.jottings.ca/john/site.html> 28.11.2002

<sup>2</sup> Bontekoe & Crooks 1995:312.

<sup>3</sup> Alle siterte anmeldelser er gjengitt i appendiks. Når jeg siterer fra anmeldelser i den løpende teksten oppgis anmelder og avis, for titler og datoer henvises det til appendikset.

<sup>4</sup> Jeg oppgir filmtitler slik kritikere har skrevet dem i anmeldelsene, vanligvis i ”sitattegn”, men velger selv å kursivere filmtitlene i den løpende teksten.

tatt bedrive etisk kritikk av fiksjon og fiksjonsfilm, og i så fall hva kan denne baseres på? Spørsmålene representerer en del av den tematikken som denne avhandlingen søker å belyse og den glidningen et forskningsprosjekt kan ha. Med de norske filmkritikernes mottakelse av amerikanske underholdningsfilm som prosjektets bærebjelke, har avhandlingen vokst seg videre til også å bli en større og mer generell tematisering av fiksjonsvoldens etiske betydninger.

Hovedmålet med avhandlingen er å drøfte filmfiksjoners betydning for våre liv, våre sansninger og våre refleksjoner. Prosjektet går slik sett inn i en overordnet og ontologisk diskusjon om kunstens forhold til virkeligheten. På hvilken måte kan det estetiske, i dette tilfellet film, betraktes som en praksis i dialog med vår daglige liv? Er det filmatiske en egen virkelighet med egne standarder der for eksempel ”vold ikke er vold”? Disse spørsmålene kan diskuteres ut fra ulike teoretiske posisjoner, men også ut fra ulike diskursive praksiser. Jeg vil i avhandlingen gjøre en empirisk analyse av filmkritikernes vurderingspraksis, og en teoretisk drøfting ut fra denne. Mitt empiriske utgangspunkt er voldsframstillingen i fiksjonsfilm og kritikernes vurderinger av tolv filmer med utstrakte voldsskildringer. Teoretisk er utgangspunktet mitt etikkteori og filmvitenskapelige perspektiv på fiksjonsfilm og filmopplevelse.

Avhandlingen har sitt utgangspunkt i en sentral, kontroversiell og tilbakevendende problematikk i forhold til offentlighetens interesse for filmmediet. Filmen, og andre audiovisuelle medier, har gjennom mediehistorien vært vurdert som potensielt farlige medium gjennom sin påvirkningskraft. Framstillingen av vold i film har, sammen med sex, blitt forstått som et særlig problematisk område. På den ene siden har de levende bildene vært vurdert som særlig sterke uttrykksmiddel, men filmmediet har også hatt en særlig affinitet til voldsuttrykk gjennom sin omfattende katalog av voldelige fiksjonskontrakter.

Særordningen med Statens Filmtilsyn (fra og med Kinoloven av 1913), hvor filmmediet som det eneste mediet er underlagt forhåndssensur, er et resultat av moralske vurderinger knyttet til filmmediet særart.<sup>5</sup> Selv om min avhandling vil drøfte den norske debatten, er det grunn til å presisere at både sensurordninger for film og kontroversielle debatter om vold i fiksjonsfilm er et internasjonalt fenomen. I nyere tid ble Regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene (1995-dags dato) iverksatt for å redusere omfanget av vold i de audiovisuelle mediene. I den sammenhengen er det relevant og interessant å undersøke *hvilken* medievold det reageres mot i den offentlige diskursen. Samtidig som man kan identifisere en offentlig diskurs hvor formynderi og sensur inngår, kan man også finne alternative tilskuerreaksjoner hvor voldsfascinasjonen kommer til uttrykk. Det kan synes som et paradoks at voldstilfanget i

---

<sup>5</sup> Se også Ytringsfrihetskommissjonens innstilling: ”Ytringsfrihet bør finde sted” *NOU 1999:27*, samt særskilt vedlegg av Hans Fredrik Dahl og Henrik Bastiansen ”Ytringsfriheten i Norge i det 20 århundre”.



underholdning er økende, og at mange tilskuere liker skrekkfilm eller actionfilm hvor voldsscener er en vesentlig del av filmenes appell. Noen ganger oppleves vold i fiksjonsvold som mer kontroversielt og problematisk enn i andre sammenhenger. Noen filmer skaper debatt, mens andre filmer som også inneholder vold går ubemerket forbi uten større offentlig interesse. Et interessant eksempel på dette skillet er den norske mottakelsen av de amerikanske filmene *Pulp Fiction* og *Natural Born Killers*, som jeg trakk fram innledningsvis. Et av mine mål er derfor å kretse inn hva dette skillet består i: Når er vold ”ren fiksjon” i en egen estetisk sfære og når har den etisk betydning?

At dette er et rimelig komplekst spørsmål viser også mottakelsen av Quentin Tarantino *Kill Bill* og Mel Gibsons *The Passion of the Christ versus Kill Bill* som hadde premierer vinterhalvåret 2003/2004 i Norge. Mens Gibsons film ble kritisert for utstrakt voldsbruk og beskyldt for spekulasjon, fikk filmene til Tarantino overraskende positiv mottakelse. Selv om vold i viktige tematiske sammenhenger, eller som kunstneriske uttrykk, har en høyere legitimitet enn vold som underholdning, er det vanskelig å identifisere noen faste standarder på dette området. Dikotomien kunst og underholdning ligger som et bakteppe for min avhandling og mitt emne, men vil ikke være et hovedtema for mine drøftinger. Jeg vil derfor ikke etablere slike kategoriseringer i mitt arbeid. Tvert i mot vil jeg argumentere for at filmmediet ligger i et spenningsfelt mellom populærkultur og kunst, og at teoretiseringer omkring filmen må ta opp i seg denne dobbeltheten. Når det er sagt vil jeg i forbindelse med filmkritikernes vurderinger av filmene måtte berøre tematikken i lys av de kategoriseringene kritikerne gjør. Avhandlingen er heller ikke en genrestudie, verken av genren ”voldsfilm”, som til tross for anvendelsen i offentlig debatt ikke er en fruktbar betegnelse, eller andre spesifikke genre. Filmene i mitt materiale faller delvis innenfor etablerte amerikanske genre som actionfilm, road movie, thriller og science-fictionfilm mfl, men sprenger eller unndrar seg også slike faste kategorier. Utgangspunktet mitt er at fiksjonsvold kan oppleves og vurderes ulikt i ulike kontekster og gjennom ulike filmatiske uttrykk. I forlengelsen av dette er det interessant å undersøke hvor skillelinjene mellom uakseptabel og akseptable fiksjonsvold går, og hva ulike vurderinger av vold er fundamentert i.

En annen premiss for mitt arbeid er at det er interessant å undersøke i hvilken grad etisk refleksjoner er tilstede i vår vurdering av fiksjon. Hvordan kommer etiske vurderinger til uttrykk, hvordan argumenteres det rundt forholdet fiksjon og etikk, og hvilken betydning har de praksiser som finnes?

Etiske vurderinger av mediene har økende relevans i dagens mediesituasjon hvor de audiovisuelle medienes betydning i samfunnet er stor. Medieutviklingen med økt konvergens og

utvikling av nye medier gjør at parallelle eksempler kan trekkes fra så vel Internett som videospill, og jeg håper derfor at relevansen av prosjektet ikke er mediespesifikk. Samtidig står de fiktive medieuttrykkene i en særstilling og vurderes på en annen måte en andre medieuttrykk, og fiksjonsfilmen utgjør kjernen i min analyse. Fiksjonsbegrepet og fiksjonens særegne status blir derfor tematisert både i etikkteoretiske perspektiv og filmteoretisk i denne avhandlingen. Det jeg diskuterer i denne avhandlingen er fiksjonsvold, og jeg vil belyse dennes særtrekk fra flere vinkler. Jeg kommer til å anvende begreper som voldshendelser, voldsrepresentasjoner og voldsiscenesettelser om fiksjonsvolden uten noen distinkte definisjoner på skillene mellom disse begrepene. Primært foretrekker jeg begrepet iscenesettelse som ofte er mest dekkende, men jeg vil likevel ikke skille meg helt av med representasjonsbegrepet.<sup>6</sup> Samtidig som det er viktig å etablere et skille mellom faktisk vold og fiktiv vold, som begrepet representasjon kan beskyldes for å tilsløre i sterkere grad enn iscenesettelse, vil det gå fram av avhandlingen at fiksjonens betydninger også inkluderer representasjoner.

## 1.2 Problemstillinger og hovedmål

Hovedtemaet for denne avhandlingen er fiksjonsfilmens etiske betydninger, med vekt på fiksjonsvoldens særegne utfordringer. Hovedmålet er å bidra til økt filmvitenskaplig interesse for etiske problemstillinger.

På et mer konkret nivå vil jeg nærme meg spørsmålet om fiksjonsfilmens etiske betydninger med fiksjonsvolden som hovedtema. Spørsmål vil derfor være: På hvilken måte kan man vurdere fiksjonsfilm basert på etiske kriterier, og kan man skille mellom etisk akseptable og etisk problematiske voldsuttrykk? I forlengelsen av dette spørsmålet vil jeg drøfte hvorvidt det finnes noen adekvate teoretiske fundament for etiske vurderinger av fiksjonsfilmen og på hvilken måte fiksjonsfilmen kan tilkjennes etisk betydning.

Prosjektets hovedspørsmål vil søkes besvart gjennom en analyse av hvilken medievold norske filmkritikere reagerer mot, hvilke filmer som defineres som potensielt farlige eller amoralske, og hvilken argumentasjon som anvendes i kritikernes vurderinger av fiksjonsfilm. Studien vil se på hvordan etisk refleksjon er tilstede i denne resepsjonen av fiksjonsfilm med voldsinnslag. Filmkritikerne vil i dette prosjektet stå som representanter for en offentlig diskurs og som representative for en resepsjon som kommer til uttrykk både kognitivt og emosjonelt.

Jeg ønsker samtidig å drøfte hvordan estetisk fascinasjon og etisk refleksjon kan være kompatible og ikke nødvendigvis motsetninger, og hvordan de to nivåene kan være interaktive i møte med fiksjon. Sentralt i den teoretiske drøftingen er følelsenes rolle i moralske vurderinger.

---

<sup>6</sup> Se for eksempel Mühleisen 2002:31-54 for en god drøfting av begrepet iscenesettelse.

Målet er at den teoretiske drøftingen skal gå utover det empiriske grunnlaget og tilføre teoretiske innsikter knyttet til fiksjonen betydning og verdi på generelt grunnlag. Relevante spørsmål er her på hvilken måte fiksjon kan utsi noe om etiske problemstillinger, og på hvilken måte etiske vurdering kan si noe om fiksjonen betydning for vår fysiske virkelighet.

Det overordnede målet med prosjektet er å gi verdifulle bidrag til et av medievitenskapens underfokuserte grunnlagsproblemer, forholdet mellom audiovisuelle medier og etikk, med vekt på fiksjonens betydning for den ytre verden. Avhandlingen har også som delmål å bidra med kunnskap om filmkritikkens praksis og funksjon i dagens presse. Et annet delmål er å tilføre kunnskap om resepsjon og forståelse av fiksjonsvold, men selv om både spørsmål om mediepåvirkning og sensur berøres, er disse temaene ikke de primære.

Avhandling vil derfor gjennom empiriske undersøkelser, filmanalyse og teoretisk undersøkelser drøfte fiksjonsfilmen, og særlig fiksjonsvoldens verdier og betydninger.

### 1.3 Undersøkelsens avgrensning og empirisk utvalg

Empirisk er prosjektet dels en tekstanalytisk studie av et utvalg kinofilmer fra 1990-tallet og dels en resepsjonsstudie av mottakelsen av disse filmene. Prosjektet baserer seg derfor på et triangulært empirisk materiale, et utvalg fiksjonsfilmer, et utvalg anmeldelser av disse filmer og kvalitative intervjuer med norske filmkritikere.

Årsakene til at jeg har valgt filmkritikere som empirisk utgangspunkt i en drøfting av film og verdi er flere. Den skrevne kritikken representerer en lett tilgjengelig og eksplisitt kilde hvor spørsmålene om filmers verdi og funksjon diskuteres på en ukjentlig basis. Det ble også raskt tydelig i mine forstudier at spørsmålet om vold i fiksjonsfilm var et sentralt tema for norske kritikere.

Utgangspunktet er et kjerneutvalg på tolv fiksjonsfilmer med utfordrende voldelig innhold. Utvalget består utelukkende av amerikanske kinofilmer fra 1990-tallet. Filmer med ekstremt innhold eller form er holdt utenfor, fordi målet har vært å undersøke brede underholdningsfilmer som er tiltenkt et bredt publikum og som er gjenstand for ordinære anmeldelser i norsk dagspresse. Kriterier for valg av filmene er for øvrig at filmene enten er laget av anerkjente amerikanske filmskapere og/eller har kjente amerikanske skuespillere på rollelisten. Disse kriteriene er lagt til grunn fordi jeg ønsket filmer som ble behandlet bredt og seriøst i filmkritikken, og at jeg derfor ville finne det nødvendige materiale om filmene i avisene. Denne typen filmer rekker også ut til store grupper publikum og er i denne sammenheng mest interessante, nettopp for de filmene er sett av mange. Det jeg ønsker å drøfte er filmmediet og fiksjonsvold i forhold til allmenne verdier.

Følgende titler er inkludert i avhandlingens kjernemateriale<sup>7</sup>: *Wild at heart* (David Lynch 1990), *Silence of the Lambs* (*Nattsvermeren*) (Jonathan Demme 1990), *Cape Fear* (Martin Scorsese 1991), *Reservoir Dogs* (*Kjøterne*) (Quentin Tarantino 1992), *Unforgiven* (*Nådeløse menn*) (Clint Eastwood, 1992), *True Romance* (Tony Scott 1993), *Natural Born Killers*, (Oliver Stone 1994), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino 1994), *Seven* (David Fincher 1995), *Face/Off* (John Woo, 1997), *Fight Club* (David Fincher 1999) og *The Matrix* (Wachowski, 1999).<sup>8</sup> Utvalget dekker hele tiåret, men med en liten dominans av filmer fra midten av 1990-tallet. Flere av filmene har stått sentralt i den norske debatten. Spørsmålet om mediepåvirkning var særlig sterk rundt filmen *Natural Born Killers*, noe som bl.a. medførte kritikk av Statens filmtilsyns aldersgrense for kinovisningen. Filmene dekker flere genre, har ulikt detaljnivå på voldsframstillingen, og ulik tematisk behandling av voldsinnslagene, og dekker således en rekke vesentlige sider ved problematikken. Jeg har også benyttet meg av et støtteutvalg av filmer og kritikker som dekker andre nasjoner, genre etc. som også vil trekkes inn i drøftingene etter behov.

Filmene i undersøkelsen er på bakgrunn av utvalgskriteriene filmer som er skapt av en rekke av de meste profilerte Hollywood-regissørene på 1990-tallet. Regissører som David Lynch, David Fincher, John Woo, Martin Scorsese og Quentin Tarantino er sentrale navn innen utviklingen av fiksjonsfilm og anvendelsen av vold i denne perioden. Av filmene i min undersøkelse er hele fire forbundet med Quentin Tarantino, som har skrevet og regissert *Pulp Fiction* og *Reservoir Dogs*, samt skrevet manusene til *Natural Born Killers* og *True Romance*. Quentin Tarantino har vært et sentralt navn moderne populærfilm fordi han har revitalisert både Hollywoods fortellerformer og populære kulturelle myter. Han har også blitt symbolet på den voldelige eksessen som er typisk for mye amerikansk film på 1990-tallet. Martin Scorsese og David Lynch representerer de to mest anerkjente filmskaperne i utvalget på det tidspunktet filmene hadde premiere, og ble betraktet av kritikerne som auteurs eller filmkunstnere. David Fincher hadde sitt gjennombrudd med filmen *Seven*. Men hans status har i etterkant vokst betraktelig og han anses idag som en av de mest markante regissørene innenfor Hollywood, både når det gjelder filmatisk stil og provoserende innhold (Se for eksempel Orgeron 2002:154). På samme måte har Wachowskibrødrenes status vokst med *Matrix* filmene, mens kritikerne hadde relativt lite bakgrunnskunnskap om disse opphavsmennene i 1999. Oliver Stone var en regissør med en rekke suksesser og kontroversielle filmer bak seg før *Natural Born Killers*, mens han i dag kanskje særlig ses i lys av denne filmens suksess og kontroverser. Clint Eastwoods

---

<sup>7</sup> Åtte av filmene var med i undersøkelsen fra 1997, mens *Unforgiven*, *Fight Club*, *The Matrix* og *Face/off* er nye.

<sup>8</sup> Jeg velger å anvende originaltitler på samtlige av filmene i den løpende teksten. Dette skyldes at flertallet av filmene kom på kino med de engelske titlene, og at to av filmene med norsk tittel er mest kjent under den engelske tittelen også i Norge. For å legge meg på en enhetlig linje har jeg valgt å beholde originaltitlene på alle amerikanske filmer som nevnes i avhandlingen. Alle filmene som omtales er oppgitt i et appendiks med tittel, regissør og årstall. Der den norske tittelen er mye anvendt oppgis også denne i appendikset, dette gjelder mindretallet av filmene.

film *Unforgiven* framsto i 1992 som overraskende og ny fra hans hånd, men også han har gått fra kultstjerne status til anerkjent filmskaper. John Woos som med *Face/ off* lagde sin til da bredeste amerikanske film, hadde en rekke kontroversielle Hong-Kong filmer med i sitt rykte. Sammen med Jonathan Demme og Tony Scott representerer disse regissørene med andre ord en interessant blanding av kvalitet og ”mainstream”.

Materialet som anvendes i drøftingen er anmeldelser av filmene i kjerneutvalget, samt dybdeintervju med 7 norske filmkritikere. Kritikere er: Martin Nordvik (Adresseavisen), Per Haddal (Aftenposten), Thor Ellingsen (Dagbladet), Harald Kolstad (Arbeiderbladet) Jon Selås, (VG), Gudmund Hummelvoll (Vårt Land), Astrid Kolbjørnsen (Bergens Tidende) og Arild Abrahamsen (Stavanger Aftenblad). Disse kritikere er (eller var på 1990-tallet) hovedanmeldere i sine respektive aviser og anmeldte alle eller de fleste av filmene. Kritikere i undersøkelsen vil slik sett stå som representanter for en norsk offentlig diskurs, men er også forstått som publikumsrepresentanter og derigjennom representative for folk/publikum. (Samtidig har utvalget en tyngde av menn i femtiårene, mens et utvalg der mindre aviser var med ville gitt flere kvinner og flere yngre kritikere.)

Valg av aviser og kritikere er gjort ut fra avisenes posisjon i Norge, og utvalget omfatter slik landets største aviser (VG, Dagbladet, Aftenposten), de tre store regionavisene (Bergens Tidende, Stavanger Aftenblad og Adresseavisen) og aviser som har hatt en særegen vinkling på filmstoffet (Vårt Land, Arbeiderbladet/Dagsavisen, Klassekampen). Seks av avisene er blant landets ti største aviser. Dette gjelder i rekkefølge VG, Aftenposten, Dagbladet, Bergens Tidende, Adresseavisen, Stavanger Aftenblad.<sup>9</sup> De tre største må også karakteriseres som landets mest toneangivende aviser og de viktigste stemmene i hovedstadspressen. De tre neste avisene er de tre største regionavisene i Norge og dekker henholdsvis, Bergen og vestlandet, Trondheim og Midt-Norge, og Stavanger og sørvestlandet. De tre øvrige avisene på topp ti listen kom ikke med i utvalget. Dagens Næringsliv anmelder for eksempel kun en film per uke, mens Fædrelandsvennen og Drammens Tidende anmelder film på linje med de utvalgte avisene, men har noe mindre utbredelse. Årsaken til at jeg har valgt ut de største avisene som analyseobjekt er kombinasjonen av opplagstørrelse og posisjon. Aviser som Bergens Tidende og Adresseavisene er dominerende aviser i sin region. I tillegg til disse avisene valgte jeg å prioritere å ta med tre aviser med en mer særegen filmanmelderpraksis. Arbeiderbladet (som fra 1996 endret navn til Dagsavisen) har hatt filmstoff som et prioritert område i perioden som er studert. Navnendringen signaliserer et skifte fra partiavis til en mer uavhengig status. Etter egen

---

<sup>9</sup> Se for eksempel statistikk over opplag på <http://medienorge.uib.no/>

vurdering er Dagsavisen i dag ”en moderne, uavhengig og samfunnskritisk kvalitetsavis”.<sup>10</sup> Også de to siste avisene, Klassekampen og Vårt Land, har satset på filmstoff. Den førstnevnte er ”venstresidas avis” og har en sosialistisk profil, den andre er en kristen dagsavis.

Klassekampen har som eneste norske dagsavis en tydelig venstreradikal profil, og har tilknytning til det kommunistiske partiet RV.

Vårt Land har som forsett å være en uavhengig dagsavis som skal ”forvalte kristen tro og tanke, og bidra til at dette får prege samfunnet og menneskers liv og valg”.<sup>11</sup> Avisens stoffutvalg preges av dette, og avisen anmelder for eksempel ikke alle filmer, men filmer som de anser som de vesentligste for leserne å kjenne til. Avisene representerer i tillegg to framtrede avistyper i Norge – løssalgsavisen og abonnementsavisen.

Det siste og viktige materiale mitt er filmene selv. Tekstanalyse av de tolv filmene med vekt på voldsscenenes framstilling og betydninger vil utgjøre det tredje omdreiningspunktet i avhandlingen. Noen av filmene får en mer framtrede plass i teksten ut fra ønsket om å belyse ulike former for utfordringer volden gir tilskueren. Lesningen av filmene er derfor tematisk strukturert. Filmene i materialet utfordrer antagonismen mellom tilskuerens estetiske fascinasjon og etiske refleksjon. Kjernen i prosjektet er en teoretisk drøfting av utfordringene i vårt møte med etisk problematiske filmer. (Antagonismen mellom etiske og estetiske kriterier hos filmkritikerne illustrerer dette på en interessant måte). Jeg ønsker blant annet å undersøke hvordan opplevelsen av vold kan være subjektivt fundert, og på hvilken måte vi kan evaluere filmer basert på emosjonell respons.

#### 1.4 Avhandlingens plassering

Avhandlingen er primært en filmvitenskaplig studie hvilket innebærer en annerledes prioritering og vinkling enn det som har vært tradisjonen innenfor den samfunnsvitenskaplige medieforskningens fokus på vold i mediene. Målet er ikke primært å belyse årsakssammenhenger mellom fiktiv og faktisk vold, men et forsøk på å etablere nye grep for å drøfte etiske betydninger av fiksjonsfilm.

Prosjektet anvender teoretiske perspektiv fra medievitenskaplige resepsjonsstudier, litteraturvitenskap, filmvitenskap og etikk.

Innenfor medievitenskapen plasserer prosjektet seg i et felt der *resepsjonsstudier* har vært viktige. Avhandlingen vil derfor forholde seg til resepsjonsstudier innenfor feltet., og min empiri vil belyse norske filmkritikeres holdninger til og vurderinger av fiksjonsvold. Deler av

---

<sup>10</sup> [www.dagsavisen.no](http://www.dagsavisen.no)

<sup>11</sup> <http://www.vartland.no>

mitt prosjekt kan derfor forstå som resepsjonsanalytisk, men undersøkelsen av filmkritikerne er i første rekke å forstå som grunnlag for videre filmteoretiske og filmanalytiske perspektiv. Når jeg skriver om tilskuere i filmanalysene eller de teoretiske delene av avhandlingen er dette derfor ikke en empirisk tilskuer, men en implisitt tilskuer. Jeg vil drøfte tilskueropplevelse i lys av særtrekk ved filmen og teoretiske posisjoner på filmopplevelsen. En viktig presisering er her på sin plass; jeg tillater meg her å diskutere filmtilskueren forstått som et voksent og friskt mennesket, ut fra at alle mine filmer er såkalte ”voksenfilmer”. Disse filmene er ikke for barn og må behandles i lys av dette, og det er derfor ikke noen problemstilling for meg hvordan barn vil oppleve slike filmer. Tilskuerbegrepet jeg forholder meg til vil drøftes ytterligere utover i avhandlingen (særlig i kapittel 5).

Avhandlingen trekker også på filosofisk teori og perspektiv. Filosofien trekkes inn for å styrke de filmvitenskaplige tilnærmingene som er hovedperspektivet. Etikkteoretisk har jeg tatt utgangspunkt i litteraturteoretikeren Wayne Booths grunnspørsmål om hvilke moralske kvaliteter et verk kan besitte, og hvilken moralsk innflytelse verket har på sitt publikum (Booth 1988). Booths mål, i den nå klassiske *The Company we keep*, var todelt. Han ønsket å gi intellektuell legitimitet til den utberedte praksisen med å vurdere fortellinger i etiske termer, og relokalisere en etisk kritikk som ikke representerte enkle *for* eller *imot* standpunkt (Booth 1988:x). Dette er et utgangspunkt som er verdt å overføre til et filmvitenskaplig prosjekt, hvor det er ekstra viktig å distansere seg fra det Booth beskriver som moralisme på sitt verste; den klønete moralisten eller sensurtilhengeren som vil fjerne banneord eller voldsframstillinger (Booth 1998:5). Filmmidiet har i en særlig grad vært utsatt for moralske krav. Booth hevder imidlertid at en av årsakene til at den etiske kritikken er så dårlig er mangelen på seriøs diskusjonen av viktigheten av etisk kritikk, og hvilke funksjoner en god etisk kritikk kan ha. Dette er emner for denne avhandlingen. Booths grunnsyn er på samme tid interessant og utfordrende, hvordan skapes en nyansert evaluerende kunstforståelse som ikke er basert på enkle, normative kategorier?

Booth representerer en etisk vending innenfor litteraturteori som startet på 1980-tallet, og man kan se tilløp til en liknende teoretisk dreining innen moderne filmteori. Et av de karakteristiske trekkene ved moderne filmteori er imidlertid mangelen på kvalitative vurderinger. Den klassiske filmteorien (formalistisk eller realistisk retning) fungerte normativ gjennom ulike definisjoner av filmmidiet ontologi. Filosofen Noël Carroll hevder at den klassiske filmteoriens feilslutning var troen på den ene universelle og essensielle kategorien for kvalitet (Carroll 2000a). Likevel argumenterer Noël Carroll selv for behovet for at dagens filmteoretikere skal beskjefte seg med filmvurdering gjennom en kategorisering av filmer ved

hjelp av objektive og rasjonelle kriterier. Noël Carroll og den britiske filosofen Berys Gaut representerer teoretikere som drøfter filmmediet i et etisk perspektiv, og disse to vil være sentrale teoretikere for mitt prosjekt.

Når det gjelder den etiske dommen, det vil si hvorvidt filmen er spekulativ, frastøtende eller umoralsk, viser den empiriske undersøkelsen at subjektive kriterier har en dominerende posisjon hos kritikerne (Gjelsvik 1997). Filmene dømmes på bakgrunn av det kritikerne selv kaller; ”magefølelse”, ”egen biografi” eller ”egen moral” (intervjuer april 96). Helt sentralt i min drøfting vil derfor være på hvilken måte vi kan evaluere filmer basert på emosjonell respons.

Filmvitenskaplig vil avhandlingen derfor gis en forankring i nyere filmteoretiske perspektiv på følelsmessige reaksjoner. Nyere kognitiv filmteori har tatt opp i seg følelsenes betydning for filmforståelse og filmanalyse, med vekt på forholdet mellom filmene og tilskuerens reaksjoner. Dette vil være en sentral og overordnet inngang for min filmanalytiske metodikk, men som jeg også vil dreie mot en sterkere vekt på det kroppslige enn retningen for øvrig. Etter min vurdering er det kroppslige, eller den kroppslige opplevelsen, særlig sentral i forbindelse med fiksjonsvold, for eksempel gjennom at volden kan oppleves som fysisk ubehagelig eller gi ulike affektive tilstander. Min posisjon er å prøve å si noe om fiksjonsvoldens kognitive og emotive betydninger og det teoretisk grunnlaget er valgt ut fra dette perspektivet.

## 1.5 Avhandlingens oppbygging

For å favne de ulike perspektivene i prosjektet er avhandlingen disponert gjennom en firedelt struktur. Et hovedkapittel diskutere medieviolens særegne posisjon innenfor mediefeltet og offentlig debatt. Et hovedkapittel analyserer filmkritikernes verdivurderinger. Det neste kapitlet er en teoretisk drøfting av mulige verdivurderinger av fiksjon, med vekt på etikkteoretiske premisser. Det siste hovedkapitlet gjør noen filmanalytiske nedslag med vekt på tilskuerens opplevelser av fiksjonsvold.

Hvert av de fire hovedkapitlene er ganske omfattende, med inntil 10 underkapitler hver. De teoretiske innganger til stoffet er til dels integrert i avhandlingens ulike deler, mens noen filmteoretiske perspektiv er trukket ut i en egen drøfting før det filmanalytiske kapitlet.

Målet med det første hovedkapitlet om ”Voldens problematiske posisjon” er todelt, hovedvekten ligger på en presentasjon og drøfting av den offentlige diskursen om vold. Kapitlet gir videre en oversikt over sentrale deler av forskningen på medieviol, som er relevant for mitt prosjekt. I forlengelse av dette vil jeg peke på noen utfordringer og plassere mine hovedperspektiv i denne konteksten. Dette første delkapitlet vil slik også plassere mitt eget arbeid i den eksisterende forskningen, og vise hvordan en alternativ inngang kan være fruktbart.



Jeg vil her argumentere inn hvorfor humanistiske og filmvitenskaplige perspektiv er viktige og kan bidra med teoretiske og analytiske innsikter om fiksjonsvold som i dag mangler.

Kapitlet vil drøfte voldens stilling innen medier generelt, men med et særlig fokus på fiksjonsfilm. Her trekkes opp et bakteppe for de empiriske og teoretiske drøftingene med vekt på historikk, sensur og offentlig diskurs om vold i mediene. Målet er å belyse relasjonene mellom særtrekk ved konkrete filmer (filmenes uttrykk og anvendelse av vold), den filmhistoriske kontekst, og den offentlige resepsjonen på bredest mulig basis. Denne drøftingen vil gjøres i lys av den omfattende sosiologisk og psykologiske forskningen som er gjort på feltet vold og levende bilder. Min studie vil i første rekke anvende dette materialet for en kontekstualisering av mitt eget prosjekt. Vesentlig her er å se på den offentlige debattens betydning for kritikernes evalueringspraksis. Kapitlet vil også tjene til å foreta avgjørende områdeavgrensning og begrepsdefinisjoner knyttet til medie vold og forholdet til tilskueren.

Den empiriske undersøkelsen av filmkritikernes mottakelse av de utvalgte filmene redegjøres for i kapitlet ”Verdivurderinger i praksis”. Som en inngang til denne delen gir jeg en kort introduksjon til filmkritikkens funksjoner. Jeg drøfter her filmkritikkens former og funksjoner i et historisk perspektiv med linjer til den øvrige kunstkritikkens tradisjoner (Beardsley 1981, Kjørup 2000). En særlig vekt legges på vurderingene av kvalitet i filmkritikkene. Hovedtema i kapitlet er hvordan kritikere, som publikums representanter, vurderer og forholder seg til voldsuttrykk i de aktuelle filmene.

I forlengelsen av dette skal kapitlet klargjøre om ulike voldsuttrykk vurderes på ulike måter og i så fall etter hvilke kriterier. Kapitlet er primært strukturert som en gjennomgang av de aktuelle filmene slik at kritikernes syn på de forskjellige filmene kommer tydelig fram.

I delkapitlet ”Verdivurderingens viktighet” redegjør jeg for verditeoretiske tradisjoner med vekt på de filosofiske disiplinene estetikk og etikk. Jeg problematiserer forholdet mellom etikk og estetikk, og stiller spørsmålet om hvorvidt en etisk kritikk er mulig eller ønskelig. Hovedperspektivet er avgrenset til nyere teori på feltet, gjerne beskrevet som ”den etiske vendingen” i kunstteori. Jeg drøfter særlig en posisjon som kan rubriseres som moderat moralisme representert ved filosofene Berys Gaut og Noël Carroll med vekt på muligheter og begrensninger ved denne teorien. Disse teoretikerne representerer begge det kognitive paradigmet i filosofi og filmvitenskap, og særlig Carroll vil i kraft av sitt brede interessefelt anvendes i ulike kontekster i avhandlingen. Flere teoretikere vil slik være aktuelle i ulike deler av avhandlingen, men blir mest utdypende presentert i kapittel fem hvor jeg vil drøfte filmteoretiske perspektiv på filmopplevelsen.

På bakgrunn av kriteriene som kritikerne anvender i sine etiske vurderinger er spørsmålet om filmopplevelsen sentralt. De filmteoretiske perspektivene som trekkes opp i dette kapitlet fungerer dessuten som en teoretisk og metodisk inngang til analysene. På bakgrunn av en kort drøfting av fenomenologiske og kognitive perspektiv på filmopplevelse, forankrer jeg mitt prosjekt til nyere kognitive teorier om forholdet mellom fiksjonsfilm og tilskuerens emosjonelle og kognitive respons. Metodiske grep basert på i disse teoretiske perspektivene introduseres for så å anvendes i filmanalysene og undersøkelsen av fiksjonsvolden.

En hoveddel av prosjektet er knyttet til analyser av voldens form og betydninger i de utvalgte tolv filmene, og gjøres rede for i kapittel 6: "Fiksjonsvoldens betydninger". Analysene av filmene tar utgangspunkt i temaer fra filmkritikkene og kriterier kritikerne anvendte for å definere henholdsvis "spekulativ" og "nødvendig" vold. Et hovedmoment står særlig sentralt i analysen av filmene: opplevelsen av vold i lys av filmenes særart og voldens framstillingsform.

Mitt mål med dette kapitlet er å undersøke fiksjonsvoldens mangetydighet og kompleksitet, eller det som John Fraser beskriver som voldens ulike funksjoner. "Vold er ikke bare vold", og vold er ikke det samme på tvers av filmene, volden har ulike betydninger. Jeg vil følge opp kriteriene kritikerne anvendte til enten å avvise eller akseptere volden i de ulike filmene, og forsøke i lys av filmene selv å besvare hvorfor kritikerne konkluderte som de gjorde.

Hovedhensikten med kapitlet er å gi mine egne analyser av noen av de mest sentrale filmene, og dermed implisitt kommentere gehalten i kritikernes vurderinger. Den bærende innfallsvinkelen vil være hvilke følelser som er i spill i møte med de ulike formene for voldsicenesettelser.

Før man kan dra noen konklusjon om etiske betydninger av fiksjonsvold er det viktig å diskutere denne voldens betydninger på et bredt grunnlag. Det er viktig å presisere at en søken etter etiske vurderinger av fiksjon innenfor en moderat posisjon, ikke ekskluderer andre perspektiv. Som poengtert er det nettopp viktig med en teori som tar opp i seg både estetiske og etiske komponenter (samt forholdet mellom disse). De mest sentrale trekkene presenteres i tematiske underkapitler. Kapittelinnndelingen vil derfor være som følger. "Volden som problem" (med vekt på *Natural Born Killers* (*Cape Fear* og *True Romance*), "Volden på lek og liksom" (med vekt på *Pulp Fiction*), "Volden som gjøglebilde" (med vekt på *The Matrix*), "Volden som attraksjon" (med vekt på *Face Off / Reservoir Dogs*), "Volden som tema" (med vekt på *Fight Club*) og "Volden i lys og skygge" (med vekt på *Seven*). De filmene som ikke utgjør hovedeksemplene inngår i større eller mindre grad underveis. Fordi filmene anvendes i ulike delkapitler og sammenhenger har jeg valgt å utarbeide et relativt omfattende appendiks som blant annet inneholder referat fra filmene og en utvidet filmografi med detaljer om filmutvalget.

I kapittel 7 gir jeg en konklusjon på det jeg definerer som fiksjonens etiske betydninger. Jeg vil her trekke sammen avhandlingens fire hoveddeler og åpne opp noen nye perspektiv. På bakgrunn av analysene av filmkritikkene og av filmen drøfter det komplekse forholdet mellom vurdering, følelser og fiksjon. Sentrale omdreininger er fiksjonalitetens betydning, etikkens rolle i forhold til fiksjon og emosjoners rolle i forhold til etikk.



## Kapittel 2: Voldens problematiske posisjon

If images are so dangerous, why do we have so many of them? If they are innocent, why do they trigger so many and such enduring passions? Such is the enigma, the hesitation, the visual puzzle, the iconoclasm ...

Bruno Latour<sup>1</sup>

### 2.1 Dilemmaet

Det dilemmaet som er *denne avhandlingens omdreiningspunkt* kunne enkelt vært løst. Vi kunne avskaffet alle bilder og filmer som inneholdt vold. Dersom vold i film er et onde, vil film uten vold kunne ses som et definitivt gode. Da kunne vi bli enige om å ta den bort, og slippe ubehaget, den negative påvirkningen eller marerittene som voldelige uttrykk kan tenkes å gi oss. Men vi blir ikke så enkelt enige. Vil egentlig de fleste av oss mene at verden ble et bedre sted uten moderne amerikanske filmklassikere som for eksempel *A Clockwork Orange* (Kubrick 1971), *Apocalypse nå* (Coppola 1979) eller *Raging Bull* (Scorsese 1980)? Vold kan med andre ord også anses som kunstnerisk nødvendig og relevant i noen bestemte sammenhenger.

De negative sidene ved medie volden er samtidig et sterk og dominerende trekk ved offentlighetenes diskurs om medier. *Regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene*, som ble etablert i 1995 og fremdeles er i virksomhet under administrasjon av Statens filmtilsyn i 2004, har som premiss at medie vold er noe som bør bekjempes.<sup>2</sup> Handlingsplanen ble argumentert fram ut fra to situasjonsbeskrivelser som begge er kontroversielle: 1) Voldstendensene i Norge er økende<sup>3</sup> og 2) Det finnes en sammenheng mellom voldsframstillinger i bildemediene og vold i samfunnet (*Regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene* 1995:5). Jeg vil presentere forskningen på dette siste feltet, men vil starte med handlingsplanens fokus på bildemediene som et særlig problemområde.

Innenfor mediefeltet er det særlig bildemediene som løftes fram som problematiske. Handlingsplanen peker på hvordan teknologiske framskritt på medieområdet kan føres tilbake til Gutenbergs oppfinnelse av boktrykkerkunsten, men i moderne tid er det tegneserier, film, fjernsyn, video og data/videospill som etter tur har skapt debatt (*Regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene* 1995:7, Drotner 1990). En av opplysningsfilmene som ble produsert med

<sup>1</sup> [http://www.hf.ntnu.no/estetisk\\_teknologi/](http://www.hf.ntnu.no/estetisk_teknologi/) og [http://www.ensmp.fr/~latour/livres/cat\\_icono\\_chap.html](http://www.ensmp.fr/~latour/livres/cat_icono_chap.html)

<sup>2</sup> Tiltaket hadde for øvrig en beslektet forløper i det svenske Våldsskildringsrådet (se f.eks. Dahlquist 1998, Söderbergh Widding 2000).

<sup>3</sup> Svaret på dette spørsmålet vil blant annet avhenge av både hvilke tidsperspektiv og hvilket voldsbegrep man legger til grunn. Historikeren Erling Sandmo har i sin avhandling *Voldssamfunnets undergang: om disiplineringen av Norge på 1600-tallet* vist hvordan voldsbegrepet er en dynamisk og historisk kategori. Det norske bondesamfunnet manglet en forståelse av fenomenet vold som er sammenlignbart med vårt. Se også Kolnar 2002 om dette. Den amerikanske filmforskeren William Rothman argumenterer enda sterkere mot et slikt utviklingsperspektiv: "America is a less violent place than it used to be (say, five or ten or twenty-five or fifty or a hundred or two hundred years ago) ..." (Slocum 2001:37).

støtte fra kampanjen heter symptomatisk nok *Vær forsiktig lille øye...* (Sæther 1996). Det er de visuelle inntrykkene rettet mot barn og unge som oppleves som mest problematiske. Det er flere årsaker til dette, men ikke minst har reaksjonene vært rettet mot *de nye mediene* og mot *medientrykk med lav sosiokulturell status*; eller som medieforsker Jostein Gripsrud har formulert det, mot medier som ”*alskens mennesker holder på med*”(Gripsrud 1995). Bekymringen er med andre ord rettet mot det populærkulturelle, fordi mediene når grupper som antas å trenge beskyttelse (kvinner, barn, unge). Populærkulturen eller lavkulturens trusselbilde skyldes ikke utelukkende eventuelle skadelige element, men mediene oppfattes som potensielt farlige fordi lett tilgjengelige alternativ kan tenkes å fortrenge de gode kulturopplevelsene (Dahlquist 1998:128-129). Motstanden mot mediene kan derfor delvis også forstås som en klassekonflikt og som et forsvar for den borgerlige dannelsen, slik flere medieteoretikere har vært inne på (Gripsrud 1996, Skretting 1991). Ikke minst kan frykten forankres i at de visuelle uttrykkene anses som særlig kraftfulle. Statens filmtilsyn gir uttrykk for filmmediets sterke inntrykkskraft i sitt eget historiske tilbakeblikk på bakgrunnen for filmsensur: ”Filmen hadde ei naturtro attgjeving av røynda som verka sterkt på publikum i dei første åra.”

([http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor\\_sensur](http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor_sensur)).

Argumentene om det visuelle særegne påvirkningskraft dukker opp i mange sammenhenger. I en diskusjon i 1930 om hvorvidt filmsensur stred mot Grunnloven, konkluderte jussprofessor Frede Castberg med at selv om Grunnloven forbød forhåndssensur mot det trykte ord, var filmmediet noe annet.

Men den påvirkning av det menneskelige sinn som opnåes gjennom film og teater, er jo ikke på den måten likeartet med påvirkningen gjennom trykt skrift, at grunnlovens bestemmelser om trykt skrift uten videre kan få anvendelse. Film og teater virker på annen måte og under andre forhold enn det trykte skrift ... (*Dagbladet* 25. januar 1930, sitert etter Dahl og Bastiansen 1999:37).

Et annet eksempel som også viser at denne argumentasjonen fremdeles er levende, er debatten rundt aldersgrensene på *Lord of the Rings* filmene.<sup>4</sup> Nestleder hos Barneombudet, Knut Haanes, uttalte blant annet:

Det er faktisk et stort skille mellom, – jeg leste Tolkien med stor glede som liten gutt. Det er en stor forskjell på å lese og danne sine egne bilder og sitte og bli oversvømmet

---

<sup>4</sup> Henholdsvis *Fellowship of the Ring* (2001) og *Two Towers* (2002), begge med regi av Peter Jackson. Begge filmene fikk 11-årsgrense i Norge, og ble begge klaget inn til Filmklagenemnda av Barneombudet. Den siste filmen i trilogien *The Return of the King* (2003) ble ikke innklaget, trolig på grunn av presedensen i de to forutgående vedtakene. Vedtakene ble begge gangene opprettholdt, men debatten var kraftigst i desember 2002. Forslaget om en ny 13-årsgrense ble også lansert, og senere fremmet av stortingsrepresentantene May Hansen og Magnar Lund Berge i desember 2002. (<http://www.stortinget.no/dok8/dok8-200203-031.html>)

med de effektene som er på et filmlerret...Det er bruken av effekter vi faktisk er nødt til å se litt kritisk på (*Kulturbeitet* 4.12.02).

Medieforskerne problematiserer gjerne hele mediebekymringen. Den danske medieforskeren Kirsten Drotner viser til hvordan reaksjonene mot de moderne massemediene har vært forbausende like gjennom tidene (Drotner 1990:133). De nye massemediene har blitt forstått som sosiale, psykologiske og moralske problem, og de samme spørsmålene og den samme retorikken gjentas, slik også eksemplene over viser. Drotner spør selv: "Hva kan det ha seg at panikkene er så *like*? Hvorfor fokuserer man på *barn og unge*? Og hvorfor er reaksjonene så *voldsomme*?" (Drotner 1990:133). For å beskrive disse tendensene anvender Drotner begrepet mediepanikk, som har blitt mye brukt etter Stanley Cohens analyse *Folk Devils and Moral Panics* fra 1972. Cohen analyserte her rockerne og måten de utfordrer de sosiale normene på (Drotner 1990). Begrepet mediepanikk anvendes ofte av medieforskere for å beskrive overreaksjoner på innhold i mediene som bunner i manglende medieforståelse. Kritikkk mot dataspill kommer for eksempel ofte fra grupper som ikke spiller selv (se Liestøl 2001 og Karlsen 2001 om dette fenomenet). Mediepanikk kan, som Drotner sier, ha eksterne og tilbakevendende årsaker, men man kan også velge å drøfte tekstinterne og spesielle grunner til at *bestemte fiksjonsfilmer* blir gjenstand for debatt. Den svenske forskeren Ulf Dahlquist velger å skille mellom *voldsfilm* forstått som den sosiale konstruksjonen på et generelt nivå, og *voldelige filmer* som henviser til spesifikke filmer (Dahlquist 1998:26).

I konkrete sammenhenger vil man gjerne forstå medie vold som manifestert og synlig fysisk vold eller trussel om vold (mord, slagsmål, skyting eller lignende) i levende bilder (von Feilitzen 2001:2). Som Verdikommisjonen peker på i rapporten *Vold i Norge* (1999), mangler vi en avgrenset og felles definisjon på vold. Noen kategorier defineres vanligvis utenfor voldsbegrepet i den offentlige diskursen, for eksempel trafikkdrap, sult eller krig.<sup>5</sup> Definisjoner på vold vil derfor kunne ha politiske eller kulturelle konsekvenser. Samtidig er det slik at en definisjon i retning av "en menneskelig intendert handling med mål om fysisk skade" er allment akseptert (se for eksempel Holt 1996, Verdikommisjonen 1999). Medieforsker Barbara Gentikow framhever den amerikanske forskeren George Gerbners definisjon som sentral innenfor medieforskningen

The overt expression of physical force (with or without weapon) against self or other, compelling action against one's will on pain of being hurt or actually hurting or killing (Gentikow 1997:7 etter Gerbner 1972).

<sup>5</sup> [http://www.verdikommisjonen.no/publikasjoner/vold\\_i\\_norge\\_B\\_52\\_teser0.htm](http://www.verdikommisjonen.no/publikasjoner/vold_i_norge_B_52_teser0.htm)

Den norske straffeloven gir klare normative føringer på hvilke voldsuttrykk som anses som uakseptable i det norske samfunnet

Straffeloven av 1902 § 228 setter straff for den som øver vold mot en annen eller på annen måte fornærmer ham på legeme (legemsfornærmelse). Mer alvorlige voldsforbrytelser er legemsbeskadigelse, drap, ran og voldtekt. Blant voldsforbrytelsene regnes også uaktsomt drap og uaktsom legemsbeskadigelse.<sup>6</sup>

Jeg vil i den generelle diskusjonen hovedsakelig anvende begrepet vold i betydningen representasjon av fysisk handling mot en annens kropp, men i konkrete analysesammenhenger vil også psykisk vold være en relevant komponent.<sup>7</sup> Jeg vil etter hvert komme tilbake til ulike former for vold og voldsrepresentasjoner i ulike former for filmer. Det er imidlertid den generelle forståelsen av *medievold* som er tilbakevendende i *debatten*, og dette vil ligge som et bakteppe for mitt prosjekt som samtidig i hovedsak er en analytisk tilnærming til konkrete voldelige filmer.

Det som Drotner omtaler som en institusjonalisert mediepanikk kan imidlertid knyttes til en forståelse av kultur og særlig litteratur som en viktig kilde til kulturell og sosial dannelse (Drotner 1990:139). De problematiske medieuttrykkene, inkludert fiksjonsfilmens voldsuttrykk, kategoriseres som dårlige motsetninger til kunsten, som står høyere i verdihierarkiet. Dette kulturelle aspektet kan summeres i en rekke motsetningspar som har vært knyttet til dikotomien mellom kunst og populærkultur: ekthet/plagiat, distanse/innlevelse, rasjonalisme/emosjonalisme og innsikt/flukt er noen hevduvne kategoriseringer Drotner trekker fram (Drotner 1990:144). I forlengelsen av dette ligger det sosial-psykologiske aspektet som hviler på tanken om at det umiddelbart gitte, slik som audiovisuell populærkultur, tas opp lettere og mer ureflektert, og derfor blir en trussel mot den menneskelige dannelse. Innen kulturteorien er dette en posisjon vi kan relatere til Frankfurterskolens kritiske teori fra 1930-tallet med Theodor Adorno og Max Horkheimers toneangivende perspektiv på kulturindustrien. I *Opplysningens dialektikk* fra 1947 beskrives kulturindustrien som en ren morskapsbransje hvor "Fornøyelsen stivner til kjedsomhet, fordi den, for å være fornøyelse, ikke skal koste noen anstrengelse og derfor beveger seg i oppgatte assosiasjonsbaner. Tilskueren skal ikke behøve å ha egne tanker, produksjonen foreskriver hver reaksjon..." (Adorno & Horkheimer [1947]1991:26). Adorno og Horkheimer har både etterfølgere og forløpere, og vi finner for eksempel igjen slik argumentasjon i debatten om norsk filmsensur i perioden 1910–1913.

---

<sup>6</sup> Sitert fra *Store norske leksikon*, <http://www.storenorskeleksikon.no/sa.asp?artid=801358>

<sup>7</sup> Den norske fredsforskeren Johan Galtung har utviklet et voldsbegrep som favner distinksjonen mellom fysisk og psykisk vold og grader av intensjon (gjengitt fra Gentikow 1997).



Fremstilling av raa scener, forbrydelser, ægteskapsbrud o.l virker demoraliserende ogsaa paa voxne; dumme, flau, uæstetiske billeder virker ødeleggende paa smaken. Saaledes blir daarlige kinematografer likefrem kulturfiendtlige og saavel lovgivere og politimyndigheter har anset som sin pligt at gripe ind.<sup>8</sup>

Som dette sitatet illustrerer, er dette en kompleks og sammensatt problematikk som kan brytes ned i ulike komponenter som smak, manglende smak, form, innhold, kvalitet, moral vs. umoral osv. Kristin Drotner oppsummerer den mer allmenne kulturpessimismen på følgende vis:

”Ifølge en slik logikk er det farlig for voksne å se *Miami Vice* eller *Falcon Crest* hver dag: Det nedbryter gradvis vår menneskelighet. Men hvis barn ser de samme programmene, får de ikke en gang sjansen til å utvikle en slik menneskelighet – de forblir ikke-mennesker” (Drotner 1990:146). Gjennom drøftinger av konkrete filmer vil jeg senere også utfordre spørsmålet om fiksjonsfilm og dannelse, og fokusere på eventuelle verkavhengige forskjeller. Som det ble poengtert innledningsvis, framstår ikke all medievold som like ille i henhold til debattene. Norske kritikere etablerer for eksempel en forskjell mellom *Natural Born Killers* og *Pulp Fiction*. Slike forskjeller, samt smaken, kvaliteten og dannelsens betydning er sentrale spørsmål i avhandlingen som tas opp i full bredde i kapitlene 3 og 4.

Hvordan man kan løse voldens dilemma er m.a.o. både et tema som engasjerer og et komplekst spørsmål med ulike svar. *Regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene* foreslår tiltak som kan bidra til å redusere omfanget og bruken av voldsskildringer i bildemediene. Målene, slik de ble nedfelt av den daværende Ap-regjeringen, var blant annet:

- En bred mobilisering mot vold i mediene
- Bevisstgjøring av publikums makt og ansvar
- Formidling av kunnskap og forståelse for bildespråket som grunnlag for en mer kritisk og bevisst mediebruk (*Regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene* 1995:15)

I tillegg ble det i planen fastsatt som mål å fremme tiltak som skulle ansvarliggjøre de som formidler medievold, oppdatere lov- og kontrollverk og styrke kontrolltiltakene.

Handlingsplanens mål er derfor *mindre vold* i bildemediene, et valg som kan defineres som en mellomposisjon. En mer ytterliggående posisjon ville være en konsekvent restriktiv holdning mot *all vold*, en posisjon det er vanskelig å finne i ren form i norsk offentlig debatt. En ren liberalistisk posisjon vil ønske en frihet for alle uttrykk i tråd med filosofen Voltaires kjente postulat: ”Jeg er uenig i det du sier, men jeg vil inntil min død forsvare din rett til å si det”. Ytringsfrihetskommisjonens innstilling gikk ut fra prinsippet om ytringsfrihet inn for å fjerne

<sup>8</sup> Sitatet er hentet fra Kvinneforeningen Nylændes medlemsblad 15.12.1912, og jeg siterer fra Pedersen Nymo 2003:20.

sensur på film for voksne (NOU 1999:27).<sup>9</sup> For noen få vil løsningen være å fjerne volden helt, for de fleste er løsningen å fjerne noe av den, særlig med tanke på barn og unge. Men hva? Kan man definere skillene på akseptabel og uakseptabel vold i filmatisk sammenheng?

## 2.2 Sensurens dilemmaer

Å identifisere forskjellen på akseptabel og uakseptabel vold faller inn under Statens filmtilsyns oppgaver og inngår i de vurderingene de filmsakkyndige her foretar. Ordningen med en ”filmkontroll”<sup>10</sup> er et ikke-liberalt prinsipp, hvor nettopp noen former for vold (eller sex) defineres som problematisk<sup>11</sup>. Ifølge norsk lov skal film eller video som vises i næringsammenheng ha forhåndsgodkjennelse av Statens filmtilsyn.

Den norske filmsensuren ble etablert med kinoloven av 1913.<sup>12</sup> Bakgrunnen for forhåndskontroll av levende bilder var nettopp bekymringen for barn og unge fra arbeiderklassen som stimlet til kinoene rundt 1910, og som kunne se alle typer film uten restriksjoner. Kampanjen for sensur var ikke minst styrt av sedelighetsforeninger og lærere (se for eksempel Pedersen Nymo 2003:24, Dahl mfl. 1996). De pikante danske filmene med titler som *Elskerinden*, *Den utro Hustru* og den norske *Anny – en gatepikes roman* trekkes ofte fram blant filmene fra denne første perioden (Iversen 1993, Dahl og Bastiansen 1999:31). Forståelsen av filmen som et farlig medium var også knyttet til det voldelige innholdet i filmene som ble vist på de daværende private kinoene. Kinoeieren G. A. Olsen skal ifølge filmhistorikeren Sigurd Evensmo ha uttalt :

De fleste filmene som forevistes, var av en nokså hasardiøs natur. Publikum ble vennet til – og forlangte – ”harde” filmer. En film uten mord, røveri eller slagsmål ble betegnet som svak og hadde vanskelig for å trekke hus (Evensmo 1967:58).

Den såkalte moraloffensiven mot disse filmene, – og for sensur, hadde sine internasjonale paralleller, hvor blant annet Sverige lå foran Norge i tid.<sup>13</sup> Argumentasjonen for sensur var av

---

<sup>9</sup> Dette tilsvarer filmtilsynets praksis de seneste år, hvor ingen filmer har blitt forbudt siden 1994. Se mer senere.

<sup>10</sup> Navneendringen fra Statens filmkontroll til Statens filmtilsyn ble gjort i 1993 ved sammenslåingen av Statens filmkontroll (grl. 1913) og Videogramregisteret (grl. 1985).

<sup>11</sup> Og til en viss grad andre felt, for eksempel blasfemiparagrafen som var det fellende kriteriet da *Life of Brian* ble totalforbudt i Norge i 1980.

<sup>12</sup> Kinoloven av 1913 (Odelstingsproposisjon nr. 26 ”Lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder”) som innførte filmkontroll, førte også til en omlegging til kommunale kinoer gjennom at kommunene fikk bevilgningsretten til kinodrift (se for eksempel Hanche et al. 1996:13).

<sup>13</sup> Ordlyden i den norsk lovhjemmelen følger den svenske tett med unntak av regelen om aldersgrense som Norge ikke innførte før i 1922, mens den svenske hadde 15-års aldersgrense fra starten av. Da Justis- og Politidepartementet la fram sin innstilling i 1913, inngikk den svenske lovgivningen som bakgrunnsmateriale (Nymo Pedersen 2003:27).

klar moralsk karakter, for eksempel slik den kom til uttrykk hos sentralstyret i De norske sedelighetsforeningene i 1912:

Hva leveres der ikke ved siden av og blandet sammen med gode og verdifulle ting? ...Man faar se pikante teaterstykker, mordscener, indbrud, slagsmaal, grovkornede, usmakelig, humoristiske scener, hvor forældre, egtefæller og øvrighet holdes for nar osv.- (Evensmo 1967:62–63).

Det er interessant å merke seg både temperaturen og engasjementet som ble lagt til grunn i denne debatten. Fiksjonsvold vekker med andre ord sterke følelser. Dette er et tilbakevendende trekk ved debatten om medie vold, slik Kirsten Drotner også påpeker. Denne debatten har siden 1910 (med vekslende styrke) preget den offentlige diskursen om levende bilder i Norge.

Motsetningene som kommer til uttrykk i de to overnevnte sitatene går rett inn i avhandlingens hovedtemaer. Det første sitatet peker på det tilsynelatende paradoksale faktum at volden *kan* ha publikumsappell. Det andre sitatet framhever problematiske sider ved filmmediet som kan knyttes både til de *holdningene* og *handlingene* som framstilles. Jeg vil her presisere at man også kan se filmmediets problematiske sider som to atskilte felt, der det ene er et spørsmål om *negativ moral* og den andre et spørsmål om *negativ påvirkning*. Den svenske forskeren Ulf Dahlquist, som har forsket på den svenske debatten omkring medie vold, hevder at den moderne debatten nesten utelukkende handler om den negative påvirkningen, i betydningen økt aggresjon eller eventuelle holdningsendringer hos publikum (Dahlquist 1999:14–15.). Man kan skille for eksempel mellom ”å venne seg til hardere filmer” (negativ påvirkning), og ”grovkornete og usmakelige scener” (umoralisk innhold). Disse størrelsene veves etter min vurdering imidlertid også ofte sammen, for eksempel gjennom koblingen mellom ubehag og umoral.

De som var tilhengere av å innføre sensur, mente at sensurlovgivningen ville hindre både umoral og negativ påvirkning. Forslagene om sensur ble møtt med motargument knyttet til demokratiske rettigheter nedfelt i prinsippet om ytringsfrihet, og uttalelser om at sensur var uttrykk for ”tantemoral” slik for eksempel Venstre-representanten Johan Ludwig Mowinckel uttrykte det i Stortingets debatt (Dahl og Bastiansen 1999:33). Prinsippet om ytringsfrihet og kritikken mot den rådende borgerlige moralen har også senere vært viktige i det liberale synet på mediens bruk av vold. Spørsmålet om moralske vurderinger ble en integrert del av Filmkontrollens hovedoppgave, som var å vurdere forbud mot umoralske filmer og senere fastsette aldersgrense for visninger.<sup>14</sup> Filmkontrollens første sjef, Arne Halgjem, uttalte til

<sup>14</sup> Fra 1913 til 1921 hadde loven ingen aldersgrense, filmene ble enten tillatt eller forbudt, men 1.1. 1922 ble 16-årsgrensen innført (Pedersen Nymo 2003:41–43). I 1954 kom ordningen med tredelt sensur: 7, 12 og 16 år. Fra 1987 har man hatt ordningen med følge av foresatte for barn og unge under 15 år. Dagens aldersgrenser ble gjort gjeldende fra 15. juli 1994.

filmmagasinet *Helt og Skurk* i 1918 at det nettopp var de etiske kriteriene som var avgjørende.

Man kan ikke sitte her og se paa filmen som kunstkritiker, da vilde nok forkastelsesprocenten bli langt større en den er. Jeg føler det som min pligt at ta mer hensyn til det etiske end det estetiske (Pedersen Nymo 2003:48).<sup>15</sup>

Forholdet mellom etiske og estetiske kriterier for vurdering av voldsinnslag har med andre ord alltid vært et sentralt spørsmål. Filmtilsynets avgjørelser vil lett kunne implisere etiske kriterier for vurderingen, og formuleringen i *Lov om offentlig forevisning av kinematografibilleder* inkluderte også dette eksplisitt:

De filmsakkyndige maa ikke godkjenne billeder, hvis forevisning, de mener vil stride mot lov eller krænke ærbarhet eller virke forraaende eller moralsk nedbrytende. Andre billeder maa de ikke negte at godkjenne (Dahl og Bastiansen 1999:34).

Lovtekstens formuleringer var rimelige vage og krevde aktiv fortolkning av kriteriene fra de sakkyndiges side. Filmsensuren var i praksis også en kontroll av den ”moralske orden”, og det ble klippet i scener som virket truende på den offentlige moral både i melodramaer og komedier (Pedersen Nymo 2003, Bastiansen og Dahl 2003:206). I starten var forbudskriteriene ”krenke ærbarhet” og ”moralsk nedbrytende” mest anvendt. Kriteriet ”forraaende” ble stadig viktigere på 1970-tallet i tråd med det økende voldsinnholdet, ikke minst i amerikansk film på denne tiden (<http://www.filmtilsynet.no>).<sup>16</sup> Fra og med 1.1.2000 har de gamle forbudskriteriene, med unntak av å ”krenke ærbarhet”, blitt erstattet av nye retningslinjer. I den nye lovteksten fra 1999 er det vanskelige punktet om ”moralsk nedbrytende” borte. Lov om film og videogram av 20.12.1999, paragraf 4 formuleres nå slik:

Statens filmtilsyn må ikkje godkjenne for framsyning i næring bilete som tilsynet meiner krenkjer sømd eller strir mot straffelova § 382.

I straffelovens § 382 utdypes dette som følger:

Med bøter eller med fengsel inntil 6 måneder eller med begge deler straffes den som utgir eller frambyr til salg eller leie eller på annen måte søker å utbre film, videogram eller lignende der det i underholdningsøyemed er gjort utilbørlig bruk av grove voldsskildringer.<sup>17</sup>

---

18-årsgrensa, som ble innført i 1969, kom delvis som svar på den økende mengden av voldsfilm, blant annet spaghettiwesternfilmene (Stensland 2002). Dagens aldersgrenser ”for alle”, 7, 11, 15 og 18 år, har hatt gyldighet siden 1994. Se også Statens filmtilsyns nettside.

<sup>15</sup> Opprinnelig i *Helt og Skurk* nr. 5 1918.

<sup>16</sup> [http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor\\_sensur](http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor_sensur) Besøkt 12.12.2002

<sup>17</sup> [http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor\\_sensur](http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor_sensur) Besøk 12.12.2002

Hvordan det nettopp er voldsrepresentasjon i underholdningssammenheng som framheves som utilbørlig, dvs. uakseptabelt, er interessant for min videre drøfting. Jeg vil komme tilbake til dette temaet både i min diskusjon av filmkritikerens vurdering og i filmanalysene (henholdsvis kapittel 3 og 6). Dette vil si at vold i kunstnerisk sammenheng får en annen status og derfor implisitt vil få en annen vurdering etter filmtilsynets kriterier. Forholdet mellom kunst og underholdning er også en tematikk det vil være interessant å undersøke i forbindelse med kritikernes kriterier når de vurderer fiksjonsvold. Likevel er det innenfor lovteksten fremdeles stort rom for fortolkning, og vurderingene framstår derfor som ulike sett over tid. Ifølge en artikkel av daværende filmsakkyndig i tilsynet, Jørgen Stensland, er vurderingene de filmsakkyndige gjør fundert i institusjonens praksis og tradisjon, de sakkyndiges egne moralske holdninger, men det offentlige ”moralske klima” kan også være forhold som spiller inn. Dette forsøker man å balansere opp mot hverandre blant annet ved hjelp av å endre sammensetningen av de sakkyndige (Stensland 1999:41–43).

At det offentlige ”moralske klima” spiller inn, framgår relativt klart av statistikken over Statens filmtilsyns vurderinger i perioden 1955–2002. Grensene for hva som tillates av voldsskildringer på film, har blitt justert over tid i takt med samfunnets toleransegrense for fiksjonsvold, særlig gjelder dette grensene for hva som er akseptabelt for voksne. Perioden 1968–1975 regnes historisk sett som en ”voldstopp”, blant annet på grunn av de såkalte spagettiwesterns, og i disse årene ble gjennomsnittlig 15 filmer totalforbudt. Siden *On deadly ground* i 1994 har ingen filmer blitt totalforbudt på grunn av vold i Norge<sup>18</sup> (<http://www.filmtilsynet.no>, *Aftenposten* 29.09.2003). Statens filmtilsyn har under Torstein Storemyrs (1987–1996) og i særdeleshet Tom Lølands ledelse (1996–2004) framstått som mer liberalt, både gjennom vedtak og debatt.<sup>19</sup> Storemyr var sentral i overgangen til en mer aktiv bruk av aldersgrensene og mindre klipp.<sup>20</sup> Statens filmtilsyns politikk på slutten av 1990-tallet korrelerer dermed med en nyere tankegang som blant annet kom til uttrykk hos Ytringsfrihetskommisjonen (NOU 1999:27) og Konvergensutvalget (NOU 1999:26), hvor man i begge tilfeller gikk inn for å oppheve voksensensur. Opphevelsen av voksensensur ble fulgt opp av regjeringens melding om ytringsfrihet og paragraf 100 den norske Grunnloven (St.meld. nr. 26 (2003-2004)).<sup>21</sup> Et eksempel på at en slik liberalisering er i tråd med moderne holdninger og praksis, kan være markeringen av filmtilsynets 90-årsjubileum med frigivelsen av alle tidligere

<sup>18</sup> Unntaket er for så vidt den erotiske filmen *Sansenes rike* (Nagisa Oshima 1976) som ved ny vurdering i 1998 først ble forbudt, men så påklaget til den nye filmklagenemnda som gjorde om vedtaket.

(<http://www.filmtilsynet.no/Film/Filmstatistikk/index.html?&pp=1>) besøkt 12.12.2002.

<sup>19</sup> Se for eksempel om Tom Lølands kritikk av Kongen og statsministerens nyttårstaler i 2002, Løland 2003 og <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/2438440.html>

<sup>20</sup> Se for eksempel [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/film/article635025.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article635025.ece)

<sup>21</sup> Sejersted 2004. Meldingen blir behandlet i Stortinget september 2004. Kilde [www.stortinget.no](http://www.stortinget.no). Besøkt 28.06.2004

sensurerte filmer.<sup>22</sup> Statens filmtilsyn begrunnet denne markeringen blant annet med at mange filmer var blitt sensurert på bakgrunn av samtidens rådende samfunnsnormer, og ikke ut fra skadelighetskriteriet som står sterkest i dag. Når sensuravgjørelser endres over tid kan det i stor grad forklares med endrede moralholdninger. Statens filmtilsyn hevder selv at grensene for vurdering av filmer for barn ikke har blitt flyttet på samme måte. Vurderingene av ungdomsfilm baseres derimot på at ungdom har fått en høyere mediekompetanse, i form av genrebevissthet (for eksempel om sciencefiction- og skrekkfilm) og kjennskap til filmens virkemidler (<http://www.filmtilsynet.no/Film/statistikk>). Både filmtilsynets og Filmklagenemndas fastsettelse av aldersgrensen 11 år for filmen *Spider-Man* (til tross for en rekke voldshandlinger) var forankret i gjenkjennelseelementet, og barnas kjennskap til at filmen hadde sitt utspring i den frie fantasi og et ”fiction/tegneserie-preg”.<sup>23</sup>

Et problemfelt her er imidlertid overgangen eller forskjellen mellom barn og unge, slik debatten om 11- eller 15-årsgrensen på *Lord of the Rings: Two Towers* tydelig viste i 2002. Jeg vil i mine egne filmanalyser forholde meg til filmer beregnet på et voksent publikum (samtlige av filmene i mitt materiale fikk enten 15 eller som de fleste 18 års aldersgrense. Se appendiks 1 for detaljer her). Jeg vil likevel også peke på noen interessante forutsetninger som ligger til grunn for filmtilsynets vurderinger av aldersgrensen ut fra regelverket. Om 11-årsgrensen heter det for eksempel at voldshandlinger kan godtas i ”bestemte sammenhenger”, og dette skal være en ”forståelig sammenheng”.

Vidare kan 11-årsfilmer innehalda valdshandlingar som går inn i ein urealistisk samanheng, slik som slap-stick, fantastiske innslag og andre overdrivingar. Valdshandlingar kan også aksepteras dersom dei er element i filmar som er baserte på velkjende historier, bøker, teikneseriar eller der handlinga har ein klår avstand i tid og rom (<http://www.filmtilsynet.no>).<sup>24</sup>

Her legges både kjenthet og ”ikke-realistiske” sammenhenger til grunn for at volden oppleves som mer distansert, og dermed mer tolerabel for ungdom på 11 år. For alderstrinnet over – 15-årsgrensen – heter det:

Sjølv om heltane og skurkane blir utsette for psykisk terror eller til dels grove valdshandlingar, føreset vi at dei fleste 15-åringar opplever dette som fiksjon (<http://www.filmtilsynet.no>).

---

<sup>22</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Nyheter/1064563517> . Vedtaket vakte debatt i ettertid, og Torstein Storemyr, som ble konstituert direktør etter Lølands avgang, omgjorde vedtaket, se for eksempel <http://www.nrk.no/film/3645949.html>.

<sup>23</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Klagenemnd/Klager/22943>. Mindretallet som argumenterte for 15 års aldersgrense her, forankret sin argumentasjon i at filmen ikke var en ren fantasi-/tegnofilm.

<sup>24</sup> [http://www.filmtilsynet.no/Film/Om\\_aldersgrenser](http://www.filmtilsynet.no/Film/Om_aldersgrenser)

Argumentasjonen knyttet til akseptabel vold knyttes, som vi ser, til kriterier som urealistisk sammenheng, fantastiske innslag og overdriving, og for 15-åringene *opplevelsen av at dette er fiksjon*. Selv om jeg i det videre arbeidet vil konsentrere diskusjonen om filmer for voksne, er spørsmålet om opplevelsen av fiksjon og fiksjonens status, en kjerne ved *det voldelige dilemmaet slik jeg ser det*, og jeg vil vende tilbake til dette allerede i del 2.4. Jeg vil først gripe fatt i det fundamentale skillet mellom faktisk og fiktiv vold.

### 2.3 Den offentlige bekymringen

Som jeg allerede har trukket fram, har forholdet mellom fiktiv og faktisk vold ofte vært betraktet som et problematisk felt. I den offentlige diskursen om mediepåvirkning og vold kan man identifisere to viktige retninger eller debatter som gjerne veves sammen. Den svenske sosiologen Ulf Dahlquist omtaler sammenvevingen mellom vold og fiktive representasjoner av vold som fiksjonsblindhet, en form for blindhet for skillet mellom fiktiv og faktisk vold (Dahlquist 1998). Det er av avgjørende viktighet å rydde opp i begrepsforståelsen her, og jeg vil derfor forsøke å klargjøre disse debattene.

På bakgrunn av *faktiske voldshendelser* har vold i fjernsyn og fiksjonsfilm vært trukket fram som mulige årsaker til konkrete handlinger. På 1990-tallet, hvor empirien min er hentet fra, sto særlig to saker sentralt i debatten. Den såkalte Bulger-saken, hvor 2-årige James Bulger ble drept av to tiåringer, og Silje-saken i Trondheim skapte begge overskrifter om medievold (se for eksempel Skretting 1994, Bjørnebekk 1994). Begge sakene gjaldt barn som drepte andre barn, ugjerninger så grusomme at de er vanskelige å forklare. I ettertid har mer fyllestgjørende forklaringer kommet fram, men filmen *Childs Play III* og tv-serien *Power Rangers* blir stadig forbundet med hendelsene. Eller som fjernsynsforskeren David Buckingham formulerer det, de inngår i den offentlige mytologien om medier og vold (Buckingham 1996). Senere har direkte koblinger mellom faktisk og fiktiv vold særlig dukket opp i forbindelse med skolemassakre, hvor unge menn har skutt medelever og lærere. Det skjedde i USA både i forbindelse med Jonsboro i 1998 og Littleton/Columbine-massakren i 1999, og det skjedde igjen i Tyskland etter skoledrapene i Erfurt i 2002, for å nevne noen av de mest omtalte eksemplene.<sup>25</sup> Koblingen mellom Columbinemassakren og filmen *Basketball Diaries* (Kalvert 1995),<sup>26</sup> med den unge og populære stjernen Leonardo DiCaprio, er et illustrerende eksempel. Forbindelsen skulle være at det i begge tilfeller er en elev som skyter medelever og likhetstrekk i

<sup>25</sup> Se for eksempel *Dagbladet*, 27.03.1998, *Nettavisen* 22.04.1999 og *Aftenposten* 30.04.2002 om disse tre sakene.

<sup>26</sup> Norsk tittel *Netter i New York* (1995). Regi: Scott Kalvert, basert på Jim Carrolls biografiske roman.

påkledningen. ”I drømmen er han kledd i svart, og har tydelig glede av nedslaktingen... Mennene som skjøt ned og drepte 13 medelever og lærer ved Columbine videregående skole i Denver tirsdag, bar også svarte frakker” (*Nettavisen* 22.4.1999). Ingen har hittil påvist, så vidt jeg har kunnet finne, at drapsmennene faktisk hadde sett denne filmen.<sup>27</sup> Debatten karakteriseres dessuten av at avisene siterer *hverandre* i oppslagene, slik at de originale kildene blir vanskelig å oppspore, og at en rekke journalister trolig ikke har sett den aktuelle filmen.

Norske eksempler på koblinger mellom film og faktisk vold finnes også. I forbindelse med den norske ”Birgitte-saken” hadde *Dagbladet* et oppslag om at politiet hadde leid og sett den amerikanske komedien *Nobody's Fool*<sup>28</sup> (Benton 1994), som den daværende mistenkte fatteren hadde sett drapskvelden, på jakt etter drapsmotiv.<sup>29</sup> På tilsvarende måte trakk aktoren fram *The Sixth Sense* (Shyamalan 1999) i som en mulig påvirkningsfaktor for den tiltalte samboeren i forbindelse med drapet på Linda Didriksen.<sup>30</sup> Felles for alle disse tre filmene er at de verken kan eller har blitt karakterisert som ”voldsfilm”, og med unntak av den ene drømmesekvensen i *Basketball Diaries*, er dette filmer som genremessig og temamessig står langt fra filmer som vanligvis vurderes som problematiske.<sup>31</sup> Det er typisk for de voldshendelsene hvor koblingen til fiktiv vold dukker opp, at dette gjelder de dramatiske eller spektakulære hendelsene, og at tendensen til slike koblinger styrkes dersom sakene er nære oss selv (Dahlquist 1998:113). Samtidig viser det styrken i den offentlige bekymringen knyttet til filmmediet per se, når for eksempel komedier som *Nobody's fool* kan framstå som potensielle farer.

En annen linje i debatten har tatt utgangspunkt i *fiktiv vold*, og forståelsen av at fiksjonsfilmen i dag preges av en økende bruk av og estetisering av vold. Ulf Dahlquist problematiserer begrepet fiktiv vold ut fra forståelsen av at fiksjonsvolden i streng forstand ikke er vold.

Det ”våld” vi ser i spelfilmer är fiktiva representationer av våldshandlinger. Det är inte karatesparkar, skottlossning och blod vi ser, det är stunttrick, pyroteknik och pölar av ketchup ägnade att få oss att tro att det är våld (Dahlquist 1998:160–161).

---

<sup>27</sup> Overvåkningsbilder fra drapene (blant annet anvendt i *Bowling for Columbine* (Moore 2002)) viser ingen slike klær, men drapsmennene skal ifølge etterforskningsrapporten ha hatt på seg slike før/idet hendelsen startet. Drapsmennene Klebold og Harris brukte dessuten ”trenchcoats” til vanlig og ble av medelever omtalt som ”the Trench Coat Mafia”. Rapporten er blant annet publisert på CNNs nettsider. <http://www.cnn.com/SPECIALS/2000/columbine.cd/frameset.exclude.html>.

<sup>28</sup> Filmen het *Ingen er fullkommen* på norsk og hadde 7-årsgrense. <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D002816>.

<sup>29</sup> Fatteren ble siktet for drapet på den 16-årige Birgitte på Karmøy i 1995, dømt i herredsretten, men senere frikjent og tilkjent erstatning i høyesterett.

<sup>30</sup> *Dagbladet* 12. januar 2003. Samboeren ble frikjent i tingretten, men senere dømt i lagretten (*Dagbladet* 28.06.2003).

<sup>31</sup> Jf. den norske mottakelsen av filmen *Netter* i *New York* hvor ingen norske kritikere var bekymret for volden i denne filmen. Se min undersøkelse i Gjelsvik 1999.



Jeg følger Dahlquist i hans påpeking av behovet for en annen terminologi som kan signalisere forskjellen mellom fiktiv voldsrepresentasjon og faktiske voldshendelser, fordi den manglende distinksjonen bidrar til en sammenblanding i diskusjonene. Den britiske medieforskeren Martin Baker er enda mer negativ til bruken av medieviolbegrepet på grunn av denne sammenblandingen. Bare i forbindelse med fiksjonsfilm dekker ”medievold” alt fra steinklosser som Tom kaster i hodet på Jerry, via Hammers skrekfilm til Clint Eastwoods harde menn og Arnold Schwarzeneggers voldelig humor (Barker 1997:42). Det er utvetydig viktig å tydeliggjøre skillet mellom faktiske voldshendelser og fiksjon. I mangelen av noe bedre velger jeg likevel å beholde begrepene fiksjonsvold og fiktiv vold, samtidig som et hovedmål med mitt prosjekt er å belyse forskjellene i ulike former<sup>32</sup> for fiktiv voldsrepresentasjon. Jeg vil imidlertid senere også ta for meg representasjons- og fiksjonsbegrepet mer inngående i tråd med problematiseringen Dahlquist trekker opp.

Endringer innen filmmediets voldsrepresentasjoner har blitt drøftet som et problem i seg selv og med bekymring for hva dette eventuelt kan gjøre med tilskuerne. Dette var et sentralt tema i den viktige film- og sensurdebatten på slutten av 1960-tallet. Mellom 1963–1967 foretok Statens filmkontroll flere kontroversielle avgjørelser, både med hensyn til klipping og forbud. Mest diskutert ble sensuren av Ingmar Bergmans *Tystnaden* samt Vilgot Sjømans *491* og *Jag är nyfiken gul*. Her ble sensurproblematikken viktig, og i den debatten var norske filmkritikere engasjert. De nevnte filmene var sentrale i *Foreningen Fri Films* kamp mot filmsensuren. Leder for foreningen var filmkritikeren Bjørn Bjørnsen sto mot en annen radikal kritiker, Sigurd Evensmo, i debatten (se for eksempel Dahl mfl. 1996:339–347). Etter sin tid som filmkronikør i NRK, ble Evensmo filmsensor, og støttet sensur både av sex- og voldsskildringer. Som filmsensor gjennomførte Evensmo en studie av temaet vold i film. Evensmo fant i 1968 ut at antall drap økte kraftig, de var mer bestialske og de ble skildret mer i detalj. I boka *Vold i filmene* (Evensmo 1969) går han hardt imot det han kaller voldsforherligende film og avhumanisering i åndsfrighetens navn. Særlig Sergio Leones italienske spaghattiwesterns *Fistful of Dollars* (1964), *For a Few Dollars More* (1965) og *The Good, the Bad and the Ugly* (1967) fikk stor negativ oppmerksomhet og var sentrale i debatten. I 1967 var Evensmo med på å forby norsk kinovisning av Arthur Penns film *Bonnie & Clyde* (1967), fordi den var ”umoralsk og forrående”. Norsk Filmkritikerlag, ved formannen Arne Hestenes, reagerte på avgjørelsen og klaget den inn for Justisdepartementet blant annet med følgende argumentasjon:

---

<sup>32</sup> Selv om jeg fokuserer på ulike former for voldsskildringer, er materialet samtidig relativt enhetlig, slik at voldsframstillinger i sin fulle bredde langt fra favnes av denne avhandlingen.

Vi finner at filmen for det første er et kvalitetsarbeid av høy kunstnerisk verdi noe den også har blitt berømmet for i alle land ... Vi kan for det annet heller ikke se at filmen kan virke «forrående». I motsetning til andre, glattere filmer der det myrdes i fleng, nærmest som sport eller lek, viser *Bonnie and Clyde* hva mord virkelig er ... Den viser oss råskapens sanne ansikt, ikke det forløyende (Ellingsen 1996:12).

*Bonnie & Clyde* ble senere klippet og vist på norske kinoer, og filmen betraktes i dag *både* som en klassiker *og* som en film som flyttet grensene med hensyn til framstillingen av vold i film (se 2.3). Evensmo drar inn en generasjonsmotsetning som forklaring på de ulike posisjonene i drøftingen av filmen i sin bok:

De som er gamle nok til å ha opplevd den siste storkrigen og terrorens år i eget land, som selv måtte bruke vold, som fikk føle den på egen kropp samtidig som de så venner og kamerater bli mishandlet og drept – kan de forstå og selv bli forstått i debattene med en ung generasjon som hovedsakelig har hentet sin oppfatning av voldens nødvendighet og heroiske storhet hos frihetskjempere og filosofer i fjerne land? (Evensmo 1969:80).

Som en parallell tendens til situasjonen på 1960-tallet dukket påstander om mer og verre underholdningsvold opp igjen med ny tyngde på 1990-tallet, og denne perioden utgjør kjernen i min studie. Særlig var man da opptatt av en mulig negativ konsekvens for unge tilskuere. Denne drøftingen sto særlig sterkt i Norge i forbindelse med kinopremieren på Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994). I *Natural Born Killers* framstilles brutal vold i et nytt estetisert filmspråk, og med et heftig soundtrack. Aftenpostens filmkritiker Per Haddal omtalte filmens iscenesettelser av vold som ”sexy vold” (Haddal 1994). Dessuten ufordrer filmen tilskuerne fordi de mest positive karakterene, Mickey og Mallory, er masse-mordere. Det er Mickey og Mallory som er protagonistene publikum blir kjent med, og kan føle sympati for. Journalister, fedre og fengselsledere framstilles som mye verre. *Natural Born Killers* plasserer seg i en utvikling mot økt grad av voldelige virkemidler i amerikansk underholdningsfilm, og kan karakteriseres som *ultravoldelig*. Jeg vil gjøre rede for og problematisere utviklingstrekk ved voldsskildringer i moderne amerikansk film senere i kapitlet.

*Natural Born Killers* hadde dessuten omdømme som en katalysator for virkelig vold. Sterkest ble anklagen om dette framført av forfatteren John Grisham som rapporterte fra to bestialske drap i Mississippi, hvor to tenåringer ble tiltalt og hvor det i rettssaken kom fram at de hadde sett filmen. Grisham framstiller *Natural Born Killers* som en motbydelig film. Oliver Stones skrev et kraftig svar på anklagene: Andre faktorer gjorde de virkelige tenåringerne Ben og Sarah til mordere hevdet Stone, ikke en film (Stone 1996, Grisham 1996).<sup>33</sup> Stones standpunkt om at kunsten ikke kan gjøres til syndebykk fordi den kun speiler virkeligheten, er typisk for

---

<sup>33</sup> Begge artiklene er gjengitt i French 1996.

den liberale posisjonen, slik den også kom til uttrykk i kampen mot den norske filmsensuren på 1960-tallet (Dahl mfl. 1996:339–347).

I tilfellet *Natural Born Killers* veves med andre ord de to linjene i debatten (faktisk vold og fiktiv vold) sammen. Delvis var debatten vekket av påstander om faktisk vold som følge av filmen, men selve voldsuttrykket og filmen i seg selv framsto også som et problem. I tillegg ble problematikken knyttet til sensur nok en gang gjenstand for debatt i Norge. Særlig var det aldersgrensene på filmer med voldsinnslag som sto sentralt. Statens filmtilsyn satte først 15-årsgrense på denne filmen, men etter massiv kritikk gjorde tilsynet en historisk endring og hevet aldersgrensen til 18 år (se for eksempel Aftenposten og VG 24.10.1994).

I de siste årene har debatten om vold og visuelle medier tatt en ny dreining ved at den kraftigste kritikken rettes mot det nyeste av disse mediene, nemlig dataspill.<sup>34</sup> Her har debatten hatt sitt utgangspunkt i konkrete spill med voldelig innhold, særlig har spillene *Grand Theft Auto* (*GTA3* og *Vice City*), *Getaway* og *Postal 2* vært heftig debattert. Disse spillene har vært kritisert av organisasjoner som Barnevakten,<sup>35</sup> og *GTA3* ble politianmeldt av Barneombudet og Forbrukerrådet. Høsten 2003 varslet barne- og familieminister Laila Dåvøy og kulturminister Valgerd Svarstad Haugland en tiltakspakke mot voldelige dataspill, som inkluderte støtte til norskproduserte spill og vurdering av aldersgrenser.<sup>36</sup> Det er imidlertid en diskrepans mellom skeptikernes og forskernes syn på dataspillenes konsekvenser for brukerne (se f.eks. Karlsen 1999). Denne situasjonen er noe parallell i filmsammenheng, og jeg vil returnere til forholdet mellom forskning og debatt om filmvold litt senere.

Jeg vil runde av denne delen med en gjennomgang av en relevant analyse av den svenske debatten om medie vold. Den svenske forskeren Ulf Dahlquist har analysert voldsdebatten i svenske medier med vekt på dagspressen, i perioden mellom 1980 og 1995. Et av de karakteristiske trekkene ved debatten var, ifølge denne avhandlingen, den sterke allmenne og tilbakevendende forståelsen av at filmvold er skadelig (Dahlquist 1998). Et annet poeng Dahlquist løfter fram, er at ”medieeffekt” utelukkende forstås i *negativ* forstand og knyttes til problemer som avstumping, fordumming, vold og kriminalitet (Dahlquist 1998:18).

---

<sup>34</sup> For forenklingens skyld anvender jeg begrepet dataspill om digitale spill til ulike plattformer: data, ulike videokonsoller, Internett. GTA-spillene finnes for eksempel for Play Station og PC.

<sup>35</sup> Barnevakten ble stiftet i 2000 som en reaksjon på fjernsynsserien *Xena* som ble vist på TV3, og arbeider for å beskytte barn mot medie vold. Se f.eks. [www.barnevakten.no](http://www.barnevakten.no).

<sup>36</sup> Se f.eks. <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=75685> og <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=75685> og departementets pressemelding <http://odin.dep.no/kkd/norsk/aktuelt/presse/043031-070141/index-dok000-b-n-a.html>. Forslaget om faste aldersgrenser fikk kritikk både fra Statens filmtilsyn og bransjen selv fordi disse ønsket å opprettholde forsøkene med merking av veiledende aldersgrenser.

Dahlquist velger i sin avhandling å skille mellom filmen som potensielt umoralsk og filmen som potensielt skadelig (Dahlquist 1998).<sup>37</sup> Selv konsentrerer han sin undersøkelse og sine diskusjoner om filmmediets skadelighet. Det er imidlertid noe uklart hva han legger i kategorien umoralsk, og senere i studien inkluderer han negativ normovertakelse som en påstått negativ effekt (Dahlquist 1998:6–17, 182). Som det vil gå fram etter hvert, er det den normgivende siden som vil bli diskutert mest i *denne* avhandlingen. Dahlquist konkluderer selv med at fordømmelsen av medie volden inngår i konstruksjonen av det gode samfunnet og det gode mennesket (Dahlquist 1998: 237), noe jeg vil hevde viser hvordan dette spørsmålet i stor grad vil implisere en etisk drøfting.

Dahlquist påviser en mer eller mindre kronisk uro for fiksjonsvold, som har gitt opphav til flere ulike oppblomstringer av debatten knyttet til emner som skrekk og splatterfilm, og senere til mainstreamfilm og til tegnefilm med voldsinnhold (Dahlquist 1998:99-100). Han angir i sin studie en lang rekke argument som har blitt anført mot den såkalte voldsfilmen. Argumentene kan knyttes til problematiske forhold ved filmmediet per se, som mediets suggererende kraft og tvilsomme lavkulturelle status, og til mer voldsspesifikke problemstillinger. Argumentasjonen rundt voldsproblematikken spenner fra fiksjonsvoldens politisk suspekke karakter (sexistisk, rasistisk og fascistisk<sup>38</sup>), via irritasjon over kommersielle krefters spekulasjon i voldsframstillinger, til bekymring for ubehag og skade på de unge (Dahlquist 1998:119–146). De retoriske virkemidlene i debatten har ifølge Dahlquist ikke minst vært basert på bruken av metaforer med sterke negative assosiasjoner. Fiksjonsvolden har slik blitt beskrevet som en sykdom, med konnotasjoner til både avvik fra normalen og smittefare, og sammenlignet med miljøforurensing, gift og bølger som vi ikke kan beskytte oss mot (Dahlquist 1998:146-154).<sup>39</sup> Et siste trekk jeg vil peke på fra denne studien er kraften i argumentene og styrken i bekymringen (jf. Drotner over), eller det som Dahlquist omtaler som ”extreme case formulations”. Han stiller opp de vanligste av disse formuleringene som følger:

1. Filmerna er *extremt* råa/brutala/motbjudande.
2. Publiken til filmerna är *mycket* stor.
3. Påverkans effekten är:
  - a. Mycket stor.
  - b. Oomtvistliga. (Dahlquist 1998:155).

---

<sup>37</sup> For eksempel side 17.

<sup>38</sup> Jf. poenget om overtagelse av negative normer. Deler av kritikken mot Tarantino har for eksempel gått på sexisme og rasisme, se også kapittel 6.

<sup>39</sup> Booth trekker fram noe av den samme metaforbruken om kunst i sin bok (Booth 1988).

Dahlquist tilbakeviser påstanden om at debattklimaet er endret til fordel for skeptikerne til medieviolens sterke påvirkning. Men han påpeker likevel hvordan dette mindretallet nå utfordrer 1980-tallets konsensus (Dahlquist 1998:206). Hans konklusjon er at både følelsesmessig, moralsk og sosialt er fordømmelsen av medieviolens sterk og stabil (Dahlquist 1998:218). Dahlquists funn indikerer at forskningens kunnskaper endres underveis til det offentlige rom, og medfører det han ser på som en overdimensjonert frykt for filmens farlighet (Dahlquist 1998:237). Dahlquists studie preges av en (forståelig) indignasjon over proposisjonene og forenklingen i deler av debatten.

Omvendt indignasjon og omvendt resultat finner vi i en nyere amerikansk studie (Bushman & Anderson 2001). I en mye omtalt artikkel i tidsskriftet *American Psychologist* argumenterer Brad Bushman og Craig Anderson for at pressen *underinformerer* om medias negative betydning for voldsutviklingen i det amerikanske samfunnet.<sup>40</sup> De amerikanske forskernes funn tyder på at pressen er mindre kritisk enn det forskningens kunnskaper tilsier: De hevder dessuten at antall rapporter i media om negative effekter av medieviolens har blitt kraftig redusert i de senere årene. Bushman og Anderson framhever de sterke kommersielle kreftene i den amerikanske film- og fjernsynsindustrien som viktige faktorer til medias manglende kritiske årvåkenhet i dette spørsmålet. Diskrepansen mellom Bushman og Anderson og Dahlquists undersøkelser skyldes trolig både ulike undersøkelsesdesign og ulike ideologiske perspektiv, men selvsagt også reelle forskjeller mellom nordiske og amerikanske medier på dette området. Fjernsynsmediets sterke plass i det amerikanske samfunnet, sammen med Nordens distanse til de amerikanske mediekonsernene, kan være noe av forklaringen på ulikhetene mellom nordisk og amerikansk forskning på dette punktet. I denne omgang vil jeg likevel konkludere med at bekymringen har stått sterkt i den nordiske medieoffentligheten.

I den offentlige debatten er altså synet på mediene som potensielt skadelige sterkt til stede, men – er det grunnlag for et slikt syn? Hva sier forskningen?

## 2.4 Forskning om medieviolens effekt og påvirkning

Medienes innflytelse generelt, og medieviolens effekt spesielt, har vært gjenstand for tusenvis av undersøkelser siden 1920-tallet, og det er et brokete felt å gjøre rede for. En kortfattet gjennomgang må derfor bli relativt bredpenslet, noe som er problematisk fordi forskningsresultatene ikke er entydige. Dette medfører dessuten at ulike forskningsoversikter

---

<sup>40</sup> Se også debatten mellom psykologen Atle Dyregrov og medieforskeren Alex Iversen i Dagbladet 2001 med utgangspunkt i Bushman og Andersons artikkel.

farges av forskernes egne vektinger (jf. eksemplene Dahlquist versus Anderson og Bushman over). Jeg har derfor valgt å legge *The UNESCO International Clearinghouse on Children and Violence on The Screens* forskningsgjennomgang til grunn for min gjennomgang her. Jeg velger å gjøre dette fordi Clearing-huset siden dannelsen i 1997 har hatt som oppgave å overvåke dette forskningsfeltet internasjonalt, og gjør dette med høy ekspertise. Organisasjonen ledes av NORDICOM og har som mål å bidra til og effektivisere kunnskapen om barn, unge og medie vold. Deres nyeste og mest oppdaterte forskningsgjennomgang (Feilitzen 2001) er kortfattet, og jeg supplerer derfor med andre forskningsoversikter og undersøkelser underveis. Dette gjelder andre publikasjoner fra Clearing-huset (Carlsson og Feilitzen 1998, 2000), samt gjennomgangene til Barrie Gunter (1998), Ulf Dahlquist (1998), Barbara Gentikow (1997), Stephen Prince (2000),<sup>41</sup> Martin Barker og Julian Petley (1997/2001), samt den nevnte undersøkelsen til Bushman og Anderson (2001). Jeg vil i tillegg trekke inn norsk materiale i den grad dette finnes.

Et viktig skille når det gjelder medier og påvirkning, som dessverre ofte forsvinner i debatten, er forskjellen mellom barn, unge og voksne. Forskningen har i første rekke konsentrert seg om barn (og unge), men direkte koblinger mellom barns opplevelser og voksnes reaksjoner er ikke umiddelbart overførbare, noe jeg vil komme tilbake til avslutningsvis.<sup>42</sup> Det er også vanlig å skille mellom ulike former for negative medieeffekter. De mest radikale kan beskrives som effekter i publikums *handlinger og atferd*, hvorav økt aggresjon og mer voldelig oppførsel er noe av det som oftest trekkes fram. Den andre hovedkategorien er effekter knyttet til menneskelige *følelser og holdninger*. Det er viktig å markere en vesentlig forskjell mellom innflytelse på publikums holdninger og på publikums handlinger, noe jeg vil forfølge utover i avhandlingen, ikke minst i drøftingen av en etisk kritikk i konklusjonen. Samtidig er det selvsagt en sammenheng her. Dette kommer lettest til uttrykk i forbindelse med såkalt tilvenning. Tilvenning kan forstås som at publikums følelsesmessige og kognitive opplevelse av fiksjonsvold endres, noe som *kan* ha konsekvenser for våre handlinger, men ikke nødvendigvis. Holdninger er dessuten komplekse og vanskelig observerbare for forskerne. Den norske medieforskeren Ragnar Waldahl har oppsummert sosialpsykologiens bruk av holdningsbegrepet gjennom noen karakteristika

Holdninger er en mental tilstand hos et individ som består av beredskap eller tilbøyelighet til å reagere på bestemte måte og som er organisert gjennom erfaring og utøver en retningskapende og dynamisk innflytelse på atferden (Waldahl 1989:73).<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Stephen Princes antologi dekker debatt, filmvitenskapelige og sosialpsykologiske perspektiv fra 1960-tallet til 2000.

<sup>42</sup> Det er viktig å merke seg at det nettopp er forskningsresultater knyttet til forskning om barn og unge som gjennomgås av Clearing-huset. Når det gjelder andre forskningsgjennomganger, er ikke alltid dette skillet like tydelig presentert.

<sup>43</sup> Sitatet er redigert. For hvert delpunkt finnes det en utdypende forklaring i originalen som jeg har tatt ut.

Waldahl deler videre holdninger inn i tre komponenter: kunnskap, følelser og handling (Waldahl 1989:73–74). Våre holdninger kan med andre ord ha ulike retninger basert på våre kunnskaper om et emne, men de kan også ha ulik intensitet ut fra hvilke følelser som er involvert i det aktuelle spørsmålet. Holdninger vil også kunne rangeres hierarkisk, hvor grunnleggende ideologier og verdier vil være viktigst. Waldahl summerer muligheten for holdningsendringer slik: ”Holdninger endres ikke gjennom bestemte, klart definerte og avgrensede prosedyrer, men gjennom kompliserte sosiale og mentale prosesser”(Waldahl 1989:79).<sup>44</sup> Dagens forskere betrakter på denne bakgrunnen mediene som en brikke i en kompleks sosial kontekst. Samspillet mellom medier og publikum forstås derfor ikke (lenger) som en lineær kommunikasjonsprosess med publikum som passive mottakere av de holdningene medier måtte uttrykke. Medienes semantikk er alene et komplekst spørsmål som særlig humanistiske medieforskere har vært opptatt av, og som jeg vil komme tilbake til etter hvert.

Med den britiske medieforskeren Barrie Gunter kan vi kategorisere de mulige medieeffektene på følgende måte:

1. Emosjonelle <sup>45</sup>
2. Kognitive
3. Handlingsmessige eller atferdsmessige effekter (Gunter 1994:167 etter Dahlquist 1998:79–80, Gentikow 1997:17).<sup>46</sup>

Emosjonelle effekter forstås oftest som redsel, engstelse og mareritt. Denne kategorien demonstrerer derfor hvordan mediens effekter gjerne forstås som negative effekter. Selv om det finnes studier som dokumenterer at barn har blitt skremt av film (se for eksempel Pape 1998 nedenfor), finnes det samtidig en rekke positive følelser hos tilskueren, som er usynlige i forskningen. Den svenske forskeren Margareta Rönnerberg framstår som et markant unntak her. Hun har gjennom sine studier vist hvordan film kan ha positiv betydning for barn, blant annet gjennom utvikling av empati (Rönnerberg 1997). At man kan bli skremt av film, er altså både forståelig og dokumentert, men blant annet Ulf Dahlquist har problematisert forståelsen av ”å bli skremt” som utelukkende negativt, blant annet med henvisning til forskning på

<sup>44</sup> Waldahl poengterer at holdningens handlingskomponent ikke må forveksles med handling, mange forhold kan ha betydning for at handlinger ikke settes ut i livet. Jf. for eksempel erotiske lyster vekket av en film.

<sup>45</sup> Jeg vil senere argumentere mot et klassisk skille mellom emosjoner og kognisjon, men jeg beholder dette skillet her for å få fram etablerte kategoriseringer med hensyn til effekt og for en klarhet i argumentasjon.

<sup>46</sup> I tillegg foreslår Dahlquist at effekten ”fordumming” kunne inkluderes. Jf. Dannelsesaspektet og negativt syn på populærkultur.

skrekkfilmens betydning for symbolsk bearbeiding av virkelige redsler (Dahlquist 1998:81–82). Dette er en viktig presisjon som også kan fungere som en delforklaring på hvorfor noen oppsøker for eksempel skrekkfilm nettopp fordi de *ønsker* å bli skremt. Samtidig kan medievold gi en sterkere redsel enn ønskelig. Ifølge forskningen på barns reaksjoner skapes engstelse oftest av fiksjon, men redsler skapt av nyhets- og faktaprogram gir sterkere reaksjoner, nettopp fordi det ikke er ”på liksom”(von Feilitzen 2001).<sup>47</sup> Selv om barns redsel og mareritt som resultat av filmopplevelser er dokumentert i forskningen, har ikke dette temaet vært mest framtrødende i debatten (Dahlquist 1998:188). De mer kontroversielle følelseeffektene er knyttet til opphisselse og økt aggresjon (Gentikow 1997:18), men siden dette i første rekke blir problematisk når det gir seg utslag i handling, kommer jeg tilbake til dette under behandlingen av handlingsmessige effekter.

De kognitive effektene knyttes ofte til hvorvidt publikum får feilaktige forestillinger om virkeligheten, som en følge av medieframstillinger. Særlig kjent er George Gerbner og hans kultivasjonsstudier, med hovedkonklusjoner som kan oppsummeres som ”jo mer et menneske ser på fjernsyn jo mer påvirkes han/hun av fjernsynets forestillingsverden”. I sine studier fant Gerbner<sup>48</sup> at publikum som så mye fjernsyn, opplevde verden som mer utrygg og var mer bekymret for å bli utsatt for kriminalitet enn publikummere som så lite fjernsyn (Gerbner 1972, Dahlquist 1998:82–84). Gerbners studier er en kombinasjon av tekstanalyse (budskapsanalyse av fjernsynsprogram) og empiriske resepsjonsstudier, og skiller seg derfor fra tradisjonell effektforskning (Gentikow 1997:7). Gerbners studier har vært mye debattert, men har også en tendens til å bli resirkulert i gjennomganger av feltet, slik også jeg gjør her.<sup>49</sup> Gerbners undersøkelser er interessante av flere grunner. De har i likhet med en rekke andre undersøkelser blitt utfordret på spørsmålet om kausalitet, som er en metodisk nøtt i korrelasjonsstudiene. I Gerbners tilfelle henger dette sammen med problemet med å differensiere mellom ulike publikumsgrupper og seernes ulike sosiale og psykologiske bakgrunn. Forenklet kan dette framstilles slik: De gruppene som bodde i områder hvor det var størst sjans for å bli utsatt for kriminalitet, og dermed hadde størst grunn til å frykte vold, så også mest tv. Den kausale sirkelen kunne derfor være omvendt: Publikum ble ikke mer bekymret for vold fordi de så vold på tv, men så mye tv fordi de var bekymret for vold og derfor holdt seg mest innendørs (Dahlquist 1998:84).<sup>50</sup> (Se også drøftingen av den norske NOVA-undersøkelsen under.)

---

<sup>47</sup> Jf. argumentasjonen hos filmtilsynet om fantasielementet. Jeg vil vende tilbake både til ”på liksom” begrepet og følelser for fiksjon generelt senere.

<sup>48</sup> Med flere kolleger.

<sup>49</sup> Ulf Dahlquist oppsummerer likevel sin gjennomgang med at teorien om tilskuerens holdningsendringer som følge av fjernsynsskikking burde fått dødsstøtet på bakgrunn av nyere undersøkelser, f.eks. Dolf Zillmanns arbeid om horrorfilm og publikum.

<sup>50</sup> Denne gruppen var også lavest sosialt og slik også i den gruppen som ser mest tv.



En (annen) kritikk mot Gerbner er hans manglende differensiering av former for vold, for eksempel mellom fakta og fiksjon, eller i hvilke kontekster voldsframstillingene inngår: Hvilke konsekvenser har det for publikums opplevelse hvorvidt voldsutøvere i en fiksjonsfilm får sin ”rettmessige straff”, eller hvilken betydning har det hvem som utøver vold? En rekke faktorer kan her ha betydning: Er voldsutøveren attraktiv? Brukes det våpen? Er volden realistisk? Brukes humor? Viser konsekvensen av volden, eller smerte? Hvor detaljert er volden? (Dette er momenter som er sentrale i mine analyser i kapittel 6. Se også Carlsson 2000.) Sammenligninger mellom amerikansk og japansk medieinnhold viser for eksempel at den japanske medievolden er mer detaljert og med mer fokus på lidelse, samtidig som man i Japan har færre funn som indikerer korrelasjon mellom fjernsynsprogram og voldelig oppførsel (Kodaira 1998). Gode innholdsanalyser er imidlertid en mangel ved mye tidligere forskning, og et spørsmål jeg vil forfølge videre i avhandlingen.

Når det gjelder medievoldens eventuelle innflytelse på tilskuernes *handlinger*, finnes lignende kategoriseringer. Slike kategoriseringer kan være ulike, men katarsiseffekt, avstumping, imitasjon og aggresjonsfremmende effekter går igjen i forskningslitteraturen og krever en kort gjennomgang her (Carlsson og Feilitzen 1998, 2001, Gentikow 1997, Gunter 1994, Dahlquist 1998).

Katarsiseffekten er den eldste, men minst undersøkte og trolig mest kontroversielle kategorien. Den amerikanske filmforskeren Stephen Prince avviser for eksempel kategorisk at katarsis overhodet kan være en tenkt effekt (Prince 2000:1). Begrepet er kjent fra Aristoteles *Poetica* (*Om diktetekunsten* 1989). Her beskriver Aristoteles tragediens effekt på tilskueren som en renselse gjennom medfølelse og skrekk (Aristoteles 1989:35). Hva som ligger i dette opprinnelig medisinske begrepet har vært gjenstand for mye teoretisk debatt, og ulike disipliner anvender begrepet ulikt. Ifølge *Encyclopædia Britannica* er den mest vanlige fortolkningen at tilskueren gjennom å oppleve skrekk i en kontrollert situasjon og gjennom sympatisk identifikasjon med den tragiske protagonisten, både kan få utløp for egne engstelser og økt innsikt.<sup>51</sup> En teoretiker som har anvendt dette perspektivet på film er Cynthia Freeland, som for eksempel i forbindelse med en analyse av *Dracula* (Coppola 1992) peker på hvordan framstillingen av hovedpersonens lidelse muliggjør katarsis hos tilskueren (Freeland 2000:144). Den nederlandske kognitive filmforskeren Ed Tan vektlegger nettopp ”spenningsutløsning” som et overordnet mål for tilskueropplevelsen som sådan.<sup>52</sup> Tan har stilt seg det overordnede spørsmålet om hvorfor publikum ønsker å se film, og peker på filmmediet unike mulighet til å skape og løse spenning

---

<sup>51</sup> Catharsis. Encyclopædia Britannica Online. <http://search.eb.com/article?eu=21130> Oppsøkt 24.02.2003.

<sup>52</sup> Jeg vil vende tilbake til disse teoretikerne etter hvert.

som avgjørende.<sup>53</sup> Dette er en forklaringsmodell som kan bidra til en forståelse av hvorfor tilskuere kan ha interesse av å se film som tilsynelatende skaper negative opplevelser. En tradisjonell fiksjonsfilm skaper en særegen spenning, og vil deretter løse denne spenningen. En ”suspense”-film som *The Pledge* (Penn 2002), kan tjene som eksempel her. Filmen bygger opp en krypende og ubehagelig stemning hos tilskueren om at en barneovergriper går fri uten at politiet jakter på ham, og at han kan slå til igjen. Når løsningen kommer, utløser den både ubehaget og spenningen. Tan definerer dette som en katarsis i liten skala,<sup>54</sup> riktignok i begrenset omfang (Tan 1999:35).

Mer allment anvendes katarisbegrepet i forbindelse med underholdning og fiksjonsvold som et uttrykk for at andres stedfortredende aggressive atferd reduserer egne aggressive tilbøyeligheter. Katarsis blir dermed forstått som en *positiv* effekt, som gir mindre aggresjon og derigjennom mindre vold. Når det gjelder empirisk grunnlag for å feste lit til denne hypotesen, er det jo, som Ulf Dahlquist lakonisk kommenterer, vanskelig å dokumentere at handlinger ikke finner sted (Dahlquist 1998).<sup>55</sup> Et unntak er fra den japanske forskningen hvor blant annet Sachiko Kodaira hevder at den japanske underholdningsvolden kan bidra til mindre kriminalitet. Kodaira peker på det faktum at Japan har større omfang av fiksjonsvold, for eksempel i fjernsynsunderholdningen enn USA, men mye lavere kriminalitet (Kodaira 1998).

Den mest allment anvendte kategorien i den offentlige debatten er trolig den såkalte avstumpningseffekten. Cecilia von Feilitzen anvender begrepet tilvenning om følelsesmessige holdninger i betydningen mindre spenning, mindre redsel eller mindre sperrer mot vold (von Feilitzen 2001:10). Denne effekten kan imidlertid forstås på to måter. For det første som en forherding av publikums følelsesmessige reaksjoner slik at tilskueren kan vennes til økt grad av fiktive voldsframstillinger. Dette synet kommer for eksempel til uttrykk i tittelen på en undervisningsvideo om vold: *Du venner deg jo til det* (Svarstad 1997). For det andre kan den hardhudete tilskueren forstås mer positivt som en som har økt mediebevissthet eller genrekompetanse, og derigjennom en mer distansert tilskuerposisjon (Rønnberg 1993, Jerslev 1998).<sup>56</sup> Uansett vil det springende punktet være hvorvidt slike emotive og kognitive reaksjoner kan ha betydning for den andre betydningen av avstumpning, nemlig med konsekvenser for tilskuerens handlinger og atferd. En handlingsmessig konsekvens av følelsesmessig avstumpning ville være å ikke bry seg når man står overfor virkelig vold. En alvorlig mulig effekt er kopiering- eller imitasjonstesens. Her har forskningen gjort en rekke empiriske funn ifølge

---

<sup>53</sup> “The creation and resolution of tension.”

<sup>54</sup> A small-scale emotional catharsis.

<sup>55</sup> Feshbach-undersøkelser fra 50- og 70-tallet trekkes for eksempel fram blant annet av Dahlquist og Tan.

<sup>56</sup> Jf. også tidligere refererte vurderinger av aldersgrense hos Statens filmtilsyn.

Clearing-huset (Feilitzen 2001). Dette gjelder særlig yngre barn, men imitasjonen kan her være ren herming uten aggressive hensikter, eller kan også fungere som symbolsk bearbeiding (Feilitzen 2001:4). Både når det gjelder tilvennings- og imitasjonshypotesen er sentrale studier basert på laboratorieforsøk, hvis overføringsverdi til virkelige forhold er kontroversiell (Dahlquist 1998, Gentikow 1998). Von Feilitzen vektlegger hvordan forskningskunnskap fra noen få land i spesifikke mediesituasjoner heller ikke kan generaliseres ukritisk (von Feilitzen 2001). Von Feilitzen peker her på ulikheter i funn mellom for eksempel Europa, USA og Japan. Den amerikanske forskningen har funnet de sterkeste korrelasjonene (Bushman & Anderson 2001).

Når det gjelder norsk forskning, er den lite omfattende, men en sentral og mye referert studie er gjort av Ragnhild Bjørnebekk ved Norges politihøgskole (Bjørnebekk 1998a, 1998b). Hennes funn er ikke basert på laboratorieundersøkelser, men gjennom studier av ungdommer med spesielt belastet bakgrunn, eller som tilhører voldelige miljøer. Bjørnebekks studie viser at denne gruppen bruker volds- og kampsportfilmer til å lære seg hvordan de skal utføre bestemte slag, spark og andre voldshandlinger. Bjørnebekk betoner betydningen av at ungdommene stadig spoler tilbake til slike scener. Spenningen og appellen rundt voldsfilm synes her å ligge på andre element enn selve fiksjonsfortellingen, noe jeg også vil drøfte i sammenheng med filmanalysene.

Den første større norske kvantitative undersøkelsen ble gjennomført av NOVA (Norsk institutt for forskning om oppvekst, velferd og aldring) på oppdrag for regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene i 1998. Denne undersøkelsen hadde flere mål:

- kartlegge de unges forbruk og oppfatninger av medie vold
- deres preferanser for ulike fjernsynsprogrammer, filmer og dataspill
- deres følelsesmessige reaksjoner på medie vold (Pape mfl. 1998:19)

Studien ble gjennomført som en spørreundersøkelsen blant 1436 ungdomskoleelever i tre kommuner. Rapporten konkluderer med at ”mange ungdommer er hyppig eksponert for vold i bildemediene” (Pape 1998:76). Dette gjaldt i større grad gutter enn jenter, og deltakerne opplevde tv-nyhetene som like voldelige som kriminalserier. Et problematisk punkt i denne studien er at undersøkelsesdesignet ikke definerer begrepet *vold*. Dette gjør at ungdommene må anvende sin egen forståelse av begrepsinnholdet, og forskerne påpeker blant annet at jenter og gutter kan ha ulike oppfatninger av hva som skal inkluderes i voldsbegrepet (Pape 1998:24). Svarene på omfanget av voldseksponering blir derfor uklare, vi vet ikke om ungdommene

refererer utelukkende til fysisk vold, og det skilles ikke mellom vold i fiksjon og nyhetssendinger. Forskerne finner likevel en sammenheng mellom høy eksponering for medie vold og deltakelse i antisosiale handlinger, hærverk eller slåsskamper (Pape 1998:30). På den andre siden er det ingen sammenheng mellom å like actionfilm (både av forskerne og ungdommene definert som en genre som inneholder vold) og å delta i slåsskamp. De norske samfunnsforskerne definerer unge høykonsumenter av medie vold som mer utagerende enn andre, men kan ikke på bakgrunn av denne studien peke på den avgjørende årsakssammenhengen. Andre undersøkelser har pekt på at det er unge med utageringstendenser som i størst grad tiltrekkes av voldelige filmer og programmer, noe som igjen speiler andre bakenforliggende problem av psykososial karakter (se for eksempel Bjørnebekk 1998). Forskerne peker på at det også kan være grunn til å tro at foreldre som praktiserer manglende grensesetting i mediasammenheng heller ikke gjør dette på andre områder, en faktor som ifølge andre undersøkelser kan øke risikoen for problematferd blant unge (Pape 1998:77–78).

Undersøkelsen finner for øvrig at likegyldighet *ikke* er en framtrødende reaksjon i møte med vold, eller mer presist at spenning, underholdning og komikk er mer framtrødende i det statistiske materialet.<sup>57</sup> (Undersøkelsen støtter m.a.o. ikke forherdingsteorien.) Jentene reagerte i litt større grad med uro eller ubehag enn guttene. Forskerne gir ingen fortolkninger av hva som ligger bak begrepene å oppleve ubehag eller komikk. Spenningsopplevelsen avtar ikke ved økt tilfang av medie vold eller blant de som er mest glade i actionfilm. Samtidig var det helt entydig i denne undersøkelsen at den mest attraktive filmgenren for de unge var komedier, noe som også var resultatet i en samtidig tilsvarende dansk undersøkelse (Friedberg et al. 1996, gjengitt i Jerslev 1999:20).

I undersøkelsen ble også deltakerne selv stilt spørsmålet: ”Mener du at du selv blir påvirket av å se vold i billedmediene (tv, film, video, dataspill)?” (Pape 1998:66). Som forskerne selv framhever, er dette et problematisk og upresist spørsmål, og vi vet ikke hva de unge legger i begrepet påvirkning. Bare et svært lite mindretall svarte at de ble påvirket, og forskernes konklusjon var her at de unge undervurderer sin egen påvirkbarhet. Dette trekket går igjen i andre undersøkelser. Et eksempel er den engelske medieforskeren David Buckingham som intervjuer med barn, hvor også argumentasjonen, ”de som er annerledes eller mindre enn meg har blitt påvirket”, er påfallende (Buckingham 1996). De samme argumentene har Petley avdekket i den britiske debatten i boken *Ill effects* (Barker & Petley 1997). Jeg fant det samme trekket ved svarene fra mine kritikerinformanter, som var bekymret for påvirkningen av de unge, men samtidig avviste at de selv var påvirket av fiksjonsvold (se kapittel 4). Det er et

---

<sup>57</sup> Målt etter det forskerne betegner som henholdsvis ”likeglad-indeksen” og ”spennings-indeksen” (Pape 1998:61-62)

interessant paradoks som gjør seg gjeldende i vår egen vurdering av mediepåvirkning, nemlig at ”alle” tror at de selv ikke blir påvirket, men at ”de andre” kan bli det.<sup>58</sup>

En av faktorene som forskerne bak NOVA-rapporten løftet fram, var at en del gutter oppgav at de fikk lyst til å slåss når de så vold i film og fjernsyn. Forskerne påpeker at de ikke vet om denne lysten har noen konsekvenser. Andelen som oppgav ”lyst til å slåss” var imidlertid høyest hos dem som så mye vold, og forskerne vurderer derfor medievold som en trigger eller aggresjonsforsterker i undersøkelsen (Pape 1998:56–59). I presseomtaler av undersøkelsen ble det skapt et inntrykk av at forskerne hadde påvist klare kausale sammenhenger, noe rapporten imidlertid ikke gjør (Novas pressemelding, *Aftenposten* 25.01.98).<sup>59</sup> NOVA-rapporten preges dessverre som nevnt av en rekke uklarheter med hensyn til begrepsavklaring. Hva er vold og hva betyr lyst til å slåss? Rapporten bærer implisitt preg av at vold entydig er noe negativt, men som jeg allerede har antydnet, det er noe langt mer komplekst.

Cecilia von Feilitzen trekker fram muligheten for at medievold kan ha positiv innflytelse – aggresjon og redsel kan i gitte situasjoner også forstås som noe konstruktivt. Dramatisk og realistisk skildrede voldsscener *kan* tenkes å bidra til realistiske forestillinger og demokratiske normer, vurderinger og handlinger (Feilitzen 2001:10). Dette er en forståelse som for eksempel dukket opp i forbindelse med Steven Spielbergs filmer fra andre verdenskrig. Det er allment akseptert at filmene *Schindler's list* (1993) og *Saving Private Ryan* (1998) kan gi innsikt i krigens virkelighet. Men, som Feilitzen kommenterer på generelt grunnlag: ”Någon sådan forskning har dock troligvis inte utförts” (Feilitzen 2001:10).<sup>60</sup> I min videre drøftinger vil jeg likevel være opptatt av både potensielt negative og positive betydninger av fiksjonsvolden.

NOVA-rapporten oppsummerer imidlertid status innenfor forskningsfeltet på følgende måte:

Foreliggende forskning tyder imidlertid på at det ikke er noen klare årsaksforbindelser mellom voldseksposeringer i mediene og aggressiv atferd. Det kan riktignok ikke utelukkes at medievolden kan bidra til å fremme (eller kanskje først og fremst forverre) atferdsproblemer hos enkelt barn og unge, men andre påvirkningsfaktorer framtrer som svært mye viktigere (Pape 1998:76).

<sup>58</sup> Dette fenomenet er kalt ”tredjepersonseffekten”.

<sup>59</sup> Konklusjonene fra rapporten ble av NOVA presselansert med tittelen ”En av fem gutter får lyst å slåss etter å ha sett medievold”. Dateret 24.01.1998. Denne tittelen gjentas i *Aftenpostens* dekning av saken ”medievold gir lyst til å slåss” dagen etter. Dette er en problematisk versjon slik jeg vurderer funnene i undersøkelsen.

<sup>60</sup> Anette Hills studie av hvordan tilskuere kan ha glede av voldelig underholdning kan nevnes selv om denne går i en noe annen retning (Hill 1997).

I rapporten *Children and Media Violence* foretar Olga Linne en gjennomgang av den europeiske forskningen, og særlig hennes vurdering av skandinaviske forskeres syn på problematikken er interessant (Linne 1998:139-155). Det ene forholdet er at den skandinaviske forskningen har avdekket mindre ”spektakulære” effekter enn forventet (jf. også Dahlquist). Det andre forholdet artikkelforfatteren trekker fram, er at forskerne i dag er mindre opptatt av de direkte kausale sammenhengene. Mens politikere og foreldre framstår som en bekymret opinion som krever klare svar, framstår forskerne som talsmenn mot sensur og advarer mot ”mediepanikk”. Det mest påfallende eksemplet på slike advarsler fikk vi i Norge i forbindelse med både statsminister Kjell Magne Bondevik og kong Haralds nyttårstaler på norsk fjernsyn ved årsskiftet 2002/2003. Statsministerens sa nemlig følgende: ”Som vi sår så høster vi. Når barn og unge gjennom mediene, video og dataspill ser stadig mer av vold, mobbing og brutalitet, kan vi ikke overraskes over at vi høster mye av det samme i det virkelige liv.” Linne forklarer forskernes moderate bekymring både med økt skandinavisk forskning, og at forskernes bakgrunn er endret, færre er skolert i behavioristisk tradisjon og flere humanister har kommet til de siste 20 årene (Linne 1998:150).

Den britiske medieforskeren Sara Bragg framhever et lignende skifte hvor forskningen har gått fra enkle kausalitetsspørsmål til påstander om mer vage innflytelser over tid (Bragg 1997:91).<sup>61</sup> Bragg knytter dette til kultivasjonsteorien og hevder:

It does connect with the concerns of a broader spectrum of critics, particularly those on the left who reject simplistic models of effects, but believe in the media’s power in agenda-setting, framing public debate, shaping notions of what is valuable and desirable (Bragg 1997:91).

Denne posisjonen kommer for eksempel til uttrykk hos dokumentarfilmskaperen Michael Moore i filmen *Bowling for Columbine* (2002). Moore både avviser de enkle årsakssammenhengene mellom kulturuttrykk og massakren på Columbine High school, *samtidig* som han kritiserer en voldsfrykt som delvis er skapt av nyhetsmediene. Moore demonstrerer i filmen hvordan realityshowprodusenter og journalister velger stoff ut fra et ”follow the gun”-prinsipp, hvor etterforskning av økonomisk kriminalitet framstår som dårligere fjernsynsmateriale enn biljakter.

Både Ulf Dahlquist og Barbara Gentikow konkluderer sine gjennomganger av forskningen med å si at det eneste vi vet om medieviolens virkninger, er at de er meget usikre (Gentikow 1997:21, Dahlquist 1998: 235–236). Martin Barker og Julian Petley går enda lenger i

---

<sup>61</sup> Her anvendes gjerne det engelske begrepet “long-term impact”.

å avvise mye av den tidligere forskningen som dum og ondskapsfull, og basert på gale spørsmål (Barker og Petley 1997:1).<sup>62</sup> Jeg vil ikke helt ut slutte meg til slike konklusjoner, men vil hevde at voldsdebatten i de norske mediene framstår som overdimensjonert, og at faren ved mediene er overdreven ut fra funnene i forskningen. Medieforskerne *har* forlatt de enkle kausale forklaringsmodellene og nyanserer mediens påvirkning, men funn indikerer at mediene kan bidra til økt aggresjon for noen mennesker i noen sammenhenger. Forskere vil framheve hvordan andre faktorer utgjør viktigere forklaringer, og at menneskers handlinger utløses av et komplekst samspill mellom mange årsaker. Det synes å være en allmenn enighet om at mediene ikke skaper aggresjon alene som eneste årsak, og uten at aggressive tendenser allerede er til stede. Det er også viktig å ha en del andre faktorer i minne når en vurderer de ulike funnene. Et eksempel her er Bushman og Andersons gjennomgang av de amerikanske undersøkelsene der deres argumentasjonen utelukkende baserer seg på to faktorer: Medietilbudet har eksplodert, og volden i det amerikanske samfunnet har økt (Bushman & Anderson 2001). Her er det lett å etterlyse andre faktorer som familiemønster, sysselsetting eller rusproblematikkens betydning, men i de ulike undersøkelsene som blir gjort og presentert er ofte undersøkelsesdesignet og kriteriene uklare.

Et annet forhold er at undersøkelser gjort på barn og unge ikke er direkte overførbare til voksne. Og undersøkelser basert på fjernsynsmediet er ikke direkte overførbare til filmmediet. I debatten skilles det i liten grad mellom de ulike mediene, og film, fjernsyn, video, dataspill veves sammen til en størrelse som heter ”medier”. I enda mindre grad differensieres det mellom ulike filmatiske uttrykk. Som Ulf Dahlquist peker på: Dersom man ikke skiller mellom for eksempel animasjonsfilm og tradisjonell film, kan *Tom & Jerry* fortone seg som noe av det mest voldelige man kan se, men slik er det jo ikke! (Dahlquist 1998). Dette temaet vil være overordnet i avhandlingens kapittel 6.

En hovedkonklusjon er derfor at forholdet mellom filmmediet og tilskueren er komplisert. Tilskuerne er aktive, men ulike, på samme måte som dagens fiksjonsfilm langt fra framstår som semantisk entydig.<sup>63</sup> Medieinnholdet har sjelden en direkte eller enestående innflytelse på våre handlinger, konkluderer von Feilitzen, *men* vi henter mentale inntrykk, forestillinger og følelser også fra mediens virkeligheter (von Feilitzen 2001). Det er vanskelig (og ikke ønskelig) å tro at fiksjonsvold (i likhet med annen fiksjon) ikke skulle ha betydning for våre tanker, følelser og forestillinger. Når dette skrives, har jeg aldri vært verken i New York eller i Iran, men jeg har

---

<sup>62</sup> En vesentlig faktor i Baker og Petleys kritikk er den manglende nyanseringen av begrepet medievold i debatt og forskning.

<sup>63</sup> Et eksempel som kan nevnes er *Natural Born Killers*, som av de norske kritikerne (og andre) ble vurdert som henholdsvis voldsforherligende og voldskritisk. Se kapittel 3.

sett en rekke filmer derfra som bidrar til min forståelseshorisont om hvordan det er å leve på disse stedene. Jeg vil her nøye meg med å konkludere med at filmmediet *har* innflytelse på våre *holdninger og vurderinger*, og jeg vil videre ut fra filmteoretiske og epistemologiske problemstillinger drøfte hvordan filmmediet generelt, og fiksjonsvold spesielt, kan bety noe for vår virkelighet. Jeg vil i drøftingen vende tilbake til hvilke prosesser som er med på å danne holdninger. Målet mitt er både å skape flere kategorier for å beskrive forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og bidra til en nyansering av synet på komplekse prosesser.

Etter min vurdering er det derfor viktig med humanistiske og filmvitenskaplige perspektiver på fiksjonsvold. Ved hjelp av filmvitenskaplige og verditeoretiske innfallsvinkler kan tilskuerens filmopplevelser belyses på måter som den sosialvitenskaplige inngangen ikke kan.

Sist, men ikke minst er min hypotese at fiksjonsvoldens betydning ikke er entydig, ikke heller i betydningen entydig negativ. Kombinasjoner av tekstanalyse, teori om følelsesmessige responser og verditeori kan være en mulig måte å favne dette på. Jeg vil gå videre i denne drøftingen ved å presenterer det jeg opplever som de meste sentrale filmvitenskaplige perspektivene på fiksjonsvold.

## 2.5 Filmvitenskapelige innfallsvinkler

Felles for studier av effekter er at de i liten grad trekker på filmvitenskapelig forståelse og tekstanalytisk kompetanse (og heller ikke moralteori som jeg vil betone). Omvendt har de filmvitenskapelige studiene i liten eller overfladisk grad behandlet filmvoldens effekt på eller betydning for tilskueren. Den amerikanske film- og kulturforskeren J. David Slocum gir i boken *Violence and American Cinema* en utmerket gjennomgang av filmvitenskapelige vinklinger på voldsframstillinger i amerikansk film (Slocum 2001). Filmkulturelle perspektiv har også i særlig grad hatt fokus på sensur, regulering og filmmediets sosiale betydning. Dypere kulturanalytiske perspektiv på voldsutviklingen i filmmediet er hovedsakelig et nyere fenomen, og Slocum peker på at ideologiske og tematiske lesninger av enkeltfilm eller genre var nesten ikke-eksisterende før 2. verdenskrig. Til og med på 1960- og 1970-tallet, da voldsframstillingen i film endret karakter og ble tema for mye kritisk debatt, kom det få filmanalytiske studier med voldsperspektiv (Slocum 2001:11). Filmvolden har vært overraskende lite utforsket fra et filmvitenskapelig perspektiv, hevder Slocum (Slocum 2000:5, se lignende perspektiv hos Grønstad 2003). Det betyr ikke at denne forskningen har vært totalt fraværende, og et viktig og interessant unntak er litteraturforskeren John Frasers tverrmediale studie *Violence in the Arts*, som kom allerede i 1974. Her gir John Fraser et utkast til det han selv omtaler som en *voldens poetikk*, med kulturanalytiske perspektiv på voldens tilstedeværelse i ulike kunstformer. Jeg vil



vende tilbake til Frasers humanistiske og perspektivrike tilnærming i ulike sammenhenger utover i avhandlingen.

Slocum trekker imidlertid fram flere viktige filmfaglige forskningsfelt hvor vold også har vært tema. Genrestudier har i varierende grad fokusert på vold. I studier av western, film noir og gangsterfilm (1930-tallet) trekkes vold fram som en faktor, men tradisjonelt har dette sjelden vært et hovedpoeng i studiene (Slocum 2001). Den genren som har vært sterkest belyst i et voldsperspektiv er skrekkfilmen, særlig etter 1980-tallet (se for eksempel Grant (1996), Clover (1992), Carroll (1990), Freeland (1999)). Innenfor skrekkfilmteori har vold særlig vært diskutert i lys av psykoanalytiske perspektiv på representasjoner av forskjeller, for eksempel det monsteriose mannlige og det kvinnelige offeret (Slocum 2001:12).

I rekken av auteurstudier skiller studier av Sam Peckinpah, Alfred Hitchcock og Martin Scorsese og senere Quentin Tarantino seg ut som de regissørene hvis voldsbruk har vært mest diskutert (se for eksempel Tania Modleski (1988) eller Rothman (1982) om Hitchcock, Stephen Prince (1998) om Peckinpah, og Lawrence Friedman (1997) om Scorsese, og for eksempel Polan (2000) eller Willis (1997) om Tarantino). Innen samtidig filmforskning har voldens betydning og uttrykksformer fått en større og mer eksplisitt plass, noe Slocums egen forskning er et eksempel på. I hans *Violence and American Cinema* (2001) og Stephen Princes *Screening Violence* (2000) er en rekke sentrale moderne studier samlet. Denne forskningen dekker en rekke perspektiv, men særlig er representasjonstematikken, forholdet mellom attraksjon og narrasjon, samt analyser av enkeltfilmer eller regissører, felt som nå brer om seg.

Når det gjelder den norske forskningen på feltet, er det interessant å merke seg at de to avhandlingene som finnes på dette området er skrevet av to forskere som kommer fra andre fagtradisjoner. Dette gjelder filosofen Knut Kolnars maskulinitetsstudie *Det ambisiøse selv* (2002) og filologen Asbjørn Grønstads *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema* (2003). Av disse to er Grønstads prosjekt det som ligger mitt eget nærmest. Kolnars prosjekt er primært kulturanalytisk, og han anvender her film som eksempel materiale (*Falling Down*, *Fight Club*, *American Psycho*, *Silence of the Lambs*) for å drøfte forholdet mellom maskulinitet og vold. Begge avhandlingene tangerer mitt empiriske utvalg, og Grønstad anvender både *Fight Club* og *Reservoir Dogs* i sitt. Grønstads avhandling har for øvrig den amerikanske kanon som sitt hovedkorpus, med vekt på filmer som *Scarface* (Hawks 1932), *The Killing* (Kubrick 1956), *Bonnie and Clyde* (Penn 1967) og *Wild Bunch* (Peckinpah 1969).<sup>64</sup> Selv om mitt prosjekt er beslektet vil

---

<sup>64</sup> Når Grønstads arbeid ikke er mer inkorporert og drøftet i mitt eget arbeid, skyldes dette at jeg ble kjent med hans arbeid våren 2004.

mine lesninger i mindre grad ha det semantiske nivået som omdreining, og ikke tematisere filmenes utsagn om verken vold eller maskulinitet på samme måte.

Nordisk filmforskning kan særlig vise til resepsjonsorienterte studier av forholdet mellom film og vold, både med subkultur og ungdomskultur som utgangspunkt (se særlig Arendt Rasmussen 1990/1995, Sjögren 1993, Bolin 1998, også Dahlquist 1998). Den nordiske filmforskningen særpreges dessuten ved sine koblinger mellom filmanalytiske perspektiv og resepsjonsstudier. Eksempler på slike koblinger som er særlig relevante for mitt eget arbeid, er Anne Jerslevs *Det er jo bare film* (1999) og Astrid Söderbergh Widdings *Våldsomt populært* (2000). Anne Jerslev kombinerer nettopp forskning på de unges egne opplevelser av videovold og filmanalytiske perspektiv på voldsutviklingen i 1990-tallets amerikanske filmer. Særlig innenfor det siste feltet vil jeg trekke vekslers på Jerslevs forskning når jeg kommer til de filmanalytiske delene av avhandlingen.<sup>65</sup>

Söderbergh Widdings undersøker i sin rapport for det svenske Våldsskildringsrådet de mest populære filmene i Sverige på 1990-tallet. Dette er et interessant perspektiv av flere årsaker. Som vist i Dahlquists undersøkelse, var troen på den voldelige filmens store popularitet sterk i den svenske offentligheten. Dessuten er perspektivet – jo mer populært, jo mer problematisk – en tilbakevendende problemstilling: Det er det brede kommersielle tilbudet som volder mest uro. Basert på statistisk materiale over de mest sette kino- og videofilmene samt analyser av utvalgte filmer, går Söderbergh Widding til rette med to sentrale påstander. Hun hevder at voldsinnslagene i de brede kinofilmene har blitt *færre*, og at skildringene er *mindre* nærgående og detaljerte. Et annet funn i hennes undersøkelse er at kun et mindretall av de mest populære filmene tilhører de voldelige genrene, som hun avgrenser til action-, thriller- og eventyrfilm, mens flertallet av de mest populære filmene var dramaer og komedier (Söderbergh Widding 1998). Jeg vender tilbake til Söderbergh Widdings funn i forbindelse med et kort historisk perspektiv på utviklingen av vold i amerikansk film nedenfor.

Etter min vurdering kan man kategorisere de viktigste filmvitenskapelige perspektivene på fiksjonsvold på følgende måte:

- en historisk vinkling
- tekstanalytiske perspektiv
- epistemologiske utfordringer

---

<sup>65</sup> Også andre deler av Jerslevs forskning vil være relevant for eksempel studien av David Lynch (Jerslev 1991).

Jeg vil nå kort trekke fram noen sentrale moment fra disse perspektivene som jeg vil forfølge videre i avhandlingen.

## 2.6 Utviklingen av bevegelig vold i amerikansk film

Filmmediet har bestandig hatt en særlig affinitet til vold og voldsuttrykk. Den amerikanske filmregissøren Brian De Palma, som selv tilhører rekken av filmskapere som har utforsket voldsrepresentasjoner på film, forklarer denne relasjonen slik:

Motion pictures are a kinetic art form; you're dealing with motion and sometimes that can be violent motion. There are very few art forms that let you deal with things in motion and that's why Western and chases and shoot-outs crop up in film. They require one of the elements intrinsic to film: motion (Prince 2000:2).

Selv om det finnes relativt få historiske perspektiveringer av voldsframstillingen på film, finnes det noen av allmenn karakter (Slocum 2001, Prince 2000), og flere genrespesifikke knyttet til for eksempel action (Schubart 2002) eller skrekkfilm (Clover 1992, Freeland 2000). Mange teoretikere deler de Palmas forståelse av at vold (i betydningen ran, slåsskamper, krigshandlinger og drap) har vært en del av filmen siden oppfinnelsen av mediet. Flere filmhistoriske gjennomganger peker på Edwin S. Porters klassiker *The Great Train Robbery* (1903) som verdens første spillefilm med vold (se for eksempel French 1996, Prince 2000:2, Grønstad 2003), mens David Slocum starter sin kontekstualisering allerede i 1896 og framhever her de første boksefilmene (Slocum 2001:59). Samtidig som voldens tilstedeværelse synes å være permanent, har noen perioder vært betraktet som mer voldelige enn andre, og disse gjenoppstår nesten som en fast tilbakevendende syklus, nemlig 1930-tallet, 1960-tallet og 1990-tallet (Slocum 2001:2). Den siste perioden utgjør mitt kjerneområde, men jeg vil likevel kort trekke fram noen utvalgte historiske trekk som et bakteppe.

For å komme sensurordninger i forkjøpet etablerte Hollywood-studioene en selvsensurordning i 1922 (Bordwell og Thompson 2002:216–217).<sup>66</sup> Bransjens selvsensur hadde som mål å forhindre umoral i Hollywood-filmene, og satte en relativt konservativ standard for hvilke språklige, seksuelle eller voldelige uttrykk som kunne vises. Særlig gangsterfilmene på 1930-tallet ble kjent for å utfordre grensene for framstillingen av vold og kriminalitet. Framstillingen av vold i *Little Caesar* (1930), *Public Enemy* (1931) og ikke minst den blodige skytingen i *Scarface* (1932) flyttet grensene, og særlig i kombinasjon med framstillingen av

---

<sup>66</sup>The Motion Picture Producers and Distributors of America MPPDA eller Hays Office som det ofte kalles etter lederen Will Hays. For øvrig var sensurpraksisen ulik innenfor de ulike statene i denne perioden.

gangsteren som heltefigur ble disse filmene kontroversielle i samtiden (Bordwell og Thompson 2002:216, Prince 2000:3–4). Faren for strengere offentlig sensur dannet grunnlaget for en innstramning av sensuren med etablering av en mer formell ”Production Code” fra 1933,<sup>67</sup> og denne strengere versjonen av selvsensur fungerte som en effektiv grense for blant annet framstillingen av fysisk vold fram til 1960-tallet.

Det er allmenn enighet om når det meste dramatiske skiftet med hensyn til grafisk representasjon av vold i Hollywood-filmene finner sted. En av de fremste forskerne på voldsutviklingen i film, Stephen Prince, formulerer det slik: ”Ultraviolence emerged in the late 1960, and movies have never been the same since” (Prince 2000:6). Den britiske forfatteren Martin Amis tidfester dette enda mer konkret: ”In cinema, if not elsewhere, violence started getting violent in 1966” (Amis 1996:12). Denne påstanden skyldes at man i september 1966 lempet på ”The Production Code”. To år senere ”faller produksjonskoden”, og det nye regimet med aldersgrenseklassifisering ble innført.<sup>68</sup> Endringene kan betraktes som et resultat av en generell liberalisering i det amerikanske samfunnet samt industriens eget ønske om å være mer i fase med det unge kinopublikummets motkultur (Prince 2000:6). Filmindustrien hadde ikke minst behov for kommersielle attraksjoner for å møte konkurransen fra fjernsynet og andre nye kulturtilbud. En annen forklaring som gjerne dukker opp, er at voldelige tider genererer voldelige filmer, og 1960-tallet var en av de mest voldelige periodene i amerikansk historie, med Vietnam-krigen, drapene på John F. Kennedy og Martin Luther King, samt rekken av radikale opptøyer (Prince 2000:35, Fraser 1974, Dahl mfl. 1996:339–347).

Regissører som Arthur Penn og Sam Peckinpah flyttet med filmene *Bonnie and Clyde* (1967) og *The Wild Bunch* (1969) grensene for hvordan vold kunne framstilles i perioden etter produksjonskoden. Slik ikke minst Stephen Princes arbeid viser, var disse to regissørenes innovative teknikk, ikke minst i framstillingen av skytescener, både provoserende og innflyteserike (Prince 1998, 2000). Penns kombinasjoner av flerkameraproduksjoner, montasje og slow motion gjorde framstillingene av skyteepisoder mer intense, særlig kjent er sluttscenen med de spektakulære drapene på Bonnie og Clyde (Prince 2000:10). Peckinpah videreførte bruken av slow motion og eksperimenterte blant annet med effekter som kunne vise skuddenes bane *ut av* ofrenes kropp. De voldelige scenene i *The Wild Bunch* ble derfor opplevd som enda mer brutale enn i forgjengeren Penns film (Prince 2000:10–12). Peckinpah ble kjent for en

---

<sup>67</sup> Ved siden av eksplisitte voldsskildringer var for eksempel Mae West-filmenes seksualitet en utfordring for selvsensuren. Payne Fund Studies, som også undersøkte vold i filmene, ble etablert, og den konservative Roosevelt-administrasjonen inntraff i samme periode (Bordwell og Thompson 2002:216).

<sup>68</sup> G-M-R-X klassifiseringen. G – General betød tillatt for hele familien, M – Mature betød at foreldrene burde orientere seg om det voksne innholdet, men filmen hadde ikke restriksjoner, R – Restricted voksenfilm som mindreårige kunne se sammen med foresatt, mens X-ratede filmer ikke var tillatt for noen under 16 (Prince 2000:7, 52).

stilisert vold, som han selv betraktet som et brudd med realismen og det han betegnet som en domestisering av volden gjennom fjernsynet (Prince 2000:176).<sup>69</sup> Gjennom å bryte med den konvensjonelle representasjonen av døden som smertefri og blodløs ønsket Peckinpah å avglamorisere volden og vise voldens horror (Prince 2000:13, 176).<sup>70</sup> John Fraser peker på hvordan 1960-tallet både representerte en politisering av vold og en endring i de intellektuelles holdning til vold i kunst (Fraser 1976:2, 40). Denne endringen hadde etter hans mening vokst gradvis fram, blant annet som resultat av 2. verdenskrig, hvis ugjerninger krevde at vold ble betraktet som et intellektuelt problem (Fraser 1976:84). Ifølge Stephen Prince plasserte Peckinpah seg selv i et slikt dannelsesprosjekt og med kritiske perspektiv på voldsframstilling.<sup>71</sup>

When people complain about the way I handle violence what they're really saying is, "Please don't show me; I don't want to know; and get me another beer out of the icebox (Prince 2000:176).<sup>72</sup>

En annen retning i voldsframstillingen kom med 1970- og 1980-tallets skrekkfilm, hvor kombinasjonen av spesialeffekter og makeup åpnet for en annen form for voldelige detaljer. Skrekkfilmforskeren Carol Clover beskriver utviklingen fra forløperen *Psycho* (Hitchcock 1960), hvor horrorren i stor grad hvilte på det vi ikke fikk se, til 1970-tallets slasherfilm slik:

For better or worse, the perfection of special effects has made it possible to show maiming and dismemberment in extraordinarily credible detail. The horror genres are the natural repositories of such effect; what can be done is done, and slashers, at the bottom of the category, do it most and worst. Thus we see a head being stepped on so that the eyes pop out, a face being flayed, a decapitation, a hypodermic needle penetrating an eyeball in close-up, and so on (Clover 1992:41).

Som Clover konkluderer, er voldsframstillingen helt essensiell for å innfri slasherfilmens mål, som nemlig er å vekke både skrekk og avsky gjennom det hun beskriver som "outrageous excess" (Clover 1992:41). Innenfor denne retningen gjorde særlig to filmer seg bemerket på 1970-tallet, *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) og *Halloween* (1978), og særlig den første anvendes stadig som et skrekkeeksempel på den negative utviklingen av vold i film på grunn av sin elaborasjon av volden (Clover 1992:24).

---

<sup>69</sup> Blant annet inspirert av den japanske storregissøren Akira Kurosawa (Prince 1998).

<sup>70</sup> Jeg velger noen ganger å bruke det engelske begrepet horror i stedet for skrekkfilm. Dette begrepet er utledet av det latinske horror, som kommer fra å skjelve eller håe som reiser seg, dette synes i mange sammenhenger mer dekkende enn skrekk.

<sup>71</sup> Det kan her være interessant å sammenlikne Peckinpahs uttalelser med Tarantinos uttalelser om vold, for eksempel i kapittel 6.

<sup>72</sup> Intervju fra *Playboy* august 1972.

Til tross for ambivalente reaksjoner gjorde de ultravoldelige filmene det bra på ”box-office”-listene, for eksempel var Robert Aldrichs brutale krigsfilm *Dirty Dozen* den filmen som tjente meste penger i 1967 (Prince 2000:12–13). På samme måte viser Clover hvordan slasherfilmenes oppfølgere i seg selv var et mål på popularitet, men denne filmgenrens suksess hvilte dessuten på rekordstor inntjening fordi de var så billige å produsere (Clover 1992:23).

Stephen Prince identifiserer to ulike estetiske tendenser innenfor det han definerer som ultravoldelig amerikansk film, henholdsvis ”montage-slow-motion” og ”graphic mutilation” (Prince 2000:17). Bruken av langsom film og eksessiv klipping (med bakgrunn fra 1960-tallet) finner vi hovedsakelig innenfor western-, action- og krigsfilm, mens grafiske detaljer knyttet til kroppsødeleggelse kan særlig knyttes til 1970-tallets skrekkfilm. Tilsvarende kategoriseringer gjøres av den danske medieforskeren Anne Jerslev som har forsket på voldsiscenesettelse i både horror- og actionfilm (Jerslev 1994, 1999). Ifølge Jerslev skiller de to genrene lag i sin behandling av kroppen. Actionfilmen stiller til skue en avgrenset og stålsatt kropp med nesten ubegrenset kraft til å stå imot vold, mens skrekkfilmen iscenesetter en kjøttfull ikke-definert kropp med stor evne til metamorfose og oppløsning (Jerslev 1999:96-98). I actionfilmen ødelegges heller stedfortredende ting (jf. alle eksplosjonene i amerikansk film) og actionfilmens menneskekropp omgjøres i actionscenene til en dynamisk visuell gjenstand hvis død er uinteressant (Jerslev 1999:98). Etter min vurdering har begge tendensene som Prince (og Jerslev) trekker opp betydning for voldframstillingen i nyere amerikansk film, men linjene til den første kategorien og arven fra Sam Peckinpah synes klare.<sup>73</sup> Jeg vil vende tilbake til dette for eksempel i forbindelse med filmer som *The Matrix* og *Face/Off*.

Både enkeltfilmer og regissører fra 1970- og 1980-tallet kan dessuten trekkes fram som medvirkende til en videreføring av eksplisitt voldsframstilling i amerikansk populærfilm. Jeg vil særlig framheve Francis Ford Coppolas *The Godfather I-III* (1972, 1974, 1990), Martin Scorsese og hans filmer *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980) og *Goodfellas* (1990), samt Brian De Palma som har regissert både skrekk- og actionfilm. Etter min mening er De Palma en regissør som har kombinert begge de nevnte tendensene med både stilistiske voldsscener og mer blodige detaljer (med ytterpunkter som henholdsvis *Scarface* (1983) på den ene siden og *Carrie* (1976) på den andre). En rekke enkeltfilmer fra denne perioden har også klart hatt innflytelse på 1990-tallets voldsframstilling, som Terence Malicks road movie *Badlands* (1973) (som tydelig har inspirert *Natural Born Killers* og *True Romance*) og actionfilmene *Rambo* (1982), *Terminator* (1984) og *Die Hard* (1988), som alle har generert direkte og indirekte oppfølgere.

---

<sup>73</sup> Unntaket er Wes Cravens horrorfilmparodier i *Scream* serien.

Med 1990-tallet fikk den amerikanske filmen igjen beskrivelsen ultravoldelig, eller som David Slocum betegner tendensen hos Oliver Stone og Quentin Tarantino – den nye volden. Denne volden er som min korte gjennomgang viser, ikke egentlig ny, og som Marsha Kinder påpeker, baserer for eksempel Tarantino seg tungt på arven fra Peckinpah og Scorsese (Kinder 2000). Kinder viser hvordan volden i 1990-tallets filmer er en videreføring av tidligere amerikansk films orkestrering av voldelige attraksjoner,<sup>74</sup> men også hvordan denne tendensen er forsterket i filmene til Stone og Tarantino.

... Hollywood's orchestration of violent attraction has reached the point of super-NOVA, where violent spectacle is increasingly noisy and explosive, more blatantly stylized and parodic, more wildly humorous and energetic, and more specifically tailored to an adolescent male mentality (Kinder 2001:76).

Astrid Söderbergh Widdings undersøkelse av voldsforekomst og frekvens i de mest populære filmene i Sverige på 1990-tallet (kino og videoutleie) gir imidlertid et noe annet perspektiv enn forståelsen av volden som økende i en kontinuerlig spiral. Söderbergh Widding gjør noen analytiske nedslag i filmer som er typiske for perioden (de mest populære thriller - og/eller actionfilmene), og filmer som er tydelige og tidsmessig spredd utover dette tiåret (Söderbergh Widding 2000:16). Et interessant funn hos Söderbergh Widding er at James Bond-filmene (*Goldeneye* 1995, *Tomorrow never dies* 1998, *The world is not enough* 1999) klart er blant de mest voldelige, men likevel mindre kontroversielle filmene. Noe som blant annet kan skyldes Bond-filmenes konvensjonalitet og velkjenthet (Söderbergh Widding 2000:95). John Fraser pekte imidlertid allerede i 1974 på Bond-filmene som filmene som hadde gjort "nasty violence fun" (Fraser 1976:5).

Ved hjelp av en gjennomgang av de voldelige scenene i filmer som *Die Hard 2* (1990), *Silence of the Lambs* (1991), *Lethal Weapon 3* (1992), *Independence Day* (1996), *Armageddon* (1998) og *The Matrix* (1999) konkluderer Söderbergh Widding med at volden i de mest populære filmene *ikke* har blitt mer detaljert og brutal. Hun peker blant annet på at bruken av filmatiske virkemidler og tempo kan gi et inntrykk av et mer voldsomt innhold enn tilfellet ofte er. Tendensen til voldsomme, men korte innslag er sterk og stabil i perioden hun undersøker, mens lengre kampsportinnslag har sterkest posisjon først på 1990-tallet. Söderbergh Widding argumenterer for at volden i de populære amerikanske filmene ikke var blitt mer voldelig, men mer teknisk: Det vil si at det går en bevegelse bort fra fysiske kampscener mot mer anonyme eksplosjoner (Söderbergh Widding 2000:103, jf. også Jerslev 1999). Söderbergh Widdings

<sup>74</sup> Kinder bruker betegnelsene The Narrative Orchestration of Violent Attraction (NOVA) om linjen fra Peckinpah og SUPERNOVA om 1990-tallet. Se også kapitlet om *Face/off*.

analyse står ikke i direkte motsetning til de estetiske tendensene som jeg har pekt på med Marsha Kinders terminologi. Det er imidlertid grunn til å spørre om ikke økende grad av spektakulær vold, *er* en økende grad av vold, til tross for at det ubehagelige detaljnivået kan være nedtonet.

Tendensen til en teknifisert og mer upersonlig vold skyldes blant annet at flere av de mest populære filmene i perioden omhandler verdens undergang (*Independence Day* og *Armageddon*), eller er actionfilmer med innslag av science fiction (for eksempel *The Matrix*).<sup>75</sup> Söderbergh Widdings beskrivelse av actionfilmens formmessige utvikling framstår som dekkende og viktig, og den støttes også av actionforskeren Rikke Schubart som betegner 1990-tallet som en akselerering av størrelse og tempo (Schubart 2002). Schubart peker imidlertid også på andre sentrale tendenser ved 1990-tallets actionfilm, som for eksempel den hardtslående actionhelten Steven Segals popularitet og den mer provoserende blaxploitationbølgen,<sup>76</sup> som begge representerer mer voldelig film enn mainstream. I begge sammenhengene er for eksempel bruken av kampsport sterkere til stede.

Siden mitt utvalg av filmer er satt sammen etter andre seleksjonskriterier enn Söderbergh Widdings, er det ikke uventet at våre funn har en viss diskrepans. Mine utvalgsfilmer er valgt nettopp i kraft av å være voldelige og kontroversielle i første instans, og først i andre instans også mainstream eller populær film. Materialet mitt utgjør imidlertid også populær film med flere publikumssuksesser,<sup>77</sup> men altså kun innenfor de genrene som Söderbergh Widding i utgangspunktet definerer som voldelige. Min undersøkelse vil derfor påvise mer omfattende og mer detaljert vold enn det svenske materialet. Jeg vil imidlertid hevde at voldsinnholdet i en del av filmene hun analyserer er mer eksessivt enn det som kommer fram i hennes beskrivelser, noe som for eksempel gjelder *Terminator 2*, *Cape Fear*, *Falling Down* og *Seven*. Samtidig er Söderbergh Widdings poeng om å betrakte utviklingen av ”voldsomme” filmer *også* som et spørsmål om *form*, en viktig nyansering. Det er også ved hjelp av hennes materiale mulig å vise hvordan popularitet kan gå i bølger, og slik kan ikke-voldelige filmer som *Sense and Sensibility*, *Notting Hill*, *The English Patient* og *Titanic* også toppe listen i den siste halvdel av 1990-tallet. Når det er sagt, er min konklusjon mer på linje med Slocum og Kinder. Vi kan snakke om en ny omdreining i voldssyklusen i amerikansk film på 1990-tallet. Visuell iscenesettelse av vold er et vesentlig element i 1990-tallets filmestetikk, slik også Anne

---

<sup>75</sup> Ifølge MedieNorges statistikk på <http://medienorge.uib.no> er listen over topp-ti-filmer på norske kinoer rimelig lik den svenske statistikken. Den største variasjonen finner vi blant nasjonale filmer og barnefilmer, mens de samme amerikanske filmene stort sett er inne på listene om enn med noe ulike plasseringer.

<sup>76</sup> En ”revival” av 70-tallets bølge av svarte exploitation-filmer, som også har inspirert Tarantino. Mest åpenlyst i *Jackie Brown* med exploitation-stjernen Pam Grier.

<sup>77</sup> Både *Cape Fear* og *Silence of the Lambs* er blant de meste sette filmene i Sverige, mens både *The Matrix* og *Seven* er på topplistene begge steder. Kilder her Söderbergh Widding og [www.medi norge.uib.no](http://www.medi norge.uib.no).



Jerslev viser i sitt arbeid (Jerslev 1999). Voldens betydelige tilstedeværelse i filmen er både et spørsmål om formmessige og innholdsmessige endringer. Ikke minst utfordrer de nye voldsuttrykkene oss med noen nye forutsetninger. Anne Jerslev beskriver denne ”nye” volden som til stede i et ikke-psykologisk rom hvor volden framstår både som hverdagslig og uforutsigbar (Jerslev 1999:124).<sup>78</sup> For å favne funksjonene og betydningene av denne volden må man inkludere tekstanalytiske perspektiv på de nye filmene.

Som mitt korte historiske riss viser, vil det ikke være vanntette skott mellom historiske, teoretiske og analytiske perspektiv på fiksjonsvold. Særlig to voldsomme genre har vært gjenstand for interessante studier av estetiske og semantiske særtrekk, nemlig skrekkfilmen og actionfilmen, og jeg vil vende tilbake til perspektiver fra Anne Jerslev, Rikke Schubart, Marsha Kinder og Cynthia Freeland i forbindelse med egne filmanalyser. Mine filmanalyser vil bli formet både etter funnene i kapittel 3 og særegne trekk ved voldsiscenesettelsen i filmen. Derfor vil flere tekstanalytiske perspektiv enn de jeg hittil har nevnt, være relevante. Det vil slik være relevant også å anvende analytiske redskap fra filmteoretikere som ikke eksplisitt har forsket på vold i film. Jeg vil imidlertid nå peke på det jeg opplever som de mest sentrale filmvitenskapelige utfordringene i mitt prosjekt.

## 2.7 Filmteoretiske utfordringer

Til tross for både tekstanalytiske og historiske perspektiv på fiksjonsvold i utvalgte genre (for eksempel Freeland og Jerslev) vil jeg hevde at større filmvitenskapelige drøftinger av fiksjonsvoldens betydning representerer et hull i filmvitenskapen. Utfordringen er, slik jeg ser det, å kombinere kulturanalytiske og tekstanalytiske perspektiv som kan danne basis for epistemologisk teori om forholdet mellom vold i fiksjon og betydningen for tilskuerne. Min filmteoretiske tilnærming plasserer seg derfor i et rom mellom verditeoretisk kulturanalyse og nyere teoretiske strømninger om tilskuerens opplevelse og erkjennelse i møtet med film. Mitt prosjekt kombinerer disse to tilnærmingene (verditeori og filmvitenskapelig teori om tilskueren), som etter min mening i for stor grad har vært betraktet uavhengig av hverandre.

Jeg vil argumentere for denne koblingen ved først å vende tilbake til en passasje i handlingsplanen som er sentral for min videre drøfting av fiksjonsvold:

Bildemediene speiler samfunnet, men mediene representerer også en virkelighet i seg selv. Det verdigrunnlag, eller ideologi, som ligger innbakt i de ulike mediebudskap, reflekterer derfor ikke bare samfunnets mer allmenne normer og utvikling, men vil i

---

<sup>78</sup> Se også min analyse av *Pulp Fiction*.

tillegg være med på å påvirke og forme den enkeltes tanker og forestillinger om nettopp dette samfunnet (*Regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene* 1995:6).

Samtidig som slike perspektiv (refleksjon av samfunnet og/eller påvirkning av samfunnet) er sentrale i den offentlige diskusjonene om forholdet mellom vold og film, slik sitatet viser, er deres tilstedeværelse innenfor det medievitenskapelige, og i særdeleshet det filmvitenskapelige, akademia mer underordnet. Filmteoretikere har i stor grad overlatt spørsmålet om vurdering av filmkvalitet og -verdi til filmkritikere og kinopublikum. Den manglende teoretiske drøftingen av filmers kvalitet og verdi er tydelig innen moderne filmteori. Et av de karakteristiske trekkene ved moderne filmteori er mangelen på kvalitative vurderinger, så vel innenfor psykosemiotisk, poststrukturalistisk eller kognitiv filmteori. Innen moderne filmteori synes evalueringen å være fortrenget av forståelse og fortolkning; spørsmål knyttet til hva filmene sier oss, hvordan de (kan eller bør) forstås, har forrang for hvilke verdier som formidles. Årsakene til dette er flere. På den ene siden kan man peke på et modernistisk paradigme hvor søken etter forklaringer er det gyldige prosjektet, og på den andre side en postmoderne tilstand hvor alle verdier er like gyldige og kvalitet ikke lenger er fikserbart.<sup>79</sup> Innenfor dagens teoretiske paradigme har i tillegg tilskueren fått rollen som konstruktør av det semantiske nivået i film. Ved å definere tilskueren som fortolkeren har teoretikeren overtatt rollen som distansert observatør. Begreper som verdier og normer forstås innenfor det poststrukturalistiske paradigmet primært som sosialt konstruert, og dermed kulturelt relative. Den sosiale fortolkningen av verker er derfor langt på vei i miskreditt til fordel til perspektiver på tilskuerens opplevelser (Branston 2000:156, Stam (2000).

Mangelen på normative perspektiv i filmteorien er etter min mening et problem og en utfordring det er viktig for filmteorien å ta på alvor. Dette feltet er imidlertid i liten grad problematisert av filmteoretikere, med et viktig unntak av Noël Carroll som jeg vil trekke inn i min drøfting av verdivurderinger i neste kapittel (2000). Fraværet av normativ teori innenfor dagens teoretiske paradigmer skiller den også fra tidligere filmteori. Den klassiske filmteorien, både den formalistiske og realistiske, fungerte normativt gjennom ulike definisjoner av filmmediets ontologi. Det genuint filmatiske skulle utforskes av filmskaperne, og vurderingen av filmene kunne gjøres i lys av teoretikernes standarder for filmens essens. Den formalistiske pioneren Hugo Münsterbergs teori handler i stor grad om hva film er og skal være. Hans mål for filmen: "The aim of the photoplay must be to picture emotions" (Münsterberg 1970:48), står slik også som en standard for evaluering. I tråd med overordnede perspektiv på filmemediets essens kunne Hugo Münsterberg for eksempel rangere den fortellende filmen og

---

<sup>79</sup> Se blant annet Jameson 1991 eller Baumann (1993) her.

fiksjonen høyere enn dokumentarfilmen. Andre formalistiske teoretikere (med Rudolph Arnheim og Sergei Eisenstein som de fremste) satte standarder for hvordan filmmediet skulle anvende det visuelle uttrykket, montasjen status osv. Tilsvarende normative perspektiv fantes innenfor den realistiske retningen, hvor Andre Bazins syn på filmmediets ontologi også skapte kategorier for kvalitet. Når Bazin utroper *Ladri di biciclette* (De Sica 1948) som en optimal film, kan hans argumentasjon knyttets til stilistiske trekk som dypdefokus og locationbruk, samt realismens nærhet til en gjengivelse av den fysiske objektive virkeligheten (Bazin 1967). Normativ teori kan primært forstås som estetisk kvalitet/eller etisk verdi, en dikotomi jeg særlig vil utforske i neste kapittel.

Mens medie- og filmforskning ikke minst på 1970-tallet var ideologikritisk orientert, har mediefagets inspirasjon fra blant annet de britiske Cultural Studies og postmodernistiske strømninger gjort at pendelen har svingt bort fra verditeoretiske perspektiv (med et viktig unntak fra deler av den feministiske filmteorien). Samtidig ligger det innenfor kulturstudiene et potensial nettopp for kulturanalytiske perspektiv på filmmediets betydninger som impliserer etisk verdi.

Jeg vil derfor argumentere for behovet for å trekke inn verditeoretiske perspektiv på nytt i det filmteoretiske feltet. Uten nødvendigvis å ønske en ny ideologikritisk dreining innen filmteorien, ønsker jeg meg vurderinger av etiske, politiske og kognitive sider ved fiksjon. Selv om det filmteoretiske feltet her så langt er lite omfattende, finnes det noen relevante teoretiske ansatser som jeg vil framheve. Dette gjelder Cynthia Freeland's diskusjoner av representasjoner av det onde i skrekkfilmen og Carl Plantinga's etterlysninger av ideologiske perspektiv på vold (Freeland 2000, Plantinga 1993, 1999). Særlig vil jeg i avhandlingens siste deler dra veksler på og drøfte Berys Gaut og Noël Carrolls modeller for etisk kritikk (Gaut 1998, 2003, Carroll 1998, 2000). Jeg vil argumentere inn det etiske perspektivet i sin fulle bredde i kapittel 4.

Felles for disse teoretikerne er dessuten at de plasserer seg innenfor et teoretisk paradigme med en fornyet interesse for følelsenes betydning i tilskuerens opplevelse og erkjennelse. Denne posisjonen utgjør den andre nye tilnærmingen til voldsproblematikken som jeg vil argumentere inn. Jeg ønsker å kombinere etiske perspektiv på fiksjon med nye teoretiske tilnærminger til tilskuerens opplevelser i møte med film, fordi nettopp denne koblingen kan gi nye perspektiv på opplevelsen og hva den har å si for filmvoldens betydning og funksjon. Jeg har allerede på flere måter berørt følelsenes betydning for tilskuerens forståelse av fiksjonsvold. Som min analyse i kapittel 3 vil vise, tar de norske filmkritikerne nettopp utgangspunkt i sine egne opplevelser og følelser i møte med vold i film, og jeg vil forsøke å følge dem i denne metoden. Lesningene av de ulike filmene vil derfor være ulike i tilnærmingene, men alle kretser

omkring den følelsesmessige opplevelsen av fiksjonsvold. Jeg vil derfor inkludere disse perspektivene i en tekstanalytisk lesning av filmene, og ringen sluttet ved at jeg diskuterer muligheten for en etisk teori med utgangspunkt i følelsene i filmopplevelsen.

Innenfor dette perspektivet er det også relevant å diskutere filmenes fiksjonelle status, og fiksjonen som opplevels- og forståelsesform. Hvordan kan man forklare fiksjonsparadokset, at vi lar oss bevege av fiksjon, og hvilken rolle har disse opplevelsene? Den britiske filosofen Jerrold Levinson stiller følgende spørsmål: Hvilken relevans har moral i forhold til imaginær fiksjon, og det imaginære i forhold til moralen (Levinson 1998)? Levinson trekker fram to sentrale spørsmål: Hvordan kan en fiksjonsfortelling, som verken er sann *eller* pretenderer å være sann, gi oss moralsk innsikt, gi forbedringer, eller viten om det menneskelige. Og dersom den imaginære fortellingen har en moralsk dimensjon, åpner det for en etisk kritikk? og i så fall hva er forholdet mellom den etiske og den estetiske vurderingen av verket? Min hypotese er at viktige svar på dette åpenbares nettopp gjennom en analyse både av de konkrete filmene og av filmopplevelsen. I mitt prosjekt vil både forskeren selv og filmkritikerne forstås som tilskuere hvis opplevelser er relevante å analysere.

David Slocum framhever at å undersøke filmvold og tilskuerens respons i lys av spesifikke og historiske kontekster delvis er en øvelse i kultur- og ideologikritikk. Dette er noe jeg vil slutte meg til og dermed plassere min egen forskning i en slik tradisjon (Slocum 2001:19). Slike studier vil også berøre helt fundamentale spørsmål relatert til spørsmålet om film og representasjon, sannheter mediet kan uttrykke og relasjonen mellom fiksjon og virkelighet.

This area of study is crucial to a fuller understanding of narrative film, for just as we believe that truth exist in Homer and Shakespeare and Dickens, it is relevant to Hollywood movies. Yet throughout, these epistemological issues are precisely those that can enrich our understanding of films as different as *Psycho* and the *Zapruder*<sup>80</sup> film can enable us to appreciate how central representations of violence can be to the medium of cinema (Slocum 2001:19).

De neste kapitlene vil hver for seg utfolde de sentrale filmvitenskaplige utfordringene som jeg har skissert i dette kapitlet. Før jeg går til en grundigere filmteoretisk tilnærming til fiksjonsvoldens etiske betydninger, vil jeg vil jeg starte med en drøfting av hvordan den offentlige diskursen kommer til uttrykk i dagpressens kritikk og hvordan filmkritikerne foretar vurderinger av fiksjonsvold.

---

<sup>80</sup> Amatøropptaket til Abraham Zapruder som fanget mordet på president John F. Kennedy.

## Kapittel 3: Verdivurderinger i praksis

And in the criticism of popular culture the presence of images of violence is often assumed to be in itself a sufficient ground for condemnation.

Robert Warshow<sup>1</sup>

*Pace* Auden, violence is not always and unequivocally bad. It depends on who is using it, to whom, and why, and with what results. Which is another way of saying that all things come back ultimately to judgements and thought.

John Fraser<sup>2</sup>

### 3.1 Innledning

Norske filmkritikere feller dommer og gjør verdivurderinger ukentlig i spaltene i dagspressen, og kan slik tjene som relevant empiri i en studie av den offentlige diskursen om fiksjonsvold. I dette kapitlet vil jeg derfor særlig drøfte hvordan norske filmkritikerne forholder seg til vold i fiksjonsfilm. Har drøftingen av fiksjonsvolden en plass i filmkritikken, og hvilken betydning har den i vurderingene kritikerne legger til grunn? Jeg vil særlig undersøke hvilke kriterier som anvendes i kritikernes verdidommer av de utvalgte filmene. Sentrale spørsmål i dette kapitlet er derfor mellom annet: Finnes det en etisk fundert filmkritikk i norsk dagspresse? I såfall, hvilke prinsipper er styrende for disse vurderingene og hvordan forholder en etisk fundert kritikk seg til estetiske perspektiv på kvalitet? Hvilke konsekvenser for verdivurderingene har de ulike kriteriene som anvendes i møte med konkrete filmeksempler? I det neste kapitlet vil jeg deretter legge ut noen etikkteoretiske problemstillinger som kan belyse de empiriske funnene i dette kapitlet.

Analysene av dette empiriske materialet skal etter hvert, sammen med det etikkteoretiske kapitlet, også danne grunnlaget for innfallsvinklene til analysene av de anmeldte filmene i det påfølgende kapitlet. Mine analyser av filmkritikken baserer seg primært på anmeldelsene av de tolv kjernefilmene: *Wild at Heart* (David Lynch 1990), *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme 1990), *Cape Fear* (Martin Scorsese 1991), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino 1992), *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1992), *True Romance* (Tony Scott 1993), *Natural Born Killers*, (Oliver Stone 1994), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino 1994), *Seven* (David Fincher 1995), *Face/Off* (John Woo, 1997), *Fight Club* (David Fincher 1999) og *The Matrix* (Wachowski, 1999).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Filmkritikeren Warshow i "Movie Chronicle; The westerner", *The Immediate Experience* (red. Sherry Abel) her sitert fra Fraser (1976:3).

<sup>2</sup> Fraser 1976:159.

<sup>3</sup> For mer om valget av filmer, se innledningen. For detaljer om filmene se appendiks.

Anmeldelsene som er gjennomgått har vært publisert i henholdsvis landets største aviser (VG, Dagbladet, Aftenposten), de tre store regionavisene (Bergens Tidende, Stavanger Aftenblad og Adresseavisen) og tre aviser som har hatt en særegen vinkling på filmstoffet (Vårt Land, Arbeiderbladet/Dagsavisen,<sup>4</sup> Klassekampen).

Annen presseomtale av disse filmene inngår også i det empiriske materialet, men trekkes kun spoadisk inn i drøftingen. Dette materialet suppleres med informasjon fra intervjuer gjort med sju norske filmkritikere omkring anmeldelser av noen av filmene,<sup>5</sup> om voldsproblematikken generelt og filmkritikkens funksjoner. Disse kritikerne er: Martin Nordvik (Adresseavisen), Per Haddal (Aftenposten), Thor Ellingsen (Dagbladet), Harald Kolstad (Arbeiderbladet/nå Dagsavisen), Jon Selås (VG), Gudmund Hummelvoll (Vårt Land), Astrid Kolbjørnsen (Bergens Tidende), og Arild Abrahamsen (Stavanger Aftenblad). Disse kritikerne er (eller var på 1990-tallet) hovedanmeldere i sine respektive aviser, og anmeldte alle eller de fleste av filmene.<sup>6</sup> Kritikerne representerer derfor ikke bredden av norske kritikere, en slik seleksjon ville gi flere kvinner og flere yngre kritikere, men utvalget var altså gitt ut fra den enkeltes funksjon i de utvalgte avisene. Valget av filmer har slik også vært styrende for valget av filmkritikere fordi disse kritikerne har anmeldt flest av filmene i undersøkelsen (se appendiks for detaljer om dette). Filmene dekker 1990-tallet, og jeg har derfor valgt å avgrense intervjuene til sentrale kritikere i avisene i dette tidsrommet. Andre kritikere har anmeldt filmer i samme tidsrom, men i mindre omfang.<sup>7</sup> I etterkant har flere kritikere kommet til i flere av avisene, ikke minst har yngre anmeldere og flere kvinner fått sentrale posisjoner, noe det kunne vært interessant å undersøke nærmere med tanke på eventuelle endringer. Jeg har imidlertid valgt å tone ned interessante problemstillinger omkring forskjeller knyttet til kjønn, alder og avistilknytning til fordel for et tettere fokus på hvilke argumenter og kriterier som blir anvendt i forbindelse med de aktuelle filmene.

Kritikerne i mitt utvalg representerer slik også de kritikerne som har lengst erfaring, noe som i seg selv er interessant når vi snakker om en potensiell påvirkning fra filmmediet. Særlig har kritikerne i de store avisene lang erfaring, hvor både Martin Nordvik (Adresseavisen), Per Haddal (Aftenposten), Thor Ellingsen (Dagbladet) og Harald Kolstad (Arbeiderbladet) har anmeldt film siden 1960-tallet. Også Arild Abrahamsen, Astrid Kolbjørnsen og Jon Selås har

---

<sup>4</sup> Denne avisen het fram til 1998 Arbeiderbladet og endret deretter navnet til Dagsavisen. Jeg vil i det videre henvise til avisen med det navnet som gjelder for det aktuelle tidspunktet for anmeldelsene som siteres, det vil si at avisen i de fleste tilfeller vil omtales som Arbeiderbladet. Kilde til tidspunktet for navneendringen er bibsys.no.

<sup>5</sup> Se innledningen og appendiks for mer informasjon her. For mer om seleksjonskriterier for filmene, se kapittel 1.

<sup>6</sup> To av anmelderne er i 2004 ikke lenger hovedanmeldere i sine aviser. Thor Ellingsen er pensjonert, mens Harald Kolstad har en mindre sentral posisjon i sin avis. Liv Jørgensen er hovedanmelder i Dagbladet, mens anmeldelser i Dagsavisen dekkes av flere. Klassekampens anmelder ble av praktiske årsaker ikke intervjuet.

<sup>7</sup> Unntaket er VG hvor flere anmeldere roterer, dette gjelder Astrid Sletbakk, Ellen M. Sand og Borghild Maaland ved siden av Jon Selås. Også Bergens Tidende har noe større rotasjon enn de andre.

mange års erfaring fra en eller flere aviser. Flertallet av norske anmeldere er menn, og i de store avisene er gjennomsnittsalderen over 50 år. Norsk Filmkritikerlag har i dag over 100 medlemmer, og for å bli medlem av laget må man ha filmkritikk som en viktig geskjeft, men langt de færreste anmelder film på heltid. De fleste som anmelder film er journalister med andre oppgaver i redaksjonene, mens de utvalgte kritikerne alle har (eller hadde) filmkritikk som sin hovedoppgave i sin avis (se også Gjelsvik 2002).

Jeg vil i min inngang her vurdere og anvende kritikerne som *representanter* hvis meninger også kan drøftes mer allment som en sentral og toneangivende del av den offentlige diskursen om vold i filmmediet. Med dette mener jeg at min ambisjon med denne studien ikke bare er å belyse filmkritikkens praksis, men også å anvende kritikken til en mer generell drøfting av verdivurderinger. Det er altså en drøfting av verdivurderinger *generelt* som er mitt hovedmål, mens belysningen av *kritikernes* vurderinger her kan forstås som et delmål, men tjener i første rekke som et eksempel på verdivurderinger i praksis som kan gjøres til gjenstand for en tematisering. Min forståelse av kritikerne som representative for mer allmenne kulturelle posisjoner (som jeg legger til grunn for drøftingene) vil jeg blant annet knytte til defineringen av filmanmelderen i dagspressen som publikums representant. Eller som journalistikkforskeren John English formulerer det, som den ene stemmen på vegne av oss alle (English 1979). Jeg vil innledningsvis begrunne en slik forståelse av kritikerne gjennom en mer grunnleggende diskusjon av filmkritikken og dens funksjoner. Kapitteloppbyggingen vil derfor gå fra en drøfting av filmkritikkens bakgrunn og funksjoner til en næranalyse av empirien. Sagt på en annen måte, i dette kapitlet behandler jeg først hva som betraktes som kritikernes oppgaver, for deretter å redegjøre for hva kritikerne faktisk gjør i praksis. Denne analysen gjøres med vekt på hvilke kriterier de anvender i vurderingene av vold i fiksjonsfilm. Deretter belyser jeg noen kontekstualiserende forhold som jeg mener har betydning for kritikernes valg. Til sist drøfter jeg hvordan man teoretisk og analytisk kan forholde seg til de posisjonene kritikerne inntar i møte med fiksjonsvold.

### 3.2 Filmkritikkens funksjoner

Kritikk er i dagligtale et negativt ladet begrep, i betydningen klandre eller kritisere strengt. Innen akademia og journalistikken framstår imidlertid kritikkbegrepet som positivt ladet. Målet med høyere utdanning er kritisk tenkning, og den kritiske journalistikken løftes fram som et ideal. Ordet *kritikk* er avledet av det greske verbet "krinein" som kan oversettes med "å være i stand til å skjelne". Forenklet kan vi si at det er nettopp det kritikken handler om; å skjelne mellom

filmer eller andre kulturprodukt. Analysefokuset mitt er kritikernes skille mellom voldsuttrykk som anses som problematiske og voldsrepresentasjon som er akseptabel innenfor den offentlige diskursen, noe som derfor etter min mening kan sies å gå til kjernen ved kritikkbegrepet. Begrepets opphav kan knyttes til den gamle greske betegnelsen “kritike techne”<sup>8</sup>, som kan omskrives til bedømmelsens kunst (Lothe mfl. 1997:133). Dette begrepet viser at kritikkpraksisen har element av både håndverk og personlige egenskaper per definisjon. Samtidig vil jeg argumentere for at kritikken er et fag som er særlig vanskelig å utøve i forbindelse med voldsuttrykk, nettopp fordi ytre faktorer og personlige egenskaper setter et press på håndverket.

Filmkritikken kan slik også plasseres innenfor en større kulturkritisk eller kunstkritisk tradisjon. Behovet for å skjelne mellom kunstverk i et offentlig forum, knyttes særlig til framveksten av en borgerlig offentlighet tidlig på 1700-tallet. Kunstbegrepet, kunstkritikken og estetikken i sin moderne pregning ble etablert i dette århundret. Det betyr ikke at for eksempel skriftlig kritikk av kunst ikke har eksistert tidligere,<sup>9</sup> men at en offentlig formidling og drøfting av kunstens verdi og funksjon får en ny betydning med moderniteten. I denne perioden utvikles et språk for å drøfte kunst og kriterier for å dømme om kunst, eller for å avsette smaksdommer, for å anvende datidens begrep. Etableringen av kunstkritikken er uløselig knyttet til dannelsen av et borgerlig publikum. Borgerskapets framvekst er særlig sterkt i den siste halvdel av 1800-tallet og blir etter hvert den samfunnsklassen som først og fremst preger det moderne kulturlivet (Bø-Rygg 1985, Kjørup 2000:11–21). Det skyldes mellom annet en sterk forutgående urbanisering med en moderne, kritisk offentlighet knyttet til kaféliv og for eksempel litterære klubber. Den tyske filosofen og sosiologen Jürgen Habermas har introdusert begrepet borgerlig offentlighet, og beskrevet endringen av kunsten og kulturens posisjon i lys av en sentral økonomisk, sosial og kulturell utvikling i Europa (Habermas 1971). I denne perioden dannes en sfære hvor privatfolk samles til et publikum. Fra å være forbeholdt adelen, eller kirken, og skapt på oppdrag, endres kunstens posisjon til å bli en vare på markedet fra slutten av 1600-tallet. Kunsten kan nå også kjøpes av andre, det vil si borgerne, som også er de som samles til en offentlig diskusjon, i første rekke om litteratur. Et resonnerende borgerlig publikum etableres og kunstkritikeren får en særlig autoritet gjennom sin kompetanse og evne til å argumentere (Habermas 1971:25–48).

Diskusjonen fra kaffehusene ekspanderer etter hvert ut i det skriftlige, gjennom etableringen av tidsskrifter og senere aviser. Denne overgangen beskrives også av Habermas,

---

<sup>8</sup> Se også kapittel 3 om techne-begrepet.

<sup>9</sup> Platon og Aristoteles *Poetikken* er naturlige referanser her, se også kapittel 3.



som en overgang fra samtaler mellom dannede og opplyste amatører, til en profesjonalisering av kunstkritikken. Litteraturteoretikeren Terry Eagleton hevder at denne profesjonaliseringen i første omgang ble møtt med skepsis, fordi det brøt med det borgerlige idealet om likeverd i debatten (Eagleton 1984). I første halvdel av 1800-tallet ble en grunnleggende kompetanse for å vurdere og bedømme kunst ansett som noe alle borgere hadde. Et syn som igjen skapte en forståelse av den profesjonelle kritikeren som talsmann fra det vanlige publikum (jf. mitt argument for kritikeren som representant for allmennheten over). Denne posisjonen endres ved at kunstkritikken forflyttes fra den private samtalen over i den økende offentlige sfæren, blant annet gjennom pressens utvikling mot et massemedium.<sup>10</sup> Kritikeren blir nå etablert som det nødvendige bindeleddet mellom et ukjent publikum og kunsten, og overtar dermed den funksjonen publikum selv tidligere fylte. I *Norsk litteraturkritikkens historie 1770-1940* beskrives dette slik:

Kritikken blir et eget eller autonomt virksomhetsområde i samfunnet, med sine egne utøvere (kritikerne som "yrkesgruppe"), sin egen gjenstand (de litterære verkene som kunstgjenstander), sitt gyldighetsområde (den litterære vurderingen), sine egne kanaler (aviser, blad, tidsskrift), og sitt eget lesende publikum (Beyer og Moi 1990:16).

I den borgerlige offentligheten måtte man derfor etter hvert ifølge Habermas: "Betale for lektyre, teater, konsert og museum, men ennå ikke for å kunne diskutere over det man hadde lest, hørt og sagt, og som man først helt kunne tilegne seg i samtale" (Habermas 1971:151). Habermas trekker videre opp utviklingsperspektiv også mot vår tid, der han peker på at utviklingen går fra et kulturresonnerende til et kulturkonsumerende publikum. På samme måte som kunsten ble meningen om kunsten også en vare, og med eget krav om å være underholdende.<sup>11</sup>

Den amerikanske filmviteren David Bordwell beskriver hvordan filmkritikken i dag fungerer innenfor tre relativt atskilte makroinstitusjoner. Den første er journalistikken, den andre er essayistisk skriving, og den tredje akademisk forskning (Bordwell 1989:20-21). Disse tre institusjonene produserer filmkritikk i ulike fora, på ulike måter, og til dels med ulik funksjon. Bordwell beskriver institusjonene på følgende måte: Journalistene skriver aviskritikken, daglig eller ukentlig. Filmkritikken i avisene (og til en viss grad i radio, på fjernsyn,

---

<sup>10</sup> Kritikens framvekst som disiplin er på mange måter knyttet til pressen og massemedienes framvekst. Journalistikkhistorisk karakteriseres gjerne pressens første periode som meningspressens tid (se for eksempel Roksvold:1997).

<sup>11</sup> Jeg vil ikke følge Habermas normative perspektiv (jfr for eksempel mht kritikens tendensielle fall i detalj her (1971:155). Det er imidlertid interessant å merke seg at utgiveren av publikasjonen Tatler (fra 1709) med kunstkritikk oppfattet seg selv som "Censor of manners and morals" i følge Habermas 1971:41).

og i den senere tid på Internett) er å betrakte som nyheter, og dekker det vi fortrinnsvis betegner som anmeldelser. Anmeldelsen er som regel den korteste formen for filmkritikk. Den baserer seg på ferske reaksjoner, ofte skrevet under tidspress. Anmelderen vektlegger helheten og trekker kun ut noen detaljer, og anmeldelsene er gjerne beskrivende i formen. Anmeldelsen handler vanligvis mer om filmens innhold, enn om formen. Når en fortolkning er påkrevd, er den ofte kort, oppsummerende og generell, mens anmelderen gjerne er mer konkret når det gjelder vurderingen av filmene, hevder Bordwell (Bordwell 1989:20-21). En kritikk har, på den andre siden, ofte et større perspektiv. Kritikerer forsøker å sette filmen(e) inn i en videre kontekst, sammenlikne med andre filmer, plassere den aktuelle filmen i en filmhistorisk sammenheng, drøfte filmen i en sosiopolitisk kontekst og så videre. Dette vil i denne sammenheng implisere vurderinger av voldens funksjon i konkrete filmer eller en filmhistorisk kontekstualisering av voldsuttrykket. En kritikk har større grad av tolkning og legger mer vekt på filmens form. Slik filmkritikk finner vi ofte innenfor den institusjonen som David Bordwell omtaler som den essayistiske, som publiseres i filmtidsskrift og magasiner. Den siste av Bordwells institusjoner er den akademiske. Her blir kritikken formulert av forskere, enten internt i universitetsmiljøet eller for eksempel i bokform (Bordwell 1989:20-21). Det er flere sentrale forskjeller mellom den akademiske og den journalistiske kritikken. Det er karakteristisk for den akademiske kritikken og det filmteoretiske feltet at verdivurderingene er nedtonet eller fraværende. Etter min vurdering legger imidlertid filmkritikken i dagspressen langt større vekt på verdivurderinger enn akademisk filmanalyse og -teori.

Et annet skille mellom det som med engelske begrep omtales som “critic” og “reviewer” er den posisjonen kritikerne inntar i kommunikasjonen mellom verk og publikum. Kritikerer kan ses på som eksperten, den objektive analytikerer med spesialkompetanse og distansert blikk. Anmelderen har derimot blitt beskrevet som publikums representant, en av oss. I ”læserens første rekke” er uttrykket den danske kritikerer og forfatteren Tom Kristensen anvender (Klevjer Aas 1979:5). En slik posisjon åpner for mer subjektive meningsytringer i et mer tilgjengelig og lite fagspesifikt språk. Journalisten eller redaksjonen kan definere hvilken av disse rollene aviskritikerer skal ha, men synet på filmkritikerer som leserens mann synes etter mine vurderinger å stå sterkt. Filmkritikkens posisjon skiller seg etter min mening også fra den øvrige kritikken ved å fokusere så sterkt på et populærkulturelt felt.<sup>12</sup> Litteraturkritikk og (bilde-) kunstkritikkens prioriteringer og fagterminologi viser en praksis som ligger nærmere den akademiske, mens filmkritikkens språk og form henvender seg mer allment.

Filmanmeldernes manglende vekt på fortolkning skiller også filmanmeldelsen fra en mer faglig

---

<sup>12</sup> Skillet mellom litteratur og film framstår slik sett parallelt i akademia og i pressen.

spesialisert kunstkritikk (Gjelsvik 2002). Min forståelse av dagspressens filmanmeldelser som representative for en folkelig smak baserer seg også på en praksis der den subjektivt formulerte verdidommen står sentralt (jf. Bourdieus inndelinger som tidligere nevnt). Jeg vil begrunne denne påstanden nærmere med en rekke eksemplifiseringer fra gjennomgangen av de aktuelle anmeldelsene i de neste delkapitlene.

I min begrepsanvendelse vil jeg imidlertid forstå anmeldelser som en underkategori av kritikkbegrepet. Jeg vil derfor skrive om den journalistiske filmkritikken og dens utøvere både som “anmeldere” og “anmeldelse”, og som “kritikere” og “kritikk”. Jeg forholder meg med det til en alminnelig begrepsbruk, jf. for eksempel at kritikernes egen organisasjon heter Norsk Filmkritikerlag. I dette ligger det også en vurdering av at den journalistiske kritikken *kan* romme mer enn det som favnes av David Bordwells anmeldelseskategori. Jeg vil definere oppgavene til dagspressens anmeldelser til å ligge i spennet mellom forbrukerveiledning, kulturformidling og nyhetsstoff, men særlig den moderne tabloide kritikken synes mer å representere en forlengelse av filmindustriens markedsføring enn en fordypende kulturjournalistikk (se for eksempel Lund 2000, Gjelsvik 2002). Som en oppsummering av kritikkens funksjon kan man imidlertid si at kunstkritikken etableres i pressen som en beskrivelse, fortolkning og evaluering av kunstverk. Den beskjeftiger seg i likhet med estetikken med å vurdere estetisk verdi og kunstverkernes kvalitet – sentrale funksjoner også innenfor moderne filmkritikk.<sup>13</sup> Filmkritikken som disiplin rommer imidlertid mer enn tradisjonelle kunst kategorier.<sup>14</sup>

Det kan her være relevant å problematisere kunstbegrepet i forhold til filmene i undersøkelsen. Selv om filmmediet selvsagt er å forstå som et kunstnerisk uttrykk, vil mange vegre seg for å definere en film som for eksempel *True Romance* som kunst. Det er ikke et hovedpoeng for meg å definere filmene i undersøkelsen som kunst og som eksemplene fra filmkritikkene vil vise, varierer vurderingene av filmenes status (se for eksempel mottakelsen av *Seven* og *Wild at Heart*). Noen filmer forstås av kritikerne som ”kunst” og noen som ”kun underholdning,” kategoriseringer som igjen får konsekvenser både for verdivurderingen generelt, og forståelsen av volden spesielt. Dette er et relevant skille fordi gir seg utslag i kritikernes praksis, men som poengtert i innledningen er ikke skillet mellom kunst og populærkultur et viktig poeng for mine diskusjoner.

Kritikken av film i dagspressen dekker slik både kunstfeltet og det populærkulturelle feltet. Filmkritikken dekker dermed et større kulturelt felt enn for eksempel bildekunst, som tradisjonelt forstås som høykultur, og derfor dekker flere funksjoner. Hvilke av filmkritikkens

<sup>13</sup> Et skille mellom kunstkritikken og estetikken går imidlertid på at sistnevnte hovedsakelig er opptatt av det generelle og allmenne ved kunst, men kritikken i større grad vies til det enkelte verk.

<sup>14</sup> Jeg vil kort vende tilbake til dette i forbindelse med Matthew Kierans forståelse av kunstbegrepet i neste kapittel.

funksjoner som rangeres høyest i den enkelte avis eller hos den enkelte kritiker varierer selv innenfor et relativt enhetlig materiale som den norske dagspressen på 1990-tallet. I mine intervjuer svarte de ulike kritikerne ulikt på spørsmål om hva de betraktet som kritikerens viktigste oppgave. Svarene spente fra ønsker om å underholde, til å formidle subjektive opplevelser eller veilede om og formidle kunst. Et eksempel lød som følger:

Det er det som jeg vil kalle den journalistiske primærfunksjonen, som er å meddele om en inntruffet hendelse, i dette tilfelle en filmpremiere eller en film. Også skal man i tillegg gi uttrykk for en mening og en oppfatning, fordi enhver avis ønsker å markere seg, også kulturpolitisk. Det ligger også implisitt en formidlerrolle her – du skal gi både nøkne fakta og en opplevelse og oppfatning av det man har sett (Thor Ellingsen).<sup>15</sup>

Sitatet fra Ellingsen rommer mange sentrale komponenter i kritikerens praksis. Ulike aviser kan innta ulike kulturpolitiske posisjoner, og det vil i mitt materiale være mulighet for å trekke skillelinjer mellom for eksempel Klassekampen og Vårt Land, eller VG og Aftenposten med hensyn til slike standpunkt eller prioriteringer. De to første avisene inntar henholdsvis et politisk radikalt og et verdikonservativt kristent ståsted som kommer til uttrykk også i anmeldelsene. Og mens VGs posisjon er å være en tabloid<sup>16</sup> og folkelig avis med appell til ”alle”, holder Aftenposten sterkere på en folkeopplysende kulturposisjon. Som Jon Selås framhevet i intervjuet, må VG i kraft av å være tabloid og landets største avis signalisere tydelige holdninger. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom bruken av den kjente VG-terningen for å signalisere kvalitet gjennom såkalte terningkast (1-6). Jeg vil imidlertid følge Ellingsen i hans vurdering av at alle avisene forventes å ha en mening, det vil implisitt si å ikke være nøytrale, eller meningsløse. Og særlig ikke i et så sentralt offentlig diskusjonstema som vold i film var på 1990-tallet. Selv om sitatet av Thor Ellingsen rommer mye, er det flere funksjoner som kritikerne prioriterer:

Veilederfunksjonen peker seg ut, fordi som kritiker har du større sjanse enn de fleste andre til å skaffe deg et overblikk, og gjøre det lettere for leserne å orientere seg (Martin Nordvik).

Jeg er kunstkritiker, en formidler. Jeg ønsker å vise at filmen er mer enn det som treffer deg rett i trynet. Informasjon er en del av det, men ikke det viktigste. Jeg ønsker å vise at filmer er kunst og diskutere den som kunst (Harald Kolstad).

Underholdningen er det viktigste, – definitivt, – uten forbehold. Jeg er interessert i å skrive hjem. Samtidig er jo filmen den største kulturformidleren i vår tid (Arild Abrahamsen).

---

<sup>15</sup> Av hensyn til lesbarheten oppgir jeg kun informatens navn i den løpende teksten. Alle sitat som står på denne måten er fra intervjuene. For data om intervjuene, se appendiks 1.

<sup>16</sup> Begrepet er utledet av ”tablett”, som i lite avisformat, mens begrepet anvendes gjerne i betydningen populariserende og til dels forflatende journalistikk (se for eksempel Gripsrud 1999:235).

Rollen de fleste kritikerne tok på seg, var likevel å veilede eller informere, noe som både tilfredsstiller kravene til kunstkritikken og forbrukerstoffet. I den sammenhengen la noen av kritikerne vekt på at de ønsket å vise publikum forskjellen på det gode og det dårlige. En av kritikerne trakk her fram viktigheten av å diskutere forskjellen på rett og galt; en posisjon som åpner for et mer omfattende perspektiv på filmatisk kvalitet og verdi i tråd med de perspektivene jeg trakk opp i forrige kapittel. Som veiledere legger de fleste kritikerne stor vekt på evalueringen av film, og vurderingen av kvalitet har dermed en høy prioritet.

### 3.3 Divergerende vurderinger av kvalitet

I kapittel 3 presenterte jeg ulike teoretiske perspektiv på muligheten for allmenngyldige kriterier for kvalitet. Kritikerne i min undersøkelse uttrykte en relativt klar samstemthet i synet på at det *ikke* finnes noen allmenngyldige standarder eller objektive kriterier for kvalitet. Samtidig argumenterte noen kritikere for at det er mulig å etablere en felles intersubjektiv standard for hva som er kvalitetsfilm. Kritikerne hevdet at de i mange tilfelle fant fram til felles standpunkt om filmer, og at de ofte var enige om hvilke filmer som var gode eller prisverdige, selv om kriteriene eller begrunnelsene for vurderingene kunne være ulike. Underforstått mente kritikerne at de delte en felles forforståelse av hva som er godt eller dårlig, og at de kunne identifisere hva som var kvalitet. Illustrative eksempel på denne holdningen var for eksempel Vårt Lands Gudmund Hummelvoll som mente at: ”Vi er forbausende enige mange, skulle tro vi skrev for hverandre.” Eller Per Haddal i Aftenposten sin kommentar om at: ”Det morsomme er synes jeg at uansett hvilken bakgrunn folk har, kommer man veldig ofte fram til at de samme filmene, er de gode filmene.” Kritikerne mente at konsensus i dommene var forholdsvis vanlig, men som det framkommer, er det også til dels et overraskende fenomen. Hva som ligger i kvalitetsbegrepet slik kritikerne anvender det, ble i varierende grad definert, men flere kritikere framhevet særlig at innhold, budskap eller tema var viktig ved evalueringen. Dette ble formulert slik av Gudmund Hummelvoll: ”Kvalitet for meg er også når man har noe å fortelle. Det er så deilig når man går ut fra en kino og tenker: Her ble jeg fortalt en skikkelig historie!” Noen viktige forskjeller mellom kritikerne ble også identifisert, for eksempel knyttet til individuelle preferanser for tema eller bestemte genre. Et slikt skille ble trukket fram av Bergens Tidendes Astrid Kolbjørnsen: ”Det er et skille på hvilke historier som taler best til deg,” og hun gav som eksempel at det som er romantisk for noen, er kliss for andre. Disse eksemplene fra intervjuene viser en interessant dobbelthet i kritikernes argumentasjon. Kritikerne mente å ha observert likheter og fellestrekk kollegene imellom med hensyn til

vurderinger og konklusjoner. Likevel var terminologien om vurderingene, og kriteriene de anvendte i stor grad knyttet til det personlige og individuelle. Begrep knyttet til den subjektive opplevelsen dukket hurtig opp, for eksempel den gode fortellingen er noe som treffer ”deg”, eller kvalitet er noe som er ”for meg”.

Kritikernes intersubjektive konklusjoner var altså ifølge dem selv ikke basert på noen allmenngyldige kriterier. Kritikerne i undersøkelsen påberopte seg i større grad en personlig og individuelt opparbeidet erfaring som utgjorde en mal for kriteriene de anvendte. Per Haddal beskrev dette som en ”musikalitet” og Thor Ellingsen som en ”ryggmargsfølelse”. Flere kritikere trakk også fram behovet for å vurdere filmkvalitet ut fra noen basismoment, håndverksmessige forhold, genre, filmretning, historikk o.a. Selv om slike moment hadde betydning i vurderingene, gav de ingen gitte standarder for hva som var kvalitet, for eksempel slik Per Haddal beskrev verdidommer som ”ikke er naturvitenskap, ikke matematikk”. Arild Abrahamsen påpekte at han kjente ”noen slike standardkriterier”, men at han ikke brydde seg om dem. Han var ikke den eneste som avviste faste kriterier. Harald Kolstad mente det var umulig å bruke slike kriterier, og Jon Selås at han hadde blitt mer og mer i tvil om gyldigheten av objektive kriterier.

Kritikerne betonte med andre ord betydningen av det subjektive skjønnnet. Flere mente at man til et visst punkt kan man bli enige om kvaliteter eller svakheter ved hjelp av objektive kriterier. Dette kunne i første rekke være knyttet til det estetiske håndverket eller genrekonvensjoner. Flere av kritikerne hevdet at selv om man kunne enes om slike objektive kriterier, ville de ikke være det viktigste i vurderingen, fordi kritikere anvender sin intuisjon eller erfaring. Kunsthistorikeren Dag Sveen omtaler slik erfaring som intuitiv fortrolighetskunnskap (Sveen 1996). Denne erfaringen er en førstehåndskunnskap som man kan tilegne seg gjennom en lang og fortrolig omgang med de fenomenene som skal læres, eller som i dette tilfellet kunstformer som anmeldes. Sveen peker på at slik kunnskap ofte er vanskelig å sette ord på og formidle gjennom presise utsagn. Jeg følger kritikerne i deres forståelse av det subjektive skjønnets betydning for den praktiske vurderingen. Fortrolighetskunnskap og lang erfaring er også en årsak til forskjeller mellom kritikere og det øvrige publikum etter.<sup>17</sup> Imidlertid representerer denne fortrolighetskunnskapen også en teoretisk utfordring når det gjelder å definere en basis for etikkteoretiske vurderinger. Basert på kritikernes uttalelser, kan man ikke etablere noen kategorier for kvalitet på generelt grunnlag.

---

<sup>17</sup> Som jeg for øvrig toner noe ned i denne sammenhengen. Et interessant eksempel kan dog nevnes. Norske kritikere gav *Jeg er Dina* har medfart, mens et fornøyd kinopublikum strømmet til filmen.

Etter min mening er imidlertid verdivurderingene mer ulike i praksis enn det kritikerne selv hevdet i intervjuene. Mine undersøkelser av en rekke norske anmeldelser viser at filmkritikernes vurderinger av både kunstfilm, underholdningsfilmer og norsk film ofte divergerer (Gjelsvik 2002). I tillegg står fiksjonsfilm med sterke innslag av voldsrepresentasjoner i en egen posisjon, slik jeg ser det. Ikke noe annet emne skaper så divergerende verdivurderinger som vold. Det være seg politiske tema, kjønnsrepresentasjon eller filmer fra fremmede kulturer.<sup>18</sup>

Voldsrepresentasjonene gir store variabler mellom ulike kritikeres vurdering av en og samme film, slik eksemplene etter hvert vil vise. Til tross for at kritikerne sosiokulturelt representerer en relativt homogen gruppe,<sup>19</sup> finnes det store variabler i vurderingene, noe som etter min mening skyldes at voldsuttrykkene i så stor grad treffer noe personlig. 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 kritikerne, ofte i en særstilling sterkt.

Det utfordrende ved voldsframstillingene synliggjøres dessuten gjennom store variasjoner mellom kritikere i synet på opplevelsen og vurderingen av disse elementene, og medfører at vurdering av fiksjonsvold framstår som særlig vanskelig for kritikerne.

### 3.4 Vanskelige vurderinger av vold

Filmene i undersøkelsen fikk gjennomgående variert kritikk, med store spenn mellom de ulike kritikerne. Anmeldelsene gikk fra strålende begeistring til ”den totale slakt” av en og samme film. Noen filmer fikk allment positiv kritikk (*Fight Club*, *Unforgiven* og *Pulp Fiction*), mens et par filmer hovedsakelig fikk negativ kritikk (for eksempel *True Romance*). Imidlertid var det mest åpenbare inntrykket store variasjoner i kvalitetsvurderingene. De samme filmene oppnådde hele skalaen av terningkast<sup>20</sup> eller meget varierte karakteristikker fra kritikerne. Eksempler på dette kan være Quentin Tarantinos debutfilm *Reservoir Dogs* som fikk karakteristikken ”rågodt”, ”velspilt voldsopera” og poengsum 3, 4 og 5 i de ulike avisene.<sup>21</sup> David Lynchs film *Wild at Heart* ble betegnet som så vel ”genial”, ”kunstnerisk skuffelse” og ”dyster og destruktiv”.<sup>22</sup> Et av tilfellene hvor meningene divergerte mest, var *Seven* med ytterpunkter fra bunnkarakteren 2

<sup>18</sup> Mine konklusjoner med hensyn til denne sammenlikningen baserer seg ikke bare på det empiriske materialet for avhandlingen, men også andre undersøkelser av norsk filmkritikk (inkludert mottakelsen av norsk film), hvorav en del er gjort rede for i *Mørkets øyne. Filmkritikk, vurdering og analyse*.

<sup>19</sup> Menn, over femti år, høyere utdanning, urbane osv.

<sup>20</sup> De fleste avisene anvender terningkast eller liknende skalaer fra 1 til 6 for å kategorisere filmers kvalitet.

<sup>21</sup> Henholdsvis Bakkemoen i Aftenposten, Nordvik i Adresseavisen, Ellingsen i Dagbladet, Granum i Arbeiderbladet og Sand i VG.

<sup>22</sup> Henholdsvis Selås i VG, Kolstad i Arbeiderbladet og Hummelvoll i Vårt Land.

til ”dødsbra” og ”kullsvart mesterverk” som symptomatisk for den sprikende evalueringen.<sup>23</sup> Noen av filmene fikk mer likelydende anmeldelser, dette gjelder i første rekke *True Romance* og *Natural Born Killers*, hvor hovedtyngden av anmeldelsene var negative, men også her fantes dissens. Volden var minst problematisk i filmer hvor enigheten om høy kvalitet var størst (som i tilfellene *Fight Club* og *Unforgiven*). Disse filmene utmerket seg ved at kritikerne var positive til filmene som helhet og med en aksept av voldsbruken i den aktuelle sammenhengen. Imidlertid er negative reaksjoner og ambivalens i forhold til voldsuttrykkene gjennomgående også når kritikerne vurderer en film som god og vellykket. For eksempel gjaldt dette *Silence of the Lambs* (Demme) og Tarantinos *Pulp Fiction*, hvor kritikerne var overveiende positive, men hvor volden skapte en viss usikkerhet og ambivalens. Dette gav sterkest utslag i mottakelsen av Demmes film. Kritikerne hadde imidlertid færrest reservasjoner mot Tarantinos film og omtalte filmen blant annet som et ”mesterstykke”, ”årets filmhøydepunkt” og ”farlig godt”.<sup>24</sup> Også i gode filmer kan volden representere et problem, men med noe mindre konsekvenser for den endelige verdivurderingen. Volden skaper her gjerne en ambivalens, men ikke en entydig negativ holdning hos kritikerne.

Etter mine vurderinger er voldselementer den viktigste årsaken til splittelsen i kritikernes holdninger til og vurdering av filmene i undersøkelsen. Volden ble omtalt av alle kritikerne, og i nesten samtlige av anmeldelsene i undersøkelsen. Et interessant unntak, som jeg vil vie en del oppmerksomhet i gjennomgangen, er *The Matrix* (Wachowski 1999). Her syntes voldsframstillingen å være av en karakter som var mer akseptabel eller mindre problematisk enn tilfellet var for de øvrige filmene. Kritikerne signaliserte ofte ambivalens med hensyn til bedømmelsen av filmene (for eksempel *Silence of the Lambs* eller *Pulp Fiction*), men konkluderte ofte vurderingen med at volden var en faktor som trakk filmopplevelsen og filmens verdi ned, om enn i variabel grad. Ikke minst ble voldsinnslagene viktige innvendinger mot filmene i de negative kritikkene, mens denne argumentasjonen var noe nedtonet i de positive anmeldelsene.

Som jeg vil vise mer i detalj i etter hvert, var argumentasjonen mot voldsuttrykkene omfattende og variert, men det er mulig å gjøre noen former for kategoriseringer. Særlig to linjer gikk igjen med hensyn til argumentasjonen mot voldsframstillingene. Jeg vil beskrive disse hovedlinjene som henholdsvis ”det personlige ubehaget”, som kritikerne betakker seg for, versus en bekymring omkring ”filmens farlighet i forhold til de andre”. Den første argumentasjonslinjen legger vekt på det rene ubehaget volden framprovoserte, noe som ofte retorisk ble forankret til subjektive følelser hos den aktuelle kritikeren. Dette var som allerede

---

<sup>23</sup> I rekkefølge Ellingsen i Dagbladet, Sand i VG og Haddal i Aftenposten.

<sup>24</sup> Henholdsvis Ellingsen i Dagbladet, Jørgensen i Klassekampen, Berg Karlsen i Bergens Tidende.



nevnt et tilbakevendende retorisk grep i kritikernes språkbruk, som også kom til uttrykk i intervjuene. Et illustrerende eksempel her er Martin Nordviks anmeldelse av *Reservoir Dogs* i *Adresseavisen*. Her skrev han blant annet: ”Det er nerve hele veien, brutalitet også, for meg blir blodspruten iblant en sperre for opplevelsen av det som måtte være der av ’budskap’ i bildene.”<sup>25</sup> Om Martin Scorseses *Cape Fear* skrev Bjørn Granum at den var ”blitt en dampende blodpudding, ikke sjelden riktig ubehagelig i smaken”, med klare konnotasjoner til smak og subjektiv opplevelse. Mye av argumentasjonen pakkes inn i en liknende terminologi.<sup>26</sup> Thor Ellingsen skrev for eksempel om *True Romance* at filmen var ”oppkast”, og at hovedpersonen Clarence var offer for ”den voldsinfiserte, audiovisuelle junk-food han eter i seg på tv-en og den alskens annen pop-mytologien som omgir ham”. Dette eksemplet peker også til en annen hovedtendens i argumentasjonen mot voldsscenerne, nemlig relasjonen til *andre* publikummere. Her gjaldt bekymringen en mulig skadelig effekt på ”de andre”, fortrinnsvis de unge (mer enn bekymringen for eget vel). Dette argumentet var for eksempel sentralt i Gudmund Hummelvolls kritikk mot *True Romance*. Kritikerens beskrivelse av *True Romance* som en film hvor romantikk og voldsunderholdning var ”sausset” sammen i et trendy uttrykk tilpasset yngre publikummere. Også i Harald Kolstads anmeldelse av *Natural Born Killers* ble dette uttrykt helt eksplisitt: ”Så 15-åringene kan nokså ubesværet lene seg tilbake i kinosetet, gumle sine popcorn og nyte voldsfantasiene, fra morderens synspunkt.” Argumentene relatert til de unges mediepåvirkning er en interessant, men ikke uventet tendens, jf. perspektivene knyttet til medieviolensdebatten som jeg presenterte i kapittel 2. Men i tillegg til disse hovedtendensene finnes det en rekke ulike argumenter mot voldsframstillinger i anmeldelsene. Ved siden av bekymring og ubehag vil jeg særlig framheve spørsmålet om voldens nødvendighet som et sentralt og gjennomgående element. Kritikerne er opptatt av voldens funksjon, mengde og detaljnivå, noe jeg vil vise og drøfte i forbindelse med flere eksempler.

Jeg vil hevde at det er tydelig i en rekke av anmeldelsene, at vold i utgangspunktet betraktes som et negativt element. Denne tendensen styrkes gjennom uttalelser i intervjumaterialet. På mine spørsmål om deres forhold til vold gikk de fleste kritikerne langt i å betone vold i film som noe negativt (jf. regjeringens handlingsplan mot vold i bildemediene). Mest markant ble motstanden mot voldsframstillinger i moderne underholdningsfilm målbåret av Dagbladets Thor Ellingsen. Ellingsen tilhørte de kritikerne som mente at sterke voldsskildringer ble hyppigere på film i løpet av 1990-tallet, og at ”underholdningsvold er noe

<sup>25</sup> Når jeg siterer fra anmeldelser i undersøkelsesmaterialet, oppgis kun anmelder og avis. For fullstendig referanse henvises det til oversikten i appendiks.

<sup>26</sup> Jf. også Granum om *Silence of the Lambs* som han er mer positiv til, men hvor det het at ”noen vil styre unna den rå biffen etterpå”!

man må gjøre prinsipiell front mot”. Ellingsens posisjon er også interessant i lys av at han tidligere framstod som en liberal kritiker i debatter om film og sensur. Ellingsen representerer slik også et interessant eksempel på hvordan den gjeldende diskursen for kritikernes syn på vold i film har variert historisk. Mens kritikerne i stor grad stod på den liberale fløyen i forbindelse med 1960-tallets voldsdebatt<sup>27</sup> og talte mot den norske filmsensurens praksis, hadde posisjonene på 1990-tallet svingt til den andre siden (se også Løchen & Strindberg 1996). Statens filmtilsyn ble på 1990-tallet i en rekke tilfeller kritisert av norske filmanmeldere for å være for liberale blant annet gjennom en bruk av aldersgrenser som kritikerne var skeptiske til (se særlig eksemplet *Natural Born Killers* under). Kritikerne er gjennomgående opptatt av, kritiske til og/eller negative til vold i den perioden jeg undersøker.

Denne skeptiske eller negative holdningen til voldsrepresentasjonen uttrykkes av flertallet av kritikerne både i anmeldelser og intervju. For eksempel av Arbeiderbladets Harald Kolstad, som på spørsmål beskrev sitt forhold til filmvold i sterke ordelag.

Jeg hater det, avskyr det, finner det frastøtende. Det interesserer meg ikke. Hvorfor skal jeg være nødt å se alt dette? Tanken på alle de sønderknuste ansiktene jeg har sett. Jeg ville ikke være lei meg hvis noen kom og sa at jeg skulle slippe å se flere pistoler eller biljakter på film. – Det var ikke derfor jeg begynte å se film.

Adresseavisens Martin Nordvik delte kollegaenes syn på at volden ikke var å betrakte som en attraksjon for ham. Han poengterte imidlertid at han selv ikke lot seg forarge eller forundre over filmvoldens tilstedeværelse:

Jeg skjønner at det må bli sånn, filmen avspeiler ikke bare virkeligheten, men også en virkelighet som ikke har blitt virkelighet ennå, som vi frykter. Skal du gå inn i det, nå inn dit, kan du ikke det uten å ty til slike skildringer. Men jeg stopper ikke å forundre meg over at det i det som man kaller underholdningsfilm skal være så populært med vold, at man ser på det om en publikumsmagnet. Som publikummer ville jeg ikke blitt trukket noe spesielt av det. Jeg vil i første hånd se på det som en negativ opplevelse å se vold.

Flertallet av kritikerne i undersøkelsen trakk fram negative sider ved filmvold i intervjuene, og da særlig relatert til det nevnte ubehaget. Det å se volden er en negativ opplevelse som kritikerne gjerne ville vært foruten. Det eneste reelle unntaket var Stavanger Aftenblads Arild Abrahamsen som representerte en mer liberal holdning:

– Vold på film er der. So what? Underholdningen er trengt opp i et hjørne. Det er som i eventyrene, de inneholder element som barna er redde for, det man er redd for er mest interessant. Folk fascineres av det stygge, det farlige. Det er klart at jeg kan føle

---

<sup>27</sup> Men det gjaldt altså ikke alle, jf. Sigurd Evensmo i kapittel 2.

en ambivalens, men det er ikke poenget, dette er heller ikke spesielt med vold. Vold er bare en ting. Vold kan være fantastisk, det kan være ekkelt å se på eller likegyldig. Det finnes mye dårlig vold på film.

Samtidig som flere kritikere ønsket å ta et prinsipielt standpunkt mot voldsframstillinger i film, viser anmelderpraksisen en stor grad av variabler hvor ulike former for vold vurderes på ulike måter. Det er likevel entydig at man finner flere og sterkere argument *mot* vold enn for vold i film. I noen tilfeller var volden mer akseptert, og som poengtert var det altså snakk om divergerende reaksjoner på flertallet av filmene. Verdivurderingene av en og samme film varierte sterkt avisene imellom, men den enkelte kritiker lander også på ulike konklusjoner fra film til film. Kritikere som er skeptiske til vold i noen sammenhenger, er positive til andre voldsuttrykk. Et illustrerende eksempel på dette er forskjellen mellom enkelte kritikeres syn på henholdsvis *Natural Born Killers* og *Pulp Fiction*. Spørsmålet om konsistens mellom en og samme kritikers ulike vurderinger er et spennende spørsmål som berøres implisitt i den videre gjennomgangen av eksemplene (se for eksempel Cohen 1999). Hovedinteressen min her er likevel ikke forskjeller knyttet til den enkelte kritikers vurderinger, men de ulike filmenes forskjellighet.

Jeg vil nå gjennom noen næranalyser fra materialet eksemplifisere noen hovedtendenser i kritikernes varierte vurderinger av voldsframstillinger. Gjennomgangen har som mål å tydeliggjøre hvilke kriterier som legges til grunn når vold vurderes som en *negativ faktor* eller som *en akseptabel del* av filmen. Jeg har valgt å kategorisere tendensene i anmeldelsene etter de mest dominerende kriteriene eller trekkene ved vurderingene. Hovedpoenget med gjennomgangen er å løfte fram hvilke kriterier som er i bruk, og hvilken rolle disse spiller for anmeldernes konklusjoner. Noen ganger defineres volden innenfor det akseptable, og noen ganger beskrives den som langt mer problematisk – hvor går skillelinjene her? En slik kategorisering har vært vanskelig å gjennomføre på dette materialet, og er verdt å problematisere innledningsvis. Når hovedtendensen er divergerende konklusjoner og ambivalente reaksjoner på volden, er det gitt at variasjonen i argument og holdninger er stor. Enhver form for kategorisering vil derfor bety en reduksjonisme. Jeg vil delvis forsøke å kompensere for dette i forbindelse med de konkrete anmeldelsene, delvis i kontekstualiseringer underveis og til sist i kapitlet. Underkapitlene i denne delen er derfor strukturert med utgangspunkt i de argumentene, som ifølge kritikerne, gjør voldsframstillingene problematiske, tvetydige eller legitime. Disse underkapitlene vil noen ganger vies én film som hovedeksempel, og noen ganger kretse rundt flere filmer.

Ved siden av å gi en oversikt over hvilke argument som anvendes i praksis for å vurdere den moralske siden av voldsiscenesetninger, ønsker jeg her også å vise hvordan de ulike argumentene slår ut i forhold til de konkrete filmene. Denne delen av kapitlet skal derfor også

tydeliggjøre hva kritikerne faktisk mente om *Pulp Fiction*, *True Romance* og de andre eksemplene. En disposisjon som er strukturert etter de enkelte filmene letter forhåpentligvis også lesningen, og jeg vil benytte en parallell modell i analysenekapittelet. Jeg vil slik blant annet kunne gi en kort introduksjon til filmene som kan være nyttig for framstillingen, men som også kan suppleres med synopsene i appendiks.

Voldsrepresentasjonens betydning er ikke en gitt størrelse, og både kontekst, fortolkning og subjektive opplevelser får etter min mening betydning i møte med vold i film.

### 3.5 Underholdningsvold og bekymringen for de andre

Et særlig interessant og illustrerende eksempel på hvordan ulike voldsrepresentasjoner vurderes ulikt av kritikerne, er den usynkrone mottakelsen av filmene *Pulp Fiction* og *Natural Born Killers* i 1994. Og jeg vil underveis i denne gjennomgangen av anmeldelsene vie disse filmene en særlig oppmerksomhet. Filmene hadde premiere i Norge med to ukers mellomrom (henholdsvis 28.10.1994 og 11.11.1994). De ble mottatt påfallende ulikt, til tross for en rekke fellestrekk. Blant annet er manus i begge tilfellene skrevet av Quentin Tarantino, voldsiscenesettelsene er voldsomme og brutale, og i begge tilfellene er hovedpersonene brutale kriminelle. (Både Vince og Jules, og Mickey og Mallory er for eksempel drapsmenn.) Men det er også selvsagt en rekke forskjeller mellom dem, både formmessige og innholdsmessige, som jeg vil belyse etter hvert. Begge filmene inneholder en rekke detaljerte voldsskildringer og drap, men volden får ulik betydning for evalueringen av de to filmene. Hovedtendensen var at *Pulp Fiction* ble løftet fram som en kvalitetsfilm, mens flere filmkritikere var sterkt kritisk til *Natural Born Killers*. (Jeg vil undersøke argumentasjonen bak disse to verdidømmene i ulike delkapitler.) Anmeldelsene av *Natural Born Killers* var overveiende negative, hvorav tre anmeldere (VG, Dagbladet og Arbeiderbladet) gav terningkast en. En som dom faller inn under det som gjerne karakteriseres som ”slakt”.

I argumentasjonen mot *Natural Born Killers* var kritikerne særlig opptatt av tre temaer. Både spørsmålet om identifikasjon med heltene (hvordan vil de unge forholde seg til framstillingen av de romantiske masse-morderne?), og spørsmålet om voldens funksjon og filmens budskap (hva vil egentlig Stone med denne filmen?) var tilbakevendende problematikker i anmeldelsene. Og til sist var flere innvendinger knyttet til filmens form og den visuelle iscenesettelsen av volden.<sup>28</sup> Spørsmålet om hvem filmen egnest seg for, og hvordan den

---

<sup>28</sup> Men ikke den auditive siden av filmen, som etter min mening er helt sentral (se kapittel 6.2).

virket på et ungt publikum ble drøftet eksplisitt av flere anmeldere, både de mest kritiske og de som likte filmen.

Framstillingen av de to seriemorderne og publikumsopplevelsen av disse stod sentralt i flere anmeldelser og er slik et illustrerende eksempel på det jeg har karakterisert som bekymring for ”de andre”. Denne bekymringen gjaldt særlig spørsmålet om de unges potensielle identifikasjon med de to morderne. Gudmund Hummelvoll i *Vårt Land* trakk for eksempel parallellen til *Bonnie & Clyde*, og den liknende bekymringen for helterollen i denne filmen på 1960-tallet.<sup>29</sup> I begge tilfellene gikk bekymringen på at filmenes hovedpersoner framstod som helter selv om de var kriminelle og mordere. Kritikken mot *Natural Born Killers* gikk særlig på at hovedpersonene Mickey og Mallory framstilles som filmens mest positive og sympatiske karakterer, mens for eksempel alle myndighetspersonene tegnes negativt. Filmen følger de to massemordernes ferd på flukt fra Mallorys voldelige hjem via en ”killing-spree” på den amerikanske highwayen, til de til sist fengsles. Filmens andre del skildrer et brutalt voldsinferno av et oppgjør med fengselsvesenet og media, hvor de to hovedpersonene til slutt ender i lykkelig frihet. De fleste anmelderne var innom betydningen av denne framstillingen av hovedpersonene, og hvordan den kunne oppfattes. I *Adresseavisen* ble dette påpekt mellom annet gjennom overskriften ”Når skurkene blir helter”, og i *Aftenposten* ble framstillingen av Mickey og Mallory beskrevet som ”glamorisering av et psykotisk par”. En gjennomgående innvending var at filmen ”holder med” morderne, slik Arild Abrahamsen formulerte det, noe også han karakteriserte som ekkelt. Abrahamsen reagerte også på det han opplevde som en kobling mellom helter og martyrer: ””Natural Born Killers” er et helteepos og det er sjukt.” Harald Kolstad formulerte dette enda sterkere i en spydig retorisk form

I ”Natural Born Killers” er de unge lyst- og massemorderne ... de eneste mulige identifikasjonsobjekter. Joda, de dreper alt som rører på seg, men de er ihvertfall unge, kuule og forelsket, og ettersom Stone har sørget omhyggelig for å gjøre *alle* de andre personene i filmen til groteske/og eller motbydelige karikaturer, og det ”normale” samfunn til et gjennomkorrupt samfunn ...

Jeg vil forfølge identifikasjonstemaet i min egen tolkning av *Natural Born Killers* i kapittel 6. Representasjonen av de unge heltene/morderne henger igjen sammen med forståelsen av filmens budskap og voldens sammenheng, selv om dette ikke alltid gjøres like eksplisitt i anmeldelsene. Avgjørende argument mot volden i *Natural Born Killers* var nemlig også knyttet til voldsframstillingens funksjon. Dette gav seg blant annet utslag i at de kritikerne som vurderte filmen som en satirisk kritikk av på den amerikanske mediesituasjonen eller

<sup>29</sup> Se også kapittel 2.

samfunnsutviklingen i dagens USA, var mest positive. Begge disse perspektivene er etter min mening relevante delement å trekke inn i en fortolkning av filmen. Synet på Stones mål med filmen var imidlertid divergerende blant kritikerne. Skulle man vurdere filmen som et metakritisk prosjekt som problematiserer hovedpersonen Miceys påstand om at han er en ”natural born” morder? Eller er morderne et samfunns- eller medieskapt fenomen som Stone kritiserer – eller er filmen ganske enkelt voldsforherligende? Flertallet av de norske kritikerne var skeptiske til Stones intensjoner.<sup>30</sup> Adresseavisens Martin Nordvik forsto imidlertid *Natural Born Killers* blant annet som en tematisering av narkotikasamfunnet i sin lesning av filmen.

Her er filmen som tar pulsen på volds-, medie- og drugsamfunnet med sjokkerende, skremmende og suggererende resultat.  
... vi er i ferd med å få et samfunn hvor mange mennesker ikke skiller klart mellom sin virkelighet og virkeligheten slik den serveres i mediene.

Astrid Kolbjørnsen i Bergens Tidende var den av anmelderne som var mest positiv til filmens samfunnskritiske potensial og Stones hensikter med filmen.

Det er sannsynligvis ikke mulig for en oppegående samfunnskritisk kunstner i USA som Stone å spy ut lettbenete romantiske søtsuppefilmer når det i virkelighetens uvirkelige verden ”over there” for eksempel lager en superhelt av den mordsiktede idrettsstjernen OJ ... For meg blir dette utvilsomt en antivoldsfilm.

De mest kritiske anmelderne (Selås, Kolstad og Haddal) angrep imidlertid det de anså som en dobbeltmoral, nemlig at filmen spekulerte i volden. Volden ble særlig problematisk for disse anmelderne fordi de anså filmen som en underholdningsfilm uten bunn. Eller mer presist, innvendingene ble styrket av at filmen seilte under falsk flagg ved å framstå som en kritisk film, mens den i realiteten kun var ren underholdning (se mer senere om legitim vold og kunst).

Hos andre kritikere fantes imidlertid en tendens til at man mente at ”denne filmen er en satire”, men at dette var en så stilinnpakket satire at mange (”de andre”) ikke ville skjønne det satiriske budskapet, og filmens anvendelse av vold ble likevel et problem.

Dette er en film som er så raffinert i formen og hvor ironien er så sofistisert, hvor volden dels estetiseres og hvor dobbeltbunnene i ironi og virkemidler er så hårfine at det kreves en sterk grad av abstrakt og intellektuell modenhet for å se hva som er rett eller galt (Hummelvoll: *Vårt Land*).

Hummelvoll trodde at ”folk flest vil bli sittende igjen med øynene badet i vold og voldseksesser og lite i stand til å ta Stones eventuelle budskap fullt ut”. Det er her interessant og påfallende at flere av kritikerne mente at filmen kunne ha et potensial som samfunnskritikk, som de selv

---

<sup>30</sup> Jeg kommer tilbake til disse spørsmålene i kapittel 6.2.

kunne lese ut av filmen. Samtidig ble filmen anklaget for både å være for tabloid i sin kritikk og for vanskelig å forstå for de unge.

Interessant nok var volden i *Natural Born Killers* et problem også for den mest positive anmelderen i utvalget. Arild Abrahamsen i Stavanger Aftenblad gav filmen terningkast seks, men *også* karakteristikken fascistisk moralorgie. Abrahamsen var opptatt av ikke å bli tatt til inntekt for en kulturpolitisk ideologi han ikke støttet, dvs. en moralisering mot vold eller et opprop mot sensur. Han anførte derfor ikke sine innvendinger før han hadde gått til rette mot det han anså som en fundamentalistisk holdning, hvor mennesker avskriver seg ansvaret for barneoppdragelse og egen oppførsel.

Uten å ta noen svevende kulturpolitiske forbehold kan jeg ikke skrive om ”Natural Born Killers” at den er en ekkel film. Utsagnet betyr nemlig at jeg synes den er en ekkel film, ikke noe mer. Det betyr ikke at den er umoralsk, farlig, skadelig eller at den ikke burde blitt vist.

Den positive Abrahamsen beskrev videre filmen blant annet som en visuell voldtekt, men trodde likevel ikke at det ville medføre at ”noen tutlete typer blir så grepet at de utrydder ei veikro på E18.” Det er interessant å merke seg at Abrahamsen også var kritisk til Stones moral. Hans motstand var imidlertid forankret i at Stone framsto som moralsk, men den øvrige kritikken gikk på hans mangel på moral. Selås er blant de klareste kritikerne av Stone og hans mangler på det moralske området, blant annet med formuleringen: ”Moralsk og etisk er han akkurat nå i ferd med å drukne i kvikksand.”

Abrahamsen var den mest ambivalente kritikeren slik det kom til uttrykk i teksten. Han hadde innvendinger mot filmens budskap som han altså karakteriserte som en moralorgie, og mot Stones tabloide holdninger, men han hadde også doble følelser i forhold til filmens form.

Bilder fra voldshandlinger, folk og dyr i Kardemomme by flerrer over lerretet i en oppdrevet hakkefart som gjør at du aldri avreagerer det du har sett, men blir kastet inn i en rusaktig mottakelseslykke, en slags bildebulemi. Det er nydelig gjort, og det er bånnsleipt.

Hovedkonklusjonen til Abrahamsen var at det var ”infamt bra gjort.” Selv om flere hadde liknende beskrivelser av filmens form, konkluderte kritikerne altså noe ulikt, blant annet på grunn av ulik vektning av henholdsvis etiske og estetiske kriterier. Gjennomgangen av anmeldelsene viser et påfallende sammenfall i beskrivelsen av filmen både hos negative og positive kritikere, mens vurderingene og konklusjonene altså var høyst divergerende.

Mottakelsen av *Natural Born Killers* var preget av mange innvendinger og sterke ord fra de mest kritiske kritikerne. Filmens form ble vevd inn i argumentasjonen mot filmen, men ble også løftet fram som filmens styrke. Hovedproblemet med filmen synes å være at filmen gjør vold til underholdning og ikke er en antivoldsfilm, særlig synes dette problematisk fordi filmen gjør masse mordere til helter. Filmens moral framstod for de fleste kritikerne som tvilsom eller grumsete. Et eventuelt kritisk potensial ved filmen svekkes av en framstilling av morderne som skaper sympati og identifikasjon. Også filmens form spiller her en rolle, fordi man som tilskuere ikke rekker å tenke, ifølge skeptikerne. Filmens form har en berusende form som forfører, og som medfører det vi med Richard Allens begrep kan beskrive som en utsettelse av vurderingen (Allen 1993:43).<sup>31</sup> Formens betydning for vurderingen og forholdet mellom form og innhold var også et sentralt tema for kritikerne.

### 3.6 Estetikk er underordnet etikk

*Natural Born Killers* formmessige kvalitetet synes med andre ord å ha representert et potensielt problem. Mange kritikere mente likevel at filmen hadde estetisk kvalitet. Kritikerne viet for eksempel *Natural Born Killers*' formmessige sider mer oppmerksomhet enn regelen er i anmeldelsene for øvrig. Vurderingen av filmens estetiske sider var gjennomgående mer positiv enn vurderingene av filmens innhold, men også her var det noen forskjeller. Filmens form ble vurdert både som formmessig interessant og utfordrende, men også som for anmassende (se avsnittet om "for mye"). Og som tidligere nevnt kunne formen slik virke både tilslørende og forførende. Flere av kritikerne gav imidlertid doble signaler om filmens etiske og estetiske kvaliteter, eller de uttrykte at de ulike verdiene sto som motsetninger i deres vurderinger. Forholdet mellom etiske og estetiske kriteriers betydning for kvalitetsvurderingen tematiseres i mange sammenhenger, også direkte i anmeldelsene av kritikerne selv.

I tilfellet *Natural Born Killers* var det gjennomgående at etiske kriterier gikk foran estetiske kriterier når filmens originalitet og skuespillere ble rost, og de sterkeste hovedinnvendingene mot filmen var alle knyttet til volden. Et enda klarere eksempel på motsetningen mellom etiske og estetiske kriterier finner vi i forbindelse med Tony Scotts film *True Romance*.<sup>32</sup> Filmens innhold handler om det unge paret, Clarence (Christian Slater) og Alabamas (Patricia Arquette), flukt med en stjålet koffert kokain med narkotikamafiaen i hælene. Denne filmen fikk mer negativ kritikk enn *Natural Born Killers*, og det viktigste argumentet mot filmen var igjen voldsframstillingen. Fire av

---

<sup>31</sup> Suspension of judgement.

<sup>32</sup> Som også hadde manus av Tarantino.



kritikerne reservert seg kraftig mot volden, og skrev eksplisitt at de gav filmen negativ kritikk på grunn av dette.

Egentlig er det mye godt å si om denne filmen. Patricia Arquette (kvinnelig hovedrolle) spiller praktfullt ...

Regien er stram og god, knippet biroller er utsøkt.

Ironien er bitende, humoren nattsvart og treffende, musikken fet ... og den øvrige filmteknikken helt to the point.

MEN: Volden – den utstuderte, detaljrike og meget realistiske volden – får meg til å spy.

Ikke engang når volden når parodiens høyder, letter trykket i mellomgulvet. (Selås:VG)

Jon Selås gav filmen terningkast en, men som utdraget fra den korte anmeldelsen viser, fant han mange kvaliteter ved filmen som han trakk eksplisitt fram i anmeldelsen sin. Positive elementer ved filmen fantes etter hans kriterier i mangfold, men han avviste likevel filmen som helhet.

Astrid Kolbjørnsen i Bergens Tidende var her på linje med Jon Selås:<sup>33</sup>

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 grensene er blitt flyttet i løpet av noen og tjuen årstid (siden *Bonnie & Clyde*) (Kolbjørnsen: Bergens Tidende).

Kolbjørnsen fortsatte med at filmen ”får plusspoeng for godt filmatisk arbeid,” og trekker fram skuespillere og replikker. Det er verdt å merke seg at Kolbjørnsen parallelt med å takke nei og uttrykke avsky, valgte begrep som ”*usedvanlig talentfull og utrolig godt laget*”.<sup>34</sup> Sitatene gir klare eksempler på at kritikerne fant kvaliteter ved filmen på et filmatisk grunnlag, og sa mye godt om den. Når det kom til bedømmelsen av filmen, betydde dette mindre, filmens verdi ble avgjort av volden. Her gikk klart etiske kriterier foran estetiske ved evalueringen. Faktisk kan vi si at når Jon Selås gav filmen terningkast en, valgte han å se totalt bort fra filmens filmatiske kvaliteter, selv om han omtalte disse.

Tilsvarende skillelinjer ser man i forbindelse med mottakelsen av *Silence of the Lambs*.

Jonathan Demmes filmatisering av Thomas Harris’ berømte thriller med samme navn handler om en rekke bestialske mord som etterforskes av denne unge FBI-rekrutten Clarice Sterling (Jodie Foster). I forsøket på å avsløre seriemorderens identitet gjennom å sette seg inn i hans psyke, oppsøker hun den kannibalske livstidsfangen Hannibal Lecter (Anthony Hopkins). Den tidligere psykiaterens egen psyke, hans intelligens og historie leder den kvinnelige etterforskeren

<sup>33</sup> Disse eksemplene viser også hvordan konklusjonene varierer på tvers av filmene, Jon Selås og Astrid Kolbjørnsen var for eksempel enige om *Natural Born Killers* (og i vurderingen av *Pulp Fiction*, som Kolbjørnsen har fortalt i intervju), men altså enige her.

<sup>34</sup> Min utheving.

på sporet etter ”Buffalo Bill” og hans offer. Ambivalensen mellom filmkritikernes reaksjon på filmens kvaliteter (særlig skuespill og regi) versus dens bestialske detaljer, framkommer blant annet hos Dagbladets anmelder Thor Ellingsen som betegnet filmen som ”briljant og vemmelig”.

Like deler fyrop og applaus møtte filmen på Berlin-festivalen nylig<sup>35</sup>, og like tvisynt føler denne anmelder seg overfor dette nyeste av Jonathan Demme ...

Demme er en dyktig sjokktaktiker. Han flytter utvilsomt en og annen grense innen kommersiell og kommunal-midt-på-treet film, fordi skrekkeligheter av lignende art normalt (!) er forbeholdt nederste videoskuff ...

Det hele er – ja, dødsdyktig gjort. Her er mye briljant kinomatografi ...

Men ikke makter jeg å heise vimpelen lenger enn halvveis for dette vemmelige verk. (Ellingsen: Dagbladet)

Ellingsen gav filmen terningkast fire og, som sitatet viser, lå begrunnelsen for midt-på-treet-karakteren innenfor det kritikerens selv betegnet som ”smak og emnevalg”. Filmen ble berømmet for filmatiske kvaliteter; regissøren og skuespillerne var dyktige, men filmens hovedproblem var at den var ”vemmelig”. Denne opplevelsen ble delt av flere kritikere. Den noe mer positive Borghild Maaland i *VG* omtalte filmen som spennende, og roste særlig skuespillerne med formuleringer som ”briljant Hopkins”, ”britisk skuespillerkunst”, og hun trakk fram samspillet mellom hovedrolleinnhaverne Anthony Hopkins og Jodie Foster. Til tross for innvendinger, gav begge disse anmelderne filmen relativt god kritikk, men poengterte at volden var et klart minus ved helheten. Anmelderne uttalte at mindre vold og vemmeligheter ville gitt en bedre film. Innholdet trakk de relativt høye estetiske kvalitetene ned. Disse kritikerne var blant de mer negative. Hovedinntrykket er at de anmelderne som var mest positive, var minst opptatt av volden. Også disse kritikere omtalte volden, men den ble her mer vurdert som et naturlig hele ved filmen. Eksempelvis hos Arild Abrahamsen i *Stavanger Aftenblad*, som betegnet det som ”ikke vakkert, men bekymringsfullt fascinerende”. I anmeldelsen het det videre at de stiliserende scenene bygde opp forventningene om et ”barokt forferdelig klimaks som kanskje er sterkere enn jeg kan huske å ha sett” (Abrahamsen: *Stavanger Aftenblad*). Dette barokke klimaket ble likevel ikke noe negativt poeng for denne anmelderen, det ble mer berørt som en konstatering av fakta, og Abrahamsen gav heller ikke noen negativ evaluering som følge av dette.

Hovedinntrykket er at kvalitet i håndverksmessige ledd som skuespill, regi eller foto ikke gir viktige nok kriterier for å oppveie etiske problematiske faktorer som ubehag, eller for nærgående voldsdetaljer anvendt i underholdningssammenheng. Former for vold og voldens

---

<sup>35</sup> Filmen vant *Sølvbjørnen* her.

sammenheng har betydning og særlig synes det vanskelig for underholdningsfilm å legitimere voldsuttrykk, selv om filmene kan ha estetiske kvaliteter. Spørsmålene som dukker opp er hvorvidt filmene til tross for å være godt laget ikke må regnes som spekulative. Hvor går grensene for hva som er spekulativt?

### 3.7 Kan det være nødvendig da?

I helhetsvurderingen var spørsmålet om mengde og detaljeringsnivå et tilbakevendende tema i kritikkene. I forbindelse med hovedeksemplet så langt, *Natural Born Killers*, var en rekke av anmelderne opptatt av det de beskrev som ”for mye”, og både bulemi og voldtekt er begrep som ble anvendt. Det kritiske flertallet argumenterte i flere tilfeller med at de ikke likte det filmatisk overdrevne, noe som selvsagt *også* er et spørsmål om form.

Arild Jørgensen i Klassekampen mente for eksempel at *Natural Born Killers* gav så mange sanseintrykk av han ble overkjørt, selv om man lot seg fascinere først. Thor Ellingsen gav en likelydende beskrivelse av denne filmen – et audiovisuelt bombardement som ”gjør oss numne” var hans framstilling (jf. Richard Allens nevnte begrep om utsatt vurdering). I stor grad relateres dette altså til filmens form, men både underforstått og mer eksplisitt framgikk det at *var mengden* vold som var mest problematisk. Per Haddals anmeldelse er illustrerende her :

Men aldri har jeg sett maken til film. Stone er en djevlesk dyktig filmmaker, en virtuos avantgardist som omformer og fornyer kameraspråket, ikke bare overstyrer bevisst for hensynsløst å estetisere volden. Det er rockevideo, ”rap”, og så mye annet i briljant blanding. Han lager estetiske orgasmer etter noe som fortøner seg som en ustoppelig visuell voldtekt. Formeksperimentet er imponerende konsekvent gjennomført, men ender med å bli anstrengende ubehagelig, ganske snart tarvelig spekulativt. Faktisk kan filmen bevirke en sammenhengende voldsrus, uten stopp, uten opphold, uten humor. Men med massevis av faremomenter.

Mengden av voldsinnslag og mangel på måtehold er argument som går igjen både i forbindelse med denne filmen og andre, og dette trekker jevnt over filmopplevelsen ned for kritikerne. Slike argument knyttes for eksempel til *Silence of the Lambs* hvor VGs Borghild Maaland hevdet at:

Kaskadene av voldsomheter går over stag ...  
 – men det groteske tar overhånd, vold og blod tyter ut i alle retninger, selv om den norske versjonen er klippet ...<sup>36</sup>  
 – med mindre råskap ville thrilleren være perfekt (Maaland:VG).

<sup>36</sup> *Silence of the Lambs* hadde byråklipp på 45 meter (nærbilde av drap og flådde mennesker) for å unngå 18-årsgrense.

Enda et eksempel hvor dette argumentet var framtreddende er *True Romance*. Under overskriften ”Altfor mye på en gang” mente for eksempel Per Haddal at filmen var ”en formgivers film, med tomme fakter og store gester. Kan ikke skjule at filmen er uten kjerne. For mye er fortsatt for mye”.

Samtidig er det slik at flere av filmene i undersøkelsen er genrefilmer hvis karakteristika har en klar affinitet til voldsscenesettelser, dvs. at genren ”krever” voldshandlinger (for eksempel actionfilm, thrillere) (jf. Søderbergh Widding 1999, Jerslev 2000). Disse genrene har blant annet som mål å skape følelsesmessige opplevelser, enten knyttet til spenning eller skrekk, hvor trusselen om ubehagelige hendelser er sentral. Samtidig som kritikerne gjerne var oppmerksomme på slike genreavhengige føringer, var de opptatt av at slike voldsframstillinger ikke skulle gå lenger enn det som er ”nødvendig” (jf. genre som vurderingskriterium). Noe som kommer til uttrykk for eksempel i referanser som at element i *Silence of the Lambs* var hentet fra ”nederste skuff”.<sup>37</sup>

Mitt hovedeksempel i så måte er Scorseses *Cape Fear*. Thrilleren *Cape Fear* handler om voldtektsdømte Max Cadys (Robert de Niro) terrorisering av forsvarsadvokaten Sam Bowden (Nick Nolte) og hans familie i jakten på hevn.<sup>38</sup> Cady løslates fra fengselet etter endt soning for en grov voldtekt han hadde begått, men som advokaten kunne fått ham frikjent for dersom han hadde anvendt kompromitterende informasjon han hadde tilgang på om offeret. Advokaten unnlot å gjøre det, noe som gir Cadys sinne en viss legitimitet. Robert de Niro framstiller den voldelige Cady som en ekstrem macho som ikke kan akseptere verken sin dom, advokatens svik eller overgrepene han ble utsatt for i fengslet. *Cape Fears* rene genrekarakter kan være et viktig premiss for at filmen mottas med flere reservasjoner enn for eksempel Davids Lynchs *Wild at Heart* (se under).

Bruken av vold ble i Scorseses sammenheng også gitt en tematisk legitimitet i kritikernes lesning. Volden ble forstått som relevant innenfor den tematikken som regissøren behandlet, men samtidig var flere kritiske til nødvendigheten av det detaljnivået regissøren legger seg på.<sup>39</sup> De fleste kritikerne gav filmen en dom midt på treet, og også i dette tilfellet var det slik at den negative kritikken først og fremst ble begrunnet med at volden var med på å gjøre filmen mindre kunstnerisk vellykket. Volden er (i likhet med noen andre virkemidler) overdrevet, noe som var gjennomgående i innvendingene fra anmelderne.

---

<sup>37</sup> Jf. sitatet fra Ellingsens anmeldelse over.

<sup>38</sup> Filmen er en ”remake” av filmen med samme navn fra 1965 med Gregory Peck og Robert Mitchum i hovedrollene. Regi: J. Lee Thompson.

<sup>39</sup> Scorsese fikk også kritikk for volden i *Casino* (1995) utfra samme kriterier.

Scorsese har en tendens til å overdramatisere og pøse på med sterke virkemidler. Hvis han hadde holdt seg i skinnet, ville filmens tematikk omkring skyld og straff og lidelse kommet mer til sin rett (Lundemo:Adresseavisen).

Der hvor Hitchcock lot seg nøye med skrekkeffektene, går Scorsese lengre i realistisk vold.

... gjør at filmen ikke vinner helt fram, nettopp fordi han legger inn voldsscener som i grunnen er helt unødvendige for det budskapet som filmen forsøker å formidle. Det gjør at man distanserer seg fra å være helt med på den isnende spennende fortellingen slik Scorsese legger opp til (Hummelvoll:Vårt Land).

Det som gjør filmen så opprørende er hvordan De Niro systematisk straffer Nolte gjennom å seigpine hans nærmeste. Noltens venninne blir f.eks. ikke bare voldtatt og mishandlet: De Niro biter av henne en del av kinnet for å understreke sitt poeng. Som en vil forstå er dette et drama en ikke uten forbehold kan anbefale. Det er noe skremmende kjølig over Scorseses teknisk mesterskap, både når han siterer gamle filmklassikere og når han bokstavelig talt lar Nolte skli på trynet i en blodpøl (Finslo: Klassekampen).

Også her det spørsmålet om nødvendigheten av volden og legitimeringen av detaljnivået som er det sentrale drøftingspunktet. Detaljert og realistisk vold framstår som mest skremmende og mest problematisk å akseptere. Kritikerne stiller gang på gang spørsmålet ”er dette nødvendig da?”. Konklusjonene er ofte at når det gjelder vold kan det lett bli ”for mye”, og for mye er ikke godt når det gjelder vold. Volden skal ikke være for detaljert eller nærgående, og som jeg vil utelede fra kommentarene, helst ikke for realistisk. Den detaljerte og den realistiske volden framstår som mest ubehagelig, og på grunn av det problematisk. Spørsmålet om nødvendighet peker til det sentrale argumentet spekulasjon – vold som ikke er ”nødvendig” defineres som spekulativ.

Et annet avgjørende element var som tidligere nevnt mengden voldsskildringer i en film, slik Trygve Lundemo i Adresseavisen formulerte det: ”det kan bli for mye.” For disse anmelderne er det slik at volden stod i veien for tematikken og skapte en distanse som filmen ikke tjente på. Slik sett skiller ikke vurderingen av mesterregissørens filmer seg fra de unge, lovende regissørens filmer. En viktig forskjell er likevel at kritikerne går lenger i å begrunne og forklare voldsbruken i mesterregissørens filmer, som vi også skal se i forbindelse med *Wild at Heart*.

I henhold til ordvalget i anmeldelsene er et avgjørende argument mot volden at den oppleves som henholdsvis utstudert, realistisk og spekulativ. Dette er et tilbakevendende poeng i en rekke anmeldelser. Innvendingene kan relateres til mengde og framstillingsform som jeg har vært inne på, men også mer overordnet til voldens funksjon i sammenhengen. Når volden ikke er nødvendig for fortellingens kausalitet, eller ikke gir nødvendig innsikt i aktørens beveggrunner, så provoserer den gjerne kritikerne. Dersom volden kan utelates uten at det går

utover helheten, kan den defineres som unødvendig og spekulativ, særlig i kombinasjonen høyt detaljnivå og vold anvendt i underholdningsøyemed. Dersom man antar at en film som *True Romance* representerer en bred populær smak hos publikum, kan volden forstås som en attraksjon i seg selv hos dette publikumet, men dette reflekteres ikke hos kritikerne.

Kritikerne angriper det de vurderer som det spekulative ved filmene, slik som *Vårt Lands* anmelder Gudmund Hummelvoll gjorde med eksemplet *True Romance*:

... fyrer opp under alle mytene om hvor gjevt og farlig deilig det er med en god dash romantikk innsauset med ekstrem underholdningsvold.  
Dobbeltmoralen er til å ta og føle på: selvfølgelig er det ille med all volden, men denne filmen er viktig fordi den avspeiler nye trender og derfor må den jo vises!  
– en film som er så spekulativ i sitt frieri til parodien og voldsjablonegene at den bør tas alvorlig.  
– for her boltrer man seg i utpensling av vold.  
(Hummelvoll: *Vårt Land*)

Hummelvoll var her helt tydelig på at det spekulative (blant annet mye og utpenslet vold) var problemet, og er mindre opptatt av filmens eventuelle filmatiske kvaliteter. Den samme argumentasjonen anvendes av Thor Ellingsen i *Dagbladet*, og her trekker ikke kritikeren fram noen formildende omstendigheter. Ellingsen var ikke villig til å rose filmen på noe punkt, og fokuserte utelukkende på de negative sidene ved filmen som, foruten voldsframstillingen, også gikk på rasisme og kvinnemishandling. Et interessant poeng er her at denne formen for argument var sjelden, og ikke framtrædende, for eksempel i forbindelse med *Pulp Fiction*. Påstanden om spekulasjon dukket opp mht. voldsframstillingene og sjelden knyttet til andre forhold, for eksempel sex. Flere argumenter kobles sammen i Ellingsens vurdering av *True Romance*.

– en lang, poengfattig og rasistisk anløpen samtale ...  
– et annet lavtliggende høydepunkt er scenene der heltinnen Alabama mishandles på det mest fargerike ...  
Denne sadistiske sørpa har fått 18-årsaldersgrense. Jeg ville satt den til 78 (Ellingsen: *Dagbladet*).

Spørsmålet om det utpenslede som rått og spekulativ var aktuelt også i forbindelse med Tarantinos debutfilm *Reservoir Dogs* i 1993. Filmen handler om et mislykket diamantkupp utført av en bande satt sammen av innbyrdes ukjente forbrytere. Hoveddelen av filmen er viet det interne oppgjøret for å finne den som kan ha tystet. Anmelderen Ellen Margrethe Sand i *VG* betegnet filmen om ”interessant og blodig kammerspill”, og ”blodig, men forfriskende original”. Her ble volden nevnt som et poeng, men formuleringen kan ikke sies å gi noen normative signal om at dette var noe negativt ved filmen. I en overstrømmende rosende omtale

av filmens stil og komposisjon brukte Edel Bakkemoen i Aftenposten betegnelser som ”rått, fælt og rågodt”. Her gjør konteksten at man faktisk kan tolke begrepene ”rått” og ”fælt” som positive betegnelser. I alle fall gjøres dette av videodistributøren som bruker sitatet ”rått, rått, rått og samtidig så innmari godt” fra Bakkemoens anmeldelse som reklame på videofilmens omslag.

De øvrige anmelderne skilte her strammere mellom de positive sidene ved filmen (skuespillerprestasjoner, humor, replikker og komposisjon) og det negative som her var synonymt med volden. Jeg har ikke funnet sterke innvendinger mot filmen på annet grunnlag enn volden, bortsett fra mindre antydninger om at den var overfladisk og manglet ”budskap”.

Vi nyter både dialogscenene og konstruksjonen av intrigen ...  
Atskillig verre blir det når de ganske drastiske voldsscenene pensles ut i all sin gru.  
– men de nitid utpenslede voldsscenene ligger der som åpne sår i et ellers frodig landskap (Granum: Arbeiderbladet).

Det er nerve hele veien, brutalitet også, og for meg blir blodspruten en sperre for det som måtte være der av ”budskap” (Martin Nordvik: Adresseavisen).

Som disse eksemplene viser, var det volden som gikk igjen på den negative siden. Også hos disse to anmelderne trakk den ned i en hovedsakelig positiv filmopplevelse. Særlig var det en torturscene hvor en av gangsterne mishandlet en politimann, som gikk over grensen for noen.

Disse scenene har en ekkel sadistisk ladning som får en til å tvile på om det er regissørens artistiske kontroll eller allmenne moral som har sviktet. Flink, kløktig, clever, kynisk. Men hva skal vi med det? (Ellingsen: Dagbladet).

Tendensen i forbindelse med disse filmene er tydelig: Volden ble her en ”sperre” for filmkritikerne og ble vurdert som en faktor som reduserte kvaliteten ved filmopplevelsen. Volden ble gjennomgående vurdert som en negativ faktor og et minus ved filmen, men ble ikke nødvendigvis avgjørende for helhetsvurderingen. Volden fikk dermed mindre konsekvenser her enn i anmeldelsene av *Reservoir Dogs* og *True Romance*. Likevel er det flere tilfeller hvor kritikerne mente at filmene ville blitt bedre dersom voldens omfang og detaljnivå hadde vært tonet ned. Voldsiscenesettelsene synes dessuten å være særlig problematiske når de inngår i en underholdende kontekst. Kritikerne synes implisitt å stille krav om at akseptabel vold bør inngå i en relevant tematisk kontekst, eller som del av mer kunstnerisk ambisiøse prosjekt.

Jeg vil se på noen slike eksempler hvor dette kommer tydelig fram og hvilke argumenter som blir anvendt når volden vurderes som legitim.

### 3.8 Formildende omstendigheter, distanse, humor og kvalitet

Jeg har så langt trukket fram det klareste argumentene og kriteriene *mot* voldsframstillinger i de aktuelle filmene. Som tidligere poengtert, finnes det imidlertid flere eksempler hvor kritikerne finner formildende omstendigheter for volden. Et eksempel på dette er selvsagt at volden inngår i en seriøs eller viktig kontekst (for eksempel mediekritikk, som jeg var innom i tilfellet *Natural Born Killers*), eller når volden synes å inneha en nødvendig kausal funksjon. Mer overraskende er det at også god underholdningsvold kan være legitim i enkelte tilfeller, som med *The Matrix* eller *Pulp Fiction*.

Mottakelsen av underholdningsfilmen *Pulp Fiction* var som nevnt en markant kontrast til den bekymrede og følelsessterke negative resepsjonen av *Natural Born Killers*, noe som ble enda tydeligere på grunn av den korte tiden mellom premierene. *Pulp Fiction* ble for eksempel omtalt som "Årets filmhøydepunkt" (Arild Jørgensen i Klassekampen), "Nesten perfekt" (Jon Selås i VG) og "Mesterstykket" (Thor Ellingsen i Dagbladet). Denne forskjellen mellom de to filmene oppleves som påfallende for noen av anmelderne selv, som kommenterte sine egne vurderinger, slik Jon Selås gjorde:

To uker etter jeg forsøkte meg på et kritikk-mord på Oliver Stones råtne *Natural Born Killers* vil jeg i dag forsøke å rose opp i skyene Quentin Tarantinos glimrende voldsfilm *Pulp Fiction*.

... La det dermed være slått fast: Vold er ikke vold. Særlig ikke på film.

Thor Ellingsen var også ambivalent, men uten å sammenlikne filmene eksplisitt slik kollega Selås gjorde, problematiserte og nesten unnskyldte han sin egen reaksjon i ingressen med beskrivelsen "et motbydelig mesterstykket er anmelderens tvedelte reaksjon". Han fant det også betimelig å komme eventuelle innvendinger i forkjøpet:

Om noen da innvender at det er iallefall å tolke en amoralsk og særdeles kommersiell film i altfor "positiv" lei, har jeg ikke så mye å møte et slikt argument med. *Pulp Fiction* er en fæl film, en fin film, et storslaget og eklende stykke kinomatografi. Det blir lenge til vi ser maken, får vi håpe.

Selv om flertallet var positive til *Pulp Fiction*, skapte volden reaksjoner. Og den tilbakevendende tendensen til å vektlegge volden i anmeldelsen gjør seg altså også gjeldende i positive tilfeller. Det er også gjennomgående at volden ble opplevd som problematisk, i alle fall både som ubehagelig og potensielt umoralsk, slik at kritikerne eksplisitt forklarer eller unnskylder seg når de liker filmen. Både positive og negative kritikere diskuterte altså voldsframstillingene i filmen, og de sterkeste innvendingene mot filmen gikk på nihilistisk, detaljert og humoristisk bruk av



voldsscener. Selv om enkelte anmeldere tok avstand fra disse trekkene ved filmen, representerer filmen et tydelig eksempel på at estetiske kriterier ble avgjørende, med andre ord en motsetning til *Natural Born Killers*. Skuespillerprestasjoner, dialog og fortellergrep ble viktigere for de positive anmelderne, som er i flertall. Valg av skuespillere og skuespillerprestasjoner ble ofte løftet fram, men ikke minst ble kritikerne fascinert av universet som ble skapt, den morsomme dialogen<sup>40</sup> og den originale tvisten ved fortellingen.<sup>41</sup> Kritikerne var opptatt av det fargerike persongalleriet, de kule gangsterne (for eksempel leiemorderne Jules (Samuel L. Jackson) og Vince (John Travolta), og hvordan universet med de ulike kriminelle (gangstere, ranere, sexovergripere og korrupte bokserere) ble vevd sammen. Ikke alle anmelderne var like bekymret for volden heller. I Bergens Tidende skrev Arild Berg Karlsen:

Vi bader i blod og hjernemasse. Menneskene vi møter har et så avstumpet forhold til vold og drap at det er til å grøsse av. Likevel er Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* utrolig god ...

Selvfølgelig kan man bli moralsk indignert over voldsbruken og man kan stille spørsmål om denne filmen er nødvendig og så videre. Men om vi hadde gjort det, så hadde vi beveget oss vekk fra filmens egne premisser. Derfor sier vi høyt og tydelig: ja det er massevis av vold i denne filmen, og vil du ikke se voldsscener så finner du deg heller en annen film å se på.

Som eksemplet viser, la også positive anmeldere vekt på å synliggjøre filmens voldsbruk. Ved siden av å fungere som et ledd i argumentasjonen, blir det en viktig del av informasjon til leseren. For de fleste anmelderne representerte volden i *Pulp Fiction* et problem, likevel framstår argumentasjonen som påstander i retning av ”er det godt (nok), er det lov”. En holdning som kan sammenfattes i retning av at: Filmene var så gode (og bedre enn *Natural Born Killers*) at toleransegrensen ble hevet. Og filmene var ikke gode på grunn av volden, men på tross av den. Argumentene om filmens kvaliteter var i stor grad knyttet vurderingen av Tarantino som en virtuos regissør og en original manusforfatter. Kritikerne la altså likevel vekt på å fortelle publikum at dette var en voldelig film, og de lot det gjennomgående skinne igjennom at voldsscenene delvis var ubehagelige, og delvis at disse elementene gjorde dem ambivalente overfor filmene. Berg Karlsen mente for eksempel at ”vold, voldelig homo-sex og voldsom død er selve innholdet i filmene”. Det synes derfor som om Berg Karlsen egentlig har problemer med å forsvare sitt positive syn på filmene:

<sup>40</sup> ”Snakkingen går i hundre nesten hele tida og er forbausende nok fascinerende å lytte til gjennom hele filmene.” Arild Jørgensen: Klassekampen.

<sup>41</sup> ”Fortellerteknisk er den nesten fullkomment turnert.” Jon Selås: VG.

Hva er så dette? Er det reinspikka spekulasjon i vold, er det en svart komedie, eller er det en antivolds-film? Tja, sannelig om vi vet. Men det vi vet, er at dette er en meget bra film.

Samtidig som en viss ambivalens kan leses mellom linjene, er det særegent for denne anmeldelsen at estetiske kriterier overordnes etiske. Kritikerene gav her opp å gi en vurdering av filmens holdning, men konkluderte med at det ikke betydde noe siden filmen var så godt laget. Anmelderen satte den verdimeslige vurderingen til side gjennom et folkelig språk og en liberal retorikk som nettopp vektla tilskuerens eget valg og egen mulighet til å velge filmer bort. Argumentene som Jon Selås anvendte for å skille mellom de to filmene, var i enda mindre grad forankret i klare prinsipper:

Så var det volden. Den er, som alltid hos Tarantino, sterkt nærværende. Men forskjellen på Tarantino, og for eksempel Oliver Stone, er at hos Tarantino fyller volden en definitiv hensikt – i dette tilfelle å underholde. Dette krever en fantastisk balanse; skal man barbere seg med skjærebrenner, kreves en stø hånd! Stone mislykkes, Tarantino lykkes. Og han lykkes fordi volden aldri blir noen hovedsak – uansett hvor fremtredende den er. Volden hos Tarantino understreker perfekt hovedhensikten: å utlevere passe desperate mennesker – små lus i mektige krefters uberegnelige klør.

Paradoksalt nok er poenget om vold som underholdning, som vanligvis er et problem, her vurdert som en formildende omstendighet. (Jf. for eksempel Jon Selås egen kommentar om underholdningsvold som “storartet unnværlig” i *Natural Born Killers*-anmeldelsen som jeg innledet avhandlingen med.) Etter min mening kan divergensen her knyttes til hvilken form for underholdning det er snakk om; *Pulp Fiction* er underholdning med humor, ironi og distanse. Et annet kriterium som ble anvendt til forsvar for voldsframstillingen i *Pulp Fiction*, var bruken av ironi og distanse. Spørsmålet om ironi var et tema også i forbindelse med *Natural Born Killers*, men der var holdningen delvis at ironien var forfeilet, noe som ble forklart med filmens manglende distanse. Dan Tagesen i Stavanger Aftenblad drøftet eksplisitt forskjellen på de to filmene og konkluderte med at *Pulp Fiction* ikke framsto som så monoman som *Natural Born Killers*, og at “voldsscenene leveres med ironisk distanse og humor”. Den “tvedelte” Thor Ellingsen forankret noen av sine argumenter i samme retning, for eksempel ved å peke på regissørens kynisme og vidd samt at Tarantino vrir “sitt overdramatiske actionforløp over i den svarte, absurde farsen”. Martin Nordvik skrev at “mister man den ironiske avstanden til scenene, blir dette en voldsorgie” og pekte på den måten til en mulig lese måte, men også indirekte på opplevelsens betydning for vurderingen. Her ligger det også en antydende pekefinger om at man ikke bør la seg rive med av filmen, samtidig som anmelderen klart fascineres av det han kalte hypnotiserende kontraster. Likevel var Nordvik en av kritikerne som

antydning at filmen i første rekke måtte forstås som lett underholdning, slik tittelen og fortekstenes henspeiling til kiosklitteratur også viser oss.

*Klassekampens* Arild Jørgensen hevdet imidlertid at filmen også inneholdt et budskap og en etisk dimensjon bak ”den tilsynelatende, meningsløse voldsorgien”. Han gjorde et poeng av å ikke skulle avsløre dette budskapet, men det synes forankret i gangsteren Jules’ mirakel og påfølgende frelse. Jørgensen pekte på Jules-karakterens mulighet til å finne veien bort fra en korrump moralsk tilstand, noe som sammen med innsikten i outsiders liv gav filmen et innhold.

Imidlertid var to av anmelderne mer skeptiske enn flertallet. Harald Kolstad i *Arbeiderbladet* mente at filmen ikke var mer enn ”kvasi-intellektualisert video-action”,<sup>42</sup> mens Hummelvoll karakteriserte den som ”tendensiøs voldsfilm” i sin overskrift i *Vårt Land*. Det er imidlertid interessant å merke seg at Kolstads innvendinger i første rekke går på mangelen av resonans. Han hadde også her den innvendingen at Tarantinos nitide gjenbruk av filmsitater ikke tilfører filmen eller sitatene noe nytt, mens han verken henviste til eller kritiserte volden. Begge disse anmelderne var også kritiske til *Natural Born Killers*, men Hummelvoll er den eneste i utvalget som på alvor advarer mot volden i *Pulp Fiction*. Etter at han i flere omganger har problematisert omkring volden, avslutter han anmeldelsen med følgende sammenlikning:

På mange måter mener denne anmelderen at “Pulp Fiction” er en mer besnærende og “farligere” film enn “Natural Born Killers” nettopp på grunn av at humoren glatter over den del av virkemidlene. Bare så det er sagt.

Hummelvolls argument mot filmen gikk i det alt vesentlige på volden, og holdninger som filmer formidlet. Anmelderen mente at man ble påtvunget handlinger og virkemidler man som tilskuer egentlig ikke ville motta. Han var også negativ til det han beskrev som Tarantinos lekende holdning til vold. Hummelvoll mente at volden var problematisk, blant annet fordi det var usikkert om tilskueren kunne være med på leken og kunne opprettholde den distansen filmen la opp til.

For volds-skildringene gjør noe med oss, og selv om noen synes å kunne se det umåtelige morsomme i at enkelte trakasserer og tar liv, så blir de aller fleste mer usikre – hva er nå hensikten?<sup>43</sup>

*Pulp Fiction* representerer et interessant eksempel på at kvalitet kan være overordnet problematiske etiske holdninger ifølge kritikerne. Mindretallet argumenterte riktignok for at

<sup>42</sup> Terningkast tre.

<sup>43</sup> Anmelderens retorikk om å tilhøre flertallet synes lite troverdig, jf. kapittel 6 om fankulturen rundt filmen.

filmen hadde innholdsmessige kvaliteter som gav kognitive og etiske innsikter, men hos flertallet ble filmen vurdert som god, til tross for innvendinger mot volden og et nihilistisk verdisyn. Fordi filmen holdt en gjennomgående høy filmatisk standard, fordi den var original, og fordi volden var underholdende og distansert, kunne voldsiscenesettelsene godtas. I dette henseendet representerte *Pulp Fiction* et unntak: Underholdningsvold er gjennomgående mindre legitim enn vold i kunstnerisk eller kritisk øyemed. Volden i *Pulp Fiction* er ikke akseptabel fordi gir oss ny erkjennelse om voldens problem, fordi den problematiserer vold, eller tar avstand til vold, men fordi filmen er god.

Den filmen i undersøkelsen som plaget kritikerne minst, var Andy og Larry Wachowskis *The Matrix* (1999).<sup>44</sup> Filmen handler om datahackeren Neo (Keanu Reeves) som blir kontaktet av en frigjøringsgruppe med Morpheus (Lawrence Fishburne) i spissen. Gruppen tror Neo er “The One” som kan frigjøre menneskene fra maskinenes slaveri, og Neo utsettes for en opplæringsprosess som både viser han “virkeligheten som den er” og kunnskaper om kampteknikker som trengs i kampen som skal komme. Til tross for at filmen inneholder en rekke voldsiscenesettelser,<sup>45</sup> framgikk det ikke av anmeldelsene. Riktignok kommenterte flere anmeldere dette direkte med kommentarer som ”uttrykker seg stålskarpt både visuelt og auditivt, og angriper sanseapparatet på bekostning av intrigen og det idémessige innholdet” (Bakkemoen: Aftenposten), eller at filmen leverer varen for actionfans (Kolstad: Dagsavisen). Slike kommentarer impliserer både skyting, eksplosjoner og jaktscener for kjennere av genren, men at det her henvises til voldsscener, var påfallende nedtonet.

Et interessant eksempel på at volden ble eksplisitt omtalt, finner man i Dagbladet der framstillingen beskrives som ”spektakulær, stilistisk upåklagelig og absolutt morsomt” av Liv Jørgensen, som utdypet sitt syn med kommentaren : ”Du har ikke sett maken til sprang, karatespark, veggløping og kampscener.” Volden framstår her med andre ord som uproblematisk. Anmelderen har imidlertid et argument mot filmens bruk av våpen, men disse innvendingene framstår mest som kritikk mot manglende originalitet.

Men fordi manus definitivt tar mål av seg til å servere noe mer enn lettfordøyelig effektmakeri, er det synd at det enkleste tross alt er pistol, selv i denne virtuelle lekegrunden. Akkurat ”The Matrix” burde unngått det enkleste av alt – ”lots of guns”, som Messias sier.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Anmeldelsene av oppfølgerne *Matrix reloaded* og *Matrix revolutions* (begge 2003) inkluderes ikke i min analyse.

<sup>45</sup> Se både referat og analyse i kapittel 6 for flere detaljer.

<sup>46</sup> Den siste setningen er uthevet i originalteksten. Henvisningen til Messias er til karakteren Neo (Keanu Reeves), se analysen i kapittel 6.

Ellers er kritikernes beskrivelser av de spektakulære scenene hovedsakelig preget av oppfattelsen om at de ivaretar sciencefictiongenrens krav til spenning og effekter. Stavanger Aftenblads Arild Abrahamsen favner både det tematiske og det estetisk i sin konklusjon. Etter først å ha gitt en oppfordring til science-fictions fans om heller å bli sittende ved Vågen,<sup>47</sup> avslutter han: ”De andre skjønner at ihvertfall standvolley er en illusjon og at film kan være en fysisk opplevelse.”

Vekten på opplevelsen går igjen: ””Matrix” overkjører det meste i science-fiction genren med sin eggende balanse og lek mellom virkelighet og drøm,” (Maaland: VG) og ”makeløse kampscener” (Bakkemoen: Aftenposten). Bakkemoen anførte betenkeligheter mot regissørene, men dette relateres til en tidligere film, nemlig *Bound*, som omtales som ”motbydelig kynisk”.<sup>48</sup> Innvendingene for øvrig går til en viss grad på framstillingen av hovedkarakteren Neo (Keanu Reeves), men dette relateres til skuespillerens evner (”den fødte trestokk” og ”blottet for evne til å uttrykke noe som helst”)<sup>49</sup> og ikke som i andre tilfeller til handlingene helten utfører. (Neo dreper en rekke vakter osv., mer om dette i kapittel 6). Det er interessant å merke seg at kritikernes argumentasjon forankres til genrekritikker, og i hvilken grad filmen innfrir krav og forventninger til en god film innenfor sin genre. Vekten legges ikke på kognitive kriterier, som man kunne se for seg i forbindelse med en film med filosofisk tilsnitt. Volden legitimeres ikke fordi filmens tematikk framstår som viktig og interessant i henhold til argumentene som anvendes. Kritikernes gjennomgående holdning til *The Matrix* kan trolig oppsummeres med Dagbladets ord ”det rene fyrverkeri å se på, med lekker design, fantastiske effekter og voldsom energi”. Eller den lignende vurderingen i Bergens Tidende ”den er rasende visuelt lekker”. Frode Bjerkestrand kommenterer videre: ”Slåsskamper er stort sett gjesepende trivielle, men her blir de til estetisk vakre billedserier, et umulig oppgjør med tyngdekraften.” Den volden som framstilles i *The Matrix*, kommer under den kategorien jeg vil betegne som den riktige volden, nemlig den distanserte, ikke detaljerte, men spektakulære iscenesettelsen. Kritikerne er her på linje med Statens filmtilsyn som anvender noen av de samme kriteriene når de fastsetter 11-årsgrense, og element som distanse og mangel på realisme fungerer formildende.<sup>50</sup>

En liknende spektakulær iscenesettelse av vold finner vi også i John Woos actionfilm *Face/ off* (1999). I denne filmen jakter agenten Sean Archer (John Travolta) på terroristen Castor

<sup>47</sup> Ved vannet i Stavanger, filmen hadde premiere midtsommers.

<sup>48</sup> Og en liknende litt mindre kritisk kommentar på det samme i Adresseavisen.

<sup>49</sup> Henholdsvis Dagbladet og Dagsavisen. Kolstad var imidlertid også positiv til Reeves, noe som relateres til skuespillerens gåtefulle og fullkomne ansikt. Adresseavisens Terje Eidsvåg var også skeptisk til Reeves egenskaper som skuespiller.

<sup>50</sup> Men *The Matrix* hadde 15-årsaldersgrense.

Troy (Nicholas Cage), som også har drept hans seksårige sønn. I et desperat forsøk på å avverge en massedødelig bombe terroristen har plassert i L.A., går agenten med på en operasjon som bytter identiteten til de to. At iscenesettelsene i denne filmen gir volden dens riktige ufarlighet, ble eksplisitt formulert av Bergens Tidendes Astrid Kolbjørnsen.<sup>51</sup>

Det smeller, brenner, skytes og forfølges i rasende tempo. Volden, i beste tegneseriestil, får den riktige, eventyrlige ufarligheten over seg.

Grensene mellom ufarlig og problematisk voldsframstilling er, som jeg har vist, vanskelig å trekke, og kritikerne skilte da også lag i mottakelsen av *Face/Off*. Bare innenfor én og samme anmeldelse valgte Astrid Kolbjørnsen å problematisere filmen så mye at hun delte anmeldelsen sin i to deler. I den første beskrev hun filmen som en idiotisk film med en superteit historie. I den andre framhevet hun filmen som action i toppklasse, men selv om hun anbefalte filmen for actionfans, skinner en dobbeltposisjon igjennom. Hun beskrev actionscenene i filmens om ”estetiske, ”vakre” og ”praktfulle”, men la inn en lakonisk kommentar som

Kung Fu kongen John Woo har laget ørten actionfilmer før hvor hundrevis av statister er falt døde om, nesten uten at blod har rent.

På liknende måte, men i høyere grad, var Adresseavisens anmeldelse preget av ambivalens overfor denne typen vold.

Hvis man ikke har sans for den blodige ironien i så vel ord som handling, kan nok ”Face/Off” fortone seg som en skamløs voldsorgie. Men regissør Woo bruker mediet så utspekulert at han gjerne når lengre enn som så.

Anmelderen pekte flere ganger i løpet av anmeldelsen på at dette var voldsomt, og presentert i en ”mer primitiv sammenheng ville ha virket spekulativ”. Dette er et kjerneargument som går igjen i flere varianter i andre anmeldelser, som når Klassekampens Kari Andersen mener at filmen er ekstrem og brutal, men sentralstimulerende og med energi. Denne anmelderen konkluderte altså med at ”voldsballetten” ikke er spekulativ, men underteksten signaliserte at framstillingen balanserer mot en grense, og at dette er et spørsmål om stil.

Aftenpostens Per Haddal var positiv til filmens stil (f.eks. koreografi og kamerabruk), og til elementet av moralsk samtidskommentar, som han betegnet både som flott og problematisk. Det er kombinasjonen grasjøs ballett og stilisert rom for volden som framstår som problematisk for anmelderen. Men dessuten går Woo i lengste laget i sine voldsiscenesettelser,

---

<sup>51</sup> Jf. også Anne Jerslev og Söderbergh Widdings beskrivelser av voldsomme filmer som jeg vender tilbake til.

ifølge denne anmelderen. Konkret anførte Haddal at barnedrapet i anslaget går over en grense for hva han kan akseptere ("det siste nye og iskalde "raffinement"). Harald Kolstad var den mest kritiske, men også han signaliserte en dobbelthet i forhold til Woos voldsbruk. På den ene siden angrep han filmen for å mangle den gratie som kjennetegnet Woos stiliserte Hongkongvoldsorgier, og hevdet at Woos originalitet var blitt borte til fordel for de standardiserte effektene i amerikansk actionfilm. Kolstad signaliserte med andre ord ikke noen prinsipiell front mot Woos voldsorgie, men mente at den her både var gammel og velkjent, men også sadistisk. Det siste momentet utdypet han imidlertid ikke. Astrid Sletbak i VG er slik helt illustrerende som den ambivalente kritikeren, som gir terningkast men undres over hvorfor likene har falt og blodet har rent sakte. "Var det dette det dreide seg om? At mennesker i hopetall meies ned for at den amerikanske middelklasses familierverder skal overleve?"

### 3.9 Legitime voldsuttrykk: kunst og film med budskap

Et moment det har vært interessant for meg å vurdere, er om toleransegrensen for voldsinnslag er høyere for filmer laget av anerkjente filmskapere. I utvalget var det David Lynch og Martin Scorsese som i forkant hadde høyeste status og anerkjennelse. Scorsese ble vurdert i lys av sin status og posisjon, men filmen ble ikke vurdert som kunst. Auteuren David Lynch hadde en noe annen posisjon med blant annet *Blue Velvet* og den store suksessen *Twin Peaks* bak seg. Lynch hadde dessuten fått Gullpalmen for beste film i Cannes med *Wild at Heart*, før denne hadde norsk premiere. Filmen er en "roadmovie", hvor kjæresteparet Lula (Laura Dern) og Sailors (Nicholas Cage) flukt blir et møte med skyggesiden og mange skremmende karakterer. Filmen fikk tildels overstrømmende positiv mottakelse i norske aviser, selv om volden også her ble viet stor oppmerksomhet i samtlige av kritikkene i undersøkelsen. Det er likevel tydelig at David Lynch ble behandlet som filmkunstner. Dette er etter min mening en sentral årsak til at flere kritikere var positive til denne filmen, til tross for ubehaget volden skapte. Ved siden av det rosende omtalen av filmkunstneren eller auteuren Lynch mener jeg at en mer eksplisitt interesse for fortolkning også er uttrykk for at denne filmen ble gitt kunststatus. Et godt eksempel på hvordan dette har konsekvenser for begrepsbruk og innfallsvinkler er Per Haddals anmeldelse:

- som en Heronimus Bosch eller manieristene som er opptatt av det artifiiselle, morbide, overspente, men altså via et meget bevegelig kamera ...
- sans for de visuelle bråsjokk som Bunuel og Dali, disse samspiller han med de mest potente klisjeer fra den kulørte populærkulturens verden, kitschen. Særlig den første timen har filmen en suggererende kraft, en trancinngytende evne ...
- tidstypisk filmskaper ...

- et helt mannsopptog av postmodernisme
- jeg er lite svak for hans tilnærmede nihilisme, men imponeres over det dionysiske ved hans humorsprengte billedrier (Haddal: Aftenposten).

Anmelderens bruk av kunstreferanser og plassering av filmen innenfor kunsttradisjoner er påtagelig, men Haddal var ikke uten innvendinger mot filmen. Haddal reagerte på det han betegnet som regissørens nihilisme. Dobbeltheten som kom til uttrykk her, var også en av de vanligste posisjonene kritikerne inntok. Dette gjelder både i forbindelse med denne filmen og i materialet som helhet. En ambivalent holdning der kritikerne dras mellom ulike vurderinger og tvesynt blikk på filmene, er gjennomgående og mer dominerende enn enkle positive eller negative vurderinger. Et unntak i forbindelse med *Wild at Heart* var imidlertid VGs Jon Selås, som nærmest uforbeholdent begeistret gav filmen terningkast seks. Også Selås vurderte Lynchs film i lys av filmhistorie og andre kunstuttrykk:

- geniale råttenskap. For det er genialt, det regissøren Lynch presterer. Det er megavoldelig, det er suggestivt, det er brutalt svart, det er skremmende. En tilskuer havner i et moralsk dilemma: går det an?  
Etter forhåpentligvis moden overveielse er denne anmelder kommet til at det gjør det. Men dersom kinobilletter kunne utdeles på resept, ville tiden nå være inne. Man bør være i rimelig psykisk balanse før denne opplevelsen!
- en filmatisk surrealisme, der han pøser på med nattsvart humor, hekseri og lag på lag med kitsch. Det er så banalt og håpløst glatt i perioder at kun et virkelig geni kan få fram et mesterverk på denne måten (Selås: VG).

Selås mente likevel at den ”ikke er for alle sjeler”, og drog dermed også her inn den allerede omtalte retorikken om ”de andre”. Argumentasjonen gikk på det moralske dilemmaet ved filmens hypervoldelighet, men konkluderte med at filmkunstnerens genialitet balanserte verket og forsvarte voldsbruken. Begge disse anmelderne plasserte filmen og regissøren i en ”kunstkontekst”, og evaluerte så vel film og voldsbruk i det perspektivet. De andre positive anmelderne Arild Abrahamsen og Arild Jørgensen vektla filmens helhet, og særlig Jørgensen trakk linjene til den amerikanske virkeligheten for å begrunne voldens relevans i filmen. Også for disse anmelderne ble det et poeng å framheve den sterke og ubehagelige opplevelsen de hadde av filmen, og hvor volden inngikk som en sentral del. Som vist, er ubehaget som volden skaper i flere tilfeller et negativt element. I dette tilfellet ble imidlertid ikke dette anvendt normativt, men deskriptivt, for å formidle filmopplevelsen til leserne. Mest negative til *Wild at Heart* var de to anmelderne Thor Ellingsen og Gudmund Hummelvoll. Ellingsen reservert seg på grunn av volden, og det han omtalte som Lynchs form for ”mesterskap”. Hummelvoll anvendte anmeldelsen av *Wild at Heart* også til å diskutere problemstillingen vold og kvalitet på et mer generelt grunnlag (etikk versus estetikk, voldsmengde).



Filmen blir husket, ikke så mye på grunn av sitt innhold, som form – og fordi sensuren ble tøynd nok noen hakk i denne sammenheng. For her har vi et typisk eksempel på kollisjonen mellom etikk og estetikk. Rent formmessig er filmen en oppvisning i overlegent turnering av filmatiske virkemidler, flott og frekk som det nesten damper av, kjapp og elegant klipping, et tett og understrekende lydbilde, svart humor og beregnende ertende hersing med folks nerver og moraloppfatninger. Så langt er alt bra vil en cineast si, og kanskje slå seg til ro med dette (Hummelvoll: Vårt Land).

Noen argument er gjengangere: Den ubehagelige følelsen og spørsmålet om hvorvidt volden er nødvendig, og hvordan volden kan blokkere for budskapet. Det er også påfallende at forholdet mellom vold og film mer allment blir et tema. For begge de negative kritikerne var det det generelle forholdet mellom film og vold, mer enn det spesielle eller unike ved denne filmen, som ble viet oppmerksomhet. Det betyr at kritikerne så denne filmen i lys av den overordnede medieviolenskonteksten som jeg redegjorde for i kapittel 2, og i forbindelse med *Natural Born Killers*. Totalt vil jeg si at kritikerne gav *Wild at Heart* en noe mer grundig og seriøs behandling enn filmene for øvrig. Kun én kritiker var helt avvisende til filmen. Harald Kolstad kalte den en ”kunstnerisk skuffelse” og henviste også til ”smakløst groteskeri”. Bildet er derfor heller ikke helt entydig ved denne filmen, men flertallet av kritikerne gikk noe lenger i å tolke og begrunne voldsinnslagene i denne filmen enn i de tidligere eksemplene. Jeg vil på grunn av kritikernes vekt på regissøren i anmeldelsene delvis forklare dette med Lynchs status som filmkunstner, og en anerkjennelse av *Wild at Heart* som et kunstverk.

Kritikernes utgangspunkt for å vurdere filmer som kunst, synes altså delvis forankret til filmskaperens posisjon og status. Fortolkning har tradisjonelt liten plass i norsk filmkritikk og særlig er viljen til å fortolke rent populærkulturelle filmer lav (se Gjelsvik 2002 for mer). I forbindelse med filmer som vurderes som kunstnerisk ambisiøse eller interessante, gis fortolkningen en større plass enn normalt. Når en film skal vurderes som kunst, er imidlertid ikke gitt. Gjennomgangen av kritikkene viser nemlig at kritikerne også skiller lag med hensyn til hvilke filmer som kan anses som kunst, og hvilke som betraktes som ren underholdning.

Et eksempel på at kritikerens vilje til å tolke filmer får avgjørende betydning, også for kvalitetsvurderingen, er mottakelsen av David Finchers *Seven* fra 1995. *Seven* er en bestialsk og mørk film som fikk relativt blandet mottakelse i norsk dagspresse. Filmen handler om veteranetterforskeren (Morgan Freeman) og nykommeren (Brad Pitt) som står overfor en intelligent og grusom seriemorder som dreper ett offer per dødssynd (fråtseri, latskap, hovmod, misunnelse, vrede, utukt/begjær og gjerrighet). Morderen legger ut utspekulerte brikker i et puslespill som leder etterforskerne fram til neste drapsoffer.

De norske kritikerne var her delt i vurderingen om hvorvidt filmen bare var en bestialsk thriller hvis funksjon utelukkende var å underholde, eller om den hadde en dypereliggende mening. Kritikerne var gjennomgående grundige med hensyn til å referere filmens handlingsplan i anmeldelsene, og hoveddelen av drøftelsene relateres til filmens kvalitet (er dette en god film?) og voldens funksjon i fortellingen. Filmens form, særlig fargebruk, skuespill, lyssetting og setting, ble løftet fram i en del anmeldelser, men det var varierende i hvor stor grad det ble tatt inn i diskusjonen av filmens mening. Hovedskillet gikk nettopp på i hvilken grad grepet med de syv dødssyndene ble vurdert som et overfladisk teknisk grep for å strukturere fortellingen, eller en viktig og reell tematikk i filmen.

I de fleste tilfellene ble de ulike virkemidlene klassifisert som visuelle grep som var med på å sette en stemning, men de filmatiske elementene tillegges i liten grad tematisk funksjon. Dagbladets Thor Ellingsen var den anmelderen som tydeligst signaliserte at han ikke ville gå inn i noen analyse av filmens eventuelle tematikk, fordi han anså temaet om dødssyndene som et kvasigrep som han betegnet som filmens sminke. Under tittelen “slaktehus og seminar” skrev han følgende:

Filmen har nok sine interessante sider formmessig. Likevel, dette kjøper jeg ikke. Dette forsøket på å sminke opp en langstrakt detektive til en slags allegori over ondskapens vesen blir selv et offer for den åttende synd: Spekulasjon.

I Vårt Land gikk John Stanghelle noe dypere inn i tematikken omkring morderens rolle som “hevners engel”, men han avviste likevel å ta tematikken på alvor.

Men denne rangsydde religiøsitet er vanskelig å se på som annet enn et godt grep for å strukturere en unektelig uhyre velturert og velspilt historie – som både spiller på frykten for “den onde byen” og for det – sett fra det normale samfunnets side – fullstendig ukontrollerte; lenge også ukontrollerbare.

Harald Kolstad i Arbeiderbladet var mest opptatt av det han definerte som den ”håndverks-estetiske” siden ved filmen, som han rosede og detaljert gjennomgikk. Han var i mindre grad opptatt av filmens tematikk. Han betegnet den som “et elegant, kommersielt skrekkdrama”, som ikke ”vil noe stort mer enn å fylle oss med gru og uro”. Kritikerens gjorde ikke det til en stor innvending mot filmens kvalitet og funksjon, men dette gjorde det irrelevant å drøfte noe eventuelt budskap. Denne holdningen ble delt av Bergens Tidendes anmelder Frode Bjerkestrand, som mente at filmen antydningvis har et moralsk poeng, men som vektla den magefølelsen og opplevelsen filmen etterlot, mer enn innsikt og kunnskap.

To av kritikerne i mitt utvalg skilte seg ut med hensyn til å gå grundigere inn i filmens tematikk. Arild Abrahamsen opplevde filmen som ”et nødsignal” om hvordan det ”gikk med oss”. I anmeldelsen i Stavanger Aftenblad beskrev han filmen som annerledes enn andre seriemorderfilmer: ”Filmen konsentrere seg om menneskeligheten som en mørk, uhåndterlig basisverdi, noe dyptgripende godt som alltid finnes der, men som alltid forvirrer.” Han anbefalte filmen for de som ønsker innsikt i ”det maleriske mørke”.

Anmelderen i Aftenposten, Per Haddal, var den mest positive til filmen og samtidig markerte at han anså filmen som et kunstverk, både gjennom sitt generelle ordvalg og med tematiske sammenlikninger med litteratur og bildekunst. Han betegnet *Seven* som en metafysisk thriller og framhever i særlig grad filmens innsikt i det onde. Som utdragene viser, pekte noen anmeldere på en tematikk i filmen som kan beskrives det ondes problem. De anmelderne som opplevde *Seven* som ”nok en film om seriemordere”, gikk ikke inn i noen analyse av filmens behandling av dette temaet. De konsentrerte hoveddelen av anmeldelsen om handlingsplanet og vurderingen av hvorvidt filmen var vellykket som underholdning, eller hvorvidt den var for ekkel. De som framhever *Seven* som annerledes enn ”de andre seriemorderfilmene”, framhever filmen som noe mer enn bare underholdning. Kritikernes plassering av filmen som henholdsvis underholdning eller kunst fikk betydning for i hvilken grad en analyse av underliggende strukturer og tematikker i filmen framsto som relevant og vesentlig. Når man sammenlikner med andre filmer i undersøkelsen, for eksempel Jonathan Demmes *Silence of the Lambs* og Martin Scorseses *Cape Fear*, er det tydelig at færre gjorde forsøk på fortolkning av disse to filmene. Denne gjennomgangen kan gi som foreløpig konklusjon at noen kritikere analyserer *Seven* fordi den ble ansett for å ha kunstnerisk verdi. Per Haddal framhever at den vonde filmopplevelsen noen ganger er nødvendig, og at filmen hadde kunstnerisk integritet. Vurderingen av voldshandlingens sammenheng og funksjon blir avgjørende. Når filmen oppleves som underholdning, blir volden uakseptabel; vurdert som kunst, tilskrives volden en høyere grad av legitimitet.

Et tema som er beslektet med forståelsen av filmen, er spørsmålet om filmens funksjon og budskap. Som allerede poengtert, for eksempel i forbindelse med *Natural Born Killers* og *Seven*, kan kritikernes vurdering av filmens tema og budskap få betydning for forståelsen og aksepten av volden. Den mest legitime eller aksepterte anvendelsen av voldsuttrykket finner vi i filmer hvis budskap kan tolkes som antivoldelig, hvilket igjen er mest entydig i mottakelsen av Clint Eastwoods film *Unforgiven* (*Nådeløse menn*, 1992.) Flere kvalitetskriterier ble anvendt i den positive mottakelsen av filmen: Det gjelder hovedsakelig positive vurderinger av skuespillerne (Clint Eastwood selv, Morgan Freeman og Gene Hackman), samt gode grep med manus og

regi. Men gjennomgående var kriteriene som ble det trukket fram knyttet til kombinasjonen av en original vinkel på genrekonvensjonen, og opplevelsen av at dette var en western ”med budskap” (for eksempel hos Sletbakk i *VG*). Flere av kritikerne diskuterte hvordan filmen forholder seg til sine forløpere, for eksempel Sergio Leones filmer og andre filmer med Eastwood (for eksempel i *Dagbladet* og *Arbeiderbladet*). Thor Ellingsen i *Dagbladet* beskrev dette som både ”revisjonistisk ” og ”forsøksvis nyskapende”. Tema, kontekst og budskap kan forstås som en helhet her, hvor koblingen mellom en avmytologisering av westerngenren og et alternativt perspektiv på voldsframstilling og funksjon fungerer sammen. Dette synet gikk igjen i en rekke av anmeldelsene:

Samtidig blir Eastwoods verk en refleksjon over selve westernfilmen med sitt bevisste spill på – og brudd med sjangerens konvensjoner (Thor Ellingsen: *Dagbladet*).

”Nådeløse menn” følger de klassiske reglene for en western, men uten den romantikk og voldsforherligelse som ofte har kjennetegnet mange av disse (Gudmund Hummelvoll: *Vårt Land*).

Mest overstrømmende positiv til endringen av ”en enkel og klassisk oppskrift” til ”en genistrek” var *Arbeiderbladets* Harald Kolstad. Kolstad vurderte filmen som den beste i Eastwoods karriere, på begge sider av kamera, og manuset som ”kanskje det mest intelligente og gjennomførte stykke ‘avmytologisering’ av Vestens revolvermenn som har nådd fram til lerretet”. Kolstad vurderte filmen som kunstnerisk vellykket og tematisk interessant. Han belæ dette synet med at filmen framsto som en autentisk, nattsvart og nihilistisk visjon av menneskelivet, som var annerledes enn det Eastwood tidligere har stått for.

Det er som om Eastwood har øynet i et brått glimt det som andre, større ”mørke” kunstnere har klart å holde i skarpt gjennom et helt livsverk: At det som det ikke fins tilgivelse for, er å være menneske (*Arbeiderbladet*).

Voldsframstillingen ble ikke beskrevet i detalj, men denne kritikeren var tydelig på at funksjonen var å avkle westernfilmen dens romantisering av voldsbruk: ”Filmens revolvermenn myrder for penger, punktum.” Denne fortolkningen av voldframstillingen var gjennomgående, også andre kritikere pekte på hvordan filmen ironiserte over manndomsmyter gjennom den utløsende faktoren for volden i filmen (for eksempel *VG* og *Dagbladet*). En prostituert kvinne blir mishandlet og får ansiktet sitt ødelagt etter å ha kommentert størrelsen på en kundes kjønnsorgan. Den drivende handlingen i filmen knyttes til de betalte revolvermennenes (som blant annet spilles av Gene Hackman og Clint Eastwood) hevnjakt på gjerningsmennene. Denne konkrete avkledningen av mannsmyten ble kommentert av flere, mens kritikerne bare

flyktig berørte filmens drøfting av maskulinitetens tradisjonelle framstillinger i amerikansk genrefilm. Martin Nordvik omtaler dette som et avslørende lys på ”helten”, og en avromantiserende og nådeløs film. Filmen er i denne kritikerens lesning et tilbakeblikk på Eastwoods erfaringer med westernmytene. Den profesjonelle hevneren i filmen kan derfor ikke ri inn i solnedgangen, ifølge Nordvik, men ”ut i regnet og stupmørket”. Kritikerne kunne også ha tematisert mannsrolleframstillingen i for eksempel *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* eller *Cape Fear*, men dette ble altså i liten grad gjort.<sup>52</sup>

Volden ble også kommentert eksplisitt av flertallet i utvalget, men her hovedsakelig uten negative betenkeligheter. Volden ble i dette tilfellet vurdert som legitim fordi den, som Aftenposten skrev, ”viser vemmeligheten ved vold”. Edel Bakkemoen framla hvordan volden her nettopp ikke oppleves som underholdende:

Den er svart og urovekkende, har et anti-voldelig budskap og avromantiserer spenningen rundt forbryterlivet og myten om den sterke cowboyhelt som rider selvtilfreds inn i solnedgangen efter utført (u)gjerning i en eller annen plankeby. Her er sterke bilder med mye vemmelighet i. De sier noe om at det er ikke pent å sparke og skjære med kniv i folk som ligger nede, eller skyte menn som sitter på do. For eksempel.

Bakkemoens noe forenklede framstilling var den som gikk lengst i å tydeliggjøre at det her er snakk om en film med en rekke høyst ubehagelige scener, men også Vårt Land var opptatt av at dette var en brutal film. For eksempel trakk anmelderen Gudmund Hummelvoll fram aldersgrensen på 15 år, som han karakteriserte som ”i friskeste laget”. Hummelvoll tolket, i likhet med de øvrige anmelderne, filmen som et antivoldelig ”innlegg i den aldri hvilende debatten om vold på film på en måte som det virkelig slår gnister av”. Samtidig gir bekymringen for andres forståelse av filmen seg også utslag her:

Dette er ingen film som i utgangspunktet forherliger vold, selv om dobbeltmoralen ligger snublende nær. Filmen kan nok av noen, som er enøyet innstilt på at her er det bare action i god gammel stil (!) bli oppfattet som en litt annerledes western med en blodig slutt.

Mottakelsen av David Finchers *Fight Club* preges av noen av de samme trekkene. Volden forstås som del av et budskap. Filmen fungerte ifølge de norske kritikerne som en satire hvis mål er ”å slå hardt” (Kolstad: Arbeiderbladet). Aftenpostens Kristoffer Nordvik finner samfunnsframstillingen i filmen ”uhyggelig, men tankevekkende”. Det er derfor nødvendig at virkemidlene er sterke, eller som Nordvik skrev

---

<sup>52</sup> Det gjøres imidlertid (naturlig nok) i en viss grad i *Fight Club*.

... filmopplevelsen føles som en slåsskamp. Når kinosalen forlates, er det med en mørbanket følelse. Samtidig er det med en visshet om at denne bataljen av en film er verdt kampen.

Typisk nok beskrives også denne filmen som en film som ikke er for alle (Liv Jørgensen i *Dagbladet*) og Harald Kolstad polemiserer eksplisitt mot filmens rykte som "voldsfilm" i sin anmeldelse. Filmens mottakelse i USA var til dels meget kritisk nettopp på bakgrunn av voldsframstillingen og det enkelte anså som en problematisk ideologisk side.<sup>53</sup> Kolstad argumenterte for at filmens holdning og budskap må leses som satire, og at det gjør den til noe annet enn "voldsfilm".

Jo visst hamrer man løs på hverandre til blodet flyter, øyne lukkes og neser knuses. Men hovedsaken er den beske satiren over jappe-generasjonenes mentalitet og kultur, over egoismen og narsissismen, over tomheten som må fylles med "ekstreme" opplevelser, her altså de hemmelige "slåsskampklubbene" hvor frustrerte menn gir uttrykk for sin identitet som menn ved å slå hverandre til blods.

På samme måte går *Adresseavisens* Martin Nordvik relativt langt i tematisk lesning av Finchers film, med vekt på filmens beskrivelse av det moderne samfunnet som et klientsamfunn preget av materialisme. Flere av kritikerne var opptatt av at framstillingen var ubehagelig for tilskueren, men med vekt på en tematisk lesning av filmen som både riktig og nødvendig (jf. kommentar om ubehag tidligere). Nordvik anvender for eksempel begrep som "brutalt fortalt", "voldsorgie" og "nærgående". Gjennomgående er *Fight Club* den filmen hvor kritikerne i størst grad fortolker filmens utsagn om maskulinitet, urban kultur, forbrukersamfunn, identitetsproblematikk etc. Aller tydeligst er dette hos Guri Kulås (*Klassekampen*) i en fortolkende anmeldelse som kretser rundt temaer som personlig utvikling, makt og konsumsamfunnet. Konklusjonene oppsummeres i titler som: "En knyttneve fra Hollywood" (*Dagbladet*, terningkast seks), "Satire som slår hardt" (*Dagsavisen*) og "Vel verdt en fight" (*Aftenposten*). Samtidig var ikke kritikerne så opptatt av volden som i flere av de andre tilfellene. VG nevner for eksempel at filmen handler om "bloddrivende slåsskjemper, veltende i slummen, med brukne tenner, klistret øye ...", men bortsett fra en henvisning til aggressiv kroppskamp, framstår ikke filmen i disse anmeldelsene som særlig voldelig. Volden har ikke et kvantitativt omfang sammenliknet med de øvrige filmene i materialet, men enkelte scener er detaljert brutale, noe som for eksempel var avgjørende for den norske filmsensuren. Statens filmtilsyn

---

<sup>53</sup> Note om anmeldelsen og/eller henvisning til kap. 4.

skriver i sin sensurbegrunnelse: ”Filmen får 18 år pga. skildringer av nærgående og grov vold.”<sup>54</sup>  
Dagbladet gjør et poeng ut av dette:

”Fight Club” er sant nok til dels vond å se på, 18-årsgrensen står der med rette, men Fincher gasser seg ikke i volden, heller (Liv Jørgensen: Dagbladet).

Filmen ble altså vurdert som så brutal at den forsvarte en 18-årsgrense av filmtilsynet, men voldsnivået reflekteres ikke så tydelig i anmeldelsene i dette tilfellet. Volden kan i denne sammenhengen tydeligvis forsvares: Den bekymrer ikke kritikerne, eller forårsaker ikke tilstrekkelig ubehag til at kritikerne tar avtand til den.

Martin Nordvik problematiserte eksplisitt kritikken filmen hadde møtt, som blant annet i amerikanske filmkritikker gikk ut på at den skulle være moralsk diffus eller voldsforherligende.<sup>55</sup>

I dialogen og spillet utløses iblant en nattsvart humor – ikke som kontrast til – men som reflekser fra voldsorgien. Dette gir en todelt opplevelse av ”Fight Club”, som både fascinerer ved sin treffsikkerhet og sjokkerer med sin nærgåenhet. At den eventuelt skulle virke voldsforherligende, er ubegripelig for undertegnede, men beskyldningene om diffuse holdninger, som er kommet fra flere hold, kan skyldes en – for øvrig overraskende – avslutning, som er filmens klare svakhet.

Mest eksplisitt kommer voldscenene til uttrykk hos Erik Fossen (Bergens Tidende) som mener at filmen er for spekulativ til å fungere som noe mer enn underholdning, og at volden spruter i filmen. Til tross for enkelte brutale scener forvarer denne filmens kvalitet og tematikk bruken av vold for flertallet av anmelderne. Flertallet av anmelderne ser ut til å mene at til tross for enkelte brutale scener forvarer denne filmens kvalitet og tematikk bruken av vold. Som Martin Nordvik formulerte det, avslører filmen fascismens grobunn, den kan med andre ord forstås som en film med antivoldelig budskap. Mest kritisk her er Arild Abrahamsen som kritiserer det han omtaler som ”video-Hamsun”, det vil si at filmen i følge ham har element av nazi-sympatier (som den imidlertid også går til rette med). Når det gjelder kvinneframstillingen er han entydig kritisk, og hevder at Helena Bonham Carter kun tjener om ”overflødig kjøttåte og er en reinspikka, patetisk pubertetsfantasi”.<sup>56</sup> I dette lyset framsto filmens voldsbruk som legitim for de norske kritikerne. Det er særlig filmenes kunstneriske status eller positive budskap som ifølge kritikerne legitimerer vold.

<sup>54</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D005032>.

<sup>55</sup> Se mer om dette i kapittel 6.

<sup>56</sup> Også her kan man imidlertid si at ambivalensen er gjennomgående, filmen får karakteren 10, fordi den er godt laget og skrevet.

### 3.10 Kontekstuelle betydninger

Kritikerne skriver imidlertid ikke sine anmeldelser i et vakuum hvor deres kunstneriske vurderinger eller subjektive opplevelse er helt enerådende. Jeg vil avrunde denne gjennomgangen med de kontekstuelle sammenhengenes betydning for verdivurderingene. På dette punktet er det vesentlige forskjeller, mellom for eksempel *Pulp Fiction* og *Natural Born Killers*, som etter min vurdering også hadde avgjørende betydning. Jeg vil i forbindelse med kontekstuelle moment av betydning særlig peke på tre faktorer som synes å spille inn i anmeldelsene av flere av filmene; nemlig regissørens status, sensurproblematikken og medievioldebatten. Alle tre faktorene kan dessuten sies å være preget av det jeg vil beskrive som medieoffentlighetens egenlogikk, det vil si de mekanismene i pressen som gjør at journalister jager i flokk (se for eksempel Allern 2001). Slike selvforsterkende tendenser gjør seg gjeldende på den måten at når Quentin Tarantino beskrives som ”amerikansk films nye vidunderbarn”<sup>57</sup> og ”den nye stemmen”,<sup>58</sup> så dukker begrepene gjerne opp i den neste presseomtalen av regissøren. Positiv omtale genererer gjerne mer positiv omtale, mens Oliver Stones pressedekning i samme periode var inne i en selvforsterkende negativ tendens. Dette er en gjennomgående trend, som er gjenkjennelig i forbindelse med flere former for filmer. Kontekstuelle forhold som genererer medieomtale og får konsekvenser for mottakelsen, er for eksempel viraken rundt premieren på *Kristin Lavransdatter* (Liv Ulmann) under den norske filmfestivalen i 1995. Et annet tilfelle hvor oppmerksomheten rundt filmen gav positiv uttelling, var *Saving Private Ryan* (Spielberg 1998) hvis rykte som verdens beste krigsfilm månedene før den norske premieren styrket filmens posisjon i Norge.<sup>59</sup> Særlig når filmmottakelsen er kontroversiell og/eller negativ, blir disse faktorenes betydning forsterket. Det aller fremste eksemplet her er trolig den norske mottakelsen av Mel Gibsons film *The Passion of the Christ* i april 2004.

At slike kontekstuelle forhold får betydning for den norske resepsjonen av filmene i undersøkelsen, var særlig tydelig i forbindelse med *Natural Born Killers*. Også i andre sammenhenger kan man se hvordan filmenes forhistorie spiller inn i forhold til den norske mottakelsen. Et eksempel er thrilleren *Silence of the Lambs*. Dette var en film de fleste av kritikerne i undersøkelsen min likte, men ikke uten motforestillinger, og hvor hovedargumentasjonen var knyttet til voldsframstillingen. Den norske premieren fant sted kort tid etter filmfestivalen i Berlin i 1991, og filmen hadde med seg Sølvbjørnen derfra. Heller ikke i Berlin gikk filmens framstilling av seriemordere og kannibalisme udiskutert hen, ifølge

---

<sup>57</sup> For eksempel *Dagbladet* 24.5.1994.

<sup>58</sup> *NTB/Arbeiderbladet* 31.5.1994.

<sup>59</sup> Se for eksempel Gjelsvik 2002 for mer om dette.



rapportene i de norske avisene.<sup>60</sup> Denne blandede mottakelsen kommer til syne i de norske anmeldelsene, og filmen fikk en ambivalent, men oppmerksom, mottakelse som viser at dens rykte hadde gått foran den norske premieren.

Også i tilfellet *Pulp Fiction* ble resepsjonen farget av den overraskende og relativt kontroversielle Gullpalmen i Cannes våren 1994, men også av relasjonen til Stones film som hadde premiere like før.<sup>61</sup> Tarantinos status som auteur spiller her en tydelig rolle,<sup>62</sup> slik også David Lynch og Martin Scorseses posisjoner eksplisitt tas inn i anmeldelsene av deres filmer. Martin Scorseses status som mesterregissør er for eksempel et tydelig poeng i flere av anmeldelsene av *Cape Fear*, men heller ikke han slapp helt unna innvendinger med hensyn til sine voldsframstillinger av den grunn. Nå er ikke Scorsese bare en høyt respektert regissør, men også en som er berømt for sine voldsskildringer, særlig innenfor gangstergenren (for eksempel *Goodfellas* (1990) og *Casino* (1995), men også *Taxi Driver* (1976) og *Raging Bull* (1980)).<sup>63</sup> Til en viss grad ble *Cape Fear* (som tilfellet også er med David Lynchs *Wild at Heart*) gitt en noe grundigere behandling av voldens funksjon i anmeldelsene, enn for eksempel i tilfellet *Silence of the Lambs*. Kritikerne diskuterte volden i en større sammenheng og knyttet den til tematikken omkring hevn, straff og soning. Volden ble ikke sett isolert, men som del av en helhet mer enn et underholdningsaspekt, slik tilfellet var i noen av de andre eksemplene. Per Haddals anmeldelse kan tjene som eksempel her:

Scorsese er mer eller mindre utropt til ”verdens fremste nålevende filmregissør”. Den kunstneriske intelligensen er manisk gjennomtrengende, hans filmakademiske kunnen er avsindig omfattende og billedtemperamentet eksplosivt ...

Dette er ikke primært en psykologisk thriller eller en overgrodd sydstatsgrotesk eller en vellystig voldsorgie med farver og lys og blod, men et strengt katolsk skylddrama som ender i en metafysisk hvirvelstorm. Persist, uhyggelig og ubehagelig (Haddal: Aftenposten).

Kontekstens betydninger var imidlertid aller klarest for mottakelsen av *Natural Born Killers*. Oliver Stone var en kontroversiell regissør, men ingen i rekken av tidligere filmer fikk så mye negativ presseomtale som *Natural Born Killers*. Særlig i Storbritannia var reaksjonene mot filmen sterke, blant annet fordi den kom nær den nevnte Bulger-saken i tid (12.2.1993). I Norge lå

<sup>60</sup> Filmen var nominert til Gullbjørnen, og senere til en rekke Oscars, hvorav den vant bl.a. beste film, beste regi og pris til begge hovedrollene.

<sup>61</sup> Både Ellingsen og Norvik kommenterer reaksjoner fra Cannes eksplisitt i anmeldelsen. Berg Karlsen trekker fram reaksjoner fra filmfestivalen i Haugesund. Filmen var med andre ord både prisbelønt og debattert før den norske premieren.

<sup>62</sup> Jf. oppmerksomheten rundt *Kill Bill*.

<sup>63</sup> Og i ettertid *Gangs of New York* (2002).

Silje-saken nærmere både geografisk og i tid (medio oktober 1994<sup>64</sup>) og dette ble for eksempel kommentert direkte i Arild Abrahamsens anmeldelse i Stavanger Aftenblad. Spørsmålet om filmens aldersgrense ble et sentralt tema i Norge forut for premieren, ikke bare p.g.a. filmens innhold, men også som et resultat av ryktene om faktiske voldshandlinger inspirert av filmen.<sup>65</sup> Statens filmtilsyn gav filmen 15-års aldersgrense, noe som medførte umiddelbare reaksjoner. Aftenpostens kritiker Per Haddal ledet an i debatten og oppfordret tilsynet om å omgjøre vedtaket i et innlegg i egen avis.<sup>66</sup> Filmtilsynet begrunnet sin avgjørelse med at filmen burde kunne ses av ungdom, med at filmen hadde et mediekritisk budskap, og at filmen hadde få scener med eksplisitt grov vold. Haddals reaksjon mot avgjørelsen gikk blant annet på at filmens satire og mediekritiske budskap ville gå 15-åringer hus forbi, og at de ville oppleve volden som sexy og flott. Kritikken mot filmtilsynets avgjørelse ble massiv, og etter press fra både barneombud Trond Viggo Torgersen og kulturminister Åse Kleveland, kuliminerte debatten med at Statens filmtilsyn omgjorde aldersgrensen til 18 år.

Debatten om medievold ble en sentral del av forståelsen av *Natural Born Killers* og fikk, ikke uventet, en sentral plass i anmeldelsene som kom i etterkant. Mest iøynefallende var det at anmeldelsene fikk så store oppslag i flere aviser.<sup>67</sup> Både VG og Vårt Land viet to sider til saken hvorav en til anmeldelsen og en til den oppfølgende debatten.<sup>68</sup> Omvendt var Aftenpostens omfang og plassering påfallende nedtonet i sammenlikning, som om avisen ikke ønsket mer publisitet omkring filmen. Per Haddal fulgte opp sitt debattinnlegg med konklusjonen: ”Nei takk til Oliver Stone og gratulerer med dagen til Statens filmtilsyn som kom på bedre tanker.” Den mer positive anmelderen Astrid Kolbjørnsen skrev sin anmeldelse i Bergens Tidende for sensurdebatten,<sup>69</sup> og før filmtilsynet omgjorde vedtaket sitt, men også hun var opptatt av hvem som kunne eller burde se en slik film.

”Natural Born Killers” har fått 15 års aldersgrense, mens det tøvete amerikanske Schwarzenegger-eventyret <sup>70</sup> i Forum er blitt forbudt for folk under 18. Noe så ubegripelig. En 15 års aldersgrense betyr at foreldre kan ta med sine barn helt ned til 12 år og se ”Natural Born Killers”.<sup>71</sup> Det må det advares mot. Det er opprørende nok å se dette spesielle, og kunstnerisk sett meget vellykkete, samtidsdokumentet fra USA for foreldrene selv.

---

<sup>64</sup> Se omtale av denne saken i kapittel 2.

<sup>65</sup> Se også kapittel 2 om dette.

<sup>66</sup> Se kapittel 2 samt appendiks for detaljer her.

<sup>67</sup> Om normalpraksis, se for eksempel Gjelsvik 2002.

<sup>68</sup> 28.10.1994.

<sup>69</sup> 21.10.1994.

<sup>70</sup> Trolig *True Lies* (Cameron 1994)

<sup>71</sup> Ledsagerregelen gir unge under 15 år adgang til å se filmer med 15 års aldersgrense ifølge med voksne fra fylte 12 år. Jf. den samme debatten om *Lord of the Rings*. Se kapittel 2.

Vurderingen av aldersgrensen og tilskuerens fortolkningskompetanse ble mest inngående drøftet av Vårt Lands anmelder Gudmund Hummelvoll. Han var også kritisk til Statens filmtilsyns 15-årsvurdering, særlig på grunn av muligheten for 12-13-åringer til å se filmen. En slik praksis mente han representerte et problem for foreldrene, som opplevde et større press når det offentlige skjøv ansvaret over på dem, og for de unge som ikke kunne distansere seg til denne typen film.

Den konkrete sensurproblematikken fikk altså konsekvenser for innholdet og konklusjonen i filmanmeldelsene. Spørsmålet om hvem som burde få se en slik film, fikk en stor plass i filmkritikkene på bekostning av det tradisjonelle spørsmålet om hvorvidt dette var en god film. Medievoldsdebatten generelt er også eksplisitt til stede i argumentasjonen. Mest hardtslående i så måte var Jon Selås i VG, som kommenterte at han ikke ønsket filmen forbudt, bare nesten.

Moralsk og etisk er han<sup>72</sup> akkurat nå i ferd med å drukne i kvikksand. Hui og Hei! Det skytes, knivkuttet, brekkes, kveles og trues i en sanseløs orgie ...  
... På et eller annet punkt må det være lov å si: Nok er nok. Vi vet ikke tilstrekkelig om hvordan filmvold virker på mennesker. Men selv en legmann bør med en viss grad av sikkerhet kunne postulere: Vold avler i alle fall ikke fred og samspill!

Selås relaterte slik sin vurdering av *Natural Born Killers* konkret til en mer generell filmvoldskontekst. Som filmvold betraktet, var det som kom til uttrykk i denne filmen ekstremt, mente han. Videre var hans motstand tuftet på et resonnement om at det allerede eksisterte for mye filmvold. Han oppfordret derfor publikum til å holde seg unna ”slikt kommersielt filmsøppel”, og slik danne et forsvar mot framtidig voldsunderholdning.

Kritikernes reaksjoner som jeg forstår som en bekymring for ”de andre”, er også kjent fra annen forskning (se særlig Buckingham 1996). Det er et tilbakevendende trekk at bekymringen for mediepåvirkning er noe som gjelder de som er yngre, mindre utdannet eller liknende. I dette tilfellet er det påfallende hvordan kritikerne, som selv ikke tror at de har vært utsatt for negativ påvirkning av film eller har blitt herdet av volden de har sett, likevel tror at filmvold kan være skadelig for andre grupper.

Gjentatte og eksplisitte informasjonen om *Natural Born Killers* og dens bakgrunn viser at kritikerne var opptatt av filmens forhistorie, og at ryktene rundt filmen fikk betydning også for verdivurderingen. Gjennomgangen styrker slik også den britiske medieforskeren Martin Barkers påstander om hvordan filmresepsjon alltid finner sted i en bestemt kontekst (Barker 2000, se også Staiger 1992). Dette er grunnleggende innsikter i for eksempel i filmresepsjonsstudier, men

<sup>72</sup> Viser til Oliver Stone.

perspektiver det kan være relevant å ha i mente i en diskusjon av kvalitetskriterier (se neste kapittel). Eksplisitte informasjoner om filmene viser også at i kritikerne er opptatt av filmens forhistorie og at filmenes rykte fikk en betydning. Denne tendensen styrkes også av intervjuene og kritikernes eksplisitte mistro til Oliver Stone.

Koblingene mellom faktisk vold og fiktive voldsframstillinger dukker som nevnt opp i ulike sammenhenger, som i eksemplet med *Basketball Diaries* omtalt i kapittel 2. Andre tydelige eksempler på at faktiske hendelser får konsekvenser for vurderinger av fiksjonsfilm, er den amerikanske mottakelsen av *Fight Club*. Denne premieren lå nær den tragiske Columbine-massakren i tid, og *Fight Club* fikk en langt hardere medfart i amerikansk presse enn tilfellet var i Norge.

### 3.11 Konklusjoner

Mine undersøkelser av norske filmkritikers vurderinger av vold i fiksjonsfilm på 1990-tallet har synliggjort at filmkritikere i stor grad foretar vurderinger på bakgrunn av moralske kriterier. Norske filmkritikere er også svært opptatt av vold i film, de opplever voldens tilstedeværelse som problematisk, de anser volden som viktig å problematisere, og de vier temaet stor plass i kritikkene. Som en klar hovedtendens vil jeg si at volden skaper en ambivalens hos kritikerne, og at voldsframstillingene framstår som et vanskelig felt å forholde seg til.

Et viktig premiss for norske filmkritikers evaluering av film med voldsinnslag, er at volden i utgangspunktet er et negativt element. De fleste av filmene i undersøkelsen ville vært bedre uten eller med mindre vold, i henhold til flertallet av anmeldelsene. Volden er også et moment som skiller kritikerne. Kritikerne mener selv at det er lettere å enes om hva som er filmatisk kvalitet, mens voldsframstillingen skaper dilemmaer. Kritikerne velger ulike løsninger på det de opplever som dilemmaet mellom filmatisk kvalitet og uetiske voldsskildringer. Ofte skildrer kritikerne en ambivalens som kan karakteres som: "Filmen har kvaliteter, men jeg kan ikke gå god for den ..." At dette oppfattes som et problematisk felt, bekreftes gjennom intervjuene.

Denne holdningen gir seg uttrykk i divergerende og tvesynte kritikker, hvor kritikerne inntar ulike posisjoner seg imellom, og delvis med ulike standpunkt fra gang til gang selv om flertallet i utgangspunktet er skeptiske eller kritiske til voldsframstillinger, og utviklingen av vold i fiksjonsfilm, særlig i underholdningssammenheng. I mange tilfeller skaper gode filmer med sterke voldsinnslag dilemmaer for kritikerne, slik som tilfellet i stor grad var med *Pulp Fiction* og *Wild at Heart*. Skal man gi en glitrende film med ekkelt innhold en eller seks på terningen? Dette

dilemmaet kan relateres til klassiske problemstillinger innen estetikk om hvorvidt man skal legge vekt på kvalitet i form eller innhold, eller skal man la helhetssynet være det avgjørende?

Forholdet mellom filmatisk form og tematisk innhold er et komplekst filmanalytisk emne som vanskelig kan belyses fullverdig i en filmanmeldelse. En rekke av filmene får mer ambivalente reaksjoner, hvor etiske og estetiske kriterier synes å stå mot hverandre. I alle fall er det slik at voldsframstillingene gir negativt utslag for vurderingen i en rekke anmeldelser hvor kritikerne samtidig har mye positivt å si om filmene for øvrig. Når vold i film skaper et slikt tvesyn har det flere årsaker. Filmvold forstått som enten underholdning eller kunst, er som nevnt et slikt skille. Selve voldsframstillingen og typen vold en annen – eller det kan være menneskesynet filmen forfekter som blir problematisk. Noen reagerer på knivstikking eller vold mot kvinner eller barn, særlig hvis volden dveles ved, detaljeres eller estetiseres, som i *True Romance* eller *Natural Born Killers*. Andre tar avstand når drap ikke lenger betyr noe, eller mordere blir helter. Et premiss for at vold skaper en slik ambivalens mellom form og innhold, er at vold er et negativt element (jf. handlingsplanen). Kritikerne mener at vold utgjør et av de vanskeligste feltene for dem som kritikkutøvere. ”Vold er det vanskeligste elementet som finnes i film,” ifølge Jon Selås.

Etiske og estetiske kriteriene framstår som motsetninger i flere tilfeller, men med en relativ forrang for etiske vurderinger. Voldsframstillingen i moderne underholdningsfilm utfordrer kritikerne på flere måter. Løsningen kritikerne faller ned på i slike tilfeller, er gjerne å redegjøre for sin tvil eller sin ambivalens. Flere trekker fram viktigheten av å si fra, fortelle at ”slik var det for meg”. Kritikerne er derfor gjennomgående eksplisitte på hvordan de vurderer volden og hvilke kriterier de legger til grunn. Og de som avviser filmen på etisk grunnlag, tydeliggjør dette kriteriet gjennom sine formuleringer i anmeldelsene. Dette betones som en nødvendighet, men er ikke fullt ut tilfredsstillende for alle, slik Per Haddal formulerer det: ”man havner i jo på en Ole Brumm løsning - ja takk begge deler. Man sier at dette er verdinihilismen, men ...”

Spørsmålet om voldens funksjon står også helt sentralt i synet på filmenes verdi. Kritikerne er opptatt av filmfortellingen og filmens helhet, og stiller gjerne spørsmålet: Er dette nødvendig da? Hva sier dette oss? Svaret definerer et hovedskille mellom god og dårlig vold på film. Det viktigste kriteriet er nemlig hvorvidt volden er nødvendig for filmen, eller det motsatte – spekulativ. Det naturlige spørsmålet er dermed: Når er volden spekulativ, og når er den nødvendig? Når kritikerne gir filmen god kritikk, blir det en vesentlig del av argumentasjonen å begrunne voldens funksjon. En relevant funksjon i fortellingen eller

tematikken gjør volden mer akseptabel. Vold som mangler en slik funksjon, får lettere karakteristikken spekulativ.

En framstilling av det onde må etter fleres mening inngå i en film som *Seven*, som flere av kritikerne opplever som en film som omhandler det ondes vesen. Per Haddal trakk fram denne filmen i intervjuet:

For meg fungerte den som en helvetesvisjon. og man kan ikke fjerne den delen av virkeligheten. Man må fordøye det, det finnes ... Det onde har sitt materielle uttrykk også, det ble redegjort for der, uten at jeg synes at filmen nøt det.

Flere kritikere trakk fram andre aktuelle filmer for å eksemplifisere dette: *Bad Boy Bubby*, *Bennys Video* og *Once were Warriors* nevnes for å belyse når vold er en nødvendig og integrert del av filmen. Kritikerne vil ofte vil se voldsproblematikken fra flere sider avhengig av filmens kontekst og budskap. Dette kommer uttrykk på ulikt vis, for eksempel gjennom filmens regissør og dennes status og anerkjennelse hos den enkelte filmkritiker. David Lynch behandles som "Kunstner". Voldsinnslagene i *Wild at Heart* forklares og begrunnes kunstnerisk. Omvendt får motstanden mot Oliver Stone og hans manglende troverdighet som kunstner betydning for vurderingen av voldens relevans og funksjon i *Natural Born Killers*. Jeg har i sterkere grad enn kritikerne selv fokusert på de kontekstuelle forholdenes innvirkning på verdivurderingene. Slik jeg vurderer det, er kritikerne påvirket av den offentlige diskursen om film og påvirkning og andres vurderinger av kvalitet, for eksempel representert ved priser og positiv omtale i forkant av den norske premieren.

Hos kritikerne selv er det i de fleste tilfellene den personlige opplevelsen som oppgis som begrunnelse. Kritikerne bruker subjektive kriterier og avviser filmer som trår over deres personlige grense med hensyn til voldsbruk. Opplevelsen av volden er subjektiv. Hva som er spekulativt og hva som er nødvendig, er og blir subjektivt i siste instans, slik kritikerne formulerer det. Selv om volden kan relateres til filmens holdning, tematikk eller budskap, skiller den subjektive opplevelsen av volden kritikerne i siste instans. Jon Selås gir følgende eksempel:

Jeg bruker å befinne meg på den siden av anmelderkorpset som først sier at nok er nok, men en eneste gang som jeg kan huske så har jeg gitt etter, mens alle de andre mente at dette var spekulativt møl og slaktet over en lav sko. Det var David Lynch' *Fire walk with me*. Det kan jeg ikke forklare på noen annen måte enn at når det andre begynte å spy så fikk jeg innsikt i ondskapens vesen.

Når kritikerne selv skal prøve å forklare disse individuelle differansene, bruker de begrep som "egen biografi", "erfaring", "toleransgrense" og "magefølelse". "Objektiviteten er vanskelig å

beholde når det gjelder voldsfilm," mente Astrid Kolbjørnsen. I flere sammenhenger viser det seg at det følelsesmessige er vanskeligere å legge til side i møte med vold enn i andre vurderingsspørsmål.

Du har med deg en ryggsekk med erfaringer og holdninger når du setter deg ned og skriver, og du må bestemme deg for om du skal åpne, eller beholde den godt igjenknappet oppe på ryggen. Hvis du står igjen med at filmen er godt laget og du likevel sitter og tenker: nei! – dette er for mye. Så er det dine egne subjektive erfaringer du sitter der og baler med (Astrid Kolbjørnsen).

Kritikerne trekker dessuten fram konkrete element som de reagerer følelsesmessig på. Arild Abrahamsen har for eksempel sin grense ved det som oppleves som for realistisk: "Det jeg reagerer på er sykehuseffekter, det orker jeg ikke, det blir for virkelig. Vold er ikke virkelig."<sup>73</sup> Tilsvarende er det for Jon Selås som har en egen terskel når det gjelder vold i forhold til barn:

Etter at jeg fikk barn sjøl, merker jeg hos meg selv en mye større varhet når det gjelder vold mot barn. Når barn er offer eller barn er medspillere i voldsammenhenger skal det veldig godt motiveres før jeg godtar det.

Det er vanskelig å trekke fram noen generelle tendenser med hensyn til den enkelte kritikers posisjon, og det er heller ikke nødvendigvis noe poeng for denne analysen. Noen posisjoner kan imidlertid leses ut av utvalget anmeldelser. Dagbladets Thor Ellingsen og Vårt Lands Gudmund Hummelvoll var de som i flest tilfeller vektla innhold og etikk, og holdt det estetiske utenom. Harald Kolstad framstår som den som konsekvent er mest kritisk til filmene i utvalget og til volden spesielt, men også der med et unntak for *Pulp Fiction* hvor han ikke nevner volden. Stavanger Aftenblads Arild Abrahamsen er den som utgjør den andre enden av skalaen, og i liten grad lar seg provosere av voldsinnslag, eller lar denne siden trekke ned i filmevalueringen. Selv om ulike filmer gir ulik reaksjon blant kritikerne, opptar voldsframstillingene dem i nesten alle tilfellene. Unntaket *The Matrix* er slik sett interessant, og jeg vil undersøke nærmere hvilken betydning filmens form og voldsframstilling har for den moderate reaksjonen på denne volden i filmanalysen.

Kritikernes negative opplevelse av vold endres ifølge dem selv heller ikke over tid. Til tross for at få ser så mye filmvold som denne gruppen, og mange har sett film profesjonelt i mange år, er holdningen entydig med hensyn til hvorvidt kritikerne påvirkes eller herdes av alle voldsinntrykkene. "Nei, merkelig nok, jeg herdes ikke," sier Thor Ellingsen. Og: "Jeg snur meg bort når det er noe jeg ikke tåler – ennå," sier Harald Kolstad.

<sup>73</sup> Underforstått i samtalekonteksten: fiksjonsvold.

Det er en hjertes renhet som du bør prøve å bevare, hvis du ikke kan reagere negativt og positivt, med begeistring da må du slutte å anmelde. Da har du ingenting der å gjøre, det har jeg alltid stilt som et ufravikelig krav til meg selv. Jeg har bare blitt mer normal av å se så mye film. Det finnes forbausende mye sebart, og av og til noe stort (Jon Selås).

Dette er et interessant paradoks. Samtidig som kritikerne gjennomgående er bekymret for ”de andre” publikummerne, slik flere eksempler har vist, tror de ikke selv at de skades eller herdes i møte med voldsskildringer.

Som eksempel materialet viser, eksisterer det en verdiorientert filmkritikk med basis i etiske kriterier i norsk dagspresse. Litteraturteoretikeren Barbara Hernstein Smith har argumentert for det hun hevder er ”exile of evaluation” fra akademisk teori (Connor 1992:12), men det kan synes som om dette eksilet har funnet sitt fristed i dagspressens anmeldelser. Steven Connor argumenterer for at selv om en åpen diskusjon om evaluering innenfor eksisterende akademiske diskurser synes utydelig, er den ikke fraværende. Connor hevder at verdispørsmål og evaluering ikke er i eksil, men er fordrevet til det kritisk ubevisste,<sup>74</sup> hvor de fortsetter å eksistere utenfor en analytisk diskusjon (Connor 1992:14). Dette synes for meg som en passende beskrivelse på så vel den akademiske som den journalistiske filmkritikken, i den sistnevnte er den etiske kritikken mer synlig, men tilsynelatende like ubevisst.

Verdivurderingene må løftes fram, tydeliggjøres og bevisstgjøres i begge sammenhengene.

Ut fra hovedtendensene i materialet, vil jeg i senere kapitler diskutere noen kategoriseringer av voldsiscenesettelser på bakgrunn av kritikernes argumentasjon. Jeg vil følge opp disse med flere filmanalytiske perspektiv. Målet med det analytiske kapitlet er å drøfte innganger til en etisk kritikk som blir mer allment relevant enn det subjektivistiske nivået som kommer til uttrykk i anmeldelsene. Samtidig ønsker jeg å ta med meg mulighetene og perspektivene som ligger i kritikernes praksis, som blant annet tar opp i seg en kroppslig og følelsesmessig basert reaksjon på vold. Jeg vil også senere legge vekt på følelsenes betydning for filmopplevelsen generelt, for deretter å anvende et slikt perspektiv på de ulike formene for iscenesettelse av vold. Men først vil jeg diskutere verdivurderingers betydning i et teoretisk perspektiv.

---

<sup>74</sup> ”Critical Unconscious”.



## Kapittel 4: Verdivurderingens viktighet

Framtredende kritikere hyller voldsfilm av det mest kyniske slag, og mange bygger konsekvent sin vurdering på om filmen underholder – uten at kunstneriske eller etiske krav spiller noen vesentlig rolle. Det skulle være unødvendig å minne om at smaken er forskjellig også hva underholdning angår, og enhver kinogjenger har utallige ganger sett hvor ulikt anmeldelsene faller ut, selv med et så enkelt verdimål. Sigurd Evensmo 1969<sup>1</sup>

Works of art have multiple dimensions of value, including not only aesthetical and moral values, but historical, sociological, political, anthropological and other sorts of values as well.

Jeffrey Dean<sup>2</sup>

### 4.1 Etikkteoretiske dilemmaer

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i kritikernes mottakelse av fiksjonsfilmer med utstrakt bruk av voldsicenesettelser for å beskrive den offentlige diskursen om fiksjonsvold. Jeg vil nå trekke opp en diskusjon om et mulig teoretisk fundament for verdivurderinger av fiksjonsfilm med dette materialet som utgangspunkt. Som forrige kapittel har vist, er fiksjonsvolden en viktig del av anmeldelsene, og kritikere er opptatt av de etiske sidene ved fiksjonsvold. Kritikernes vurderinger framsto imidlertid som subjektive og følelsesbaserte, og dette er spørsmål det er verdt å undersøke videre. Problemstillingene knyttet til filmkritikernes verdivurderinger av moderne underholdningsfilm, berører etter min mening helt sentrale verditeoretiske konflikter, og jeg vil i dette kapitlet presentere en rekke av disse.

Etiske spørsmål har hatt tette bånd til filmmediet, for eksempel gjennom spørsmålet om påvirkning og sensur som jeg behandlet i kapittel 2, eller i forholdet mellom etiske og estetiske kriterier ved vurderingen av filmverk. Spørsmålene knyttet til filmers kvalitet og verdi framstår samtidig som et underprioritert felt i filmteorien. Jeg vil argumentere for at film er en særlig utfordrende kunstform med hensyn til en rekke etiske problemstillinger, og at verdivurdering er et relevant filmteoretisk felt til tross for at det mangler innen moderne filmteori (jf. Carroll 2000b).

En verditeoretisk tilnærming til kunst støter på en rekke dilemmaer. Jeg vil innledningsvis peke på noen særlige utfordringer som jeg fortløpende vil behandle i dette kapitlet: Kan kunst i det hele tatt vurderes på et etisk grunnlag, eller må man operere med to

<sup>1</sup> Evensmo *Vold i filmene* (1969).

<sup>2</sup> <http://www.aesthetics-online.org/ideas/dean.html>. Besøkt 12.03.2004.

atskilte verditeorier, estetikken og etikken? (Se for eksempel Levinson 1998.) Kan man peke på objektive stabile kriterier for kvalitet og verdi? Dersom man kan operere med noen gyldige standarder for verdier, hvilke kategoriseringer kan man anvende? Finnes det rom for følelsesbaserte vurderinger i etikkteori? Hvordan skal man forholde seg til ambivalensen som fenomen? Teoretiske diskusjoner av verdispørsmål vil, som litteratur- og kulturteoretikeren Steven Connor poengterer, måtte forholde seg til dikotomier. Med dette mener han at de ulike tradisjonene i stor grad framstår som motsetningsfylte posisjoner. Den tradisjonelle motsetningen går mellom posisjoner som argumenterer for objektive, absolutte og uavhengige normer og verdier, versus nyere teoretiske paradigmer som vektlegger relativitet, heterogenitet og historiske variabler (Connor 1992:1).<sup>3</sup> Viktige skillelinjer går tradisjonelt mellom estetikk og etikk, mellom form og innhold, og i synet på muligheten for stabile kriterier for kunstnerisk verdi. Jeg vil i denne delen av avhandlingen introdusere noen perspektiveringer av disse konfliktene, og jeg drøfte mulige veier ut av denne typen dikotomier. Steven Connor argumenterer i *Theory and Cultural Value* for muligheten for teoretiske posisjoner som ikke aksepterer antagonismen mellom relativisme og absolutisme, et perspektiv som vil være mitt overordnede mål for den verditeoretiske diskusjonen (Connor 1992). Målet er dessuten å anvende et teoretisk rammeverk som ikke skaper kunstige skillelinjer mellom estetiske og etiske verdier ved en film.<sup>4</sup>

Min hovedposisjon, som jeg vil forsøke å forsvare her, er at etiske vurderinger av film er legitime og nødvendige. Samtidig er utfordringen å etablere noen teoretiske posisjoner som unngår rent subjektivistiske, forenklete og moraliserende kategoriseringer. I sin drøfting av hvorfor den etiske kritikken har kommet i skyggen framhever Wayne Booth den forenklete kategoriseringen som en årsak (Booth 1988:19). Etisk kritikk er dårlig fordi den er en vanskelig disiplin, men også fordi den seriøse diskusjonen av denne kritikken har mangler hevder Booth. Jeg vil allerede her markere et nødvendig skille mellom det moralske og det moralistiske. Med den danske sosiologen Michael Hviid Jacobsen vil jeg argumentere for at den moralske posisjonen kan være drøftende og åpen, mens den moralistiske i stor grad er opptatt av å fordele skyld og ansvar (Hviid Jacobsen 2004:106). Og vil jeg legge til at denne skylden i stor grad tilskrives ”de andre”. Mitt utgangspunkt er at en film som *Face/Off* reiser etiske spørsmål, om enn ikke i enkle kategorier som ”vold er skadelig for tilskueren” (Booth 1988:41, Christie 1999). Målet mitt er å formulere et teoretisk grunnlag for etiske vurderinger som også kan implisere tilskuerens positive opplevelse av filmer som framstår som forvirrende eller tvetydige. For å nå en slik posisjon vil jeg plassere mitt prosjekt innenfor moderne kunstetiske posisjoner, som jeg vil gjøre rede for nedenfor.

---

<sup>3</sup> Se også Booth 1988 om det samme.

<sup>4</sup> Se delkapitlet om estetikk versus etikk, og argumentasjonen i forbindelse med avsnittet om moderat moralisme.

Jeg vil legge vekt på den etiske vendingen som har funnet sted særlig innenfor litteraturteori, med foregangspersoner som for eksempel Martha Nussbaum og Wayne Booth. I forbindelse med perspektivene fra denne etiske vendingen vil jeg imidlertid i stor grad basere meg på drøftinger og argumenter fra andre litteratur- og kulturforskere, særlig Steven Connor og David Parker, som er blant teoretikerne som mest eksplisitt har argumentert for nødvendigheten av verdivurderinger innen for kunstteorien (Connor 1992, Parker 1994). I forlengelsen av dette paradigmeskiftet har filosofer som Berys Gaut og Noël Carroll vært ledende i argumentasjonen for en etisk kritikk også relatert til filmmediet (Gaut 1998, 2003, Carroll 1998, 2000b). I forbindelse med en mulig etisk metodikk vil jeg ta utgangspunkt i konkrete tilnærminger fra Gaut og Carroll. Jeg vil drøfte denne teoretiske posisjonen som Carroll omtaler som ”moderat moralisme”,<sup>5</sup> og dens muligheter og utfordringer mer i detalj. Min posisjon vil ta utgangspunkt i denne retningen til tross for dens problematiske sider, og min dreining framstår delvis som en moderering og delvis som en utvidelse, men også som en spesifikk filmvitenskapelig vinkling som i større grad drøfter filmmediet som uttrykksform med fokus på tilskuerens opplevelse. Det siste perspektivet vil utvikles også i kapitlene utover i avhandlingen.

Jeg vil argumentere for en spesifikk filmvitenskapelig teori som ivaretar fiksjonsfilmen som representasjon og enkeltfilmens særegenhet, ved hjelp av teoretiske *koblinger* mellom kunstetisk teori og det jeg vil definere som affektiv-kognitive perspektiv på filmanalyse (se Plantinga 1993).<sup>6</sup> Med dette mener jeg at min etikkteoretiske posisjon vil legge vekt på det genuint filmatiske, og hvilke opplevelser dette gir tilskueren. Disse perspektivene vil introduseres her og presenteres grundigere i kapittel 5, og anvendes i de konkrete filmanalysene sist i avhandlingen.

## 4.2 Estetikk versus etikk

Mens kvalitet er underfokuseret innen filmteori,<sup>7</sup> har spørsmålet om kunstens verdi tradisjonelt vært et av de viktigste emnene innen kunstfilosofien.<sup>8</sup> Spørsmålet om vurdering henger sammen med andre store spørsmål innen estetikk, som definisjoner av hva som er kunst og drøfting av kunstens ontologi eller ulike kunstarters essens. Hva er skillet mellom hva som er kunst og det som ikke er kunst? Hvordan eksisterer kunst, er det opplevelsen eller verket som avgjør slike

<sup>5</sup> Gaut navngir sin posisjon som ”ethicism”, og Carolls terminologi er ”moderat moralism”. Disse to er mer beslektet enn ulike, men jeg vil drøfte både likheter og forskjeller i delkapitlet moderat moralisme.

<sup>6</sup> Både begrepet og innfallsvinkelen står i gjeld til Carl Plantinga, se innledningen og kapittel 5.

<sup>7</sup> Jeg berørte dette kort også i kapittel 2, og vil utdype denne påstanden senere i dette kapitlet, blant annet ved hjelp av argumentene til Noël Carroll.

<sup>8</sup> Kjølrup skiller mellom estetikk og kunstfilosofi blant annet ved at estetikken kan omfatte naturopplevelser, men både i hans egen praksis og mer allmenn praksis er ikke dette skillet så skarpt, og jeg velger å anvende begrepene om hverandre (Kjølrup 2000:11).

definerings? Samtidig som sentrale spørsmål i min avhandling berører kjernetemaer innen estetikken kan man imidlertid, slik estetikkteoretikeren George Graham gjør, hevde at de normative spørsmålene også innenfor estetikken tidvis har vært underordnet spørsmål om kunstens natur eller temaer av mer formalistisk art (Graham 1997:4). Som jeg vil komme til, synes imidlertid et dominerende nåtidig perspektiv innen filosofisk estetikk nettopp å vektlegge det normative, for eksempel gjennom en økt argumentasjon for relevansen av etiske temaer i møte med kunst.

Normativ teori eller teori om vurderinger må ta utgangspunkt i allmenne og vanskelige begrep som kvalitet og verdi. Begrepet kvalitet forstås, for eksempel i Zafaris leksikon, som ”tingenes verdi” (Lübcke 1996:324).<sup>9</sup> Å anslå en tings verdi i kraft av dens økonomiske, estetiske, historiske eller kulturelle verdi er imidlertid langt mer komplekst enn en slik definisjon skulle tyde på.<sup>10</sup> En utfordring er for eksempel å definere hvilke av disse verdiene som har den høyeste verdien.<sup>11</sup> Dersom en film har en høyverdig og interessant tematikk, men vesentlige svakheter i håndverk og framstilling, hvilken side ved filmen bør da veie tyngst? Når en estetisk vellykket film forfekter etisk problematiske holdninger, kan man se bort fra det på grunn av filmens øvrige kvaliteter?

Spørsmål om verdi har tradisjonelt vært drøftet innenfor *to atskilte* verditeoretiske disipliner, nemlig estetikken og etikken (Gaut 2003, Levinson 1998). Tradisjonelt er estetikken forstått som læren om det skjønne, eller mer spesifikt det skjønne i kunsten, mens etikken område er det gode eller det rette.<sup>12</sup> Estetikken ble etablert som en filosofisk disiplin på 1700-tallet og fikk sitt navn etter Alexander Baumgartens *Aesthetica* i 1750. Denne betegnelsen er utledet fra det greske begrepet ”aisthētis” som omhandlet det sanssemessige (se for eksempel Kjørup 2000:18). Det kan her være interessant å starte med en leksikalsk betydning av begrepet estetikk slik det presenteres i det ovennevnte filosofileksikonet.

Det sies at noe er estetisk hvis det 1. Angår sansningen. 2. Angår det skjønne eller kunsten, spesielt *nytelser* av det skjønne eller kunsten. 3. Angår den filosofiske estetikken. 4. (I overensstemmelse med Kants lære om estetikk) angår det uengasjerte, betraktende, bare nytende forholdet til en gjenstand eller livet (Lübcke 1996:153).

Selv i en så åpen kategorisering ligger det problemer og potensielle motsetninger som jeg vil belyse i den videre gjennomgangen. Særlig gjelder det skillet mellom den potensielt distanserte, betraktende kunstopplevelsen og den sansende kunstopplevelsen som basis for det Søren

---

<sup>9</sup> Tidligere *Politikens leksikon*. Min utgave er utgitt av Zafari forlag 1996.

<sup>10</sup> Jf. definisjonen av value i *Websters Dictionary*: ”To estimate the value, or worth, of; to rate at a certain price; to appraise; to reckon with respect to number, power, importance, etc.”

<sup>11</sup> Innenfor moderne moralfilosofi går det for eksempel et skille i synet på hvorvidt det rette eller det gode skal ha høyeste prioritet (Henriksen 1997:75).

<sup>12</sup> Jf. Zafaris introduksjon her: ”Moralske vurderinger kan være av to forskjellige typer; de kan enten foreskrive *plikter*, (”Man bør eller skal gjøre ...”), eller de kan foreskrive hvilke handlingsmål som er gode eller attråverdige (”... Er godt eller verdt å strebe etter”). Det er mulig å dele filosofene inn etter hvilket av de to spørsmålene de anser for å være det fundamentale (Lübcke 1996:154). Det gode kan også forstås som det moralsk verdifulle.

Kjørup betegner som en sensitiv erkjennelse (Kjørup 2000:17).<sup>14</sup> Det gjelder også koblingen mellom det estetiske og det skjønne, hvor mitt undersøkelsesobjekt nettopp særpreges ved det lite vakre, eller det ubehagelige, og hvor en potensiell nytelse av å se voldelige framstillinger kan representere et problem. Vi kan for eksempel spørre hvorvidt nytelse ved å se representasjoner av smerte kan forsvares, og om hvorvidt dette ikke må forstås som en etisk forstyrrelse eller en perversjon hos tilskueren, for eksempel en sadistisk legning. Jeg vil altså likevel argumentere for at det estetiske feltet inkluderer fiksjonsfilm med eksplisitte framstillinger av vold. Med Kjørup (og flere) kan man hevde at estetikken forstått som det skjønne, er en gammeldags forestilling (Kjørup 2000:11), samtidig dukker forestillingen stadig opp som en kategori man må forholde seg til.<sup>15</sup> Kjørup legger vekt på at estetikken som felt særlig omhandler verdimeslige aspekter og vurderinger av kunst. Jeg støtter meg til et slikt perspektiv som implisitt også plasserer estetikken nær etikken område, med andre ord anser jeg etikken områder som relevante også i estetiske sammenhenger.

Etikken, eller moralfilosofien, er den delen av filosofien som beskjeftiger seg med moralske fenomener, eller en moralsk praksis. Begrepet er utledet fra det greske "ethos" som ble anvendt for å beskrive sedvane og seder (Lübcke 1996:153). Noe som igjen kan peke til at dette dreier seg om et annet menneskelig felt enn estetikken. Etikken knyttes nettopp til handlingslivets moralske problemer, enten på det personlige eller universelle plan. Begrepsmessig skiller man ofte mellom etikk og moral, hvor moral peker til våre individuelle holdninger og valg, mens etikken forstås som moralens teori, dvs. en mer teoretisk og systematisk framstilling eller behandling av menneskelig handling.<sup>16</sup>

Imidlertid er ikke en atskillelse av de to verditeoriene (etikk og estetikk) en gitt faktor. Diskusjoner om forholdet mellom kunst og etikk er ikke et moderne fenomen eller resultat av kontroversielle moderne uttrykk, men har, slik den britiske filosofen Berys Gaut formulerer det, vært en dyptgående del av den vestlige intellektuelle tradisjonens hovedspørsmål siden Platons innflytelsesrike angrep på kunsten.

Plato in *The Republic* famously attacked almost all kinds of mimetic art for undermining reason at the expense of the unseemly simulation of emotion and the advancement of a mere simulacrum of knowledge (Gaut 2003:341).

Jeg framhever Gauts perspektiv her fordi det så tydelig peker på at forholdet mellom kognisjon og emosjonell respons er en utfordring som er verdt å problematisere. Platons betydning for en

<sup>14</sup> Jf. Pierre Bourdieu eller Walter Benjamin om den borgerlige smaken.

<sup>15</sup> Se f.eks. interessante drøftinger av dette hos Carolyn Korsmeyer: "Delightful, Delicious, Disgusting" og Matthew Kieran: "Aesthetic Value: Beauty, Ugliness and Incoherence".

<sup>16</sup> Jf. for eksempel <http://www.storenorskeleksikon.no/sa.asp?artid}534101>.

kritisk skepsis mot mimetisk kunst må relateres til hans idélære, og teorien om idéverdenen som det egentlige værende og sanseverdenen som en kopi. I Platons hierarki blir kunstens ontologiske status forstått som en etterlikning av en etterlikning (sanseverdenen), og dermed i dobbel forstand en skyggeverden. Ideene er det uforanderlige og har sin verdi derigjennom, mens etterlikninger er påvirket av det menneskelige og foranderlige (Thielst 1992, Dickie 1997).<sup>17</sup> For Platon framsto kunsten derfor ikke som en sann kilde til kunnskap og erkjennelse. Arven fra Platon representerer også en langvarig tradisjon som innbefatter en mistro til følelsenes validitet og verdien av følelsmessige kriterier for vurdering. Hos Aristoteles finner man en mer positiv forståelse både av nytelsen ved kunstnerisk etterlikning, og av at kunstens mulighet for å gi tilskueren kunnskap kommer gjennom innsikt og forløsning av sterke følelser (for eksempel ved at tragedien gjennom katarsis) (Aristoteles 1989, Thielst 1992:25–30). Mens Aristoteles er den første som perspektiverer en kunstnerisk ”nytelse” som ikke bare er basert på lyst og glede, forfektet Platon synet på det skjønne som *den* vesentlige estetiske kategorien. Platons perspektiv har blitt gjort til inntekt både for nazistisk og stalinistisk kunstsyn, hvor kunstens oppgave var å være skjønn og tjene statens logos (Thielst 1998). Et kunstsyn som er kritisk til fordummende underholdning eller etterlyser samfunnsengasjert kunst, står samtidig også i gjeld til en av Platons grunnposisjoner (Thielst 1998:24–259).<sup>18</sup> For Platon var det skjønne, det gode og det sanne uløselig knyttet sammen. Platon reiste et høyt ideal: Verket skal demonstrere klokhet i tanke og mesterskap i form (se for eksempel Kjörup 2000:16, Thielst 1992:20). På den ene siden kan man si at Platons grunnprinsipper har hatt lang gyldighet, og fortsatt vil mange si at et kunstverk skal ha en verdi på innholdssiden og kvaliteter i form. Imidlertid kan vi, blant annet basert på sosiologen Max Webers teorier, hevde at verdisfærene skilles i det moderne samfunnet ved at vitenskapen omhandler det sanne, det gode er emne for moralen og kunsten står igjen med det skjønne. At man med moderniteten kan se et skille, eksemplifiseres gjerne med Kants tre hovedverk: *Kritikk av den rene fornuft* (erkjennelsesfilosofi), *Kritikk av den praktiske fornuft* (moralfilosofi) og *Kritikk av dommekraften* (estetikk) (se for eksempel Svendsen 2000:17).<sup>19</sup>

Noël Carroll peker på motsetningen i at kunstkritikkens opprinnelse med Platon var etisk motivert, mens den etiske kritikken har vært nedprioritert i det 20 århundret.

Influenced by Kant’s aesthetic theory, especially as that was interpreted (or misinterpreted) by subsequent movements – including, for example, aestheticism (“art for

---

<sup>17</sup> I forlengelsen av dette kan det være verdt å merke seg at en del av mistroen mot filmmediet har hatt noe av den platoniske kritikken implisitt.

<sup>18</sup> Jf. Adorno og Horkheimers kritikk av kulturindustrien (kapittel 2).

<sup>19</sup> Jf. også den danske filosofen Peter Thielst populære filosofiske utgivelser som skal dekke de filosofiske kjerneområdene *Det gode etik og moral* 1995, *Det skønne æstetik & kunst* 1998 og *Det sande : erkendelse og videnskab* 1999 (Thielst 1998:7).

art's sake”) and formalism, – and ostensibly reinforced by certain consequential critical practices (such as the New Criticism with the respect to literature), many twentieth-century philosophers of art have not only neglected the topic or the ethical criticism of art; many have regarded the ethical criticism of art as either irrelevant or conceptually illegitimate (Carroll 2000b:350).

Som Carroll poengterer, er dette gapet mellom etikken og estetikken av moderne opphav (jf. for eksempel Platon). Samtidig er dette delvis et indre akademisk anliggende innen for eksempel filosofi eller filmvitenskap for, som Carroll hevder det etiske vurderingen lever i beste velgående innenfor kritikken (Carroll 2000b:350). Utbredelsen av en etisk orientert kritikk har jeg berørt i forbindelse med film og sensur, og vi har sett hvordan dette er viktig i dagens praksis i filmkritikken. I filmkritikken framstår forholdet mellom etikk og estetikk delvis som uklart, men de er absolutt ikke uavhengige størrelser. I dag finnes det flere eksempler på at filosofer arbeider mot dikotomien mellom estetikk og etikken (Levinson 1998:1, Carroll 2000, 1998, Gaut 1998, Kieran 1997, Mullin 2002, Dean 2004).<sup>20</sup> I en introduksjon til feltet plasserer for eksempel filosofene Ron Bontekoe og Jamie Crooks kunst og moral på hver sin ende av en og samme verdiskala ut fra et resonnement om at etikken handler om å forbedre kvaliteten på den menneskelige opplevelsen, og at kunstens mål er å tydeliggjøre og forsterke menneskelige opplevelser (Bontekoe & Crooks 1995:312). Sagt på en annen måte, de to områdene henger sammen eller kan omhandle det samme sett fra to ulike perspektiv. Som den britiske filosofen Jerrold Levinson poengterer i forbindelse med utgivelsen *Aesthetics and Ethics*, finnes det flere tangeringer mellom de to disiplinene (Levinson 1998).<sup>21</sup> For eksempel gjelder det i forbindelse med spørsmål om verdivurderingenes validitet og status. Et hovedspørsmål, som ikke minst var sentralt for det 18. århundrets ledende filosofer Immanuel Kant og David Hume, var de etiske og estetiske vurderingenes natur. I hvilken grad kan slike vurderinger være basert på prinsipper, og er de fortrinnsvis objektive eller relative? (Gaut 2003:341–342).

Jeg vil i likhet med blant annet Berys Gaut og Noël Carroll argumentere for at skillet mellom de to verditeoriene verken er legitimt eller fruktbart, samt for at både etiske og estetiske kriterier er relevante ved filmevaluering. Som jeg allerede har vist, er det i den offentlige debatten om film og vold en uttalt holdning at filmmediet ikke kan anses som autonomt eller irrelevant for den virkelige verden. En av grunnene er filmmediets særlige mimetiske kvalitet, nettopp gjennom sin tilsynelatende objektive gjengivelse av sitt objekt framheves filmmediet som nær virkeligheten. Denne mimetiske nærheten trekkes ikke minst fram i forbindelse med voldsframstillinger hvor realisme både betraktes som særlig bekymringsfullt eller ubehagelig (se også Grønstad 2003). Før jeg vender tilbake til sammenhengen mellom etiske og estetiske

<sup>20</sup> Og med Booth og Nussbaum før dem.

<sup>21</sup> En bok som jeg henter en rekke perspektiv fra, og hvor både Berys Gaut og Noël Carroll er representert.

vurderinger av film, vil jeg drøfte hvordan estetiske kriterier for kvalitet kan se ut, og belyse hvorfor ikke estetiske kriterier alene kan utgjøre en verditeori for film.

### 4.3 Tradisjonelle estetiske kriterier for kvalitet

Hvilke kriterier man kan legge til grunn ved vurdering av kunstens kvalitet, er et komplekst spørsmål. Finnes det for eksempel noen universelle kategorier for kvalitet slik for eksempel Immanuel Kant søkte gjennom begrepet om skjønnhet (Freeland 2002:10–11, Kant [1790] 1995) ? En slik skjønnhetskategori er for eksempel utfordret, eller tematisert, innen samtidskunsten av kunstnere som Damien Hirst og Andres Serrano som henholdsvis lager kunst av døde dyr eller Kristus-representasjoner i urin. (Se for eksempel Freeland 2002 for en drøfting av disse kunstnerne opp mot skjønnhetsbegrepet). Muligheten for gyldige og stabile kriterier for kvalitet er med andre ord ikke automatisk gitt. Kvalitet framstår gjerne som en relativ størrelse. Samtidig kan vi i lys av kunstnere som Serrano også forstå skjønnhetsbegrepet hermeneutisk, noe som åpner for en nyfortolkning av estetiske kategorier som vakkert og heslig hvor både blod og urin kan bli vakkert. Slik kan det som en person vil argumentere for er heslig, for andre være vakkert, for eksempel *Piss Christ* (Serrano 1987) eller *Kill Bill* (Tarantino 2003/2004). Mens smaken hos Kant forstås som en allmenngyldig kategori, peker argumentasjonen min også over på tradisjonen for å forstå smak som en individuell egenskap.

Spørsmålet om kvalitet har siden David Humes estetikk vært koblet til begrepet smak, som konnoteres til noe fysisk – smakssansen – som igjen er en individuell egenskap (Freeland 2002:8–10).<sup>23</sup> Vi har flere uttrykk som reflekterer hvordan smaken er individuell, og derfor ikke kan gjøres til gjenstand for allmenngyldige konklusjoner, for eksempel det latinske uttrykket ”*Gustibus non est disputandum*” speiler, det vil si ”om smak og behag kan man ikke diskutere”. Dette uttrykket kan ledes tilbake til middelalderens skolastikk hvor verdier ikke var nødvendige å diskutere fordi de var utledet av dyd og nødvendighet, og i siste instans Gud (Thielst 1998:9–10). Den moderne pregningen av dette uttrykket kan sies å beskrive et samfunn hvor både den moralske og den estetiske smaken er frisatt, men opphavet viser samtidig at vi har å gjøre med en lang teoretisk diskusjon.

På den ene siden peker kvalitetsbegrepet på en gitt, objektiv egenskap ved gjenstanden, og man måler ofte kvalitet gjennom vurderinger som er knyttet til noe eviggyldig.<sup>24</sup> På den andre siden har vi en rekke eksempler på at kvalitetsvurderingen endrer seg i ulike sosiale og

---

<sup>23</sup> Kroppens lavere status i forbindelse med erkjennelse. Jf. betraktningen om estetikken som en teori om en lavere eller sensitiv erkjennelse.

<sup>24</sup> Eksempler på dette er Da Vinci eller Shakespeare.



historiske kontekster. Eksempel på det kan være Sam Peckinpahs filmer som ble betraktet som problematisk populærkultur i samtiden, mens han er oppvurdert som stilistisk nyskapende av kjennere i dag.<sup>25</sup> På samme måte er Alfred Hitchcocks filmer oppvurdert i ettertid, mens andre filmer og regissører som var store i sin samtid nå mer eller mindre er glemt.<sup>27</sup> Som vist i kapittel 2, har blant annet vurderingen av voldsuttrykket i Peckinpahs filmer endret seg siden 1960-tallet. Slike endringer viser at kvalitet også kan forstås som en verdi som eksisterer i dialog med sin samtid og derfor ikke kan defineres eller måles en gang for alle. I en slik forståelse er ikke kvalitet en størrelse som for alltid er objektivt gitt. I et historisk diakront perspektiv vil dette være særlig tydelig, men vi kan også identifisere divergerende oppfatninger på kvalitet innenfor synkrone perspektiv knyttet til kjønn, klasse eller ulike kulturelle kontekster. Det siste kan komme til uttrykk for eksempel i filmkritikken.

Kvalitet kan med andre ord forstås som *enten* en verdi *ved* tingen *eller* en verdi vi *tillegger* tingen. Før filosofer som Edmund Burke, David Hume og Immanuel Kant utviklet ulike smaksteorier i det 18. århundret, ble kvalitet forstått som objektive karakteristika ved et verk (Dickie 1998:129). Det antikke kvalitetsbegrepet knyttet kunstens objektive verdi til dens evne til å formidle skjønnhet og/eller gjennom sin mulighet til å representere virkeligheten (*mimesis*) (Dickie 1998:129, Thielst 1998:20–31).<sup>29</sup> Ifølge George Dickie var det antikke kunstbegrepet og forståelsen av det objektive ved skjønnhet dominerende i 2000 år. Deretter ble spørsmålet om kvaliteten utfordret av ideen om smaken som et menneskelig karakteristikum. Og flere kategorier, som det sublime, blir relevante beskrivelsen i studien av kvalitet (Dickie 1997).

Forholdet mellom en formalistisk og en relativistisk posisjon har variert gjennom estetikkteorien, men i moderne tid har særlig prinsippene fra Monroe Beardsleys standardverk *Aesthetics* hatt gjennomslag (innen moderne kunstteori) (se Dickie 1998, Beardsley [1958] 1981). Formalisten Beardsley framhever den estetiske opplevelsens som en sentral funksjon ved kunstverket, men begrenser samtidig de relevante kriteriene for verdivurdering til estetiske karakteristika ved verket selv. Gjennom å knytte verdi til håndfaste kriterier søkte Beardsley å unngå relativisme. Kriteriene som Beardsley etablerte har blitt anvendt i ulike analysesammenhenger (se for eksempel Andersen 1987). Kriteriene kan summeres i fire stikkord: kompleksitet, originalitet, helhet og intensitet (Beardsley 1981:454–464). Kravet om originalitet har stått helt sentralt innenfor et modernistisk paradigme hvor kunsten blir vurdert i

<sup>25</sup> Jf. kapittel 2.

<sup>27</sup> Som for eksempel westernregissøren Budd Boetticher som var et stort navn tidlig på 1950-tallet.

<sup>29</sup> Jfr blant annet Avant-Garde begrepet Kunstbegrepet er et moderne begrep, og fantes ikke i vår pregning i antikken. Platon anvender begrepet *techne* om både håndverk og malerkunst. (Kjørup 2000:12). Både Platon og Aristoteles skriver om spesifikke kunstarter, litteratur og teater.

lys av en forståelse av framskrittet, og hvor kvalitet er å være i forkant<sup>30</sup> (jf. også for eksempel Adorno og Horkheimers kritikk mot populærkulturen som gjentakelse eller nytelse i fastlagte spor (Adorno & Horkheimer [1947] 1991, Connor 1992:35–55)). Kunstverket bør ikke være en kopi, ikke bare betydningen en av massen, men også i rent bokstavelig forstand.

Originalitetskravet gjelder i filmsammenheng særlig i forhold til de andre verkene det er relevant å sammenlikne med. Det gode originale verket sier ikke alltid noe nytt, men kanskje på en ny måte. Dette kvalitetskravet var for eksempel sentralt i mottakelsen av filmer som *Pulp Fiction* og *Wild at Heart*, hvor begge filmene baserte seg på kjente konvensjoner, men hvor kombinasjonene var nye.

Helhetskriteriet, eller kravet om integritet i verkets alle deler, er også eksempel på en slik felles standard. Verket skal være satt sammen på en slik måte at alt henger sammen og alle deler har en funksjon. Dette er et sentralt kriterium knyttet til voldsframstillinger både i forbindelse med sensur og, som vi skal så, i kritikernes praksis. Som nevnt var det et sentralt tema i en rekke av anmeldelsene av *Reservoir Dogs* hvorvidt torturscenen var nødvendig for fortellingen, eller om den ødela filmen.<sup>31</sup> Det var med andre ord en scene som var problematisk for opplevelsen fordi den genererte ulyst, og kritikerne problematiserte dette i lys av formalistiske perspektiv på filmen som helhet. Det er viktigere at alle delene fungerer sammen og danner en tilfredsstillende helhet. Den danske teoretikeren Søren Kjørup benytter begrepet «enhet i mangfold» som beskrivelse her (Kjørup 2000:188).

Kravet om en klo, eller om intensitet, er et tredje kriterium. Det vil si verdien av de elementene som griper fatt i seeren eller holder på leseren slik at vi leser videre. Dette er et relevant kriterium for eksempel for *Seven*, hvor den intense spenningen er knyttet til at vi som tilskuere er uvitende om seriemorderens mål eller neste skritt. Å holde på interessen kan en god underholdningsfilm også gjøre, men her kommer et fjerde krav inn, nemlig kompleksitet. Kompleksitet er også et mer generelt formalistisk kvalitetskriterium som anvendes på flere kunstarter. Åpne tekster med rom for fortolkning anses som mer verdifulle enn enkle og lett forståelige. En film som har rom for meddiktning og fordrer noe av tilskueren, er bedre enn en film med enkelt plot og kjente virkemidler. En film som *A Bout de Souffle* (Godard 1960) rangeres gjerne over filmer som *True Romance*. Det umiddelbart tilgjengelige rangeres lavere, mainstreamfilmens verdi er ofte kategorisert som mindre fordi den ikke yter motstand og ikke utfordrer tilskueren. Igjen kan *Seven* tjene som eksempel, vurdert som spenningsfilm kan den ses som lett tilgjengelig, men man kan også vekte filmens tematisering av det onde som utfordrende (se kapittel 3 om ulike vurderinger her). Også her kan man peke til Adorno og

<sup>30</sup> Jf. blant annet Avant-Garde-begrepet.

<sup>31</sup> Dette spørsmålet er sentralt i forbindelse med flere av filmene, for eksempel *Pulp Fiction* og *Cape Fear*, men mest uttalt i dette eksemplet.

Horkheimers normative teori som roser en kunst som utfordrer tilskueren, eller Roland Barthes, som er særlig kjent for sin kritikk knyttet til enkle tekster (se for eksempel Connor 1992:35–55, Barthes [1973]1998, Connor 1992:45).

Beardsleys estetiske kriterier strekker imidlertid ikke til for å dekke behovet eller praksisen innenfor estetiske dommer. Estetikkteoretikeren George Dickie påpeker for eksempel at Beardsleys konsept ikke kan forklare et verks kognitive verdier (Dickie 1998:130).<sup>32</sup> Både intensitet og kompleksitet kan være mer enn et formalistisk spørsmål, og Beardsley forankrer det både til kvaliteter i verket selv og til forholdet mellom verket og meningsrelasjonen til verden (Beardsley 1918:462).<sup>33</sup> Kvalitet er nesten alltid et spørsmål om mer enn rene formalistiske kriterier, og vi trenger med andre ord flere sett kriterier. Selv om kritikerne for eksempel la vekt på *Fight Clubs* originalitet, intensitet og kompleksitet, var de også i stor grad opptatt av filmens påstander om det moderne samfunnet (se kapittel 3). Spørsmål som: Hva kan for eksempel en film som *Fight Club* si oss om å være menneske, eller moderne mann, ble tema i kritikkene.

Imidlertid er Beardsleys hovedprosjekt å identifisere objektive karakteristika ved verket. Dette har, som jeg var innom i kapittel 2, i mindre grad vært eksplisitt problematisert innenfor filmteori, selv om klassiske teoretikere også søkte gyldige kategorier for kvalitet ved å etablere standarder for filmens essens. I nyere tid har imidlertid Noël Carroll argumentert for filmteoretiske perspektiv på filmevaluering i sin artikkel ”Introducing film evaluation” (Carroll 2000). For Carroll handler filmevaluering i stor grad om å finne den gyldige kategorien for kvalitet, og dermed sette en skala som alle filmer kan veies etter og som gir mål for sammenlikninger filmene imellom (Carroll 2000a). Carrolls posisjon er slik beslektet med Beardsley og hans mål om objektive kategorier og essensielle standarder for kvalitet. Carroll hevder likevel at den klassiske filmteoriens feilslutning nettopp var troen på den ene universelle og essensielle kategorien for kvalitet.

By identifying an essence of film – one with normative implications – we would have a standard that could be brought to bear to resolve rationally most disagreements about quality of given films. But the search for this kind of essence has proven chimerical (Carroll 2000a:273).

Likevel argumenterer Noël Carroll for at dagens filmteoretikere skal beskjefte seg med filmvurdering gjennom en kategorisering fundert på objektive og rasjonelle kriterier. Selv om den klassiske filmteorien har vist oss umuligheten av *en enkelt kategori*, den universelle

---

<sup>32</sup> Dickie viser til Nelson Goodman som alternativ her. Jeg går ikke videre i dette sporet siden Goodmans eksempler her synes mest relevante mht. abstrakt malerkunst og musikk. Se også Booth for en interessant diskusjon av dette.

<sup>33</sup> Beardsley behandler dessuten moralske vurderinger atskilt fra disse i sin bok, og lander på en relativt autonom posisjon her, se senere i avhandlingen.

lakmustesten, betyr det ikke at kategorier som sådan er irrelevante for evaluering, hevder Carroll. For Carroll er kategorisering en forutsetning for evalueringen fordi kategorier er forbundet med hensikt og standarder. Kategorier, hensikter og standarder danner en matris, slik at vi kan diskutere for eksempel *Speed* (de Bont 1994) kvaliteter i henhold til andre spenningsfilmer, for eksempel *Die Hard* (1988 McTiernan), hvor sammenlikningen mellom filmene fungerer som plausibel argumentasjon (Carroll 2000a:268).

Hvilke kategoriseringer eller former for kriterier kan ifølge Carroll danne grunnlaget for slike objektive sammenlikninger? Carroll støtter seg på Kendall Waltons tre kunst kategorier.<sup>34</sup> Walton skisserer tre forhold som kan danne grunnlag for evalueringskriterier: strukturelle (karakteristika som gjør en film gjenkjennelig som thriller eller horrorfilm<sup>35</sup>), intensjonelle (hvordan har kunstneren selv kategorisert filmen) og til sist kontekstuelle betraktninger (den historiske og/eller kulturelle konteksten filmen inngår i).

Denne modellen tilsier at muligheten for en objektiv evaluering av film avhenger av vår evne til å kategorisere filmer korrekt, og dersom vi kan argumentere for de valgte kategoriene på en rasjonell måte, kan vi ifølge Carroll løse mange uenigheter om filmers kvalitet. Det ligger flere potensielle utfordringer ved denne modellen, og Carroll anfører selv noen av disse i sin artikkel. Mest grunnleggende er det som kan tolkes som en ontologisk feilslutning, nemlig at alle filmer kan defineres innenfor en kategori, og spørsmålet om hvorvidt Carroll her inntar en konservativ posisjon med tro på stabile kategorier. Selv om Carroll framholder at selv om en film kan tilhøre flere kategorier, er ikke det et nederlag for modellen. Muligheten for slike kategoriseringer er jo et sentralt premiss for argumentet hans. At Carroll også er åpen for at kategoriene kan være fleksible, løser neppe heller problemet. Slike kategorier gjerne framstår som formalistiske, og det er derfor interessant at Carroll i andre sammenhenger i sterkere grad har vært opptatt av filmmediets kognitive egenskaper og muligheten for en etisk orientert kunstkritikk (Carroll 1998, 2000b).

Jeg følger Noël Carroll i ønsket om fornyet interesse for en filmteoretisk fundert filmvurdering og finner hans innspill langt på vei stimulerende. Jeg er imidlertid mer skeptisk til muligheten for å etablere universelle kategorier, for eksempel knyttet til en genrekanon. En viktig utfordring er blant annet det subjektive skjønnets og følelsenes plass i en slik modell. Som jeg vil vise i neste kapittel, viser kritikernes praksis at de siste faktorene er minst like viktige som essensielle kriterier.

---

<sup>34</sup> Walton (1970).

<sup>35</sup> Se for eksempel behandlingen av eksemplet *Seven* i kapittel 5.

#### 4.4 Forstyrrende følelser

Spørsmålet om hvilke følelser kunst vekker i tilskueren og vekten dette skal tillegges av teoretikeren, er et komplekst spørsmål innenfor estetikkteori. Både hos Aristoteles og i den romantiske estetikken ble det følelsesmessige engasjementet løftet fram som kvalitetsmarkører, for eksempel hos Aristoteles gjennom betydningen av ”medlidenhet og frykt” med karakterene i tragediene (Aristoteles 1989, Kjørup 2000:16–18). Mens man i romantikken definerte kunstkvalitet ut fra kunstens evne til å vise eller vekke følelser, har denne effekten hatt lavere status i vår tid. Det følelsesmessige har vært mistrodd, noe som kommer til uttrykk i begrepet ”den affektive feilslutning” (Booth 1998:4, se også Plantinga 1993, 1997 om dette).<sup>36</sup>

Samtidig som emosjonelle vurderinger tradisjonelt har vært lavt ansett, anvendes de som vi har sett i stort monn i filmkritikken. Her er kritikerne mer på linje med publikum (jf. for eksempel Bourdieu 1995), en god film treffer oss i magen eller i hjertet, et sentralt poeng for eksempel i mottakelsen av *Fight Club*. Som gjennomgangen av de konkrete filmene har vist, var spørsmålet om følelser særdeles relevant i mottakelsen av voldsscener. Samtidig er dette teoretisk utfordrende blant annet fordi følelser tradisjonelt forstås som subjektive reaksjoner utenfor et teoretisk interessefelt.<sup>37</sup> Spørsmålet om opplevelsen og følelsenes betydning mistros av teoretikere som vektlegger objektive kriterier ved verket, mens det subjektive skjønnetts betydning ved verdivurderingen har tradisjonelt har vært en sentral bestanddel i praksis.<sup>38</sup> Jeg vil derfor betone viktigheten av å vie spørsmålet om det subjektive skjønnetts plass, samt opplevelsen og følelsenes betydning for vurderingen, både fordi disse sidene ved vurderingen er sentrale i praksis, men også fordi de etter min mening er uunngåelige. I sin oversikt over utviklingen av estetisk evaluering vektlegger George Dickie hvordan 1700-tallets smaksteorier nettopp kan forstås som reaksjoner mot en objektivistisk posisjon som (også) vektla det skjønne som kunstens eneste verdi (Dickie 1998:129).

The various theories of taste subsume and subordinate beauty, sublimity, and other aesthetic characteristics as well as representation under the primary category of taste in different ways. In general, theories of taste claim that works of art (and aspects of nature) are valuable because they have specific properties that are instrumental in producing disinterested pleasure (Dickie 1998:129).<sup>39</sup>

Spørsmålet om lyst eller ulyst i forbindelse med en smaksdom knyttes ikke minst til Immanuel Kant og hans teori om den estetiske dømmekraften (jf. for eksempel Kieran 1997, Strandhagen 2000, Kant 1995 [1790]). I sin lesning av Kant framhever for eksempel filosofen Brit

<sup>36</sup> ”The affective fallacy”.

<sup>37</sup> Følelsenes betydning har blitt oppvurdert innen flere forskningstradisjoner, særlig må arbeidet til Robert Solomon nevnes i forbindelse med filosofien.

<sup>38</sup> Se kapittel 3 for ulike former for praksiser/tradisjoner her.

<sup>39</sup> Begrepet ”disinterested pleasure” eller formålstjenlig uten formål (Strandhagen 2000) har sitt opphav hos Kant.

Strandhagen hvordan den estetiske smaksdommen gjennom begrepet estetisk nettopp handler om en sanselig eller følelsesmessig vurdering (Strandhagen 2000:47). Det som bestemmer hvorvidt noe er skjønt eller ikke er innbilningskraften, det vil si at dommen bestemmes av noe subjektivt, nemlig subjektets opplevelse av *lyst eller ulyst* (Strandhagen 2000:48).<sup>40</sup> Samtidig var dette hos Kant forbundet med et implisitt krav om intersubjektiv gyldighet, noe som uttrykkes gjennom hans begrep om ”interesseløshet”. Nettopp på bakgrunn av den enkeltes følelsesmessige opplevelser kan det utsies verdidommer, men ved hjelp av vår felles ”dømmekraft” kan våre utsagn også ha gyldighet for andre. Det er viktig her å implisere både lyst og ulyst som viktige kategorier som jeg vil komme tilbake til. I forbindelse med filmanalysene er begge opplevelsene også gjerne til stede parallelt.

Særlig i forbindelse med kunst som vekker negative følelsesmessige reaksjoner, som i tilfellet med ubehagelige eller provoserende representasjoner av vold, blir følelsenes betydning for vurderingen både utfordrende og viktig. Når vi bivåner scener hvor personer voldtas (*Pulp Fiction*, *Cape Fear*, *Natural Born Killers*) eller menn som slår hverandre med bare nevene (*Fight Club*), vil ubehag være en sentral faktor i vår opplevelse. Denne følelsen trenger likevel ikke å være den eneste vi erfarer, i så fall ville tilskuerne kanskje ikke se disse filmene. Samtidig er det en rekke filmer, som for eksempel *Fight Club*, hvor mange vil argumentere for at kvaliteten på filmen nettopp avhenger av at den er ubehagelig.

Utfordringene går her blant annet på den tradisjonelle forståelsen av skjønnhet som det paradigmatisk kriteriet for estetisk kvalitet,<sup>41</sup> og moderne filosofer har definert kvalitet ut fra tanken om behag. Denne forståelsen forklares slik av Matthew Kieran: ”An object is of intrinsic aesthetic value if it appropriately gives rise to pleasure in our contemplation of it” (Kieran 1997:383). Imidlertid har kunstpublikumet glede av langt flere ting enn det som er vakkert, og det finnes en rekke eksempler på ubehagelige kunstopplevelser for eksempel knyttet til det groteske, eller smertefulle følelser i møte med tragedien som *vi ikke vil ønske å ta avstand fra* (Freeland 2002, Kieran 1997, Levinson 1997). Allerede hos Aristoteles var denne dimensjonen viktig i det han kalte etterlikningstrangen.

Vi gleder oss ved å betrakte endog de mest nøyaktige avbildninger av ting som vi ellers ser på med ubehag, f.eks. av motbydelige dyr og lik. Årsaken er nettopp denne at det å vinne erkjennelse er den største glede, ikke bare for filosofene, men også i like høy grad for alle mennesker, selv om de bare lite tar del i denne glede. Vi føler gleder over å betrakte bilder fordi, når vi iaktar dem, vinner erkjennelse og finner hva hver ting er, f.eks. at mannen der er slik og slik (Aristoteles 1989:30).

<sup>40</sup> Strandhagen fastslår dermed at skjønnhetsopplevelse kan forstås som følelser, og ikke en erkjennelse (Strandhagen 2000:49). Forholdet mellom erkjennelse og følelser er som nevnt i kapittel 2 en utfordring for denne avhandlingen.

<sup>41</sup> Dvs. en formalistisk, men strengere forståelse av estetisk kvalitet enn Beardsleys kriterier (Kieran 1997:384)

Den kognitive teoriens svar på det som gjerne kalles ”tragediens paradoks”, er at kunstnerisk verdi ikke kan begrenses til estetisk verdi, men må favne flere former for kriterier.<sup>42</sup> Vi verdsetter kunst for eksempel for dens evne til å provosere eller gjøre oss nysgjerrige også på framstillinger eller emner vi finner frastøtende (Kieran 1997:387). Den kognitive posisjonen ved representanter som Cynthia Freeland og Noël Carroll vil betone hvordan utvidelsen av tilskuerens kognitive forståelse kan være kriterier for kvalitet og forklaringer på for eksempel horrorfilmens appell (Carroll 1990, Freeland 1999, 2002). Matthew Kieran bruker den britiske maleren Francis Bacon som illustrerende kasus i en liknende tankegang.

Francis Bacon’s creations violate the natural order, the way humanity appears to be, and for this very reason compels our curiosity, interest and thus attention. Yet, at the same time and for the same reasons, we find them aesthetically disgusting and repugnant. The abrogation of society’s standard categories may be where both the fascination and aesthetic repugnance of such works lies. Therefore, though they lack aesthetic value, such works may be of great artistic value (Kieran 1997:387).

Kieran opererer med en distinksjon mellom estetisk og kunstnerisk kvalitet. Også Steven Connor betoner variasjonen i hva som har vært definert som etiske og estetiske kriterier gjennom tidene (Connor 1992). Estetiske kriterier har ofte vært tilkjent lengre og mer stabil gyldighet enn etiske som har vært forstått som mer variable. Modernismen kan her betegnes som en retning som tenderte mot å betrakte estetisk verdi som verdi per se.

Med Kieran kan vi si at kognitive kriterier kan forklare både hvorfor ubehagelige element i kunst kan ha verdi, og hvordan vi kan ønske å utforske element i for eksempel fiksjon som vi ville finne motbydelige eller groteske i den virkelige verdenen (Kieran 1997:388).<sup>43</sup> Kriteriene vi anvender for kvalitet må derfor favne videre enn tradisjonelle klassiske estetiske kriterier, men også ivareta det faktum at det finnes en forbindelse mellom for eksempel film og virkelighet.<sup>44</sup>

I utgangspunktet kan man se for seg to diskreperende vurderinger av kunstens mulige betydning for den virkelige verdenen som historisk har vakt bekymring. Dersom vi vurderer forbindelsen mellom kunst og virkelighet som tett og nær, muliggjøres negativ påvirkning av publikum, for eksempel i forbindelse med voldsskildringer. En manglende sammenheng mellom kunst og liv, hvor kunsten framstår som en egen autonom sfære, vil omvendt skape en negativ distanse hvor kunstens manglende betydning har vært betraktet som en svakhet av andre teoretikere (Hanson 1997:204). Jeg vil ta avstand fra tanken om at filmmediet skulle framstå som en atskilt verden uten innflytelse på vår egen, og betrakter derfor den teoretiske

<sup>42</sup> Tragediens paradoks er en betegnelse på det faktum at publikum oppsøker kunst som tilsynelatende vil gi negative opplevelser eller følelser. For eksempel klassiske tragedier eller melodramaer. Se Levinson 1997 for mer.

<sup>43</sup> Man kan i parentes bemerke at det groteske og det sublime også er klassiske kvalitetskriterier som Kieran i sin argumentasjon her kanskje toner noe ned. Andre kriterier enn skjønnhet har m.a.o. hatt gyldighet *også* tidligere. Likevel kan det være viktig å løfte slike kriterier fram på nytt.

<sup>44</sup> Jf. diskusjonen av fiksjonsfilmen per se og eksempler i kapittel 5.

tendensen til å behandle filmmediet slik som betenkelig. Litteraturteoretikeren Steven Connor hevder at den modernistiske tradisjonen har representert en differensiering mellom kunstneriske og kulturelle verdier med en prioritering av den kunstneriske evalueringen.

If cultural modernism takes the form of an extreme differentiation of the value of culture and the arts, along with the gradually consolidated (and increasingly implausible) claim that artistic value is identical with value as such, then the academic study of cultural and artistic practices has provided an institutional embodiment of this differentiation (Connor 1992:10).

Det er derfor et hovedpoeng for meg å utvide/vende om fra det Steven Connor beskriver som det modernistiske verdibegrepet med sin vekt på verket i seg selv og ”disinterested pleasure”, hvor verdier forstås som verkets egenverdi og som representanter for seg selv i sin egen sfære. Selv om denne dikotomien trolig er mer framtrødende innenfor litteraturforskningen enn filmforskningen, mener jeg at liknende tendenser også er synlige innenfor dette feltet.

Jeg vil derfor i likhet med Noël Carroll argumentere for en filmteori som også ser utover sin egen sfære. Filmteoriens profesjonalisering og institusjonalisering har delvis også bidratt til en forsterkning av synet på *teoriens* egenverdi. Selv om en rekke teoretiske paradigmer, for eksempel gjennom sin fortolkning av kjønn eller rase, implisitt drøfter ulike verdidiskurser, har disse retningene i mindre grad tematisert verdivurderinger teoretisk eller eksplisitt.<sup>45</sup> Samtidig kan man hevde at både den ideologikritiske og feministiske teorien, med sine problematiseringer av kjønn eller raseframstillinger, representerer beslektede perspektiv.<sup>46</sup> Steven Connor hevder at postsyttallets kritiske teorier også har representert en dreining *bort fra* vurdering *mot* mer vekt på mening og fortolkning. Også teoretiske diskurser som framstår som alternativer (marxisme, feminisme, ”gay studies” og etniske studier) er avhengige av det Connor definerer som et fortolkningsparadigme (Connor 1992:11, se også Bordwell 1989, Carroll 1988 for en liknende argumentasjon). Leserorientert litteraturteori har begrenset spekteret av hva lesere kan og ikke kan gjøre med en tekst, hevder Connor, noe som *også* gjelder dekonstruksjonsteorier.

The various accents of poststructuralist theory and criticism might have seemed to open up a move beyond, or, in Susan Sontag’s phrase, ”against” interpretation, but the extreme and usually cheerful scepticism about the possibility of fixing or assigning meaning which characterizes much poststructuralist critical theory has the effect again on focusing attention exclusively in matters of meaning, reading and interpretation (Connor 1992:11).

Hovedspørsmålet er ikke hvorvidt verdimesseige vurderinger ligger implisitt i ulike teoretiske paradigmer, men at det er viktig å løfte disse fram på et bevisst, reflektert og eksplisitt nivå. Til

---

<sup>45</sup> De finnes flere unntak fra dette: Terry Eagleton og Fredric Jameson kan nevnes, sammen med Laura Mulvey.

<sup>46</sup> Booth hevder også det samme (1988).



tross for at det er umulig å etablere tverrmediale og tverrteoretiske kategoriseringer for kvalitet, vil jeg i forlengelsen av denne gjennomgangen argumentere for verdivurderingens viktighet. Steven Connor er blant teoretikerne som hevder at verdispørsmålet er uunngåelig, selv om man ikke kan etablere objektiv eksistens eller kategorisk kraft til noen spesifikke imperativer (Connor 1992:8). Connor rangerer likevel spørsmålet om verdi som en nødvendighet.

We cannot help but enter the play of value, even when we would wish to withdraw from or suspend it. The necessity of value is in this sense more like the necessity of breathing than, say, the necessity of earning one's living. There are ways of continuing to exist as a human being without the latter, but not without the former (Connor 1992:8)

Jeg vil dessuten argumentere for en bredere verdivurdering. Målet mitt er å utlede teoretiske perspektiv som ivaretar så vel filmmediets særtrekk som de affektive og kognitive sidene ved filmopplevelsen. Implisitt i dette ligger behovet for et mer omfattende perspektiv på kulturell verdi (som går utover strenge estetiske kriterier for kunstnerisk verdi). Selv om jeg altså argumenterer for viktigheten av etikkteori basert på filmmediets egenverdi og særegenhet, vil jeg ta omveien om den etiske vendingen i litteraturteorien for å belyse noen muligheter.

#### 4.5 Den etiske vendingen og nødvendigheten av verdiorienterte kriterier<sup>47</sup>

Etikkens posisjon innenfor kunstteoretiske felt har hatt ulik vekt de ulike disiplinene imellom og innenfor de ulike teoretiske paradigmen gjennom historien. I dekonstruksjonen og post-strukturalismens tidsalder har etisk og tematisk kritikk i første rekke vært opprettholdt av marxistiske og feministiske kritikere, med fokus på ideologiske budskap i kunst og tekst. Post-1980-tallet har en rekke teoretikere påpekt en manglende etisk bevissthet innenfor de dominerende kunstteoretiske paradigmen, ikke minst innenfor litteraturteori har denne vendingen vært synlig (Booth 1988, Nussbaum 1990, Parker 1994, Connor 1992).

Etikkteoretiske perspektiv synes også mer til stede for eksempel i kunstpsykologien hvor vi blant annet finner en kobling mellom kognitiv psykologi og etikk, i fremste rekke representert ved Mark Johnson (Johnson 1989, 1996, May, Freidman and Clark 1996). Også blant kultursosiologiske teoretikere er en slik dreining tydelig, og særlig vil jeg framheve Zygmunt Baumans arbeider knyttet til forståelsen av moderniteten og den postmoderne etikken (se særlig Bauman 1993, 2001). Som det vil gå fram her, har perspektiv fra alle disse retningene hatt innflytelse på mine egne vurderinger av verdiorienterte kriteriers relevans i filmvitenskapen.

En foregangsman og inspirator for den etiske vendingen er den kanadiske filosofen Charles Taylor som markant har argumentert for viktigheten av en utvidelse av det moralske

<sup>47</sup> Overskriften er inspirert av Steven Connors kapittel "The Necessity of value" i *Theory and Cultural Value* 1992.

feltet (Fossland og Grimen 2001:149–164).<sup>48</sup> Et av Taylors hovedpoeng er at vi som mennesker definerer oss på bakgrunn av verdidistinksjoner, og at vår identitet skapes ved en orientering i et moralsk rom.<sup>49</sup> I mitt prosjekt blir Taylors argumentasjon for følelsenes betydning for verdimesse bedømmelser også vesentlig, og jeg vil returnere til dette perspektivet med vekt på andre teoretikere etter hvert (blant annet Plantinga, Bauman).<sup>50</sup> For Taylor er den etiske sfæren dermed fundamentalt uunngåelig, og en etisk uavhengighet eller frigjøring fra verdirelasjoner en umulighet (Parker 1994:39). Det er imidlertid et viktig perspektiv å ha i mente at spørsmål om verdier alltid vil være spørsmål om hvem sine verdier. I forhold til underholdningsfilmen vil for eksempel generasjonsforskjeller være tydelige, jf. bekymringen for de unge som har vært framtrødende i voldsdebatten. På samme måte definisjonen av hvilke former for filmer som er verdifulle relatert til ulike former for faktisk eller symbolsk makt. Med Zygmunt Baumans perspektiv på hermeneutikk og makt er det viktig å peke på hvordan fortolkning og smaksmonopoliseringer også kan være uttrykk for makt. Bauman avviser for eksempel både at den andre skal få styre mine forståelser, og at jeg skal styre den andres (Hviid Jacobsen 2004:112–114, Bauman 1978). Med inspirasjon fra Bauman vil jeg hevde at en humanistisk tilnærming alltid må ivareta menneskelig mangfold. Selv om jeg altså kan sympatisere med og støtte argumentasjonen for et alternativt ideologisk fundament for etiske vurderinger (for eksempel versus en borgerlig dannet smak), følger jeg i enda sterkere grad argumentet for viktigheten av et fundament å basere vurderingene på. David Parker er også et eksempel på denne posisjonen:

To be without any evaluative framework at all would involve a profound physic disorientation; such a person would not simply be morally shallow or unpredictable, he or she would be frighteningly disturbed, perhaps pathological (Parker 1994:7)

En slik posisjon kan også betegnes som en levinask posisjon; det er etikken som gjør oss menneskelige (Levinas 1969, 1988, Hviid Jacobsen 2004:39). En rekke kritikere, ikke alle med like sterke ord, har derfor etterlyst en ny evaluerende diskurs i kunstteorien, og disse utgjør med sin kritikk det David Parker har rubrisert som ”the return of the repressed” (Parker 1994). Litteraturteoretikeren David Parker beskriver den dominerende teoretiske tilstanden som etisk ubevisst, og poststrukturalistenes etiske stillhet som en etisk posisjon, og parafraserer Fredrick Jamesons klassisk-marxistiske utsagn ”alt er politisk” for å vise at dette er umulig (Parker

---

<sup>48</sup> Habermas og Rorty kunne også vært trukket fram.

<sup>49</sup> Jf. poenget om at sensurtematikken er knyttet til sosiale og klassemessige betydninger i kapittel 2.

<sup>50</sup> Jeg framhever Taylor her primært som inspirasjon for den etiske vendingen, og han er kun en sekundær referanse for meg.

1994:2-3).<sup>51</sup> Jeg vil argumentere for viktigheten av dette perspektivet også på filmmediet og det populærkulturelle. Å hevde at for eksempel en film som *Pulp Fiction* ikke er etisk relevant, er dermed også å forstå som en etisk posisjon.

Denne såkalte etiske vendingen har svingt stadig kraftigere fra og med noen sentrale verk og argument på 1980-tallet, til å bli et dominerende felt på 1990-tallet. Blant foregangeteoretikerne kan Charles Taylor, Alasdair MacIntyre, Martha Nussbaum og Wayne C. Booth trekkes fram.<sup>52</sup> Som allerede markert i innledningen, har Wayne C. Booths *The company we keep* vært et viktig teoretisk utgangspunkt for meg, og denne boken regnes også som en særlig sentral inspirasjonskilde til en etisk litteraturkritikk (Booth 1988, se for eksempel Nussbaum 1990). Både Booth og Nussbaum har problematisert det tidligere fraværet av en etisk kritikk og årsakene til dette. Nussbaum forstår skepsisen mot en etisk fundert kritikk delvis som en bekymring for en forenkling og dogmatisk moralisme (Nussbaum 1990:231). Også Booth poengterer viktigheten av å unngå gammeldagse rigide sensureringer av ordbruk eller voldsframstillinger (Booth 1988:5). Etiske vurderinger har også framstått som irrelevante fordi de i så stor grad har vært forstått som rent subjektive (jf. over). Formalistiske paradigmer har dessuten vært styrende for en forståelse av litteraturen som ”tekstualitet”, hvor litterære tekster i større grad enn utsagn om verden betraktes som tekster over andre tekster (Nussbaum 1990:231). Dette paradigmet har nok stått sterkere innenfor litteraturteori enn filmteori (jf. kapittel 2), men dette er forståelsesformer som har preget mottakelsen av filmer som *Matrix* og *Pulp Fiction*.

Mens noen teoretikere (for eksempel Taylor og MacIntyre) har vært sentrale gjennom en reorientering mot etikken per se, har Booth og Nussbaum utmerket seg gjennom koblingen mellom etikk og kunst. Martha Nussbaum vurderer ikke bare litteraturen som relevant for etikken, eller etikken som relevant for litteraturen, men litteratur som etikk (Parker 1994:34, Nussbaum 1990, Booth 1988:291).<sup>53</sup>

David Parker forstår argumentasjonen for litteratur som filosofi også som en oppvurdering av og et argument for en seriøs forståelse og behandling av litteraturen. Han påpeker også det paradoksale ved at fagfilosofene har vendt seg mot litteraturen for å finne materiale til etikkteoretiske drøftinger, samtidig som litteraturteoretikerne i mindre grad har vært opptatt av litteraturens etiske implikasjoner (Parker 1994:35).<sup>54</sup> David Parker anfører

<sup>51</sup> Parker poengterer imidlertid et skille mellom ham og Jameson, etter sistnevntes mening er alt politisk i den siste analysen, men Parker holder på en mer paradigmatisk posisjon, det finnes ingen endelig analyse, bare analyser.

<sup>52</sup> Se for eksempel Taylor 1989 eller Fosslund og Grimen 2001 om Taylor og begrep som selvforståelse og selvfortolkning som er viktige perspektiv fra Taylor. MacIntyre har særlig vært viktig for formidler av etikkhistorien (1966/1996).

<sup>53</sup> Nussbaum behandler for eksempel Henry James utfra dette perspektivet.

<sup>54</sup> Min mulighet som filmviter til å vurdere gehalten i denne beskrivelsen av det litteraturvitenskapelige feltet er noe begrenset, men også Nussbaum hevder dette, se for eksempel 1990:231.

følgende resonnement for viktigheten av en kontinuerlig evaluering av den litterære kanon, også i etisk forstand:

The canon does not just passively "preserve" and "embody" "traditional values" (...<sup>55</sup>), it actively shapes and creates the very values by which it is itself valued. So if a western reader finds a deeply congenial and satisfying moral sense in Homer, Shakespeare, and so on, it is small wonder, it is precisely these works, among other, which have informed that moral sense. Therefore there is an even more profound circularity in the humanist case: the canonical works embody important values because they themselves have given importance to those very values (Parker 1994:22).

Imidlertid har fagfilosofene hovedsakelig drøftet forholdet mellom kunst og etikk med utgangspunkt i litteraturen og oversett filmmediets relevans (jf. for eksempel arbeidene til Nussbaum, Kieran mfl.). Booth er et unntak her gjennom at han trekker inn både "høy" og "lav" litteratur, og filmeksempler som *Mad Max*, *Jaws* eller *Boonie & Clyde*. Booth har en likevel en tendens til å avvise for eksempel voldsscener i film relativt raskt, og synes å ha en mindre åpen holdning til filmens verdi enn til litteraturen (se for eksempel omtalen av *Mad Max* i Booth 1988:293–294). Nussbaum vektlegger litteraturen og i stor grad den litterære kanon ut fra kriterier som kompleksitet og nyanserikdom i litterære kvalitetstekster (Nussbaum 1990).

Min posisjon er imidlertid at filmmediet er minst like godt egnet til å belyse sentrale etiske problemfelt som litteraturen, og jeg vil anvende en del av den samme argumentasjonen for dette som Nussbaum anvender på litteraturen. Jeg vil slik hevde at variasjon, mangfold og mangetydighet er relevante beskrivelser også for fiksjonsfilm. Det er også fundamentalt at en etisk filmkritikk må ta opp i seg et blikk for det genuint filmatiske, slik Nussbaum gjør i forbindelse med litteraturkritikken. Det framstår for meg som nesten absurd når det mest anvendte eksemplet i drøftingene jeg har studert, er George Eliots *Middlemarch* (1871/72), det vil si en over 200 år gammel roman (se for eksempel Parker 1994, Currie 1997, Gaut og Conolly 2000). Til tross for at man kan reise argumenter for å studere den litterære kanon på nytt blant annet i lys av den nye etiske vendingen, framstår likevel noe av argumentasjonen som kulturell snobbisme.

Den britiske filosofen Matthew Kieran argumenterer for eksempel for et sentralt skille mellom underholdning og kunst i sin artikkel "In defence of the ethical evaluation of art" (Kieran 2001). Når Kieran argumenterer for en etisk kritikk, markerer han en dikotomi mellom fortellende kunst hvis mål kun er å underholde, og seriøs fortellende kunst.

... there is an important difference between narrative art which merely seeks to entertain, and may thus qualify as good narrative art since it does so well, and serious narrative art, which seeks to inform our understanding of the word (Kieran 2001:31).

---

<sup>55</sup> Begrepene peker tilbake til Barbara Hernstein Smiths terminologi som Parker diskuterer opp imot.

Det er et tankekors at denne tradisjonelle forenklingen fremdeles opprettholdes innenfor den kunstfilosofiske diskusjonen, og Kierans dikotomi er lite plausibel sett fra et filmteoretisk ståsted. Filmene i mitt utvalg vil ikke uten videre kunne plasseres på ulike sider i en slik dikotomi. En film som *Seven* ble vurdert som kunst og som ”ren” underholdning av de ulike kritikerne, mens en riktig vurdering kanskje vil være å vise at den både er et underholdende og et kunstnerisk verk. Jeg aksepterer, som tidligere poengtert, ikke et skille mellom kunst og underholdning, og mener at dette skillet til dels fungerer tilslørende. Tilsvarende vil en autonom posisjon som insisterer på rene estetiske standarder for kunst, havne i en parallell ontologisk fallgrube. Her vil man kunne argumentere for at kunstnerisk film ikke skal vurderes på moralsk grunnlag, mens derimot en ren underholdningsfilm, som ikke kan vurderes rent estetisk impliserer moralsk fortolkning (se Hanson 1997:216 for en liknende argumentasjon). Denne dikotomien er ikke til å leve med, tatt i betraktning mangelen på et gyldig definerende kriterium for hva som er kunst. Dette er en kategoriseringsfelle: Hvordan kan man vite når man kan anvende moralske kriterier eller ikke?

Mer grunnleggende vil jeg hevde at Kierans skille her ikke er gyldig ut fra hans egen argumentasjon. Kieran hevder nemlig:

In engaging with something as merely entertaining narrative art we are only *instrumentally concerned with its relations to the world*. Hence, in purely entertaining narrative art, as long as the main plot devices are coherent and consistent with the rest of the narrative they are not subject to any further assessment in terms of what they significantly imply concerning our understanding of the world (Kieran 2001:31).

I dette perspektivet vil filmmediet både kunne ses på som mindre viktig og mer konsekvensløst for menneskelig forståelse og moral enn mer seriøs kunst, som for eksempel litteratur.<sup>56</sup> Som eksempel anvender Kieran John Woos actionfilm *Face/Off* (1996) (som også er et av eksemplene i min undersøkelse) og den berømte operasjonsscenen (the face (off) transplantation) i filmen. Her blir ansiktene til de to hovedkarakterene, agenten Sean Archer (John Travolta) og gangsteren Castor Troy (Nicholas Cage), kuttet av og transplantert til den andre for å endre identiteten i forbindelse med en redningsaksjon.

Hos Kieran forstås denne scenen primært som ”plotting device”, et virkemiddel hvis primære funksjon kun er å få framdrift i fortellingen, og hvorpå ”no significant understanding of the world is thereby implied” (og det gjør det unødvendig for tilskueren å tro på det realistiske ved operasjonen). Etter min mening er dette en feilslutning som jeg kort vil forklare. John Travolta framstiller i denne filmen agent Sean Archer som har jaktet på den kyniske

---

<sup>56</sup> Denne forestillingen inngår dessuten i grunnleggende forståelser av hva kunst, eller fiksjon, er. Kunsten kan forstås som en sfære atskilt fra verden, hvis mål er en midlertidig forflytning fra hverdagens byrder eller som en åpenbaring hvor verden tematiseres (Bonehue & Crooks 1995:305).

terroristen Castor Troy. I åpningsscenen har vi opplevd hvordan Troy i forsøket på å skyte Archer i stedet dreper agentens seks år gamle sønn, og vi har sett Archer omsider finne og fange Troy. I kampens hete faller Troy bevisstløs om og jakten synes over. Imidlertid avslører FBI at Castor og hans bror Polloux har plassert en tidsinnstilt biologisk bombe i sentrum av Los Angeles. Den eneste måten å avverge katastrofen på er å få Polloux til å avsløre lokaliseringen av bomben. I forsøket på å få denne informasjonen lar Archer seg overtale til en ekstrem undercover-operasjon; han går med på å endre sin fysiske identitet og ta på seg den komatøse terroristens ansikt. Denne scenen er semantisk signifikant og ikke utelukkende et ”plotting device”.<sup>57</sup> Scenen konkretiserer filmens sentrale tema; hva skjer om du tar ”den Andres ansikt”. Denne tematiseringen er etter min mening vesentlig, selv om vi snakker om en mainstream underholdningsfilm, men ikke for Kieran som tvert imot hevder:

As such, the moral character of the sought for responses are not subject to the same kind of criticism we would make were the film striving to be a work of serious narrative art (Kieran 2001:31).

Etter min mening er ikke Kierans skillelinjer plausible, og denne dikotomien ville blant annet implisere ulike sett kriterier for for eksempel en Bergman-film og en John Woo-film. Slike kategoriseringer er mulige (jf. Carroll) og i noen tilfeller også relevante, men mer kompliserte tilfeller som David Finchers *Seven* gjør denne inngangen lite fruktbar. Ved å følge Kierans modell ville filmen *Seven* kreve en etisk evaluering dersom vi betrakter den som kunst, mens den vurdert som ren underholdning ville tilhøre en sfære utenfor etiske betraktninger (se Hanson 1997:216). Imidlertid viser mitt materiale at kritikerne i sin praksis faktisk gjør det motsatte. I første rekke er det underholdningsfilm som vurderes ut fra etiske kriterier, og det er i første rekke denne formen for film som vurderes som problematisk. Jeg vil vende tilbake til de konkrete eksemplene i de neste kapitlene og i denne omgang kun argumentere for at mainstreamfilmer som *Face/Off* og *Seven* representerer en rekke interessante ”cases” for moralsk refleksjon.

I den sammenhengen er det vesentlig at det populærkulturelle feltet i første rekke utgjør filmvitenskapens område. Mens litteraturvitenskapen har tatt opp i seg trivillitteraturen som en forskningsnisje, kan man hevde at kunstfilmen er filmvitenskapens nisje. Vårt forskningsfelt er og må, i langt større grad enn for litteraturvitenskapen, være det populære og det underholdende, ikke minst fordi filmens viktighet som forskningsfelt i så stor grad er forankret i filmmediets posisjon som massemedium. Jeg vil derfor omformulere David Parkers argumentasjon for å studere den litterære kanon til en liknende argumentasjon for å forske på

---

<sup>57</sup> Se både kapittel 6 og synopsis for mer om denne filmen.

filmmediets verdier. For et bredt publikum fungerer filmen som det kulturbærende og kulturformende feltet som Parker løfter fram i forbindelse med den litterære kanon. Vi må forske på filmmediets verdiframstillinger og ikke la disse perspektivene bli fortrent for eksempel av et snevert kunstsyn. Fordi film er med på å skape og forme de verdiene alle vi som dens publikummere innehar, ikke gjennom en enkel og strømlinjeformet påvirkningsprosess, men i et samspill. Dette samspillet er ekstra viktig når det utspiller seg i en samtid hvor film og publikummer møtes i den samme kulturelle konteksten. Både i omfanget av relevante filmer og gjennom omfanget av et engasjert publikum ligger det relevant argumentasjon for en slik tilnærming.

Personlig mener jeg også at interessante moralske temaer og studier nettopp kommer til uttrykk i filmer som ligger i et kreativt spenningsfelt mellom kunst og underholdning, slik flere av mine eksempler gjør. Fiksjonsfilmer som *Face/Off* og *Fight Club* tematiserer hvordan det vil være å være en annen, for eksempel en morder eller til og med din sønns morder som i den førstnevnte filmen. I kraft av å spille på sterke affektive reaksjoner og med potensial for et unikt imaginativt samspill med tilskueren er det min tese at filmene kan gi noen særegne etiske innsikter. Som en foreløpig konklusjon, som jeg vil bygge ut gjennom senere nærlesninger, vil jeg hevde at etiske vurderinger er relevante og nødvendige også i møte med filmmediet. Jeg vil derfor nå gå videre fra det jeg har definert som verdivurderingens nødvendighet til verdivurderingens mulighet, ved å drøfte mulige og relevante kunstetiske perspektiv.

#### 4.6 Etiske muligheter: Kunstetiske tradisjoner

Det ligger utenfor rekkevidden til en filmvitenskapelig avhandling å trekke opp de kunstetiske tradisjonene fra Platon til i dag i sin fulle bredde. Jeg har i denne sammenhengen derfor måttet gjøre noen radikale valg som innebærer at jeg verken har fordypet meg i antikkens eller David Humes og Immanuel Kants perspektiv, eller tradisjonene etter disse. Jeg har valgt å gå inn den moderne teoretiske diskusjonen slik den har kommet til uttrykk gjennom det jeg har omtalt som den etiske vendingen innen kunstteori. Det betyr imidlertid at jeg også indirekte trekker på perspektiv fra tidligere teoretikere, men jeg tillater meg primært å gjøre det ut fra samtidige filosofers lesninger og oversikter over dette komplekse feltet. Også innenfor moderne kunstetikk har jeg gjort en del avgrensninger for å sikre en oversiktlig og helhetlig framstilling. Både denne gjennomgangen og den endelige innkretsing av et mulig ståsted ses derfor primært i lys av kognitive teoretikers diskusjon av etisk kunstkritikk. Når jeg her drøfter tradisjonelle og mulige etiske posisjoner vis-à-vis kunst, baserer jeg meg derfor primært på oversikter og drøftinger fra Noël Carroll og Berys Gaut (Carroll 1998, 2000b og Gaut 1998,

2003), men med noen supplement (Kieran 2001, Walton 2002, Dean 2004, Hanson 1998).<sup>58</sup>

Denne inngangen muliggjør dessuten en relativt kortfattet og konsekvent gjennomgang av et flere hundre år gammelt filosofisk dilemma. En annen gevinst er at framstillingen da kan følge en rød tråd som ender med en mer inngående drøfting av disse to teoretikernes posisjon(er), og disse posisjonenes konsekvenser med hensyn til mitt materiale og mitt eget, beslektede ståsted. Jeg vender tilbake til hvorvidt dette bør defineres som en enhetlig posisjon eller ikke i neste delkapittel.

Carroll og Gauts perspektiv kan med fordel ses i lys av de etikkteoretiske paradigmenes de skriver opp imot. Jeffrey Dean framhever en utilitaristisk og en kantiansk etikktradisjon som dominerende retninger innenfor angloamerikansk forskning. Innenfor en utilitaristisk posisjon vurderes den etiske verdien ut fra et grunnprinsipp om størst mulig nytteverdi, for eksempel forstått som ”den størst mulige lykke (eller nytte) til et størst mulig antall mennesker” (Lübcke 1996:565). Skillelinjene mellom disse posisjonene går blant annet på hvorvidt man bør legge vekt på det moralsk *riktige*<sup>59</sup> (en deontologisk posisjon), eller en etikk ut fra konsekvensialistiske perspektiv (Dean 2004:3,<sup>60</sup> se også for eksempel Vetlesen og Føllesdal 2000:136). Dean beskriver imidlertid et nytt sentral teoretisk skifte tilbake til tradisjonen etter Aristoteles med mindre vekt på plikt og mer vekt på moralsk karakter (virtue of character).

In the tradition of Aristotle, virtue ethics focuses more on the long-term development of moral agency-including character, moral emotions and the perception of salient details of particular moral contexts-than on finely tuned general principles intended to entail impartial outcomes in particular cases (Dean 2004:4).

Med mindre vekt på universelle prinsipper har etiske perspektiv innen estetikken ikke minst dreid interessen mot kunstens betydning for imaginasjon, følelser og forståelse, hevder Dean. Han løfter fram to spørsmål som særlig sentrale, nemlig *forholdet mellom moralsk imaginasjon og forståelse* og *forholdet mellom etiske og estetiske verdier* (Dean 2004:4). Disse temaene er gjengangere i denne litteraturen og er uansett de mest sentrale spørsmålene i mitt prosjekt, og særlig det første er sentralt i min konkluderende posisjon.<sup>61</sup>

Ifølge Berys Gaut er kjernes spørsmålet, når det gjelder kunstens forhold til etikk, nettopp forbindelsen mellom etikken og estetikken. Kan etiske vurderinger være gyldige som estetiske eller er disse to verditradisjonene atskilte? Er et kunstverks etiske styrker og svakheter

---

<sup>58</sup> Særlig Noël Carrolls utmerkede artikkel ”Art and ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research” fra *Ethics* Vol 110, 2000 er både god og nyttig, men er knyttet opp til en framstilling som leder fram mot Carrolls egen posisjon. Jf. også Jeffrey Dean som står for en annen posisjon, moderat autonomisme, rosende omtale av denne oversikten (Dean 2004).

<sup>59</sup> Gjennom en begrunnelse hvor ulike kriterier kan veie ulikt.

<sup>60</sup> Hentet fra artikkelsamlingen på American Society for Aesthetics offisielle nettsted, <http://www.aesthetics-online.org/ideas/dean.html>. Artiklene er dessverre ikke datert, og jeg oppgir derfor mitt søketidspunkt som dato (10.02.2004) og pagineringen ut fra utskrift.

<sup>61</sup> Se for eksempel konferanser og publikasjoner omtalt på American Society for Aesthetics offisielle nettsted.



også estetiske styrker og svakheter? (Gaut 2003:342).<sup>62</sup> Gaut bruker et klassisk og mye anvendt filmeksempel i sin diskusjon av dette spørsmålet, nemlig Leni Rifenstahls nazistiske propagandafilm *Triumph des Willens* (1935) (se også Dean 2004, Devereaux 1998; Walton 2002 mfl.). *Triumph des Willens* er allment anerkjent som et stort kunstverk, men er filmens immoralske holdning uavhengig av dens estetiske meritter? Er den ikke tvert imot estetisk feilslått på grunn av sin moral? Eller må man se dens moralske ståsted som del av dens estetiske storhet? (Gaut 2003:342). Kunstetiske tradisjoner gir ulike svar på slike spørsmål, og det er vanlig å etablere en dikotomi mellom to hovedposisjoner, moralisme versus autonomisme (eller sagt på en annen måte teoretikere som er for eller mot en etisk kritikk av kunst) (Carroll 2000b, Gaut 2003).<sup>63</sup>

Autonomisme, eller estetisisme, er en retning som definerer moral og kunst som to atskilte sfærer. Autonomisme kan beskrives som ledende blant de tradisjonene som avviser en etisk kunstkritikk (jf. Hanson 1998, Carroll 2000b). Autonomiestetikken har hatt gyldighet fordi Kant forstår kunsten som et felt som følger sine egne lover og sine egne drivkrefter atskilt fra annen menneskelig aktivitet (se også Svendsen 2000). Innenfor denne posisjonen kan man hevde at kunst er til for kunstens egen skyld, og at den derfor verken kan være moralsk eller umoralsk, og at moralske verdier verken tilfører eller reduserer kunstverkets verdi (Carroll 1998:126–127). Denne posisjonen kommer for eksempel til uttrykk i Jean Paul Sartres selvbiografi *Ordene*, hvor han forteller om når han som barn leste Flauberts *Madame Bovary*, noe som framkalte en kunstetisk diskusjon mellom hans mor og hennes venninne Madame Picard: Madame Picard mente at et barn skulle få lov å lese hva som helst. ”Ingen bok er farlig bare den er velskrevet” (Sartre 1986).

Kunsten forstås innenfor en autonom posisjon som en særegen aktivitet som har sin egen funksjon og sine egne standarder for vurdering, vanligvis forstått som estetiske kriterier, enten knyttet til formale aspekt eller den estetiske opplevelsen. En film som *Face/Off* vil slik kunne vurderes ut fra sin vellykkethet som spennende og spektakulær actionfilm, eller gjennom kvaliteten på skuespillerpresentasjoner og kinematografi. En slik posisjon kan knyttes til det såkalte ”interesseløse velbehaget” fra Kant, som atskiller kunst fra praktisk, kognitiv eller etisk verdi (Carroll 2000b, Carroll 1998:134). Denne retningen vil derfor framheve estetikken som et eget område og ikke inkludere moralske vurderinger, og i lys av dette vil den for eksempel kunne gi plausible teoretiske argument mot sensur.

En estetisisme kan grunnleggende ha sitt uspring i en (relevant) bekymring for at en etisk kritikk vil framstå som reduserende. Eller som en reaksjon på det Jeffrey Dean omtaler

<sup>62</sup> “Are the ethical flaws (or merits) of work of art also aesthetic flaws (or merits in them)?”

<sup>63</sup> Gaut mener imidlertid at det finnes tre plausible svar på kunstestetikkens kjernespørsmål, henholdsvis autonomisme (estetisisme), immoralisme og moralisme (Gaut 2003).

som et instrumentalistisk syn på kunstens didaktiske eller etiske effekter (Dean 2004). I min sammenheng vil dette for eksempel kunne komme til uttrykk i en filmkritikk som forenklet sagt kun anmelder en films tema eller innhold og ikke ivaretar det genuint filmatiske (Carroll 2000b:353).

En annen hovedinnvending mot en etisk kritikk er den såkalte antikonsekvensialismen. Teoretikere kan anføre mot den moralske kritikken at moralske kritikere snakker som om alle vet hvilke handlingmessige konsekvenser kunst vil gi, og at den moralske kritikken heller enn å evaluere enkeltverk derfor vurderer noe annet og utenforliggende (Carroll 2000b:355). Dette er en gjenkjennelig og relevant problemstilling i forbindelse med medie vold. Som vist i forbindelse med diskusjonen av forholdet mellom medie vold og virkelig vold i kapittel 2, er det en tendens i debatten til å kritisere filmvold per se (jf. bl.a. Dalquist 1996). Det man vurderer kan dermed lett bli ”filmvold” og ikke den konkrete filmen, for eksempel *Natural Born Killers*. Med Carroll vil jeg anføre at selv om mye moralsk kritikk tar utgangspunkt i konsekvenser for oppførsel, er det ikke slik at en etisk kritikk *må* avhenge av et slikt kultivasjonsperspektiv. Gitt manglende konklusive funn på handlingmessige sammenhenger mellom fiktiv og faktisk vold, er det liten grunn for en etisk kritiker å basere sin tilnærming på dette forholdet, argumenterer Carroll (for eksempel Carroll 2000:356).<sup>64</sup>

I sin ytterste konsekvens vil autonomisme representere en holdning der etisk evaluering av kunst blir vurdert som irrelevant, eller som Berys Gaut spissformulerer det; omtrent på linje med å gi moralske vurderinger av tall (Gaut 2003). Selv om noen kunstverk (for eksempel ikke-verbal musikk) synes autonome, er det opplagt ikke tilfellet med for eksempel *Triumph des Willens* eller vil jeg si *Natural Born Killers* (Gaut 2003:343). Kunstens forbindelse til virkeligheten er særlig åpenbar når det gjelder *narrativ* fiksjon som har vært det foretrukne studieobjektet innenfor den etiske dreiningen (se også Carroll 1998, Kieran 2001).

Jeg vil derfor slutte meg til Carroll/Gauts vurdering av at en *ytterliggående* autonom posisjon ikke er holdbar. En mer moderat autonomisme, for eksempel representert ved Monroe Beardsley og Jeffrey Dean, definerer det etiske som gyldig i vurderingen av kunstverket, men likevel atskilt fra det estetiske. ”It is the aesthetic manner of expression, in short, that matters aesthetically, not the morality or truth of the attitudes expressed” (Gaut 2003:343). En slik posisjon gjør det mulig å hevde at *Triumph des Willens* er moralsk forkastelig, men samtidig et stort kunstverk (Deveraux 1998). For eksempel vil man ut fra Beardsleys kriterier for estetiske vurdering: originalitet, kompleksitet, enhet og intensitet kunne gi en vurdering av filmens estetiske kvaliteter (Beardsley 1981).

---

<sup>64</sup> Se også Booth for en lignende argumentasjon 1988:43.

Gaut argumenterer imidlertid mot denne posisjonen blant annet ut fra de samme kriteriene, nettopp fordi etiske komponenter også vil bidra til et verks intensitet.

We often aesthetically praise works for their ethical characteristics, for their compassion, moral insight, maturity, sensitivity, and so on, and think them less good works for their gross intensivity, sadism, and cruelty (Gaut 2003:345).

Selv om det finnes kunstverk som unndrar seg en moralsk vurdering, er det altså innlysende at noen kunstverk eksplisitt behandler ideologiske og moralske temaer som det ville være absurd å ikke forholde seg til. Et av Carrolls opplagte eksempel er her for eksempel George Orwells roman *Animal Farm*.<sup>65</sup>

Certain kinds of artworks are designed to engage us morally, and with those kinds of artworks, it makes sense for us to surround them with ethical discussion and to assess them morally (Carroll 1997:137).

Carrolls egne eksempler skal tjene som en synliggjøring av opplagte tilfeller som krever moralsk evaluering. Jeg ønsker å utvide perspektivet og vil hevde at moralsk engasjement er gyldig også i forbindelse med filmer som *Matrix* og *Pulp Fiction* som tilsynelatende unndrar seg moralske problematiseringer.

En annen retning av argument for autonomisme er knyttet til spørsmålet om det ene gyldige kriteriet som all kunst kan vurderes ut fra. Siden mye kunst (for eksempel musikk) unndrar seg en moralsk relevans må de gyldige kriteriene finnes et annet sted, nemlig som en rent estetisk opplevelse (kan man hevde innenfor en autonom posisjon)(Carroll 2000b:352). Her vil jeg følge Carroll i hans antiessensialistiske resonnement.

So far, the autonomist has failed to come up with a plausible contender to serve as unique, global criterion of evaluation for all and only art. This entails that, at least until the autonomist shows otherwise, the ethical criticism of some art are viable. And this, it seems to me, is all we need for the practice of ethical criticism as it commonly occurs – with reference to the kinds of works to which it is appropriate – to continue with a philosophically clean bill of health (Carroll 2000b:359).

Den sterkeste innvendingen mot en autonom posisjon fra kognitive teoretikere med Noël Carroll i front framstår etter min mening som helt grunnleggende. Carroll finner ikke overbevisende argumentasjon for hva som skulle definere et fundamental skille mellom en estetikkens sfære og den virkelige verdenen, eller hva en fullverdig karakteristikk av det unikt kunstnerisk skulle bestå av (Carroll 1998, 2000b). Denne problematikken henger også sammen

---

<sup>65</sup> Jeg vil argumentere for at dette er gyldig også vis-à-vis filmer som tilsynelatende ikke har moralsk holdning, jf. analysene av *Matrix* og *Pulp Fiction*. Mot Carroll kan man også hevde at disse filmeksempelene er enda mer relevante gitt den opplagte moralen i *Animal Farm*.

med min argumentasjon mot Kierans posisjon over, og mangelen på et fullverdig skille mellom underholdning og kunst styrker også etter min mening Carrolls posisjon her.

Mot forståelsen av kunsten og verden som atskilte sfærer argumenterer Carroll for at forbindelsen mellom kunst og verden er fundamental og tilstedeværende i all resepsjon av kunst. For å forstå et litterært kunstverk trekker leseren på sin kunnskap om språk og verbale assosiasjoner, og på sin kunnskap om den ”virkelige verdenens” virkelige mennesker og hverdagslige moralske forståelse (Carroll 1998).<sup>66</sup>

De som kritiserer troen på en potensiell lærdom fra kunst, et syn som Carroll beskriver som ”kognitiv trivialitet”, vil innvende at kunnskap eller lærdom fra kunst kun vil være resirkulerte verdier, og at substansiell kognitiv kunnskap i vesentlig grad kommer fra andre kilder. ”Fictions, for example, provide no grounds for the knowledge claims they allegedly imply, since, after all, fictions are made up” (Carroll 2000:355). Carroll (og andre kognitive teoretikere som Gregory Currie) vil her legge til grunn et videre kunnskapsbegrep som ikke bare inkluderer bokstavelig kunnskap eller faktakunnskap.

But some ethical critics counter that there are more forms of knowledge than ”knowledge that”... Ethical critics add to the list ”knowledge of what it would be like,” which is a form of knowledge by acquaintance (Carroll 2000b:261–262).

Den viktigste lærdommen vi kan få fra kunst er ”knowledge how”; hvordan det ville være å oppleve det samme som en karakter i en fiksjon eller komme i en gitt situasjon fra en film. Dette synet har sin forankring i Aristoteles’ syn på kunstens mulighet til å gi oss lærdom om hva det vil si å være menneske (jf. sitatet over).

Forståelsen av kunstverdenen som autonom og uavhengig av den øvrige verdenen må avvises både i lys av relevans og praksis (jf. forrige kapittel). Carroll henviser til den historiske tradisjonen for å vise hvordan denne argumentasjonen står i kontrast til en empirisk mottakelse av kunst. Det synes meg også mulig å innta et ikke-konsekvensialistisk kunstsyn, som betyr at man er kritisk til noen voldsuttrykk uten at dette handler om kausalitet mellom fiktiv og faktisk vold (jf. kapittel 2). Et åpnere perspektiv på læring og kunnskap som inkluderer imaginasjonen og følelsenes etiske betydning, synes relevant. I mange kunstneriske sammenhenger faller det oss altså naturlig med moralske drøftinger, men hvilken betydning dette har eller hvilke argument som er relevante, er likevel et utfordrende spørsmål.

So, though we very frequently do advance moral assessments of artworks, it is important to stress that we have a gamut of possible evaluative judgements at our disposal: from the morally good to the bad, to the ugly, to the morally indifferent and the irrelevant (Carroll 1998:126).

---

<sup>66</sup> Denne argumentasjonen er fundamentalt kognitiv, jf. Bordwell og Messari.

En særlig utfordring er at moralske vurderinger av den samme filmen er så ulike. Også innenfor filosofiske tradisjoner som argumenterer for en relevant forbindelse mellom kunst og moral, er spennet stort.<sup>67</sup> Noël Carroll peker på utopisme og platonisme som filosofiske tradisjoner som står som alternativer til autonomisme (Carroll 1998:127). Som innledningsvis poengtert, kan man trekke en linje fra Platon til kritikere som mener at kunst (ikke minst filmkunsten som vist i kapittel 2) kan være moralsk suspekt, en retning man kan kalle platonisme. Omvendt kan utopismen beskrives som en retning som vurderer kunsten *per se* som oppbyggelig (Carroll 1998:127).<sup>68</sup> Utopismen vil betrakte all kunst som potensielt frigjørende, et syn som blir problematisk for eksempel i relasjon til den nevnte nazistiske propagandaen i *Triumph des Willens* (Carroll 2000b:131). Mest kjent er Platons posisjon hvis argument både var knyttet til det problematiske ved en mulig identifikasjon med protagonister i en mimetisk narrasjon og/eller hvordan kunstens innvirkning på tilskuerens følelser var en fare for menneskelig fornuft (Carroll 1998:128). Innenfor teorien er det vel vanskelig å finne rene platonister i dag, men argumentene dukker opp i offentlig debatt, slik vi så det i tilfellet *Natural Born Killers*.<sup>69</sup> Bekymringen for de unges identifisering med Mickey og Mallory vil ha sin bakgrunn i Platons bekymring for betydningen av tilskuerens identifikasjon med karakterene som potensielt destabiliserende eller moralsk suspekt (ibid). Mens Platons bekymring var rettet mot identifikasjon per se, er bekymringen ovenfor moralsk korrupte karakterer mer gjennomgående i moderne film. Som vi skal se, utfordres spørsmålet om tilskuerens identifikasjon med karakteren blant annet av nyere kognitiv filmforskning (Smith 1996).

Når det gjelder verk med det vi kan definere som negativt moralsk innhold, kan man identifisere en dikotomi mellom en moralistisk og en immoralisk posisjon. I sin mest ekstreme form vil den siste posisjonen kunne rose verk nettopp på grunn av etiske defekter, for eksempel ved å hevde at Marquis de Sades verk er vellykket fordi tekstene oppmuntrer til sadisme (Gaut 2003:345). Mer nyansert kan immoralister hevde at etiske svakheter noen ganger kan være estetiske fordeler. Noen ganger kan underminering av rådende moralske diskurser være et pre ved et verk. En ren immoralistisk posisjon er etter min vurdering marginal, noe jeg vil komme tilbake til i gjennomgangen av den kritiske praksisen, for eksempel fant jeg ingen eksempler på dette blant norske filmkritikere.<sup>70</sup>

Moralister vil derimot kunne hevde at å fjerne det etisk problematiske i en film vil gjøre den til et bedre kunstverk (Gaut 2003:346). Denne posisjonen vil dermed ofte argumentere for sensur, eller ta avstand fra enkeltscener, som for eksempel torturscenen i *Reservoir Dogs*. Ifølge

<sup>67</sup> *Natural Born Killers* eller *Seven*.

<sup>68</sup> Jeg vil returnere til forholdet mellom fornuft og følelser ved evaluering av film, som jeg anser som et kjernepunkt, og selv om jeg også senere vil argumentere for positive effekter av å se film, forlater jeg den utopiske posisjonen i denne omgang.

<sup>69</sup> Selv om Carroll plasserer Lacans inspirerte marxister i den kategorien (2000b:129).

<sup>70</sup> Et interessant felt hvor dette er mer synlig, er imidlertid anmeldelser av dataspill.

Gaut er det imidlertid ikke nødvendig å innta kategoriske posisjoner selv om man vurderer et verk etisk, og han lanserer derfor en mer moderat form for etisk kritikk.

Vi kan her skille mellom for eksempel radikal og moderat moralisme. Med Oliver Conolly vil jeg peke på noen muligheter. Den strengeste posisjonen, en smal radikal moralisme, vil argumentere for at moralske kriterier skal være *de eneste gyldige* i en estetisk dom. En bred radikal moralisme betoner derimot at selv om formale kriterier har gyldighet, veier det etiske tyngst (Conolly 2000:302-303). I forlengelsen av denne modellen vil etisk kritikk, slik den formuleres av Gaut, framstå som mer moderat fordi den vektlegger pluralitet av verdi, hvorav den moralske er *en* (Gaut 1998, Conolly 2000). Slik framstår denne teoretiske posisjonen som en tidsriktig ikke-essensialistisk og plausibel modell i poststrukturalismens ettertid. Jeg vil drøfte denne posisjonen og Carrolls moderate moralisme sammen og i lys av hverandre.

#### 4.7 Moderat moralisme

Innenfor moderne teoretiske drøftinger av etikkteori har særlig Berys Gaut, Noël Carroll og Matthew Kieran argumentert for en moderat etisk fundert<sup>71</sup> kritikk basert på et teoretisk fundament innen kognitiv teori.<sup>72</sup> Basis for argumentasjonen er at kunst kan gi tilskuerne ny kunnskap, og at denne lærdommen innbefatter moralsk sannhet og innsikt i hvordan vi moralsk bør føle (Gaut 2003:349). Dette grunnpremisset, som baserer seg på den emosjonelle og kognitive opplevelsen av kunst, er vesentlig for å koble det etiske og estetiske feltet tettere sammen. Gaut og Carroll synes noe uenige i hvor stor grad denne estetiske erkjennelsen representerer ny forståelse, og deres teorier divergerer i grader med hensyn til vekten av etiske kriterier. Sett i lys av andre mulige teorier, er likhetene imidlertid åpenbare. Jeg vil derfor presentere posisjonen jeg vil beskrive som moderat moralisme, som relativt enhetlig. Jeg anvender dessuten Carrolls terminologi, blant annet fordi Gauts begrep ”etisisme” ikke fungerer like beskrivende, det er nemlig her snakk om en moderat posisjon (mest presist moderat etikk). Jeg vil drøfte den grunnleggende felles plattformen ut fra to hovedperspektiv. Kan vi utsi intersubjektive etiske dommer og på hvilken måte er disse i så fall estetisk relevante? Hvilken betydning har følelser i forbindelse med verdidommer som søker å være intersubjektive?

Gaut anfører flere argument for en moderat moralsk posisjon, og utgangspunktet hans er at det er det beste tilgjengelige alternativet sammenliknet med en radikal moralisme eller en autonom posisjon. Gaut argumenterer for at man også i forbindelse med estetiske dommer skal

---

<sup>71</sup> For eksempel poengterer de alle at de står langt fra Tolstojs (radikale) moralske kritikk.

<sup>72</sup> Og vi finner en noe mindre eksplisitt etisk argumentasjon basert på de samme premisene fra Carl Plantinga og Cynthia Freeland, som jeg returnerer til.

arbeide logisk-filosofisk med utgangspunkt i *pro-tanto*-prinsippet, noe er bra så lenge det har en bestemt egenskap. Med dette mener Gaut at den samme handlingen kan være moralsk riktig i den grad den er hyggelig, men moralsk gal i den grad den er løgnaktig, slik tilfellet kan være med en hvit løgn. Om den hvite løgnen er en riktig handling, alle ting tatt i betraktning, kan bare avgjøres ved å undersøke *detaljene i konteksten*<sup>73</sup> (Gaut 2003:347). I prinsippet vil løgnen alltid være feil, men som handling kan den noen ganger være riktig, eller sagt på en annen måte, å forbedre prinsippene gir ikke alltid bedre handlinger. I gitte tilfeller vil det være mest riktig å lyve, fordi det er en hyggelig og omtenkssom ting å gjøre i den aktuelle situasjonen, men manglende ærlighet vil likevel være en etisk svakhet ved handlingen. På samme måte kan *pro tanto* avveininger spille inn i den estetiske vurderingen.

The moralist about aesthetics can appeal to *pro tanto* aesthetic principles: notably, that a work is aesthetically bad *insofar as* it is ethically flawed. But he or she need not hold that removing that ethical flaw must *all things considered* aesthetically improve the work (Gaut 2003:347).

Dette plasseren denne retningen som en moderat etisk posisjon. Med dette kan vi si at ved å fjerne det etisk problematiske kan man komme til å fjerne estetisk forbedrende komponenter. Et interessant eksempel er her *Reservoir Dogs* hvor man kan argumentere for at torturscenen gjennom sin originalitet og intensitet bidrar til å gjøre filmen annerledes og bedre enn andre gangsterfilmer, *samtidig som* man kan vurdere den aktuelle scenen som etisk problematisk.<sup>74</sup> Videre argumenterer Gaut for at ikke alle etiske svakheter i et verk har lik gyldighet, men at en etisk kritiker skal begrense seg til de som er estetisk relevante (Gaut 2003:349). Det er her viktig å merke seg at Gaut opererer med et vidt estetikkbegrep: "I mean by 'aesthetic value' the value of an object *qua* work of art, that is, its artistic value"<sup>75</sup> (Gaut 2000:183). I dette ligger det en forståelse av estetisk verdi som går utover det formale og for eksempel inkluderer kognitive og affektive verdier, begge deler kategorier som er viktige for Gaut.

En av de mest interessante og utfordrende sidene ved Gauts posisjon er nettopp følelsenes betydning for den moralske dommen. Et tradisjonelt etikkteoretisk skille går nettopp mellom kognitivism og emotivisme og synet på hvorvidt etiske dommer er basert på fornuft (og dermed er sanne eller falske), eller om etiske dommer er basert på følelser og dermed kun uttrykk for enkeltpersoners holdninger (Lübcke 1996, Vetlesen og Føllesdal 2000).<sup>76</sup> Som et argument mot moderat moralisme kan man derfor anføre at etiske innvendinger kun vil være

<sup>73</sup> Min utheving.

<sup>74</sup> Jeg skylder å gjøre oppmerksom på at Gaut trolig ikke ville verdsette eksemplet. Denne forskjellen bunner i årsaker som forhåpentligvis vil gå fram av min diskusjon av Gauts senere i kapitlet.

<sup>75</sup> Jf. kritikerne av dette synet, noe uklart hva de legger i estetisk verdi. Gauts estetikkbegrep synes å ligne Kieran definerer som kunstnerisk verdi (Gaut 1998). Gaut proklamerer dessuten at det ikke finnes noen generell retningslinjer for hva det estetisk relevante skal være.

<sup>76</sup> Vetlesen og Føllesdal anvender begrepet nonkognitivism.

relevante i forbindelse med menneskelige handlinger, men altså ikke for ikke tanker eller ideer som må betraktes som en frisone. Ted Cohen beskriver for eksempel hvordan man i streng forstand kan forstå etikken som et felt der man kan skille mellom handling og holdning.<sup>77</sup> Mens det i estetikken kun vil være tale om følelser og ikke handlinger (Cohen 1998:118). Ut fra en slik vurdering vil de estetiske vurderingenes betydning være hierarkisk lavere enn etiske vurderinger, fordi de heller ikke har noen handlingsmessige konsekvenser. Jeg vil imidlertid argumentere for viktigheten og sammenhengen mellom etiske og estetiske vurderinger, blant annet i lys av perspektivene fra Gaut og Carroll, og i tråd med den nyere kognitive teoriens oppvurdering av følelsenes betydning (se mer om denne siste koblingen i avhandlingens kapittel 5).<sup>78</sup>

Fra en rent praktisk etikkposisjon vil man vurdere følelser og tanker, som ikke er direkte motiverende for våre handlinger, som irrelevante for vurderingen av menneskelig moral. Tanker, fantasier og ønsker, uansett hvor uanstendige, grusomme eller korruperte de måtte være, er i henhold til denne posisjonen ikke i seg selv umoralske (Gaut 1998:186). Ikke minst vil man kunne hevde at følelser vekket av fiksjon eller kunst generelt ikke kan anføres mot en tilskuer, og at kunsten må være å betrakte som en frisone hvor følelsene kan få spille fritt.<sup>79</sup> Gauts egne eksempler på følelsers betydning er imidlertid oppklarende her. Dine venner skryter ovenfor deg i forbindelse med noe du har oppnådd, men du oppdager at de egentlig er dypt misunnelige og sjalu. Selv om holdningene deres ikke har hatt konsekvenser for handlingene overfor deg, vil ikke det endre ditt syn på dine venner? Omvendt kan venners omsorgsfulle tanker og sympati ha betydning i en vanskelig situasjon selv om vennene ikke er i stand til å sette disse følelsene ut i handlinger som kan hjelpe i situasjonen. Våre venners følelser og tanker om oss *har* betydning også når de ikke gir seg utslag i handlinger.<sup>80</sup> Gaut anfører også hvordan mange karakteristikk av personers moral hviler på begrep som ufølsom versus vennlig og empatisk. Dette er uttrykk som beskriver følelser og holdninger, men ikke nødvendigvis handlinger (Gaut 1998:186). Gaut argumenterer derfor for en affektivt-praktisk etikkposisjon som inkluderer både handlinger, motivasjoner og følelser. Gauts posisjon støttes av Carroll som vektlegger tilskuerens aktive medskapning i møte med fortellende kunst som avgjørende. Fortellende kunst er per definisjon ufullstendig uten tilskuerens tillegg (Carroll 2000:138). Å forstå en tekst handler for Carroll også om å mobilisere adekvate følelser, for eksempel skam, indignasjon, forakt eller medfølelse.<sup>81</sup> I dette perspektivet inkluderes derfor også følelser for fiksjon, fordi en tilskuers imaginasjon og reaksjoner på imaginasjonen følgelig spiller en rolle for denne personens etiske karakter.

---

<sup>77</sup> "Feeling and action".

<sup>78</sup> Og med perspektiver fra teoretikere som Vetlesen, Bauman, Levinas.

<sup>79</sup> Aristoteles.

<sup>80</sup> Her kam man selvsagt innrømme at dette forutsetter en handling, nemlig at noen forteller om dette, men ikke nødvendigvis, tanken på at noen tenker på en kan være nok.

<sup>81</sup> Se for eksempel Levinson 1997, Evans 2001.



Such affective-practical conception of ethical assessment allows the ethical assessment of the feelings that people have when they respond to fictions, even though they cannot act toward the fictional events described (Gaut 1998:187).

Ved å legge vekt på en etikk som innbefatter tanker og følelser begrenses ikke det etisk relevante til kausale sammenhenger, og fiksjonens etiske betydning blir dermed både mer åpenbar og mer omfattende enn det alternative posisjoner vil åpne for. Forbindelsene mellom fiksjon og virkelighet begrenses heller ikke av realismekrav og omfatter derfor også eventuelle eksotiske eller urealistiske ”fiksjonaliteter”.

... the kinds shared between it (*the fictional*)<sup>82</sup> and the real world will be vast, given the limits on the human imagination, the interests we have in fiction (which include exploring possibilities that reorder the actual world), and interpretive constraints, which involve drawing on background information about the real world in the interpretation of fictions. So the attitudes manifested toward fictional entities will have many implications for attitudes manifested toward real entities (Gaut 1998:188).

Implikasjonene her kan synes beslektet med Kendall Waltons broer mellom imaginasjon og virkelighet, men Gauts teori atskiller seg på et vesentlig punkt fra Waltons ”make-believe” teori. Gaut insisterer nemlig på våre reaksjoner på fiksjon som virkelige følelser og ønsker (Walton 2000).<sup>83</sup>

Våre responser på fiksjon er vanligvis også affektive, og verdien av et verk hviler ofte på en slik respons, for eksempel at en romans påstand om kjærlighetens betydning har langt høyere estetisk verdi dersom leseren virkelig føler dette (Gaut 1998:194-196). Kunstverkenes etiske verdi kan vurderes ut fra følelsene de gir oss og den intellektuelle kunnskapen og lærdommen de gir oss. Gaut rubriserer dette som en kognitiv-affektiv posisjon (se også Plantinga 1996). Her går Gaut lenger enn Carroll i å forutsette sin etiske modell i kognitiv teori, og han framhever kunstens mulighet for ny kunnen sterkere enn Carroll (jf. knowledge-how).

Jeg har så langt forholdt meg til Gauts og Carrolls teorier som sterkt beslektede og i liten grad problematisert forskjellene. Noël Carroll betoner selv likhetene mellom de to modellene (Carroll 1996). Imidlertid har fagfilosofer etablert en diskusjon om posisjonene som sådan og forskjellene dem imellom (se for eksempel Conolly 2000, Kieran 2001, Mullin 2002). I min sammenheng framstår deler av denne diskusjonen som mindre relevante, også fordi mitt prosjekt inngår i en sammenheng hvor målet er å teste ut en mulig praksis og ikke et rent etikkteoretisk problem. Hovedskillet mellom Gauts etikk og Carrolls moderate moralisme framgår imidlertid delvis av terminologien, hvor Carroll posisjonerer seg som en mer moderat teoretiker med hensyn til kriteriene. Mens Gaut hevder at *alle* etiske defekter ved et kunstverk

<sup>82</sup> Mitt innskudd for sammenhengens skyld.

<sup>83</sup> Mer om dette i neste kapittel.

også er estetiske defekter, er Carrolls posisjon at *noen* etiske defekter også er estetiske defekter (Carroll 1998, Mullin 2002).

På et punkt er skillet mellom de to vesentlig for den posisjonen jeg selv vil argumentere for. For Carroll handler den riktige reaksjonen på en tekst om å mobilisere de følelsene den etterspør.<sup>84</sup> Det betyr at kun noen former for kunst etterspør moralsk riktige reaksjoner som oppstår i det vi kan beskrive som idealpublikummeren. Denne prosessen som Carroll beskriver som klargjørende,<sup>85</sup> oppstår i møte med *noen former* for kunst og aktiviseres når verk og tilskuer har en felles moralsk referanseramme. For Carroll er den moralske reformen eller klargjøringen derfor primært basert på en reorganisering eller refokalisering av det mennesker allerede tror og føler. Den nye innsikten om oss selv består derfor i stor grad av å klargjøre holdninger som kanskje framstår som uklare eller abstrakte før møtet med kunsten. ”For moral reform can be achieved by deepening our moral understanding of that which we already believe and feel” (Carroll 1998:148–149). Kunst kan med andre ord være moralsk fokuserende eller oppbyggelig basert på følelser og holdninger som tilskueren har, kunstens mulighet for å endre holdninger hos tilskueren er imidlertid begrenset (se også Waldahl 1989). Gauts posisjon synes i større grad å åpne for helt nye innsikter og nye følelser i møte med kunst. Spørsmålet om hvorvidt vi får nye holdninger eller bekreftet de vi allerede har, er et kritisk spørsmål. Selv om jeg deler Carrolls oppfatning om at vi i de fleste tilfeller opplever en klargjøring og en bekreftelse på ting vi ikke var oss helt konkret bevisst, mener jeg at vi nettopp i kraft av imaginasjonens muligheter i møte med film også kan oppleve følelser vi ikke tidligere har hatt (jeg vil for eksempel argumentere for dette i forbindelse med analysen av *Fight Club*).

Her er det på tide å oppsummere hovedmomentene ved moderat moralisme før jeg gir meg i kast med prosjektets begrensninger. Gaut og Carrolls perspektiv etableres gjennom en utvidelse av det etiske feltet til å inkludere kognitive og affektive reaksjoner hos tilskueren som *estetisk relevante*. Gjennom argumentasjonen for en affektiv-praktisk etikk inkluderes tanker og følelser skapt fiksjonelt som en del av *etikkenes område* og som *etisk relevante*. Videre har et hovedmål vært å finne en metodikk for å resonnerer fram gyldige etiske dommer, nettopp ved å inkorporere tilskuernes følelser i møte med kunst. Posisjonen og metodikken argumentert fram av Gaut, framstår for meg som både nødvendig og relevant, og ikke minst både klargjørende og stimulerende.

Jeg vil i neste avsnitt følge muligheten for å opprettholde sentrale deler av innsiktene fra moderat moralisme, samtidig som man inntar en posisjon som i større grad åpner for det motsetningsfylte og det ambivalentes betydning.

---

<sup>84</sup> “Mobilizing the emotions that are requisite to the text” Carroll 1998:XX.

<sup>85</sup> “Clarificationism” (Carroll 1998): ”klargjørende”.

## 4.8 Hull i den etiske modellen

Som det har gått fram av framstillingen så langt, har jeg mye sympati for ideene og intensjonene bak moderat moralisme. Jeg følger dessuten teoretikerne i deres hovedkonklusjoner om vurderingen av moralske sider ved kunst som relevante, og i koblingen opp mot det kognitive og emosjonelle potensialet for moralsk erkjennelse som igangsettes i møte med bestemte kunstverk. Imidlertid mener jeg at teoretikerne i for stor grad er opptatt av den moralsk korrekte kunsten, ikke minst den litterære kanon, og dermed overser en del vesentlige utfordringer. Det utfordrende problemet er etter min mening ikke å identifisere moralske meritter i Brontes *Jane Eyre*, eller å erkjenne immoraliteten i eventuelle sadistiske følelser vekket av de Sades *Juliette*.<sup>86</sup> Det er ikke vanskelig å enes om at humor som virker frigjørende og opplysende, er etisk mer forsvarlig enn humor som spiller på hjerterå følelser. Eller at det er mer etisk å føle med en karakter som utsettes for urettferdige lidelser, enn å sympatisere med karakterer som ikke er verdige vår sympati (for eksempel helten Sean Archer versus terroristen Castor Troy i *Face/Off*).<sup>87</sup> Jeffery Dean gjør et sentralt poeng ut av dette. Etter et teoretisk skifte som har oppvurdert betydningen av et sensitiv engasjement ved kunst, fokuserer teoretikere på vurdering av kunst som for eksempel stimulerer til engasjement med moralsk perverterte personer eller handlinger (Dean 2004:5-6). Samtidig er dette feltet underforsket, hevder Dean.

That, is given the nature of the kinds of views developed and defended in current research, it becomes increasingly difficult to take seriously the ethical benefits of imaginative engagement with and without acknowledging its potential dangers as well (Dean 2004:6).

Dette er et kjernespørsmål, og jeg deler Deans vurdering av "the state of the art" hvor mange teoretikere tenderer mot en utopisk posisjon, som Carroll har beskrevet som "Art on the side of the angels" (Carroll 1998). Imidlertid tror jeg det er mulig å åpne opp for diskusjonen Dean etterlyser uten å gå til den andre ytterligheten, dvs. et platonisk syn på kunst som "Art on the side of devil" for å følge opp Carrolls terminologi (Carroll 1998).

Moderat moralisme har imidlertid flere utfordringer knyttet til det teoretiske fundamentet. Fordi Gaut og Carrolls hovedærend har vært å argumentere fram en posisjon det er fagintern uenighet om innenfor estetisk filosofi, blir noen moment borte på veien. Mer fundamentalt skiller mitt syn seg fra moderat moralisme i to spørsmål. Min kritikk er særlig knyttet til at retningen ikke går langt nok i drøftingen av hva tilskuerens imaginative bidrag betyr, og at den derfor så kategorisk bestemmer etisk kvalitet som en *entydig* moralsk holdning i verket. Det andre hovedproblemet er hvordan teorien i så liten grad tar opp i seg selve den filmatiske representasjonens betydning. Forholdet mellom tilskuerne moralske imaginasjon og

<sup>86</sup> Men ofte vil også slike tilfeller implisere tvetydigheten eller ambivalensen.

<sup>87</sup> Både de konkrete og generelle eksemplene (med unntak av *Face/Off*) anvendes av Gaut 1998.

den filmatiske representasjonen henger selvsagt nøye sammen (men jeg vil delvis tilstrebe å behandle dette som to problem ved moderat moralisme).

Jeg vil her vende tilbake til en viktig teoretisk forløper for posisjonens forhold til følelsenes rolle i bedømmelsen av et verks etiske standard. Gaut relaterer nemlig sin posisjon til David Hume som vektla affektiv reaksjon på kunst, og Humes advarsel mot å inngå i immoralske følelser som et verk kan invitere til. I standardverket *Of the Standard of Taste* [1757] (1997) drøfter Hume element som kan forstyrre vår glede ved et kunstverk.<sup>88</sup> Hume anbefaler at vi overser element som er forstyrrende, fordi de representerer en annen tid eller en annen skikk, men moralske feil representerer ifølge Hume en annen kategori feilskjær ved kunsten. Vi bør ikke tolerere kunst (eller dikt som er Humes hovedeksempel) hvis ideer eller moral frastøter oss.

But where the ideas of morality and decency alter from one age to another, and where vicious manners are described, without being marked with the proper characters of blame and disapprobation; this must be allowed to disfigure the poem, and to be a real deformity. I cannot, nor is it proper I should, enter into such sentiments; and however I may excuse the poet, on account of the manners in his age, I never can relish the composition (Hume [1757] 1997).<sup>89</sup>

Hos Gaut er dette et avgjørende utgangspunkt for hvordan man fastsetter moralske dommer, så Gaut legger stor vekt på leseren eller tilskuerens etikk her.

However, Hume also, adds "nor is it proper that I should," and that ought to be the core claim; the responses should be merited, not simply the ones we have"(Gaut 2000:350).

Hovedspørsmålet for Gaut er hvordan den prefokuserte/foreskrevne responsen på verket er verdifull, og hvorvidt det er egnet eller uegnet å reagere slik verket legger opp til. Både Gaut og Carroll skiller dermed (i tråd med Hume) mellom moralsk riktige og umoralske følelsesmessige reaksjoner på kunstverk. Svarene på en films etiske verdi ligger i tråd med dette i tilskuerens reaksjon. Dersom vi virkelig liker eller gleder oss over en sadistisk handling, viser dette oss i et dårlig lys og reflekterer en svakhet i vår etiske karakter i henhold til Gaut (Gaut 1998:194).

Dette er et essensielt, men problematisk punkt når jeg etter hvert skal bevege meg mot de konkrete filmene i undersøkelsen. Mange filmer forutsetter at vi skal sympatisere med for eksempel unge på villspor (*True Romance*, *Wild at heart*) eller gangstere (*Pulp Fiction*, *Reservoir Dogs*) og respektere voldelige hevner (*Cape Fear* og *Seven*). Må slike tilskuerreaksjoner rubriseres som sadistiske? Jeg vil allerede her anføre at jeg vil legge vekt på viktigheten av spesifikke forskjeller mellom disse filmene, hvis handlinger tilsynelatende er like, i mine filmanalyser. Spørsmålet må

---

<sup>88</sup> Jeg har anvendt en nettpublisert utgave: <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html>.

<sup>89</sup> Fra paragraf 32.

derfor besvares for hvert enkelt tilfelle. I første rekke vil jeg her problematisere den enkle koblingen mellom karakterers handlinger og tilskuernes reaksjoner som kan synes implisitt her. Dilemmaet som den britiske filmforskeren Murray Smith har beskrevet som ”Sympathy with the Devil”, et familiært dilemma innen moderne populærfilm (Smith 1999). Hvordan kan vi forsvare det Smith betegner som en ”pervers allianse” med for eksempel en seriemorder som ”Hannibal the Cannibal” i *Silence of the Lambs*? Et annet beslektet eksempel fra mitt materiale er representasjonen av den onde gangsteren Castor Troy i *Face/Off*. Ved flere tilfeller i filmen blir vi som tilskuere invitert til å beundre terroristen. Et eksempel på dette er en eksessiv scene hvor Troy ankommer en flyplass, og hvor han presenteres som en ”Ondskapens Liberace” ved hjelp av klær, bevegelser og musikk.<sup>90</sup> På dette tidspunktet i fortellingen vet vi at han har drept en liten gutt uten noen former for anger, og at han med kaldt blod har plassert en bombe som vil drepe tusenvis av mennesker. Likevel vil tilskuerne oppleve å beundre framstillingen av Castor Troy her. Kan vi tillate oss å gjøre dette uten å bli rubrisert som perverse? Gauts, – og Carrolls, svar vil her være å beskrive slik representasjoner som etiske feilskjær ved filmen.

Etter min mening tenderer mot Gaut en forenklet og nesten platonisk forståelse av identifikasjon med karakterer, ved å anvende begrepet i betydningen ”using identification as taken another persons identity”. Jeg vil her støtte meg på Murray Smiths såkalte sympatistruktur (Smith 1996). Smith argumenterer mot en streng versjon av begrepet identifikasjon, slik det blant annet har vært anvendt innenfor psykoanalytisk filmteori, hvor identifikasjon har vært forstått som en prosess hvor tilskueren mistar seg selv for å være protagonisten. Smith påpeker i stedet hvordan tilskuerens engasjement med protagonisten inngår en bevisst forståelse av fiksjonens fiksjonalitet. I sin teoretiske plattform vektlegger Smith tilskuerens kognitive forståelse og kontinuerlige vurderinger av karakteren og dennes handlinger. Smith har derfor formulert en ny teori om tilskuerens engasjement med karakteren, som han har gitt navnet sympatistruktur. I denne modellen trekker han opp tre ulike nivåer hvor tilskuerens sympati med karakterene dannes.<sup>91</sup> Det første nivået, gjenkjennelse, beskriver hvordan tilskueren medskapende konstruerer en karakter på bakgrunn av kjennetegn og informasjon om karakteren. Begrepet tilpasning bruker Smith om prosessen hvor tilskueren i økende grad relateres til karakteren gjennom tilgangen på kunnskap om handlinger og holdninger. Det tredje og siste nivået, allianse eller lojalitet, beskriver en dypere forståelse av karakteren og en moralsk evaluering av dennes handlinger. Murray Smith (og for den del Noël Carroll) betoner tilskuerens bevisste valg og vurderinger i prosessen, noe som inkluderer moralsk og ideologisk evaluering av karakterens handlinger, før man eventuelt inngår en allianse. Mens de to første

---

<sup>90</sup> At musikk og framtoning ble kopiert av Dressmann i deres reklamer for herreklær, viser at framstillingen synes å ha appell.

<sup>91</sup> Recogniton, alignment, alliance.

nivåene i sympatistrukturen kun krever tilskuerens oppmerksomhet og forståelse i forhold til filmen, er lojalitet forbeholdt det nivået hvor vi evaluerer og gir emosjonell respons på handlinger vi bevitner. Det er en viktig komponent i Smiths teori at tilskueren tiltros muligheten til å reagere annerledes enn karakterene, og at hun er aktivt evaluerende hele veien. I lys av Smiths teori vil jeg for eksempel argumentere for at de voldelige handlingene til de kvinnelige protagonistene i *Baise-moi* (Despentes 2000) kan fylle meg med avsky og tristesse, mens de for andre i første rekke representerer kvinnelig mot og motstand (Mühleisen 2004). Uansett er det ingen automatikk i at filmens voldelige representasjoner skulle overføre de kvinnelige karakterenes følelser av hat og aggresjon til tilskueren.

Et siste moment som jeg vil trekke fram fra Smiths teori i denne omgang (jeg vil returnere til den i forbindelse med filmanalysene, er skillet han gjør mellom første grads og andre grads perversjoner). Den første kategorien beskriver det vi vil kalle en pervers handling (for eksempel dyresex), men den andre er: “the enjoyment of the transgressivnes of what this person looks upon as perverse” (Smith 1999). Ifølge Smith er det mulig for en tilskuer å sympatisere med en handling på tvers av vår karakter og *til tross for* handlinger som fiktive karakterer utfører og *ikke på grunn av* de sadistiske handlingene. Vi kan føle lojalitet til tross for en karakters handlinger og de kan engasjere oss til tross for at vi føler ubehag med det de utfører.

I tilfellet *Face/Off* er *ikke* våre følelser ovenfor den onde Troy entydig sadistiske, følelsene består både av fascinasjon, sympati, sinne, avsky osv. På samme måte er det ikke noen automatisk sammenheng mellom en sympatisk handling utført av en sympatisk karakter, og i at min respons er verdig (merited). Jeg kan for eksempel irritere meg over at karakterens handling er dumsnill, eller la meg forstyrre av at en karakter framstilles som endimensjonalt sympatisk (for eksempel en innvending mot Gwyneth Paltrows karakter Tracy i *Seven*). Sympatiske handlinger i fiksjonsverdenen kan skape usympatiske reaksjoner hos meg, for eksempel aggresjon. Omvendt er det ikke gitt at framstillingen av en pervers morder skulle gi perverse følelser eller drapslyst hos meg, flertallet av filmhistoriens verker har tvert om portrettert mordere på måter som vekker (moralsk) avsky hos tilskuerne. Perspektivene fra moderat moralisme vil etter min mening primært kunne fungere tilfredsstillende ovenfor kunst med entydig moral, for eksempel filmer som gjør at vår avstand til voldsbruk forsterkes.

For å kunne forklare denne ambivalente og komplekse tilskuerreaksjonen må teorien imidlertid i større grad innbefatte en forståelse av selve framstillingsformen. Det vi nyter i *Face/Off* er ikke sadisme, men framstillingen eller iscenesettelsen av den onde karakteren. I dette tilfellet gjelder det for eksempel grepet med to skuespillere som bytter karakterframstilling underveis i filmen, eller John Travoltas skuespill og endringen fra god til ond karakter. Å gjengi en films synopsis vil aldri tilfredsstillende kunne kreditere den filmatiske verdien. Uansett hvor

presis en deskriptiv redegjørelse for en film er, vil det finnes et hull. Kvaliteter eller mangelen på kvaliteter har en tendens til å falle i dette hullet. Kvalitet består ofte av en absolutt spesifisitet ved enkeltverket som ligger i filmens særegenheter i framstillingen (se også Cohen 1998 for en liknende argumentasjon). Det er derfor viktig å etablere perspektiv som ivaretar filmen som et hele. Et teoretisk rammeverk som kan muliggjøre det, er Ed Tans distinksjon mellom følelsene en film vekker. Tan skiller mellom det han kaller ”fiksjonsfølelser” og ”artefaktfølelser” (Tan 1996, Tan og Friidja 1999). Dette begrepsparet kan anvendes for å skille mellom følelsene en tilskuer har i forhold til hendelsene i den fiktive verdenen, og gleden og beundringen vi har i møte med filmen som konstruksjon eller artefakt<sup>92</sup> (Tan og Friidja 1999:52). Dette er etter min mening en adekvat modell for å beskrive en lang rekke tilskueropplevelser, for eksempel i tilfeller hvor det ligger en ambivalens mellom en vakker representasjon og et ubehagelig innhold. De filmatiske grepene som filmskaperne velger kan skape motstridende følelser. Mens jeg på den ene siden reagerer med overraskelse og skrekk i møte med spøkelsene i *The Sixth Sense* (Shyamalan 1999), kan jeg *samtidig* føle beundring for de grepene som her er valgt. Et særlig intenst eksempel på dette finner vi i den spektakulære scenen hvor ringens brorskap skal krysse broen over Khazad Dum i Peter Jacksons filmatisering av *Lord of the Rings: The Fellowship of The Ring* (2001). Kombinasjonen av Howard Shores grandiose musikk som veksler mellom styrke, angst og sorg, sammen med digitale effekter på høyt nyvinnende nivå, gir tilskueren rene estetiske opplevelser her. Tilskueren kan her ta seg selv i å tre tilbake for en distansert refleksjon over hvordan denne scenen filmatisk er muliggjort. Likevel kan vi også oppleve bekymring for hobbitene og skjebnebrødrene deres i flukten fra orker og Balrogen, *samtidig* som fornemmelsen av selv å stå i fare for å falle i skyggenes dyp var påtrengende, i alle fall for denne tilskueren.

Reaksjoner på filmens visuelle eller spektakulære element trenger ikke å skape en mer distansert tilskueropplevelse, fordi tilskueren klarer å ha to følelser i hodet samtidig. Tan legger imidlertid mest vekt på den første kategorien, fordi han i likhet med mange andre kognitivistere insisterer på likheten mellom følelser vekket av en film og følelser vekket av en virkelig hendelse. Dette perspektivet synes også å farge Gauts og Carrolls framstillinger, men jeg vil argumentere for at Tans modell likevel kan være fruktbar, nettopp på grunn av det analytiske potensialet som ligger i todelingen (mer om dette i kapittel 5).

Dette perspektivet er beslektet med Cynthia Freelands begrep om metafølelser som er et bidrag til å forklare blandede estetiske følelser, for eksempel hvordan vi kan like eller nyte å se horrorfilm. Freeland legger vekt på at en og samme film nettopp kan skape en rekke ulike

---

<sup>92</sup> “The events in the fictional world” and the “enjoyment and admiration for the film as film”.

responser, og at disse responsene kan bestå av blandede eller motstridende følelser.<sup>93</sup> Freeland er særlig opptatt av det hun beskriver som “the role of pleasure in pain” (Freeland 2003).<sup>94</sup> Freeland foreslår at kunstnyttelsen er atskilt, som et alternativ til modeller som forklarer attraksjonen ved kunst som skaper negative følelser ved at de positive følelsene på en eller annen måte er sterkere eller utradrer de negative følelsene. Nyttelsen er ifølge Freeland en meta-følelse som er distinkt fra smerten, selv om den kan være skapt av smerten. Denne følelsen kan både være generert av og handle om det smertefulle, men den kan også handle om noe annet ved verket. Dette andre kan være det som Tan beskriver som artefaktfølelser, og omfatte for eksempel plotkonstruksjon, spesialeffekter eller skuespill som i mitt eksempel *Face/Off*. Men metafølelsen kan også utledes fra tanken på lidelsen i fiksjonsuniverset, og situasjonen den gode Archer opplever i kroppen til sin sønns morder.<sup>95</sup> Freelands interesse for horrorfilm bunner slik også i en teori om at denne genrens appell blant annet kan forklares som refleksjoner over og innsikter i det onde (Freeland 2000).

Carroll synes derimot å mene at kunst som forvirrer oss er moralsk problematisk, og han anvender *Natural Born Killers* som et opplagt eksempel her (Carroll 1998:150). Men er det faktisk riktig at det bare er filmer med en stabil og entydig moralsk holdning som gir forbedret moral eller moralsk innsikt hos tilskueren? Det er mitt mål å gi en drøfting nettopp av filmer som er motsetningsfulle og forvirrende i denne avhandlingen, og det framstår ikke som adekvat å ganske enkelt avvise disse på moralsk grunnlag alene *fordi* de er tvetydige. Filmene i mitt materiale er valgt ut nettopp fordi de kan være etisk utfordrende, immoralske eller skape ambivalente reaksjoner. Mitt materiale er derfor av en vesentlig annerledes karakter enn fiksjonene diskutert av Gaut og Carroll. Hovedproblemet med den teoretiske inngangen går etter min mening på en manglende aksept for at det kognitivt og affektivt utfordrende kan ha et moralsk potensial per se.

Den kanadiske filosofen Amy Mullin er også opptatt av det forvirrende og utfordrende som noe som kan være etisk verdifullt. Mullin framhever nettopp kunstens muligheter for å utforske ideer, temaer og følelser på en utfordrende måte som kunstnerisk kvalitet.

I wish to argue instead, first, that a work may be morally significant because of its imaginative exploration of various moral ideas, emotions, and values. Second, the work's imaginative exploration of its moral subject matter should count as an aesthetic merit. Third, and finally, a work may be morally imaginative, and to this extent aesthetically valuable, while a) clearly prescribing immoral responses, b) clearly prescribing moral responses, or c) doing neither of the above, perhaps by prescribing an attitude of exploration toward the moral ideas and emotions it explores, or perhaps by being ambiguous or ambivalent about its moral subject matter (Mullin 2002:140).

---

<sup>93</sup> Se også Freelands artikkel om det sublime (Freeland 1995).

<sup>94</sup> Handout at Ethics and Negative Aesthetics in Trondheim October 2003.

<sup>95</sup> Det vil si at den såkalte ”Face/Off-scenen” også endrer kroppens ytre kjennetegn.



For Mullin synes det mulig å finne både estetiske og etiske kvaliteter ved et verk som ikke forsvarer et bestemt moralsk standpunkt (Mullin 2002:141). Vi kan, hevder hun, finne verdier i et verk som har holdninger vi tar avstand fra fordi verket provoserer oss på en interessant måte, eller gjennom en imaginativ utforskning. Som jeg tidligere har vist, har tradisjonell estetisk verdi blant annet vært beskrevet med begrep som intensitet og kompleksitet. Et verk som er åpent for flere tolkninger, tilkjennes tradisjonelt høyere verdi enn et entydig verk.<sup>96</sup> Hvordan kan estetisk kompleksitet være en kvalitet, mens etisk kompleksitet er en svakhet? Mullins posisjon er beslektet gjennom at hun vektlegger egenverdien i det tankeprovoserende. Jeg følger Mullin på dette punktet og vil selv legge til det følelsesmessig utfordrende som potensielt vekkende for vår ”imaginative moral”.

Mullin begrunner sin posisjon gjennom tre eksempler (fortellingen om Abraham i 1. Mosebok, Margaret Atwoods *The Handmaid's tale* og Paul Thomas Andersons film *Magnolia*) som representerer henholdsvis en entydig moral som Mullin er uenig i, enig i og en tvetydig moralsk holdning. Til tross for at Mullin tar avstand fra den moralske visjonen som uttrykkes i fortellingen om Abraham (vi oppfordres til å beundre Abrahams vilje til å ofre kone og barn), er den så rik i sin utforskning av moralske ideer, moralske dilemmaer og moralske følelser at den er verdifull (Mullin 2002:141–142).

On my view, it makes no aesthetic difference whether morally sound or morally unsound audience responses are advocated by a work, but it makes a great deal of difference whether the work's moral element is uninspired, or whether it instead either encourages us to entertain new possibilities or neglected moral scenarios, or deepens our exploration of our ongoing moral commitments and moral vocabulary (Mullin 2002:143).

Med dette mener ikke Mullin at enhver provokasjon skulle være et pre, for eksempel ved filmer som anvender vold for å sjokkere, slike filmer kan imidlertid lett framstå som tomme. Verdien ligger i de verkene som kan aktivisere tilskuerens moralske imaginasjon, dvs. de verkene som får tilskueren til å føle og tenke på nytt. I dette ligger det implisitt at det nye kan være på godt og ondt, denne prosessen vil ikke nødvendigvis lede til moralsk forbedring hos tilskueren. Imidlertid ønsker Mullin å dra oppmerksomheten til kvaliteter ved kunst som har kraft til å være uventet, forstyrrende, og som kanskje kan forandre oss (Mullin 2002:145). Etter min mening er kjernen hos Carroll langt på vei den samme, han er talsmann for kunst som kan oppøve ”ethically relevant skills and powers” (Carroll 2000b:366). Skillet mellom Mullin og Carroll går på hvorvidt dette også kan finne sted i forbindelse med etisk tvetydig kunst. Jeg har her tro på Mullins hypotese, og jeg tror øvelsene har størst verdi hvis man ikke alltid repeterer det kjente.

---

<sup>96</sup> Beslektet med Nussbaum.

Mitt etikkteoretiske ståsted er influert av den etiske vendingen innenfor kunstteori, hvor man etter det poststrukturalistiske prosjektet nødvendigvis må oppgi troen på essensielle og universelle kategorier for kvalitet. Mitt utgangspunkt er at dette likevel ikke umuliggjør teoretiske refleksjoner omkring filmens kvaliteter. Moderat moralisme framstår slik som et relevant og inspirerende utgangspunkt. Jeg mener imidlertid at teorien trenger ytterligere utvikling med hensyn til det teoretiske potensialet som ligger implisitt i Carrolls vektning av imaginasjonens betydning. Dessuten vil jeg argumentere for at et slikt teoretisk fundament i sterkere grad må inkorporere betydningen av det genuint filmatiske, noe som særlig vil komme til uttrykk i det filmanalytiske kapitlet. Før jeg kommer dit vil jeg utvikle noen flere filmteoretiske perspektiver på filmopplevelse .

## Kapittel 5: Filmteoretiske perspektiv på fiksjonsopplevelsen

.... og at film kan være en fysisk opplevelse.  
Arild Abrahamsen<sup>1</sup>

It is no great innovation to claim that spectator affective experience relates to theme, narrative information, story structure, character – all film elements which the spectator must perceive, think about, and evaluate. It is curious, then, that film theory has tended to neglect "content" in its descriptions of spectator response, and has failed to theorize the place of cognition in spectator emotion.

Carl Plantinga<sup>2</sup>

### 5.1 Mulige tilskuerorienterte posisjon

Dersom tilskuerens følelser er sentrale ved vurdering av fiksjonsfilm, og i særlig grad fiksjonsvold, er spørsmålet hvordan man filmteoretisk kan belyse dette forholdet. Kan man i det hele tatt utlede allmenne innsikter om et tema som er så subjektivt variabelt? Tilskueren har til dels vært underforsket i den tidlige filmteori, med et viktig (og mye oversett) unntak i den klassiske teoretikeren Hugo Münsterberg. Hans pionerverk *The Film: A Psychological Study: The silent Photoplay*<sup>3</sup> fra 1916 er den første seriøse filmteoretiske behandlingen av filmtilskueren. Münsterberg framhever at det å vekke følelser er filmens fremste mål, og at følelsene som vekkes må forstås som virkelige følelser. I sin teori om filmmediets ontologi viser han hvordan filmmediets form er særlig egnet til å vekke følelser (Münsterberg [1916] 1976, Andrew 1976).

Innenfor nyere filmteori finnes det tre teoretiske paradigmer som i særlig grad har fokusert på forholdet mellom tilskuer og film, nemlig psykoanalytisk filmteori, fenomenologi og kognitiv filmteori. Mens den psykoanalytiske teorien i ulike avgreininger (inkludert den psykosemiotiske og feministiske retningen) var dominerende i 1970 og 1980-tallets filmteori, er bildet i dag mer brokete. Dagens moderne filmteori karakteriseres ved at en rekke teoretiske retninger går parallelt, og det er derfor vanskelig å peke ut *et* ledende teoretisk paradigme. Blant de ulike retningene kan man imidlertid framheve *en filosofisk dreining*, hvor særlig den fenomenologiske filosofien har vært viktig, og *en kognitiv dreining* som særlig sentrale. Selv om det tematiske spennet i dagens filmteori favner mye, fra drøftinger av filmmediets ontologi til fornyet fokus på mediets auditive sider (etc, etc.) er en av de sterkeste tendensene en fornyet interesse for tilskueren og dennes opplevelser. Denne tendensen kommer til uttrykk både innenfor den

<sup>1</sup> Anmeldelsen av *The Matrix*.

<sup>2</sup> Plantinga 1997:379.

<sup>3</sup> Også utgitt som *The Photoplay*.

kognitive retningen og innenfor den fenomenologisk inspirerte teorien. Vanligvis etableres disse to retningene som motsetninger, hvor den ene vektlegger inter-menneskelige fellestrekk basert på kognisjon, og den andre kroppslige personlige erfaringers betydning for teorier om filmatiske fenomener (se for eksempel Stam 1999, Tredell 2002). Selv om jeg allerede har posisjonert meg gjennom bruken av kognitive teoretiske i det etikkteoretiske kapitlet vil jeg her argumentere inn noen flere nyanseringer. Dette kapitlet vil dessuten være mer direkte knyttet opp mot filmopplevelsen, og gi noen perspektiveringer av fenomenologien og den kognitive teorien i så henseende. Jeg vil her argumentere for noen likheter på tvers av disse retningene, som jeg også vil inkorporere i mine tekstanalyser i kapittel 6.

Mens fenomenologiens historie kan føres tilbake til sentrale filosofer som Edmund Husserl (1859-1938) og Jean Paul Sartre (1908-1961) (og til linjen fra Hegel og Heidegger) har retningen likevel ikke vært en tung del av tidligere filmteori. I etterkrigstiden da fenomenologien sto sentralt i fransk filosofi finner man riktignok noen filmteoretiske foregangsmenn, den ledende realistiske filmteoretikeren Andre Bazin (*What is Cinema* 1-2) og Jean Mitry med verket *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* (1963/1990).<sup>4</sup> Felles for disse to teoretikerne var et fenomenologisk perspektiv anvendt for å forklare filmens estetikk og ontologi, eller som filmteoretikeren Robert Stam formulerer det ”the phenomenology of realism” (Stam 1999: 72-82).

Denne kimen kom etter hvert i skyggen av en higen etter mer ”objektiv vitenskap” på 1960-tallet da filmvitenskapen ble etablert som akademisk disiplin, hvorpå lingvistisk og strukturalistisk teori ble et dominerende paradigme i filmteorien.<sup>5</sup> Når Vivian Sobchack anvender Maurice Merleau-Ponty i *The Address of the Eye* (1992) og Allan Casebier trekker på Husserl i *Film and phenomenology* (1991) er det derfor å forstå som en fornyelse av filmteorien på 1990-tallet. Fenomenologien er en filosofi om hvordan subjektet erfarer virkeligheten eller (som ved filmfenomenologi) en teori om kunstnerisk eller filmatiske erfaring (Hausken 1999). Fokus på det subjektive perspektivet og den subjektive opplevelsens betydning for erkjennelsen, går derfor igjen som et viktig karakteristika for retningen (se for eksempel Hausken 1999:12). Jeg vil i det videre forholde meg til den delen av fenomenologien som kan defineres som persepsjonsfenomenologi, og vil dermed både tegne et forenklet bilde og ikke forholde meg til skiller mellom Hegel og Husserl (eller Casebiers forsøk på å definere en realistisk teori for filmrepresentasjon). Med utgangspunkt i Vivian Sobchack (og gjennom henne Merleau-Ponty)

---

<sup>4</sup> Bazins viktigste artikler er samlet i bokform, jeg forholder meg til den engelske utgaven. Mitrys bok kom på fransk i 1963/64, men jeg forholder meg til den engelske utgaven fra 1990.

<sup>5</sup> Et viktig skifte i filmteorien er derfor også en dreining bort fra analyse av ”filmspråk” (tilbake) til filmpersepsjon, med vekt på den visuelle persepsjonen, en dreining som er viktig for begge disse retningene.

er det andre karakteristikumet jeg derfor vil trekke fram (ved den fenomenologiske posisjonen jeg forholder meg til her) den kroppslige persepsjonens betydning for erkjennelsen.

Som utgangspunkt for min drøfting vil jeg derfor framheve de noe forenklede stikkordene ”subjektivitet” og ”kropp” som sentrum for den fenomenologiske erkjennelsen. Subjektivitet og kropp framstår gjerne som binær opposisjon til den kognitive retningens fokus på det rasjonelle tenkende menneske, eller for forenklingens skyld den kognitive retningens vekt på betydningen av ”objektivitet” og ”hode” i forhold til den menneskelige erkjennelse.

Den kognitive filmteoriens vekst kan ikke minst forstås som en reaksjon mot det den amerikanske filmteoretikeren David Bordwell har beskrevet som ”the Grand theory of everything”, nemlig den psyko-semiotiske teorien som dominerte filmteorien fra 1970-tallet (Bordwell 1989).<sup>6</sup> Den psykoanalytiske filmteorien var tidligere det ledende paradigmet i spørsmål knyttet til tilskuerens filmfascinasjon, identifikasjon og ikke minst ubevisste følelser vekket i kinomørket. Kritikken mot denne retningen, særlig fra kognitivt hold, har blant annet gått på tendenser til å beskrive tilskueren som lett forført og relativt passiv ureflekerende i mottakelsen av filmmediets stimuli. På 1980-tallet frammet noen den kjettetske tanken, for å sitere den danske filmteoretikeren Eva Jørholt, at filmtilskueren var homo sapiens, det vil si tenkende og rasjonelle mennesker (Jørholt 1995:33). En slik posisjon vil også ha konsekvenser for synet på tilskuerens forhold til voldsrepresentasjoner. Et eksempel på viktigheten av denne enkle erkjennelsen får vi hos den kognitive teoretikeren Murray Smith. Tilskueren må til en hver tid være seg representasjonens representasjonelle status bevisst for å kunne respondere på en adekvat måte, hevder Smith. Dette er særlig opplagt i tilfeller der fiksjonen divergerer fra den fysiske virkelighetens muligheter, her vil det ikke herske tvil om at vi forholder oss like mye til fiksjonens tekstualitet som hva den representerer.<sup>7</sup> Smith trekker fram *The Road Warrior (Mad Max II)*(1982) som eksempel, hvor de fysiske og romlige manipuleringene eller Mad Maxs evne til å overleve uten vått og tørt ville være uforståelig uten at vi var oppmerksom på filmen som representasjon (Smith 1996:42-43). Jeg deler Smith oppfattelse av at teksten ikke absorberer tilskueren inn i diegesis. Jeg vil argumentere for at tilskueren forholder seg til voldsrepresentasjonen i filmer som *Matrix* eller *Pulp Fiction* med stor grad av oppmerksomhet om *hvordan* volden er representert. Fiksjonens representasjonelle status er helt avgjørende for at man i det hele tatt makter å se på store deler av fiksjonsvolden. Scener som torturscenen i *Reservoir Dogs* og overgrepet i *Cape Fear* ville være ulidelig hvis tilskueren ikke var bevisst på det

<sup>6</sup> The Grand Theory (eller Screen teorien som den kalles på bakgrunn av sin tilknytning til det britiske tidsskriftet med dette navnet) består av flere teoretiske retninger vevd sammen, semiologi, strukturalisme, psykoanalytisk teori og ideologikritisk teori (ny-marxisme).

<sup>7</sup> Se også Tan 1996 om de samme.

fiksjonelle nivået. Jeg vil vende tilbake til dette forholdet senere, samt forfølge dette perspektivet i analysene.

De filmteoretiske omdreiningene jeg her problematiserer kan med andre ord relateres til den såkalte kartesianske dikotomien mellom fornuft og følelser. Descartes skilte mellom kropp og hode på en fundamental måte, hvor de to ble forstått som to atskilte substanser. Kroppen tilhørte den fysiske virkeligheten som Descartes var usikker på eksistensen av, mens sjelen hvis eksistens han var sikker på, var ikke-materiell. Sanseopplevelsene ble derfor med Descartes definert som upålitelige og følelsene som underordnet fornuften. Descartes vekselvirkningshypotese har vært både utfordret og ansett som problematisk, men dette har ikke hindret gjennomslaget for et sentralt perspektiv, nemlig en dikotomi mellom sjel og kropp og en tro på fornuften som følelsene overlegen (Grøn mfl: 1996:109, Plantinga 1999).<sup>8</sup>

Etter disse grove, men forhåpentligvis noe kontekstualiserende sveipene over posisjonene vil jeg nærme meg noen tekster fra de to filmteoretiske retningene. Jeg har valgt å fokusere på Vivian Sobchacks "What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh" (2000a) som representativt for en fenomenologisk tilnærming.<sup>9</sup> Og jeg anvender i første rekke to artikler<sup>10</sup> fra antologien *Passionate Views* (ed Carl Plantinga og Greg Smith) som består av en rekke analytiske bidrag fra teoretikere som kan defineres som 2. generasjons kognitive teoretikere. Jeg vil også drøfte de teoretiske posisjonene og eventuelle motsetningene mellom dem i lys av moderne psykologisk forskning om forholdet mellom kognisjon og emosjon.

## 5.2 Ikke tanke men sansende mottak ?

Merleau-Ponty har blitt beskrevet som "kroppens filosof" og representerer med det perspektivet også en grunnleggende forskyvning i fenomenologisk teori (Grøn 2002:330). Merleau-Ponty representerer dessuten den viktigste koblingen mellom filmteori og fenomenologisk filosofi, også gjennom en tidsmessig tilhørighet med etterkrigstidens franske teoretiske strømninger (jf. også Andre Bazin). Avgjørende i denne sammenhengen er at han representerer en teoretisk basis for den ledende filmfenomenologen Vivian Sobchack. Den primære tilgangen til verden får vi ifølge Merleau-Ponty gjennom den sansende erfaring. Heller

---

<sup>8</sup> Dikotomien mind – body er etablert i den engelske litteraturen som dette problemets hovedskille, men man kan finne variasjoner som fornuft og følelser, hode versus kropp eller tanke mot kroppslige følelser.

<sup>9</sup> Jeg velger med andre ord ikke å drøfte det filmteoretiske hovedverket *Address of the Eye* her. Dette fordi jeg opplever eksemplene og terminologien enklere i den utvalgte teksten, og mener at jeg kan tillate meg det siden hovedpoenget ikke er en innføring i en teoretiske posisjon jeg skal følge i avhandlingen, mer en kontekstualisering av min posisjon.

<sup>10</sup> Plantinga og Smiths "Introduction", samt Noel Carrolls "Film, Emotion and Genre".

enn å fokusere på kunstverket som en fenomenologisk gjenstand har Merleau-Pontys filosofi blitt beskrevet som en *fenomenologisk praksis*, det vil si at kunstverket oppfattes som en fenomenologisk beskrivelse av et spesifikt møte med verden. Interessen er med andre ord vendt mot erfaringsdimensjonen i kunsten og forholdet mellom estetisk erkjennelse og persepsjon (Hoel 1999).

Merleau-Ponty skrev lite om film selv (Sobchack 2000a, Stam 1999:81). I essayet ”The Film and The New Psychology” hevdet han imidlertid at: “The movies are peculiarly suited to make manifest the union of mind and body, mind and the world, and the expression of the one in the other ...”, og viktig i min sammenheng er at han konkluderer dette essayet med at “A movie is not thought; it is perceived” (Merleau-Ponty 1945). Det sansende løftes m.a.o fram som viktigere enn tanken. Et trekk ved hans teori om kroppens fenomenologi er blant annet et nytt perspektiv på forholdet mellom persepsjon og erkjennelse, som kan formuleres som ”at det problematiserer det tradisjonelle, kartesianske og absolutte skillet mellom sansning (persepsjon) og tenkning (kognisjon)...”(Hoel 1999). Ifølge Arne Grøn er Merleau-Pontys anliggende ”å føre subjektet tilbake til den sammenheng som den cartesianske refleksjonsfilosofi har trukket det ud av” (Grøn 1996:331).

Det er med andre ord er forenkling å plassere dette perspektivet i en kategori hvor kroppens betydning for menneskelig erkjennelse er enerådende. Samtidig er det som motsetning til en fokusering på det fornuftsbaserte og det rasjonelle retningen framstår som et alternativ, og det er særlig kroppens betydning som løftes fram ”som det nye” i filmteorien. En som i særlig grad har utledet dette perspektivet i filmsammenheng er altså den amerikanske filmforskeren Vivian Sobchack. I artikkelen “What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh” (2000a) beskylder hun moderne filmteori (til tross for sitt fornyede fokus på tilskueren) for å forstå tilskuerens identifikasjon med film som en psykisk prosess abstrahert bort fra kroppen (Sobchack 2000a:3).<sup>11</sup>

Dette kan skyldes flere forhold og Sobchack vektlegger altså det kroppslige og det følelsesmessiges lave status. Og jeg vil legge til at filmteoriens streben etter å heve både filmmediet og filmvitenskapens status har satt sitt preg på mye filmteori, både klassisk og moderne. Sobchack viser i sin argumentasjon her til blant annet diskrepansen mellom filmkritikernes (subjektive sanselige) og filmteoretikerne (objektive saklige) beskrivelser av filmopplevelse og forståelse. Dette er et perspektiv jeg sympatiserer med og som vi har sett er

---

<sup>11</sup> Min kopi av artikkelen stammer fra det australske nett-tidsskriftet *Senses of Cinema* (<http://www.sensesofcinema.com/>) besøkt 11.11.2002, og er upaginert, pagineringen som framkommer her henviser derfor til sidene i en A4-printversjon .

relevant i forbindelse med filmkritikerne.<sup>12</sup> Til tross for en økende akademisk interesse for kropp, persepsjon og filmopplevelse, hevder hun at:

Contemporary film theory has not yet come to grips with the carnal foundations of cinematic intelligibility, with the fact that to understand movies, to comprehend them, we must *make sense* of them first (Sobchack 2000a:4).

Et hovedpoeng for henne er at filmopplevelsen er meningsfull, ikke på siden av kroppen, men *på grunn* av kroppen. Filmtilskuernes ”levde og erfarte” kropp er det avgjørende medium for seeing, språk, erfaring og bilde (Sobchack 2000a:5). Sobchack argumenterer for viktigheten av at filmteoretikeren skal anvende seg selv og sin egen kroppslige opplevelse i filmfortolkningen. Sobchack argumenterer sin posisjon fram gjennom en rekke bilder som; ”in my flesh”, “my bodily senses and my sense of my body”, “my sensual and sense-making experience”(Sobchack 2000a:6). Samtidig poengterer hun sterkt at:

I am not speaking metaphorically of touching and being touched, but in ”some sense” quite literally of our capacity to “feel” the world we see and hear on-screen and of the cinema’s capacity to “touch” and “move” us off-screen (Sobchack 2000:9).

Det er med andre ord den kroppslige persepsjonens betydning for opplevelsen som Sobchack (med støtte i Merleau-Ponty) forfekter. Dette har på den ene siden, som Sobchack poengterer, vært undervurdert i tidligere teori, og kan være en viktig åpning kanskje særlig for den delen av filmopplevelsen som er på siden av det semantisk fortolkende. Som jeg har argumentert for tidligere er den følelsesmessige dimensjonen særdeles viktig i møte med voldscenesettelsene, og tidligere underfokuset. Sobchack forsøker å etablere en teori som ivaretar filmopplevelser hvor filmer gir mening *før* vi har fortolket dem rasjonelt. Eksempler som Sobchack gir er at våre sanser opererer synestetisk,<sup>13</sup> en simulering fra en sans kan påvirke oss parallelt *uten bevisste tankeprosesser* (min utheving). ”Synaesthetics” er den mest umiddelbare og direkte formen for opplevelse, og den er både sensuell og konkret. Tilskuerens synestetiske sansning skjer automatisk og medfører at noen perseptuelle inntrykk (for eksempel visuelle) kan mobilisere andre deler av vårt persepsjonsapparat (for eksempel lukt)(Brun Vaage 2004:10-11). Sobchack anvender nevrologisk forskning i sin argumentasjon her og hevder at det følelsesmessige og sansende er mer umiddelbar enn analysen og refleksjonen (Sobchack 2000a:10).<sup>14</sup> Sobchack viser her til forskning som viser hvordan sanseintrykk gjennomgår en følelsesmessig

---

<sup>12</sup> Jf. Også filmens forhold til det populærkulturelle feltet, og filmene i mitt utvalg spesielt.

<sup>13</sup> Brun Vaages oversettelse (2004) av begrepet synaesthetically.

<sup>14</sup> Det limbiske systemet er en sentral del av hjernen og den delen som regulerer følelser. I motsetning til korteks som er viktigs med hensyn til kognitive prosesser.



fortolkning *før* den logiske fortolkningen. Disse formuleringene skiller Sobchack fra den kognitive teorien som jeg kommet til nedenunder.

Thus, the cinesthetic subject<sup>15</sup> both touches and is touched by the screen, able to commute seeing to touching and back again *without a thought*<sup>16</sup> and through sensual and cross modal activity able to experience the movie as both here and there rather than clearly locating the site of the cinematic experience as “on-screen” or “off-screen” (Sobchack 2000a:9).

Her gir Sobchack antydningvis også en forklaring på det tradisjonelle ”make-believe” problemet (Walton 1990). Det er den ”synestetiske persepsjonen” som gjør at vi kan oppleve en film både som ”virkelig” og ”uvirkelig” på samme tid. Dette er et sentralt spørsmål for min tilnærming til fiksjon og fiksjonsvold, og jeg vil avslutte denne teorigjennomgangen med et blick på det såkalte fiksjonsparadokset.

En kjerne vi kan utlede fra det ovenstående er at et visuelt inntrykk fra filmen skaper følelsen av smak eller berøring. Slik kan tilskuerens kropp interagere med ”den filmatiske kroppen”, eller filmens teknologiske apparat.<sup>17</sup> Et viktig poeng her er hvordan synssansen tradisjonelt har hatt hegemoni i mye teori knyttet til (det visuelle) mediet film, men selv om det visuelle har en forrang i filmpersepsjonen samvirker likevel de øvrige sansene i vår opplevelse av filmen. Sobchacks teori er derfor å forstå som en teori som vektlegger en *helhetlig* opplevelse. Vi kan ha en taktil opplevelse av fingre over en kropp eller tangenter,<sup>18</sup> eller en visuell aroma av dampende nudler (*Tampopo* Itami 1986) eller kakao på lerretet (*Chocolate*, Hallstrøm 2000). Når jeg engasjeres slik, for eksempel av *Fight Clubs* slag eller sexscener, oversetter jeg ikke mitt syn til smak eller lukt, sier Sobchack, *jeg erfarer det* (Sobchack 2000a). Dette vil jeg vende tilbake til nettopp i analysen av *Fight Club*. Sobchacks tekst og ikke minst hennes eksempler påminner oss om filmens evne til å skape opplevelser, for eksempel av smak, og om sansenes betydning, gjennom erfaringen av vår egen kroppslighet. Etter min mening fyller likevel ikke denne posisjonen fullt ut det utgangspunktet jeg er på jakt etter. Delvis skyldes dette Sobchack insisteringer på ”uten en tanke”, og delvis mitt prosjekts behov for å bryte den filmatiske opplevelsen ned i flere analytisk fangbare moment.

<sup>15</sup> ”Cinesthetic subject” bør her forstås som tilskueren, men Sobchack inkluderer også filmskaperen i dette begrepet (op.cit side 12).

<sup>16</sup> Min utheving.

<sup>17</sup> Den filmatiske kroppen er uttrykket Sobchack anvender om det filmatiske apparatet, et lite egnet begrep sett fra mitt ståsted, men det vil jeg ikke forfølge i denne omgang.

<sup>18</sup> Et av hovedeksemplene i artikkelen er filmen *Piano*, hvor hun beskriver en scene slik ”.. my fingers knew what I was looking at” (Sobchack 2000a: 7).

### 5.3 Kroppen har gått til hodet på meg<sup>19</sup>

Den kognitive filmteorien, med Noël Carroll og David Bordwell som ledende representanter, flyttet på 1980-tallet det filmteoretiske fokuset fra irrasjonelle og underbevisste følelser til studier av filmforståelse og fortolkning. Vekten ble lagt på å finne rasjonelle alternativ til semiologiske og psykoanalytiske forklaringer på filmopplevelsen. Bordwell etterlyste teorier for hvilke virkninger og funksjoner *den enkelte film* har, fordi tidligere teori i større grad omhandlet filmopplevelsen per se. Særlig har David Bordwell argumentert for den tenkende tilskueren, og en tilskuerteori som omhandler hva som skjer mentalt i møte med en filmfortelling (Bordwell 1985 og 1989, Riis 1998:24-41).<sup>20</sup> Bordwells hovedanliggende har vært hvordan tilskueren aktivt konstruerer filmfortellinger ved å skape kausalitet i tid og rom, eller hypoteser om handlingens gang. Bordwell har gjennom dette vært viktig for å fremme forståelsen for en aktiv, tenkende og medskapende tilskuer. Bordwell plasserer seg slik i en tradisjon som altså gjerne tilskrives Descartes, og hvor hans vekting av det fornuftsbaserte ved filmtilskueren også blir hans problem. Teoretikeren Robert Stam innvender for eksempel retorisk mot Bordwell: Hvorfor går vi på kino? Er det for teste hypoteser? Kanskje. Men gledene knyttet til de sterke følelsene, eller identifikasjon med karakterer og filmmediets utfordring av pasjoner og fordommer, eller vil jeg tillegge moral, fanges ikke av Bordwells teorier (Stam 2000:241). Den nederlandske kognitive filmforskeren Ed Tan har vært sentral i å etablere tilskuerens følsesmessige orientering som svar på filmmediets fascinasjon. Tan formulerer tilskuerens motivasjon for å se film slik: “The most comprehensive primary motive for watching feature films will hereafter be referred to as the creation and resolution of tension” (Tan 1996:35). Som jeg vil vise fungerer dette i sammenheng med fiktive voldsscener.

Etter den kognitive filmteoriens første fase har nye forskere (med blant annet Ed Tan i fremste rekke) dannet en retning basert på kognitiv psykologi og analytisk filosofi, men med et fornyet blikk på følelsenes betydning i vårt møte med film. Teoretikerne innenfor den såkalt kognitive retningen er i dag en variert gruppe, som blant annet inkluderer: nederlenderen Ed Tan, australieren Gregory Currie, dansken Torben Grodal, britiske Murray Smith, amerikanerne Noël Carroll, Cynthia Freeland og Carl Plantinga. Mer enn en helhetlig teori representerer de en rekke teorier med noen fellestrekk. Felles for andre generasjons kognitive filmteoretikerne er likevel noen grunnleggende premisser:

---

<sup>19</sup> Overskriften er råt stjålet fra Dorothy Parker anvendt hos Damasio 2001:223.

<sup>20</sup> En utmerket introduksjon til David Bordwell, Noël Carroll og den kognitive teorien finnes på dansk i *Kosmorama* 221/1998. Artikkeforfatteren Johannes Riis har også omtaler av en rekke sentrale verk i en omfattende bibliografi.

- Tilskueren er aktiv og medskapende.
- Følelser er viktige for vårt møte med film, fordi følelser både guider og strukturerer forståelse.
- Følelser og kognitive prosesser er ikke atskilte, men virker sammen
- Følelser er ikke formløse og kaotiske. Følelser har objekt, årsaker og virkninger.  
(Plantinga og Smith 1999: 1-3, Currie 1999: 105-122)

En utfordring ved den kognitive retningen er forståelsen av følelser som målrettet.. Et vanlig eksempel er hvordan redsel bidrar til at vi løper fra ville dyr.<sup>21</sup> Men er alle følelser en film vekker av denne kategorien? Og vil ikke følelsene i møte med en film være fundamentalt annerledes? Vi tror jo ikke at den filmatisk løven eller monsteret skal angripes oss. Eller at vi er i fare i forhold til terroristen Castor Troy eller morderen Hannibal. Greg M. Smith peker på at mange filmer setter oss i mer vage stemninger (moods), følelser som er vanskeligere å finne årsakene til. Han er også opptatt av at filmanalyser inkluderer de delene av filmen som ikke har klare årsak – virkning strukturer og som ikke er mål eller handlingsorientert. Dette er en påpeking som jeg vil tilslutte og anvende i mine egne analyser. Som eksempel trekker han fram stil som et moment som lett kan falle utenfor i en kognitiv analyse. Greg M. Smith er opptatt av hva som er stilens, mise-en-scene eller filmmusikkens følelsesmessige betydning (Smith og Plantinga 1999:106-126). Som jeg allerede har poengtert er dette element også jeg vil legge vekt på i filmanalytisk sammenheng.

De kognitive teoretikerne vektlegger dessuten en tilnærming som kan bryte ”følelser” ned i mindre prosesser som kan undersøkes av forskerne, ved å drøfte mål, karakteristika, vurderinger blir følelser mer håndterlig. Denne nedbrytingen i subprosesser gir seg utslag i den metodiske tilnærmingen til filmanalyse. Metodisk gir disse prinsippene muligheter for systematiske undersøkelser av hvordan faste karakteristika ved et objekt (en film), leder til bestemte (faste) følelser hos mange publikummere. Noël Carroll kan tjene som eksempel på den metodiske tilnærmingen her. Hans utgangspunkt er at en filmskaper kan konstruere et fokus i en film, som under rette omstendigheter skaper et emosjonelt fokus hos tilskueren, for eksempel også i bruken av vold. Filmfortolkerens oppgave vil da være å identifisere hvilke karakteristika som skaper gitte reaksjoner hos tilskueren, og det skal hun gjøre med *seg selv som detektor*. Med egen reaksjon som arbeidshypotese kan teoretikeren studere hvilke filmatiske grep og karakteristika som skaper bestemte følelser i konkrete filmer. Følelser kan forstås som

---

<sup>21</sup> Se Joseph Andersons *The reality of Illusion* for en utvikning av dette perspektivet som jeg opplever som problematisk, men som ikke er sentralt i min egen bruk av den kognitive posisjonen

mentale lommelykter som fokuserer vår oppmerksomhet på bestemte ting, og en film kan være ”filmatiske prefokusert” (Carroll 1999:22-47). Carroll undersøker selv hvilke følelser som vekkes i ulike filmgenrer. I *melodrama* skapes medfølelse og beundring (for eksempel med heltinnes selv-ofring i *An affair to remember* (1957) eller *Dancer in the Dark* (2000)). I *horror*, skapes skrekk og avsky (for eksempel i *Fluen* (1986), hvor vi både vemmes og skremmes av hovedkarakterens transformasjon til flue) og i *suspense*, skapes forventningen om at noe (ondt eller dramatisk) skal skje (for eksempel i *Mistanken*) (Carroll 1999:21-47). Studiene kan ifølge Carroll omfatte enkeltscener, sekvenser eller *karakterene*, for eksempel hvordan engasjeres vi av fiktive karakterer på lerretet og hvordan kan vi identifisere oss med deres valg. Mine analyser vil særlig forankre dette til enkeltscener og karakterenes betydning.

Følelser beskrives både av Plantinga/Smith og Carroll som en kombinasjon av ”feelings, physiological changes, and cognitions.” Carroll går videre med hensyn til å etablere et skille mellom ”kroppslige følelser” (feelings) og ”kognitive emosjoner” (cognitive emotions) (Carroll 1999:24-25). Her plasserer Carroll seg innen den biologisk og psykologiske forskningen som retningen hviler så tungt på. På norsk vil både ”feelings” og ”emotions” oversettes til følelser (alternativt følelser og emosjoner).

Følelser blir med andre ord av den nevrologiske forskningen kategorisert innenfor ulike grupper, og som sett over vektlegger Sobchack de første, mens de kognitive teoretikerne i større grad legger vekt på den andre gruppen. Filosofen Dylan Evans redegjør for denne forskningen i boken *Emotions The Science of sentiment*, hvor han definerer blant annet skam, skyld, stolthet og misunnelse som høyere kognitive emosjoner (Evans 2001:28-29, se også Levinson 1997). Disse emosjonene krever høyere grad av bevisste tanker og er gjenstand for større kulturelle forskjeller enn basisfølelser (feelings), som for eksempel skrekk. Nevrologiforskeren Antonio Damasio anvender foregangsmannen William James som skrev om følelser på 1880-tallet for å illustrere basisfølelsenes relasjon til kroppen (jf. igjen parallellen til fenomenologien).

Det er helt umulig for meg å forestille meg hva slags frykt-emosjon det ville bli tilbake dersom jeg verken følte hjertet slå raskere eller pusten blir hurtigere, eller at leppen skalv eller at jeg ble skjelve i knærne, og heller ingen gåsehud eller uro i mageregionen. (Damasio 2002:137)

Jeg vil argumentere for relevansen av å inkludere nettopp denne typen opplevelser / følelser i en analytisk kontekst.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> De nevrologiske prosessene er ulike, basisfølelser knyttes til de lave og gamle delene av det hjernen, mens de høyere kognitive følelsene knyttes til neokorteks/hjernebarken (nyere og høyere delene av hjernen) (Damasio 2002, Evans 2001). ”Enkelt sagt behandler den gamle hjernekjernen grunnleggende biologisk regulering nede i kjelleren, mens neokorteks i etasjen over foretar vise og dyspindige overveielser” (Damasio 2002:135).

I det ambisiøse verket *Philosophy in the Flesh* hevder lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson at over to tusen års a priori filosofisk spekulasjon nå kan avsluttes som konsekvens av kognitiv empiri. Forfatterne hevder at tre sentrale funn innen kognisjonsforskning har *avgjort* spørsmålene om mennesket er kropp eller sjel:

- The mind is inherently embodied
- Thought is mostly unconscious
- Abstract concepts are largely metaphorical.

(Lakoff og Johnson 1999:3).

Sagt på en annen måte ”The embodied mind challenges the western philosophical tradition” som bokens første del heter. Basert på kognitiv teori avviser Lakoff og Johnson den kartesianske dualiteten mellom kropp og hode, og kommer slik Merleau-Pontys mål i møte fra et annet hold (Lakoff og Johnson 1999:3-7). Lakoff og Johnson er særlig kjent for sin redegjørelse for metaforenes betydning for menneskelig erkjennelse gjennom verkene *Metaphors we live by*, 1980 og *Women, fire and dangerous things What categories reveal about the mind*, 1987. I sin nye postulatiske og provoserende bok framsetter de en rekke nye filosofisk utfordrende metaforer som ”the embodied mind” og ”The cognitive unconscious” (Lakoff og Johnson 1999:44). Bakgrunnen for det siste begrepet er den kognitive forskningen fra 1970-tallets oppdagelse av mengden ubevisste (men ikke i betydningen Freudianske undertrykte ubevisste) betydning for forståelse, for eksempel av en dagligdags samtale (Lakoff og Johnson 1999:10-11). Denne forskningen har utvidet det ubevisstes område, og Lakoff og Johnson identifiserer en rekke av de ubevisste prosessene som kognitive. Det kognitive anvendes ikke i streng filosofisk tradisjon, men ”in the richest possible sense”. Forfatterne definerer begrepet kognisjon som alle mentale prosesser som kan studeres gjennom presise undersøkelser.<sup>23</sup> Hukommelse, oppmerksomhet, alle aspekter knyttet til tanke og språk, visuelle og auditive prosesser, imaginasjon og følelser eller alle prosesser som inngår i vår forståelse og erkjennelse (Lakoff og Johnson 1999:11-12).

Fenomenologisk fokus på sansningen betydning for erkjennelsen har trolig vært et korrektiv, for den i mine øyne opplagt overdrevne troen på filmforståelsen som rent rasjonell.<sup>24</sup> Kognitiv og psykologisk forskning er likevel en tydeligere inspirasjon og referanse. Et av de mest påfallende trekkene ved kognitiv filmteori er den tunge bruken av psykologisk terminologi

<sup>23</sup> I likhet med kognitiv eksperimentell forskning.

<sup>24</sup> Jf. David Bordwell.

og til og med et positivistisk vitenskapsteoretisk grunnlag.<sup>25</sup> Omvendt hviler fenomenologisk filmteori på et filosofisk begrepsapparat som på sin side kan framstå som uklart og tungt.<sup>26</sup> Selv om begrepsapparatet er ulikt er det påfallende hvordan den kognitive teoretikeren Noël Carrolls argument om å bruke seg selv som detektor ligner den fenomenologiske teoretikeren Sobchacks bruk av egen kropp. Avvisningen av den kartesianske dualismen er grunnleggende for begge disse posisjonene.<sup>27</sup> Samtidig er det en ulikhet i retningenes fokus på henholdsvis kropp (fenomenologien) og hode (kognitiv filmteori) (jf Sobchacks fokus på ”uten en tanke”). Det er også en forskjell i fenomenologiens vekt på den subjektive opplevelsen, versus den kognitive teoriens vekt på faste karakteristika ved det filmatiske uttrykket som skaper like opplevelser på tvers av kjønn og landegrenser.<sup>28</sup> Sist, men ikke minst vekter fenomenologiens *en teori som favner den helhetlige opplevelsen*, mens den kognitive retningen i større grad er på jakt etter *metoder for å belyse enkeltdelene*. Innenfor denne retningen har jeg funnet en rekke metodiske og analytiske tilnærminger som jeg vil benytte meg av i avhandlingen, samtidig som Sobchacks insistering på filmopplevelsen som genuint sanselig beholdes.

Min posisjon er således til dels inspirert av begge retningene gjennom deres fornyede interesse for tilskuerens opplevelser. Fenomenologiens perspektiv på kroppen og de kroppslige følelsenes betydning er vesentlig og kan kombineres med andre perspektiv på dette viktige forholdet mellom voldsframstillinger og vold (se særlig Jerslev og Lykke Christensen som jeg vil anvende i analysene). Metodiske er den kognitive teorien særlig nyttig i undersøkelsen av de spesifikke følelsene teksten foreskriver. Denne retningen vekter dessuten de intersubjektive perspektivene høyere, noe som kan gi viktige redskaper når vi skal bevege oss fra å identifisere det kroppslige ubehaget til hvordan man bør fortolke man ubehaget.

## 5.4 Fiksjonsparadokset

Et fundamentalt spørsmål gjenstår før man kan analysere følelsene skapt av fiksjonsfilm. Er slike følelser virkelige eller innbilte? Hvordan kan vi på en fornuftig måte ha følelser for fiktive karakter og situasjoner gitt det faktum at vi ikke *tror* på deres eksistens ?

Fiksjonsfortellinger er, - nettopp fiktive. Hvorfor fylles vi for eksempel med ubehag og uro når vi ser *Silence of the lambs*? Vi vet at skuespilleren Anthony Hopkins gestalter den gale psykiateren Hannibal Lecter, og at de grufulle drapene Clarice etterforsker aldri har skjedd. Vi

---

<sup>25</sup> Jf. troen på empirisk biologisk forskning hos for eksempel Joseph Anderson og Torben Grodal.

<sup>26</sup> Gjelder særlig Sobchack.

<sup>27</sup> Dvs den kognitive retningens andre bølge som jeg forholder meg til her, ikke for eksempel David Bordwell.

<sup>28</sup> Perspektiver på kjønn er et felt der mye er gjort her.

vet at eventuelle nye drap kun er manuskonstruksjoner, likevel kan vi oppleve å beveges sterkt. Er dette ekte følelser, like våre virkelige følelser eller følelser på *liksom*?

Dette er et komplekst tema som jeg kun kort vil behandle for å etablere en basis for hva jeg forstår som en følelsesmessige respons i de filmanalytiske gjennomgangene.<sup>29</sup> Jeg vil starte med Carl Plantingas inngang til spørsmålet, fordi hans utgangspunkt er det filmvitenskaplige mens en rekke av teoretikerne som har drøftet dette temaet primært baserer seg på litterære eksempler (Plantinga 1993, 1997, 1999). Grunnleggende for Plantingas posisjon er at følelser i møte med film, bare kan forstås i relasjon til den gjeldende konteksten, for eksempel tilskuerens posisjon i kinosalen og tilskuerens forståelse av denne situasjonen (Plantinga 1997:379). Plantinga avviser derfor teorien om en epistemologisk illusjon, hvor tilskueren skulle mistolke filmatiske bildet for en tilstedeværende representasjon.<sup>30</sup> Tilskueren må være seg konstant bevisst på sin tilstedeværelse utenfor fiksjonsrommet, og filmens status som artefakt eller iscenesettelse for å kunne forstå en film. Sagt på en annen måte vi må være oss bevisst fiksjonen som fiksjon. Hvis ikke ville scener som menneskespisende dinosaurer i *Jurassic Park* eller kannibalen i *Silence of the lambs*, framstå som menneskelig ulidelige, enten fordi vi tiltror dem å skje foran øynene våre eller være dokumentære hendelser fra den virkelige fysiske verden (som nevnt en liknende argumentasjon hos Smith 1996.)

Som et alternativ til illusjonsteorien har særlig to teorier vært mye omskrevet, den såkalte "pretend-theory" og "the thought-theory". Kendall Walton og Gregory Currie argumenterer for den første posisjonen som vi kan beskrive som forestillingsteori, eller "liksom-følelser". Kendall Waltons bok *Mimesis as Make-believe* har særlig vært viktig for denne beskrivelsen av imaginasjonens betydning for fiksjonsforståelse (Walton 1990, Currie 1990, Plantinga 1997:380). Kendall Waltons kjente eksempel er om et barn som leker med sin far, og hvor de begge to forestiller seg at faren er et barnespisende monster. Barnet vil her kunne springe rundt med rop og redde skrik, men samtidig med frydefull latter over situasjonen. Etter å ha flyktet i tilsynelatende skrekk vender barnet tilbake for mer (Walton 1990:242). Barnets følelser er ifølge Walton derfor best å forstå som "liksom-følelser", det hele er et spill eller en imaginasjonslek.<sup>31</sup> Walton søker dessuten ved hjelp av denne inngangen å forklare det såkalte tragediens paradoks, nemlig hvorfor vi skulle ønske å oppleve fiksjon som genererer negative følelser (tragedier, skrekkfilm, voldelige filmer). Waltons interessante koblinger mellom fiksjon og barns "på liksom lek" har avfødt mye diskusjon, og kritikerne har ikke latt seg overbevise av

<sup>29</sup> Se f.eks. omfattende arbeider om dette spørsmålet: Radford 1975 Walton 1990, Currie 1990, Matravers 1997 mfl.

<sup>30</sup> Og som Plantinga hevder ligger til grunn for den psykoanalytiske forståelsen av illusjonsbegrepet. Jf også anekdotene om publikum som dukket når toget kom inn på stasjonen i Lumieres film. Også beslektet med S.T Coleridge berømte begrep om litterære opplevelser "the suspension of disbelief".

<sup>31</sup> Walton er her inspirert av Wittgenstein.

hans begrep om kvasifølelser.<sup>32</sup> Hva er egentlig kvasifølelser? Jeg følger kritikerne i synet på at følelser generert av fiksjon føles og oppleves som ekte,<sup>33</sup> men vil holde på relevansen av Waltons perspektiv på fiksjonen som ”props” eller igangsetter for vår imaginasjon.

Noël Carroll er blant teoretikerne som argumenterer mot Waltons begrep om kvasifølelser, og for at tilskueren erfarer virkelige følelser i møte med film (Carroll 1990:78-81). Carroll argumenterer ved hjelp av ”tanken-om-teorien” (”the thought theory”) for at vi kan ha genuine følelser for både faktiske og fiktive hendelser, basert på tanken om disse. Carroll tar utgangspunkt i vår forforståelse av at vi bare beveges følelsesmessig av hendelser eller objekter vi *tror* eksisterer. Han ønsker å gå rundt dette paradokset ved å argumentet for at tanken på et monster skaper genuin skrekk, heller enn troen på at monsteret finnes (Carroll 1990:80).<sup>34</sup> Plantingas eksempel på dette er illustrerende og relevant i min kontekst her:” For example, I may wince when I imagine someone’s big toe being smashed by a hammer or feel sadness when I imagine the death of a loved one“ (Plantinga 1997:380). Denne forklaringen synes tilfredstillende for å forklare unisone stønn fra en fullsatt kinosal når publikum ser ”The Bride” (Uma Thurman) river øyet ut av ”California Mountain Snake” (Daryl Hannah) i *Kill Bill Vol 2*. Anette Hills undersøkelser av publikums responser på voldelig underholdning viste også hvordan følelsesmessige reaksjoner kom til uttrykk ved at publikum snudde seg bort, holdt seg for munnen etc (Hill 1997:32-33).

For å hoppe fram til konklusjonen er min posisjon her at vi kan føle genuine følelser som avsky, ubehag eller empati i forhold til fiktive hendelser, noe jeg vil gi eksempler på å filmanalysene. Samtidig er det viktig å ha på det rene at disse følelsene er epistemologisk annerledes i den forstand at de har andre konsekvenser enn utenfor fiksjonskontrakten. Våre handlinger i møte med fiksjonsvold er genuint annerledes enn ovenfor virkelig vold, hvor vi for eksempel ville rømme om vi møtte personer som Hannibal. Det er uansett helt avgjørende å betrakte følelser for fiksjon som fiksjonsskapte. De er like, men annerledes. Waltons ”make-believe” gir noe negative konnotasjoner, men hans perspektiv er likevel stimulerende. Waltons bok diskuterer ikke bare hvilke følelser fiksjon, men også hvilke funksjoner fiksjon kan ha. Med Walton kan man si at fiksjonen igangsetter noen prosesser, som ikke ville funnet sted uten fiksjonen. Jeg vil peke på noen slike prosesser i forbindelse med analysene, for å vende tilbake til fiksjonens funksjoner i konklusjonen.

---

<sup>32</sup> Se særlig Matravers for en grundig drøfting (Matravers 1997).

<sup>33</sup> Kvasifølelser vil defineres slik av kognitive teoretikere ut fra at disse følelsene da mangler ”beliefs” og ”desires”. Etter min mening er det vanskelig å etablere dikotomier her, Walton er dessuten også inne på at tilskueren kan føle virkelig skrekk f.eks. i forbindelse med en skrekkfilm. Skrekken er imidlertid ikke for seg selv, men for karakteren i fiksjonen (Walton 1990: 202).

<sup>34</sup> Carroll anvender Waltons kjente eksempel med monsteret ”The Green Slime”),



Det kan ut fra problematikken som er skissert her være fruktbart analytiske å arbeide med flere former for følelser, som jeg vil gjøre rede for i neste avsnitt.

### 5.5 Metodiske konsekvenser for filmanalysene

Mitt filmanalytiske ståsted er det som Carl Plantinga omtaler som en kognitiv affektiv filmteori, koblet med en mer eksplisitt etikkteori (Plantinga 1993). Ved siden av perspektiv fra Plantinga er det to andre filmvitenskapelige teoretikere som vil være særlig sentrale for min inngang til filmene nemlig de kognitive teoretikerne Murray Smith og Ed Tan (Plantinga 1999, 1996, Tan 1996, 1999). Felles for disse teoretikerne er tilnærmingen til tilskuerens engasjement med film og perspektiv som tydeliggjør ”blandede følelser” for film.

Jeg vil vektlegge fiksjonsvoldens følelsesmessige betydning som det mest sentrale perspektivet i analysene ut fra to faktorer. Utgangspunktet er kritikernes følelsesbaserte etikkvurderinger. Som vist i kapittel 3 hadde kritikernes følelsesmessige reaksjoner av avgjørende betydning for kritikernes forståelse og verdivurdering av filmene i flere av tilfellene. Egne følelsers betydning var også betonet i intervjuene. Den andre faktoren er en hypotese om at en følelsesbasert etikk kan være mulig og relevant. Denne hypotesen hviler blant annet på perspektiv fra nyere kognitiv filmforskning som jeg har gjort rede for her. Bakgrunnen for mitt filmanalytiske ståsted ligger som nevnt i denne retningens fornyede fokus på følelsenes betydning for filmforståelse og retningens vekt på systematiske undersøkelser av hvordan noen karakteristika ved en film skaper bestemte følelser. Det kan være verdt å problematisere denne muligheten noe. Et eksempel på at generaliseringer av virkemidlers effekt kan komme til kort er Nicolas Roegs *Dont look now* (1973). Jeg kan peke på en rekke grep (bruken av rødt som urovekkende, musikkbruk, kryssklipping mellom to scener, et lekende barn ved vannet) som vekker uhygge, men jeg kjenner ikke summen av kombinasjonene fra andre filmer. Den sterke scenen der faren (Donald Sutherland) henter sitt døde barn opp av vannet, er selvsagt innholdsmessig sterkt, men det forklarer ikke hele effekten. Det ukonvensjonelle ved filmens åpning er blant annet at scenen består av stiliserte symbolske moment for deretter å gå over i en detaljert realistisk slutt. Nesten uten å berede grunnen kaster filmen oss inn i en sjokkartet empatisk allianse med foreldrene til den døde piken. Eksemplet mitt tjener to hensikter her. Jeg ønsker å forsterke argumentet om å lese hver film som et eget uttrykk, og påpeke at noen ganger er ikke forholdet mellom virkemidler og effekt, så enkelt målbar som det kan fremgå av det kognitive perspektivet enkelte ganger.

Noël Carroll påstand om hvordan en filmskaper kan konstruere et fokus i en film, som under rette omstendigheter skaper et emosjonelt fokus hos tilskueren vil her undersøkes

(Carroll 1999). Jeg følger samtidig hans råd om hvordan filmfortolkerens med seg selv som detektor kan undersøke hvordan bestemte følelser vekkes eller skapes i møte med konkrete filmer. Selv om de teoretiske perspektivene jeg har valgt, framstår som filmanalytisk fruktbare i bred forstand, er følelsenes betydning i møte med fiksjonsvold et særegent felt. Sterke følelser er et stikkord kan illustrere både offentlig debatt og kritikeres verdivurderinger.

Etter min mening er særlig Ed Tans begrepspar om tilskuerens følelser for fiksjon med nyttig i filmanalytiske sammenhenger, både generelt, men kanskje på voldsscener spesielt (Tan 1996, Tan og Friidja 1999). Tans spesialer er filmpsykologi og i sine studier skiller han mellom to sentrale følelser hos tilskueren i møte med fiksjonsfilm, nemlig fiksjonsfølelser og artefaktfølelser.<sup>35</sup> Tans begrepspar åpner for en mer fruktbar inngang til filmopplevelsen enn for eksempel skillet mellom liksom-følelser og virkelig følelser diskutert over. Fiksjonsfølelser har karakter av å være følelser for hendelser *i fiksjonen*, eller det Tan omtaler som vitnefølelser. Disse følelsene ligner følelser vi vil ha for virkelige medmennesker og oppleves særlig relatert til karakterer i fiksjonen som vi tillegger menneskelige trekk. Vi forstår og opplever fiksjonskarakter som individer med individuelle særtrekk, følelser og evnen til å foreta valg.<sup>36</sup> Tilskueren engasjeres her i hvordan det går i fortellingen og hva som skjer med karakterene. Tan rubriserer disse følelsene som primært empatiske, og de omfatter for eksempel håp, frykt, redsel, bekymring, beundring, skam, sinne eller sorg (Tan 1996:81-82). I en klassisk fortellende film, innenfor for eksempel Hollywood-paradigmet, vil særlig vitnefølelser aktiveres, fordi diskursen i stor grad er tilbaketrukket.<sup>37</sup> Artefaktfølelsene er relatert til filmen *som fiksjon*, eller som kunstverk. Tan anvender her det noe gammelmødige begrepet artefakt, men begrepet gir de vesentlige konnotasjonene til filmen som en konstruksjon. Disse konnotasjonene viser til det sentrale ved Tans skille her, artefaktfølelsene knyttes til gleden ved "på liksom" som Kendall Walton også fokuserer på. Disse elementene kan fungere som igangsetter for vår imaginasjon eller som egenverdi, gleden over det skapte og hvordan dette er skapt.<sup>38</sup> Artefaktfølelser er hovedsakelig ikke-empatiske,<sup>39</sup> og inkluderer følelser som glede, begeistring, overraskelse, beundring (Tan 1996:81-82). Disse elementene trenger ikke å stå i veien for hverandre i den forstand at de må skape brudd eller distanse, men kan sammen styrke filmopplevelsens intensitet.

---

<sup>35</sup> Tan anvender også termene F-følelser og A-følelser her, men disse kommuniserer etter min mening dårligere.

<sup>36</sup> Se også Smith 1995 om viktigheten av dette.

<sup>37</sup> Jf. David Bordwell og andres beskrivelse av denne filmens usynlig fortellermåte, eller at filmen synes å fortelle seg selv Bordwell 1985.

<sup>38</sup> For eksempel skrekkefilmfans interesse for effektene bak skremmende scener, og eksempelet fra *Lord of the Rings* tidligere.

<sup>39</sup> Et unntak Tan her nevner er for eksempel en virvlende kamerabevegelse og musikk som gir tilskuerne følelsen av å danse.

Som poengtert i kapittel 4 vil jeg også trekke på perspektiv fra den britiske filmforskeren Murray Smith og hans analyse av karakterenes betydning for tilskuerens følelsesmessige respons (Smith 1995). Smith framhever at vår evne til å reagere følelsesmessig på fiksjonskarakterer er et nøkkelaspekt for vår opplevelse av og engasjement i fortellende film. I sitt arbeid drøfter Smith mellom annet hvilke roller en karakter i filmfortellingen kan ha og hva som styrer våre reaksjoner, vår lesning og vår forståelse av karakterene.

Smith trekker linjene både fra Aristoteles *Poetikken* og nyere litteraturteori for å finne noen teorier om hva en karakter kan være; Er fiksjonskarakteren *mennesker* eller *ord*? (Smith 1995:34). Mens Aristoteles var opptatt av *både* karakterens funksjon i fortellingen og den mimetiske relasjonen, har ulike nyere tradisjoner vektet hver sine sider ved karakteren. Disse posisjonene har framhevet karakterens betydning *enten* som tekstkonstruksjon, *eller* hvordan karakteren er relatert til virkeligheten, dvs er menneskelig. Murray Smith avviser begge disse posisjonene. Karakteren er en tekstkonstruksjon, men også noe mer. Ingen opplever karakterene i fiksjonen som virkelige, hevder han, men samtidig har de menneskelige kjennetegn som skaper vår innlevelse i eller engasjement med karakterene. Vårt engasjement hviler på at vi identifiserer noe menneskelig ved karakterene.

Ved siden av disse mer overordnede perspektivene på filmopplevelse vil jeg i analysekapitlet også trekke på filmanalytiske perspektiv på fiksjonsvold. Noen av disse er knyttet opp til konkrete lesninger av de aktuelle filmene, men to teoretikere kan nevnes mer generelt. Den amerikanske filosofen Cynthia Freeland har særlig vært opptatt av skrekkfilmens framstilling av det monsteriøse og det ondes problem (Freeland 1997). Hennes vurderinger av voldscenenes formmessige og følelsesmessige funksjoner vil inndras her ved siden av perspektiv fra den danske filmforskeren Anne Jerslev. Hun har arbeidet med tekstanalytiske perspektiv på både horror og action med vekt på filmatiske betydninger (Jerslev 1999:10). Jerslev har også forsket på de unges resepsjon og resepsjonskontekstens betydning, men jeg vil i min sammenheng særlig forholde meg til hennes analyser av voldsiscenesettelsens forskjellige og komplekse funksjoner (Jerslev 1999:11). Jerslevs studie framstår som særlig relevant av tre årsaker: Delvis sammenfaller vårt materiale med fokus på 1990-tallets amerikanske filmer, hun anvender en estetisk-tematisk analysetilnærming og hun trekker inn en bredere filmkulturell analyse. Hennes tilnærming til iscenesettelser av kroppslig vold gir for eksempel interessante konklusjoner på hvordan kroppen og kroppens ødeleggelse gir ulike betydninger i henholdsvis action og horror. Dette er et eksempel på en analysetilnærming som beveger seg fra blikk på filmmediets estetiske sider til tematiske lesninger som jeg finner både inspirerende og adekvate. Slik demonstrerer Jerslev hvordan analyser av redigering eller lydsidens rolle i en voldsscene

kan peke utover det rent filmtekniske, og gi innsikter i voldens ulike funksjoner. Tekstanalytisk representerer Jerslev en viktig stemme, nettopp ved å fokusere på ”hvordan filmiske voldsskildringer indgår som en del af de filmiske universer og på en række forskellige måder bliver meningsfulde i tekstlig forstand” (Jerslev 1999:123). Dette er et overordnet perspektiv som jeg også vil adaptere i mine analyser. Blant de ulike omdreiningene i Jerslevs arbeid vil jeg dessuten peke på drøftingen av voldens motivering og eksplisitering som en relevant kobling til mitt arbeid, hvor nettopp disse kriteriene var sentrale i filmkritikernes resepsjon (se kapittel 3). I sum vil filmanalysene trekke på flere perspektiv som alle kretser rundt filmopplevelse, det kroppslige og følelsenes betydning.

## Kapittel 6: Fiksjonsvoldens betydninger

The functions of violence are also numerous – violence as release, violence as communication, violence as play, violence as self-affirmation, or self-defence, or self-discovery, or self-destruction. Violence as flight from reality, violence as the truest sanity in a particular situation, and so on.

John Fraser<sup>1</sup>

### 6.1 Introduksjon

Jeg startet innledningen til denne avhandlingen med å markere at vold i film ikke alltid blir betraktet som et onde, og jeg har senere vist hvordan dette kommer til uttrykk i filmkritikernes vurderinger av ulike fiksjonsfilmer og ulike voldsscener. Videre har jeg anført som en hovedinnvending mot tradisjonell effektforskning, at voldens ulike uttrykk og semantiske innhold i for liten grad analyseres og drøftes. Ikke minst vil jeg på bakgrunn av drøftingen i kapittel 2 hevde at medienes framstillinger av vold ofte komprimeres til en felles størrelse, som om ”vold” er ”vold” i alle sammenhenger, til og med på tvers av genre og medier. Fiksjonsvold framstår i den offentlige diskursen i liten grad som en variabel størrelse, og vekten legges for sjelden på ordets første ledd, nemlig fiksjon. Den humanistiske medievitenskapen representerer her et viktig korrektiv med sin vekt på tekstanalyse. Jeg gjorde rede for en del sentral forskning på dette feltet i kapittel 5, og jeg vil anvende perspektiv derfra i dette kapitlet.

I denne delen av avhandlingen vil det tekstanalytiske være sentralt, og jeg vil her *nærlese* noen av filmene i materialet. Ved hjelp av disse analysene vil jeg vise noen av de formmessige og innholdsmessige variablene innenfor fiksjonsvolden i den brede amerikanske populærfilmen fra 1990-tallet. Mitt mål med dette kapitlet er å undersøke fiksjonsvoldens mangetydighet og kompleksitet, eller det som John Fraser beskriver som voldens ulike funksjoner. ”Vold er ikke bare vold”, og vold er ikke det samme på tvers av filmene: Volden har ulike betydninger. Jeg vil følge opp de kriteriene som kritikerne anvendte til enten å avvise eller akseptere volden i de ulike filmene, og i lys av filmene vil jeg selv å forsøke å besvare hvorfor kritikerne konkluderte som de gjorde. Hovedhensikten med kapitlet er å gi mine egne analyser av noen av de mest sentrale filmene, og dermed implisitt kommentere gehalten i kritikernes vurderinger. Konkluderende etikkteoretiske perspektiv på ”riktige” og ”gale” vurderinger av fiksjonsvold, kommer imidlertid først i kapittel 6. Før man kan dra noen konklusjon om etiske betydninger av fiksjonsvold, er det viktig å diskutere denne voldens betydninger på et bredt grunnlag. Det er

---

<sup>1</sup> Fraser 1976:9.

viktig å presisere at en søken etter etiske vurderinger av fiksjon innenfor en moderat posisjon, ikke ekskluderer andre perspektiv. Som poengtert, er det nettopp viktig med en teori som tar opp i seg både estetiske og etiske komponenter (samt forholdet mellom disse).

Kapitlet vil heller ikke behandle alle filmene like grundig. Jeg har ønsket å gå mest inn på de filmene og voldsiscenesettelsene som jeg har funnet mest interessante eller utfordrende, og har derfor gjort denne begrensningen. Samtlige av de tolv filmene i utvalget ligger likevel til grunn for perspektivene som er valgt, og alle filmene trekkes også inn i mer eller mindre grad i dette kapitlet. Som tidligere nevnt, er alle filmene også presentert i samme bredde i appendikset. Min inngang til filmanalysene forsøker å ta filmenes heterogenitet på alvor. Filmenes særpreg og voldens form og sammenheng har, sammen med min egen filmopplevelse, vært styrende for det analytiske fokuset som derfor kan variere noe i de enkelte filmanalysene. Selv om jeg ikke gjennomgående anvender *en homogen* metodikk i alle analysene, er samtidig inspirasjoner fra nyere kognitive teoretikers analysemetodikk min viktigste filmteoretiske inngang. Når jeg her undersøker *filmvoldens funksjoner og betydninger* i de aktuelle filmene, må funksjonsbegrepet forstås i bredest mulig forstand, ikke bare som kausale funksjoner eller som semantikk. Følelsene som filmene vekker, er i min begrepsbruk en sentral og særlig interessant funksjon som det er relevant å utforske i et etisk perspektiv (jf. kapittel 3 og oppfølgingen i kapittel 7).

I den klassiske studien *Violence in the Arts* fra 1974 stiller litteraturviteren John Fraser spørsmålet: ”Why it is that some violences seem to make for intellectual clarity and more civilized consciousness while others make for confusion?” (Fraser 1974:ix). Med et liknende utgangspunkt vil jeg belyse noen forskjeller på vold som gir innsikter, og vold som forvirrer. Det er min mening at den visuelle framstillingen av vold<sup>2</sup> særlig ofte skaper sammensatte følelser, eller ambivalente reaksjoner hos tilskueren. Det er vanskelig å peke på hvor disse forskjellene ligger, nettopp fordi volden så ofte framkaller *mange og motstridende følelser*. Mitt utgangspunkt er her nettopp den ambivalensen som kommer til uttrykk hos kritikkerne, og utfordringen den representerer for en mulig etisk kritikk. Som drøftet i kapittel 2, mener jeg at denne ambivalensen er viktig og potensielt også kan gi moralske innsikter, i motsetning til den moderate moralismen pennført av Carroll og Gaut.

Min inngang til analysene tar for en stor del utgangspunkt i kritikernes vurdering av de ulike voldsframstillingene. Som det vil gå fram av framstillingen så langt, sympatiserer jeg langt på vei med kritikernes forsøk på å formulere en kritikk som også impliserer etiske perspektiv. Samtidig er deres sentrale forståelse av volden som et onde, i betydningen negativ og problematisk, en

---

<sup>2</sup> Og til dels den auditive framstillingen eller kombinasjonen av disse. Eksempel på filmer hvor den auditive framstillingen av vold er særlig viktig er *Funny Games* og *Reservoir Dogs*.

unødig forenkling. Vold kan være negativt, slik vold også kan være positivt, i fiksjonelle sammenhenger. Løsningen på denne ”konflikten” er imidlertid ikke å avvise den etiske kritikken, men å gjøre den åpnere og grundigere. Med en åpen holdning mener jeg at fiksjonsvold potensielt kan være etisk problematisk, men også det motsatte. Noen ganger kan vold være følelsesmessig eller intellektuelt klargjørende, slik John Fraser poengterte.

Retningene i kritikernes argumentasjon framstår, som drøftet i kapittel 4, likevel også som problematiske på flere måter. Jeg vil i mine drøftinger av filmene særlig utfordre ytterligere tre av de perspektivene som gikk igjen blant kritikernes innvendinger mot volden. For det første er mitt utgangspunkt at holdningen ”farlig for de andre” er en blindvei (jf. Carroll 2000, Christie 1998). Den norske kriminologen Nils Christie har hevdet at våre diskusjoner av medie vold begrenses av for enkle kategoriseringer. Han plasserer argumentene i to hovedkategorier: vurderinger om hvorvidt en film er skadelig for andre, og vurderinger av kunstneriske kvaliteter (Christie 1998:128). Som vist i kapittel 4, vil det være fruktbart med noen flere kategorier. Jeg sympatiserer likevel med Christies ønske om å erstatte språkløsheten omkring fiksjonsvold, og at denne mangelen gjør at man for ofte skjuler seg bak argumentasjonen om at det må være skadelig for ”andre”.<sup>3</sup> Dette er et viktig poeng for meg som jeg vil forfølge i analysene, og som kom klart til uttrykk i paradoksene rundt *Natural Born Killers*. Kritikerne mente at de selv til tross for tredve års omgang med vold i fiksjonsfilm ikke hadde blitt negativt påvirket, men samtidig var de engstelige for en eventuell negativ påvirkning for andres del. Det samme gjelder diskrepansen i at kritikerne selv reagerte på den ubehagelige volden, mens de framsto som mest bekymret for den behagelige volden.

Mer konkret vil mine lesninger av filmene særlig utfordre den tette koblingen kritikerne gjør mellom ubehag og umoral, noe som igjen henger sammen med mitt syn på at ubehagelige opplevelser og ambivalente reaksjoner ikke nødvendigvis er et onde (versus Gaut og Carroll). Til sist synes kritikernes forståelse av voldens funksjoner som statisk forankret til den klassiske filmens sterke krav til kausalitet i handlingsforløpet. Voldsiscenesettelsenes funksjoner framstår etter min mening som mer mangslungne enn det filmkritikken gav uttrykk for. Mitt mål er forsøksvis å gi en noe dypere tolkning av de aktuelle filmenes tematikk og formmessige utfordringer enn kritikerne har rom for. Mine lesninger vil dermed delvis framstå som alternative, men noen ganger hovedsakelig som mer grundige. Ikke alle analysene vil ha den etiske vurderingen som sitt mest sentrale omdreiningspunkt. Filmene og voldsiscenesettelsene i hver enkelt sammenheng er styrende for min analyser. Når det er sagt, vil det etiske

---

<sup>3</sup> Jeg følger ikke Christie i hans noe generelle påstand om at voldsfilm viser noe ukrenkelig eller noe som ikke burde vises. Dette vil framgå av de ulike vurderingene av filmene i dette kapitlet.

perspektivet ligge i bunn for analysene, og den etiske kritikken vil være hovedtema i konklusjonen.

Jeg har derfor organisert dette kapitlet ut fra erkjennelsen av at vold har ulike funksjoner og betydninger også innenfor et relativt sammenfallende materiale som mitt. Basert på funnene i kapittel 3, har jeg etablert noen kategorier å drøfte filmkritikerens følelser og vurderinger ut ifra. Inspirert av John Fraser, vil jeg hevde at volden har mange funksjoner: Den kan virke frigjørende, den kan være på lek, være selvforsterkende eller selvforstående for tilskueren, og den kan både være virkelighetsfjern og virkelighetsnær. Volden har en rekke ulike estetiske uttrykk som er viktige i vurderingen. Mengden av betydninger og følelser som er skapt ut fra voldsiscenesettelser, er påfallende omfattende og mangetydig etter min mening. Det er et viktig poeng å betone fiksjonsvoldens heterogenitet i seg selv, siden den til stadighet blir oversett (jf. kapittel 2). Det er nemlig ikke slik at volden per definisjon enten skaper ubehag eller er attraktiv, som nevnt er ambivalensen den mest dominerende følelsen. Dette gjør selvsagt følelsesorienterte og etikkteoretiske undersøkelser desto mer ufordrende. Jeg har likevel valgt å tematisere gjennomgangen i noen overordnede kategorier ut fra sentrale karakteristika for volden i filmene.



## 6.2 Volden som problem

It's fate, you know. Nobody can stop fate, nobody can.

Mickey i *Natural Born Killers*

Only love can kill a demon. Hold that thought.

Wayne Gale i *Natural Born Killers*

Hvorfor vekker filmer som *Natural Born Killers* eller *True Romance* og *Cape Fear* så sterke følelser og negative reaksjoner? Som jeg viste i kapittel 2, var volden av avgjørende betydning. Men hvilke karakteristika ved disse filmene gjør dem mer etisk problematiske enn de andre filmene, hvorav noen faktisk har sterkere voldsinnslag?

Som gjennomgangen i kapittel 3 viste, var det noen faste argument som gikk igjen hos kritikerne når de valgte å definere voldsuttrykk i fiksjonsfilm som uakseptable. De anvendte kriteriene kan kategoriseres på ulike måter, men jeg vil her komprimere dem i to til dels motstridende tendenser. Reaksjonene kommer enten mot filmer hvor voldsuttrykket oppleves som for ubehagelig, eller der voldsuttrykket fryktes å være for kult eller estetisk vakkert. Volden er med andre ord bekymringsfull når den er for *behagelig* (underforstått "for deg"), eller for *ubehagelig* ("for meg"). Disse to ulike opplevelsene kan imidlertid også være integrert, som i tilfellet *Natural Born Killers* hvor kritikerne faktisk beskrev volden både som ubehagelig og estetiserende.

*Natural Born Killers* er et særlig interessant eksempel fordi de meste sentrale og gjentatte argumentene mot vold i fiksjonsfilm ble anvendt nærmest i sin fulle bredde i den norske mottakelsen. Som vist, var de affektive kriteriene særlig framtrædende i forbindelse med denne filmen. Kritikerne anførte også at filmen inneholdt mer vold enn nødvendig, at den var å betrakte som ren underholdningsvold, og at filmens form ikke gav tilskueren den nødvendige reflekterende distansen til det hele. Sist, men ikke minst, var volden vanskelig å fordøye fordi holdningen i filmen framsto som etisk uklar, slik at kritikerne ble usikre på intensjonen med filmen. Disse innvendingene var ikke minst fundert i en bekymring for tilskuernes potensielle sympati og identifikasjon med mordere. *Natural Born Killers* tjener derfor som et illustrerende eksempel på det Gaut og Carroll rubriserer som kunst med en etisk uklar holdning (Gaut 2003, Carroll 2000). Som jeg drøftet i kapittel 4, er det for de moderate moralistene særlig etiske uklare filmer som framstår som problematiske.

*Natural Born Killers* står i det hele i en særstilling blant filmene i undersøkelsen og vil derfor tjene som mitt hovedeksempel i dette delkapitlets diskusjon av volden som problem. Ingen av

filmene ble møtt med så mye skepsis og så sterke følelsesladede argument.<sup>4</sup> Kjernen i argumentasjonen mot filmen var nettopp knyttet til voldsiscenesettelsen. Filmen ble vurdert som formmessig interessant og vellaget, men voldsmengden og formen på volden ble møtt med sterk kritikk blant flertallet av kritikerne. Motstanden mot og bekymringen for Oliver Stones voldsiscenesettelse var også forankret i det formmessige trøkket som ligger i filmen, som gav tilskueren få muligheter til distanse (jf. hvordan distanse framsto som et pre i forbindelse med *The Matrix* og *Pulp Fiction*). De norske kritikerne vurderte volden som potensielt blendende, særlig for et ungt publikum som de mente ville legge vekt på volden som ”kul” (Dagsavisen: Kolstad), eller til og med ”sexy” (Aftenposten: Haddal). Disse momentene veves da også sammen på en utfordrende og vanskelig måte i *Natural Born Killers*, og jeg har valgt å gjøre koblingen mellom sex og vold som et deltema i min diskusjon av det etisk problematiske i dette delkapitlet. Det seksuelt attraktive kan forstås som filmens tematikk (vold og sex som drifter som hører sammen), filmens form (visuelt eksplosiv og seksuelt ladet uttrykk), eller gjennom representasjonen av seksuelt attraktive og sympatiske mordere.

Per Haddal beskrev filmen som potensielt farlig, og knyttet argumentasjonen til en rekke seksuelle konnotasjoner med vekt på filmens form. Volden framsto som sexy og filmens form som ”estetiske orgasmer”, og filmens som helhet som en ”visuell voldtekt”. Liknende beskrivninger går igjen hos kritikerne, om enn i variert språkdrakt. Det vil si at argumentene som ble anvendt mot *Natural Born Killers* ikke bare handler om henholdsvis filmens form eller innhold, men summen av inntrykkene slik kritikerne opplevde det. Tilskuerens manglende evne og mulighet til å fordøye (”bulemi”) og reflektere (”kun tygge popcorn”) er filmens største problem i henhold til kritikerne. Volden er visuelt sexy, og tilskueren rekker på grunn av den raske (”hakkefarten”) ikke å tenke bakom lyd og bilder.<sup>5</sup> Dette er på den ene siden argument som ligger nær den tradisjonelle mediepanikken som forstår det populærkulturelle som ureflektert konsum (Drotner 1990, se også kapittel 2). Samtidig er kommentarene forståelige og kanskje mer gyldige enn i andre tilfeller i lys av *Natural Born Killers* audiovisuelle uttrykk. Det er noen sterke trekk ved filmen som gjør det vanskelig for tilskueren å ikke la seg fascinere, også av voldsiscenesettelsene. Jeg vil anvende filmens anslag som illustrasjon her, og starte drøftingen av den problematiske volden med de kritiske innvendingene som er trukket fram mot Stones grep. Er volden her – kul, farlig, sexy?

---

<sup>4</sup> Også sammenliknet med *True Romance* selv om kritikken også var sterk her.

<sup>5</sup> Uttrykkene i parentes er hentet fra anmeldelsene gjengitt i kapittel 3. Det første og siste uttrykket er hentet fra Arild Abrahamsen og det midterste fra Harald Kolstads anmeldelser. Se også kapittel 3.

## Overraskende voldsiscenesetninger

Anslaget starter med en veksling mellom ørkenlandskap (med blant annet bilder av en rev, en slange, og en skorpion), og en scene fra en ”coffeeshop” beliggende i det samme landskapet. Vekslingen i billeduttrykk tas igjen av vertinnen på coffeeshopen som blar seg gjennom ulike tv-program (blant annet Nixons avskjedstale),<sup>6</sup> og skjenker kaffe til to gjester som etter hvert viser seg å være seriemorderkjendisene Mickey (Woody Harrelson) og Mallory (Juliette Lewis). Mallory tar av seg jakken sin og begynner å danse kun iført bikini oventil, til jukeboksens musikk (det vil si Leonard Cohens ”Waiting for a Miracle” som har ligget på lydsporet siden starten). To nyankomne menn (”hillbillies”) sperrer øynene opp ved synet av den lettledde og dansende Mallory og lar det falle en rekke nedsettende kommentarer om henne: ”What the hell is that ?” Svar: ”That is a bitch out of hell, son.” Den ene av mennene slår seg ned ved siden av Mickey som leser en avis med overskriften ”Mickey and Mallory kills six teens during slumber party”. Henvendt til Mickey, sier han: ”That’s some sweet piece of meat ass, ain’t it.” Når Mickey sier at hun heter Mallory, svarer sidemannen: ”Whatever. I call it pussy.” En kvinnededsettende replikk som samtidig på en merkelig og kynisk måte parafraserer Mallorys åpningsreplikk hvor hun overser servitørens egentlige navn, og servitøren retter navnet sitt fra Rosie til Mabel,<sup>7</sup> og Mallory repliserer kynisk: ”Whatever.”

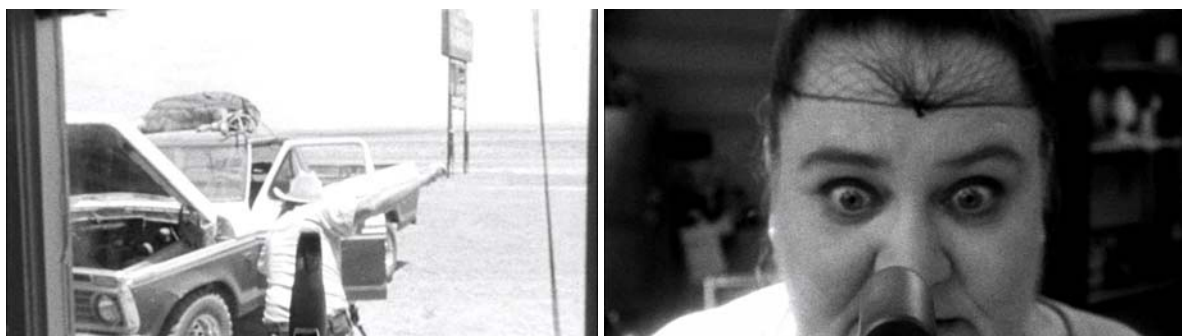
Den andre mannen begynner å danse mens han gjør en rekke obskøne bevegelser mot Mallory. Hun utfordrer ham etter hvert til slåsskamp. Når hun slår ham over ende, trer den andre mannen fram for å hjelpe kameraten, men får overraskende en stor kniv i magen i et drepende stikk fra Mickey. Dette første drapet framstår som lett komisk. Den store mannen er overrasket, og det ser ut som om han forsøker å riste den ubehagelige virkeligheten av seg ved å riste den blodstenkte foten, slik man klyper seg i armen for å våkne fra en drøm. Blodet på skoen, og på den store bredbladete kniven i etterkant av drapet, er sammen med lydene av en flerrende kniv elementene som viser oss dette drapet. Mickey holder ”beskyttende” de andre i lokalet på avstand fra Mallorys oppgjør med den nærgående mannen. Når kokken forsøker å tre støttende inn med en diger kjøkkenkniv, skyter Mickey henne umiddelbart. Deretter kaster han kniven sin gjennom vinduet, og treffer de drepte mennenes flyktende kamerat i ryggen. Her flytter filmen overraskelsesmomentet fra det som skjer (det uventede og umotiverte første drapet), til overraskende framstillinger av hvordan drapene framstilles. Dette er et helt sentralt

---

<sup>6</sup> Filmen har i det hele tatt en uklar tidsforankring; for eksempel med hensyn til element i mise-en-scène (klær, setting, biler) og beveger seg som i et sveip over minst 30 års kulturreferanser, men Mickey uttaler på et tidspunkt at ”vi lever på 1990-tallet”.

<sup>7</sup>”My name aint Rosie it’s Mabel.”

element ved *Natural Born Killers*, filmens hovedfokus er i siste instans seg selv. Volden i filmen handler i første rekke om selve voldsiscenesettelsen.<sup>8</sup>



Figur 1 Fokus på volden som framstillingsform, kulen og knivens bevegelser i rom.

Skuddet mot kokken viser kulens ferd mot kvinnens hode og blodspruten mot veggen etterpå. Drapet på mannen på utsiden av kafeen skildres med vekt på knivens sirkulære bevegelser gjennom rommet, sammen med lyden av luften som deles og et plutselig auditivt brudd med lyden av operamusikk (Puccinis "Madame Butterfly") i det vinduet knuses. Vi ser ikke knivens drepende treff, men mannen som faller over ende. Mallory slår, ler og roper: "How sexy am I now, ha?", før hun gjentatte ganger hopper på motstanderen til han besvimer, for så å knekke nakken på ham. Mallory framstår som barnslig sint og barnslig stolt gjennom denne scenen, mens Mickey er den kalde og rolige kontrolløren av situasjonen. Etterpå "elle-meller" de mellom de to gjenlevende i kafeen om hvem som skal få leve. De skyter til sist vertinnen, og lar den siste kunden være vitne på at "Mickey og Mallory Knox gjorde dette". I denne siste delen av massakren framstår begge som ondskapsfullt kyniske ved å la servitøren tro hun skal slippe unna for så å drepe henne, samtidig som drapenes tilfeldige motivasjon tydeliggjøres. Sist, men ikke minst, gir det hele hendelsen en aura av barnslig lek.<sup>9</sup> Framstillingen virker smittende på tilskueren og gir denne scenen et formildende skjær. En lek som minner om den leken Kendall Walton anvender i sin diskusjon av fiksjonsbegrepet. Kendall Waltons argumentasjon går på at barnet som leker monsterlek med sin far, vil oppleve redselen todelt, "som om at han vet at faren ikke er et monster" og "som om han tror at faren virkelig er et monster". Følelsene er her ifølge Kendall Walton å forstå som "make believe"-følelser eller "på liksom"-følelser, som man kan oversette det til (Walton 1990). Min opplevelse av *Natural Born Killers* er i stor grad en slik av-og-på-opplevelse. På samme måten som den knivstukne "hillbillyen" rister foten for å få

<sup>8</sup> Se også hvordan dette gjelder *Wild at Heart* i Jerslevs analyse (Jerslev 1991).

<sup>9</sup> Se også analysen av *Pulp Fiction* om bruken av elle-rimet. Dette elementet er hentet fra Tarantinos manus.

svar på hva som skjer, går vi på en måte inn og ut av fiksjonen; skjer dette virkelig?, kan han virkelig framstille vold på denne måten?

### Vitnefølelser og artefaktfølelser

For klarere å få taket på opplevelsen av iscenesettelser som dette, kan etter min mening Ed Tans begrepspar for tilskuerens følelser for fiksjon med fordel anvendes (Tan 1996, Tan og Friidja 1999). Med Tan kan vi skille mellom følelser vi har for hendelser *i fiksjonen* (fiksjonsfølelser) og følelser relatert til filmen *som fiksjon*, eller som kunstverk (artefaktfølelser). Artefaktfølelsene knyttes til gleden ved ”på liksom”, som Walton også fokuserer på. Disse elementene kan fungere som igangsettere for vår imaginasjon eller som egenverdi; gleden over det skapte og hvordan dette er skapt. Følelser vi har for hendelser (for eksempel skrekk eller avsky) og for virkemidler, trenger ikke å stå i motsetning.

Disse elementene trenger ikke å stå i veien for hverandre i den forstand at de må skape brudd eller distanse, men kan sammen styrke filmopplevelsens intensitet. Men etter min vurdering er *Natural Born Killers* et eksempel på en film hvor de parallelle følelsene for fiksjonen får ulik tyngde på ulike tidspunkt i fortellingen. I filmens åpningsscene kan tilskueren *både føle ubehag og sjokk relatert til hendelsene i fiksjonen*, men samtidig kan vi oppleve en behagelig overraskelse og beundring for element ved filmen *som fiksjon* (eller artefakt). De behagelige følelsene knyttes for eksempel til filmatiske element som redigeringen eller soundtracket. I tillegg til at tilskueren slik kan oppleve både *behag og ubehag* i en og samme scene, kan følelsene skille lag ved at vi kan føle *både sympati og antipati* med Mallory i løpet av filmens første fem minutter. Vi vil her kunne oppleve at vår sympati svinger mellom for eksempel Mallory og de tilfeldige ofrene i kafeen. I sum skaper disse kontrasterende følelsene en opplevelse som både er empatisk sjokkartet og distanserende. (Jeg vil vende tilbake til spørsmålet om sympati med mordere i lys av Murray Smiths modell for karakterengasjement senere i denne analysen.)

Et godt og illustrerende eksempel på hvordan ”samspillet” mellom de to formene for følelser kan fungere samt oppleves, men også være moralsk utfordrende, er en torturscene i *True Romance*. I denne scenen oppsøkes faren til Clarence, Clifford Worley (spilt av Dennis Hopper), av gangstere som er på jakt etter kofferten med narkotika som paret er på flukt med. Gangsterne med Vincent Cocotti (Christopher Walken) i spissen overfaller Clarences far i husvognen og etterlyser informasjon om hvor paret er. Faren forteller ingenting, og blir bundet, slått og deretter torturert (skåret i hånden med kniv, og det blir heldt sviende væske over). Faren svarer med å snakke nedsettende om Coccotti (”som sicilianer stammer han fra negere”).

Cocotti skyter ham med flere skudd tett mot hodet og kroppen, og spytter på ham før han går. Denne scenen er brutal og ubehagelig. Tilskueren vil her kunne føle avsky for karakteren Cocottis ondskap, samt skiftvis beundring for Worleys styrke og empati for hans skjebne. Samtidig vil tilskueren også kunne oppleve spenning knyttet til selve framstillingen av scenen, og kanskje særlig beundring for Christopher Walkens evne til å portrettere en slik ond karakter i løpet av få minutter. Beundring for Worleys mot er her å forstå som en fiksjonsfølelse, mens beundring for Walkens spill er en artefaktfølelse. Artefaktfølelsen løfter fram filmen som fiksjon, og skaper en økt bevissthet for at det vi her er vitne til, er fiksjonsvold. Det betyr altså ikke at vi ikke har følelser for hendelsen, eller at den ikke er ubehagelig, men det gir ubehaget en særegen karakter, som jeg vil betone mer i konklusjonen på denne analysen.

Betydningen av følelsene skapt av filmens form er særlig påfallende i tilfellet *Natural Born Killers*, og jeg vil gi noen flere eksempler på dette. Åpningsscenen toner ut med kjærlighetserklæringer, romantisk musikk og fyrverkeri. Fyrverkeriet avløses av blå himmel som snart dekkes av blodstriper som renner (som over en bilrute), og tittelsekvensen starter. Tittelsekvensen framstår som en trip, som kombinerer roadmovieklisjeen med dopkonnotasjoner i et virak av ulike visuelle og auditive input, som slutter ”ved verdens ende”, som de to hovedpersonene selv sier. Hele åpningsscenen varer kun i cirka seks minutter, men i dette tidsrommet har allerede seks ulike melodier preget lydsporet. Filmens form kan sammenliknes med en rusliknende tilstand hvor ulike inntrykk flimrer forbi, men også som en fortelling i musikkvideostil. Lydsidemiksen (som gikk påfallende upåaktet hen i anmeldelsene) er *spektakulær*, voldsom og variert. Lydsporet teller 73 ulike spor<sup>10</sup> og spenner fra Puccini og Alban Berg via Bob Dylan og Leonard Cohen til Marilyn Manson og Nine Inch Nails.<sup>11</sup> Lydsiden skaper følelsen av en strøm vi virvles med i, men fungerer også tidvis som brudd fra fiksjonsuniverset der tilskueren nærmest setter fortellingen på pause, for å minnes hvilken musikk man hører, og dermed styrkes opplevelsen av filmen som artefakt.

## Voldelig filmspråk

Filmens redigering har også blitt sammenliknet med MTVs raske skift, og er et av filmens fremste særpreg. Anne Jerslev beskriver filmens framstillingsform som et ”voldelig sprog”, en beskrivelse som delvis er parallell til kritikernes beskrivelser av sine opplevelser som å bli overkjørt eller voldtatt (Jerslev 1999:177).

---

<sup>10</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0110632/soundtrack>.

<sup>11</sup> Jf. også *Seven*.

Et totalbombardement av ultrahurtig montage, forskjelligt filmisk materiale, forskjellige film- og medieformater, forskjellige filmiske og musikalske genrer, computerteknik, animationsteknikker, skæve bilder, perspektivforvrængende bilder, osv. Indlejret i denne hallucinatoriske collage viser den os blodige bilder, fragmenter av de voldelige handlinger, der begås i filmen, ligesom den i ultrahurtige glimt av ofte mindre end et sekunds varighet indsætter blodige, dæmonske ansigter, slanger, døde dyr, en krop uden hoved, osv, osv (Jerslev 1999:177).

Som Jerslevs beskrivelse viser, er det her også i stor grad snakk om en voldsom *form*, en formmessig voldelig eksess, i tråd med den tendensen for 1990-tallsfilmen som Söderbergh Widding trakk opp (Söderbergh Widding 2000). Jeg vil i forlengelsen av dette argumentere for at tilskueren kan oppleve volden som mer eksplisitt og omfattende enn den faktisk er. Som vist, var spørsmålet om nødvendigheten av voldsmengden og de voldelige detaljene gjennomgående innvendinger hos kritikerne, også i forbindelse med *Natural Born Killers*. Selv om filmens historie legger opp til en lang rekke drap, er det langt færre som framstilles. Det *uttales* at Mickey og Mallory har drept 52, men antallet som framstilles er langt mindre (foreldrene, kafeen, indianeren, deres to respektive sexpartnere, apotekeren, og til sist drapet på Wayne Gale. I tillegg kommer Scagnettis drap, og all volden (inkludert drap) i fengselet, som begås av andre). Volden i *Natural Born Killers* er relativt lite detaljert, og en rekke hendelser skjer off-screen. Dette gjelder for eksempel Scagnettis drap på kvinnen han har sex med, men det forhindrer ikke at denne scenen blir svært ubehagelig. Når kritikerne omtaler volden som mer enn nødvendig her, er det i første rekke å forstå som en kvantitativ vurdering. Det er ikke for mye i betydningen for detaljert, men for mye i mengde.

Jeg vil her argumentere for at opplevelsen av denne filmen som særlig voldelig i stor grad kan relateres til filmens form, blant annet på grunn av de brå skiftene. Et eksempel på disse brå kastene er scenen hvor Mickey og Mallory er tomme for bensin og får losji hos en gammel indianer. Scenen starter med en nostalgisk bruk av gammel fargefilm og en idyll med dyr rundt indianerens hytte som varer til de to sovner rundt leirbålet. Akkompagnert av indianerens rytmiske sang, akselererer et bilderitt (en mann som mishandler en kvinne og et barn (Mickey), djevelen, en mann hvis hode er skutt av, en mann hvis munn drypper av blod, det blodstenkte ansiktet til Mickey), som ender med at Mickey skyter indianeren. Både variasjonen og de raske skiftene i scener som denne, bidrar til en overraskende og overrumplende massiv opplevelse. For kritikerne opplevdes dette som *for* bestemmende for egne reaksjoner, og det på en for kritikerne provoserende måte. Det var særlig følelsen av å bli fratatt friheten til å vurdere hendelsene og muligheten for en reflekterende distanse, som provoserte kritikerne. Følelsen av å bli manipulert til sympati for mordere og vold, eller følelsen av å komme i en slags voldsrus, forklarer noe av kritikernes reaksjoner. Denne følelsen ble

forsterket av et klima med mediebekymring som preget den offentlige debatten om film, og denne filmen spesielt, på tidspunktet for anmeldelsene.

Filmens tilbakevendende veksling mellom fargefilm og svart-hvitt synes umiddelbart vilkårlig, men de første gangene grepet introduseres i åpningsscenen, bidrar det blant annet til å gjøre oss oppmerksomme på filmens ulike virkelighetsversjoner. Når servitøren på coffeeshopen byr Mickey sitronpai, viser innklippet i svart-hvitt en mer seksuelt eksplisitt og flørtende kvinne enn i scenen for øvrig. Den svart-hvite Mallory framstår omvendt som en liten, naken og sårbar jente. En sårbar jente som utsettes for seksuell trakassering av en vulgær mann som kretser slikkende rundt underlivet hennes, og gjør ”jokkende” bevegelser med en ølflaske som penissurrogat. I farger framstår hun som kul, farlig og dødelig, som om kraften fra den irrgroene limepaien og lyset fra jukeboksen har tatt bolig i henne. Når hun slår, går filmen i farger igjen, som om det er snakk om to versjoneringer, eller et poengtert skille mellom en mediert og en lett tilslørt virkelighet.

Et annet interessant eksempel på effekten av denne vekslingen er når Mickey rømmer fra fengselet hvor han sitter inne for tyveriet av bilen til Mallorys far. Fangene er ute og arbeider når de overraskes av en tornado, og Mickey benytter kaoset til å rømme på en stjålet hest. I denne sekvensen veksler framstillingen mellom tre ulike versjoner, en fargeversjon, en i svart-hvitt og en siste som ser ut som en velspilt stripeslitt kinokopi. Når Mickey rir bort i frihet, er han det Mallory beskriver som prinsen på den røde frådende hesten i kombinasjon med westernfilmens cowboyhelt. Denne westernpasticjen klippes raskt over til en tegnefilmhelt som igjen går over i wrestling på tv. Filmen legger slik fram for oss potensielle fiktive mediehelter som vi kan ”velge” fra, som et metarefleksivt grep. Men ”egentlig” er Mickey bare en ”delivery boy” som bringer kjøtt til Mallorys hjem og kjøttspisende far. Filmen gjør det mulig for tilskueren, ved hjelp av disse grepene, å overse at den virkelige Mickey er ordinært ”white-trash” uten romantiske eller mytiske farger.

### Mytisk-romantisk vold

Flere (om ikke alle) av filmene i undersøkelsen forholder seg på liknende vis til populærkulturelle mytologiseringer av vold. Det refleksive nivået i filmene gir fiksjonsvolden et metaelement som gjør at den i stor grad omhandler annen fiksjonsvold. For eksempel plasseres voldsuttrykket i flere av filmene i en rock-’n-roll-konnotasjon, hvor vold framstår som en naturlig bestanddel i et ”lev-sterkt-dø-ung-image”. I dette mytiske universet inngår den sterke skjebnebestemte romantiske kjærligheten som møter de unge vakre, men utsatt sårbare (jf.



framstillingen av den sårbare Mallory i åpningsscenen til *Natural Born Killers*). Det jeg vil definere som en mytisk-romantisk refleksivitet, er et fellestrekk både ved *Natural Born Killers*, *True Romance* og *Wild at Heart*.

Flere av filmene plasserer sine fiksjonsunivers i en mytologisert sfære av referanser fra pop- og mediekultur. *Natural Born Killers* bryter delvis med denne innelukkende fiksjonaliteten gjennom å forankre en rekke hendelser nærmere tilskuerens følelser, for eksempel gjennom gjenkjennelige og ubehagelige seksuelle tilnærminger. De andre filmene basert på Tarantinos manus, *True Romance* og *Pulp Fiction*, forblir i den populærkulturelle vakuumpakningen.<sup>12</sup> Et illustrerende eksempel på mytologiseringen av popkulturen er åpningen av *True Romance*, hvor hovedpersonen Clarence (Christian Slater) sitter i en bar og prøver å sjekke opp en dame gjennom å snakke om Elvis. Denne konkrete forankringen til rockemyten har filmen til felles med *Wild at Heart* hvor Sailors forbilde også er Elvis.<sup>13</sup> Clarences og filmens første replikk er:

In "Jailhouse Rock" he's everything rockabilly's about. I mean, he is rockabilly: mean, surly, nasty, rude. In that movie he couldn't give a fuck about anything except rockin' and rollin', livin' fast, dyin' young, and leaving a good-lookin' corpse.<sup>14</sup>

Denne replikken gjentar Clarence også senere når han selv har blitt sjekket opp på en Kung-fu-film av Alabama.<sup>15</sup> Hun er en prostituert som er hyret av sjefen hans for å sjekke ham opp uten at Clarence skjønner opplegget. Clarence sjarmerer Alabama ved å fortelle romantiske fortellinger fra tegneserier, og de gifter seg etter en natt sammen. Og Alabama gjentar sitt løfte ved å tatovere sitt og Clarences navn sammen med en engel på magen sin. Foreningen mellom de to unge elskende framstår som en parallell til Mickey og Mallorys seremoni på broen over det store djupet.



**Figur 2 Kjærlighet og bryllup som smerte 1 (*Natural Born Killers*)**

<sup>12</sup> Se også neste delkapittel om *Pulp Fiction*.

<sup>13</sup> Senere i filmen snakker han med Elvis (spilt av Val Kilmer) når ting er tøffe. Elvis er også et sentralt forbilde for Sailor i *Wild at Heart*.

<sup>14</sup> Skrivemåte fra manus. I Tarantinos originalmanus er det nettopp det som skjer med Clarence, og denne versjonen ble spilt inn og finnes på DVD-ens ekstramateriale. I den endelige versjonen er dette endret.

<sup>15</sup> Filmer med Sonny Chiba, dvs. Martial art film.



Figur 3 Kjærlighet og bryllup som smerte 2 (*True Romance*)

Begge ekteskapene inngås ved hjelp av smerte, henholdsvis nålestikk i armen eller knivrisp og blanding av blod. Tegneserieromantikken som omgir *True Romance*, anvendes av den norske distributøren i markedsføringen, blant annet med slagordet ”Tyveri. Svindel. Tortur. Drap. Hvem sa at romantikken er død?” på videocoveret. Filmen selges også ved hjelp av formuleringen ”Hardtslående, voldsom og oppover ørene romantisk”. Vold, rock og romantikk veves i flere henseender sammen. Når Clarence forteller at han har drept Alabamas hallik Drexel for å frigjøre henne, begynner hun å gråte. I sinne roper Clarence: ”Do you love him?!” Alabama hvisker: ”I think what you did was so romantic.”

Volden framstår med andre ord som et romantisk og frigjørende prosjekt, både i *Natural Born Killers* og *True Romance*. Som referansene til rockemyter antyder, er hendelsene i disse filmene også intertekstuellet motivert.<sup>16</sup> Begge disse filmene står særlig i gjeld til Terence Malicks *Badlands* (1973).<sup>17</sup> *Badlands* er basert på den sanne historien om Charles Starkweather og hans kjæreste Carol Fugate<sup>18</sup> som drepte en lang rekke mennesker på reiser over store amerikanske områder i 1959 (Schneider 2003:566). De intertekstuelle referansene til denne filmen er noe ulike i de to filmene. *Natural Born Killers* likner mest gjennom element i fortellingen. Dette gjelder for eksempel den sterke ”bad boy-en” som frigjør den svakere unge jenta fra faren ved hjelp av drap, og gjennom en viss parallellitet med hensyn til parenes utvikling mot masse mordere. *True Romance* har også eksplisitte referanser på fortellerplanet. For eksempel anvender både *Badlands* og *True Romance* de unge kvinnenens naive fortellerstemmer som beskrivelse av ”hvordan det hele startet”, og det samme romantiske hovedmotivet fra Carl Orff går igjen i filmmusikken.<sup>19</sup> Refleksiv romantikk er i Tarantinos versjoner av sann kjærlighet synonymt med vold. Mens Malicks filmatiske forelegg er mer svart og nærmere virkeligheten,

<sup>16</sup> Refleksivitet som karakteristika for alle filmene, jf. for eksempel *Cape Fear* som er en remake.

<sup>17</sup> Som igjen er i gjeld til *Bonnie & Clyde*.

<sup>18</sup> Selv om det på rulleteksten hevdes at den klassiske fortellingen ikke er basert på noen virkelige mennesker eller hendelser, synes det som om det er allmenn enighet om dette. I filmene heter hovedpersonene Kit Carruthers (spilt av Martin Sheen) og Holly Sargis (spilt av Sissy Spacek). Navneendringene skal være gjort i frykt for søksmål.

<sup>19</sup> Musikken til *True Romance* er skrevet av Hans Zimmer, men både Orff og Satie som anvendes i *Badlands*, integreres sammen med rock- og poplåter.

tegner begge de nye filmene en sterkere romantisering av det å være voldelig, et ”elsker du meg dreper du for meg”-utsagn.

Koblingen mellom vold og seksualitet (dominerende i forholdet i *Natural Born Killers*), eller vold og romantikk (dominerende i forholdet i *True Romance*), er et utfordrende problem etter min mening. I *Natural Born Killers* kobles sex og vold flere ganger tett sammen, både i kjærlighetshistorien mellom Mickey og Mallory og i andre sammenhenger. Både Mickey, Mallory og kriminaletterforskeren Scagnetti begår vold mot tilfeldige sexpartnere. Særlig er Scagnettis seksualdrap ubehagelig å bivåne, og bidrar til å forsterke vår vemmelse for detektiven som jakter seriemorderne.



Figur 4 Etterforskeren som motbydelig og Scagnetti som drapsmann.

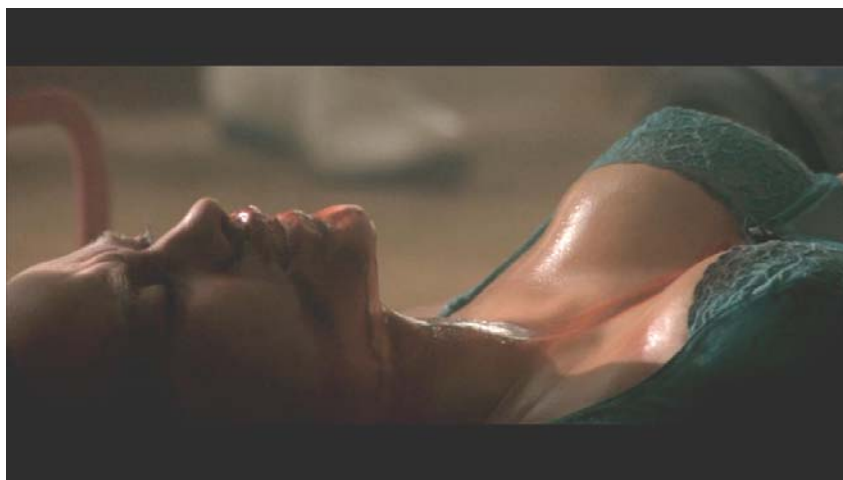
## Ubehaget

Når Mallory først forfører en ung mann for deretter å drepe ham, gjør selve seksualiseringen av drapsakten handlingen mer ubehagelig, men koblingen mellom seksualdrifter og eventuelle drapsdrifter er i seg selv et ubehagelig tabu.<sup>20</sup> De seksuelle konnotasjonene er som nevnt problematiske, og uten at det nevnes i anmeldelsene er kjønnperspektivet kanskje også utfordrende. Den unge kvinnen som drapsmann skaper i kraft av sitt kjønn et unntak med forsterket effekt. I offentlig debatt har filmer som inneholder vold utført av kvinner vært særlig kontroversielle, jf. debattene omkring filmer som *Thelma & Louise* (Scott 1991) eller *Baise-moi* (Despentes 2000) (se for eksempel Vik 2000, Mühleisen 2004, Sturken 2000 om kontroverser rundt disse to filmene). I mitt materiale er voldsutøverne gjennomgående menn, men unntak av roadmoviene *True Romance*, *Natural Born Killers* og *Wild at Heart* hvor alle aktørene er unge heteroseksuelle par. Denne genren særmerkes av en kulturell frisetting eller mobilitet som også kommer til uttrykk som ”kjønn i bevegelse” (Bjurstrøm og Rudberg 1997). I disse tre filmene

<sup>20</sup> Se senest *Mystic River* (Eastwood 2003) for en ubehaglig tematisering av dette.

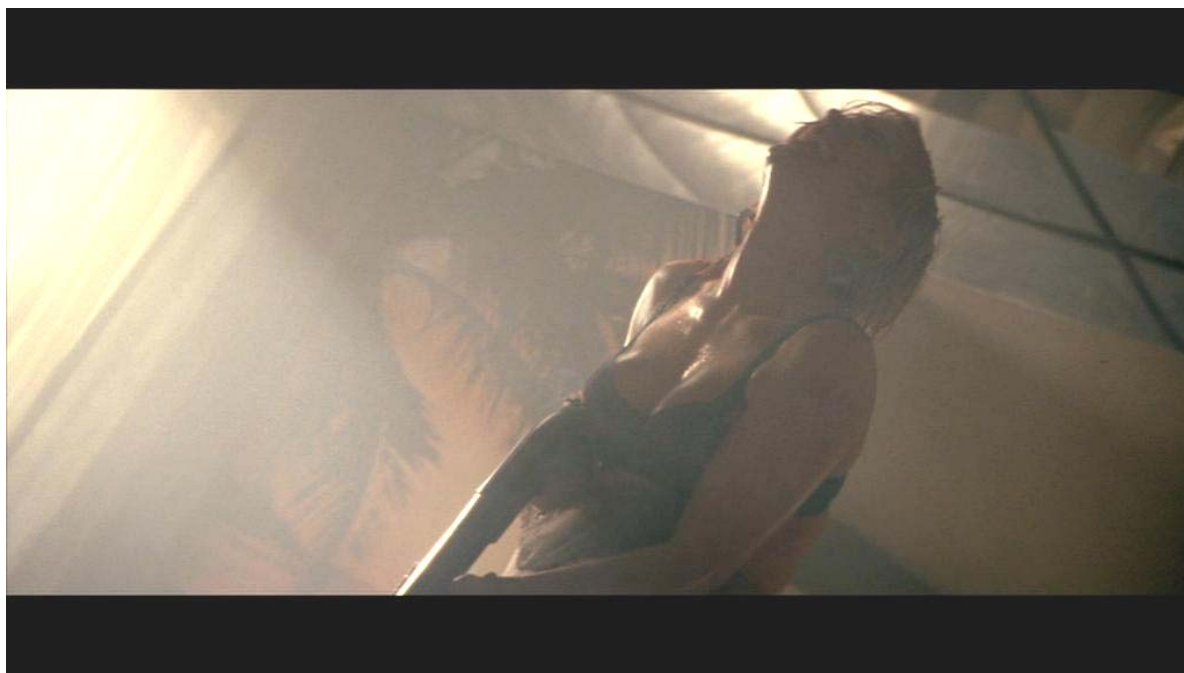
tematiseres både kvinnenes seksualitet og makt, inkludert deres voldsutøvelse. Felles for alle tre kvinnene er dessuten en litt naiv og enkel seksualitet, hvor seksualiteten ikke er farlig og forførende i relasjon til partnerne (jf. for eksempel tradisjonelle femme fatale-roller). Mens Lulu i *Wild at Heart* framstår som en karikering av tidligere kjønnsframstillinger som også impliserer et dekonstruerende potensial, ligger *True Romance* langt mer faretruende nær betente klisjeer (se for eksempel Bjurstrøm og Rudberg 1997:41 om Lulu).

Et særlig utfordrende eksempel i *True Romance* er framstillingen av den (tidligere) prostituerte Alabamas kamp mot en av gangsterne. Mens Clarence er ute for å handle hamburgere, overraskes Alabama av gangsteren Virgil (James Gandolfini) på motellrommet.<sup>21</sup> Hun inntar en lett flørtende, uskyldig mine, og han innleder oppgjøret med å rose klesdrakten og utseende hennes ("Nice outfit", "Unbelievable cute"). Deretter tar han av henne solbrillene, stryker beundrende over ansiktet hennes og ber henne snu seg rundt, som for å vise seg fram. Han benytter hennes posering til å slå henne brutalt ned. Slåsskampen som følger er svært brutal, og en blødende Alabama slås ned og kastes rundt flere ganger. Virgil holder henne på et tidspunkt opp foran speilet og sier: "You're a very pretty girl, Alabama, but you ain't going to be very pretty for very long." Den eksplisitt mest ubehagelige detaljen i denne scenen er imidlertid når Alabama i et forsøk på forsvar finner en vinopptrekker og kjører den inn i foten på motstanderen. Imidlertid er det etisk mest problematiske ved scenen den åpenbare seksualiseringen av kvinnen både gjennom motstanderens prat, den visuelle framstillingen av kroppen hennes og grepene knyttet til at slåsskampen delvis finner sted med Alabama foran speil eller dusjende i vann. Den problematiske seksualiseringen av kvinnens vold er påtagelig når hun sitter våt, glinsende og blodig overskrevet på motstanderen kun iført en bh, mens hun gjentatte ganger stikker, skyter og slår ham til døde.



Figur 5 Seksualisering av vold, Alabama som offeret.

<sup>21</sup> Se Tarantino og mat i neste delkapittel.



**Figur 6** Seksualisering av vold, Alabama som overgriperen.

Etter min mening bidrar også den vulgære framstillingen av incest i *Natural Born Killers* (som en motivering for Mallorys voldsrus), delvis forstyrrende for en forståelse av denne alvorlige tematikken. Parodien på situasjonskomedien får oss til å le over et tragisk tema, og overraskes over et originalt formgrep. Men dette fokuset på formen reduserer her innsikten i incesttemaet og denne scenens potensial til å gi innsikter i Mallorys psykologi. I denne sammenhengen kommer de to følelsesnivåene (artefaktfølelser og fiksjonsfølelser) etter min mening i konflikt med hverandre. Formen skaper et positivt og overraskende behag, mens det ubehagelige temaet på grunn av dette presses i bakgrunnen.

Både i *Badlands*,<sup>22</sup> *True Romance* og *Natural Born Killers* framstår forklaringen på hvorfor mennesker blir mordere, noe uklar. Som bidrag til ”å forstå det onde” er filmene derfor lite klargjørende (noe som tematiseres mer direkte både i *Seven* og *Face/Off*). I alle tre tilfellene starter volden som en frigjøring, fra fedre eller en hallik. Mens de to elskende i *True Romance* etter hvert kun utøver vold for å redde seg selv, er de andre parenes voldshandlinger mer ubehagelige, blant annet fordi de framstår som løst motivert. I *Natural Born Killers* får vi likevel tre ulike og mulige forklaringer på hva som skaper vold. I forlengelsen av drøftingen så langt, vil jeg hevde at filmen motiverer begge hovedpersonenes atferd gjennom overgrep som barn. Mallorys tilfelle er helt eksplisitt beskrevet i situasjonskomedien ”I love Mallory”, mens overgrep mot barnet Mickey antydes i flashbacks. Denne fortolkningen styrkes ved at den karikerte psykiateren avviser seksuelle overgrep som forklaring. Mickey forklarer selv sin

<sup>22</sup> Her framstår selve undringen over dette som en sentral tematikk, men klargjørende svar finnes (kanskje selvsagt) ikke.

oppførsel med biologi eller rettere sagt som en evolusjonsprosess. I et Live-intervju fra fengslet uttaler han blant annet: "Shit man. I'm a natural born killer." Han viser ingen selvkritikk eller anger i forhold til sine handlinger. Tvert imot framhever han sin utvikling som kommet lenger i evolusjonsprosessen, enn for eksempel journalister.

Sist, og mest påtrengende innenfor filmens diskurs, er massemedienes egen betydning som skaper av mordere. Som Mickey også formulerer det i en ironisk kommentar når han blir gjennom fjernsynsstasjonenes evige strøm av kulturelle voldsuttrykk: "I've been thinking why they make all this stupid fucking movies. Ain't anybody out there in Hollywood believing in kissing anymore?" Massemediekritikken kommer også til uttrykk gjennom parodisering av virklighetsfjernsynet som skaper undeholdning av mordere og kriminelle, samt programlederen Wayne Gale som bokstavelig talt går over lik for å lage "bra tv".

Anne Jerslev hevder imidlertid at filmen, blant annet gjennom sin rusende iscenesettelse og sitt bildekvilibriske tomrom, på sett og vis helt avstår fra den diskusjonen om forholdet mellom bilder og virkelighet som den tilsynelatende kritiserer (Jerslev 1999:179) (jf. her også de norske kritikernes mistro til Stones intensjoner). Filmens ulike iscenesettelser av mediekultur (som "såpe" og realityshows om seriemordere), framstiller mediene som en avfallsdyngel for å følge opp Jerslevs begrepsbruk.

Som sådan kan *Natural Born Killers* forstås som en besk kulturkommentar, et spejl af en fragmenteret, dæmonisert, billedforslugen kultur, mer enn som en kritik av mediernes rolle i selv samme kultur (Jerslev 1999:179).

I Jerslevs analyse framstår filmen som en bekreftelse på at det ikke finnes noe verken under eller utenfor Stones konstruerte bildevirkelighet (Jerslev 1999:177). Hun sammenlikner filmens postmoderne uttrykk med Baudrillards forestilling om et simulacrum, der sporene etter virkeligheten smuldres bort og hvor overflaten erstatter dybden (Jerslev 1999:178, Baudrillard [1981]1994). Jeg vil returnere til Baurillards perspektiv som jeg vurderer som enda mer sentralt forbindelse med *The Matrix* og *Pulp Fiction*.

*Natural Born Killers* fremstår som en uendelig fragmentert strøm af skæve billeder, en narkotisert montage af intensiteter, billeder der alle i symbolsk form iscenesætter beruselsen ved at stå på den yderste rand, metonymisk symbolisert i billederne af dypet under broen, hvor Mickey og Mallory forskriver sig til hinanden (Jerslev 1999:178).

Dette er en forbilledlig beskrivelse av kjernen i filmen og, slik jeg ser det, også filmens følelsmessige potensial. *Natural Born Killers* iscenesetter både vold og romantikk, slik den også iscenesetter de sterke følelsene.

## Attraktive mordere

Et av de sentrale ankepunktene kritikerne anførte mot filmen, gikk på den potensielle faren ved de unges identifikasjoner og sympatier for de to protagonistene. Filmmediets muligheter til å skape emosjonelle bånd mellom tilskueren og karakteren er mange. Jeg anser her Murray Smiths analytiske perspektiv som særlig belysende, og vil derfor trekke inn noen relevante element herfra for en kort drøfting av karakterene Mickey og Mallory (Smith 1995).



**Figur 7 Mallory som tøffing.**

På bakgrunn av Smiths skepsis mot identifikasjonsbegrepet etablerer han en modell med noen alternative begrep for å beskrive vårt engasjement med karakterene, nemlig gjennom ulike former for *sympati*. For Smith er det viktig at vi ikke bare identifiserer oss med *en fast* karakter i en film, men at vi veksler mellom hvilke karakterer vi engasjerer oss i og sympatiserer med i løpet av fortellingen. Samtidig foregår også engasjementet på tre ulike måter, eller nivå, ifølge Smith. Disse tre nivåene danner det Smith beskriver som en sympatistruktur:

- Gjenkjennelsen av en karakter
- Tilpasningen til eller det å komme på linje med en karakter
- Alliansedannelsen med og det å føle lojalitet eller troskap til en karakter (Smith 1995, Smith 1996).<sup>23</sup>

Fra vi gjenkjenner og identifiserer Mickey og Mallory i henholdsvis Juliette Lewis og Woody Harrelsons skikkelser, går vi raskt over til det nivået vi på norsk kan beskrive som å komme på

<sup>23</sup> Smith anvender begrepene recognition, alignment og allegiance på de tre nivåene. Oversetteren (Siss Vik) av artikkelen "Endrede tilstander: Karakter og følelsesmessig respons i film" som finnes på norsk i Hallvard Fossheims *Filmteori*, har valgt oppstilling og troskap om de to siste nivåene. Selv om oppstillingen er korrekt, føles det fremmed i denne sammenhengen, og jeg foretrekker derfor tilpasning eller å komme på linje med på norsk.

linje med karakterene. Gjennom det Smith formulerer som utstrakt spatiotemporal tilgang til Mickey og Mallorys holdninger og handlinger, er disse de to av filmens karakterer tilskueren blir best kjent med (Smith 1996:146). Dette legger igjen grunnlaget for at tilskueren danner en allianse med protagonistene, også når de som i dette tilfellet er masse mordere. Samtidig som vi kan argumentere for at Mickey framstilles om en karikatur, finner vi som tilskuere også en rekke element som gjør at vi engasjeres i ham som karakter (for eksempel hans kjærlighet for Mallory). Dobbelheten i framstillingen av Mallory er også viktig her. Gjennom en empatisk innlevelse i en ung usikker jente som antastes seksuelt, dannes sympati med Mallory, som siden viser seg å være en verre overgriper selv.

I henhold til Smiths modell, forbereder den narrative tilpasningen til karakterene en mulig sympati med dem,<sup>24</sup> og han etablerer derfor et sentralt skille mellom tilpasning og allianse. I en videre diskusjon av allianser med usympatiske karakterer i artikkelen ”Gangsters, Cannibals, Aesthetes, og Apparently Perverse Allegiances” beskriver han dette skillet slik:

Simply put, the contrast between alignment and allegiance is one between the narrative information that a text provides us with and the way a text directs our evaluation of this information. Allegiance refers to the way in which, and the degree to which, a film elicits response of sympathy and antipathy toward its characters, responses triggered – if not wholly determined – by the moral structure in the film (Smith 1999:220.)

Imidlertid tiltror Smith tilskueren stor grad av frivillighet og vurdering før han inngår i en slik allianse. Smith hevder at vi ofte vil la være å inngå slike allianser, når vi for eksempel *ikke føler sympati for en karakter* vi har fått mye informasjon om. Smith vektlegger tilskuerens aktive stillingstaken som særlig sentral for det siste nivået i sympatistrukturen hans, mens de to første nivåene i stor grad handler om å tilegne seg informasjon om karakterene som filmene presenterer for oss. Smith legger vekt på at tilskueren ut fra vurderinger fundert i egen moral, vil ta avstand fra moralsk forkastelige handlinger eller umoralske karakterer i en fiksjon. Det kan her være verdt å problematisere Smiths sympatibegrep en smule, fordi han vektlegger det kognitive nivået så sterkt toner han ned det vi kan kalle det kognitivt ubevisste (Lakoff & Johnson 1999). Han legger også liten vekt på det etter min mening viktig nivået empati. Samtidig innrømmer Smith at det kan finnes tilfeller der tilskueren inngår såkalte perverse allianser, dvs. med perverse karakterer som gangsterne i *Pulp Fiction* eller ”Hannibal the Cannibal” i *Silence of the Lambs* (Smith 1999:215–238). Smith omtaler imidlertid vår sympati for slike karakterer som *tilsynelatende* allianser. Hans posisjon er til dels at slike allianser finner sted

---

<sup>24</sup> Dette nivået hos Smith ligger nærmest det vi vanligvis omtaler som identifikasjon.



langt sjeldnere enn vi kanskje skulle tro. Tilskuerne vil i stor grad reagere med avsky eller ambivalens på de onde karakterenes gjerninger, og rent unntaksvis beundre noen fordi de er onde. Kritikernes reaksjoner på protagonistene i *Natural Born Killers* støtter dette synet. I stedet er det i tilfeller som med morderen og kannibalen Hannibal en lang rekke andre og formildende trekk ved karakteren (intelligens, vidd, forholdet til Clarice, som gjør at vi sympatiserer med karakteren *til tross for* at han er kannibal, ikke på grunn av). For det første betyr dette at tilskueren kan sympatisere med karakterer også basert på andre kriterier enn moral (utseende, interessant/kompleks karakter, svakheter, gjenkjennbarhet etc.).<sup>25</sup> Ikke minst vil jeg understreke viktigheten av noe følelsesmessig gjenkjennbart som sentralt ved tilskuerens engasjement med fiksjon og fiksjonskarakterer. Det er her viktig å poengtere at fiksjonsfilmen kan forstørre hendelsene, samtidig som følelsen for situasjonen overføres til tilskueren. Den nevnte scenen med seksuell trakassering av Mallory, eller tilskuerens egen drøm om å frigjøre seg fra ekle foreldre, kan trekkes fram som slike følelsesmessige forbindelser mellom karakter og tilskuer.

Smiths poeng om viktigheten av en kontekstuell lesning av fiksjonskarakterene er også sentralt. Når vi finner Hannibal attraktiv, skyldes dette mellom annet at han er relativt sympatisk sammenliknet med andre karakterer i filmen. Hadde vi funnet Hannibal attraktiv fordi han var kannibal, ville dette være å forstå som en reell pervers allianse ifølge Smith (Smith 1999:227). Dette synet hos Smith kan kobles til hans skille mellom såkalte førstegrads og annengrads perversjoner (Smith 1999:219). Førstegrads perversjoner er når noen har direkte glede av perverse handlinger (for eksempel nekrofil). Annengrads perversjoner finner oftere sted hos tilskuere ved at hun kan ha glede av det overskridende ved det som betraktes som perverst. Smith forklarer for eksempel noe av *Pulp Fictions* tiltrekning på publikum med dette andre nivået, filmens evne til å være/framstå som amoralsk framstår som en verdi, uten at tilskueren nødvendigvis har glede av de umoralske handlingene (Smith 1999:231–236).

Gleden ved det overskridende i fiksjonen henger selvsagt sammen med fiksjonens element av lek og spill. Smith legger også vekt på fiksjonselement som formildende trekk, for eksempel at Anthony Hopkins starpersona utgjør vesentlige deler av attraksjonen for Hannibal. Jeg finner Murray Smiths perspektiv relevante og opplysende i denne sammenhengen, også i tilfeller der den klassiske karakterframstillingen er under press (se mer i neste del). Etter min mening er det riktig å oppsummere tilskuerens engasjement med Mickey og Mallory som sympati *til tross for at de er mordere og ikke på grunn av at de er mordere*. Samtidig er det entydig at

---

<sup>25</sup> Dette er også innvendinger mot Smiths modell, anført av Gaut i hans anmeldelse, Gaut 1997. Omtales av Smith selv i artikkelen fra 1999.

filmens moralsk forankrer oss til de to ved å framstille for eksempel Scagnetti og Mallorys far som langt mer umoralske mennesker, både i handlinger og i vrengebilder av form.



**Figur 8** Far som monster.

Både parets og filmskapernes vilje til overskridelse skaper både fascinasjon og ubehag. Mickey og Mallorys primære appell ligger imidlertid i at de er unge, vakre, forelskede og ville. Denne formen for appell er enda sterkere til stede i forbindelse med *True Romance* hvor Clarence og Alabama i tillegg framstilles som naive og ”uforskyldte” mordere.

Jeg følger dessuten Smith i hans vurdering av tilskuerens mulighet til å ta avstand fra filmens umoralske standpunkt til masse-morderne. Kritikernes syn demonstrerte at de reagerte mot filmens framstilling av attraktive mordere, og flertallet nektet å sympatisere med dem på denne bakgrunnen. Det er derfor ingen grunn til å tro at ikke andre tilskuere kan foreta den samme vurderingen. Kritikerne erfarte imidlertid det jeg har rubrisert som en ”suspension of judgement” (se kapittel 4, Allen 1993). Dette trenger imidlertid ikke å være noe negativt. Både Smith og Cynthia Freeland legger vekt på hvordan en prosess der vi *i etterkant* ser at vi har sympatisert med karakterer hvis verdier vi egentlig avskyr, kan fungere refleksivt på egne holdninger og dermed lærerikt (Freeland 1995, Smith 1999:228). Spørsmålet om en slik reflekterende distanse gir et interessant perspektiv. Imidlertid skiller min posisjon seg fra Smith på noen vesentlige punkter. Smith har sterkere tiltro til tilskuernes kognitive og moralske vurderinger i selve møtet med filmen og undervurderer etter min mening de affektive og umiddelbare følelsenes betydning. Jeg mener for eksempel at *Natural Born Killers*’ estetikk i gjentatte scener rent faktisk blender oss med farger og oppfinnsomhet, og skaper emosjonelle reaksjoner på filmens som artefakt, som forhindrer at vi er oss bevisste fortellingens banalitet og kynisme. Volden i filmen framstilles som romantisk, mytologisk og skjebnebestemt. I dette universet er vold (på linje med kjærlighet og sex) drifter vi ikke kan unngå. Ekte mennesker

(sic!) med ekte følelser dreper for den de elsker. Dette er i beste fall en enkel moral, den er kvalmende og det er betimelig å opponere mot en slik mytologisering av romantikk og vold. Samtidig vil jeg avvise at fordi dette bare er mytologiseringer, har slike voldsskildringer liten betydning, tvert imot bidra dette til å gi fiksjonen en ekstra betydning. Jeg vil i det videre argumentere for fiksjonens *sterke* betydning, og i dette perspektivet er verken vold som refleksjoner av annen fiksjonsvold eller kun postmoderne overflate, gode nok grunner til å overse holdningene som faktisk ligger under. I forlengelsen av dette, er det tydelig at Murray Smith går lenger enn meg i å argumentere for verdien av en overskridende fiktiv frisone enn, og jeg vil utvikle min argumentasjon også i lesningene av *Pulp Fiction* og *The Matrix*. For å trekke en foreløpig konklusjon før jeg går videre med disse eksemplene vil jeg si at *Natural Born Killers* står fram som et eksempel på en film med klare estetiske styrker, men også etisk problematiske sider.

## 6.3 Volden på lek og liksom

Goddamn! That's a pretty fuckin' good milkshake.

Vince Vega i *Pulp Fiction*

Certainly, one can decide to interpret *Pulp Fiction*, but only by not seeing it as experience, as game, as visuality, as cinema.

Dana Polan (2000:83)

Kan man hevde at en film som *Pulp Fiction* på grunn av mangel på dybde også kan være uten mening, og derfor uten moral? Kan en film virkelig være motbydelig og mesterlig på samme tid, slik Thor Ellingsen konkluderte i sin anmeldelse av filmen? Hvilke kriterier kan man anvende for å definere *Pulp Fictions* univers som fundamentalt annerledes enn Oliver Stones univers i *Natural Born Killers*, slik VGs anmelder Jon Selås gjorde i sine anmeldelser?

Min lesning av *Pulp Fiction* forholder seg til tre andre analytiske perspektiv som jeg har funnet fruktbare, om enn ikke fyllestgjørende. Til sammen danner de imidlertid en ramme jeg kan diskutere filmens fiksjonalitet, og mulige meninger, ut fra og opp imot. Disse tre analysene belyser ulike sider ved filmen: Anne Jerslev vurderer filmen i lys av voldsutviklingen i 1990-tallets filmer, Dana Polan gir en *behandling* av filmens stil og tilskuerengasjement, og Sharon Willis en mer tematiske *lesning* med vekt filmens framstilling av maskulinitet (Jerslev 1999, Polan 2000, Willis 1997). Jeg supplerer dessuten disse analysene med perspektiv fra Kendall Waltons teori om fiksjonalitet i *Mimesis as make-believe* (Walton 2000). Jeg vil med andre ord fortsette perspektivering av fiksjonens epistemologiske status som jeg antydningvis behandlet i kapitlet om *Natural Born Killers*.

Jon Selås hevdet en fundamental forskjell på volden i *Natural Born Killers* og *Pulp Fiction* gjennom sitt postulat: "Vold er ikke vold" (Selås 1994). I Selås' argumentasjon kom det blant annet fram at han aksepterte volden i *Pulp Fiction* fordi den kun var ment som underholdning, og ikke var hovedsaken ved filmen. En liknende holdning lå som vist implisitt i mottakelsen av *The Matrix*, og delvis i tilfellet *Face/Off*. Omvendt var underholdningsvold et argument mot *Natural Born Killers*. Hvordan kan den underholdende volden i *Pulp Fiction* være uproblematisk? Kriteriene anvendt av de sakkyndige ved Statens filmtilsyn, viste tvert imot at vold for underholdningens skyld ble ansett som mest problematisk (som drøftet i kapittel 2). Brutale filmer som *Irreversible* (Noe 2002) og *Funny Games* (Haneke 1997)<sup>26</sup> ble tillagt større verdi i anmeldelser enn ren underholdning, og volden ble vurdert i dette perspektivet. Hvilke kriterier kan legges til grunn for å definere volden i en film som *Pulp Fiction* som akseptabel?

---

<sup>26</sup> Se anmeldelser gjengitt i appendiks på disse filmene.

## Hva har du spist til frokost?

I forbindelse med *Pulp Fiction* var særlig forestillingen om at filmen danner *sitt eget univers*, et avgjørende kriterium for kritikerne. Filmen synes i sterkere grad enn annen fiksjon (for eksempel *Natural Born Killers*) å mangle en forbindelse til vår ”virkelige” fysiske objektive og historiske verden, men samtidig gjelder det jo for all fiksjon at den nettopp er ”fiksjonell”. Filosofen Kendall Walton diskuterer i boken *Mimesis as make-believe* (Walton 2000) forholdet mellom kunst og representasjon, blant annet den komplekse relasjonen mellom fiksjonsverdener og vår verden.

Our prereflective thoughts about what links can obtain between the real world and fictional ones are strangely schizophrenic. On the one hand, fictional worlds and their contents seem insulated or isolated in some peculiar way from the real world, separated from it by a logical or metaphysical barrier. That, indeed, is why we call them different worlds (Walton 2000:191).

Denne atskillelsen gjelder imidlertid fiksjon *per se*, og en ytterliggående fortolkning av denne fundamentale barrieren ville tilsi at den fiktive og den virkelige verdenen er konsekvensløse for hverandre (vs. argumentene som var framme i kapittel 2). Vi kan ikke fysisk gripe inn og forhindre at Butch (Bruce Willis) dreper Vince (John Travolta) i *Pulp Fiction*, om vi skulle ønske det. Samtidig er det ikke slik at noe er virkelig og noe bare ”fiksjonelt”, ifølge Walton (Walton 2000:73). Vi *har* en epistemologisk tilgang til fiksjonenes verdener, og Walton beskriver den avgjørende forbindelsen som en psykologisk bro mellom tilskueren og fiksjonskarakterene (Walton 2000:191).

I tilfellet *Pulp Fiction* kan det se ut som om denne broen er uvirksom. Filmens karakterer framstår som kule, men flate, etter E.M. Forsters kjente definisjon. De flate karakterene, også omtalt som humoristiske i litteraturen, framstår gjerne som lettgjennkjennelige typer eller karikaturer (Forster 1963:73–90). Og selv om vi får tilgang på mye informasjon om noen av dem, gangsterne Vince, Jules (Samuel L. Jackson) og bokseren Butch, er lite av denne informasjonen følelsesmessig engasjerende, eller av en karakter vi vanligvis vil omtale som personlig informasjon.<sup>27</sup> Mye av samtalene omhandler karakterenes preferanser med hensyn til mat (hamburgerer, milkshake, pannekaker og god kaffe), kjennskap til fjernsynsprogram, eller syn på fotmassasje. Dagligdagse detaljer som frokost synes kanskje uvesentlig, men i *Pulp Fiction* kobles mat direkte med død. Filmen veksler slik mellom det som kan beskrives som ”den

---

<sup>27</sup> Unntaket er bokseren Butch, hvor vi gis en detaljert innføring i bokserens slektstre, samt arvestykket, gullklokkens, skjebne. Denne scenen er imidlertid også så tung på referensialitet at det er vanskelig å betrakte dette som personlig informasjon. Se nedenfor.

naturlige historien” og ”den skandaløse historien” (Jørgensen 2003)<sup>28</sup>. I *Pulp Fictions* univers kobles gjenkjennelige og tilsynelatende uvesentlige detaljer med overraskende og sjokkerte hendelser.

Koblingen mellom det dagligdagse og det skandaløse er mest påfallende i scenen hvor bokseren Butch returnerer til sin leiligheten for å hente den glemte klokken etter sin far. I stedet for å forlate stedet (som han tror er overvåket av gangstere som er på jakt etter ham) umiddelbart etter funnet av klokken, starter han å riste brød. I handlingen oppdager han maskingeværet som Vince har lagt fra seg mens han er på do.<sup>29</sup> Når gangsteren returnerer, skyter Butch ham i det loffskiven skytes ut av brødristeren.

Prologen<sup>30</sup> er typisk for filmens bruk av dialog, dens stemning og dens holdning til handlingene som utspiller seg. Filmen starter med at to unge mennesker, Pumpkin (Tim Roth) og Honey Bunny (Amanda Plummer), sitter på en kafé og prater, om noe som etter hvert viser seg å handle om farligheten ved å rane banker. Veien fra ideen om å rane kafeen til handling er kort, og gjøres uten dypere refleksjon. Det er rett og slett bare lett og smart, som filmen selv.

Overgangen mellom overfladisk, men forførende, ”smalltalk” til brutale voldsscener er karakteristisk for filmen, og særlig åpenbar i filmens første drapscene som finner sted i prologen. Det bygges langsomt opp mot denne scenen, og vi følger Vince og Jules på deres vei mot åstedet. Mer enn å gi informasjon om hva som skal skje og hvorfor (noe tilskueren må fylle inn retrospektivt), fylles denne transporten med prat om trivialiteter som bæres av de to skuespillernes fascinerende tilbaketente sjarm. Samtalen om hamburgere kontinueres over i den dramatiske situasjonen hvor de to gangsterne oppsøker tre unge narkodealere som har forsøkt å svindle mafiabossen Marsellus (Ving Rhames) for penger.<sup>31</sup> Det er typisk for Tarantinos scenekonstruksjon at koblingen mellom det hverdagslig trivielle og det dramatiske skaper en ubehaglig nærhet *og samtidig* en avvæpnende distanse. Når Jules smaker på den redde Bretts hamburger og drikker opp brusen hans, plasseres den utrygge situasjonen nærmere vår gjenkjennelige ramme og gir en ubehagelig stemning. Gutten sitter jo bare der og spiser frokost, samtidig tas han på fersken i å ha valgt burger og brus som frokostmeny. Jeg vil derfor hevde at

---

<sup>28</sup> Den danske filmforskeren Heidi Jørgensen benytter dette begrepsparet for å beskrive to tendenser innen dansk filmfortelling. Den ene er den naturlige historien med vekt på det dagligdagse og vanlige, men den andre er bruddet fra dette med vekt på det overskridende eller overraskende. Jeg finner disse kategoriene overførbare her.

<sup>29</sup> Geværet kan tilhøre mafiabossen Marsellus (som er ute og kjøper kaffe).

<sup>30</sup> Prologen består av to scener, anslaget, som er scenen med Pumpkin og Honey Bunny (som avsluttes i epilogen) og scenen med Vince og Jules som kommer etter tittelsekvansen.

<sup>31</sup> Vi ser aldri innholdet i kofferten, kun refleksjoner av lys når Vince åpner den. Fankulturens mytologisering av dette har avstedkommet flere anekdoter, som om at kofferten inneholder Marsellus solgte sjel. Derav låskombinasjonen 666 og plasteret i nakken til Marsellus, som dekker såret der sjelen har forlatt kroppen hans. Koffertens viktighet understrekes av DVD-presentasjonen hvor man får tilgang på filmen og ekstramaterialet etter visuelt å ha åpnet kofferten ved hjelp av denne koden. Den mystiske lysende kofferten hvis innhold mennesker dør for, er også en referanse til Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly*.

til tross for karakterenes distanserte væren, gir bruken av referanser til det hverdagslige en nærhet samtidig som det kjente underliggjøres i den nye sammenhengen.

Den påfølgende brutale handlingen avvæpnes dessuten av dialogen. Etter at gangsterne har funnet de ettersøkte pengene, skyter plutselig Jules likevel den ene av ungdommene (Roger). Når Brett blir skrekkslagen, reagerer Jules med spydig aggresjon: "Oh, I'm sorry. Did that break your concentration? ..." Når Brett ikke svarer, blir Jules brølende, og følgende dialog utspiller seg:

Jules: What does Marsellus Wallace look like?  
 Brett: What?  
 Jules: What country you from!  
 Brett: What? What?  
 Jules: What' ain't no country I ever heard of. Do they speak English in  
 "What?"  
 Brett: What ?  
 Jules: English-motherfucker-do-you-speak-it!  
 Brett: Yes  
 Jules: Then you know what I'm sayin'? Describe what Marsellus Wallace looks like!  
 Brett: What?  
 Jules: Say "what" again! Say "what" again! I dare ya, I double dare, ya, motherfucker.  
 Say "what" one more goddamn time!  
 Brett: He is black ...  
 Jules: Go on!  
 Brett: He is bald ...  
 Jules: Does he look like a bitch?  
 Brett: What?<sup>32</sup>

Når Brett kommer med sitt siste "What?", skyter Jules ham umiddelbart i armen som en slags "Hva sa jeg! – Du ble advart"-kommentar. Overraskelsen, i kombinasjon med den tilsynelatende ubetydelige verbale trusselen og den alvorlige konsekvensen, gir en slags "comic-relief"-effekt, som styrkes av at tilskuerne har vært i et usikkert rom hvor vi ikke har visst hva som var på gang. Det påfølgende drapet på Brett kommer derfor like etter en komisk episode hvor Jules til sist har sitert et vers fra Esekiel i Bibelens Gamle Testamente. Tarantino har selv framhevet skrekk og humor som en god kombinasjon: "Funniness and scariness are two great tastes that taste great together" (Kennedy sitert i Willis 1997:190–191). Det er interessant å merke seg at Tarantino her spiller på smaken som noe kroppslig og sanselig, og jeg følger regissøren i måten å betrakte opplevelsen på, samtidig som jeg vil framheve at de to smakene også skaper bismaker. Den amerikanske forskeren Sharon Willis viser hvordan det å ta

<sup>32</sup> Skrivemåten er tatt fra manuset (Tarantino 1996), men dialogen er sitert etter filmen. Det er noen mindre forskjeller mellom manusforelegget og filmen. Jeg velger å trekke inn manuset av to årsaker her. Den ene årsaken er rent pragmatisk, som et arbeidsredskap for å beskrive dialog, etc. mest mulig korrekt. For det andre ønsker jeg å tydeliggjøre det jeg vil definere som Tarantinos kynisme noe som klargjøres gjennom manushenvisningene (se nedenunder).

tilskueren på fersken, med buksene nede, når han ler av noe han ikke burde le av, er en sentral effekt i Tarantinos filmer (ikke minst i *Reservoir Dogs*, se kapitlet ”Volden som attraksjon”).

To be caught laughing when something horrific happens, to gasp at the mismatch between our affective state and the next image, may be to reproduce, or at least recall the embarrassment, or even shame, of being caught with your pants down in breach of social discipline (Willis 1997:190).

Willis viser dessuten hvordan ”being caught with your pants down” kan fungere som en metafor for *Pulp Fiction* som sådan, og ikke minst gjelde for de mannlige karakterenes erfaringer i filmen (Willis 1997:187–193). Det maskuline speilbildet er her derfor ikke så Armani-kult som det ser ut. Som jeg har pekt på, bidrar Samuel L. Jacksons språk og spillestil til en kjølig humor som gir hendelsene en distanse som handlingene egentlig ikke fortjener, og som egentlig mangler i Quentin Tarantinos originale manus. Scenen hvor Jules skyter Roger, beskrives for eksempel slik i manus:

As Brett talks, Jules takes out his gun and shoots Roger three times in the chest, blowing him out of his chair.

Vince smiles to himself. Jules has style.

Brett has just shit his pants.<sup>33</sup> He’s not crying or whimpering, but he’s so full of fear, it’s as if his body is imploding.

(Tarantino 1996:29)<sup>34</sup>

Det kyniske tones noe ned i den endelige versjonen, Roger skytes med et drepende skudd og Vincens reaksjon fokuseres det ikke på. På samme måte framstår manushenvisningen til den notorisk berømte ”Bonnie Situation” også som mer kynisk i manuset. I denne scenen skyter Vince den unge informanten Marvin i baksetet på bilen ved at pistolen går av når han sitter og veiver med den. Også i manusversjonen løser Vince skudd mot Marvin ved et uhell, men skuddet er ikke dødelig. *Deretter* diskuterer Vince og Jules hvorvidt den hardt skadde bevisste gutten skal avlives, og etter kynisk overveielse dreper Vince ham (Tarantino 1996:142). Den endelige scenen i filmen flytter imidlertid hele hendelsen bortenfor kausale sammenhenger, mot det tilfeldige eller mer normale, slik det kommer til uttrykk for eksempel i pressens refererende kriminalsaker. Den ”naturlige” voldshendelsen finner sted når mennesker handler i ureflektert affekt, eller personer tilfeldigvis er på galt sted til gal tid.

---

<sup>33</sup> Nok en kobling til Tarantinos ”shit”-oppheng som Willis argumenterer for.

<sup>34</sup> Jeg har valgt å beholde oppsettet fra manus, men fjernet kursiveringen som står i manuset.



Målt i tid er ikke volden i filmen særlig omfangsrik, særlig ikke sett opp mot *Natural Born Killers* kontinuerlige volds- og formeksess. De voldelige scenene kommer derfor mer som harde, brutale og overraskende slag. De voldelige scenene i filmen er som følger: Vince og Jules dreper de unge guttene i leiligheten (i prologen og epilogen), Butch dreper Vince, Butch kjører ned Marsellus med vilje og den påfølgende jakten ender i en slåsskamp mellom de to, voldtekten av Marsellus og de påfølgende drapene på gjerningsmennene (den ene drepes med samuraisverd og den andre skytes i magen med maskingevær, og vi hører om påfølgende tortur før han dør),<sup>35</sup> og drapet på Marvin i baksetet på bilen til Jules og Vince.

I tillegg finnes noen voldelige eller aggressive hendelser i filmen som enten finner sted off-screen eller er av en annen karakter. Blant disse inngår ranet av kafeen som er en trussel om vold, særlig nærgående mot innehaveren, men ingen blir fysisk skadd. Boksekampen hvor Butch dreper motstanderen får vi ikke se, bare hørt referert fra radio. Og Butch sin aggressive utblåsning når Fabienne har glemt klokken, går fysisk utover møbler og ”kun” psykisk utover Fabienne. Sist, men ikke minst, finner vi Mias overdose, i seg selv ikke en tradisjonell voldshendelse, men hvor redningen er å stikke en adrenalinsprøyte i Mias bryst som en parafrasering av horrorfilmens ”stabbing”, med ganske direkte referanse til *Halloween* (1978).

Scenen som vakte mest avsky blant filmkritikerne var voldtektsscenen. Jon Selås skriver for eksempel: ”Bare en gang går han over streken: i en riktig ufyselig torturscene” (Selås: VG). Etter å ha støtt på Marsellus tilfeldig på gaten skades Butch i en kollisjon, og rømmer deretter med en sint og skytende Marsellus i hælene. Fra først å tilsynelatende redde Marsellus fra å bli drept av forfølgeren Butch, fanger i stedet butikkinnehaveren de to motstanderne. Scenen utvikler seg etter hvert til et bisart S/M-scenario. Ubehaget scenen skaper, skyldes flere forhold. Delvis fanges vi i en absurd og uklar situasjon ved at premissene endres. Både Marsellus og Butch går fra å være makt- og voldsutøvere til å bli ofre, og vi blir usikre på hvordan scenen vil utvikle seg. Scenen trekkes også langt i retning av exploitation<sup>36</sup> med koblinger til S/M-porno, blant annet ved den bondagekledd karakteren ”The Gimp” som holdes fanget i kjelleren, tilsynelatende i påvente av fornyet seksuell sadisme fra de to ”hillbillies” side.<sup>37</sup> Ikke minst er variasjonen mellom skrekk og komikk med på å skape ubehag og ambivalens hos tilskueren. Selve voldtekten framstilles off-screen, mens vi på lydsiden hører oppmuntrende rop og stønn, samt rytmene fra The Revels-låta ”Comanche”.

<sup>35</sup> Dvs. implisitt at han blir drept av Marsellus i etterkant, men vi ser det ikke.

<sup>36</sup> Begrep som henviser til filmer som anvender for eksempel kontroversielle emner som sex eller vold med klare kommersielle hensikter.

<sup>37</sup> Overgriperne Zed og Maynard henvises til som ”hillbillies” i manus, også en forankring til *The Deliverance* hvor overgriperne er tradisjonelle ”hillbillies”.

Distansen til fiksjonen styrkes her også av intertekstuelle referanser. Bruk av intertekstualitet medfører ikke automatisk en distansert tilskueropplevelse, men den lekende referansialiteten bærer her komiske element. Når Butch bestemmer seg for å hjelpe Marsellus i stedet for å rømme og redde seg selv, bruker han relativt lang tid på å velge et våpen blant pantelånerens gjenstander. Han velger bort både hammer, balltre og motorsag (som en henvisning til *The Texas Chain saw Massacre* (1974) for å ende opp med et samuraisverd med allusjoner til japansk samuraifilm,<sup>38</sup> og lar så å si tilskueren vakle mellom hvilken filmgenre det hele skal forankres til. Drapene på de to overgriperne finner slik også sted ved at Butch dreper den ene med samuraisverd, og Marsellus skyter den andre med maskingevær.<sup>39</sup>

*Pulp Fictions* vold er imidlertid delvis en form for vold som forankrer den nærmere en kjent virkelighet. Mens filmmediets vold tradisjonelt framstår som kausalt motivert, handler virkelighetens vold (for eksempel slik nyhetene formidler den) ofte om uhell, affekt og meningsløse tilfeldigheter. Volden hos Tarantino er uten kausalitet og mening, noe tilfeldig som bare skjer fordi det er en dump i veien eller fordi man var på galt sted til gal tid. Fortellingen framstår derfor *både* som en naturlig og som en ekstra skandaløs fortelling med Jørgensens terminologi (Jørgensen 2003). Butch møter tilfeldig på Marsellus som han forsøker å unnsnippe, og voldtektsmennene ”elle-meller” mellom hvem de skal voldta først (slik Mickey og Mallory ”eller” om hvem de skal drepe i Tarantinos *Natural Born Killers*-manus). ”Elle-rimet” som anvendes i begge tilfellene, er verset:

Eanie, meanie, minie, mo, catch a nigger<sup>40</sup> by the toe. If he hollers, let him go. Eanie, meanie, minie, mo. My mom told me to pick the best one and you are it (Tarantino 1995:7).

Den manglende kausaliteten henger sammen med at den tradisjonelle årsak/virkningsrelasjonen er brutt opp med filmens episodiske fortellerstruktur. Vince går for eksempel på date med Mia dagen etter at han har drept Marvin, uten at det synes å prege ham. Denne kunnskapen innehar imidlertid tilskueren først i etterkant av filmen, fordi fortellerstrukturen underslår denne informasjonen.

## Resirkulering av tegn

Man kan hevde at tilskuerens imaginasjon eller medskapning i sterkere grad aktiviseres i *Pulp Fiction* enn i tradisjonell Hollywood-film. Særlig to forhold er krevende for tilskueren i møte

---

<sup>38</sup> Noe som også kan betraktes som et frampek til *Kill Bill*.

<sup>39</sup> Hvordan han til slutt dør, er et åpent spørsmål siden vi ikke får se det. Marsellus skyter ikke for å drepe i første omgang.

<sup>40</sup> I *Natural Born Killers* er den rasistiske termen byttet ut med den omvendt nedsettende ”redneck”.

med *Pulp Fiction*. Mest iøynefallende er den postklassiske ikke-kronologiske narrasjonen. Narrasjonen framstår som et puslespill hvor delenes rekkefølge er uklar, for eksempel blir Vince drept i filmens midtparti for deretter å ”gjenoppstå” i filmens sluttavsnitt. Den kausale og kronologiske sammenhengen mellom de ulike avsnittene (henholdsvis prologen, ”Vincent Vega and Marsellus Wallace’s wife”, ”The Gold Watch”, ”The Bonnie Situation”, og epilogen) framstår som uklar ved første gangs gjennomsyn.

Min bruk av begrepet avsnitt er her bevisst. Filmskribenten Pat Dowell har sammenliknet den narrative strukturen i filmen med strukturen til fjernsynets situasjonskomedier. Å se *Pulp Fiction* kan sammenliknes med å se ulike episoder av en situasjonskomedie avbrutt av reklame og surfing med fjernkontrollen (Dowell i Polan 2000:24–25). Siden den moderne tilskueren er godt vant med å forholde seg til fjernsynets ”flow”<sup>41</sup> og serielle fortellerform, er den imidlertid ikke veldig krevende å følge. Men kombinert med Tarantinos forførende stil, framstår den som mer nyskapende og original og dermed uventet for tilskueren, enn det likheten med fjernsynets fortellerform umiddelbart ville tilsi.

Mer utfordrende er imidlertid filmens eksessive bruk av ”intern-jokes”, noe en negativ anmelder i Denver Post framstilte slik: ”Tarantino fills his movies with so much cultural arcanum that only a junkie like himself could possibly get all the references” (Polan 2000:18). Marsha Kinder beskriver dette trekket ved *Pulp Fiction* som ”databasenarrasjon” (Kinder 2001:82). Dette er en betegnelse jeg finner dekkende, fordi Tarantinos estetikk i så stor grad preges av element som han henter fram fra et omfattende arkiv.<sup>42</sup> Dette er et trekk som *kan* skape en distansert seeropplevelse, men alle filmens referanser til annen populærkultur skiller også mellom tilskuere som er innenfor og utenfor (tilskuerroller som jeg vil beskrive som at noen har en fungerende bro og andre ikke).<sup>43</sup> Den amerikanske filmforskeren Dana Polan har gjennomgått de populærkulturelle referansene filmen inneholder, og listen av eksplisitte og mer implisitte sitat og henvisninger framstår nesten som uendelig. Blant de viktigste er John Travoltas starpersona som impliserer referanser til hans 1970-tallskarriere og med en direkte henvisning til *Saturday Night Fever* (1977) og *Grease* (1978) i det sentrale dansenummeret med ham og Uma Thurman. Christopher Walken i rollen som Captain Koons forteller om en opplevelse som skjedde karakteren han spilte i *The Deer Hunter*, og Harvey Keitel spiller en karakter veldig lik en tidligere rolle i *Point of No Return*. Sist, men ikke minst, den mest ubehagelige scenen, voldtekten av mafiabossen Marsellus, viser hen til John Boormans klassiker *Deliverance* (hvor en av hovedpersonene også voldtas) (Polan 2000:18–22). I den nye

<sup>41</sup> Raymond Williams begrep på fjernsynets flyt-preg.

<sup>42</sup> Jf. *Kill-Bill* filmene, men hvor del 1 særlig refererer til asiatisk film.

<sup>43</sup> Se også kapitlet om *The Matrix*.

tapningen endres innholdet i hendelsene. Volden i *Deliverance* er skremmende, og en lang kamp på liv og død, mens den hos Tarantino framstår som mindre realistisk og mer fylt med intertekstualitet. Mest innlysende er dette gjennom forskjellene mellom dansekonkurransen i *Pulp Fiction* og Tony Maneros diskokonkurranse i *Saturday Night Fever*. Når Vince danser er det i et "liksomunivers" befolket av kelnere utkledd som fortidige stjerner (Buddy Holly, Marilyn Monroe etc.), og han gjør det kun som tidtrøyte for å underholde sjefens kone Mia. Når Tony danser gjør han det fordi han må, det er hans vei ut av den triste hverdagen.

Polan beskriver *Pulp Fiction* som et selvinnholdende univers, et univers hvor det meste av det personene består av skyldes inntak av populærkultur (Polan 2000:11–12). Dette er kjernen ved et av de mest fascinerende paradoksene ved filmen, slik jeg ser det. *Pulp Fiction* er inkarnasjonen av en disneyfisert verden, totalt imaginær, todimensjonal og tegneserieaktig,<sup>44</sup> og med en tilsynelatende påstand om at den ikke må bli tatt på alvor, om å være på lek. Filmen sier samtidig: Alt som er viktig, er som meg. Den jeg er, har jeg nettopp blitt gjennom vårt inntak av populærkultur og fiktive virkeligheter, et slags – hva slags populærkultur definerer meg som menneske?<sup>45</sup>

*Pulp Fiction* er som prototypen på postmoderne refleksivitet, hvor tegnene viser tilbake til andre tegn som igjen er speilinger av andre tegn, et virkelig simulacrum i Jean Baudrillards forstand (Baudrillard 1983). Tarantino legger lag av referanser mellom sine egne og andres filmer, men også mellom sine egne filmer, i en medierefleksivitet som særlig appellerer til dem som står innenfor fankulturen. Allusjonene er sentrale i postmoderne populærkultur og fungerer ifølge Robert Stam som en forføring av tilskuerens narsissisme. Engasjementet med filmen vekkes gjennom en bekreftelse på egen kulturell kapital (og derigjennom verdi), heller enn gjennom gammeldags karakteridentifikasjon, hevder han (Stam 2000:304–305).<sup>46</sup> Stam beskriver den postmoderne filmen som "a replicant cinema".

In an era of remakes, sequels, and recyclings, we dwell in the realm of the already said, the already read, and the already seen, been there, done that (Stam 2000:305).

Sharon Willis viser i sin analyse til hele Tarantinos portefølje som en lånt stil, hvor også han selv er resirkulert, fra å være fan av 1950- og 1960-tallets franske og amerikanske auteururer (særlig Godard og amerikansk B-film), til ved hjelp av denne kunnskapen å skape seg selv som

---

<sup>44</sup> Begrepet disneyfisert verden spiller videre på en betegnelse av Tarantino fra Perry Andersons *The Origins of Postmodernity* sitert i Dana Polans *Pulp Fiction*, side 71. Amanda Lippmann er sitert på beskrivelsen neo-cartoon som har inspirert Dana Polans egen analyse (Polan 2000:74). Jf. også Baudrillards beskrivelse av Los Angeles som en dårlig kopi av Disney world.

<sup>45</sup> Frampek til drøftingen av *Fight Club* og hovedpersonen "Jacks" spørsmål: "What kind of dinner service defines me as a human being?"

<sup>46</sup> Jf. *Natural Born Killers* og grensene for tradisjonell karakteridentifikasjon.

auteur (Willis 1997:196). Som del av dette prosjektet inngår en narsissistisk framvisning av seg selv, i *Pulp Fiction* gestalter han Jimmy som får ”a dead nigger in his garage” i ”The Bonnie Situation”. Tarantinos tilstedeværelse i egne filmer bidrar til å omdefinere auteurbegrepet, fra å være en signatur eller et merke i teksten, til å være en speling eller en logo for regissøren (Jerlsev 1999:161, Corrigan 1991). Grepet styrker også den estetisk-distanserte tilskuerposisjonen som Anne Jerslev beskriver som sentral for filmen (Jerslev 1999), og understreker det barnlig uansvarlige i avsenderrollen som jeg, i tråd med både Polan og Willis, framhever som sentralt. Willis beskriver dette slik:

Tarantino’s person, then, figures, as irresponsible in ways that have interesting resonances for the rest of the film, particularly concerning his repeated use of the word “nigger”<sup>47</sup>, a term that the film keeps in volatile circulation (Willis 1997:196).

I sin anmeldelse av filmen i Stavanger Aftenblad framhevet Dan Tagesen den ironiske distansen filmen legger opp til som formildende i forhold til voldsbruken, og anmelderen vektla særlig at: ”Det er dessuten ingen fare for at noen av de vi møter i denne filmen skal bli kultfigurer” (Tagesen 1994). *Pulp Fiction* har imidlertid blitt en film som inngår som en vesentlig del av mange menneskers identitet, og er gjort til gjenstand for en fankultur som er helt enestående i filmhistorien. Det som karakteriserer denne fankulturen, slik den kommer til uttrykk på en rekke websites, er først og fremst at det er så mye av den, slik Polan framhever i sin interessante analyse av fenomenet (Polan 2000:8). Og fankulturen er en viktig faktor i en analyse av *Pulp Fiction* slik jeg ser det, – den er ikke bare en film, men et fenomen. Et annet trekk ved fankulturen er et glødende engasjement hvor ironisk distanse er totalt fraværende. Påstander om at Tarantino er en kopist, møter et voldsomt sinne på diskusjonssidene, som om anklagene er rettet mot tilhengerne selv og ikke regissøren (Polan 2000:15). Slike reaksjoner skulle nettopp tilsi at filmen er viktig, og at dette er på alvor. Det er typisk for *Pulp Fiction* at små ting er viktige, og at det tilsynelatende uviktige er viktig. Slik som Vincent sier det i en diskusjon med Jules om hvorvidt fotmassasje er en alvorlig ting som kan legitimere at Marcellus blir voldelig mot en person som gjennomfører massasje på kona hans. Denne dialogen framstår nesten som selvrefererende slik jeg ser det, dvs. den kan fungere som en beskrivelse av filmen selv.

Jules: ...you’re sayin’ foot massage don’t mean nothing’ and I’m sayin it does. I’ve given a million ladies a million foot massages and they all meant somethin’. Now we act like they don’t, but they doe. That’s what’s so fuckin’ cool about ’em.

---

<sup>47</sup> Jf. også *True Romance* og framstillingen av halliken Drexel som en som både ”ønsker å være svart” og snakker en afroamerikanske slang med utstrakt bruk av ”nigger”.

Også filmen har preg av en holdning der man oppfører seg som om ting ikke betyr noe. En annen faktor som preger fankulturen, slik Dana Polan har studert den, er en påfallende detaljfetisering, en fankultur som speiler Tarantinos eget oppheng på referanser og detaljer. Også slik kan vi snakke om en resirkulering som Sharon Willis beskriver som dagliglivets soundtrack, som resirkuleres og spyttes tilbake som små fragment av ulike diskurser (Willis 1997:191). Dana Polan viser for eksempel hvordan både *Pulp Fiction* og *Reservoir Dogs*' struktur nettopp løfter fram, eller kaster, detaljer mot tilskueren, og konstruerer en fetisjert tilskueropplevelse der delene blir viktigere enn helheten (Polan 2000:17).

Fankulturen speiler, eller resirkulerer, filmens referansekultur, for eksempel egne websider med faktaopplysninger om en ikke-eksisterende fjernsynsserie, *Fox Force Five*<sup>48</sup> som bare nevnes i filmen, og diskusjoner om hva som skjer med karakterer (for eksempel Jules) etter at filmen er over (Polan 2000:8–18). Jeg vil kategorisere dette som broer mellom fiksjon og virkelighet, men broer som er av en fundamentalt annen konstruksjon enn det psykologiske engasjementet i Waltons definisjon.

## Søle og grise

Polan beskriver fankultusen som en tilskuerkultur som nettopp passer de unge guttene som er opptatt av data og Internett. Jeg vil derimot parallellføre dette med en maskulin gutte- og ungdomskultur som er mye mer allmenn enn som så, og hvor de klareste eksemplene, slik jeg ser det, er unge menns fotball- og musikkinteresse. Nick Hornby beskriver i boken *High Fidelity* hvordan platesamlere diskuterer detaljer ved artister og plateutgivelser med presisjon og sterkt engasjement.<sup>49</sup> Bokens hovedperson Rob knytter sin identitet og personlige biografi tett til bestemte låter, ikke minst i forbindelse med sitt noe vanskelige kjærlighetsliv. I tegneserien Pondus gir tegneren Frode Øverli en rekke gjenkjennelige eksempler på hvordan tilsynelatende meningsløs kunnskap om fotballspillere og fotballresultater inngår i en maskulin samtalekultur.<sup>50</sup> Denne karakteriseres også av sterke følelser, man kritiserer ikke favorittlaget til Pondus, Liverpool, ustraffet. I disse interessesfærene inngår også en maskulin konkurransekultur som går ut på å kunne mest om et emne, enten det gjelder å kunne tippe resultatene på tippekupongen eller vinne Quiz-konkurranser (for eksempel om filmer i filmklubbregi eller åpne konkurranser om The Beatles).<sup>51</sup> I *Pulp Fiction* blandes en slik

---

<sup>48</sup> Som igjen synes som en referanse til Tarantinos eget oppheng på Pam Grier og filmen *Foxy Brown*.

<sup>49</sup> Se også filmen med samme navn (Frears 2000).

<sup>50</sup> Prototypen på dette kan være Arne Scheies fotball- og hoppkunnskaper, se for eksempel Pondus julehefte 2001 og konkurransen mellom Pondus og Scheie i absurd fotballkunnskap.

<sup>51</sup> Eksempler fra tilstelninger i Trondheim 2002 og 2003.

populærkulturell kunnskapslek ("gjett hvilken film jeg siterer nå") med en mer utfordrende "se hva jeg tør"-konkurranse.<sup>52</sup> Slik Polan viser i sin analyse, handler dette blant annet om en omfattende bruk av fy-ord (nigger, fuck, ass, shit).<sup>53</sup>

Sharon Willis vektlegger Tarantinos tilbakevendende koblinger mellom drit, blod, gørr og grising, og at dette er faktorer som muliggjør det humoristiske ved volden. "But smearing, in all of its evocation of infantile activity, not only provokes, laughter, but also implies violence" (Willis 1997:191). Dette kommer sterkest til uttrykk og er mest provoserende i det kjente baksetedrapet.

I "The Bonnie Situation" dreper altså Vince uforvarende Marvin som sitter i baksetet, fordi han vifter med en ladd pistol og bilen treffer en hump i veien. "The Bonnie Situation" framstår som problematisk ut fra en hendelse hvis provokasjon har minst tre ulike forklaringer. Den sprutende blod- og hjernemassen kommer som et totalt meningsløst sjokk hvor vi ikke er forberedt og ikke har noen forklarende årsaker å henge drapet på. Dette sjokket kobles til det urene og obskøne ved det kroppslige, der væsker og innvoller smøres utover de to hovedpersonenes egne kropp, ansikter og hår på en avskyvekkende måte (Jerslev 1999). Sist, men ikke minst, oppleves filmens dveling ved problemet med å få ren bilen som et eksempel på kynisk nihilisme, hvor en manns død og en annen manns skyld helt underordnes det hygieniske spørsmålet. Det siste berøres i Per Haddals anmeldelse av filmen.

Men det er verre å glede seg helt over en humor som oppstemt går ut på dette: Hvordan skal gangsterne få vekk hjernemassen fra et bilinteriør etter at pistolen gikk av ved et uhell og en mann blir myrdet (Haddal 1994).

Scenen er en kombinasjon av flere sentrale ting ved filmens appell, både den noe imponerende kynismen som Tarantino foreviser, og stimuleringene av affektive reaksjoner som bryter med den distanserende tilskuerposisjonen som filmen ellers spiller mot. Den danske filmforskeren Anne Jerslev trekker i sin lesning av voldsfilmene på 1990-tallet perspektiv til den tyske filosofen Peter Sloterdijk og hans verk *Kritik af den kyniske fornuft* (Jerslev 1999:88–90). Jerslev peker på hvordan kynismen kommer til uttrykk for eksempel gjennom karakteren Vincent. Jerslev trekker linjene tilbake til Diogenes (400–325 f.Kr), og den antikke kynikerens kroppslige og fändenivoldske oppførsel som inkluderer at han "fjerter, skider, pisser og masturberer på åben gade" (Jerslev 1999:89).<sup>54</sup> Jeg vil her faktisk sterkere enn Jerslev argumentere for at denne beskrivelsen kan overføres til Tarantinos univers.

<sup>52</sup>Jf. også *Kill Bill vol 1*.

<sup>53</sup>Ifølge nettstedet imdb anvendes ordet "fuck" 271 ganger i løpet av filmen. <http://us.imdb.com/Trivia?0110912>.

<sup>54</sup>Jerslev siterer her fra Peter Sloterdijk.

Om dette er holdninger som kan overføres til å gjelde publikum, er imidlertid en annen sak. Jerslev peker på at den formen for kynisme hun finner blant publikum i sin resepsjonsstudie, er en munter, frekk og kroppslig kynisme med element av polemikk mot en kulturell konsensus (Jerslev 1999:88–89). Anne Jerslev har også i sin undersøkelse av unges videovaner blant annet intervjuet ungdommer om deres reaksjoner på *Pulp Fiction* (Jerslev 1999). En av de intervjuede kan tjene som eksempel her. Sara på 17 år fortalte at hun var mest opptatt av filmens narrative oppbygning, men når det kommer til stykket framhever hun også volden som noe positivt.

Sara: Det splatter ham ud over bilen og sådan noget. Det tror jeg alle synes bare det fedeste i hele filmen, simpelthen.

Anne: Hva mener du med det fedeste?

Sara: Ja, fordi det er så vildt, og der er bare blod over det hele og det er bare, der er bare, ja det bedste i filmen, simpelthen altså [...] Vi ved jo godt at det ikke er ægte blod, altså [...] Det er bare så overtroisk, måske også, altså bare sådan kranium ud over det hele og sådan noget, det er bare sådan vildt ikke, og igjen et godt filmtrick (Jerslev 1999: 87).

Anne Jerslev vektlegger i sin lesning av de unges reaksjoner det kyniske og det estetisk distanserende som sentralt, og hun ser de unges reaksjon som en speiling av Vinces egen reaksjon på hendelsen. Det er da også Vinces reaksjon som er sentrum for oppmerksomheten, mens Marvin er usynliggjort i alle bildeutsnittene fram til drapet. Jeg tror også at det er en viktig faktor at ungdom speiler seg i Tarantino selv, et slags ”se hva han kan og hva han tør”-scenario. Tarantino har uttalt om seg selv og sin popularitet: ”I think my biggest appeal amongst young fans is that they look at me as a fan boy who made it” (White 2002). Argumentet for identifikasjon med Tarantino vil jeg blant annet knytte til hvordan fankulturen i stor grad er knyttet til regissøren som sådan, men også i vesentlig grad til appellfaktorer som Sharon Willis peker på i sin analyse.

”The Bonnie Situation” er særlig sentral i Sharon Willis’ analyse og hennes drøfting av det jeg vil definere som det guttekulturelle nivået i *Pulp Fiction* (Willis 1997:113). Hun sammenlikner gangsterne med gutter som egentlig vil fortsette leken, men er redde for mammas sinne (Bonnie) (Willis 1997:208). Hele sekvensen framstår som en ”Vi må skynde oss å rydde opp før mamma kommer hjem”-situasjon og er dermed til tross for sine ”over-the-top”-karakterer følelsesmessig gjenkjennelig. Det er en lek som er kommet ut av kontroll og som krever stor opprydning for å reddes på plass, og guttene som har stått for det, er ikke karer for å gjøre det selv. Vince griser, og han vasker ikke engang fingrene riktig for alt blodet kommer på håndkleet. Til slutt må både Vince og Jules spyles på plenen utenfor huset som to



smågutter som har griset for mye med vann og søle i sandkassen. Dana Polan følger også en slik tankegang.

Like little children who delight in repeating forbidden words when out of adult range, *Pulp Fiction* use the relative safe space of an unreal movie about unreal characters to engage in a rush of vulgarity, bad taste, bathroom humour and gross-out display (Polan 2000:55).

Filmen utfordrer grensene ved også å gå lenger i å vise både kroppsvæsker (snørr og blod fra Mias overdose og blod/hjernemasse i baksetet etter drapet på Marvin, ”The Bonnie Situation”) og brutal vold i forbindelse med voldtektsscenen, enn det som tradisjonelt er akseptabelt. Polan beskriver filmen som et sted hvor uskyldig guttekultur brutalt blir vitne til en sadistisk voksenverden med seksuelle overgrep og narkotikaoverdoser. Jeg opplever *Pulp Fiction* mer som en guttekultur uten restriksjoner og korrigeringer, hvor det viktigste blir Tarantinos tone og utrop – ”se hvor langt jeg tør å gå”. Filmens innhold underordnes viktigheten av det å tørre, og på samme måte som gutters utfordring av grenser etterfølges av latteren, avløses Tarantinos vold av humor og ironi. ”Jeg sa det, men jeg mente det ikke.” Eller sagt på en annen måte, jeg viser deg ”vold”, men det er jo ikke vold (jf. Selås-sitatet i innledningen eller Dahlquist om fiksjonsvold i kapittel 2).

I boken *Emotion* beskriver Dylan Evans en kulturspesifikk følelse hos Gururumba-folket i Ny-Guinea.<sup>55</sup> Dette er en følelse som bare menn tidlig i 20-årene opplever, omtalt som ”being a wild-pig”. De unge mennene raser rundt som ville griser og skremmer tilskuere eller ødelegger gjenstander (uten vesentlig verdi) (Evans 2001:17–20). Egentlig har slike handlinger konsekvenser, men man gis lov til å late som om det ikke betyr noe. Vår vestlige kultur har parallelle rom for å spille ut maskuline følelsesutbrudd, og *Pulp Fiction* er et opplagt eksempel på dette. I Polans beskrivelse:

The film frequently maintains a tone of wide-eyed innocence, as if characters are seeing from spaces where they can be momentarily free of grown-up responsibility before inevitable fall into maturity (Polan 2000:47).

Jeg finner denne beskrivelsen påfallende lik beskrivelsen av ”being a wild-pig”. Polan selv sammenlikner filmen med et annet ansvarsløst og fritt rom, nemlig ”cyberspace”. Dette kan relateres til filmens konkrete bruk av steder og rom. Filmens personer beveger seg tilsynelatende fritt og lett fra et rom til et annet, som ved museklikk (Polan 2000:35). Og disse

<sup>55</sup> Eksempelet er diskutert av P.L. Newman i ”Wild Man Behaviour in a New Guinea Highland Community” *American Anthropologist* 66, 1964.

rommenes tilsynelatende fysiske uavhengighet av hverandre og av vårt fysiske rom, er med på å gi *Pulp Fiction* dens forsterkede følelse av å være fiktiv, eller *på liksom*. Slik informantene i Jerslevs undersøkelse framhever: ”det er bare filmtricks” eller ”det er bare en film” (Jerslev 1999). Det er bare *som om*. Vince og Jules er ikke engang riktige gangstere; de er bare enkle gutter som må gå inn i rollen som gangstere av og til, slik Jules formulerer det når de skal gå til aksjon: ”Lets get into character.” Når Vince og Jules beskytes i epilogen, er det også en liksomscene, hvor de kikker på seg selv og på hverandre i et slags ”Er vi skutt? ”, som om det er gjenstand for en diskusjon i en lek: ”Pang du er død!” ”Nei, du bomma!”<sup>56</sup>

Ifølge Polan er det ikke filmens mening som er poenget for filmens tilhengere. Når man liker den, er det på bakgrunn av ren filmatisk opplevelse eller ren lek.

For these viewers, the significance and value of *Pulp Fiction* are generally to be found not in any message the film imparts nor in any political position it explicitly adheres to but in its reaching beyond meaning and moralism to offer up a pure cinematic spectacle, a fun-house experience of vibrant sight and sounds (Polan 2000:7).

Dana Polan etablerer en form for ”fiksjonalisering” av *Pulp Fiction* som jeg vil argumentere mot. Polan framhever *Pulp Fiction* som ren visualitet og det å se som en motsetning til å tenke (Polan 2000:77). Hans påstand om at tegnene ikke skal bli sett som meningsfulle, de skal bare bli sett, er problematisk. Det visuelle tegnet er viktigere enn noen gang, både som ”prop” for vår imaginasjon, våre tanker og ikke minst våre følelser.

Etter min mening er det umulig å etablere et univers som kun er rent inntrykk. Et sentralt tema i diskusjonen om Tarantino har vært hvorvidt hans bruk av begrep som nigger kan forstås som rasistisk (Willis 1997). Tarantino selv har avvist dette, men kan slike tegn forstås som innholdsløse? ”Nigger” dukker opp i en rekke sammenhenger i filmen, blant annet legges det i munnen på Jimmie som Tarantino selv spiller. Jules prøver å smigre en opphisset Jimmie som er blitt ufrivillig del av oppryddingen etter bilrapet, ved å komplimentere ham for god kaffe.

”You know what’s on my mind at this moment, *it ain’t* the coffee in my kitchen, it’s the dead nigger in my garage.”

Når Jules prøver å roe ham, fortsetter han:

I want to ask you a question. When you came pulling in here, did you notice a sign in front of my house said, ”Dead Nigger Storage”?

Jules: You know I didn’t...

Jimmie: Did you notice a sign in front of my house said, ”Dead Nigger Storage”?!

---

<sup>56</sup> I manus: Jules and Vincent exchange looks like ”are you hit?” (Tarantino 1996:137).

Jules: No, I didn't...

Jimmie: Do you know why you didn't see that sign? Cause it isn't there. Cause storing dead niggers aint my fuckin business, that's why!!

Kamera ligger skiftevis på Samuel L. Jacksons ansikt som går fra åpenbar motstand til resignasjon i forhold til argumentasjonen i løpet av dialogen. Hovedfunksjonen med denne gjentakende bruken av nedsettende begrep er etter min mening provokasjon. Hadde tegnet vært tømt for innhold, ville ikke scenen fungere provokativt. Ordet *er* bærende av rasistisk innhold.

Også Polan ser hvordan denne tilsynelatende meningsløsheten kan være et problem ved filmen, samtidig som kritikere av det tomme tegnet framstilles som "moralister" av Polan selv (Polan 2000:84). En av den amerikanske populærkulturens viktige premissleverandører, manusforfatteren og regissøren Paul Schrader (som blant annet skrev manus til *Taxi Driver* 1976), har reagert mot det han definerer som en ironisk posisjon hos Tarantino.

The existential dilemma is, "Should I live?" And the ironic answer is "Does it matter?" Everything in the ironic world has quotation mark around it. You don't actually kill anybody you "kill" them. It doesn't really matter if you put a baby in front of the runaway car because it's only a "baby" and it's is only a "car" (Schrader sitert fra Polan 2000:81).

Slik har det tilsynelatende ingen betydning hvorvidt Marvin blir drept – "It is only a man", og knapt nok det, det vil si "nigger". Slik Schrader viser, er hermetegnene en kulturell markør på hvorvidt dette er liksomrom, på samme måte som Gururumba-folkets kultur tillater et rom der menn kan løpe rundt som ville griser. Vi kan bestemme at tingene som ødelegges er "uten verdi", og at dette er innenfor vår kulturs grenser. Eller sagt på en annen måte: Kan man vokse ut av søledammen og gå over til å grise med blod? Det blir et problem at guttene vi kjenner og liker (Tarantino), får andre grenser enn de slemme guttene lenger bort i gata (Stone), for pøbeloppførsel har en tendens til å spre seg. Få filmer har fått så mange resirkulasjoner som *Pulp Fiction*, og de fleste av disse står langt tilbake i stil, sjarm og kvalitet. Den franske filmen *Irreversible* (Noe 2002) er et særlig interessant eksempel. Etter min mening står Noe i gjeld til Tarantino både stilistisk (for eksempel med intertekstuelle referanser mellom egne filmer) og tematisk (for eksempel gjennom opphenget i analfiksering knyttet til skitt og anal voldtekt). Hos Noe blir imidlertid kynismen mer brutal pga. av mangelen på det distanserte blikket, samt en direkte homofob holdning.<sup>57</sup>

Dylan Evans bruk av eksemplet "being a wild-pig" var ledd i en argumentasjon for at kulturspesifikke følelser eksisterer. Evans kommenterer at det synes bekvemt at denne følelsen

<sup>57</sup> Sentrale deler av filmen utspiller seg i en bisarr homoklubb kalt Rectum, etc.

er noe som er forbeholdt unge menn i etableringsfasen. Samtidig er det ikke tilfeldig at de som har behov for følelsen, er de som erfarer den. Evans støtter seg her til psykologen James Avrill i at enkelte følelsers funksjon er å gjøre folk i bedre stand til å takle kulturelle krav (Evans 2001:20). De unge mennenes oppførsel som ville griser er betraktet som en uvelkommen praksis, men unnskyldes fordi tilstanden skyldes ufrivillige følelser de ikke bestemmer over. *Pulp Fiction* stimulerer en rekke følelser som synes problematiske, men som er innenfor rammen vi må velge å tolerere. Men vi kan ikke gjøre det ved å definere slike følelser som utenfor det meningsfulle feltet i kulturen. Det er ikke slik at noe bare er på lek i betydningen uten alvor. Å etablere lek og alvor som dikotomiske størrelser er en misforståelse, slik eksemplene fra fankulturen rundt *Pulp Fiction* viser. Lek er på alvor.

Fiksjon kan heller ikke etableres som en sfære utenfor det reelle feltet, uten innflytelse, mening eller sannhet. Med Kendall Walton kan vi fastlå at kategoriseringer som fiksjon versus virkelighet og *fiksjon versus fakta* ikke er funksjonelle. Virkeligheten kan være utgangspunkt for fantasi, og det er ikke slik at faktabøker uttrykker sannhet, mens fiksjon uttrykker usannheter (Walton 1990:74).

What counts as fiction will depend on whether we understand a work's function to depend on how its maker intended or expected it to be used; or on how, typically or traditionally, it actually is used, or on what uses people regard as proper or appropriate (whether or not they do so use it); or on how, according to accepted principles, it is fact to be used (whether or not people realize this); or on one or another combination of these (Walton 2000:91).

Sitatet er tatt ut av en sammenheng der Walton diskuterer klassifisering av fiksjon versus fakta, men jeg vil allmenngjøre innsiktene i Waltons fiksjonsdefinerer. Walton definerer fiksjon som primært et redskap for vår imaginasjon: "In what sense or senses a particular work has the function of severing as a prop in games of make-believe and in what sense or senses it does not" (Walton 2000:91). Fiksjon må forstås i lys av sin funksjon, som er relativ og foranderlig.

*Pulp Fictions* styrke ligger ikke i en moraldiskusjon, selv om filmen bærer tilsynelatende moralske valg knyttet til Jules' avgjørelse om å forlate "livet", det vil si slutte å drepe og slutte som gangster. Den eneste grunnleggende moralske avgjørelsen foretas av Buchth som har anledning til å stikke av fra voldtektsmennene og står med nøklene til friheten og velger å hjelpe sin fiende. Ironisk blir valget hans, å drepe overfallsmennene, framstilt som "the right thing to do". Både kritikere og teoretikere har argumentert for at Tarantino kan leses etisk (se for eksempel Arild Jørgensens anmeldelse hvor han hevdet at det "finnes et budskap som jeg ikke skal avsløre her", og at "det finnes en etisk dimensjon bak den tilsynelatende, meningsløse voldsorgien").

Det viktigste perspektivet med hensyn til filmens etiske potensial har jeg imidlertid funnet hos den danske estetikkteoretikeren Morten Kyndrup, som leser filmen som en film om representasjonens problem (Kyndrup 1999:157–180). Jeg tiltreder Kyndrup i vurderingen av *Pulp Fiction* er en film ”som vet seg selv”, og som en film som tematiserer det å oppleve film (Kyndrup 1999:175). Kyndrup forstår filmen som kritisk, ikke i den forstand at film selv rommer et verdisystem som tar avstand fra vold, men fordi filmen gjennom å blottlegge sin egen sutur<sup>58</sup> også kan blottlegge mainstreamfilmen (Kyndrup 1999:176-180). Han plasserer filmen i en kunstkontekst hvor verkene stiller seg selv ut i kompliserte konstruksjoner som framstår som lag på lag av fiksjon; ”fiktions blir til metafiktioner, til meta-metafiktioner i en grad, så verkene ikke bare manifesterer og ”repræsenterer” deres egen funksjon, men også på en måte så denne ”affektuelle representasjon” i mange verker framtræder som det primære anliggende” (Kyndrup 1999:164). Jeg vil trekke inn dette som et viktig aspekt i behandlingen av *The Matrix*, og selv om denne tematiseringen er viktig også i forbindelse med Tarantinos film, er det sett fra mitt perspektiv to forhold som her er mer sentrale.

For det første er hovedtendensen i resepsjonen av *Pulp Fiction* at filmen mottas som en film hvis mening *ikke er viktig*, og gjennom det plasseres i en sfære hvor en vurdering av filmens holdninger og verdier ikke blir viktig å debattere. Denne utdefineringen av film som en ikke verdirelatert størrelse, som ble gjort i forbindelse med *Pulp Fiction* og nesten i sterkere grad i forbindelse med *Kill Bill* (2003/2004),<sup>59</sup> er etter min vurdering ikke ønskelig eller akseptabel. Et eksempel er her anmelderen Berg Karlsen som mente at:

...selvfølgelig kan man bli moralsk indignert over voldsbruken, man kan stille spørsmål om denne filmen er nødvendig, og så videre. Men om vi nå hadde gjort det, så hadde vi beveget oss vekk fra filmens egne premisser (Berg Karlsen: Bergens Tidende).

Hans argument for at filmen må vurderes på egne premisser, framstår overfladisk sett som plausible kritikerteoretisk argument som også anvendes i kritikernes praksis i mange sammenhenger. Samtidig finnes det ingen egen isolert sfære for noen filmer (jf. både Walton og kontekstens betydning i kapittel 2).

Jeg vil argumentere for at *Pulp Fiction* er viktig, ikke fordi den slik Arild Jørgensen hevder vekker viktige tanker, men primært fordi den vekker sterke følelser, som affekt, ambivalens, overraskelse og avsky. Slik Steven Connor også argumenterer: ”The non-evaluative or value free will always be a particular suburb of the domain of value, never a space outside it” (Connor

<sup>58</sup> Sutur eller suture anvendes av (semiotiske) filmteoretikere som filmens søm, som bidrar til av vi ”glemmer” kamera og ”glemmer” at filmen er skapt.

<sup>59</sup> Hos norske anmeldere, se appendiks for titler på anmeldelsene.

1992:9). Jeg vil derfor avvise påstanden om *Pulp Fictions* manglende etiske betydning. Til tross for narrasjonen og delvis karakterenes og referansenes underliggjøring, er filmen bærer av en rekke virkelighetseffekter som også skaper nærhet, men ikke minst opplevelser som har etterlatt erfaringsspor i en rekke tilskuere. Samtidig som man lar seg underholde, kan man i ettervurderingens lys også diskutere hvilke verdier som er på spill i denne leken.

## 6.4 Volden som gjøglebilde

Buckle your seatbelt Dorothy, cause Kansas is going, bye, bye.

Cypher i *The Matrix*

It is all of metaphysics that is lost. No more mirror of being and appearances, of the real and its concepts.

Jean Baudrillard<sup>60</sup>

Det går en rekke forbindelseslinjer mellom *Pulp Fiction* og *The Matrix*.<sup>61</sup> De opplagte linkene er mellom annet *The Matrix*' tydelige forankring i det virtuelle samt dens visualitet, som danner et opplevelsesunivers beslektet med *Pulp Fiction*. Selv om de norske kritikerne var positive til begge filmene, var det en vesentlig forskjell. Til tross for at volden i *Pulp Fiction* ikke hadde avgjørende negative konsekvenser for verdivurderingen, skapte den likevel ubehag og ambivalens hos kritikerne. *The Matrix* var derimot i særklasse den filmen i utvalget som skapte minst turbulens. Hvorfor opplevde ikke norske filmkritikere denne filmen som voldelig? Er *The Matrix* en voldelig film eller ikke? Svaret på dette er interessant, og jeg har for eksempel i undervisningssammenheng anvendt filmen som eksempel på en voldelig film til studentenes overraskelse og protester. Ut fra definisjonen gitt i kapittel 2, inneholder *The Matrix* en lang rekke voldelige handlinger og scener, som for eksempel en rekke drap, torturscener, slåsskamper med mer. Hvorfor oppleves ikke denne volden i *The Matrix* som voldelig? Min hypotese, som jeg vil diskutere i det følgende, er at den (for mitt utvalgs) særegne opplevelse av vold skyldes en kombinasjon av selve voldsframstillingen og filmens univers. Opplevelsesaspektet og fiksjonalitetsproblematikken som jeg har behandlet i det foregående delkapitlet, er sentrale perspektiv for min inngang også til *The Matrix*. Filmens spektakulære opplevelse, dens særegne forhold til fiksjon- og virkelighetstematikken, og ikke minst dens lekende referensialitet, er derfor sentrale emner i dette delkapitlet. Et svar på problemstillingen over er at kritikerne ikke så volden for bare referanser, men det er selvsagt bare det ene svaret. I forlengelsen av en drøfting av disse elementene er det relevant å spørre seg om hvorvidt det er et problem at kritikerne særbehandlet denne filmen i forhold til de andre i utvalget.

<sup>60</sup> Baudrillard (1983:2).

<sup>61</sup> Filmene ble senere etterfulgt av *The Matrix Reloaded* og *The Matrix Revolutions*, begge fra 2003. Jeg forholder meg av plassmessige og praktiske grunner ikke til disse to.

## I hullet bakenfor

Filmen *The Matrix* er en kompleks konstruksjon som det er en utfordring å gjøre rede for på kortfattet vis. Filmen er i seg selv en konstruksjon, eller en representasjon, av et fiksjonsunivers som omhandler et annen fiktiv univers. Dette universet framstår som virkelighet, men er en virtuell illusjon, en matrise. Jeg skiller i framstillingen mellom filmen og den virtuelle konstruksjonen med samme navn ved å henvise til filmen som *The Matrix*, og universet som ”The Matrix” eller bare ”Matrix”. Filmen kan leses som en tematisering av forholdet mellom representasjon og virkelighet på et generelt plan ved hjelp av en tematisering av forholdet mellom representasjon og virkelighet på et konkret plan.<sup>62</sup>

I likhet med *Pulp Fiction* er *The Matrix* fullastet med referanser til andre kulturelle sfærer gjennom et mangfold av detaljer som starter med navnsettingen av karakterene. Heltens navn, Neo (Keanu Reeves) er for eksempel et anagram for ”The One”, frelseren.<sup>63</sup> Menneskenes frigjøringsleder er Morpheus (Laurence Fishburne) som ifølge gresk mytologi var sønn av Hypnos (søvnen), og den som sender drømmer til menneskene.<sup>64</sup> Allerede her skinner filmens lekende og alvorlige forankring igjennom, og jeg klarer ikke å bestemme meg for om jeg skal definere dette som en alvorlig lekenhet eller en lekende alvorlighet. Morpheus’ prosjekt er nemlig å frigjøre menneskene fra de virtuelle drømmene for å vise dem (oss) den virkelige marerittaktige sannheten. Som frigjørerpotensial har han funnet Thomas Anderson, en sløv hvemsomhelst som han døper Neo, og som Morpheus kommer til via nettet når han sover foran datamaskinen. Den danske medieforskeren Bo Kampmann Walther definerer *The Matrix* som en sosialkonstruktivistisk thriller på bakgrunn av denne tematikken som her skisseres (Walther 2003).<sup>65</sup> Walthers karakteristika på denne subgenren knyttes blant annet til at ideen om virkeligheten slik vi kjenner den er en konstruksjon, og at jakten på sannhet og betydning går i en ring ”som hvis noen hadde trykket på repeat-knappen” (Walther 2003:75). Det er derfor typisk og treffende for denne genren at man ikke kan stole på noen eller noe, fordi det enten ligger en konspirasjon bak det hele, eller fordi virkeligheten kommer i parallelle lag. Slik det viser seg at hovedpersonens følelse av at noe er galt, viser seg å stemme (se også Langkjær 2003).

---

<sup>62</sup> Takk til Sara Brinch for diskusjoner av dette.

<sup>63</sup> Av ordet ”one” avledes ikke bare ”neo”, men også ”eon”, som først skal ha vært anvendt av gnostikerne til å betegne en personifisert tidskategori (Stigar 2003). Gnostikerne representerte et oldkirkelig religionsfilosofisk system som i likhet med *The Matrix* blander mystiske element fra flere kilder blant annet gresk filosofi og kristendom. Denne retningen har igjen sitt navn fra det greske *gnostikos* ’erkjennelsesevne’ (Stigar 2003) <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok><sup>3</sup> Jf. min beskrivelse av *The Matrix* som puslespill.

<sup>64</sup> <<http://search.eb.com/eb/article?eu=55151>>.

<sup>65</sup> Birger Langkjær genrebetegner dette som eksistensielle thrillere i samme bokutgivelse *Made in America* (red. Schubart og Jørgensen).



*The Matrix* inviterer til tre parallelle og bare delvis sammenfallende opplevelseserfaringer, ved på samme tid å være et visuelt actionkick, filosofisk mystisk, og et referensielt puslespill. På to av områdene likner den derfor *Pulp Fiction*, samtidig som *The Matrix* både visuelt og referensielt peker til andre forbilder, så vel filosofiske som litterære. Bruken av referanser i *The Matrix* har, slik jeg ser det, nesten en diametral motsatt funksjon av *Pulp Fictions*, og fungerer som et argument for at filmen er på alvor, at den er viktig, at den har en mening. Filmens insistering på sin viktighet og meningsfullhet komplementeres gjennom de religiøse referansene, mest eksplisitt gjennom beskrivelsen av Neo som ”The One”, frelseren. *The Matrix* inviterer også til en religiøs lesning, en inngang jeg i hovedsak vil la ligge her.

Filmen plasserer seg slik i en klassisk sciencefictiontradisjon ved å behandle og forstørre virkelige temaer i en ekstrariksjonell ramme.<sup>66</sup> Blant annet med en rekke tematiske likheter med David Cronenbergs univers og hans behandling av fremmedgjøring, kontroll og maskinenes makt, eksemplervis i *Scanners* (1981), *Videodrome* (1984) og *Crash* (1996), som jeg vil vende tilbake til. Det er særlige i scenene hvor motstandslederen Morpheus holder taler og instruerer Neo, at filmens selvforståelse framstår som filosofisk ambisiøs. Datahackeren Thomas Anderson (som etter hvert blir helten Neo) blir kontaktet via dataskjermen sin av en organisasjon som både kan fortelle ham at han er overvåket, at de kjenner sannheten om virkeligheten, og at han er en viktig person i et allmenneskelig frigjøringsprosjekt. Tematiske omdreiningspunkt i *The Matrix* plasseres slik i grunnleggende metafysiske problemstillinger. ”How do you define reality?” spør Morpheus og utfordrer vår helt med spørsmålet: ”How can you know the difference between the real world and the dream world?” Morpheus sin tro på muligheten til å se sannheten gjennom sansene, er liten: ”If you are talking about what you can feel, what you can smell, and what you can taste and see, then real is simply electric signals interpreted by your brain.” Neo aksepterer utfordringen fra Morpheus og Trinity (Carrie-Anne Moss), og ved å spise en rød pille frigjøringslederen gir ham, får han etter enn brutal oppvåkning se virkeligheten utilslørt.

Tilskueren ser i store deler av filmen heller ikke sannheten *klart*, ikke minst forvirres vi i vår bane ned kaninhullet på grunn av filmens ulike veivisninger og henvisninger til klassikere som Lewis Carrolls *Alice i Eventyrland* (”Follow the white rabbit”) og George Orwells *1984*. I den nye filmatiske framtidvisjonen har imidlertid storebrødrene som ser blitt maskiner med kunstig intelligens. Filmreferanser er det også mange av, implisitt gjennom en rekke sitat fra ulike genrekonvensjoner, som westernfilmens shoot-out og Hong Kong-filmens Kung Fu-kamper. Også i framstillingen av vold baserer filmen seg slik på konvensjoner for voldsframstillinger som tradisjonelt ikke er særlig detaljert eller eksplisitte. *The Matrix* passer slik

<sup>66</sup> Som genrehybrid trekker filmen på element fra flere genre, actionfilmen, science fiction og thrilleren. Se også note 10.

inn i tendensen som Söderbergh Widding vektla i sin undersøkelse, hvor volden i 1990-tallets mest populære filmer framsto som mindre voldelig (Söderbergh Widding 2000). Jeg vil argumentere for at tendensen til å forstå filmen som unik, til dels tilslører at filmen, særlig med hensyn til voldsiscenesettelsene, står i gjeld til annen genrefilm.

Filmen forholder seg også mer spesifikt til konkrete filmer. Sluttoppgjøret gir for eksempel assosiasjoner til David Cronenbergs klassiske skrekkfilm *The Scanners* (1981), noe jeg vil vende tilbake til. Flere henvisninger gjøres til filmklassikeren *The Wizard of Oz* (1939), blant annet sammenliknes det å oppsøke sannsigersken med jakten på trollmannen ("We are off to see the Oracle"), og dataoperatøren Tank omtales som "The Wizard" (jf. også *Wild at heart* som er full av referanser til *The Wizard of Oz*, se Jerslev 1993). Mest interessant her er koblingen mellom hovedpersonen Neo (Keanu Reeves) og Dorothy. Begge gjør en reise mellom den virkelige verden og en fantasiverden; Dorothy fra Kansas til Oz, Neo fra det 21. århundres urbane Kansas til "The Matrix". I det siste tilfellet viser det seg at den virtuelle virkeligheten har overtatt og tilslører den virkelige. Veien tilbake til virkeligheten er mye vanskeligere enn for Dorothy. Som karakteren Cypher (Joe Palantino) så treffende beskriver det; nå er det "Bye, bye Kansas".

Wachowski-brødrenes referansebruk er på sitt mest påfallende og mest motsetningsfulle når Neos gjemmede for hemmeligheter er et rom inne i Jean Baudrillards *Simulacra and Simulation* (1980), under kapitlet "Nihilisme". Ironisk nok er dette begrepet anvendt i flere av kritikernes anmeldelser, men da om andre filmer og altså ikke om *The Matrix*. Denne boken er sentral i Baudrillards teoretisering over det postmoderne, og stedet hvor den franske sosialteoretikeren presenterer forestillingen om at tegnet har blitt til et simulacrum, en kopi uten original, et tegn uten innhold som ikke lenger viser tilbake til virkeligheten. Baudrillards kjente poeng passer som nevnt på allusjonene og selvrefererende trekk ved filmer som *Pulp Fiction*. I *Simulacra and Simulation* skisserer Baudrillard hvordan representasjonen gjennom ulike stadier utvikler seg til et simulacrum, et begrep den norske cyberforskeren Morten Søby oversetter til et "blendverk", eller et "gjøglebilde" (Søby 1995). Baudrillard skisserer bildeframstillingenes utviklingsfaser slik:

Such would be the successive phases of the image:

it is the reflection of a profound reality;  
it masks and denatures a profound reality;  
it masks the absence of a profound reality;  
it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum.

In the first case, the image is a good appearance – representation is of the sacramental order. In the second, it is an evil appearances – it is of the order of maleficence. In the third, it plays at being an appearance – it is of the order of sorcery. In the fourth, it is no longer of the order of appearances, but of simulation (Baudrillard 1983:6).

I Baudrillards analyser er simulasjonen (som skal forstås som noe negativt, det vil si som forstillelse, forbyttning eller etterlikning) knyttet til ulike faser for symbolsk utveksling, og gjennom disse stadiene løsrives referansen fra en ”primær virkelighet” (Søby 1995, Baudrillard 1983:121). Morten Søby oppsummerer Baudrillards evolusjonsbeskrivelse som følger:

I den første simulakreorden dreide det seg om en etterlikning av en original, f.eks. Gud eller naturen. I den andre simulakreorden om ren industriell serieproduksjon, hvor tegnet viser til noe felles – en verdi. I den tredje simulakreorden har tegnet løpt løpsk under den digitale koden (Søby 1995).

Filmens anslag med de løpende digitale kodene framstår som en kommentar til den baudrillardske tegnforståelsen, men er samtidig en konkret lesenøkkel for å forstå at filmens univers faktisk (sic!) er digitalt. Sagt på en annen måte, matrisen i filmen er rent faktisk et gjøglebilde.



Figur 9 Løpske koder

*The Matrix* følger *tilsynelatende* den baudrillardske kritikken av det tomme tegnet og representasjonens tilsløring. I *The Matrix* er sanseverdenen en fundamental løgn, mens fornuftsverdenen er dystopisk, og menneskene er fanget og plugget til en virtuell forestilling. Sansene er manipulerbare, og den vidunderlige virtuelle verdenen er en sanseillusjon, muliggjort av vår tiltro til det vi ser (jf. både McLuhlan og Baudrillard). ”Det virkelige” er ikke en drøm slik Neo tror, men en virtuell illusjon kalt ”The Matrix”, skapt av intelligente maskiner, hvor menneskene gis mentale simuleringer av en sansende verden, men hvor menneskene i virkeligheten kun er batterier, som dyrkes i en åker for å gi maskinene energi. Slik Bo

Kampmann Walter definerer den sosialkonstruktivistiske thrilleren, baserer den seg nettopp på den grunnleggende filosofiske forståelsen av at virkeligheten ikke er noe ”i seg selv”.

Virkeligheten er å forstå som en konstruksjon, en ramme vi har tredd nedover en kaotisk verden for å holde den fast og gi den mening og verdi (Walther 2003:70). Filmen plasserer seg slik i en grunnleggende ontologisk og erkjennelsesteoretisk diskusjon om det værende, og vår mulighet til å gripe skillet mellom verden som den er og verden slik den framstår for oss.

Ironisk nok peker filmen til ”Den ene” som en løsning på menneskenes problemer, samtidig som denne metafysiske forestillingen tilsynelatende ble begravd med moderniteten. Den norske idéhistorikeren Espen Schaanning beskriver modernitetens oppløsning som en oppløsning av siste-instanser for sannhet. Den siste instansen, det absolutt sanne, har metafysisk vært forklart som ideene, substans, Gud, eller Det ene. Moderniteten forankret ”sannheten” nærmere ”mennesket”, henholdsvis i den menneskelige fornuft (Descartes, Newton), eller i den menneskelige sansende erfaring (Locke, Hume) (Schaanning 1992: 9–11).

Sansene og erfaringen drøftes blant annet av Marshall McLuhan som et medieteoretisk problem, hvor han hevder at de medierte mellomleddene bestemmer innholdet og gjør at vi ikke lenger kan danne noen sikker basis for sannhet eller løgn (Schaanning 1992:17).<sup>67</sup> Baudrillard er trolig den som har videreført McLuhans mediepessimisme lengst i sin framstilling av medierepresentasjon som en trussel mot forskjellen mellom ”det sanne” og ”det falske”, ”det virkelige” og ”det imaginære” (Baudrillard 1983:3). *The Matrix* framstiller det imaginære som falskt, men våre helter kjemper likevel for å finne en sannhet. Det er i seg selv ikke gitt at avvísningen av de forræderske sansene er det rette valget. Aksjonisten Cypher fikser for eksempel ikke virkeligheten, og vil heller ha en virtuell sanselig verden der mat kan nytes, etc. Selv om Cypher framstilles som en usympatisk sviker som går over på de ondes side, gis han i filmen også vesentlige innsikter. På samme måte gis ”the bad guys” flere gode poeng, i likhet med David Finchers filmer (se mer i del kapitlene om *Seven* og *Fight Club*). Agent Smith forteller for eksempel hvordan maskinene først tenkte (sic!) å skape en perfekt simulering hvor alt var bra, men da fungerte menneskene mye dårligere, eller som han sier: ”Entire crops were lost.” Smith utleder sitt poeng til å være: ”I believe that as a species human beings define their reality through misery and suffering.” Forskjellen på den virtuelle virkeligheten med alle sine problemer og den usminkede sannheten er likevel stor. Lidelse er i *The Matrix* en moderat størrelse sammenliknet med de øvrige filmene, i alle fall i betydningen den visuelle

---

<sup>67</sup> Jf. også *Natural Born Killers*' variasjon mellom to versjoner av Mallory og usikkerheten dette skaper om hva som er ”den sanne Mallory”, den sårede incestmishandlede jenta, eller ”the natural born bitch from hell”.

iscenesettelsen av lidelse, som i dette tilfellet i liten grad dveles ved. Med et mulig unntak for scenen der Neo kobles fra den virtuelle simulasjonen.

Scenen preges av sterke sanselige opplevelser som høy og ubehagelig lyd, det våte og klissete slimet Neo sitter i, løsrivelsen av ledningene fra kroppen hans, og et kaldt møte mellom det maskinelle og det kroppslige.

### Frigjøring av speilet

Frigjøringsgruppen tror Neo er ”the One” som er kommet for å sette menneskene fri. Frigjøringsgruppen klarer å spore Neos plass i det gigantiske systemet og kobler ham fra ledningene som holder ham fast. Han gis en forberedelse som består i å inkorporere dataprogrammer som gjør ham i stand til å kjempe mot systemets agenter, være Kung Fu-ekspert, hoppe over store avstander og overvinne tyngdekraften nesten uten trening. *The Matrix* tar actionfilmens konvensjoner om den forstørrede virkeligheten og den uovervinnelige actionhelten helt ut. Neo kan etter hvert både bøye seg unna raske kuler og stoppe dem i luften med ren vilje eller tro, det vil egentlig si en viten om at kulene ikke finnes som fysiske objekter. Neo lærer denne muligheten gjennom en samtale med et barn med tilsynelatende overnaturlige evner; dette barnet kan bøye skeier. På spørsmålet om hvordan gutten klarer dette er svaret: ”There is no spoon.” Alt som skjer i den ”virkelige verdenen” er simulasjon, men hendelsene ser helt ekte ut. Virtuelle kuler kan egentlig ikke treffe Neo, og han kan stoppe dem når han erkjenner at han er i et virtuelt rom hvor han kan skape seg selv. På samme måte er ikke Neo egentlig en helt, han ”er” den dataskapte avataren Thomas Anderson (som ”egentlig” bare er et menneskelig batteri), som av motstandsbevegelsen omprogrammeres til helteavataren Neo (Schubart 2002:428). Actionfilmforskeren Rikke Schubart sammenlikner helten Neo med dataspilletts avatar og det filmatiske rommet i *The Matrix* med dataspillverdenens ”virtual reality”. I virtuelle spill kan aktørene forflytte seg fritt mellom ulike nivå gjennom access points (slik karakterene i *The Matrix* gjør ved hjelp av telefonlinjer), og avataren kan gjenopplives ved hjelp av ulike hjertebeholdere eller magiske drikker<sup>68</sup> (slik Neo vekkes til live av Trinitys kys)<sup>69</sup> (Schubart 2002:428–431). Keanu Reeves er som Neo langt mer anonym enn actionhelter før ham, og likner derfor de grafiske avtarenene ved å ha mer tomt rom som tilskueren kan forme i sitt eget bilde.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> Mine eksempler er her fra Nintendos *Zelda*-spill. Variasjonene over gjenopplivning er mange.

<sup>69</sup> ”Beviset” for at Neo er ”The One” ligger i Trinitys følelser, den hun forelsker seg i er den rette.

<sup>70</sup> Jf. også kritikernes noe nedsettende kommentarer om Reeves gestaltung av Neo, som i anmeldelsen i Adresseavisen.

Dataprogrammet kan også programmeres til å gi Neo ubegrenset tilgang på våpen når *det* trengs. Hovedkonflikten i filmen er frigjøringsgruppens kamp mot politiagentene i ”The Matrix”. Cypher forråder Morpheus, som dermed blir tatt til fange av agentene. For å gjennomføre frigjøringen av Morpheus tilføres Trinity og Neo alle våpnene de måtte ønske. Filmen er på sitt mest besnærende under frigjøringsforsøket når Trinity på spørsmål om hvorvidt hun kan fly et helikopter, melder til dataoperatøren Tank: ”I need a pilot program for a B12 helicopter.” Helikopterscenen, som er sentral for min forståelse av filmen, utspiller seg på et tidspunkt da Neo sammen med Trinity har gått inn i ”The Matrix” for å redde Morpheus fra fangenskapet. I helikopterscenen smelter bokstavelig talt to av hovedelementene i filmen sammen, actionscenenes ”larger than life”-karakter og det jeg vil definere som filmens antimimetiske prosjekt.

Mens jeg beskrev *Pulp Fiction* som tegn på tegn, er *The Matrix* som speil av speil.<sup>71</sup> Refleksjoner og speil er gjennomgangsmetaforer som opptrer i ulike varianter og kontekster. Refleksjoner av Neo vises i alt fra vann og vinduer til speil og solbriller. Når Neo skal møte Morpheus første gang, renner det strie strømmer av mørkt vann over broene, bilen og langs veggene utenfor Morpheus’ gjemmested. Når Neo skal kobles fra slangene som holder illusjonen ved like, ser han sin egen refleksjon/speilbilde. Men når han stikker fingeren i refleksjonen, som for å sjekke om det er en drøm, fester gjengivelsen seg til ham som slim. Selve frakoblingsprosessen bærer de samme elementene, – som batteri sitter Neo koblet fast i et ekkelt slim, men når han løsrives, kastes han ned i et mørkt vann. Speil/vindu og vann er derfor ikke samtydige, speilene framstår som det kunstige (som gjøglebilder) og vinduene som stengsler, mens vannet er det frigjørende elementet. Frigjøringen av Morpheus kan finne sted etter at Neo og Trinity har laget en eksplosjon i bygget slik at vann fra det automatiske sprinkelanlegget ”regner” over aktørene. Når helikopteret med Trinity og Neo senkes ned foran vinduet Morpheus er fanget bak, renner rensende rent vann nedover rutene som likevel ennå virker tilslørende. Her kan man også dra parallellen mellom vannet og de sildrende kodene i åpningsvignetten, og til kulenes baner gjennom luften som ser ut som bevegelser i vann (se nedenfor).

Hint om vinduets viktige betydning som metafor får vi allerede tidlig i filmen når Neo undrende betrakter vindusvaskerne på sjefens kontor, og den ubehagelige lyden av nalen mot glass gir frampek om at noe er galt med den blanke ruten. Ved hjelp av et gigantisk maskingevær splintres til sist vinduet i glassregn, og muliggjør Morpheus’ flukt (løpende gjennom vann) og ut i løse luften hvor Neo møter ham hengende i en kabel festet til

---

<sup>71</sup> Jf. Platons idélære og sanseverden som kun speilinger av det virkelige.

helikopteret. Trinity får deretter manøvrert de to ned på noen lavere bygninger før hun mister kontrollen over helikopteret. Neo svinger kabelen som om helikopteret var en okse fanget i en lasso (større og bedre enn westernhelten), og redder Trinity ved å dra henne vekk. Helikopteret møter skyskraperens vegg slik en stein bryter vannflaten, og speilbildene av verden rundt bølger fram og tilbake for deretter å gi etter for presset og splintres i tusen biter. Når glasset regner mot gaten, er det som om det er bitene av selve mimesisbegrepet som faller mot jorden i små splinter.



**Figur 10** Vinduet mot verden brytes

Refleksjonen holder ikke lenger på virkeligheten, slik *The Matrix* utfordrer filmmediets mulighet til å være mimetisk. Den realistiske myten om filmmediet som ”vindu mot verden” eller ”speil av naturen” blir her hengende i løse luften. I det virtuelle rommet likner filmen mer menneskelig fantasi enn gjengivelse av objektiv fysisk virkelighet, slik formalisten Hugo Münsterberg tidlig argumenterte for filmens ontologiske status (Münsterberg 1916). Her er virkelig fiksjonen blitt ”mimesis as make-believe”, om enn i en annen betydning av ordet enn det Walton intenderer (Walton 1990).<sup>72</sup>

Baudrillard har hentet sitt simulacrumbegrep fra Philip K. Dicks bok med samme navn. Sciencefictionforfatteren beskriver her gigantiske tredimensjonale hologram ”... in which fiction will never again be a mirror held toward the future, but a desperate rehallation of the past” (Baudrillard 1983:123). Ifølge Baudrillard kan vi ikke lenger forestille oss et annet univers, og det finnes ikke noe jomfruelig terreng som er ledig for imaginasjonen. *The Matrix*’ påstand er imidlertid at fantasien, sansene, drømmene og den frie tanken muliggjør frigjøringen fra representasjonene, og gjør det dermed mulig å skape seg selv. Når speilet sprenses, kan det sansende igjen renne fritt.

<sup>72</sup> Se også kapittel 5.

## Virtuell og visuell vold

Hvilke konsekvenser har dette for forståelsen av voldens betydninger? Det var påfallende for mottakelsen av filmen at volden, i motsetning til de andre filmene i undersøkelsen, ikke var et tema eller et problem, for norske kritikere. Dette skyldes ikke at voldsbruken i filmen har lite omfang (fra filmens midtparti og til finalen skytes eller slås det nesten kontinuerlig), men i første rekke at volden er av en karakter som offentligheten sjelden vier stor oppmerksomhet. Storslagne actionscener hvor voldsbruken hovedsakelig består av skuddsalver og hvor det i liten grad dveles ved de menneskelige konsekvensene av volden, problematiseres sjelden (jf. Söderbergh Widding 2000).<sup>73</sup> I *The Matrix* er det påfallende lite blod sammenliknet med annen actionfilm,<sup>74</sup> og i særdeleshet sett opp mot Tarantinos filmer. Tre av personene i frigjøringsgruppen blir drept av forræderen Cypher, men kun den ene har ytre brannskader og dette vises kun i et mørkt, kort glimt. Litt blod renner fra Morpheus ansikt etter at han utsettes for tortur. Denne torturen framstår som mer mental enn fysisk, naturlig nok, gitt at agentene forsøker å hacke seg inn i hjernen hans for å hente ut informasjon om frigjøringsgruppens base Sion. Når Morpheus skytes i foten under sin flukt blandes blod og regn, men på en lite eksplisitt og ubehagelig måte. Filmen poengterer visuelt gjennom bruk av nærbilder at Neo har litt blod på fingeren i forbindelse med sluttoppgjøret, for å vise at helten ”virkelig” er truffet og farlig såret.

Voldens konsekvensløshet understrekes ved at den bokstavelig talt ikke har konsekvenser for agentene våre venner kjemper mot. Så fort agentene blir skutt, morfer<sup>75</sup> de seg kun inn i en annen kropp. Unntaket er i det endelige oppgjøret mellom lederen agent Smith (Hugo Weaving) og Neo (se under). Tilskuerens mulige empatiske innlevelse med ofrene undertrykkes gjennom en anonymisering av fiendekarakterene, de tre agentene er nesten uttrykksløst like. De er framstilt som entydig onde, og hvis man er seg fiksjonsfortellingen present underveis, erkjenner man at de ikke engang er menneskelige, men kun maskiner i menneskekropp (jf. Murray Smith 1995, se fotnote 19). ”The bad guys” i *The Matrix* er, som fiendeavtarer i et dataspill, kun hindringer, objekter som står i veien og som må fjernes for å komme videre i spillet.

Heltene i *The Matrix* er både kule og anonyme, slik ”the bad guys” er kjedelige og anonyme. Heltene er også vanskelig å skille fra hverandre, de er fysiske like og androgyne.

---

<sup>73</sup> For eksempel James Bond-filmer, eksempel *Goldeneye*.

<sup>74</sup> Rikke Schubart omtaler *The Matrix* som cyberaction, som i tråd med genreutvikling for øvrig er en hybridfilm, med trekk fra ulike genre, her særlig science fiction og dataspill (Schubart 2002:426–434). Se også Walther og Langkjærs bruk av begrepet thriller om filmen. (vurder å koble dette inn i innledende del 4).

<sup>75</sup> Uttrykket anvendes i sciencefictionlitteratur for å beskrive transformasjon fra en kroppslig identitet til en annen. (Se også for eksempel Sobshack 2000 for flere artikler om begrepet i forbindelse med digitale transformasjoner.)



Rikke Schubart anvender perspektiv fra den amerikanske Internett-forskeren Sherry Turkle for å beskrive det hun kaller cyberactionfilmens heltebilde. ”Cyberhelten ”har” ikke en kropp, ligesom han ikke ”er” en identitet. Han er en avatar, hvis kropp er et digitalt produkt, hvis trening er elektroniske input, hvis handling er en utopisk tanke holdt oppe af programmerede og systematiserte koder.” (Schubart 2002:431). Ifølge Schubart er det selve bevegelsen og forandringen som er filmens innhold, tema og moralske ideal. Filmens moral speiler slik idealtyper i Turkles forstand hvor vi alle kan fornyes, endres og har en identitet som er fleksibel, som kan tøyes. *The Matrix*’ heltebilde er visualiseringen av en cyberidentitet som kan bøyes, foldes, drepes og gjenopplives (Schubart 2002:431).

Helten trenger heller ikke å drepe sine motstandere; han bare bryter kodene deres, slik man i dataspill har ”snydekoder” (Schubart 2002:431). Etter min vurdering er det likevel særlig den stilistiske framstillingen av volden som gir en distansert og ektrafiksjonell følelse. Rikke Schubart beskriver *The Matrix*’ effekter som visuelt overrumplende og nyskapende. Samtidig er bruken av koreograferte stunts, som blant annet gjennomføres ved hjelp av kabler, allerede kjent fra Hong Kong-filmen, men de tradisjonelle grepene kombineres her med en hel rekke kameraer og avansert datagrafikk (Schubart 2002:427–428).<sup>76</sup> Mest kjent i så henseende er den såkalte ”lobby shooting spree”-scenen.<sup>77</sup> Dette er en scene hvor vår helt blant annet plukker opp et maskingevær mens han slår hjul, og skyter tre soldater mens han står på en hånd, i en og samme bevegelse. Trinity slår hjul *oppover* en vegg for å unnslippe et kuleregn utenfor tyngdekraftens og realismens begrensninger. Her er det Hong Kong-filmens vekt på bevegelse og koreografi som er stilistisk forbilde, og målet med scenen er å gi tilskueren opplevelsen av lekker, kul eller elegant vold. Volden i *The Matrix* er langt mer sexy enn i *Natural Born Killers*. Mer enn å tenke på scenens innhold og voldens effekt (mellom 15 og 20 personer skytes i denne scenen),<sup>78</sup> inviterer scenen tilskueren til sansende å oppleve rytme og bevegelser ved hjelp av lyd og digitale effekter. Heller ikke her er det noen dveling ved de ansiktsløse ofrene, eller blodige detaljer, kun blodflekker på to av vaktene i avstandsbilder viser konsekvensenes spor.

---

<sup>76</sup> Se for eksempel Wille 2003 om dataanimasjonen i *The Matrix*.

<sup>77</sup> Dette dekkende navnet på lobbyscenen er hentet fra kapittelinnledningen på DVD versjonen.

<sup>78</sup> Det kan her selvsagt diskuteres om det er snakk om personer, jf. også Smiths/Geertz’ modell for det menneskelige i Smith 1995. Vi kan ut fra det vi ser heller ikke avgjøre om de drepes, og man kan argumentere for at de i likhet med agentene ikke kan drepes. Likevel framstår vaktene her som ”personer” og kroppene deres som ”lik”.



**Figur 11** Neo kan stå på hendene, slå hjul og skyte samtidig.

Ved siden av lyden (Prodigys musikk og skuddsalver) og de rytmiske bevegelsene er de detaljene som framskytes, kuler som faller og murbiter som raser av veggene. Det vi med Anne Jerslev kan omtale som actionfilmens tendens til å anvende materielle ødeleggelser som stedfortredende for ødeleggelsen av den menneskelige kroppen og kroppens død, anvendes her massivt (Jerslev 1999:98). Mens de døde kroppene som ligger tilbake synes hele og intakte (og uinteressante), er det veggene i lobbyen som rent faktisk ødelegges og faller om til sist. Som Anne Jerslev poengterer om actionfilmens visualisering av vold:

Om glas splintrer som blod eller blodet sprøyter som glas er i sidste ende blot et spørsmål om farvesammensætning, om stil (Jerslev 1999:98).

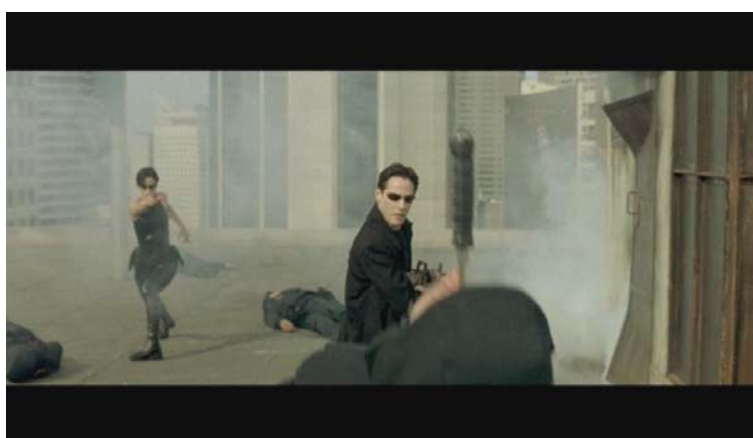
Faktisk er fokuseringen på kulene så viktig at man har hatt et eget team til å utvikle de digitale effektene som skal til for å vise kulenes vei gjennom luften (som ser ut som bevegelser gjennom vann) og rytmiske treff mot bakken. Disse elementene går igjen i flere av de mest sentrale scenene, mest iøynefallende i scenene hvor Neo kan bøye seg unna kulene og på slutten hvor han kan stoppe dem med tankekraft. Dette er *The Matrix*' detaljfetisjering, som er ubehagelig knyttet til en våpenfetisjering som overgår de fleste samtidige actionfilmer. Når Trinity og Neo trenger våpen, fylles rommet som av hurtigtog med reoler fulle, og de utstyrer seg med så mye de kan bære, for i kampens hete hele veien å velge større og større våpen. Utløsningen kommer her gjennom det siste falliske maskingeværet som knuser vinduet (og muliggjør Morpheus' befrielse). Jeg finner denne våpenfetisjeringen noe problematisk og egentlig som en vulgarisering av de mer elegante aspektene ved filmen. Og man kan gi Dagbladets Liv

Jørgensen rett i at det ville være mer interessant om filmen hadde kommet opp med mer kreative løsninger enn ”lots of guns”. I dette henseendet ligger filmen nærmere det guttekulturelle nivået i *Pulp Fiction* med sitt ”min er større enn din”-utsagn, enn vestlig metafysikk.

*The Matrix* er imidlertid en film som ikke bare forstørrer actionfilmens konvensjoner, men også en film som rendyrker den nyere actionfilmens likheter med dataspillet (se Schubart 2002, Langkjær 2003 og Wille 2003 om dette). Anne Jerslev poengterer actionfilmens spillkarakter og simulasjonestetikk som sentrale genretrekk, og med dette også hvordan både estetikken og narrasjonen i actionfilmen forflyttes fra den virkelighetsetterliknende (Jerslev 1999:85). Felles for voldsscenene i *The Matrix* er at de gjort vakre og elegante. Det gjelder også den mest brutale hendelsen, hvor Trinity kaster en kniv slik at den står og dirrer i pannen på en soldat.<sup>79</sup> Her rekker man heller ikke å dvele ved det bestialske ved gjerningen før soldaten faller om og man forføres av hvordan kameraposisjoner og utsnitt elegant utnyttes for å gi nye informasjon om kampens utvikling. På samme måte ufarliggjøres volden av den kule rammen, for eksempel når Trinity redder Neo med kommentaren: ”Dodge this” – før hun skyter fienden på kloss hold.



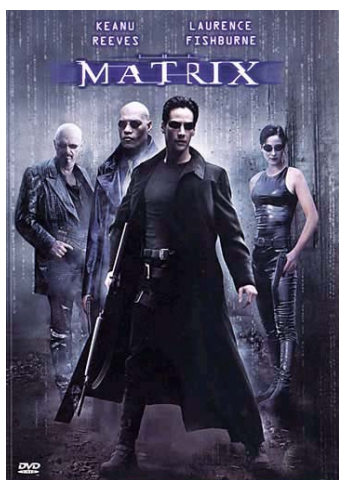
Figur 12 "Dodge This"



Figur 13 Knivkasting som vakker koreografi

<sup>79</sup> Igjen en kobling til Hong Kong-filmens voldsscener, se for eksempel *Hidden Dragon*, *Crouching Tiger*.

Trinity er ikke mindre tøff eller voldelig enn de andre i gruppen, tvert imot framstår hun som mer hardtslående og handlingskraftig enn alle, inkludert Neo. I Carrie-Anne Moss' skikkelse ikledd tettsittende skinndrakter utstråler hun en kjølig form for feminitet som er sterk uten å være direkte maskulinisert.<sup>80</sup> Neos skikkelse likner westernheltens både gjennom Keanu Reeves' alltid uttrykksløse ansikt og gjennom skoene, den svarte kappen og delvis kroppsbevegelsene,<sup>81</sup> selv om denne rollen etter hvert sprenses av det Schubart omtaler som cyberheltens fleksibilitet (Schubart 2002:247–248). Jeg har allerede nevnt lassoparallellen fra skyskraperens tak, men ikke minst tydeliggjøres denne referansen gjennom en westernpastisj av en duell mellom Neo og agent Smith lagt til en øde undergrunnsstasjon. Her blandes kjente scener med nye settinger, og slike referanser kan både ha distanserende og assosiasjonsskapende effekter.



Figur 14: Westernhelt i cyberspace

Det avgjørende sluttoppgjøret er i så henseende særlig interessant. Neo vinner til slutt kampen mot agent Smith gjennom å se ham som det han egentlig er, – programmerte sifre, som han kan hacke seg inn i og ødelegge. Ødeleggelsen av agent Smiths menneskelige kropp gir assosiasjoner til sluttoppgjøret i Cronenbergs klassiske horrorfilm *Scanners*, og filmenes likheter og forskjeller er interessante. Det telepatiske oppgjøret i *Scanners* er notorisk berømt for sine sterke ”gory” horroretaljer (se for eksempel Freeland 2000:92–99) og oppgjøret mellom Cronenbergs motstandere er visuelt langt mer ubehagelig og utfordrende enn tilfellet er i *The Matrix*. Samtidig er likhetene flere, i begge tilfeller kan protagonistene bevege seg inn i den andres kropp, i det første tilfellet telepatisk og i det andre elektronisk. Kroppsinvasjonene forløper på samme måte fra åpenlyse bevegelser inne i hodet på motstanderen fram til kroppen sprenses. I Cronenbergs versjon dveler framstillingen langt mer ved kjøtt, kroppsvæsker og sprekning av øyne og blodårer. Wackowskis versjon er en langt renere eksplosjon hvor nettopp agentens

<sup>80</sup> Se for eksempel Schubart 2002 om begrepet femme fatale/actionheltinne.

<sup>81</sup> En referanse som tydeliggjøres i framstillingen av Reeves på filmplakaten.

manglende ”kjøtt og blod” er et poeng, men som også bidrar til å beholde den kjølige distansen til den dødelige effekten. Agent Smiths ”død” er mer et spørsmål om form enn innhold. Følger vi fysiske lover og vår fornuft i møte med denne scenen, er det opplagt at agent Smith dør i denne scenen, han er imidlertid tilbake i *The Matrix reloaded* (2003). Våre helter, menneskene, kan derimot dø, og det uansett hvilken sfære de da opererer i. Til tross for faktiske likheter i handling og tema<sup>82</sup> mangler sluttoppjøret i *The Matrix* derfor nesten helt Cronenbergs sjokkerende effekt.<sup>83</sup> I forlengelsen av dette kan man selvsagt argumentere for at drapet på Smith ikke er et drap, men en hacker som knekker en kode. Det vil si at det vi ser som vold her, ikke er vold. Jeg vil likevel i større grad betone viktigheten av at denne voldsiscenesettelsen oppleves som en behagelig form for vold.



Figur 15 Neo hacker seg inn i Smith.



Figur 16 Scanners: telepatisk inntrengning i den andre.

I sum styrker voldens visualitet i filmen Baudrillards poeng om mediens betydning for menneskelig likegyldighet. Mediene gjør virkeligheten virtuell, dvs. den oversettes til elektroniske og vilkårlige bilder som unndrar seg erfaring (Søby 1995). ”Den tvungne synligheten får oss til å utvikle en likegyldighet overfor den virkelige verden. Jo flere bilder, jo mer likegyldighet,” hevder Baudrillard (Baudrillard 2000). Når de signalene vi mottar fra *The*

<sup>82</sup> Filmene tangerer hverandre i en rekke sammenhenger som jeg dessverre må la ligge, for eksempel kan helten i *Scanners*, Cameron, bryte seg inn i datamaskiner ved å koble seg opp via telefonnettet.

<sup>83</sup> Se også delkapitlet om *Seven* ang. visualiseringen av det kroppslig vonde.

*Matrix* ikke er ubehag, men elegance, burde det i seg selv være en ubehagelighet. Jeg deler derfor delvis Baudrillards ubehag ved visuelle bilders manglende betydning og, som tidligere poengtert, også en skepsis mot Dana Polans iver etter å betrakte filmer som *Pulp Fiction*, eller *The Matrix* som ren visuell opplevelse (Polan 2000:7). Samtidig er denne filmens (og andres) doble signal, at det å la seg falle ned i kaninhull uten fornuftsbasert nytte og mål er relativt viktig. Som *Alice in Wonderland* kan *The Matrix* beskrives som ren “non-sense”, som lek og liksom, eller som gjølebilde. Det er filmens visualitet som møter øyet, og filmen er en stimulans for sansene, men filmen er mest debattert som en film som skaper interessante refleksjoner for eksempel om forholdet mellom representasjon og virkelighet. *The Matrix* har generert et antall filosofiske og idéhistoriske publikasjoner som er få filmer forunt. Filmen framstår derfor både som på lek og på alvor. Bildene bølger fram og tilbake, de er flytende og fleksible, og når kroppen og de fysiske lover sprenses, gir det etter min mening nettopp større rom for imaginasjonens mulighet. Som sansestimuli har *The Matrix* et positivt potensial, og den viser at filmmediet, også gjennom sitt populærkulturelle uttrykk, kan anvendes til metafysisk undring. *The Matrix*' forsøk på å rive filmmediet løs fra sin mimetiske tvangstrøye oppleves som frigjørende, og muliggjør at fiksjonsvold også kan leses på symbolsk nivå (jf. også Grønstad 2003). En actionfilm som ikke pensler ut voldens detaljer, blod og konsekvenser, kan bidra til et kreativt og sansende rom for lek. Fiksjonsvolden trenger å frigjøres fra de tette båndene til den faktiske volden.

Likevel er min reaksjon på fiksjonsvolden i tilfellet *The Matrix* mer ambivalent og tvisynt enn kritikernes, slik også dobbeltheten i begrepet gjølebilde signaliserer. Dette skyldes til dels at volden framstår som filmens svakeste og minst kreative ledd. Det er en grov forenkling å redusere *The Matrix* til utsagn som ”det enkleste er pistol”, men dette er en forenkling filmen selv implementerer.

Dessuten framstår sansene våre som forvirret på en ikke-stimulerende måte. Tilskueren ser i store deler av filmen ikke volden klart. Når kritikere aksepterte volden i *The Matrix*, var det ikke fordi filmens tematisering av representasjonen var så interessant. Volden i *The Matrix* var ikke akseptabel fordi kritikere fulgte filmens fortelling og forsto volden som koder som ble løst. Argumentasjonen var i første rekke forankret til en lekende og ufarlig voldsframstilling. Volden i *The Matrix* ble akseptert fordi den var usynlig, og usynlig vold framstår for meg som gjennomgående mer problematisk enn ubehagelig vold (jf. de neste delkapitlene).

I forlengelsen av Bo Kampmann Walthers sosialkonstruktivistiske perspektiv på filmen er det fristende å avvise volden med at vold kan være ”ren” fiksjon. Det er *vi* som har konstruert fiksjonsrommet, det vi som setter rammene rundt dette rommet, og det er vi som gir

det mening og verdi (Walther 2003:70). Vi kan slik kritikerne gjorde i forbindelse med både *Pulp Fiction* og *The Matrix*, definere dette som et frirom, men i tråd med Kendall Waltons perspektiv som jeg har trukket opp, vil jeg insistere på at det går det broer mellom vår verden og fiksjonens verden. Volden i *The Matrix* har på samme måte som i fiksjonsfilmene for øvrig betydning, og vi bør derfor ikke sette egne rammer rundt denne volden og si at den bare er virtuell.

En film som problematiserer forholdet mellom tegn og virkelighet viser jo også at det finnes et forhold verdt å problematisere. Det betyr ikke at vi ikke skal ta den blå pillen, men det betyr at vi nok trenger den røde også. *The Matrix* tematiserer forholdet også mellom voldsrepresentasjon og virkelighet, men samtidig er scener som ”the lobby shooting spree” primært å oppleve som visuelle fyrverkeri i vold. Mer enn refleksjoner over virkeligheten gir scener som denne tilskueren sanselige opplevelser av vold eller følelseskick. Etter min mening er denne opplevelsen i sterkere grad forankret i estetiske konvensjoner for voldframstillingen enn i filmens unike tematikk, og har slik sett betydninger utenfor filmens konstruerte rammer. Jeg vil forfølge følelsesmessige betydninger av voldsiscenesettelser også i neste del.



Figur 17 Må vi velge mellom en rød og en blå pille?

## 6.5 Volden som attraksjon

The eternal fight between good and evil, saint and sinner, -  
but, -you-are-still-not- having- any- fun.

Castor Troy i *Face/Off*.

To me violence is a totally aesthetic subject. Saying you  
don't like violence in movies is like saying you don't like  
dance sequences in movies.

Quentin Tarantino<sup>84</sup>

I dette delkapitlet vil jeg gå videre i perspektivering av hvilke følelser fiksjonsvold vekker, og med et særlig blikk på hvorfor volden kan fascinere tilskuerne. Denne tematikken henger sammen med både fiksjonens og fiksjonsvoldens funksjoner, og det vil være min inngang her. Som jeg har vist i kapitlet "Verdivurdering i praksis", var de norske kritikerne nemlig opptatt av voldens *funksjon* i filmfortellingen, og et tilbakevendende kriterium var hvorvidt volden ble vurdert som nødvendig for framdriften i narrasjonen. Men er spørsmålet om voldens nødvendige funksjon forstått som kausalitet eller karaktermotivasjon, en gyldig etisk måleenhet?<sup>85</sup> Volden for eksempel *Wild at Heart* framstår tidvis som utenfor kausale sammenhenger (se også Jerslev 1993 om dette). Kan vi ved hjelp av dette kriteriet etablere et skille mellom spekulativ og legitim voldsiscenesettelse slik kritikerne gjorde? Anmelderne stilte særlig spørsmål ved voldens nødvendighet i scener hvor volden var detaljert og/eller ubehagelig. I resepsjonen av Quentin Tarantinos debutfilm *Reservoir Dogs* var dette for eksempel et tilbakevendende tema.

Disse scenene har en ekkel sadistisk ladning som får en til å tvile på om det er regissørens artistiske kontroll eller allmenne moral som har sviktet. Flink, kløktig, clever, kynisk. Men hva skal vi med det? (Thor Ellingsen: Dagbladet).

Vi nyter dialogscenene og konstruksjonen av intrigen. Atskillig verre blir det når de ganske drastiske voldsscenerne pensles ut i all sin gru ... men de nitid utpenslede voldsscenerne ligger der som åpne sår i et ellers frodig landskap (Bjørn Granum: Arbeiderbladet).

Samtidig viser for eksempel Tarantinos suksess at filmene hans, *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* og ikke minst *Kill Bill*, som alle inneholder slike scener, har appell og fascinerer sitt publikum. Ikke engang scener hvor mennesker tortureres eller blør i hjel, som i *Reservoir Dogs*, framstår som

---

<sup>84</sup> Tarantino 1994:xv.

<sup>85</sup> Som vist i kapittel 2, også et kriterium anvendt i Statens filmtilsyns praksis.



entydig negative for enkelte seergrupper (se for eksempel Hill 1997 om appellen til slike filmer/scener).

Både *Reservoir Dogs* og John Woos amerikanske produksjon *Face/Off* er primært skapt for å underholde, det vil si gi tilskueren positive opplevelser. Selv om filmene genremessig (henholdsvis gangster- og actionfilm) og følelsmessig står langt fra hverandre, vil jeg her drøfte dem i en sammenheng. I dette kapitlet vil jeg fokusere på voldens potensielle funksjon som følelsmessig stimulerende, og jeg vil argumentere for at både voldens funksjon og fascinasjon må forstås i lys av alternative narrative praksiser. Utgangspunktet mitt er at det virker som om mange kritikere opererer med et funksjonsbegrep som er for tett relatert til paradigmat for klassisk fortellende film. I likhet med *Pulp Fiction* og *Matrix* kan volden i begge disse filmene også beskrives som ”for moros skyld”, men de skiller seg fra filmene jeg drøftet som ”på lek” og ”som eventyr” (gjølebilde), med klarere mål om å bevege sitt publikum og ved å gå sterkere på følelsene løs. Som vist i kapittel 4, var det nettopp *Pulp Fictions* og *The Matrix*’ distanserte seeropplevelse som gjorde volden lettere å akseptere, mens reaksjonene var negative til *Reservoir Dogs* og ambivalente til *Face/Off*. Jeg vil argumentere for at innlevelse, eksess og orkestrering av tilskuerens følelser er viktige fellestrekk ved filmene, til tross for at karakterene i filmene er stilisert, og enkeltscener er kjølig distanserte. Ved å framheve filmenes estetiske særtrekk og kvaliteter nedtones derfor til en viss grad den tematiske og etiske analysen her, men begge filmene vil inngå i mine oppsummerende konklusjoner.

Som en inngang til å drøfte voldens funksjon i disse to filmene, vil jeg ta utgangspunkt i David Bordwells kategorier for narrativ analyse av den klassisk fortellende filmen. Neoformalisten og kognitivisten Bordwell forklarer narrativ funksjon i lys av begrepet *motivasjon* (Bordwell 1985:19–23). Alle element i en filmfortelling har ifølge neoformalistene en funksjon, og sammenhengen skapes gjennom *ulike typer motivasjon*. Noen element er til stede i filmene for å bygge opp historien. Det vil si at de er nødvendige for konstruksjon av narrativ kausalitet, kronologi og forankring i rom, og er dermed *komposisjonelt motivert*. Andre element er *realistisk motivert*, og er til stede for å gjøre filmens fortelling og univers troverdige relatert til våre oppfatninger om den virkelige verdens naturlighet, og hva som er sannsynlig. Her kan informasjon om en karakter, eller tidligere hendelser sannsynliggjøre og begrunne voldshendelser i filmen. På den andre siden er *intertekstuell motivasjon* relatert til estetiske konvensjoner, for eksempel andre kunstverk, genre, epoker eller skuespillertyper. Et illustrerende eksempel er sang- og danseinnslag i musikaler. Disse fungerer ikke som realistiske element, har i mange tilfeller ingen klar narrativ funksjon, men er motivert ut fra genre. Bordwells siste kategori er *kunstnerisk/artistisk motivasjon*. I Bordwells definisjon synes dette å

være element som primært er til stede for kontemplasjon eller estetisk persepsjon. Dette er for eksempel spektakulære tekniske effekter, som vi ikke minst finner i moderne science fiction og actionfilm. Bordwells eget eksempel er parodien (Bordwell 1985:22). Viktig i en neoformalistisk analyse er poenget om at elementene i disse tilfellene tiltrekker seg vår oppmerksomhet, som formalistene formulerer det "laying bare the devices", det vil si at virkemidlene synliggjøres og trekker til seg oppmerksomhet i kraft av sin egenverdi. Ulike motivasjoner kan virke sammen for å danne bakgrunn for et element, men i den klassiske filmfortellingen vil særlig komposisjonell motivasjon ha forrang. Som vist i kapittel 4, aksepterte norske kritikere lettere vold som framstår som nødvendig for fortellingens kausalitet, som driver handlingen framover (for eksempel etablerer en klassisk konflikt eller disharmoni), eller fungerer forklarende for en karakters handlemåte. Vold som ikke er komposisjonelt eller realistisk motivert, blir vanskeligere akseptert, men mange nyere filmer utfordrer den klassiske fortellende normen og det teoretiske perspektivet må fornyes i tråd med filmmediets utvikling. Et illustrerende eksempel er at da det britiske filmtidsskriftet *Sight & Sound* retrospektivt skulle perspektivere egne anmeldelser av 1990-tallets actionfilm, valgte redaktøren Arroyo å reformulere denne genren til action/spectacle (Arroyo 2000). Dette er en perspektivering jeg deler fullt ut, og jeg følger derfor teoretikere som vektlegger fornyelsen, også i studiene av voldens funksjon i film. Et eventuelt motsetningsforhold mellom vold som er meningsbærende og spektakulær voldelig eksess, har blitt drøftet blant annet av nyere teoretikere som Cynthia Freeland og Marsha Kinder (Kinder 2001, Freeland 2000, King 2000). Jeg vil starte denne drøftingen med et eksempel fra *Reservoir Dogs*.

## Volden som dans

Karakteristisk for den postklassiske formen "handler" *Reservoir Dogs* om et diamantkupp som ikke visualiseres. Danske Dan Nissen beskriver denne handlingens manglende viktighet slik: "diamantkuppet er noe de skal få overstått så de kan komme videre med sitt snakk" (Nissen 1994:24). Den amerikanske filmforskeren Timothy Corrigan har beskrevet en tendens innenfor amerikansk samtidsfilm hvor filmfortellingens formål er "to waste time" (Corrigan 1991:166). Filmen mangler den klassiske handlingsdrivende protagonisten som er erstattet med et kollektiv av gangstere, hvor fire av de anonyme karakterene, Mr. White (Harvey Keitel), Mr. Orange (Tim Roth), Mr. Blonde (Michael Madsen) og Mr. Pink (Steve Buscemi) blir de meste sentrale. Reduksjonen av plotet og karakterenes betydning bidrar til at andre element ved filmen får viktigere rom, og i likhet med *Pulp Fiction* er volden og dialogen filmens fremste karakteristika.

Samtidsfilmen forholder seg fremdeles til en klassisk fortellende norm, men i stedet for å strukturere fortellingen, og våre forventninger i *en* retning, gjennom entydig motivasjon, spres strukturene og våre forventninger utfordres. I tilfellet *Reservoir Dogs* kommer dette til uttrykk gjennom en ikke-lineær, men heller sirkulær struktur med utstrakt parallelitet og brudd, for eksempel ved at filmen flere ganger går i svart. Resultatet blir et sterkere fokus på *enkeltdele* ved filmene, eller som Corrigan sier det ”contemporary movies put in play an extraordinary exaggeration of narrative incident” (Corrigan 1991:166).

*Reservoir Dogs* likner *Pulp Fiction* gjennom sine to ”hovedattraksjoner”: dialogen og volden, og filmen er strukturert rundt disse. Anslaget er sirkulært, også visuelt; kamera sirkler rundt gangsternes rundebord, og samtaler går i ring omkring temaer som mangler videre narrativ funksjon. Et sentralt tema i anslaget er for eksempel betydningen av Madonnas låt ”Like a virgin” og en notatbok som vi ledes til å tro skal få betydning. Samtalene kan også vanskelig betegnes som *nødvendige* for karaktertegnene, fordi aktørene i filmen er gangsterstereotyper. Samtidig er karakterrelasjonene viktige og tegner et bilde av en maskulinisert familie hvor patriarkalske bånd forbinder de ulike karakterene. Dette gjelder særlig relasjonen mellom Mr. White og Mr. Orange hvor Mr. White framstår som en farsfigur som beskytter den yngre. Når Mr. Orange i starten ligger skadet, blødende og skrikende i baksetet på flukt bilen, bidrar han med beroligende snakk. Senere opptreer han som forsvarer mot de andre mennenes mistanker, og til sist i et melodramatisk sluttoppgjør mellom de to.

Filmen kombinerer en tilnærmet realtid med en rekke flashbacks. Den har lav narrativ framdrift, og når den etter en sen oppbyggingsperiode stiger i intensitet, kommer en ny digresjon og danner en ny sirkel. Voldens tilstedeværelse i filmen likner dialogen på viktige punkt: Den er *ikke* nødvendig for framdriften, og den er *ikke* nødvendig for karaktertegnene,<sup>86</sup> den har en egenverdi som ikke kan innsnevres i en tradisjonelt streng definisjon av funksjonsbegrepet.

Den notorisk berømte torturscenen er illustrerende. Bakgrunnen er som følger: Et diamantkupp planlegges og gjennomføres av gjengen med innbyrdes ukjente menn under dekknavn som Mr. Brown, Mr. White, Mr. Pink etc. Diamantkuppet mislykkes, og to av gangsterne blir drept. De gjenlevende mistenker at noen internt i gruppen har tystet. I den angjeldende scenen er Mr. Blonde<sup>87</sup> alene på møteplassen for å overvåke en politimann som han har tatt til fange, og Mr. Orange som er dødelig såret. Politimannen har på dette tidspunktet vært utsatt for mishandling med slag og spark fra de to gangsterne Mr. Pink og Mr.

<sup>86</sup> Selv om den selvsagt bidrar til karaktertegnene og fortellingen, er den følelsesmessige betydningen sterkere etter min vurdering.

<sup>87</sup> Som egentlig heter Vic Vega og er broren til Vince Vega (John Travolta) i *Pulp Fiction* (sic).

White som forsøker å få politimannen til å gi opplysninger om politiets bakgrunnsinformasjon og avsløre en eventuell informant. Etter at de har blitt alene, sier imidlertid Mr. Blonde:

I don't really care a good fuck about what you know or don't know. I'm gonna torture anyway. Regardless. Not to get information. It is amusing to me to torture a cop. You can say anything you want cause I heard it all before.

Han teiper politimannens munn og går bort for å slå på radioen. På lydsiden spilles Stealer's Wheels 70-talls hit "Stuck in the middle with you", og resten av scenen er i sin helhet koreografert etter musikken. I nærbilde drar Mr. Blonde opp en barberkniv fra støvelen og danser deretter rundt politimannen med kniven i takt med musikken, mens han synger med på sangen. "Then, like a cobra, he lashes out," som det beskrives i manuset (Tarantino 1994:61), og skjærer av politimannens øre. Kamera panorerer til et hjørne av lagerhuset, mens detaljene beskrives for oss ved hjelp av lydsiden. "Was it as good for you as it was for me," spør Mr. Blonde med eksplisitte seksuelle konnotasjoner, og holder det avskårne øret opp for kamera (oss). I et intervall går Mr. Blonde ut av lagerlokalet og henter en bensinkanne. Han kommer dansende tilbake, drar teipen av offerets munn slik at dennes bønn og lidelse kommer til uttrykk, hvorpå han tømmer bensinen over den skadde og hylende politimannens ansikt. Han gjør forberedelser til å tenne på, men blir skutt av Mr. Orange.

Jeg vil parallellføre denne scenen med musikalens sang- og dansenummer. Hele scenen er bygget rundt musikken hvor dansen og Mr. Blondes handling langt på vei framstår som "a performance". Musikalforskeren Tone Kolbjørnsen definerer musikalen slik: "en film er en musikal hvis dens primære underholdningsverdi og investering ligger i de musikalske shownumrene" (Kolbjørnsen 1995:76). I den klassiske musikalen er det narrative løst motivert, og fortellingen beskrives som et rammeverk for de ulike dansenumrene. Dette er en beskrivelse som kan overføres til torturnummeret som i streng forstand mangler komposisjonell motivasjon, for eksempel gjør ikke Mr. Blonde sine bestialske handlinger for å finne tysteren. Scenen underbygger selvsagt beskrivelsen av Mr. Blonde som psykopat. Scenen fungerer også metafiksjonelt med konnotasjoner til andre maskulinitetsframstillinger i film, og kan slik beskrives som en representasjon av en metamaskulinitet. Jeg vil likevel hevde at funksjonen som følelseskick og enkeltstående nummer er viktigere. Dette er en parallell også til *Cape Fear* hvor Max Cadys (Robert De Niro) handlinger både beskriver ham som en psykopat, men i særlig grad er sterke følelseskappende scener.

Den amerikanske filosofen og horrorforskeren Cynthia Freeland anvender begrepet *nummer* på slike voldelige scener i for eksempel en horrorfilm. Dette begrepet ble opprinnelig anvendt for å beskrive strukturen i musikalen, men er også kjent fra pornofilmteori. Pornofilmforskeren

Linda Williams adapterte musikalbegrep som solo, duet og kor til en beskrivelse av pornografiske scener (Williams 1989). Freeland adapterer begrepet videre for å beskrive grafiske, spektakulære horrorscener, som for eksempel i *The Texas Chainsaw Massacre* (Hopper 1974) og Clive Barkers *Hellraiser I* (1987). I Freelands definisjon vil et nummer være spektakulære og følelsessterke sekvenser som står fram i narrasjonen.

They appear to be interruptions of plot – scenes that stop the action and introduce another sort of element, capitalizing on the power of the cinema to produce visual and aural spectacles of beauty or stunning power (Freeland 2000:256).

Denne beskrivelsen ligger nær den etter hvert klassiske beskrivelsen av den preklassiske filmen, slik filmhistorikeren Tom Gunning definerer den ved hjelp av begrepet attraksjonsfilm. Attraksjonsfilmen kan plasseres som en *preklassisk* fortellende film, den dominerende filmformen før 1904, og med stor betydning i alle fall fram til 1915. Attraksjonene kan forstås som brudd eller digresjoner i en lineær fortelling og har dessuten overlevd den klassiske fortellende filmens hegemoni innenfor genre som stumfilmkomedien, pornofilmen og musikalen. En viktig attraksjon er filmteknikkens fascinasjon, som i *The Matrix* eller i kraft av actionfilmens stunts som i *Face/Off*. Attraksjonene vil, – mer enn å tilføre narrativ informasjon, forflytte tilskuerens oppmerksomhet og mørklegge de lineære forbindelsene. Det karakteristiske ved attraksjonsfilmen beskrives av Tom Gunning som ”a confrontation in an experience of assault” (Gunning 1995:121). Denne konfrontasjonen hadde tidlig sitt ytterste uttrykk i ”the violence of an on-rushing train”, et gjentakende og essensielt element fra Lumières *Toget ankommer stasjonen* i 1896, og i filmens første tiår. Gleden og spenningen hos tilskueren hviler på et element av skrekk og nysgjerrighet, og beskrives av en Montpellier-journalist i 1896 som ”an excitement bordering on terror” (Gunning 1995:121). Det visuelt overrumplende, sterke eller skremmende er og har vært et sentral element ved filmmediet og en medvirkende forklaring på filmmediets popularitet. I en videre diskusjon av den tidlige filmen framhever Miriam Hansen at målet med attraksjonsfilmen er:

Assaulting viewers with sensational, supernatural, scientific, sentimental, or otherwise stimulating sights, as opposed to involving them into the illusion of fictional narrative (Hansen 1995:137).

Miriam Hansen er en av forskerne som argumenterer for relevansen av å anvende attraksjonsbegrepet også på postklassisk film. Hansen sammenlikner pre- og postklassisk film ut fra formale kriterier, men vektlegger hvordan tilskuerens opplevelse rettes mot presentasjonen heller enn vekten på representasjon (jf. også kapitlet om *The Matrix*).

Utviklingen mot nye fortellerstrukturer i den postklassiske filmen skyldes blant annet en endret seerkontekst, hevder Hansen, hvor mye av filmseingen finner sted i private hjem og muliggjør en annen resepsjon, blant annet kan tilskuerne selv spole fram til scener de vil framheve (Hansen 1995:134–140).<sup>88</sup>

Actionforskeren Marsha Kinder (som i likhet med Freeland) er inspirert av Judith Williams' analyse av pornofilm. Hun viser dessuten en historisk sammenheng mellom *The Wild Bunch*, *Bonnie and Clyde* og *A Clockwork Orange* til dagens filmer som *Pulp Fiction* eller *Natural Born Killers*. Felles for en rekke filmer er det Kinder kaller "the narrative orchestration of violence" (NOVA), som består av spektakulære visuelle og auditive numre (Kinder 2001:68). Kinders inngang er langt på vei på linje med min egen. Jeg vil framheve *Reservoir Dogs* som et særlig godt eksempel, men Kinders beskrivelse går også tilbake allerede til de voldelige filmene rundt 1970.

Because these violent numbers are so excessive, their rhythmic representation so kinetic, and their visceral pleasures so compelling, their cumulative effect provides a rival mode of orchestration that threatens to usurp the narratives traditional function of contextualization through a seriality and an exuberance that render the film comic, no matter how painful, tragic, or satiric its narrative resolution may be (Kinder 2001:68).

I forbindelse med *Wild Bunch* argumenterer Kinder for at rivaliseringen mellom voldsorkestreringen, som en rytmisk akkumulering av diskrete, serielle hendelser som slåsskamper, drap og henrettelser, og fortellingen om skyld og straff, er skapt av en komisk hybridisering som er typisk for amerikansk film (jf. også her *Cape Fear*).

Instead of the story merely anchoring the meaning and binding the emotional impact of the violence it contains, these recurring disruptive events resist narrative closure through a rhythmic orchestration of violent spectacle that inflects the story with resilient seriality and comic exuberance until it is no longer certain whether the narrative is orchestrating the violence or whether the violent events are orchestrating the narrative (Kinder 2001:69).

*Reservoir Dogs* er slik jeg ser det en videreføring av Peckinpahs fortellerform og, som Kinder påpeker, har den narrative orkestreringen av voldelige attraksjoner økt både i omfang og styrke i 1990-tallets amerikanske film.

... has reached the point of super-NOVA, where violent spectacle is increasingly noisy and explosive, and more specifically tailored to and adolescent male mentality (Kinder 2001:76).

---

<sup>88</sup> Se for eksempel Jerslev om unges videokvelder, og Bjørnebekk (1998).

Utover forbindelsen til de tidligere filmene framhever Kinder en økt grad av stilisering, hybridisering og refleksivitet som nye trekk, slik jeg også har trukket fram i forbindelse med filmer som *Pulp Fiction*, *The Matrix* og *Natural Born Killers*. Samtidig som flere spektakulære, følelsesstimulerende og utfordrende voldsscener er en allmenn tendens, som også kan sammenliknes med følelsesmessige kast i fornøylesparker (Kinder 2001, Corrigan 1991), er det viktig å påpeke at slike scener kan oppleves ulikt fra film til film. Det vil også variere hvor frikoblet de spektakulære numrene vil være fra narrasjonen, og forskjellen mellom *Reservoir Dogs* og *Face/Off* er for eksempel her ganske stor.

Cynthia Freeland har etablert noen kategoriseringer av numrenes funksjon i forbindelse med horrorfilmgenren som kan være opplysende også i denne sammenhengen. Ifølge Freeland kan numrene sjelden fristilles helt fra narrasjonen, slik også Linda Williams poengterer. Begge disse teoretikerne vektlegger at narrasjonen gir informasjon til numrene, og numrene gir informasjon til narrasjonen (Freeland 2001:257, Williams 1989:130). Grafisk eksplisitte horrornumre kan ifølge Freeland fungere minst på tre måter:

0. Skape framdrift for narrasjonen ved å være en integrert del av filmens form og struktur
0. Skape filmens sentrale kognitive eller emotive effekter, som skrekk, avsky, empati
0. Skape bestemte estetiske gleder, særlig henvendt til tilskuerens genrekunnskap og glede (Freeland 2001:257).

En horrorfilm som *Hellraiser* vil dermed inneholde ubehagelige detaljerte scener som henholdsvis introduserer personer og konflikten mellom det gode og det onde, scener som skaper sterke emotive effekter, eller scener hvis største appell er til horrorfans som fascineres av makeup eller special effects (Freeland 2001:257–261). Med et bredere funksjonsbegrep skaper Freeland dermed en mer fyllestgjørende kategorisering for blant annet voldelige attraksjoner, enn for eksempel David Bordwell.

I *Face/Off* vekkes sterke sympatiske følelser med Sean Archers skjebne når han brutalt får vite at sønnens drapmann Castor Troy har tatt hans identitet, og at han er fanget ikke bare i fengselet, men i den forhatte morderens identitet. Med Ed Tan kan vi beskrive dette som vitnefølelser, og Tan poengterer at disse følelsene er mest aktivisert når vi ser klassisk fortellende film, på grunn av dennes fokus på fortellingens innholdsside. Artefaktfølelser er følelser forbundet med filmen som verk, for eksempel actionentusiastens beundring for gjennomføringen av stuntene i *Face/Off* eller min egen fascinasjon for Travoltas skuespill i filmen. De ulike følelsene er delvis motstridende. Mens fiksjonsfølelsene gir en øyenvitnekarakter og stimulerer til opplevelsen av fiksjonen som ”virkelig”, motarbeides denne

illusjonen av momentene som vekker oppmerksomhet nettopp i kraft av å være skapt eller en konstruksjon. Denne delingen muliggjør en tvedelt tilskuerposisjon (jf. også dette poenget i forbindelse med *Natural Born Killers*). Vi kan føle avsky for fiksjonen, for eksempel Troys handlinger, men beundring for artefakten, skuespillet, stuntene eller koreografien. Attraksjonen hviler med andre ord tyngst på fiksjonen som *form*.

Mens *Reservoir Dogs* formmessig har karakter av enkeltstående numre løst forankret i en narrasjon, skaper disse numrene imidlertid ambivalente og negative reaksjoner (i alle fall hos norske anmeldere). *Face/Off* framstår i sammenlikning som en *koncert* av voldelige attraksjoner, og dette kan gi tilskueren enda sterkere følelseskick, gjennom det formmessige. Mens *Reservoir Dogs* kan oppleves som et kammerspill (tettere, nærmere) er *Face/Off* mer som en konsert med symfoniorkester. Tilskuerens opplevelse av å overvære en opptreden, være til stede i salen, er sterkere enn vitnefølelsene i forbindelse med *Face/Off*. I *Reservoir Dogs* er følelsen av å være *vitne* i garasjen sterkere og mer ubehagelig. Vi kan her snakke om ulike broer mellom fiksjon og tilskuer, men samtidig som det her er snakk om ulike foruttrykk som genererer ulike følelser hos tilskueren, vil vi kunne se at det i begge tilfeller også finnes en dimensjon *i* fortellingen. Selv om vekten i dette delkapitlet ligger på det første nivået, er det som alltid viktig å poengtere at disse elementene er tett forbundet.

### Actionfilmens voldsomme attraksjoner

*Face/Offs* første actionscene er et av de viktige attraksjonsnumrene i filmen. Filmens helt Sean Archer jakter på terroristen Castor Troy som blant annet har drept Archers lille sønn på seks år tidligere. FBI-agenten avslører i denne scenen skurkens flukt og forsøker i siste øyeblikk å stanse en flyavgang ved hjelp av biler i stor fart på rullebanen. Den kyniske skurken får stanset bilens bane ved å true med å drepe en agent som er om bord i flyet, for deretter likevel å drepe henne og kaste henne mot rullebanen. Jakten fortsetter med Archer i helikopter og Troys pistol mot flygerens tinning. Når Archer forhindrer take-off, skyter Troy flygeren med kaldt blod, og flyet braser inn i en hangar i et voldsomt gnistregn. Castor Troy kaster seg skytende ut av flyet, men Archer følger løpende etter, over biltak. Delene i scenen brytes opp og framstilles i stilisert slow motion (jf. lobbyscenen i *The Matrix*). I skuddvekslingen som følger, blir minst fire FBI-agenter skutt, den ene blodig og dramatisk. Castors lillebror Pollux blir tatt etter en slåsskamp og føres bort, og fortsettelsen blir mellom de to hovedpersonene alene. Som katt og mus ruller, rutsjer og slenges de rundt mellom gjenstandene i den mørke hangaren, akkompagnert av gnistrende skuddsalver, før det blir en kamp ansikt til ansikt. Denne kampen er ikke minst psykisk, men vinnes av Archer fordi den andre har feilberegnet antall patroner i pistolen. Når



Troy syngende kaster seg fram med en kniv, gjør et avvæpnende spark at han flyr bakover og treffer luftstrømmen fra en flymotor, og han svever mange meter gjennom en turbin før han faller mot bakken, tilsynelatende død. Alle de konvensjonelle scenene som hører actiongenren til, blåses bokstavelig talt opp, kuler gnistrer og smeller sterkere, mens fall mot bakken forstørres og forlenges. Både denne scenen og flykrasjet mot hangaren filmes fra flere vinkler og forlenges i tid, ved gjentakelser sett fra ulike perspektiv. Fra biljakten starter til Castor Troy ligger livløs, går det 8 minutter og 20 sekunder. Alle de sentrale actionscenene: flyplassscenen, flukten fra fengselet, aksjonen mot gangsteren Dietrichs (Nick Cassavettes) leilighet og sluttoppgjøret varer alle lenge.<sup>89</sup>

Overdrivelser eller en overskridende eksess er i det hele tatt et sentralt karakteristikum ved *Face/Off*, og har blitt beskrevet som John Woos varemerke (se for eksempel Dougherty 2002). Eksess forstås i filmsammenheng som overdrivelse eller overskudd, element i en film som blir så framtrædende at de karakteriserer filmen. I Kristin Thompsons definisjon vil disse eksessene være tilsynelatende umotiverte (ikke-kausale), og dreie vår oppmerksomhet mot virkemidlene på bekostning av fortellingen (Thompson 1986:134–135). Den filmatiske overdrivelsen i *Face/Off* er imidlertid tettere integrert enn som så. Et eksempel her er Nicholas Cage og John Travoltas manneristiske spillestil, som er en attraksjon i seg selv, men som også bidrar til å forenkle transformasjonen, karakterene og skuespillernes rollebytte (Dougherty 2002). I *Face/Off* er det også snakk om en narrativ form for eksess, ved at den klassiske fortellingen om etterforskeren som må bli som morderen for å fange ham, her bokstaveliggjøres. For å skaffe livsviktig informasjon om en bombe går Sean Archer med på en avansert kirurgisk transplantasjon som gir ham Castor Troys ytre identitet til minste detalj. Selve operasjonen er i seg selv et ubehagelig fascinerende skue hvor ansikter skifter plass, og hvis resultat framstilles ved at Travolta og Cage bytter roller. Nicholas Cage blir Sean Archer fanget i skurkens kropp og skikkelse, mens John Travolta som i utgangspunktet gestaltet helten, spiller etter hvert Castor Troy. Her innføres både science fiction og horrorelement i en tradisjonell actionfilm, uten at det overtar for den bærende strukturen. Operasjonen har relativt få ubehagelige detaljer, og når Castor Troy våkner fra koma uten ansikt, vises det hudløse kjøttet kun flyktig i kirurgens brilleglass, men mulighetene for å dvele ved horrordetaljer ville her være lett motivert. Imidlertid er scenen ubehagelig, og med en vid definisjon kunne man inkludere skjæring og syng i kroppen som en form for vold.

John Woo kombinerer også den amerikanske actionfilmens storslagne scener med Hong Kong-filmens tradisjonelle voldsballett. Sammenliknet med Woos Hong Kong-filmer, for

---

<sup>89</sup> Fengselsscenen er den korteste av disse scenene og den varer i 7 minutter.

eksempel *Hard Boiled* og *The Killer*, er filmen relativt moderat i voldsdetaljer og voldskoreografi, noe mer i tråd med den vestlige normen. Moderasjonen kommer til uttrykk gjennom en nedtoning av den massive skytingen som karakteriserer for eksempel *Hard Boiled*, og ikke minst mindre dveling ved konsekvenser av vold, som døde eller blod. Et illustrerende eksempel er fluktscenen fra fengselet som bokstavelig talt er blodløs. At den er blodløs, er paradoksalt all den tid den blant annet inneholder en rekke dødelige skuddepisoder, minst tre menn som faller fra flere meters høyde, flere brutale slåsskamper og knivstikking (jf. *The Matrix*).

I fluktforsøket framprovoserer Sean Archer en situasjon som sender ham til elektrosjokk, fordi det er hans eneste mulighet til å komme ut av de kontrollerende elektroniske skoene og dermed få handlingsrom. Alliert med en annen (mer brutal) fange slår han her ned en rekke vakter: Han skyter to, kaster syre på to til, hvorav den ene faller skrikende ned flere meter, hopper selv ned flere meter og slår ned enda en vakt, for deretter til slutt å få koblet ut sikkerhetskontrollen i fengselet. Når Archer slår av den elektroniske kontrollen av fangene, bryter det ut opprør og fangene går løs på vokterne med harde never og sko. Illustrerende for framstillingen er scenen hvor Archers allierte Dubov (Chris Bauer) blir skutt og faller utfor en bro. Her blir han hengende mange meter over bakken mens Archer prøver å hale ham tilbake. Detaljene det dveles ved her, er hendene, geværet og ikke minst Archers fortvilte kjempende ansikt, og til slutt det fatale svevet mot bakken som vises fra to vinkler. Offerets ansikt er delvis skjult og treffet mot gulvet vises ikke, han forsvinner bare i det mørke rommet som de andre ofrene. Framstillingen av Pollux' dødelige fall senere i filmen er tilsvarende, bortsett fra at vi også ser den døde i etterkant. (Jeg vil vende tilbake til problematikken omkring ofrene helt til sist.)

Det virker som om kuler skaper mer gnister enn død, for de blågrønne scenene opplyses kontinuerlig av gnister fra kulenes møte med metall. Vekten på koreografiske element som kjennetegner Hong Kong-action, synes i denne filmen avløst av mer visuelle element som det gjennomgående gnistregnet, branner og typisk for den amerikanske action – eksplosjoner. I forbindelse med flukten utnyttet det elektroniske overvåkningssystemet som motivasjon for et elektrisk gnistregn over de slåssende fangene, et visuelt virkemiddel ute av proporsjoner i forhold til ethvert realismebegrep



Figur 18 Gnister som dekker volden.

Scenen som likner Woos Hong Kong-film mest, er FBI-aksjonen mot gangsteren Dietrichs leilighet, hvor Archer har søkt tilflukt hos Troys allierte. Scenen, som varer i cirka ni minutter, har alle ingrediensene fra Hong Kong-action, med massiv skyting med mange mennesker involvert og vekt på koreografering av menneskelige bevegelser: hopp, sprang og fall. Denne scenen er også mer dramatisk fordi den får en rekke fatale konsekvenser, både Pollux (fallende gjennom et glasstak) og Dietrich (tar et skudd ved å gå foran sin søster og hennes barn) dør. Aksjonen framstår som et visuelt og auditivt inferno i skudd, knust glass og gjenstander som splintres eller flyr gjennom luften. Også her anvendes det karakteristiske gnistregnet, og en eksplosjon (utrolig nok av en trapp) muliggjør til sist Archers flukt.

Actionsscenenes betydning som ren visuell forestilling er tydeligst i sluttoppgjøret, som består av to sentrale deler. Oppgjøret starter i en kirke etter en begravelse. Den sakrale rammen gir religiøse assosiasjoner, men fungerer i første rekke som en estetisering av det brutale oppgjøret. Lys, blomster, messegutter og korsang setter en særegen stemning forut for den overdimensjonerte show-down-scenen (se under). Lengst i eksessive virkemidler går Woo i båtjakten som etterfølger Troys flukt fra kirken. Her er det fart og spenningsmoment som dominerer inntrykket, men underveis i jakten skyter faktisk Troy to agenter, flere havnevakter og en tilfeldig eier av en speedbåt, i tillegg til at det er en kamp på liv og død mellom de to hovedkarakterene. I tillegg til speedbåtenes fart og manøvrer er igjen eksplosjonene hovedattraksjonene, og bare i denne sekvensen er det fire i tallet. Antallet visualiserte voldshendelser er langt høyere i *Face/Off* enn i den mer kritiserte *Natural Born Killers*. En lang rekke av handlingene Mickey og Mallory angivelig skal ha utført, blir bare omtalt, samtidig er en rekke av de voldsomme hendelsene i *Face/Off* konsekvensløse for mennesker og den menneskelige kroppen (jf. Jerslev 1999, og drøftingen av dette i forbindelse med *The Matrix*).

Den første eksplosjonen, et båthus som går i luften på grunn av skudd som treffer en bensintank, filmes karakteristisk nok fra seks ulike vinkler. Den mest spektakulære scenen er når Archers hvite speedbåt braser *gjennom* havnepolitiets båt, som både splintres og eksploderer parallelt, *mens* speedbåten flyr videre og fortsetter jakten.



**Figur 19 Kampen mellom det gode og onde som attraksjon eller eksess.**

Etterpå oppdager Archer brann i sin båt og kaster seg i stor fart over i motstanderens båt, mens den skadde båten kræsjer – og eksploderer. Og når den siste båten til slutt braser mot land, skytes den først opp i luften for deretter å lande i en eksplosjon. Denne scenen passer slik sett til Freelands kategori for estetiske gleder knyttet til genrekonvensjoner, hvor actiontilhengere kan vurdere hvordan effektene og stuntene er løst.

Woos vold er vakker. Scenene er spektakulære kombinasjoner av fart, bevegelse og farger. Det er lett å fascineres eller blendes av det vi forenklet kan omtale som filmens uttrykksside. Interessen for hvordan båtracet eller eksplosjonene er skapt, kan stå i veien for engasjementet med kampen mellom den gode og den onde, men ikke nødvendigvis. Et poeng hos Ed Tan er at vekslingen mellom disse formene for følelser kan skje fort og hele tiden. Selv etter intense følelser av medlidenhet med Sean Archers savn kan tilskueren raskt falle inn i en mer distansert observasjon av gjennomføringen av skuddballetten i scenen beskrevet ovenfor. Det betyr ikke at artefaktfølelser er annenrangs følelser, tvert imot hevder Tan at disse følelsene kan være sterkere. Som vist i forbindelse med *Pulp Fiction* vare regissørens prestasjon som regissør noe som vekket meget sterke følelser hos fansen. Artefaktfølelser vil gi en sterk involvering, ikke minst for filmentusiasten som oppsøker actionfilmen nettopp for de spektakulære scenene. Til tross for ulike virkemidler kan sluttscenen i *Face/Off* slik sett sammenliknes med lobbyscenen eller Neos digitale krumspring unna tyngdelov og kuler i *The Matrix*.

Som jeg har vist, spiller numrene, narrasjonen og den følelsesmessige involveringen sammen som strykerne i en symfoni, og vekslingen mellom engasjement med fiksjonsfortellingen og framstillingsformen skjer hurtig. Under kampen på båten griper Troy et anker som våpen og slår løs mot den liggende motstanderen. Her kobler man raskt fra opplevelsen av filmens fart til en innlevelse både i skurken og handlingens grusomhet og i trusselen mot helten. Bekymringen vi føler er både for karakterens skjebne, men også en redsel for selve brutaliteten og hvordan et eventuelt treff av ankeret vil bli framstilt. Til sist kullkastes vi fra båtenes fart til en brutal kamp på liv og død, og denne siste kampen skiller seg fra de andre ved å være vondere. Vold gjør også vondt, men i denne filmen bare for de sentrale

karakterene, men her rendyrkes til gjengjeld framstillingen av smerte. De kjempende skriker og dirrer av smerte etter slag og stikk, og for Troys del en harpun spiddet i låret. Scenen hvor Archer til slutt avfyrrer harpunen mot Troys mage er hjerterå. *Face/Off* er ikke bare visuelt spektakulær, men også følelsmessig utfordrende, og framstår som en actionfilm som hviler tungt på melodramatisk orkestrering.

### Melodiøs vold/melodramatisk konsert

I tillegg til omfanget av attraksjoner er det orkestreringen av helheten som gir *Face/Off* dens sterke effekt. Typisk for filmens ”ups and downs” er at den første actionscenen avløses av en melodramatisk familiescene hvor Archer forteller sin kone ”I got him”, og hun omfavnende repliserer: ”It is over.” Det er det selvsagt ikke, og Woo utnytter den melodramatiske dramaturgien maksimalt ved å gi oss en rekke slike ”nesten”-løsninger som brutalt avløses av nye skuffelser. Et av de sterkeste øyeblikkene er da Sean Archer har fravristet Pollux Troy den avgjørende informasjonen om hvor den fatale bomben befinner seg, og i stedet for å se sin kollega endelig komme for å frigjøre ham fra fengselet, ser han tvert om Castor Troy vandre inn i sin kropp.

Symptomatisk for filmens følelsmessige variasjoner er drapet på det femårige barnet Michael som åpner filmen. Barnedrap tilhører tabuområdene som sjelden brytes i amerikansk underholdningsfilm, men her gjøres dette drapet til en hovedsak og dveles ved. Anslaget er en drømmeaktig idyll som brytes av det fatale skuddet, hvor vi detaljert følger skuddet, fallet fra karusellen i slow motion, den blodige karusellhesten og faren med den døde sønnen på bakken. Over det hele ligger John Powells melodramatiske musikk, med et spinkelt motiv som dukker opp utover i filmen som en påminnelse om fortellingens bakgrunn. Den familiære idyllen kompletteres på lydsiden med både bølgebrus og barnelatter. Lydsiden er gjennomgående komponert for å stimulere til følelsmessige svingninger. Når Castor Troy plasserer den dødelige bomben, anvendes for eksempel ”Hallelujakoret” fra Händels *Messias* som en grell kommentar til ondskapen.

I den neste dramatiske skytescenen i Dietrichs leilighet, plasseres det lille barnet Adam midt i infernoet, sittende opplyst, mens han skjermes ved å høre ”Over the Rainbow” i hodetelefoner.<sup>90</sup> Melodien høres mellom skuddene, men på et tidspunkt dominerer musikken totalt mens skuddene dempes, for deretter å overdøves av skuddene som truer gutten. I tillegg til kontrasterende virkemidler er denne scenen også eksemplarisk med hensyn til

<sup>90</sup> Altså nok en referanse til Trollmannen fra Oz, jf. *Wild at Heart* og *The Matrix*.

følelsmessige svingninger. Skytesekvensen rammes inn av to melodramatiske topper. Sasha presenterer lille Adam for sin ”far” for første gang.<sup>91</sup> Archers omfavnelser av gutten klippes sammen med tilbakeblikk fra de siste øyeblikkene med hans egen sønn. Hans reaksjon er voldsom, men avbrytes av et bilde av en pistolmunning og en gnistrende kule som knuser vinduet og den lille ”familien” må kaste seg til siden. Sekvensen i leiligheten slutter med at Troy knytter den døde brorens skolisser for siste gang.

Kontrasterende element anvendes også i den spektakulære show-down-scenen som er lagt til en kirke, hvor hvite duer flyr rundt de skytende og vakre begravellesoppsatser går med i skuddvekslingene. Denne scenen speiler den liknende show-down i *Reservoir Dogs*, og begge filmene sprenger den tradisjonelle scenen med mann-mot-mann-konvensjonen ved å inkludere flere personer og mer usikkerhet. Dette trekket er symptomatisk for genrefilmens dreining fra entydige gode helter versus onde skurker (se kapitlet om *Natural Born Killers*).



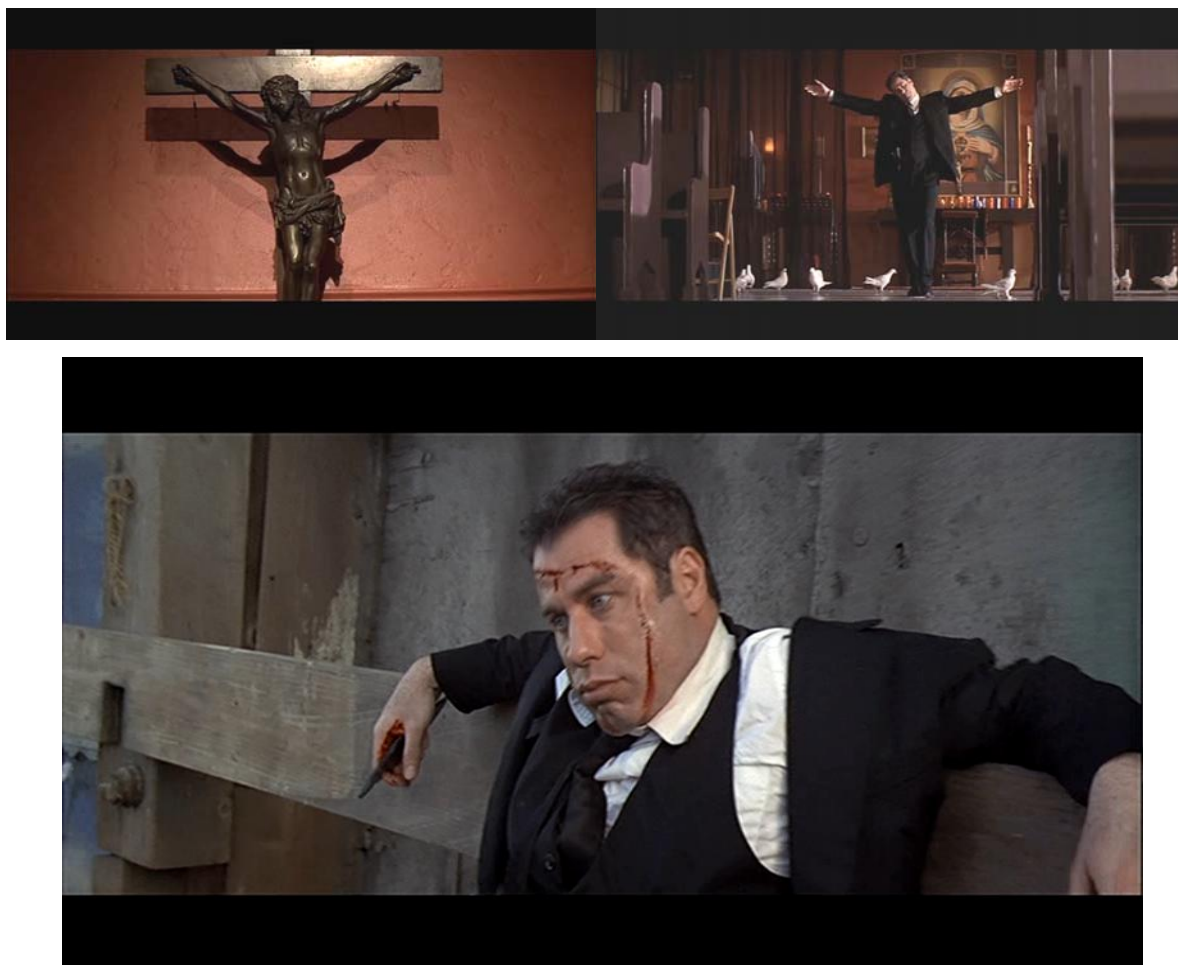
Figur 20 Det forstørrede oppgjøret.

I *Reservoir Dogs* er problemet at ingen vet hvem de kan stole på. I *Face/Off* kombineres spørsmålet om hvem som kan stole på hvem ganske enkelt med en uklarhet om hvem som er hvem. ”Hvem er god og hvem er ond”-problematikken både bokstaveliggjøres og trekkes langt ut blant annet i framstillingen av Troy i kirken.

Kirkescenen er blant de mest kjente fra filmen, nettopp fordi den balanserer så syltynt mellom vakkert, poengtert og vulgært. John Travolta i rollen som Castor Troy er på sitt mest overdrevent sleske her, og koblingene til de religiøse symbolene relativt påtrengende.

---

<sup>91</sup> Som altså ikke er faren men dobbeltgjengeren som jakter på faren.



Figur 21 Fra korsfestelse av den gode til korsfestelsen av den onde ?

Dette er også en av scenene hvor actionelementene og det melodramatiske veves tettest sammen, og hvor skytingen settes på pause i forbindelse med Sashas død. Døende får hun mannen hun tror er far til sitt barn, til å love å ta hånd om sønnen etter hennes død, en lovnad Sean Archer gjør og som får sin ultimate utløsning i filmens melodramatiske sluttscene. Her kommer Archer hjem til kone og barn med en forapt sønn, Adam, som umiddelbart og tåredryppende inkluderes i familien gjennom kjærlighetsgesten som binder familien sammen, en hånd som stryker over ansiktet. Scenens melodramatiske preg styrkes av likheten med åpningsscenen. Ikke bare parallelliseres håndbevegelsene over de to guttenes ansikt, men lys, farger og tempo er stemt til hverandre. Sist, men ikke minst, er repetisjonen av det musikalske motivet fra barnedrapet viktig for å skape en følelsesladet stemning.

*Face/Off* er en tematisering av kampen mellom den gode og den onde, og gir med sin originale vri en interessant løsning på et klassisk tema. Vi følger Archer i hans utvikling fra energisk, men rettferdig forfølger av en grusom morder, til selv å drepe på *det grusomste*. Archer er agent ”med rett til å drepe”, men som den gode karakteren han er først i filmen, viser han klare grenser mot ”unødvendig” vold. I forbindelse med flukten fra fengselet er volden mer

”frivillig”, det vil si – situasjonen tvinger fram et valg og målet (friheten og rettferdigheten) helliger middelet. Samtidig som Archer her både slår ned og skyter vakter, også med dødelig utgang, framstår han som mye mindre kynisk og brutal enn sin medsammensvorne fange Dubov.

I en annen sentral scene i filmen møtes de to motstanderne ansikt til ansikt, det vil si egentlig dekkes begge av store speil som står mellom dem. Når de snur seg rundt for å skyte hverandre, er det dermed sine egne speilbilder de ser og sikter på. Speilets betydning er her flertydig. Archer jakter på en mann som egentlig ser ut som det speilbildet han har foran seg, men speilbildet viser ham selv. Archer er den ”ikke-monsterløse” voldsutøveren som stadig flyttes nærmere en grense, til speilbildet likner den andre. Eller slik Castor Troy sier det første gang han ser sitt ansikt operert på Archer: ”Det er som å se seg selv i speil, bare ... ikke.”



**Figur 22** Hvem sitt ansikt i speilet ?

Gjennom sin form åpner filmen for en speiling av tilskuerens mulighet til fiktivt å være i en annens kropp gjennom fiksjonen. Filmene involverer tilskuerne, ikke bare i visuelle effekter, men gjennom et følelsesmessig engasjement med de valgene Sean Archer i Castors kropp må ta. Jo lenger han befinner seg i den andres kropp, jo nærmere kommer han den ondes egenskaper. På samme måte kan vår imaginasjon aktiveres av fiksjonen, ”vår identitet flyttes til en annens kropp”, og dermed gis innsikter som bare fiksjon kan gi.

*Face/off* framstår slik som en film med et moralsk potensial gjennom muligheten til å forestille seg ”den andre”, i første rekke i den ondes sted. Filmene tematiserer bokstavelig talt hvordan det ville være å være i morderens kropp. I enkeltscener forsvinner imidlertid offeret i skyggene. I stedet for å peke på farer ved volden som attraksjon vil jeg løfte fram ofrenes plass i skyggen som potensielt etisk problem ved denne filmen, og derfor ta med meg videre i diskusjonene.



## 6.6 Volden som tema

When an artist holds a mirror up to nature he finds out who and what he is, but the knowledge may change him irredeemably so that he becomes that image.

A Alvarez.<sup>92</sup>

Evil, accurately described, may disturb us intensely with its unmistakably human face, but it never recommends itself as something to embrace.

Ron Bontekoe & Jamie Crooks.<sup>93</sup>

It is like looking in a mirror, – Only ... – not!

Castor Troy i *Face/Off*.

Legitim iscenesettelse av vold fant kritikerne i første rekke i filmer hvor volden framsto som et vesentlig tema, eller hvor volden ble problematisert. Disse temaene spenner fra det ondes problem, til hevn og offermatikk. Ikke minst opptrer volden i filmer som er tematiseringer av maskulinitet og mansroller, en gjengangertematikk i utvalget (se også Grønstad 2003, Kolnar 2001). Noen filmer plasserer seg selv også direkte inn i debatten om vold i film, og et av de mest interessante eksemplene på dette er etter min mening David Finchers *Fight Club*, som helt eksplisitt behandler voldens betydning i moderne menns liv. Jeg velger derfor å gjøre en noe tettere lesning av denne filmen enn de øvrige ut fra problematikken som trekkes opp også i forbindelse med *Natural Born Killers*: Kan filmmediet selv problematisere vold ved hjelp av fiksjonsvold?

*Fight Club* er en film om en hemmelig klubb hvor unge urbane menn møtes for å slåss på bare nevene. Filmen er basert på Chuck Palahniuks bok med samme navn, som er en utfordrende roman gjennom sin avanserte fortellerstruktur med både en uklar forteller og et stort informasjonsunderskudd. Bokens tematikk om menn som *vil* slåss, og som opplever vold som noe sanselig positivt, var kontroversiell, men med et større potensial for oppmerksomhet i en bred kommersiell filmproduksjon med ledende Hollywood-navn som David Fincher og Brad Pitt.

Mottakelsen av filmen viser at den *var* en provokasjon, og særlig blant amerikanske filmkritikere i dagspressen var kritikken mot filmen hard. Den anerkjente kritikeren Rogert Ebert beskrev filmen som ”a frankly and cheerfully fascist movie”, og hans kollega Gregory Winkauf beskrev filmen som en fornærmelse mot intelligente menn. Flere kritikere var

<sup>92</sup> Fra A. Alvarez: *The Savage God, a Study of Suicide*, 1971:32, sitert fra Fraser 1976:110.

<sup>93</sup> Bontekoe & Crooks (1995:313-314).

provosert *samtidig* som de forsøkte å beskrive filmen som meningsløs, slik David Denby gjorde: ”I would deliver a long tirade against it if it weren’t such a dog – such a laborious and foolish waste of time.”<sup>94</sup> Den samme doble påstanden kom fra Kenneth Turan: Filmen er hul, tom og mer deprimerende enn provoserende. Samtidig som en rekke kritikere ble provosert av filmen ble den bejublet andre steder, både i anerkjente filmtidsskrift som *Sight and Sound* og i norsk presse var mottakelsen overstrømmende med beskrivelser som ”Mørk og mesterlig” eller ”Vel verdt en fight”.<sup>95</sup> Og jeg vil slutte meg til det siste, *Fight Club* er verdt en kamp, selv om filmen både inneholder mye testosteron og en organisasjon som gir konnotasjoner til fascisme, er filmen både mer innholdsrik og mindre nihilistisk enn sitatene over skulle tyde på.

### Vårt Fear Center: Kroppen

Opplevelsen av *Fight Club* er langt på vei en ren kroppslig opplevelse. Flere av scenene (om enn ikke så mange som mange tror) i filmen består av harde slagsmål. Hovedpersonene, fortelleren ”Jack”<sup>96</sup> (Edvard Norton) og Tyler Durden (Brad Pitt), slåss med hverandre og mot andre medlemmer i klubben så blodet renner. Det er lett å kjenne blodsmak i munnen, eller la tungen gli over tennene for å sjekke at de er hele og sitter fast. Enkelte scener er som visuelle og auditive slag mot tilskueren, ikke bare de som rent semantisk inneholder vold og slag. Filmens anslag er som et slag i magen. Kombinasjonen av technomusikken fra gruppen Dust Brothers og blinkende bilder minner om en musikkvideo hvor pulserende rytme er det viktigste. Førsteintrykket er som å kjøre gjennom det mørke verdensrommet hvor en rekke partikler svever formålsløst rundt, men når sekvensen er ferdig, innser vi at ferden har gått fra hovedpersonens indre, via nervetråder og svette porer til hårstrå. Åpningen på filmen er et trackingshot ut av hovedpersonen Jacks indre. Det første ”utvendige” bildet vi har av hovedpersonen er en svettende panne og store skrekkslagne øyne som stirrer på en pistolmunning rettet mot ham selv. Hvordan kjennes det å ha en pistol i munnen? Er den ren? Hvordan smaker den? Aftenpostens anmelder Kristoffer Nordvik formulerte denne opplevelsen eksplisitt i sin anmeldelse: ”... filmopplevelsen føles som en slåsskamp. Når

---

<sup>94</sup> Alle sitatene her er hentet fra heftet til DVD-versjonen. Rogert Ebert anmelder i Chicago Sun Times, Kenneth Turan i L.A Times, David Denby i The New Yorker, og Gregory Winkauf i New Times L.A. Også den britiske kritikeren Alexander Walker dro koblingen til nazisme i sin anmeldelse.

<sup>95</sup> Henholdsvis *Sight and Sound* desember 1999, VG og Aftenposten 12.11.1999.

<sup>96</sup> Jeg velger å bruke navnet Jack på karakteren Edvard Norton spiller. Hovedpersonen framstår imidlertid delvis som anonym, delvis under ulike psevdonym i terapigruppene der Marla møter ham, det vil si han er identitetsløs eller ustabil. Fra midtveis i filmen omtaler han seg selv som Jack, og dette navnet har vært brukt av andre skribenter og dukker opp i tilleggsmaterialet til DVD-versjonen. På filmens rulletekst står imidlertid Norton oppført som fortelleren, å gi ham et navn letter imidlertid framstillingen.

kinosalen forlates, er det med en mørbanket følelse. Samtidig er det med en visshet om at denne bataljen av en film var verdt kampen”.

Produsenten av filmen kaller denne scenen for ”Fear Center”,<sup>97</sup> og scenen og denne beskrivelsen er en nøkkel for min lesning av filmen. Filmene handler om frykt, en frykt som har sitt utspring i hovedpersonen Jacks indre og tankeverden, både i overført og konkret betydning. Filmene starter i Jacks hode, og mye av filmens handling utspiller seg nettopp i Jacks hode, men det vet vi ikke første gangen vi ser den. Jeg vil komme tilbake til den konkrete frykten (pistolen i åpningsscenen) som er filmens spenningstråd, og starte med den bakenforliggende frykten som springer ut av Jacks indre. Hva er Jacks redsel? Hva er Jacks problem?<sup>98</sup> Jack lider av insomnia og har ikke sovet på et halvt år. Han sover aldri helt og er aldri helt våken. Som resultat av denne tilstanden får han problemer med å fange virkeligheten, alt synes uvirkelig og fjernt. Eller, som han forteller oss der han står over Xerox-maskinen i et grønt og lysende rom fullt av andre kontormennesker som også lager flere kopier: ”Everything is a copy of a copy of copy.” Jack sliter med å se hva som er originalen, hva som er ham selv (jf. også diskusjonen av *The Matrix* og perspektivene fra Baudrillard).

Jacks jobber som ”tilbakekallingskoordinator” i et stort bilselskap. Det vil si at jobben hans er å vurdere hva som er mest økonomisk for selskapet å gjøre med biler som har produksjonsfeil. Enten å tilbakekalle bilene de vet det er noe galt med (dyrt), eller betale forsikringskravene (ikke så dyrt, men bare inntil et visst punkt). Teologen Paul Otto Brunstad anvender sosiologen George Simmels klassiske essay *Storbyene og åndslivet* for å belyse konsekvensene av bykulturens pengeøkonomi på mellommenneskelige relasjoner, slik *Fight Club* viser oss. I en slik fortolkning blir Simmels klassiske forståelse av fremmedgjøring viktig, men også som en ny forståelse av verdiløshet. ”Den nye økonomien utvisker nyanser og variasjon i tilværelsen. Det meste får sin pris, men mister samtidig sin verdi” (Brunstad 2003:113). Jacks oppgave er å beregne hvilket tidspunktet det rent økonomisk lønner seg å tilbakekalle bilene. Det er ikke rom for å tenke på ofrene for ulykkene, og kynisk ufølsomhet er en konsekvens. Beskrivelsen av Jacks arbeid er en besk kritikk av vårt kapitalistiske samfunn hvor fortjeneste og effektivitet er de eneste gyldige kvalitetene, og hvor menneskelige følelser fortrenses.

Det er likevel ikke jobben som definerer hvem hovedpersonen er, slik vi ofte tenker oss. Slik en åpningsreplikk til din ukjente sidemann på en fest eller et fly kan være: ”Hva jobber du med?” Slik Jack spør Tyler første gangen de møtes: ”What do you do for a living?” Livet for Jack er tingene hans. Jack er slave av det han kaller ”The Ikea nesting instinct”. Det er tingene

<sup>97</sup> Begrepet ”Fear Center” er betegnelsen på tittelsekvensen i menyen på DVD versjonen.

<sup>98</sup> Jf. Jacks egne spørsmål lengre ned i teksten.

han eier, møblene han fyller leiligheten sin med, som sier noe om hvem han er. Spørsmålet: Hvem er jeg? har i *Fight Club* blitt til: "What kind of dinner service defines me as a human being?" Hovedpersonens ikke-fikserbare identitet uttrykkes også i mangelen av et fast navn.

Presentasjonen av Jack er en dyster skildring av det urbane mennesket i et moderne forbrukersamfunn. Et grønnmørkt dystoptisk sted hvor den individuelle identiteten forsvinner. De finnes mange beskrivelser av det moderne samfunnet og det moderne menneskets krise, og jeg vil nevne Cristopher Laschs beskrivelse av det narsissistiske mennesket som sentral. Og mest kjent er kanskje Brett Easton Ellis' bok og senere film *American Psycho*. *Fight Club* plasserer seg elegant inn i rekken. Sosiologen Zygmunt Bauman beskriver vår samtid som en flytende modernitet som er dominert av den lette kapitalismen. Denne formen for kapitalisme er verdibesatt. Individets søken mot flere ting blir "en slitsom kamp, mot en akutt nerveslitende uvisshet og en irriterende, lammende følelse av usikkerhet"(Bauman 2001:97). En beskrivelse av det moderne forbrukermennesket som kler Jack like godt som hans CK-skjorte. Shopping er den tilsynelatende muligheten vi har til å velge, sier Bauman, men trangen til shopping blir en tvang.

Jeg hadde alt, sier Jack, jeg var nesten fullstendig, med henvisning til tingene han hadde kjøpt og garderoben som var nesten komplett. Men kan shoppingen gjøre oss komplette? For Zygmunt Bauman er svaret negativt. Mangfoldet av muligheter, sjanser og uendelige valg skaper identitetsproblemer. "Tilstanden å være noen" som det "å bli" er ment å sikre, men minner om dommerfløyten som avblåser kampen: "Du er ikke friere når målet er nådd; du er ikke deg selv når du er blitt noen." Denne tilstanden av å være uferdig, ufullstendig og ubestemt er full av risiko og engstelse," sier Bauman (Bauman 2001:77). Dette er Jacks fear center, dette er Jacks tykktarm.<sup>99</sup> Mens en tarm som har kreft kan fjernes og drepes, kan ikke en blanding av mental nummenhet og frykt opereres bort. Jack er nesten som hovedpersonen i Pink Floyds klassiske *The Wall* – "Perfectly Numb".

Shopping dreier seg ikke bare om mat, sko, biler eller møbler, sier Bauman. Hvis shopping betyr å vurdere utvalget av muligheter, undersøke, berøre, føle og håndtere de utstilte varene, sammenlikne prisene med innholdet i lommebøkene, da shopper vi utenfor butikkene like mye om inni; vi shopper på gaten og hjemme, på arbeidet og i fritiden, i våken tilstand og i drømme (Bauman 2001:89). Jack bestemmer seg for å shoppe følelser.

---

<sup>99</sup> Henvisning til en dialog i filmen mellom Tyler og Jack. Jack finner en rekke artikler skrevet av et organ i huset de bor i, skrevet i jeg-form. "I am Jack's colon. I get cancer, I kill Jack." (Jeg er Jacks tykktarm. Får jeg kreft, dreper jeg Jack.)

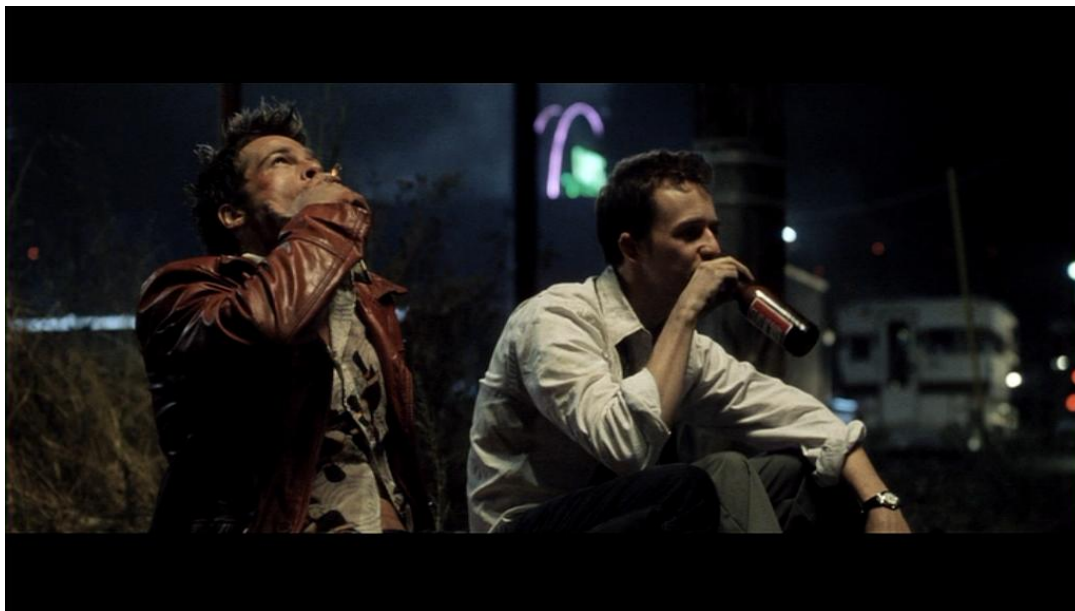
## Kjøpte følelser

Jack starter å shoppe rundt i terapitimer, ikke terapi for mennesker som ham selv, men han går i støttegrupper for mennesker med ”virkelige” lidelser: tuberkulose, parasittsykdommer eller ulike kreftformer. Den første og mest sentrale er en samtalegruppe for menn med testikkelkreft. Allerede etter anslaget blir vi introdusert for denne gruppen og Bob (Meat Loaf). Den retrospektive filmfortellingen starter med Jacks ansikt mot Bobs ”kvinnebryster”, som han utviklet etter hormonforstyrrelser etter å ha operert bort testiklene. Neste gang vi ser Jack i denne gruppen, ser vi at han faktisk kan gråte mot Bobs bryster. Utløsningen dokumenteres av et ”moneyshot” av Bobs tårevåte bryst. Jacks stemme forteller oss at: ”I let go. Dark, silent, complete. I found freedom, losing all hope was freedom.” Stemningen i denne scenen er nesten sakral, noe som særlig understøttes av korsang på lydsiden. Jack får sove, men han blir avhengig og oppsøker stadig flere grupper. Han blir ”shopping addicted”. I en av gruppene anbefales meditasjon for helbredelse og håp, deltakerne blir oppfordret til å lukke øynene og ”now we are going to open the green door, the heart chakra. Imagine your pain as a white ball of healing light, it moves over your body, healing you ...”. Gjennom meditasjonen skal gruppedeltakerne bevege seg inn i en imaginær hule og finne et ”styrkedyr”. Jack ser her en pingvin som med en barnlig latter ber ham om å rutsje utfor, la seg gli ...

Problemet inntreffer når en annen shopper dukker opp, Marla Singer (Helena Bonham Carter), som heller ikke har kreft og som heller ikke er døende. Delvis vekkes Jacks provokasjon av at han kjenner igjen henne som en turist som ham selv, og dermed som en trussel. Han kan bli avslørt. Delvis vekker Marla følelser i ham som han ikke kan vedkjenne seg. Han forelsker seg i og begjærer Marla. Den neste gangen han deltar i styrt meditasjon, er det Marla han visualiserer som sitt ”styrkedyr” (styrke er å leve farlig og å føle smerte slik Marla kan). Hans imaginære verden splintres gjennom Marlas invasjon.<sup>100</sup> Marla mangler også mening i sitt liv, men Marla glir, Marla synger, hun lever som om hun faktisk kan og vil dø. Hun tar sjanser og framstår som tøffere enn Jack kan drømme om å være. Så møter han Tyler Durden. Tyler framstår som person å være kul, frekk, elegant og slagferdig. Når Jacks dyrebare leilighet går i luften i en eksplosjon tør han ikke snakke med Marla, så han ringer Tyler. Tyler har et annet alternativ for å føle smerte enn terapitimer. ”How much can you know about yourself if you never been in a fight,” spør Tyler. Og han utfordrer Jack til å slå ham, den første kvelden de er sammen. Første gangen – et av filmens få harmoniske øyeblikk er etter denne første slåsskampen mellom Tyler og Jack. Scenen er dessuten full av seksuelle konnotasjoner, for det

<sup>100</sup> En fascinerende, men mer spekulativ fortolkning ville være å forstå Marla som et imaginært styrkedyr, dvs produkt av Jacks fantasi.

første framstår de som to elskende etter en utløsning hvor de deler en røyk og en øl. Og Jack sier lett henvendt til Tyler: "We should do this again sometime", slik man sier når man vil gå fra en date til et fastere forhold. I neste scene flytter han inn sammen med Tyler i hans forfalne hus. Etter hvert starter de *Fight Club*.



Figur 23 Etterpå deler man en røyk.

Slå meg til jeg føler noe

*Fight Club* er en hemmelig klubb hvor anonyme menn møtes for å slåss under ledelse av Tyler Durden. Jack og Tyler Durden slåss her med hverandre og mot andre medlemmer i klubben så blodet renner. Framstillingen av mannlig kamp er usedvanlig tett på kroppen i denne filmen, vi kommer tettere inn på mannlig hud, svette og blod enn hva vi er vant med. Både visuelt og auditivt skapes opplevelser både av å slå og bli slått. Kampene trenger ingen begrunnelse, ingen forklaringer og nesten ingen regler, de bare *er*. Som det heter :

The first rule of Fight Club is you don't talk about Fight Club  
The second rule of Fight Club is you don't talk about Fight Club

Dette kan selvsagt forstås ut fra at klubben skal være hemmelig, men *Fight Club* handler om menn som ikke kan sette ord på sine følelser. Tyler påstår at man ikke kan vite noe om seg selv hvis man ikke har vært i en slåsskamp, eller sagt på en annen måte, hvordan kan du vite at du lever hvis du ikke føler noe? Å føle forstås her rent som den kroppslige følelsen. *Fight Club* representerer en alternativ kultur for menn som er avmaskulinisert i det moderne samfunnet, der menns baller er operert bort. Det er ikke samtalegrupper, men rom som *Fight Club* som

muliggjør ”Remaining men together”, som er slagordet til mennene hvis maskulinitet er operert eller hormonbehandlet bort.

Den kroppslige erfaringen framstår som et, for menn, riktigere alternativ til terapigruppens dialogiske praksis hvor en tankemessig utveksling av erfaring framstår som fremmedgjørende (Kolnar 2002:201–202). Filosofen og voldsforskeren Knut Kolnar betrakter voldskulturen i klubben som en moderne initiasjonsrite med strukturlikheter med et klassisk rituel forløp, hvis funksjon er å transformere en feminisert konsumidentitet til en autentisk maskulinitet. Gjennom prøvelser av voldelig og smerteframkallende karakter renses maskuliniteten fra feminine element som har gjort den uren (Kolnar 2002:191–221).

Framstillingen av en slik ultramaskulin mannlig undergrunn og filmen i seg selv plasserer seg slik nær en maskulin stereotypi som vi kjenner fra en rekke andre amerikanske filmer, særlig framtredd hos Martin Scorseses *Taxi Driver* og *Raging Bull*. Koblingen mellom vold og maskulin identitet kan her summeres som ”in search for an understanding of identity, we must rely on the awareness that ”I hurt therefore I am”” (Mortimer 1997:30). Slåsskampene framstår som et nesten masochistisk ritual, med en fetisjering av den mannlige kroppen. Derfor blir også sexscenene mellom Tyler og Marla som en kamp, eller ”sportfucking”, delvis ekshibisjonisme og delvis smerte. Mens Jack tilsynelatende greit glir inn i det mannlige fellesskapet, er han en taus betrakter når forholdet mellom Tyler og Marla etableres og utvikles.

Jeg tror Kolnar har rett i sin perspektivering av en slik voldelig rite, samtidig som den potensielt utopiske funksjonen volden kan ha i filmen, langt fra framstilles som entydig positiv. Tyler framstår etter hvert som mer og mer usympatisk og kontrollerende på Jack og klubben, men han blir også som en kultfigur, en leder for mennene som tiltrekkes av *Fight Club*. Som seriemorderen John Doe i *Seven* har den psykopatiske Tyler Durden rett i mye av sin kritikk mot samfunnet. Begge karakterene påpeker kritikkverdige utviklingstrekk ved det moderne kapitalistiske forbrukersamfunnet. ”Tingene vi eier begynner på et tidspunkt å eie oss,” sier Tyler, og det kan vi da kjenne oss igjen i noen hver. Han fanger gjenkjennelse gjennom slagord som karismatisk sektleder:

We are the middle children of history, with no purpose or place. We have no great war, no great depression. Our great war is our spiritual war. Our great depression is our lives.

Og når et av Tylers anarkistiske stunts er å stjele kroppsfett fra fettsugingsklinikken for å lage såpe som han selger tilbake til kroppsfikserte kvinner, ler vi *med* Tyler i hans ironiske kynisme. Her får ordtaket å steke i sitt eget fett en ny betydning, her vaskes vi i vårt eget kroppsfett.

Et tankevekkende eksempel på hvordan Tyler både fascinerer og skremmer oss, er en av de mest ubehagelige og ambivalente scenene i filmen. Tyler drar Jack med for å rane en butikk, og brutalt tvinger han eieren (Raymond) ut i bakgården, hvor han truer med å drepe ham. Her utfordres vårt bilde av den kule Tyler og samtidig som vår lojalitet utfordres, framstår scenen også som en positiv handling. Når den redde, men lettede mannen kan rømme åstedet uskadd, sier Tyler at frokosten hans vil smake bedre neste morgen. Tyler gir Raymond et *memento mori*, en påminning om at vi alle skal dø, som en gave, slik at vi kan oppleve å være i live. Og når Jack synes synd på menneskene på treningsstudioet, sier Durden at ”self improvement” er masturbasjon. Hans alternativ er *selvdestruksjon*.

Den første slåsskampen framstår imidlertid først som en absurd handling. Etter en fortrolig samtale på bar utfordrer Tyler Jack når de kommer ut på den mørke gårdsplassen. ”Hit me,” sier han til en overrasket Jack som repliserer: ”Like in the face?” ”Surprise me,” lyder den neste utfordringen. Jack tar fart og slår hardt mot Tylers øre. Først opplever Jack sin egen voldelige handling som en fiasko når Tyler hylr rundt. Når Tyler slår tilbake, blir han enda mer overrasket: ”It really hurts.” Idet denne erkjennelsen når innover Jack, starter den rytmiske musikken å veves inn i storbyens lyder som en beroligende vugge. De første slagene vises i et halvt totalt mørkt utsnitt, etter hvert rygger kamera lenger og lenger tilbake, som for å la de kjempende kjempe med sine intime følelser alene. Nesten slik kamera svinger mot flagrende gardiner for ikke å vise seksuelle skildringer i tidligere tider



**Figur 24** Volden på behagelig distanse.

Filmens viktigste erkjennelse gis gjennom at vi som tilskuere, i likhet med Jack, gjerne vil slåss, vi synes det er spennende og nytt med ”Fight Clubs” som etableres i mørke kjellere.



Filmen overskrider tabuer og viser oss en annen type vold enn den vi er vant med, som ikke er en urtidsvold med kropp mot kropp. Nettopp gjennom fokuset på det kroppslige er det også lettere å kjenne på kroppen når overskridelsen har gått for langt, og vi ikke lenger kan være lojale ovenfor Tylers prosjekt. Filmens iscenesettelser av vold går gradvis fra det distanserte og antydende, til et mer usikkert rom før vi til slutt slås hardt, brutalt og detaljert mot golvet sammen med deltakerne.



**Figur 25 Volden som attraktiv**



**Figur 26 Volden blir ubehagelig**

Etter hvert utvikles klubben til en terrororganisasjon - *Project Mayhem* - som har større mål enn å bryte ned mannskroppen, den skal knuse det kapitalistiske systemet, gjennom først å rulle steiner inn i kiosker, til den avsluttende aksjonen som skal rasere kredittkortselskapene. Tyler Durden argumenterer for de store omveltningene som følger: "With enough soap one could blow up just anything." Når filmen starter med Tylers pistol mot Jack, er prosjektet ute av kontroll. På dette tidspunktet er Jacks hjerne ikke lenger nummen, nå flimrer det i hodet, nå føler han. Da trenger han å bli kvitt Tyler, men det er vanskelig. Også Tyler er noe Jack har shoppet, og det er først når øynene våre vaskes med nok såpe, at vi faktisk ser det. Volden er såpen som vasker våre øyne, det svir naturligvis, men når målet er følelser, blir prosessen riktig.

## Hvordan kan du se hvem du er?

Hvem er Jack? Dette er også Marlas spørsmål når hun blir kjent med ham: "Who are you? Any of the stupid names you give yourself?" Tilsynelatende er Jack en enkel person å bli kjent med, ikke minst fordi vi gjennom fortellerstemmen presenteres for en rekke av hans karakteregenskaper. Han legger selv fram for oss hvem han er. Selv om Jack tilsynelatende vet hvem han er, vet han ikke hvem han vil være. Har du det ikke slik selv? At du drømmer at du er en annen, ikke deg selv, men en annen, slik Jack litt barnlig fantaserer: Kan du sovne og våkne opp som et annet menneske?

Et av trekkene ved den flytende moderniteten slik Zygmunt Bauman beskriver den, er nettopp hvordan vi kan skape oss selv, eller kjøpe oss en annen kropp og en annen identitet. Han anvender Hilary Radmans analyse av den fenomenale populariteten til Jane Fondas *Workout Book* på 1980-tallet som et eksemplifisering. Her uttaler blant annet Jane Fonda at: "Jeg liker å tenke mye på at kroppen min og blodet og innvollene mine er noe jeg har skapt selv. Det er mitt ansvar." Radman kommenterer at Fondas budskap blir at dersom du vil likne Jane Fonda, skal du også huske at det var jeg, Jane Fonda, som skapte den Jane Fonda som finnes i dine drømmer (Bauman 2001:81–82).

Jack konstruerer en kropp og en identitet i sine drømmer, han konstruerer en Tyler Durden i Brad Pitts skikkelse. Sommeren 2002 dukket det i USA opp et nytt ord for å fange den nye mannen, begrepet metroseksuell skulle beskrive den urbane, forfengelige og lett feminine mannen. En mann som er tøff utenpå, men myk i kantene, en mannsperson langt borte fra et machoideal. Kommentatorene plukket fram David Beckham, Mark Wahlberg som Calvin Kleins modell, og Brad Pitt som prototyper på denne nye narsissistiske mannen (Dagbladet 10.03.2003). Castingen av Pitt som Tyler gir dermed en ekstra dobbelthet til det hele. Nettopp Pitt er stadig på listene over drømmemenn, i første rekke i kraft av sin kropp. Hvem er et bedre styrkedyr enn Pitt? Brad Pitts skikkelse er en fantasiperson eller hovedpersonens andre side. Dette vet vi ikke før ved filmens slutt, selv om vi har fått en rekke hint om denne dobbeltheten underveis i filmen, først allerede gjennom anslaget som gir oss et hint om at dette skjer i Jacks hode. Filmens andre replikk er for eksempel: "I know this, because Tyler knows this." Samtidig er denne feillesningen av filmen mulig fordi forståelsen av at en skuespiller spiller en karakter, er så grunnleggende for oss. I denne filmen spiller to skuespillere en karakter og da er vi lette å lure.

Det er et fundamentalt premiss for vårt engasjement at karakteren forstås som en helhet, og at vi som publikum klarer å konstruere en sammenhengende og gjenkjennelig skikkelse (Smith 1995). I *Fight Club* er engasjementet med karakterene særlig utfordrende fordi

de to ”karakterene” gestaltet av Brad Pitt og Edvard Norton, er to sider av en person. Personen Tyler Durden i Brad Pitts skikkelse er en fantasiperson eller hovedpersonens andre side. Dette vet vi ikke før ved filmens slutt, selv om vi har fått en rekke ulike ledetråder underveis i filmen (jfr Carroll 1999). En viktig del av denne filmopplevelsen er derfor den raske retrospektive gjennomgangen vi som tilskuere gjør av filmskapernes hint underveis i filmen, en opplevelse av etterpåklokskap. Tilskueren vil enten fascineres eller irriteres over det intrikate plotet og villedningen vi har vært ”offer” for. Med Murray Smith kan vi forklare hvordan fortellingen plasserer tilskueren i et forhold til, eller med tilknytning til en eller flere karakterer, slik som vi følger Jack i denne filmen (Smith 1995, se også kapittel 6.2). Begrepet beskriver den prosessen hvor tilskuerne får innsyn i karakterenes handlinger, og i hva de føler og mener. Denne tilpasningen skjer ved hjelp av to hovedgrep: romlig tilknytning og subjektiv tilgang. I *Fight Club* er det da særlig Jack vi knyttes til, det er Jacks historie eller versjon vi får tilgang til, og han er til stede i nesten alt som hender i filmen. Kun én gang i løpet av filmen forlater vi Jack over en lengre periode, og det er i forbindelse med Marlas selvmordsforsøk der Tyler redder henne og innleder et forhold til henne. Jacks fravær skyldes ganske enkelt at det var den sterke versjonen av karakteren som trengtes i et slikt øyeblikk. Jack er Tyler Durden, men han vet det ikke selv, slik heller ikke vi vet før til sist. *Fight Clubs* moralske utfordring ligger i framstillingen av Tyler, en drittsekk som likevel skaper en relativ lojalitet (en ”sympathy with the devil”-situasjon Smith 1999). Det betyr ikke at vi godkjenner Tylers oppførsel, vi ledes med til den mørke kjelleren og til å delta i voldsutøvelse, men kun til et visst punkt, og da ser vi det hele i et nytt lys.

For å vri på Smiths karaktermodell går vi fra å konstruere en karakter vi engasjeres av (Jack), via en dekonstruksjon (Jack er to personer), til en rekonstruksjon (Jack kan bli en ny Jack). Vår konstruksjon av fiksjonskarakterer som en helhet er igjen en interessant parallell til vår forståelse av identitet. Som Bauman så presist peker på, er ideen om vår identitet som et fast hele en fiksjon. Det som faktisk karakteriserer identiteten, er dens iboende flyktighet og vårt ønske om å skape et hele av en strøm av fragmenter (Bauman 2001:99–100).

Identiteter synes bare å være faste og solide når man ser dem i et glimt, fra utsiden. Den fastheten de måtte ha når de betraktes fra innsiden av ens egen biografiske erfaring, synes å være skjør og sårbar og blir stadig revet i stykker av skjærende krefter som avdekker hvor flytende de er, og av krysstrømninger som truer med å flerle dem i stykker og fjerne enhver form de måtte ha tillatt seg. Den erfarte, opplevde identiteten kunne bare holdes sammen ved fantasiens hjelp, kanskje gjennom dagdrømmer (Bauman 2001:99).

Jack har shoppet en identitet, slik han først kjøpte ting og senere følelser. Og det er først når han føler frykten gjennom pistolen i munnen han kan se hvem som er originalen. Tyler *blir* Jacks styrkedyr gjennom å gi ham en nær-døden-opplevelse.

Vi kan også si at David Fincher er Tyler Durden. Et av Tylers stunts er å klippe subliminale bilder inn i kinofilm, bilder som er så korte at tilskueren bare nesten vet at han har sett dem. Et grep også Fincher leker seg med i filmen, vi ser Tyler lenge før vi vet at vi ser ham. Første gang vi ser Tyler, er når legen ber Jack oppsøke testikkelkreftgruppen for å oppleve virkelig smerte, og utover i filmen plasseres lynkorte fragment av Tyler, for raske til at de bevisst oppfattes av vårt øye. Som Tyler vil Fincher slå oss så vi våkner med denne filmen. En viktig del av opplevelsen ved filmens slutt er den raske retrospektive gjennomgangen vi som tilskuere gjør av filmskapernes hint underveis i filmen, en opplevelse av etterpåklokskap. Tilskueren kan enten fascineres eller irriteres over det intrikate plotet og villedningen vi har vært ”offer” for. Fincher dekonstruerer våre bilder av tekst, kropp og identitet gjennom *Fight Club*. Ironisk nok framstår filmen både som en kritikk av en Jane Fonda-preget forståelse av at man kan skape seg selv og sin kropp i sitt eget bilde og på eget ansvar, samtidig som filmens budskap nettopp er: Ja, se det, du kan skape deg selv og ditt eget liv. Godta ingen kopi. Dette budskapet står langt fra en fascistisk ideologi.

Denne erkjennelsen krever harde slag, og den er ikke et vakkert syn. Men når jeg ser det, er det jeg som er Jack. Smerten ”jeg” føler er ikke hardere enn jeg tåler: Jeg frykter heller at følelsen går fort over, og da vil jeg gjerne at Fincher slår meg igjen. Denne filmen framstår for meg som det beste eksemplet på at volden får meg til å føle meg annerledes. Sagt på en annen måte: Vold som oppleves som vond, har et element av helbredelse.

## 6.7 Volden i lys eller skygge

Let's go and take a look.

Mills i *Seven*

The fascination of the unspeakable or indescribable or unprintable is that the reader always assumes that, whatever it is, it must be worse than the worst that he himself can imagine.

John Fraser<sup>101</sup>

Men det man ikke får se, blir enda verre for våre øyne. Det vokser. Det forsvinner aldri.

Lars Saabye Christensen<sup>102</sup>

Framstillingen av vold varierer mye bare innenfor mitt materiale. Volden kan være langvarig og detaljert (*Cape Fear*), den kan være detaljert, kortvarig og sjokkartet (*Wild at heart*) og noen ganger mindre detaljert enn vi tror (*Reservoir Dogs*) (se for eksempel Hill 1997 om tilskuere som har "sett" øret bli skåret av i torturscenen). Eller den kan være grotesk og detaljert i handlinger, men skjult i filmens diskurs (*Seven*). Eksempler på to ytterligheter innenfor voldsframstillingene i mitt materiale er for eksempel *Seven* og *Wild at heart*. Volden i *Wild at heart* er eksplosiv, kortvarig, men sjokkerende eksplisitt og detaljert. Dette gjelder særlig åpningsscenen hvor Sailor knuser motstanderens hode mot trappen som skildres med repeterende detaljer. Et annet sjokk er når hodet til Bobby Peru (Wilhelm Defoe) skytes av med maskingevær, et sjeldent detaljert eksempel på "gore" utenfor smalere kultfilm.<sup>103</sup> Mens volden hos Lynch er visuelt framtrødende, er det onde hos Fincher lagt til handlinger som delvis ligger i mørke. Volden er også her detaljert og utpenslet, men mindre visuelt eksplisitt. På den annen side kan man oppleve begge voldsiscenesettelsene som sjokkarterte.

Et sentralt tema i forbindelse med voldsframstillinger er spørsmålet om å se eller ikke se. Jeg vil i dette delkapitlet dvele ved tilskuerens ønske om, eller draging mot å se vold, versus selve opplevelsen av å se volden. Dette er et omfattende tema i seg selv, knyttet til horrorrens paradoks, drøftet av for eksempel Freeland og Carroll i andre sammenhenger (Freeland 2000, Carroll 1990). Etter noen mer tentative omkretsinger av detaljeringsnivå i voldsframstillinger, vil hovedvekten derfor her ligge på tilskuerens imaginære iscenesettelse av voldens pinsler. David Finchers film *Seven* vil tjene som det opplagte hovedeksemplet her, med inndragelser av

<sup>101</sup> John Fraser (1976:119).

<sup>102</sup> *Maskeblomstfamilien* 2003: 9.

<sup>103</sup> De overdrevne og blodige detaljene som gjerne knyttes til skrekkfilmen etter 1970, har også bredere kulturell bakgrunn, se for eksempel Freeland 2000:242–243 om dette.

andre eksempler (særlig *Fave/Off*) for kontekstualisering. I forlengelsen av dette temaet vil jeg trekke noen linjer til filmmediets mulighet for en visualisering av det onde, versus det onde som ujevnelig.

Tre av voldsscenene i filmene er særlig brutale og ubehagelige, blant annet etter filmkritikernes målestokker. ”Kaskadene av voldsomheter går over stag. Noe er direkte uspiselig,” skrev VGs Borghild om *Silence of the Lambs*. Mens det om *Cape Fear* blant annet het at filmen var blitt ”en dampende blodpudding, ikke sjeldent ubehagelig i smaken” (Granum: Arbeiderbladet). Scenene jeg tenker på er: Max Cady biter en del av Loris ansikt i *Cape Fear*, Hannibal biter en del av ansiktet til en vaktmann i *Silence of the Lambs*, og Mr. Blonde kutter et øre av politimannen i *Reservoir Dogs*.<sup>104</sup> Som det går fram av beskrivelsen her og tidligere, har disse scenene en del element til felles. Alle voldshendelsene utføres av karakterer som er portrettert som psykopater, og hendelsene kommer som overraskende sjokk på oss til tross for scenenes gradvise oppbygging av trussel og fare. Den viktigste grunnen til at disse scenene framstår som særdeles ubehagelige, er opplevelsen av volden på vår egen kropp. Disse scenene oppleves som tettere og nærmere oss selv fordi de berører våre ansikter, og fordi overgriperne også anvender sin egen kropp (munn, hender) og ikke en pistol eller liknende. Hendelsene framstår dermed som intime voldsakter: Max Cadys overgrep skjer i opptakten til en seksualakt, og Mr. Blonde forankrer hendelsen til det seksuelle med sin replikk: ”Was it as good for you as it was for me.” Når volden blir for abrupt, rett i ansiktet eller kroppslig nær, reagerer vi som tilskuere med å *ikke* se. I slike tilfeller skaper ikke voldsskildringene nye innsikter hos tilskuerne, de vekker avsky og vemmelse, og vi lukker oss i inn. Her representerer *Seven* et interessant alternativ fordi den ved å unngå den opplyste visualiseringen av handlingene, gjør oss i stand til å vandre lenger inn i mørket den tematiserer.

I min analyse av *Seven* vil jeg særlig betone den visuelle framstillingen av voldshendelsene (eller snarere mangelen på den) som betydningsfull, og knytte den til framstillingen og opplevelsen av det kroppslige. Jeg vil derfor trekke inn perspektiv fra to andre analyser av *Seven* gjort av den danske medieforskeren Christa Lykke Christensen og den britiske medieforskeren Richard Dyer, som både er beslektede og nær min egen (Lykke Christensen 1998, Dyer 1999). Særlig har disse analysene vært inspirerende for min egen tenkning omkring genremessige forventninger og den voldelige iscenesettelsen av kropp. Begge perspektiv kan igjen suppleres med innsikter fra Cynthia Freeland og Anne Jerslev (jf. kapittel 2).

---

<sup>104</sup> Både *Silence of the Lambs* og *Cape Fear* fikk ”byråklipp” i Norge for å flytte aldersgrensene fra 18 til 16 år. Klippene ble gjort i tilknytning til disse scenene. Kilde: anmeldelsene og Trygve Panhoff ved Statens filmtilsyn.

*Seven* (1995) er en usedvanlig mørk film om to ulike etterforskeres jakt på en moralsk forarget seriemorder. Veteranetterforskeren Somersset (Morgan Freeman) og nykommeren Mills (Brad Pitt) står overfor en intelligent og grusom seriemorder som dreper et offer per dødssynd (fråtseri, livslede/latskap, hovmod, misunnelse, vrede, utukt/begjær og grådighet). Morderen legger ut utspekulerte brikker i et puslespill som leder etterforskerne fram til neste drapsoffer. Filmen særpreges av en mørk og dystopisk framstilling av bylandskapet både tematisk og visuelt. Fincher eksperimenterte blant annet med sølvinnholdet til filmkopiene for å gjøre filmen svartest mulig (Dyer 1999). Filmens drap framstår som særlig bestialske, men Fincher og hans fotograf Darius Khondji legger bokstavelig talt en rekke av hendelsene i mørket og skyggene. Drapene finner sted utenfor bildene, men vi gis nok informasjon om de grusomme hendelsene til selv å visualisere dem.

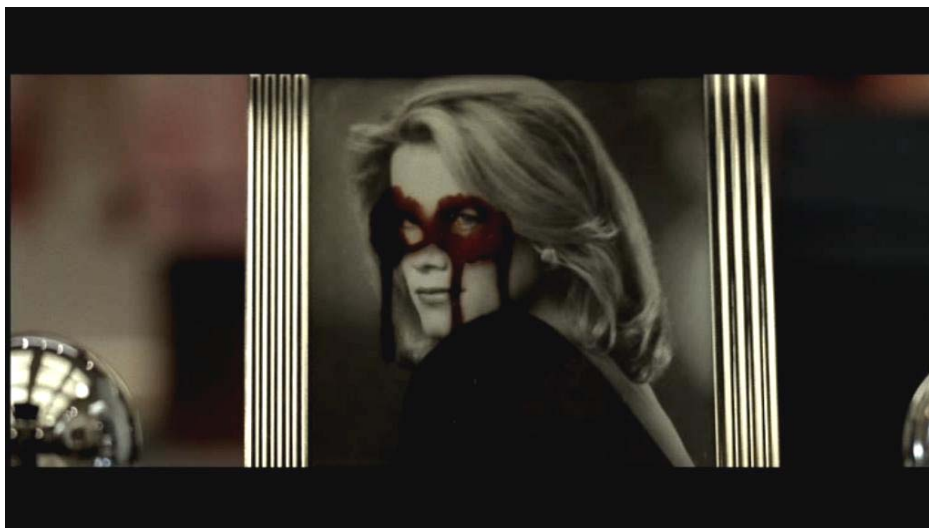
Genremessig plasserer filmen seg mellom flere genre hvor volden tradisjonelt har tjent ulike funksjoner. Filmens struktur følger tett den tradisjonelle thrillerens struktur. Samtidig som filmen narrativt baserer seg på suspense-modellen, hevder den danske medieforskeren Lykke Christensen at voldsiscenesettelsen altså ligger nærmere horrorgenres "særlige fokus på den lemleste og døde krop" (Lykke Christensen 1998:101). Jeg vil følge Lykke Christensen i hennes forståelse av at *Seven* kan plasseres i horrorgenres randsone, men uten den voldelige overdrivelsen man finner for eksempel i splatterfilmen (jf. også Jerslevs drøftinger av forskjeller på kroppen i action- og horrorgenre i bl.a. Jerslev 1999). Mest iøynefallende er *Sevens* forhold til kriminalfilmens undergenre "cop/buddy"-filmen hvor kriminalgåtens etterforskning farges av utviklingen av forholdet mellom to (mannlige) etterforskere. Forgjengerne her er flere, men med koblingen erfaren svart etterforsker og hvit uerfaren detektiv går assosiasjonene særlig til *Lethal weapon*-serien med Mel Gibson og Danny Glover (Dyer 1999:24). Forholdet mellom Somersset og Mills, og koblingen til Mills unge, uskyldige kone Tracy (Gwyneth Paltrow), er imidlertid også tett integrert i hovedintrigen, som er selve mordene og morderens motivasjon. Slik Richard Dyer viser i sin analyse, kan filmen forstås som en kommentar til sine forgjengere. I motsetning til *Lethal Weapon* er ikke actionsekvensene her sentrale, men referansen til den yngre etterforskeren (spilt av Mel Gibson) som potensielt farlig, er et viktig bakteppe for denne filmen (Dyer 1999:24–25).<sup>105</sup> *Sevens* form som kriminalgåde ble for enkelte norske kritikere, slik jeg viste i kapittel 4, et argument mot filmen og voldsscenene. Dagbladets anmelder Thor Ellingsen rubriserte den for eksempel som "bare en detektive". Andre anmeldere og teoretikere har lagt vekt på andre genremessige forankringer. En av kriminalfortellingens

---

<sup>105</sup> Som Dyer peker på, kan "dødelig" i *Dødlig våpen* forstås som Mel Gibson-karakteren (Dyer 1999:25), jf. også hvordan den tidligere nevnte refleksiviteten spiller inn.

konvensjoner er obduksjonsscener hvis funksjon er å gi informasjon til løsningen av kriminalgåten. Medieforskeren Christa Lykke Christensen hevder at framstillingen av den døde her ligger nærmere horrorfilmen, gjennom sin eksessive sprenging av normal kroppslighet (Lykke Christensen 1998:113). Også anmeldere la vekt på hvordan filmen var ”et skrekkdrama”, hvis funksjon primært var å skape gru og uro (Kolstad: Dagsavisen).

Både thrilleren og skrekkfilmen baserer seg på å skape en forventning om at noe truende og ubehagelig kan eller vil hende (Carroll 1999). Som Lykke Christensen peker på, fungerer volden i thrillerer som *Manhunter* og *Silence of the Lambs* som en konstant lurende trussel som *kan* eksplodere, men som altså i store deler av filmen holdes skjult (Lykke Christensen 1998:101). Slik også i *Seven*, men suspense-grepet hviler her i stor grad på at vi ikke ser og ikke vet hvem morderen er, og hva han vil gjøre neste gang.<sup>106</sup> Vi vet imidlertid i forstørret grad hva han har gjort og detaljene i ugjerningene, selv om de kun framstilles retrospektivt og da i stor grad som fotografier brukt i etterforskningen. Fotografienes viktighet kommer til dels til uttrykk gjennom Mills metode for å lete etter løsningen på mordgåten. Gjentatte ganger søker han svar ved å bla i eller stirre på bildene av ofrene. Et av sporene mot gjerningsmannen avsløres da også av et fotografi av et fotografi av enken til et av ofrene, som morderen har ustyrt med briller av blod. Filmen tematiserer gjennom bildene etter min mening både viktigheten av å se ofrene og deres lidelse, men også vårt ønske om å se.



Figur 27 Kan du se ?

Den tematiske behandlingen av det Richard Dyer definerer som synd, eller det mer overordnede begrepet som jeg vil anvende, – det ondes vesen, forankrer også filmen til horrorfilmen (Dyer 1999:13–16). Cynthia Freeland forklarer horrorfilmens fascinasjonskraft

<sup>106</sup> *Silence of the Lambs* særpreges gjennom to trusler i de to ulike seriemorderne.



nettopp gjennom dens eksplisitte tematisering av det onde (Freeland 1999). *Seven* framstår som en kommentar til denne menneskelige drivkraften om å vite, om å finne sannheten om det mørke eller det onde. To viktige bestanddeler utgjør denne framstillingen av menneskelig monstrositet. På den ene siden morderen John Does (Kevin Spacey) detaljerte planlegging og bestialske gjennomføring av de serielle drapene, og på den andre siden de syndefulle ofrenes ødelagte kropp. Begge deler plasserer filmen, til tross for sin utpregede stil, nær et realistisk univers (jf. også Freelands diskusjon av realistisk horror og det menneskelig monstrositet som skremmende på en særegen måte). Hun anvender *Henry portrait of a serial killer* som eksempel fordi den er basert på reelle hendelser, dette gjelder også *Silence of the Lambs* (Freeland 1995). *Seven* føyer seg slik inn i rekken av moderne filmer som drøfter det ondes problem og vår fascinasjon for fenomenet.

Lykke Christensen påpeker nettopp hvordan filmen som en vrangside av den kjente virkeligheten, nettopp framstår som mer sjokkerende (Lykke Christensen 1998:103). Hun framhever to elementer i filmen hvor dette tematiseres: framstillingen av de døde kroppene og det usynlige onde. Jeg deler hennes oppfattelse av viktigheten av disse elementene og vil starte med en drøfting av morderen og hans nærhet til oss.

Framstillingen av *det onde* i form av en representasjon av *den onde* går igjen i mange av filmene. Denne ondskapsformen tar mange former. En sammenlikning med noen av de andre voldsutøverne, eller ”movie monsters” som John Fraser rubriserte dem i sin studie, kan her være belysende på karakteren John Doe (Fraser 1976:92).

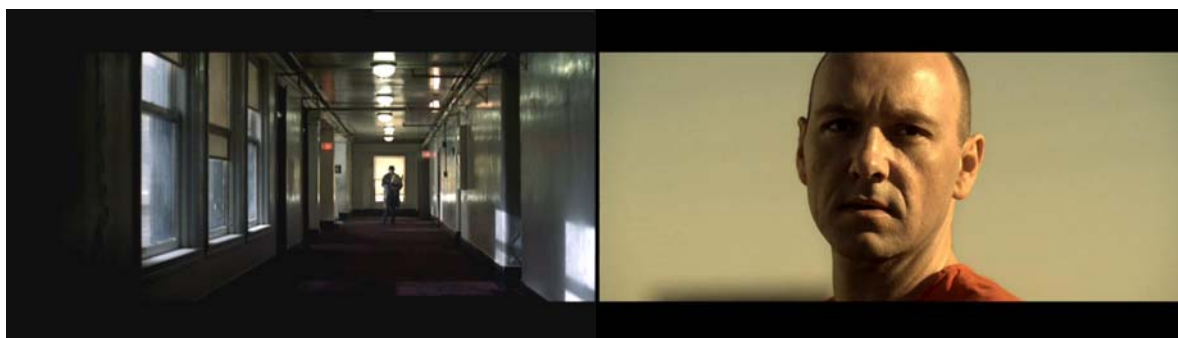
Seriemorderen John Doe er blant de ondeste karakterene i filmutvalget, sammen med blant andre Castor Troy (*Face/Off*), Hannibal (*Silence of the Lambs*) og Max Cady (*Cape Fear*). Paradokset med *Seven* er at Does samfunnskritikk oppleves som betimelig, og dermed plasserer han skyld også hos tilskueren, vi er personifiseringen av en rekke av syndene Doe navngir. Både *Seven* og *Face/Off* framstiller den kyniske ondskapsformen, men filmene har også en interessant parallell gjennom sin bruk av religiøse konnotasjoner knyttet til den onde. John Fraser identifiserte allerede i 1974 en økende tendens til å betrakte voldsutøveren både som ”saint and seer”, og til å betrakte den kriminelle både med ambivalens og toleranse (Fraser 1974:21–22). I *Seven* er seriemorderen nettopp en troende seer og forkynner, om enn i form av et vrengebilde av kristen tro (Dyer 1999:71). Allusjonene vrenses enda mer i *Face/Off*, for det første gjennom *den ondes* gjenoppstandelse fra død til levende gjennom Troys oppvåkning, og hans gjenfødelse i Archers kropp.

I framstillingen av terroristen Castor Troy er ondskapsformen tydelig visualisert, diametralt motsatt av den usynlige ondskapsformen som Hannah Arendt så forbilledlig har portrettert. I

forbindelse med rettssaken mot nazisten og massedrapsmannen Adolf Eichmann skrev hun blant annet:

The trouble with Eichmann was precisely that so many were like him, and that many were neither perverted nor sadistic, that they were, and still are, terribly and terrifyingly normal (Arendt1963:253).<sup>107</sup>

John Doe er derimot nettopp den anonyme ansiktsløse onde, både i navn og framtoning. I Kevin Spaceys skikkelse mangler han karakteristiske kjennetegn, han har raket av seg både hår og fingertupper, og har ikke engang en identitet i form av fingeravtrykk. I første del av filmen er han den ukjente gjerningsmannen, og første gang han dukker opp glir han anonymt inn som fotograf på åstedet til "latskap". I det neste møtet mellom Doe og Mills er han en hvem som helst i hatt og frakk, og under hele jakten er ansiktet skjult/tildekket. Ved siden av å være et viktig suspense-grep fungerer den ansiktsløse morderen her nettopp som indikasjon på at han kan være hvem som helst i den store anonymiserende urbaniteten.



Figur 28 Den anonyme onde.

I *Seven* er byen det ondes hjem og menneskene synes innestengt hjemløse i det anonyme urbane. Mills og Tracys hjem filleristes hver gang toget passerer. En scene, utelatt fra originalversjonen, viser Somerset vandrende i et gammelt tomt hus, vinduene er åpne og gardinene flager i vinden. Huset representerer en åpning ut av den lukkede, drepende byen.<sup>108</sup> Denne forankringen til det normale og til våre daglige omgivelser tydeliggjøres også av Somersets perspektiv på morderens identitet. Somerset framstår som den kloke målbæreren av den samme samfunnskritikken som forårsaker Does handlinger. Når detektiv Mills beskriver morderen som gal, repliserer Doe ironisk og kjølig: "It is more comfortable for you to label me insane." Mills klokere partner Somerset er den som ser og forstår Doe. Den tynne linjen mellom normal og gal, eller ond og god, illustreres dessuten gjennom filmens parallellisering mellom både Doe og *begge* de to etterforskerne (se også Polan 1999).

---

<sup>107</sup> Sitert etter Fraser 1976:179.

<sup>108</sup> Finnes på DVD-versjonen (er også omtalt hos Polan 1999).

*Seven* likner *Face/Off* i problematiseringen av forholdet mellom helt og skurk, og i begge filmene *blir* den gode som den onde. Mills er den rettferdige hevneren som begår urett. Og Sean Archer er den gode, som er besatt av en hevntørst som gjør at han taper andre verdier av syne, som den familien – datter og kone, han faktisk har. Den rettferdige hevnen og den lovmessige jakten på terroristen problematiseres imidlertid først når han kommer under huden på den onde. På mange måter er dette en videreføring av den klassiske etterforskerrollen, for eksempel fra *Manhunter* og *Silence of the Lambs*, der det å forstå og tenke som den onde gir løsningen på krimgåten.

I det siste råe sluttoppgjøret i *Face/Off* synes heltens humanisme å være forsvunnet, her er det rå overlevelseskamp som gjelder. Den ubehagelige scenen får sin utløsningen når Archer til sist skyter en harpun gjennom Troy mens han frenetisk roper: ”Die!” Her parafraseres filmens mest følelseladete øyeblikk fra fengselet når Archer innser at han er fanget i Troys identitet, og griper desperat rundt halsen på motstanderen og roper pinefullt: ”Dø!” Her er det vanskelig å føle annerledes enn Archer, eller å ha moralske innvendinger når vi ser filmen, – jeg ønsker virkelig Troys død her. I det hele fortøner Archers ønske om hevn seg som en rettferdig følelse og handling, og selv i sin noe overtydelige form gir filmen et eksempel på en situasjon der tilskueren ledes til stadig mer pragmatisk stillingtaken med hensyn til vold. Som John Fraser også påpeker, vil de fleste mennesker (med unntak av konsekvente pasifister) definere situasjoner hvor voldsbruk kan legitimeres, og innenfor kunsten finnes en rekke eksempler på komplekse diskusjoner av slike valg.

Partly it comes from other situations in which the complex intensities and anguishes of the perpetrator of a crime (Othello, for example, and a good many actual perpetrators of *crimes passionels*), or the complexities of the situation in which the crime occurs (e.g. Hamlets killing of Polonius), are such that it becomes difficult to see the figure as criminal at all (Fraser 1976:22).

*Face/Off*s sluttscene framstår som en legitimering av hevnmotivet, til tross for at den også skaper en tvil, og setter mine tidligere godkjennende vurderinger av heltens vold i et mer ambivalent og ubehagelig lys i retrospeksjon.

*Seven* gir her et annet bilde av hevnen fordi med Mills valg av hevn gjøres hans overgang fra god til ond uopprettelig. Sammen med denne erkjennelsen og fokuset på overgriperens (Mills) lidelse virker dette sterkere enn i de fleste tematiseringer om forholdet mellom gode og onde. Av begge årsaker framstår hevnen her som en feilslutning. Filmens påstand er at Doe vinner. Mer enn overgrepene mot ham (drapet på hans kone og ufødte barn) er det ved å bli

vrede, bli vold eller overgriper at Mills taper. Fra en gjennomgående nihilistisk sivilisasjonsbeskrivelse som har dyppet tilskueren i mørket, føres vi her til en blek innsikt.

Filmen plasserer også den onde nærmere oss gjennom et særegent fokus på det kroppslig vonde. Dette bidrar på flere måter til å flytte opplevelsen tettere på oss, og gir oss færre filter. Det kroppslige oppleves som nært, og ofrene oppleves som nær oss selv; det er jeg selv som er den syndige, den tykke, den late, den kåte. Volden i *Seven* har ikke bare dødelige konsekvenser, men utspekulerte langvarige smerter som igjen gir ødelagte døde kropp. Offeret ”grådighet” tvinges selv til å skjære et pund kjøtt av sin egen kropp før han blør i hjel,<sup>109</sup> mens offeret ”latskap” seigpines til døde fastbundet til en seng i et år. I motsetning til for eksempel *Face/Off*, hvor de døde forsvinner i skyggene, er døden i *Seven* noe som skjer kroppslig, med kroppslige ødeleggelser og smerter. Mens vi i actionfilmen ofte ser døden framstilt som handlinger mot den levende kroppen, er de fatale handlingene her i skyggene, mens den døde kroppsligheten løftes fram.

Richard Dyer påpeker at fokuseringen på den kroppslige døden særlig kan knyttes til samtidig horrorfilm.

Traditionally, horror resided in what the monster, whatever it was, looked like or the fear it induced in the characters; now it is as often in its effect on the body, the horror off the damaged, distressed, suffering body (Dyer 1999:59).

Ifølge Dyer spiller filmen slik på to sider ved vår samtidige kulturs kroppsforståelse. På den ene siden forstår det moderne mennesket kroppen, til tross for økt medisinsk kunnskap, som stadig mer sårbar. På den andre siden inneholder den vestlige kulturen i dag en delvis puritansk og delvis profitt-drevet kroppsbesettelse, som de fleste selv kjenner på kroppen. ”Is it chance that the two hideous bodies actually shown in *Seven* are those that tap into the most obvious manifestations of this, over eating (Gluttony) and under-exercising (Sloth), twin horror of US body fascism?” spør Dyer.<sup>110</sup> De to scenene Dyer henviser til, er blant filmens mest bisarre, men effekten på tilskueren er høyst ulik, og jeg vil dermed dvele ved disse scenenes effekt og betydning.

Filmens første drap er ”fråtsing”, som etterforskerne finner som et ekstremt tykt lik som ligger med ansiktet begravd i et fat med spagetti. Morderen har tvunget den tykke mannen til å spise seg i hjel, bokstavelig talt til han sprakk. Framstillingen av den døde i det mørke kjellerrommet spiller både på tilskuerens ubehag og usikkerhet. Både lyssetting og

---

<sup>109</sup> Does inspirasjon er her Shakespeares *Kjøpmannen i Venezia*.

<sup>110</sup> Dette er et tema jeg behandler mer i forbindelse med *Fight Club*, slik jeg ser det utgjør problematikene i Finchers filmer et hele.

kamerabevegelser spiller opp om tilskuerens kroppslige utrygghet (Lykke Christensen 1998:110). Etterforskernes lykter og kamera søker rastløst etter noe å holde fokus på, men svarene blir liggende i mørke. Vi vet ikke hva vi skal se etter.

Christa Lykke Christensen legger i sin analyse av *Seven* vekt på dødens rolle og denne scenen som et eksempel på hvordan filmen tematiserer smerte og kroppslighet gjennom en estetisk iscenesettelse av ”nature morte” (Lykke Christensen 1998:108).

Kroppens kødelighet understreges fx, da offerets ansigt med mange kræfter hives op av spaghettisaucen. Her træder de spektakulært iscenesatte organiske elementer frem, saucen, der flyder som blod fra hans mund og sidder som sår rundt omkring i ansigtet; øjnene, der stirrende åbne og store, spændt til bristepunktet ligesom hans øvrige krop. Et lig, som på ingen måde virker dødt, men faretruende i al sin vælde, som kunne det eksplodere hvert øjeblik. Med andre ord et facinerende horribelt skue (Lykke Christensen 1998:111).

”Fråtseris” døde kropp vises også fram for oss i en påfølgende obduksjonsscene som er av filmens mest visuelt eksplisitte, og hvor vemmelsen fra det mørke stinkende, kakerlakkinntatte åstedet forsterkes. Her ligger det hvite, men blodsprengte, kroppsflytende liket på en benk for spyling og undersøkelse. Jeg følger Dyer i hans poengtering av det groteske ved den *tykke* kroppens her, til tross for at mange mennesker heller ikke har sett virkelig døde kropp. Den døde kroppen kan derfor framstå som frastøtende i seg selv, men det virkelig horrible ligger i kroppens flytende overdimensjonerte karakter. Den døde kroppens iscenesettelse ligger her langt fra for eksempel de vakre likene hos Tarantino.<sup>111</sup>



Figur 29 Den døde kroppen som grotesk (Gluttony & Sloth)

Vemmelse er også et stikkord for de øvrige drapene, også i framstillingen av den levende døde – i ”latskap” kravler insektene rundt og lukten av død er forsøkt fordekt av en skog av ”wunderbaums” i taket. Denne scenens viktigste funksjon er imidlertid å skape sjokk. Etter at etterforskerne mistar den uttørkede skjelettaktige kroppen som død, og setter i gang

<sup>111</sup> Dette kan også beskrives som forskjellen mellom å være død og å dø, som for eksempel Grønstad er inne på i sitt kapittel om *Reservoir Dogs* som han har kalt ”As I lay dying” (Grønstad 2003).

med å ta prøver av hår, negler og avføring, bykser kroppen plutselig mot Mills med en gurglende, rallende lyd.

Mens Lykke Christensen vektlegger den doble horrorren og fascinasjonen for døden, er det et hovedpoeng for Richard Dyer at de to drapene hvor det dvelles ved detaljene, representerer unntakene i filmen, og disse to særpreges dessuten ved kort varighet. Som Dyer anslår, varer disse scenene under et minutt til sammen (Dyer 1999:58). Selv om de to teoretikerne vekter betydningen av disse scenene ulikt, er også Dyer oppmerksom på hvordan framstillingene av disse to drapene er sentrale, fordi de legger grunnlaget for tilskuerens egen imaginasjon i forbindelse med de etterfølgende drapene. Dyer framhever den årelange utsultingen av den fastbundne "latskap" som det stedet i filmen hvor det dvelles ved offerets smerte, tydeliggjort gjennom doktorens kommentar om offerets opplevelse: "He's experienced about as much pain and suffering of anyone I've encountered, give or take." Min vurdering er her en noe annen. Selv om filmen verken visuelt eller i lengde dveler ved ofrenes lidelse, opplever jeg nettopp smerte som hovedinntrykket gjennom filmen som helhet. Et særpreg ved filmen er hvordan smerte framstår som en tilstand delt av alle, både morderen, etterforskerne og ofrene, ikke minst Tracy. I forbindelse med "grådighet" framstår den selvpåførte skjæringen i egen kropp som fysisk sterk på tilskueren. Det aller grusomste drapet er dessuten drapet på den prostituerte som voldtas til døde av en knivliknende dildo. Her blir "gjerningsmannen" som trues til handlingen av John Doe, også offer, og tilskuerens identifikasjon og gru slites mellom begge ofrene. Som kvinne føler jeg med nakent sårbar for smerte og død via det kvinnelige kjønnsorgan, samtidig som valget mellom å være offer (bli drept) eller bli overgriper (for å overleve) kroppsliggjøres og dermed forstås på en ny måte. I motsetning til Dyer mener jeg at filmens manglende visualisering av hendelsene ikke bidrar til at tilskueren glemmer ofrenes smerte. Filmens fokus koblet til behovet for aktiv imaginasjon, gjør at tilskueren levendegjør lidelsen selv.<sup>112</sup>

Framdriften i *Seven* er tilskuerens ønske om å se, i betydningen vite, slik også drivkraften er hos Mills-karakteren. Illustrerende for denne driften hos Mills er obduksjonsscenen av offeret for fråtseri, hvor hans tilbakevendende blikk mot den monsteriøse døde tydeliggjør en ambivalent fascinasjon (Lykke Christensen 1998:112). Richard Dyer beskriver denne tilskuerdriften slik:

We want to know and see the pattern, and the film in turn knows that we do. Our desire to know is sinful. In a film as full of religious allusions as this, it is perhaps reasonable to point out that the foundational sin of humanity, in the Judaeo-Christian tradition, is

---

<sup>112</sup> Jf. også kommentarer om *Reservoir Dogs* i Hills undersøkelse. Flere informanter oppgav at de opplevde scenen sterkere fordi det ikke ble visualisert.

the desire to eat of the tree of *knowledge* of good and evil in the Garden of Eden (Dyer 1999:32).

Den scenen som eksplisitt løfter dette fram, og som åpenbarer den tragiske katastrofen, er den anonyme boksen som Doe sender til åstedet for sluttscenen. For å finne svaret på gåten som Doe har lekt med, må Somersset åpne lokket, – for å vite må han se. Scenen viser for første gang en Somersset uten kontroll, som ikke vet, og her vet han heller ikke lenger om det er riktig å vite. Mens han studerer boksen som han vet inneholder noe vondt, sier han: ”Oh, I don’t know”, før han konkluderer med “I am going to open it”. Verken vi eller Mills får se Tracys hode, men vår imaginasjon iscenesetter det unevnelige. Vår visuelle lyst kan slik sies å få sin rettmessige straff. Den følelsesmessige styrken i scenen hviler på at vi ikke ser, men at det onde overlates til tilskuerens imaginasjon.

Flertallet av filmene viser oss den ondes ansikt delvis som et ansikt vi trenger å lære å se, delvis som et ansikt vi trenger å kjenne igjen som vårt eget. Det som etter min mening gir *Seven* et særegent etisk potensial, er at den i tillegg viser oss offerets ansikt. Filmen bringer ofrene ut av skyggene og der filmer som *Face/Off* lettvint behandler ofrenes smerte og ansikt, hviler filmens slutt på smerten i Mills’ ansikt og gjør den til vår.



Figur 30 Offerets smerte.





## Kapittel 7: Fiksjonsfilmens etiske betydninger

When Mothers tell fairy stories, do their children experience fictions or "life"?

Wayne C Booth<sup>1</sup>

*betydning*

1 mening, tankeinnhold

2 anseelse, vekt, viktighet

3 interesse, omfang

Bokmålsordboka <sup>2</sup>

Denne avhandlingen er skrevet ut fra en vurdering av at etiske perspektiv både er legitime og viktige i filmvitenskaplige analyser av fiksjonsfilm og fiksjonsvold. Det er tre hovedargument som ligger bak denne posisjonen. For det første eksisterer det allerede en etisk kritikk i det offentlige rommet. Den norske filmkritikken representerer en vurderende praksis der etiske kriterier har stått sterkt, i alle fall i forbindelse med voldelige filmer på 1990-tallet. Denne etiske praksisen er det interessant for filmvitenskapen å være i dialog med. For det andre vil etiske perspektiv fylle et hull i fiksjonsvoldsforskningen. Fiksjonsfilmens betydninger for tilskueren handler ikke bare om enkle påvirkningsmodeller, men om komplekse samspill av følelser og holdninger. Etikkteoretiske temaer kan belyse noen av disse. Et avgjørende ledd i min argumentasjon er forståelsen av fiksjonsfilmens væren, dens funksjoner og betydninger for våre liv. Fiksjoner representerer ikke et eget univers som er distansert fra vår verden, fiksjoner er ikke "bare fiksjon". Fiksjonsfilmen forbindes til sine tilskuere gjennom følelser og engasjement.

Jeg har allerede argumentert for at denne etiske kritikken må vektlegge det genuint filmatiske og ikke kan baseres på generelle betraktninger om vold. Jeg har også betont at en slik kritikk må ta opp i seg følelsenes betydninger. Jeg vil i dette siste kapitlet videreutvikle og presisere noen betraktninger omkring forholdet fiksjon, etikk og følelser. En etikkteori om fiksjonsvold bør være basert på følelsenes betydning, som vist er det et trekk ved vold i fiksjonsvold at den genererer sterke opplevelser. Følelsesmessig engasjement er med andre ord en viktig bestanddel her og må inkluderes i teorier om fiksjonsvold og dens betydning. I dette perspektivet kan vi si at følelsene representerer et viktig bindeledd mellom "den fiksjonelle verden" og vår egen. Jeg har allerede tematisert dette, blant annet i filmanalysene, men jeg vil utvikle dette noe mer i dette siste kapitlet.

En etikkbasert filmteori betyr ikke at vold i fiksjonsfilm er et etisk problem per se. Det er ingen etisk tilfredstillende løsning å argumentere *mot* fiksjonsvoldens

<sup>1</sup> Booth 1988:15.

<sup>2</sup> Bokmålsordboka tilslagsord betydning. <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

tilstedeværelse i våre liv, for eksempel i form av sensur på fiksjonsfilm. Til det er fiksjonsvolden for verdifull, og den fyller en rekke viktige tematiske og følelsesmessige roller i møte med sine tilskuere. Det er her viktig å presisere at etiske perspektiv selvsagt ikke bare handler om å påpeke dekadanse i litteraturen eller voldsforherligelse i fiksjonsfilmen. Etiske perspektiv er også tema når vi opplever at fiksjoner er sensible, skjerper våre sanser eller gi oss nye innsikter, for eksempel om oss selv (Booth 1988:11). En hovedtendens innenfor den etikkteoretiske vendingen er argumentasjonen for at fiksjon eller kunst generelt nettopp kan bidra til økt sensibilitet i moralske spørsmål (Noël Carroll, Berys Gaut, Wayne Booth, Martha Nussbaum, Gregory Currie m.fl). Som mine studier har vist kan fiksjonvold representere både negative og positive verdier, og fiksjonsvold må i likhet med alle andre fiksjonelle representasjoner derfor behandles heterogent.

I den offentlige diskursen reduseres imidlertid fiksjonsvold ofte til størrelser som ”fare”, ”skadelighet”, ”problem” eller ”ubehag”. I dagspressen, noe som dessverre inkluderer filmkritikken, framstår filmmediet og fiksjonsvoldens farlighet som betydelig. Norske filmkritikere framsto på 1990-tallet som bekymret på vegne av ”de andre” på en måte som forskningen om påvirkning fra medievold ikke gav grunn til. Denne bekymringen kan også forklare noen doble standarder, og manglende konsistens i verdivurderingene, som blant annet gjør kritikernes holdningene til dels vanskelig å behandle analytisk. Forståelsen av fiksjonsvold som negativt, gir seg blant annet utslag i at filmer med klare kvaliteter blir vanskelig å vurdere, fordi filmatisk kvalitet og etiske holdninger i filmen framstår som kontradiktoriske. En viktig forklaring på de motstridene og motsetningsfulle reaksjonene på filmene er også at filmene nettopp ikke *er* entydige. Noe av det mest karakteristiske ved mitt materiale er ambivalensen som kommer til uttrykk gjennom filmene og som fanges av kritikernes divergerende reaksjoner.

Samtidig er min konklusjon om fiksjonsvoldens betydning for kritikerne todelt; vold tas alvorlig, men film tas for lite på alvor. Til tross for individuelle forskjeller er en konklusjon at kritikere flest undervurderer filmmediet og fiksjonsvoldens muligheter for å skape emosjonelle og kognitive innsikter. I motsetning til filmteorien er imidlertid filmkritikken en sfære hvor filmens verdi aktivt problematiseres. I mitt perspektiv er det avgjørende at filmmediet må forstås som et medium hvis innsikter og opplevelser er viktige for mange mennesker, og at dette også impliserer en seriøs diskusjon av holdninger som formidles. Dette bør derfor være et tema for filmvitenskapen, som heller ikke bør overlate spørsmålet om fiksjonsvolden til fagfelt utenfor humanistiske disipliner.

En rekke spørsmål trenger å belyses gjennom filmvitenskaplige perspektiv, der hver enkelt films særart tas på alvor. Som jeg har vist i mine drøftinger; for mye diskusjon er basert på at ”fiksjonsvold” er ”vold”, og for lite på at det er fiksjon. I en slik tekstanalytisk praksis er det av vesentlig betydning at også fiksjonens epistemologiske status inkorporeres på en teoretisk tilfredstillende måte.

### Ambivalensen

Mitt ståsted er som vist influert av den etiske vendingen som har vært sentral innenfor litteraturteorien, og jeg har argumentert for at en etisk vending også er nødvendig i filmvitenskapen. Denne etikken kan ikke (lengre) baseres på essensielle og universelle kategorier for verdi. Mangelen på faste kategorier gjør ikke etiske perspektiv umulige, bare mer utfordrende og mer interessant. Basert på en moderat moralsk posisjon har jeg argumentert for moderate etiske tilnærminger som inkluderer estetiske kvaliteter og ivaretar filmmediets særpreg. Jeg har her, i motsetning til Gaut og Carroll, framhevet de ambivalente filmens som særlige interessante.

Jeg har også plassert mitt prosjekt i opposisjon til en forståelse av kunst som en egen atskilt sfære og mot forståelsen av at estetisk vurderinger skulle være alene som gyldige i møte med film. Den postmoderne tilstanden har vært beskrevet som en verden hvor etikken fortrenses av estetikken, men jeg vil blant annet støtte meg til Zygmunt Bauman når det gjelder muligheten for en postmoderne etikk. Kultursosiologen Bauman er blant de fremste post-moderne tenkerne som påpeker behovet for og potensialet for en postmoderne etikk (Se særlig *Postmodern Ethics* 1993).

Zygmunt Bauman har analysert det han omtaler som den etiske tilstanden innenfor postmodernismen, og selv om hans felt er sosialteori, identifiserer han noen trekk som er interessante som perspektiveringer av mine undersøkelser. Bauman framhever at mennesket ikke kan beskrives verken som essensielt godt eller ondt, men at mennesket er moralsk ambivalent. Troen på det genuint gode er forfeilet, fordi ingen moralske valg er entydige positive, slik for eksempel omsorg kan utarte til dominans, vil alle moralske valg uunngåelige være aporistiske (Bauman 1993: 10-14).<sup>3</sup> Moralske valg er med andre ord fylt av paradokser og selvmotsigelser, og søken etter klarhet leder kun til mer uvisshet. Moralen er ifølge Bauman ikke universell, men genuint heterogen og ikke-rasjonell:

---

<sup>3</sup> Aporia, en motsetning som ikke kan overkommes eller løses (Bauman 1993: 8). Uttrykket som er hentet fra Platons dialoger blir også anvendt innenfor dekonstruksjonskritikken som ”det blinde punkt”. Se for eksempel [www.storensorskeleksikon.no](http://www.storensorskeleksikon.no)

”They (*moral phenomena*<sup>4</sup>) are not regular, repetitive, monotonous and predictable in a way that would allow them to be represented as rule-guided” (Bauman 1993:11). I forlengelsen av dette vil min konklusjon være at enhver moralsk vurdering nettopp må baseres på filmenes heterogenitet, og derfor ikke kan utledes fra en gitt størrelse, for eksempel ”fiksjonsvold”. Som min gjennomgang av filmutvalget i kapittel 6 har vist, er nettopp variasjon et påfallende trekk selv innfor den tilsynelatende homogenitet amerikansk film fra 1990-tallet representerer. Den formmessige variasjonen i voldsframstillingen er stor, jf spennet mellom filmer som *Face/ off* og *Reservoir Dogs*, og opplevelsene av disse scenene kan slik også plasseres innenfor en stor skala. Muligheten for å etablere en filmvitenskaplig og etikkteoretisk basis som kan favne dette mangfoldet uten individuelle tekstanalyser framstår for meg som en umulighet. Det er derfor ikke mulig å etablere *en* standard for vurdering av henholdsvis legitime eller etisk forkastlige voldsuttrykk, som kan anvendes allment. Kategorier som ”nødvendig” eller ”tjene en funksjon”, som kritikerne delvis baserte seg på, fungerer heller ikke fyllestgjørende. Med Bauman vil jeg argumentere for at de moralske vurderingene ikke kan være universelle, men at det ikke betyr at vi må akseptere den totale relativismen eller nihilismen (Bauman 1993:12).<sup>5</sup> Etiske vurderinger er imidlertid både utfordrende og tidkrevende, det er ikke det letteste å bedrive innefor korte tidsfrister for morgendagens avis. Det offentlige rommet trenger derfor også en akademisk og filmvitenskaplig tilnærming til verdispørsmål.

På samme måte som manglende essensialisme er noe vi må leve med er ambivalens alltid en gitt faktor ved menneskers moral ifølge Bauman. Begrepet ambivalens har vært en sentral omdreining i mitt prosjekt, og jeg har særlig trukket på perspektiv fra Amy Mullin for å underbygge dette (Mullin 2002). Som Mullin vil jeg argumentere for viktigheten av å undersøke de etisk ambivalente verkene med særlig interesse, og for at disse potensielt kan ha positive betydninger. Dette vil jeg i igjen forankre til det klassiske kriteriet om estetisk kompleksitet, etisk kompleksitet er en også en viktig verdi. For Bauman er ambivalens dessuten noe vi må akseptere fordi menneskets moralske valg alltid må implisere en tosidighet. ”Given the primary structure of human togetherness, a non-ambivalent morality is an existential impossibility. No logically coherent ethical code can ”fit” the essentially ambivalent condition of morality” (Bauman 1993:10).<sup>6</sup> Etiske valg

---

<sup>4</sup> Mitt innskudd hentet fra setningen før sitatet.

<sup>5</sup> Wayne C. Booth viser også hvordan entydighet innenfor en etisk kritikk er enda mindre oppnåelig enn i praktisk etikk, hvor noen standarder for menneskelig livsførsel faktisk kan gis (Booth 1988:43).

<sup>6</sup> Baumans argumentasjon må også forstås som en sosialteoretisk lesning av forskjeller mellom modernitet og postmodernitet, hvor den først nevnte kan karakteriseres ved troen på en ikke-ambivalent og ikke-aporetisk etisk

og vurderinger kan vanskelig være entydige og tvisynet er en moralsk kategori vi må akseptere.

Denne beskrivelsen stemmer godt med mitt ståsted etter disse undersøkelsene, mer enn å finne nye regler handler etiske perspektiv om å finne et nytt syn på ting. Mitt prosjekt startet delvis som et forsøk på å finne noen gyldige kategoriseringer av kvalitet og verdi i et landskap som syntes preget av subjektive vurderinger uten retning. Ambivalensen står igjen som den sterkeste og mest stabile kategorien. Filmene generelt, og voldscenene spesielt, framstår ofte med tvetydig innhold, og skaper tvisynte reaksjoner. I stedet for å forsøke dele denne dobbeltheten i mer entydige moment, er min konklusjon at denne ambivalensen både er til å leve med, og potensielt kan virke forvirrende på en innsiktskapende måte (jf. Mullin i kapittel 4, men versus Gaut og Carroll). I noen tilfeller er den ambivalente reaksjonens innsiktskapende potensial mer åpenbar enn i andre. Jeg har framhevet *Fight Club* som et slikt eksempel, hvor samspillet mellom vår voldsfascinasjon og det etter hvert hoderystende ubehaget bidrar til nye innsikter.

Kritikernes innvendinger går ofte på at iscenesettelsen av vold har underholdningen og det spektakulære som sitt fremste mål, det vil si å skape noe underholdende av noe negativt og ubehagelig. Dette synet trenger også en nyansering, fordi det finnes noen motsetningsfylte trekk ved voldshandlingene i flertallet av filmene. Selv om filmene har som oppgave å underholde, er ikke volden ensbetydende med enkle løsninger eller enkel moral. Jeg vil tvert imot hevde at volden i disse brede amerikanske filmene fra 1990-tallet er ganske utfordrende. Det kroppslig spektakulære har blitt mindre viktig, og mens actionhelten tidligere hadde kroppslig kontroll (for eksempel i 1980-tallets actionfilm) synes voldshandlingene mer ute av kontroll, mer utfordrende og mer avkledende (Se f.eks. Schubart 2001, se også Jerslev 1999 for liknende argumentasjon). Med Sharon Willis har jeg brukt metaforen ”å bli tatt med buksa nede” for eksempel om *Pulp Fiction* (Willis 1997, kapittel 6). Metaforen peker begge veier, både helter og publikum tas med buksene nede når vi ler av overrumplende eller overskridende vold.

Dobbelheten eller tvetydigheten er gjennomgående, og eksemplene på hvordan voldsframstillingen ikke kan betraktes som entydige positive løsninger er mange: I *Reservoir Dogs* etter filmens siste “showdown”, kan ingen av mennene lengre stå, og de

---

kode (Se f.eks. Bauman 1993:9). Dagens tilstand kan derimot ifølge Bauman karakteriseres som en flytende tilstand, jf også hans begrep om den flytende moderniteten.

utsletter hverandre.<sup>7</sup> Når “the good guy” i *Cape Fear* Sam Bowden til sist anvender vold for å stoppe psykopaten Max Cady og vinner kampen på liv og død, har han samtidig tapt. Når politimannen i Brad Pitts skikkelse dreper morderen i *Seven* har han mistet alt. Politimannen i *Face/Off* må kompensere for drapet på terroristen ved å ta til seg sønnen hans. Det er med andre ord også noe tvetydig ved voldsframstillingene i filmene på et tematisk nivå, og flere av filmene er særlig interessante som tematiseringer av mannsrollen. Dette blir i liten grad drøftet av kritikerne. Det er selvsagt en ambivalens mellom volden som en attraksjon for publikum på den ene siden, og volden som en negativ løsning for de mannlige karakterene på den andre siden. Mange filmer “snakker med to tunger”, men slik jeg leser flere av filmene, er det ofte volden som taper. I ingen av filmene representerer volden en endelig og positiv løsning. Volden har mister sitt vakre ansikt og hvis mannen har tapt i disse filmene er det volden som har skapt tapet.

På den andre siden har jeg pekt på sider ved filmene *Cape Fear* og *True Romance*, som mer problematiske. I begge filmene framstilles seksualisert vold på måter som ikke åpner opp, men som får oss til å snu oss bort fra det ubehagelige. Selv om jeg har argumentert for kvalitet i form av provokasjon i forbindelse med *Fight Club*, kan heller ikke dette ene trekket allmenngjøres. Provokasjonen, som altså er tilstede hos så vel en Martin Scorsese som David Fincher, er derfor heller ikke en felles gylden standard som kan holdes fram som en kvalitet alle filmer skal søke etter.<sup>8</sup> På samme måten som ubehagets verdi ikke er en gitt størrelse, for eksempel som noe negativt. Ubehaget kommer også i flere former. Noen ganger må vi slå øynene ned og noen ganger er ubehaget øyenåpnende.

En film som *True Romance* er et godt eksempel på hvordan ulike standarder står imot hverandre når en vurdering av kvalitet og verdi skal gis. Dette var helt tydelig hos kritikerne, som roste estetiske sider ved filmen, men tok avstand fra voldsiscenesettelsene. Jeg har i forlengelsen av dette ved hjelp av blant annet perspektiv fra Ed Tan problematisert hvordan filmen skaper ulike følelser som kan forstås på ulike nivå, der tilskueren kan føle avsky for den onde gangsteren Coccotti, men beundring for Christopher Walkens gestalning av karakteren (Tan 1996).

Med Berys Gaut kan man her anvende pro et tanto vurderinger av filmen for å bestemme filmens verdi (Gaut 1998). Med Gaut moderate perspektiv kan vi foreta den viktige presiseringen av at den etiske verdien alene ikke kan avgjøre en films verdi. Denne

---

<sup>7</sup> Unntaket er Mr. Pink men han blir til gjengjeld tatt av politiet utenfor vårt synsfelt.

<sup>8</sup> Jf. Booth mht liknende argumentasjon mot den ene gyldige kvaliteten 1988:56.

inngangen kan bidra til å belyse kvaliteter og problemer med en tvetydig film som *True Romance*, men så lenge vi mangler en absolutt standard for hvilke estetiske sider som er viktige vil konklusjonen likevel sveve. Som Wayne C. Booth påpeker vil kvaliteter ved et verk sjelden kunne fanges i universelle syllogier. Booth diskuterer en rekke slike i sin bok før han konkluderer med følgende som en mulig modell (som er beslektet med Gauts modell)

1. One good (or bad) thing a narrative can do (or say, or be) is X.
2. Such-an-such an aspect, or part, or element of this narrative does X, while other aspects, may thought bad (or good), in varying degrees.
3. Therefore... (Booth 1988: 59).<sup>9</sup>

Som vi ser lar Booth konklusjonen bli hengende. Vi kan si at *True Romance* har negative sider fordi den inviterer til en hedonistisk tilskuerposisjon ved å skape beundring for en torturist, eller man si at den spekulerer i en seksualisert framstilling av Alabama. Vi kan også identifisere kvaliteter ved filmen, for eksempel beundringsverdige skuespillerprestasjoner eller en tidsriktig stil, men vektingen mellom elementene er vanskelig, siden disse verdiene veier forskjellig. Vi kan likevel konkludere med at de negative sidene ved filmen forringer *denne filmens* kvalitet, uten å gi filmen en entydige negativ karakterstikk. Samtidig som vi kan innrømme filmens kvaliteter vil det likevel være betimelig å påpeke noen voldsforherligende trekk ved denne filmen. Tematiseringer av etiske problematikker synes mer interessante og fruktbare enn definitive konklusjoner.

Dersom jeg skal velge et hovedtema som går igjen i filmene i utvalget faller min konklusjon på ”det ondes problem”, eller det jeg mer presist vil betegne som ”det ondes ansikt”. Flere av filmene tematiserer dette, gjerne sammen med temaer knyttet til maskulinitet eller hevnmotivet. Jeg har særlig tematisert dette i forbindelse med karakteren John Doe i *Seven* og Castor Troy (*Face/ off*), men både Max Cady (*Cape Fear*), Little Bill (*Unforgiven*), Hannibal (*Silence of the lambs*) og flere er illustrerende og interessante framstillinger av den onde. Ikke minst er den tynne linjen, eller overgangen mellom god og ond tematisert i flere av filmene. I hvor grad filmene gir innsikter i dette kulturelt meget utfordrende emnet er variabelt, og dette handler særlig om hvordan filmene gjør oss følelsesmessig involvert.

---

<sup>9</sup> Jf. Gauts modell i kapittel 4.

Både hevn og forholdet mellom det onde og det gode er temaer for eksempel i Martin Scorseses *Cape Fear*. Scorseses metode er ikke det subtile, men det åpenlyst overdrevne. Et eksempel er hvordan Max Cady gjøres til det monsteriøst onde når han biter av deler av ansiktet til offeret i den problematiske voldtektsscenen. Når det monsteriøst overdrevne “sklir ut i en blodbøl” for å parafrasere en kritiker, blir det både ubehagelig og problematisk.<sup>10</sup> Volden blir slik støy, også når filmen snur og viser oss at det ondes ansikt har to sider og lett også kan bekle advokaten på den rette siden med det riktige motivet.

Sam Bowdens bevegelse fra sivilisert advokat til brutal hevner framstår som for lite sammensatt til egentlig å bevege eller belyse. Sean Archers i *Face/Off* og hans utvikling fra den energiske og rettferdige etterforskeren, til selv på det grusomste å drepe er noe mer interessant å følge. Archer er agent ”med rett til å drepe”, men i karaktertegningen først i filmen, setter han klare grenser mot utøvelse av ”unødvendig” vold.

Kvantespranget i Archers utvikling skjer når han er fengslet i Troys kropp. For å overbevise de andre innsatte, og ikke minst Castors bror Pollux, om ektheten av hans identitet som Castor Troy må Sean Archer opptre på en langt mer brutal og aggressiv måte enn *han ville gjort som seg selv*. For å overbevise som Troy må han sloss som Troy, brutalt og uten skrupler. Først tvinger han seg motvillig inn rollen, før han som i rus etterhvert kaster seg mot motstanderen og slår og sparker, mens han roper ”I am Castor Troy”. Først med et metallbrett høyt hevet for å slå mot den andres ansikt stopper hans riktige identitet ham.

Flere av filmene viser oss at i de gitte sammenhengende, i de pressede situasjonene, kan de humane grensene flyttes. Å se den ondes ansikt i disse filmene er for å parafrasere Castor Troy første gang han ser sitt ansikt operert på Archer: ”Det er som å se seg selv i speil, bare...ikke”. Som speilinger av den ondes ansikt viser mange av filmene tydelige beskrivelser av at vi selv kunne være dette ansiktet i speilet. Gjennom å plassere den onde nære oss selv gir disse filmene også potensielt viktig innsikter. Et noe grelt unntak i så henseende er Bufffalo Bill i *Silence of the lambs*, hvis monsteriøsitet legges ubehaglig nære det homoseksuelle, som et vrengebilde av den onde som noe annerledes. Og dermed også den homoseksuelle identitet som potensielt monsteriøs (se både Carroll 1998 og Staiger 1993 om dette). Også i *Pulp Fiction* er de verste overgriperne i et univers befolket av kyniske gangstere homoseksuelle. På samme måten som jeg har løftet fram

---

<sup>10</sup> Yngve Finslo i Klassekampen.



noen former for ambivalente reaksjoner som etisk konstruktive, vil jeg peke på noen andre følelser som potensielt negative.

## Likegyldigheten

I motsetning til kritikernes overordnede bekymring for ubehaget, betrakter jeg de likegyldige voldsicenesettelsene som mer urovekkende. Jeg har for eksempel vist hvordan de brutale slåsskampene i *Fight Club* nettopp fungerer øyenåpnende for utviklingen av voldskulturen som filmen har invitert oss inn i. Uten brutaliteten i sluttoppgjøret til *Face/Off* ville den øvrige volden (som gjennom sin konsekvensløshet er minst like problematisk) blitt liggende skjult i skyggene eller bak gnistregn.

Det er med andre ord ikke den brutale volden som bekymrer meg, men jeg bekymres mer når kroppen ikke reagerer, når bildene av mennesker som faller bare går inn det ene øye og ut det andre, uten å etterlate seg reaksjoner i meg. Når det gjør vondt, når det er kvalmt, når jeg kjenner væsker i munnen eller spenningen i musklene føler jeg på kroppen den viktige erkjennelsen av at vold gjør vondt. Jeg vil heller slå av David Fincher enn forføres av James Bond. Jeg vil med andre ord løfte fram verdien av filmer som anvender volden for å skape affektiv motstand i tilskueren.

Det framstår som symptomatisk for debatten om medievolden at det er kunstnerisk interessante og viktige filmer som utfordrer til debatt, selv om det også ligger i sakens natur at det er slike filmer som har kraft til å gjøre dette. Det kan derfor også være på sin plass å problematisere mitt filmutvalg i dette perspektivet. Mitt filmutvalg er basert på filmer som har fått oppmerksomhet, vært kontroversielle, eller hvor volden har vært et tema for diskusjon. I en undersøkelse som dette ville det *også* vært interessant å undersøke filmene hvor volden gikk upåaktet hen, der volden ikke ble et tema i det offentlige rommet, og drøftet hvilke elementer som gjør at enkelte former for vold framstår som usynlig. I denne sammenhengen har jeg derfor anført innvendinger mot (den forøvrigt interessante, gode og viktige) *The Matrix*, som en representant for det jeg opplever som den lett likegyldige volden.

En kontekstualisering av min posisjon er her på sin plass. John Frasers bok *Violence in the Arts* er den boken som har ligget nærmest mitt eget arbeid, i mål om ikke i metode og empiri (Fraser 1976). Frasers studie særmerkes av en kunnskapsrik og innlest forståelse av andre deler av vår kulturarv, både billedkunst og litteratur. Min vurdering av populærkulturens muligheter for refleksjon og empatisk innlevelse, og derigjennom

innlæring er langt mer optimistisk og inkluderende enn hos John Fraser. Hans impresjonistiske studie av forholdet mellom kunst og vold har likevel vært inspirerende, og kjernen hos Fraser ligger nærme mine egne konklusjoner. Kjernen hos Fraser kan etter min mening oppsummeres gjennom følgende setning

Understandable as it may be, however, emotional emptiness is still emotional emptiness, even when it is the result of intellectual combat-fatigue; and this emptiness and the entailed indifferences and dehumanizations seem to me to have been in the prime enemy in the 1960s and still a very real danger (Fraser 1976:35).

Fraser henviser til hvordan glemselens slør hurtig tildekker sterke og provokative hendelser (som Biafra, Vietnamkrigen eller 60-tallets ulike frigjøringskamper.)

Even at the best of times, one is always in danger of lapsing into indifference towards subject that one cannot afford to be indifferent to; it can be a welcome relief to escape from the pain of consciousness. But if the medieval Church, indeed considered accidie one of the gravest of sin, it was surely right (Fraser 1976:35).

Jeg løfter fram John Frasers perspektiv i detalj ikke bare fordi hans posisjon gir gjenklang i min, men også for å vise hvordan den på interessant måte kan parallellføres med den filmen som tematiserer likegyldigheten som problem. I *Sevens* beskrivelse av forholdet mellom synd og ondskap gis både den onde Doe og helten Somersset vesentlige innsikter. I henhold til Somersset er menneskenes sentrale synder vold, ondskap og likegyldighet ovenfor volden og ondskaper (se også Dyer 1999:13). Does prosjekt er som han sier et forsøk på å slå med slegge mot mennesker som ikke kjenner noe annet enn det harde. Når Doe holder sin preken mot verdens tilstand er det mangelen på reaksjoner han framhever. Richard Dyer er inne på det samme i sin analyse av *Seven*

The sound of aggression, conflict, hysteria, is something we have learnt to become indifferent to, because as Doe says of sin "it's common, it's trivial (and so) we tolerate it morning, noon and night" or at any right until it's too late (Dyer 1999:52).

Det er derfor også viktig at summen av enkeltdelene (medievold) betraktes som en viktig størrelse. En bil i et stille landskap ødelegger stillheten, mens rekken av biler danner et stille sus som etter hvert glir uhørbart forbi. Derfor er voldens kvantitet i det totale filmtilbudet viktig. Filmene som skiller seg ut, som synliggjør de stille filmene eller den usynlige volden og er tilsvarende viktige. Når volden i provoserende og særpregede filmer blir for omfattende og for påtrengende synliggjøres den stille volden som vi godtar i

andre filmer. Filmer som er mindre spektakulære og mindre provoserende, men kanskje også mindre viktige og verdifulle enn filmene i denne undersøkelsen.

Dette bringer meg tilbake til likegyldigheten som problem i voldframstillingene i filmutvalget. Jeg har gjort det til et hovedpoeng at fiksjonsvolden ikke er likegyldig i betydningen at den gjør tilskuerne likeglade. Fiksjonsvolden beveger og provoserer, så likegyldigheten er ingen hovedregel.

Likegyldigheten er likevel et problem i forhold til de ansiktene vi ikke ser, ofrenes ansikt. Jeg har berørt dette i avsnittet ”Volden i lys og skygge” men løfter dette tydeligere fram her i avslutningen. Både i *The Matrix* og *Face/Off* er mye av volden noe som skjer mot den ansiktsløse, for eksempel vakter som står i veien for Neos oppdrag eller Archers flukt fra fengselet. *Face/Off* tematiserer dette i en sentral scene når FBI går til angrep på det de tror er Castor Troy og hans allierte. Sean Archer forsvarer seg og skyter, mest for å skade, men også for å drepe. I en avgjørende scene river han masken av en FBI-agent og ser et kjent ansikt, sin nære kollega Buzz. Ved å se offerets ansikt kan han ikke drepe.

Ved å legge handlingene mot ofrene i skyggen, ved at vi ikke ser ofrenes ansikter, ved at vi ikke ser voldens effekt mot den menneskelig kroppen, skaper det en manglende innlevelse. Slike scener finnes det en rekke av i *Face/Off*, også slik har en film som *Face/Off* skyggesider. Det er ikke uten grunn at den volden jeg har beskrevet som mest ubehagelig har rammet ofrenes ansikt i enkeltscener fra *Reservoir Dogs*, *Cape Fear* eller *Silence of the lambs*. Ubegaget i sluttscenen til *Face/Off* gir altså samtidig perspektiv den volden som ikke skaper ubehag.

Det viktigste poenget mitt her er at gjennom fokuset på den andres ansikt, skapes et rom for følelsemessig engasjement, en større grad av empati med offeret i tråd mer perspektivene jeg har knyttet til Tan og hans begrep om vitnefølelser.<sup>11</sup> Offerets ansikt bidrar til å gjøre sluttscenen i *Seven* så skjellsettende. Her er overgriperen og offerets ansikt dessuten blitt ett. Grunnlaget for en empatisk innlevelse i hovedpersonens skjebne er skapt gjennom nærhet og tilstedeværelse i de involvertes liv, gjennom at vi er gjort til vitner (Smith 1996, Tan 1996). Det er i dette perspektivet min skepsis mot den distanserte volden må forstås, den manglende empatien for ofrene som mange av filmene framviser er et potensial for kynisme, også hos tilskueren.

Distanse skaper fravær av empati, nærhet skaper sterkere følelser og sterkere

---

<sup>11</sup> Se for eksempel Neill (1996) og Plantinga 1999 for interessante perspektiv på film og empati.

følelser skaper tettere bånd mellom tilskuer og fiksjon. Essensen i Zygmunt Baumans postmoderne etikk kan fanges i motsetningen mellom distanse og nærhet. Nærhet muliggjør en moralsk ansvarlighet og omsorg for den andre, mens distanse mellom mennesker usynliggjør konsekvensene av de menneskelige handlingene, og skaper derfor likegyldighet og moralsk usynlighet (Hviid Jacobsen 2003:196). Baumans moralske filosofi kan derfor betraktes som en argumentasjon for en nærhetsestetikk, ikke minst inspirert av Emmanuel Lévinas.<sup>12</sup>

Lévinas, blant annet omtalt som det 20-århundres filosof (Kolstad 1998), er den fremste fornyeren av etikken og hans omtanke eller omsorgsetikk har fått mange etterfølgere. Bauman legger i forlengelsen av Lévinas forståelse av Den Andres ansikt og Den Andres fordring vekt på den moralske impulsen som avgjørende for menneskelig moral. Dette moralsynet er ikke institusjonsbasert, eller basert på normative kontrakter, men på følelsesmessige engasjement med den andre (Hviid Jacobsen 2003:197, se også Vetlesen og Nortvedt<sup>13</sup>, Lévinas 1998).

I denne sammenhengen er disse perspektivene viktige i første rekke som en påminnelse om hvordan den andre og den andres ansikt innsikt kan gi innsikt i oss selv. For disse filmene gjelder det både den sterke og den svake, offer og overgriper, med sider som likner våre egne. Men disse innsiktene hviler på at vi kommer den andre nære og at den er følelsesbasert.

Jeg vil også framheve denne tematikken som et særlig interessant felt for videre forskning. Filmmidiet framstår som særlig godt egnet for å tematisere noen av disse perspektivene, og Bauman og Lévinas som særlig gode utgangspunkt for å drøfte spørsmål om empatiens betydning for moral og moralske innsikter.

### Engasjementet

Den etiske vurderingens største verdi eller gevinst ligger i det selvrefleksive, det vil si i kombinasjonen av erkjennelsen av den andre og oss selv. Med Kendall Walton kan vi hevde at fiksjonen er særlig godt egnet til slik selvrefleksivitet og at selvrefleksjonen er sentral for fiksjonens betydning.

---

<sup>12</sup> Se for eksempel Hviid Jacobsen om dette.

<sup>13</sup> Den norske filosofen Arne Johan Vetlesen har gjort et vesentlig bidrag til Lévinas forskningen i forholdet til betydning for kunsten, og om empatiens betydning for moralen.

It is chiefly by imagining ourselves facing certain situations, engaging in certain activities, observing certain event, experiencing or expressing certain feelings or attitudes that we come to terms with our feelings – that we discover them, learn to accept them, purge ourselves of them, or whatever exactly it is imagining helps us to do (Walton 1990:34).

Steven Connor hevder at en vesentlig grunn til at spørsmål knyttet til verdier og vurderinger er så komplekse bunner i at slike evaluerende prosesser alltid vil involvere elementer av selvrefleksjon (Connor 1992:18). Vi evaluerer med andre ord vår egen evaluering i denne prosessen, noe som kan være særlig framtrædende og utfordrende i forbindelse med voldscener. Hvordan kan jeg forsvare at jeg ler når Vince Vega utbryter ”I shot Marvin in the face”, eller hvorfor går ubehaget over min grense i møte med voldtektscenen i *Irreversible*? Man kan føle en viktig selvbekreftelse ved opplevelsen av å reservere seg mot brutalitet, gjennom en posisjon som kan formuleres som: ”Jeg liker meg selv fordi jeg reagerer med avsky mot brutalitet i fiksjon, det viser at jeg ikke er kald eller avstumpet”. De gode følelsene skapes når vi bekreftes som humanister. Men selvinnsikt skaper ikke alltid varme følelser, vi kan forferdes eller utfordres når vi fascineres av overskridende framstillinger av den onde, eller spektakulære iscenesettelser av vold. Fordi etiske vurderinger i vesentlig grad handler om oss selv involverer de alltid element av sterke følelser. Jeg vil dessuten argumentere for at de sterke følelsene har det største etiske potensialet. Fordi vi ikke overser den utfordrende volden og fordi den setter våre vurderinger i bevegelse.

Estetikken og etikken er tett forbundet fordi de estetisk mest engasjerende filmene har den største kapasiteten for å sette imaginasjonen i bevegelse, og dermed også den moralske imaginasjonen.<sup>14</sup> Som jeg har poengtert tidligere er fiksjonen forbundet til oss gjennom en bro til våre følelser, holdninger og tanker. Fiksjonsvoldens mimetiske tvangstrøye kan gjerne kles av, fordi volden ikke primært er viktig for oss fordi den likner den faktiske volden, men på grunn av følelsene den vekker.<sup>15</sup> Samtidig vekker filmmediet sterke følelser også i kraft av sin visualitet, som vi kan hevde gir mimetiske kvaliteter. Mange filmatiske iscenesettelser står langt fra den virkelige volden gjennom for eksempel ved sin skjønnhet eller sin avstand fra fysiske lover. En postmoderne insistering på sin at filmer som *Pulp Fiction* lever et liv frisatt fra vår verden, er likevel en feilslutning, forbindelsen mellom fiksjonens verden og vår egen verden er psykologisk (Walton 1998:191-192).

<sup>14</sup> Se note 16 og nedenunder for mer.

<sup>15</sup> Se også Grønstad på dette punktet 2003.

Kendall Walton argumenterer dessuten for at forbindelsen mellom fiksjon og virkeligheten er tettere når det gjelder moralske prinsipper, enn la oss si fysiske lover. Vi kan la oss lede til å tro at noen sannheter kun er gyldige i den fiksjonelle verden,<sup>16</sup> for eksempel at det finnes ringer som kan gjøre helten usynlige (Walton 2002). Waltons påstand er at vi i forbindelse med moralske henseender er mindre villige til å skille fiksjonen fra vår virkelige verden. Vi vurderer fiksjonskarakterer som om de har blod i årene, følelser og moralske valg (Walton er her m.a.o. helt på linje med Murray Smith 1996). Selv i forbindelse med karakterer som Lula og Sailor (*Wild at Heart*) som er beskrevet som både pappfigurer, og som refleksive og frisatte, oppleves som menneskelige. Som Anne Jerslev beskriver dem de: ”har hjerter, der slår hårdt og vildt og en adferd, der kan forklares med sjælige termer” (Jerslev 1993: 143). Vi vurderer derfor fiksjonskarakterer med standarder fra det virkelige livet. Vi konstruerer fiksjonelle verdener så nære vår egen som mulig (Walton 2002:345-346). Friheten til å manipulere moralske karakterstikker i det fiksjonelle rommet er mindre enn muligheten til å gå på vegger, og selv refleksive eller kulturelt frisatte tekster har bånd til oss selv. For filmmediet (og fotografiske medier generelt) forankres dessuten den fiksjonelle verden nære oss gjennom visuelle framstillinger av menneskelige kropper og ansikter. Gjennom fiksjonsfilmen møter vi fiksjonskarakterer som er som speilinger av oss selv. Karakterer med kropper og ansikter som kan oppleves som like våre egne, og dermed tiltros samme muligheter for fysiske og mentale opplevelser, som smerte og empati.

Det kognitive perspektivet representert ved Gaut og Carroll, vektlegger fiksjonens betydninger nettopp i dette perspektivet. Vi forstår fiksjonen i lys av erfaringer fra det virkelige livet. Med Carroll kan man likevel hevde at fiksjonens mulighet til å lære oss noe nytt er begrenset, det meste av det en film formidler er av en karakter vi kan betegne som kognitive trivialiteter (Carroll 2000). Vi kan dra lærdom om faktiske kriger eller sykdommer, men filmens fremste betydning ligger ikke i denne typen læring. Men nettopp her er andre erfaringer enn tradisjonelle kognitive innsikter relevant. De kognitive perspektivene er derfor først og fremst relevante når de tar opp i seg følelsenes viktige betydning.

Verdien av fiksjonen er større som igangsetter for vår imaginasjon, eller det jeg vil beskrive som den følelsesmessige øvelsen, gjennom fiksjonen kan vi utvide horisontene

---

<sup>16</sup> “It is fictional that it is true” (Walton 1990, 2002).

for vår imaginasjon.<sup>17</sup> Fiksjonen gjør det mulig for oss å involvere oss i hendelser eller skjebner vi ellers ikke ville kunne forestille oss (Walton 1988:22). Derfor er fiksjon og fiksjonsfilm særlig egnet til det vi kan beskrive som moralsk imaginasjon (Nussbaum 1990, Currie 1996).<sup>18</sup> Den australske filosofien og fiksjonsteoretikeren Gregory Currie betegner den menneskelige imaginasjonen som et treningsstudio (Currie 2000). Dette er en god metafor:

They (*fictions*<sup>19</sup>) make it easier for us to weave together a pattern of complex imaginings by laying out a narrative; they give us, through the talents of their makers, access to imaginings more complex, inventive and colourful than we could often hope to construct for ourselves; sometimes, by artfully withholding crucial bits of narrative information, they can, like inspired and inspiring sport coaches, bring us to the point where we can make imaginative leaps of ourselves (Currie 2004:3).<sup>20</sup>

For Currie kan fiksjon få oss til å teste, eller revurdere våre verdier og noen ganger fiksjonen bidra til å endre våre ønsker eller verdier. Fordi fiksjonen kan bidra til å iverksette imaginasjonen vår på nye måter, kan den også endre våre moralske holdninger. Oftest vil denne prosessen forsterke eller tydeliggjøre holdninger vi har. Noen ganger avdekkes nye holdninger eller holdninger vi ikke visste at vi hadde. Det ligger etter min mening implisitt at denne typen trening kan gjøre vondt, men når det fungerer kan det gi oss nye kvaliteter, for eksempel ny moralsk kunnen. Som etter ei hard økt i treningsstudio vil vi ofte oppleve at det er best etterpå, når vår egen imaginasjon jobber videre.

Fiksjonen har evnen til å engasjere sitt publikum også til etiske vurderinger, både gjennom øvelser og utvidelser (Carroll 200:367). Derfor kan også ubehagelige representere viktige verdier når disse iscenesettelsene er gjort på interessante og engasjerende måter. Ved å vektlegge filmenes estetiske verdier og imaginasjonens betydning, kan vi se at også film med moralske forkastlige holdninger kan gi viktige innsikter, når dette tematiseres på interessante og oppfinnsomme måter. Ved hjelp av slike perspektiv kan vi også avklare dobbeltheten i ubehaget og nytelsen ved overskridende voldsrepresentasjoner.

Forutsetningen for etisk kunnen eller innsikt fra fiksjon ligger i engasjementet. Filmer som går på følelsene løst, på godt og ondt, har potensial for etisk selvrefleksjon. Slik kan vi konkludere at etisk kompleksitet er en kvalitet. Engasjementet er samtidig den

---

<sup>17</sup> Imaginasjonsbegrepet anvendes noe ulikt av teoretikerne jeg drøfter (Carroll, Currie, Mullin, Walton og Johnson). Jeg velger her å tone ned divergensen, men anvender begrepet relativt vidt dvs mest i tråd med Mullin 2002 og Walton 1990.

<sup>18</sup> Så vidt jeg kan se er det Martha Nussbaum som anvender dette begrepet først 1990.

<sup>19</sup> Mitt innskudd fra setningen foran for oversiktens skyld.

<sup>20</sup> Fra web side 3 av 5.

etiske refleksjonens legitimering og et potensial for selvforståelse. Det følelsesmessige engasjementet er forbindelseslinjen mellom oss og fiksjonsfilmen. Filmen har etiske betydninger, filmen er ikke frisatt i sin egen sfære, fordi den lever i oss.



## Bibliografi

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max ([1947]1991) *Kulturindustri*, Oslo: Cappelen.
- Allen, Richard & Smith, Murray (red.) (1999) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Allen, Richard (1993) "Representation, Illusion and the Cinema", *Cinema Journal* 32, no 2 (Winter 1993): 21-48.
- Allern, Sigurd (2001) *Nybetsverdier: om markedsorientering og journalistikk i ti norske aviser*, Kristiansand: IJ-forlaget
- Amis, Martin (1996) "Hollywoods four big lies", Karl French *Screen Violence*, London: Bloomsbury.
- Andersen, Per Thomas (1987) "Kritikk og kriterier", *Vinduet*, nr.3, 1987.
- Andersen, Per Thomas (1995): "Dajanistikk og kritikk", Sissel Lie & Liv Nysted *Samtaler med et svin*, Oslo: Cappelen.
- Anderson, Joseph (1996) *The reality of Illusion*, Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press.
- Aristoteles (1989) *Om diktekunsten (Poetikken)*, Oslo: Dreyers.
- Arroyo, Jose (2000) *Action/Spectacle*, London: BFI.
- Bager, Lone, Kyndrup, Morten & Lønstrup, Ansa (1999) *Kunsten og værket, Æstetikstudier VI*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Barker, Martin & Petley Colin (2001) *Ill effects. The media/violence debate*, London & New York: Routledge.
- Barker, Martin & Staiger, Janet (2000) "Traces of interpretations", Framework online, [www.frameworkonline.com/42jsmb.htm](http://www.frameworkonline.com/42jsmb.htm), 30.11.2000.
- Barker, Martin, Arthurs, Jane & Harindranath, Ramsawami (2001) *The Crash Controversy. Censorship Campaigns and Film Reception*, London & New York: Wallflower.
- Barthes, Roland ([1973] 1998) *Lysten ved teksten*, Oslo: Solum
- Baudrillard, Jean ([1981] 1994) *Simulacra & Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bauman, Zygmunt (1978) *Hermeneutics and social science*, New York: Columbia University Press.
- Bauman, Zygmunt (1993) *Postmodern ethics*, Oxford: Blackwell
- Bauman, Zygmunt (2001) *Flyende modernitet*, Oslo: Vidarforlaget.

- Bazin, André: (1967) *What is cinema? 2*, Berkeley: University of California Press.
- Beardsley, Monroe ([1958] 1981) *Aesthetics, Problems in the philosophy of criticism*. Indianapolis: Hackett
- Bermudez, Jose Louis & Gardener, Sebastian (2003) *Art and Morality*, London & New York: Routledge.
- Beyer, Edvard & Moi, Morten (1990) *Norsk Litteraturkritiks historie 1770-1940. Bind 1 1770-1858*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjurstrøm, Erling & Rudberg, Monica (1997) "Hungry Heart – moderne mannlighet og kvinnelighet på vei", Monica Rudberg *Kjærlighetsartikler – Ungdom, kjønn og kjærlighet i forandring*, Oslo: Tano.
- Bjørnebekk, Ragnhild (1998a) "Volden for øyet". *Om voldsskildringers betydning for voldsutøvelse hos unge i risikosonen*. Voldsskildringsrådet/Brottsforebyggende rådet, Stockholm.
- Bjørnebekk, Ragnhild (1998) *Gjenger, ran og vold : 90 tallets kriminalitets-treenighet?: en gjennomgang av forskning*, Oslo: Polithøgskolen.
- Bjørnebekk, Ragnhild (1994) "Voldsbølgen på skjermen, bølgen som forvandler barn til små monstre?", *Z* nr 2, 1994.
- Bolin Göran (1998) *Filmbytare: videovåld, kulturell produktion & unga män*, Umeå : Boréa Bokförlag.
- Bontekoe, Roe & Jamie Crooks (1995) "The Inter-relationship of Moral and Aesthetic Excellence", Brian Fenner (red.) *Ethics and the Arts*, New York & London: Garland Publishers
- Booth, Wayne (1988) *The company we keep: an ethics of fiction*, Berkeley: University of California Press
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bordwell, David & Carroll, Noël (red.)(1996) *Post – Theory: Reconstructing Film Studies*, London: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2002) *Film history: An Introduction*, Boston: McGraw-Hill.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dommekraften*, Oslo: Pax.
- Braaten, Lars Thomas (1996) "Film, fortellerstyring og etiske implikasjoner", Gunnar Iversen, Stig Kulset, Kathrine Skretting (red.) *As time goes by*, Trondheim: Tapir.
- Bragg, Sara (2001) "Just what the doctors ordered? Media Regulation, education and the "problem" of media violence" Martin Barker & Colin Petley Colin (1997/2001) *Ill effects: The media/violence debate*, London & New York: Routledge.

- Branston, Gill (2000) *Cinema and Cultural Modernity*, Buckingham: Open University Press.
- Brunstad, Paul Otto (2003) *Seierens melankoli*, Oslo: Gyldendal.
- Bryant, Jennings & Dolf Zillmann (1994) *Media effects: advances in theory and research*, Hillsdale, N.J.: L. Erlbaum Associates.
- Buckingham, David (1996) *Moving Images*, Manchester: Manchester University Press.
- Buscombe, Edvard (2003) *Unforgiven*, London: BFI.
- Bushman, Brad J. & Anderson, Craig A. (2001) "Media Violence and the American public: Scientific Facts Versus Media Misinformation", *American Psychologist*, 2001, Vol 56, No 7.
- Bø-Rygg, Arnfinn (1985) "Institusjonen Kunst", Arnfinn Bø-Rygg & Hild Sørby (red.) *Kunst og kulturformidling*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bø-Rygg, Arnfinn & Sørby, Hild (red.) (1985) *Kunst og kulturformidling*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Carroll, Noël (1988) *Philosophical problems of classical film theory*, Princeton: Princeton University Press
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.
- Carroll, Noël (1998a) *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Carroll, Noël (1998b) "Art, narrative, and moral understanding", Jerrold Levinson (red.) *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël (1998c) "Moderate Moralism versus Moderate Autonomism", *The British Journal of Aesthetics* 38:4 (October).
- Carroll, Noël (1999) "Film, Emotion, and Genre", Carl Plantinga & Greg M. Smith (red.), *Passionate Views: Film Cognition, and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Carroll, Noël (2000a) "Introducing film evaluation", Gledhill, Christine & Williams, Linda *Reinventing Filmstudies*, London: Arnold.
- Carroll, Noël (2000b) "Art and Ethical Criticism: an Overview of Recent Directions of Research", *Ethics*, Vol 110, no 2 (Jan 2000) 350-387, University of Chicago Press.
- Carter, Cynthia & Kay Weaver (2003) *Violence and the media*, Buckingham: Open University Press
- Casebier, Allan (1991) *Film and phenomenology: toward a realist theory of cinematic representation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Christie, Nils (1999) "Større våld enn nöden kräver" i *Norske medietidsskrift* nr 2, 1998.

- Carlsson, Ulla & Feilitzen, Cecilia von (1998) *Children, Media, Violence: Yearbook for the International Clearinghouse on Children and Violence on the Screen*, Göteborg: UNESCO.
- Carlsson, Ulla & Feilitzen, Cecilia von (2000) *Children in the new media landscape: games, pornography, perceptions*, Göteborg: UNESCO.
- Christensen, Saabye Lars (2003) *Maskeblomstfamilien*, Oslo: Cappelen.
- Christensen, Lykke Christa (1998) "Kropslig pinsel som spektakulært skue: Om David Finchers film "Seven"", Christa Lykke Christensen, Anne Jerslev, John Thorup *Kroppe - billeder – medier*, Valby: Borgen.
- Christensen, Christa Lykke, Jerslev, Anne & Thorup, John (1998) *Kroppe - billeder – medier*, Valby: Borgen
- Clark, Andy, May, Larry & Friedman, Marilyn (red.)(1996) *Mind and morals: essays on cognitive science and ethics*, Cambridge, Mass.: MIT Press
- Clery, E. J (1996) "The pleasure of Terror: Paradox in Edmund Burke's Theory of the Sublime", Roy Porter & Marie Mulvey Roberts (red.) *Pleasure in the Eighteenth Century*, London: MacMillan.
- Clover, Carol (1992) *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, London: BFI.
- Cohan Steven & Ina Hark (red.)(1993) *Screening the male*, London & New York.
- Cohen, Ted (1998) "On Consistency in one's personal aesthetics", Jerrold Levinson (red.): *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Connor, Steven (1992) *Theory and Cultural Value*, Oxford UK & Cambridge US: Blackwell.
- Conolly, Oliver (2000) "Ethicism and moderate moralism", *British Journal of Aesthetics*, Vol 40, No 1, July 2000, British Society of Aesthetics.
- Corrigan, Timothy (1991) *Cinema without Walls*, London & New York: Routledge.
- Cosby, Mark (1999)"Reflection upon "The Matrix"", *Film and Philosophy* no.31, 1999.
- Currie, George (1995a) *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Currie, Gregory (1995b) "The Moral Psychology of Fiction", *Australian Journal of Philosophy*, Vol 73, no 2 (1995).
- Currie, Gregory (1998) "Realism of Character and the value of fiction", Jerrold Levinson (red.): *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Currie, Gregory (1999) "Cognitivism", Toby Miller & Robert Stam *Film Theory*, Malden, Mass.: Blackwell Publishing.

- Currie, Gregory (1999) "Narrativ Desire" paper til konferansen *Film, Mind and Viewer*, København 28.05.1999.
- Dahl, Hans Fredrik & Bastiansen, Henrik (1999) *Ytringsfriheten i det 20. århundre*, vedlegg til NOU 1999:27, Oslo: Ytringsfrihetskommisjonen.
- Dahl, Hans Fredrik, Gripsrud, Jostein, Iversen, Gunnar, Skretting, Kathrine & Sørensen, Bjørn (1996): *Kinoens mørke. Fjernsynets lys*, Oslo: Gyldendal.
- Dahlquist, Ulf (1998) *Større våld enn noden krever*, Umeå: Boréa Förlag
- Damasio, Antonio (2001) *Descartes' feiltagelse: fornuft, følelser og menneskehjernen*, Oslo: Pax.
- Damasio, (2002) *Følelsen av hva som skjer: kroppens og emosjonenes betydning for bevisstheten*, Oslo: Pax.
- Dean, Jeffrey (2004) "Aesthetics end Ethics: The State of the Art", <http://www.aesthetics-online.org/ideas/dean.html>, 20.09.2003.
- Devereaux, Mary (1998) "Beauty and evil: the case of Leni Riefensthal's *Triumph of the will*", Jerrold Levinson (red.): *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickie George (1997) *Introduction to Aesthetics*, New York & Oxford: Oxford University Press.
- Drotner, Kirsten (1990) "Modernitet og mediepanikk", Ivar Frønes og Trine Deichman Sørensen (red.) *Kulturanalyse*, Oslo: Gyldendal.
- Dugstad, Lien (1999) "– Di Caprio har skyld i skolemassakren", *Nettavisen* 22.04.1999. [www.nettavisen.kultur/60946.html](http://www.nettavisen.kultur/60946.html)
- Dyer, Richard (1999) *Seven*, London: BFI Publishing:
- Dyregrov, Arne (2001) "Vold på film og tv", *Dagbladet*, 09.08.2001
- Eagleton, Terry ([1984]1990) *The function of criticism: from the Spectator to post-structuralism*, London: Verso.
- Elguren, Alexander (1994) *Det Skrekkelige*, Oslo: Akursiv.
- Ellingsen, Thor (1996) "Og hva gjorde filmkritikerne mellom 1960 og 1996", Strindberg, Lisa Kristin & Løchen, Kalle (red.) *Norsk Filmkritikerlag 50 år 1946-1996*, Oslo: Norsk Filmkritikerlag.
- Elvik, Halvor (1998) "TV har skylda, sier presten", *Dagbladet*, 27.03.1998
- English, John (1976) *Criticizing the critics*, New York: Hastings House.
- Evans, Dylan (2001) *Emotion. The science of sentiment*, Oxford: Oxford University Press.
- Evensmo, Sigurd (1967) *Vold i filmene: ett års kinoprogrammer i Norge og noen perspektiver*, Oslo: Gyldendal.

Evensmo, Sigurd ([1969] 1993) *Det store tivoli: film og kino i Norge gjennom 70 år*, Oslo: Gyldendal.

Felitzen, Cecilia von, Forsman, Michael & Roe, Keith (1993) *Våld från alla håll*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag.

Felitzen, Cecilia von (2001) *Medievåldets påverkan : en kortfattad forskningsöversikt*: Göteborg: Nordicom.

Fenner, Brian (red.)(1995) *Ethics and the Arts*, New York & London: Garland Publishers

Forster, E.M ([1921] 1975) *Aspects of the Novel*, Cambridge: Penguin.

Fossheim, Halvard (red.) (1999) *Filmteori*, Oslo: Pax.

Fossland, Jørgen & Grimen, Harald (2001) *Sehforståelse og frihet. Introduksjon til Charles Taylors filosofi*, Oslo: Universitetsforlaget.

Fraser, John (1976) *Violence in the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, New York and Melbourne.

Freeland, Cynthia & Wartenburg, Thomas E. (red.)(1995) *Philosophy and Film*, New York: Routledge.

Freeland, Cynthia (1995) "Realist Horror" Freeland, Cynthia & Wartenburg, Thomas E. (red.) *Philosophy and Film*, New York: Routledge.

Freeland, Cynthia (1999) "The Sublime in Cinema", Carl Plantinga & Greg M. Smith (red.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

Freeland, Cynthia (2000) *The naked and the undead: evil and the appeal of horror*, Boulder: Westview Press.

Freeland, Cynthia (2002) *But is it art?*, New York: Oxford University Press.

Freeland, Cynthia (2003) "Mixed Asthetic Emotions", hand out at Ethics and Negative Aesthetics, Trondheim 21-24.10.2003.

French, Karl (1996) *Screen Violence*, Blomsbury: London.

Gaut, Berys (1994) "On Cinema and Perversion", *Film and Philosophy*, Volume no 1, 1994.

Gaut, Berys (1998) "The ethical criticism of art", Jerrold Levinson (red.): *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gaut, Berys (1999) "Identification and Emotion in Narrative Film", Carl Plantinga & Greg M. Smith (red.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

- Gaut, Berys & Lopes, Dominic (2003) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York: Routledge.
- Gaut, Berys (2003) "Art and ethics", Berys Gaut, & Dominic Lopes *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York: Routledge.
- Gerbner, George (1972) "Violence in television drama. Trends and symbolic functions", George Comstock & Eli Rubinstein (red.) *Television and social behaviour*, Vol 1. Washington: Government printing Office.
- Gerbner, George (1988) *Violence and terror in the mass media*, Paris : Unesco
- Gjelsvik, Anne (1997): *Etiske og estetiske kriterier ved evaluering av film*, Trondheim: DFT-studier, Universitetet i Trondheim.
- Gjelsvik, Anne (1998) "Vold på godt og vondt", *Z* nr 2, 1998.
- Gjelsvik, Anne (1999) "Film og verdi – mellom etikk og estetikk", *Kirke og Kultur*, nr 5/6 1999.
- Gjelsvik, Anne (2002) *Mørkets øyne. Filmkritikk, analyse og vurdering*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gentikow, Barbara (1997) *Medievold og samfunns vold*, Arbeidspapirer nr 19/1997, Bergen: Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Gledhill, Christine (1995) "Women reading Men", Pat Kirkham & Janet Thumin *Me, Jane, Masculinity, Movies and Women*, New York: St. Martin's Press.
- Goldstein, Jeffrey H. (red.) 1998) *Why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*, New York& London: Oxford University Press.
- Graham, Gordon (1997) *Philosophy of The Arts, An Introduction to Aesthetics*, London & New York: Routledge.
- Grant, Barry Keith (1996) *The Dread of difference : gender and the horror*, Austin: University of Texas Press.
- Gripsrud, Jostein (1988) "Den problematiske populærkulturen", *Samtiden* 6/1988.
- Gripsrud, Jostein og Skretting, Kathrine (red.)(1995) *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*, Oslo: NFR
- Gripsrud, Jostein (1995) "Billedforbud og virkelig vold", *Dagbladet* 03.02.1995
- Gripsrud, Jostein (1999) *Mediekultur, mediesamfunn*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Grisham, John (1996) "Don't sue the Messenger", French, Karl *Screen Violence*, Blomsbury: London.
- Grodal, Torben (1997) *Cognition, Emotion and Visual Fiction*, University of Copenhagen, 1994. Oxford: Clarendon.

- Grodal, Torben (2003) *Filmopplevelse – en indføring i audiovisuel teori og analyse*, København: Forlaget Samfundslitteratur.
- Grøn, Arne ([1982] 2002) ”Merleau-Ponty: sansning og verden”, Lübcke, Paul (red.) *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*, København: Politiken.
- Grønstad, Asbjørn (2003) *Transfigurations: violence, death, and masculinity in American cinema*, Doktoravhandling, Bergen: Department of English, University of Bergen.
- Gunning, Tom (1995) “An aesthetic of Astonishment: Early film and the (In) Credulous Spectator”, Linda Williams (red.) *Viewing Positions*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Gunter, Barrie (1994) “The question of media violence”, Jennings Bryant & Dolf Zillmann, *Media effects: advances in theory and research*, Hillsdale, N.J. : L. Erlbaum Associates
- Gunter, Barrie, Harrison, Jackie & Wykes, Maggie (1998) *Violence on Television Distribution, Form, Context, and Themes*. London: Lawrence Erlbaum.
- Habermas, Jürgen (1971) *Borgelig offentlighet*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Haddal, Per (1994) ”Filmtilsynet stinker av inkompetanse”, *Aftenposten* 25.10.1994.
- Hanche, Øyvind, Iversen Gunnar, Klevjer Aas, Nils (1997) ”*Bedre enn sitt rykte*”: en liten norsk filmbhistorie, Oslo: Norsk filminstitutt.
- Hansen, Miriam (1995) “Early Cinema: transformation of the public sphere”, Linda Williams (red.) *Viewing Positions*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hanson, Karen (1998) ”How bad can good art be”, Jerrold Levinson (red.) *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harold, James (2000) ”Empathy with Fictions”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No.3, July 2000.
- Hausken, Liv (1999) *Semiologi og fenomenologi i teorier om de fotografiske medier*, Bergen : Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Henriksen, Jan Olav (1997) *Grobunn for moral: om å være moralsk subjekt i en postmoderne kultur*, Kristiansand. Høyskoleforlaget.
- Henriksen, Jan Olav & Vetlesen, Arne Johan (2003) *Moralens sjanser i markedets tidsalder: om kulturelle forutsetninger for moral*, Oslo: Gyldendal.
- Hill, Anette (1997) *Shocking Entertainment. Viewer Response to Violent Movies*, Luton: University of Luton Press.
- Hjort, Mette & Laver, Sue (red.)(1997) *Emotion and the Arts*, Oxford: Oxford University.
- Hoel, Aud Sissel (1999) [http://www.hf.ntnu.no/fil/Blikket/aud\\_sissel.htm](http://www.hf.ntnu.no/fil/Blikket/aud_sissel.htm). 02.02.2003,



- Holt, Anne (1996) *Medievold. Fakta og forskning, meninger og myter*, Oslo: Norsk Filminstitutt
- Hunstad, Kåre (1007) ”Leter etter drapsmotiv i komedie”, *Dagbladet* 06.03.1997.
- Hume, David ([1757] 1997) ”On the Standard of Taste”, <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html> 22.11.2003.
- Hviid Jacobsen, Michael (2004) *Zygmunt Bauman – den postmoderne dialektik*, København: Hans Reitzels forlag.
- Iversen, Alex (2001) ”Hokuspokus om medievold”, *Dagbladet* 23.08.2001.
- Iversen, Gunnar, Kulset, Stig & Skretting, Kathrine (red.)(1996) *As time goes by*, Trondheim: Tapir.
- Jerslev, Anne (1993) *David Lynch i vore øjne*, København: Frydenlund.
- Jerslev, Anne (1994) ”Iscenesettelse av kroppen i en moderne horrorfilm”, Alexander Elguren *Det Skrekkelige*, Oslo: Akursiv.
- Jerslev, Anne (1998) ”Når køn gjør en filmisk forskel. Fra feministisk filmteori til teorier om film og køn”, *Kosmorama* 221, sommer 1998
- Jerslev, Anne (1999) *Det er bare film*, København: Gyldendal.
- John, Eileen (2003) ”Art and Knowledge”, Gaut, Berys & Lopes Dominic *The Companion to Aesthetics*, London & New York: Routledge.
- Johansen, Kjell Eyvind & Vetlesen, Arne Johan (2000) *Innføring i etikk*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnson, Mark T. (1985) ”Imagination in Moral Judgment,” *Philosophy and Phenomenological Research*, 46, No. 2, 1985.
- Johnson, Mark T. (1996) ”How Moral Psychology Changes Moral Philosophy,” Andy Clark, Larry May & Marilyn Friedman *Mind and Morals*, (red.) (Cambridge, Mass: MIT Press.
- Jørgensen, Heidi (2003) ”Naturlige historier og skandaler på Den Danske Filmskole”, paper til den 16. nordiske Mediekonferanse i Kristiansand, 15-17.august 2003.
- Jørgensen, Heidi & Schubart, Rikke (2003) *Made in America*, København: Gad.
- Jørholt, Eva (1995) *Ind i filmen*, København: Medusa.
- Kant, Immanuel ([1790] 1995) *Kritikk av dømmekraften*, Oslo: Pax.
- Karlsen, Faltin (2001) *Dataspill og vold*, Oslo: Statens Filmtilsyn.
- Kieran, Matthew (1997) ”Aesthetic Value: Beauty, Ugliness, And Incoherence”, *Philosophy* 72 (1997): 383-399.

- Kieran, Matthew (1998) *Media Ethics*, London: Routledge.
- Kieran, Matthew (2001) "In defence of the ethical evaluation of narrative art", *British Journal of Aesthetics*, Vol 41, No 1, January 2001, British Society of Aesthetics.
- Kinder, Marsha (2000) "Violence American Style: The Narrative Orchestration of Violent Attractions", David J Slocum (2001) *Violence and American Cinema*, New York & London: Routledge.
- Kirkham, Pat & Thumim, Janet (1995) *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, London: BFI.
- Kittang, Atle (1996) "Etiske spørsmål i litteraturforskningen" i *Litteratur, forskning og etikk*, De forskningsetiske komiteer, 1996/5.
- Kjørup, Søren (2000) *Kunstens Filosofi, en indføring i æstetik*, Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Knight, Deborah (1999) "Sympathy, Empathy, and the Modifier Moral", paper til konferansen *Film, Mind and Viewer*, København 28.05.1999.
- Kodaira, Sachiko Imaizumi (1998) "A Review of Research on Media Violence in Japan", Carlsson, Ulla & Feilitzen, Cecilia von (red.) *Children, Media, Violence, Yearbook for the International Clearinghouse on Children and Violence on the Screen*, Göteborg: UNESCO
- Kolbjørnsen, Tone (1995) "Film-musikalens sanselighet", *Norsk Medietidsskrift*, nr.2, 1995.
- Kolnar, Knut (2002) *Det ambisiøse selv*, Avhandling (dr. art.) - Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet: Trondheim.
- Korsmeyer, Carolyn (2002) "Delightful, Delicious, Disgusting". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60:3 (Summer 2002).
- Kyndrup, Morten (1999) "Repræsentationens forgrening. Tarantinos *Pulp Fiction* og L'effect ketchup", Lone Bager, Morten Kyndrup, Ansa Lønstrup *Kunsten og værket, Æstetikstudier VI*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1999) *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western*. New York: Basic Books.
- Langkjær, Birger (2003) "Eksisterer virkeligheten? – fortællinger om parallelle universer", Rikke Schubart & Heidi Jørgensen *Made in America*, København: Gad.
- Levinson, Jerrold (1997) "Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain", Hjort, Mette & Laver, Sue (red.) *Emotion and the Arts*, Oxford: Oxford University.
- Levinson, Jerrold (1998) (red.) *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection* Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, Jerrold (1998) "Introduction: Aesthetic and ethics" fra *Aesthetic and ethics, essays at the Intersection*, Cambridge University Press.

- Lèvinas, Emanuel (1998) *Underveis mot den annen*, Oslo: Vidarforlaget.
- Lèvinas, Emanuel (1969) *Totality and infinity : an essay on exteriority*, The Hague : Nijhoff.
- Lie, Sissel og Nysted. Liv (red.)(1995) *Samtale med et svin - en antologi om litteraturkritikk*, Oslo: Cappelen
- Liestøl, Eva (2001) *Dataspill. Innføring og analyse*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Linnès, Olga (1998) "What Do We Know About European Research on Violence in the Media?", Ulla Carlsson & Cecilia von Feilitzen (1998) *Children, Media, Violence, Yearbook for the International Clearinghouse on Children an Violence on the Screen*, UNESCO: Göteborg.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian & Solberg, Unn (1997) *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lübcke, Poul (red.) ([1982] 2002) *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*, København: Politikens Forlag
- Lübcke, Poul (red.)([1982]1996) *Filosofileksikon*, Købehnavn. Zafari.
- Lund, Cecilie (2000) *Kritikkens rom, rom for kritikk*, Oslo: Norsk Kulturråd
- Lund, Ingrid (2003) "Fritt fram for forbudte filmer på kino", *Aftenposten*, 30.09.2003.
- MacIntyre, Alasdair (1969/1996) *Etikkens Historie*, Oslo: Gyldendal.
- Matravers, Derek (1997) *Art and Emotion*, Oxford: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Kroppens fenomenologi*, Oslo: Pax.
- Merleau-Ponty, Maurice ([1945] 1993) "The Film and New psychology , I *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting* (Ed) Galen A. Johnson & Michael B. Smith, Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- McGinn, Colin (1996) *Ethics, Evil and Fiction*, Oxford: Clarendon.
- Mitry, Jean ([1963] 1997) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington, Ind. : Indiana University Press
- Modleski, Tania (1988) *The women who knew too much: Hitchcock and feminist theory*, New York: Routledge.
- Mortimer, B (1997) "The postmodern person in *Taxi driver*, *Raging Bull*, and *The King of Comedy*", *Journal of Film and Video* 49 (1-2), 1997.
- Mühleisen Wencke (2002) *Kjønn i uorden: iscenesettelser av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*, Oslo: Unipub.

- Mühleisen Wencke (2004) "Feminismens filmatiske berøring med pornografiens estetikk", Anne Gjelsvik & Rikke Schubart *Femme Fatalities, Representations of Strong Women in Film and Television*, Göteborg: Nordicom. (under publisering).
- Mullin, Amy (2002) "Evaluating Art: Morally Significant Imagining Versus Soundness", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60:2, Spring 2002.
- Mulvey, Laura ([1975] 1999) "Visuell nytelse og narrativ film", Fossheim, Hallvard: *Filmteori*, Oslo: Pax.
- Münsterberg, Hugo ([1916](1970) *The film: a psychological study*, New York: Dover Publications.
- Neale, Steve (1993) "Masculinity as spectacle", Steven Cohan & Ina Hark *Screening the male*, London & New York.
- Neill, Alex & Ridley, Aaron (red.)(1994) *Arguing About Art*, New York: McGraw-Hill.
- Neill, Alex (1996) "Empathy and (film) Fiction", David Bordwell & Noël Carroll *Post – Theory: Reconstructing Film Studies*, London: University of Wisconsin Press.
- Nissen, Dan (1994) "Gangstere og sladdertanter", *Kosmorama*, nr 210, 1994
- NOU 27:1999 *Ytringsfrihet bør finne sted*. Ytringsfrihetskommisjonens innstilling NOU, Oslo: Statens forvaltningstjeneste
- NOU 26:1999 *Konvergens*, Konvergensutvalgets innstilling NOU, Oslo: Statens forvaltningstjeneste
- Nussbaum, Martha (1990) *Love`s Knowledge: essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Nussbaum, Martha (1995) "Objectification", *Philosophy and Public Affairs*, Vol. 24, No. 4. (Autumn, 1995).
- Nymo Pedersen, Tanya (2003) *Slibrige scener – Listige knep. Statens Filmkontroll og den moralske orden 1913-1940*, Oslo: Scandinavian Academic press/Spartacus.
- Oakley, Justin (1990) *Morality and the Emotions*, New York & London, Routledge.
- Orgeron, David (2002) "David Fincher", Yvonne Tasker *Fifty Contemporary Filmmakers*, Routledge: London.
- Palahniuk, Chuck (1997) *Fight Club*, London: Vintage
- Pape, Hilde, Isachsen, Terje Jessen, Jorunn (1998): *Ungdom og vold i bildemediene*, NOVA rapport 1/98, Oslo: NOVA.
- Parker, David (1994) *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, New York and Melbourne.
- Plantinga, Carl (1993) "Affect, Cognition and the Power of Movies", *Post Script* 13/1993 s 10-29

- Plantinga, Carl (1997 "Notes on Spectators, Emotion and Ideological Criticism", *Film Theory and Philosophy* Richard Allen & Murray Smith (red.) *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Plantinga, Carl (1998) "Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in *Unforgiven*", *Cinema Journal* 37:2 (Winter), 1998.
- Plantinga, Carl & Smith, Greg (1999) "Introduction", Carl Plantinga & Greg Smith, *Passionate views: film, cognition and emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Plantinga, Carl & Smith, Greg (1999): *Passionate views: film, cognition and emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Polan, Dana (2000) *Pulp Fiction*, London: BFI Publishing.
- Prince, Stephen (1998) *Savage Cinema, Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies* Austin: University of Texas Press.
- Prince, Stephen (1998) *Screening violence*, New Brunswick: N.J. Rutgers University Press,
- Radford, Colin (1975) "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?", *Proceeding of the Aristotelian Society*, Supp.vol.49, 1975.
- Rasmussen, Tove Arendt (1995) *Actionfilm & drengekultur*, Aalborg: Aalborg Universitet.
- Rasmussen, Terje (2001) *Mediesamfunnets moral*, Oslo: Pax.
- Regjeringens Handlingsplan mot vold i bildemediene* (1995), Oslo.
- Riis, Johannes (1998) "Film, følelser og forståelse. David Bordwell, Noël Carroll og kognitionsteorien", *Kosmorama*, nr 221,1998.
- Roksvold, Thore (red.) (1994) *Kritikk av kunst, bok og musikk*, Fredrikstad: Institutt for journalistikk.
- Roksvold, Thore (1997) *Avisjangle over tid*, Fredrikstad: IJ- forlaget.
- Rothman, William (1982) *Hitchcock : the murderous gaze*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Rudberg, Monica (1997) *Kjærlighetsartikler – Ungdom, kjønn og kjærlighet i forandring*, Oslo: Tano.
- Rønneberg, Margareta (1998) *TV är bra för barn*, Stockholm: Ekerlids förlag.
- Rønneberg, Margareta (1998) "Pga Power Rangers och Childs Play 3? Hur kan barn döda ett annat barn?" Margareta Rønneberg, *Moralbilder, Om Medieetik, våld och debattporr*, Uppsala Filmförlaget.
- Rønneberg, Margareta (1998) *Moralbilder: Om Medieetik, våld och debattporr*, Uppsala: Filmförlaget.

- Erling Sandmo (1999) *Voldssamfunnets undergang: om disiplineringen av Norge på 1600-tallet*, Oslo : Universitetsforlaget
- Sartre, Jean Paul (1986 [1964]) *Ordene*, Gyldendal.
- Schanning, Espen (2000) *Modernitetens oppløsning*, Oslo: Spartacus.
- Schneider, Steven Ray (2003) *1001 Movies You Must See Before You Die*, London: Cassell.
- Schubart; Rikke (2002): *Med vold og magt. Actionfilm fra Dirty Harry til The Matrix*. København: Rosinante.
- Sejersted, Francis (2004) ”Idealisme eller realisme?”, *Morgenbladet* 30.04.2004
- Sharett, Christopher (1999) *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit: Wayne State University Press.
- Sjögren, Olle (1993) *Inte riktigt lagom?: om ”extremvåld”, filmcensur och subkultur*, Uppsala: Filmförlaget
- Skjørten, Kristin, Bjørge, Tore & Olaussen Leif Petter (1999) *Forskning om vold*, Oslo: Norges Forskningsråd.
- Skretting, Kathrine (1991) ”Vem skyddar vem mot vad?”, Stockholm: *Filmbäftet* s.73-74.
- Skretting, Kathrine (1994) “Modelling Femininity: Norwegian Film Censorship and Representations of Female Sexuality”, Jostein Gripsrud og Kathrine Skretting (red.) *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*, Oslo: NFR
- Slocum, David J. (red.) (2001) *Violence and American Cinema*, New York & London: Routledge.
- Smith, Murray (1995) *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*, Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Murray (1999) ”Endrede tilstander, karakter og følelsesmessig respons i film”, Hallvard Fosshiem (red.) *Filmteori* Oslo: Pax.
- Sobchack Vivian (1992) *The Adress of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack Vivian (2000a) “What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh”. <http://www.sensesofcinema.com>. 20.01.2003.
- Sobchack Vivian (2000b) *Meta Morphing. Visual Transformation and The Culture of Quick-Change*. Minneapolis: Minneapolis University Press.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting films : studies in the historical reception of American cinema*, Princeton, N. J. : Princeton University Press.
- Staiger, Janet (1993) “Taboo and Totem: Cultural Meanings of *The Silence of the Lambs*”, Ava.Collins (mfl) *Film Theory Goes to the Movies*, New York: Routledge.

- Stam, Robert (2000) *Film theory: an introduction*, Malden Mass.: Blackwell.
- Stensland, Jørgen (1999) ”Teksteori i praksis: Om filmtilsynets filmavgjørelser”, *Norske medietidskrift* 1/99.
- Stensland, Jørgen (red.) (2002) *Statens Filmtilsyn*, Oslo: Statens filmtilsyn.
- Stigar, Petter (2003) “What was The Matrix”, *Bergens Tidende*, 28.04.2003.
- Stoddart, Helen (1995) ”I don’t Know Whether To Look At Him Or Read HiM: Cape Fear and Male Scarification” Pat Kirkham, & Janet Thumim *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, London: BFI.
- Stone, Oliver (1996) “Parade of Violence”, Karl French *Screen Violence*, London: Blomsbury.
- Strandhagen, Britt (2000) *Frisattbetens estetikk: en vandring med Kant*, Dr. art avhandling, Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det historisk-filosofiske fakultet, Filosofisk institutt
- Strindberg, Lisa Kristin & Løchen, Kalle (red.) (1996) *Norsk Filmkritikerlag 50 år 1946-1996*, Oslo.
- Sturken, Marita (2000) *Thelma & Louise*, London: BFI publishing.
- Sveen, Dag (red.) (1995) *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Oslo: Pax.
- Svendsen, Lars Fr.H. (2000) *Kunst*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Søby, Morten (1995) ”Jean Baudrillard - tegnkritikk og medier”  
<http://folk.uio.no/mortenso/Baudrillard.html>. 14.04.2003.
- Söderbergh Widding, Astrid (2000) *Våldsamt populært. 1990-talets mest sedda filmer och videogram*, Stockholm: Vårdskildringsrådets.
- Tan, Ed (1996): *Emotion and the structure of Narrative Film*, Mahwah, N.J: Lawrence Erlbaum.
- Tan, Ed & Friedja, Nico (1999) “Sentiment in Film Viewing”, Carl Plantinga & Greg Smith, *Passionate views: film, cognition and emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Tarantino, Quentin (1994) *Reservoir Dogs*, London: Faber& Faber.
- Tarantino, Quentin (1995) *True Romance*, London: Faber& Faber.
- Tarantino, Quentin (1995) *Natural Born Killers*, London: Faber& Faber.
- Tarantino, Quentin (1996) *Pulp Fiction* London: Faber& Faber.
- Tredell, Nicholas (2002) *Cinemas of the Mind*, Cambridge: Icon.
- Thielst, Peter (1995) *Det gode, etikk og moral*, Fredriksberg. Det lille Forlag.

- Thielst, Peter (1998) *Det skønne æstetik & kunst*, Fredriksberg. Det lille Forlag.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the glassamour: neoformalist film analysis*, Princeton: Princeton University Press.
- Vaage, Margrethe Bruun (2004) "Sansning, tenkning, teknologi: Hvordan fungerer *Stella Polaris*?", *Norsk Medietidsskrift* nr. 1, 2004
- Vetlesen, Arne Johan (1992) *Perception, empathy, and judgement: an inquiry into the preconditions of moral performance*, Oslo: Universitetet i Oslo.
- Vetlesen, Arne Johan og Nortvedt, Per (1994) *Følelser og moral*, Oslo: Ad Notam.
- Vik, Siss (2002) "Hvorfor *Baise-Moi* gjør oss flau", *Norsk Medietidsskrift* nr.1, 2002.
- Wahldahl, Ragnar (1989) *Mediepåvirkning*, Oslo: Ad Notam.
- Walther, Bo Kampmann (2003) "Is There Anybody Out There? – konspiration og virtualitet fra *Cube* til *Vanilla Sky*", Rikke Schubart & Heidi Jørgensen(red.) *Made in America*, København: Gad.
- Walton, Kendall (1970) "Categories of art", *The philosophical Review* nr 79, 1970.
- Walton, Kendall (1990): *Mimesis as Make-believe. On the foundations of the representational Arts*, Cambridge & London: Harvard University Press,
- Walton, Kendall (1997) "Spelunking, Simulation, and the Slime: On being Moved by Fiction", Mette Hjort & Sue Laver (red.) *Emotion and the Arts*, Oxford: Oxford University.
- Walton, Kendall (1995/2002) "Morals in fiction and fictional morality", Alex Neill and Aaron Ridley (red.) *Arguing about Art*, London: Routledge.
- Webster's new encyclopedic dictionary* (2002) Springfield, Mass.: Federal Street Press
- Whitehouse, Charles (1999) "Fight Club", *Sight and Sound* nr 1, 1999
- Wille, Gunnar (2003) "Fra *Roger Rabbit* til *The Matrix*", Rikke Schubart & Heidi Jørgensen *Made in America*, København: Gad.
- Williams, Linda (1995) (red.) *Viewing Positions*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Williams, Linda (1989) *Hard core : power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, Berkeley, Calif: University of California Press.
- Willis, Sharon (1997) *High Contrast Race and gender in Contemporary Hollywood film*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Øvrebø, Olav Anders (1992) "Makkverket, mesterverket og kulten, spagehttiwesterns, kritiker og publikum i Norge", *Z* nr 4, 1992.
- Aas, Klevjer Nils: (1977) "På kino i kveld...Filmanmeldelse i dagspressen", Oslo.



URL- referanser:

Aftenposten:

[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/film/article635025.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article635025.ece) Oppsøkt 23.09.2003

[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/film/article636935.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article636935.ece) ””, Oppsøkt 30.09.2003

American Society for Aesthetics

<http://www.aesthetics-online.org/ideas/dean.html> Oppsøkt 10.02.2004

Barnevakten:

[www.barnevakten.no](http://www.barnevakten.no).

Bergens Tidende

<http://www.bt.no/meninger/kronikk/article161074> Oppsøkt 20.09.2003

Bruno Latours hjemmeside

[http://www.ensmp.fr/~latour/livres/cat\\_ico\\_n\\_chap.html](http://www.ensmp.fr/~latour/livres/cat_ico_n_chap.html) Oppsøkt 28.06.2004-06-29

CNN

<http://www.cnn.com/SPECIALS/2000/columbine.cd/frameset.exclude.html>. Oppsøkt 24.09.2003

Encyclopædia Britannica Online

<http://search.eb.com/article?eu=21130> Oppsøkt 24.02.2003.

Estetiske teknologier

[http://www.hf.ntnu.no/estetisk\\_teknologi/](http://www.hf.ntnu.no/estetisk_teknologi/) Oppsøkt 11.11.2002.

Filmjournalen Framworkonline

<http://www.framworkonline.com42jsmb.htm> Oppsøkt 12.11.2003.

John Frasers hjemmesiden

<http://www.jottings.ca/john/site.html> Oppsøkt 28.11.2002.

Imdb

<http://us.imdb.com/Trivia?0110912>. 02.03.2004

<http://www.imdb.com/title/tt0110632/soundtrack> 11.01.2004

Kulturdepartementet

<http://odin.dep.no/kkd/norsk/aktuelt/pressem/043031-070141/index-dok000-b-n-a.html>

Oppsøkt 10.09.2003

MedieNorge

<http://medienorge.uib.no/>

NRK:

<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/2438440.html> Oppsøkt 09.01.2003

<http://www.nrk.no/film/3645949.html>. Oppsøkt 25.03.2004

Senses of Cinema

<http://www.sensesofcinema.com/>) Oppsøkt 11.11.2002

Statens Filmtilsyn:

<http://www.filmtilsynet.no>

<[http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor\\_sensur](http://www.filmtilsynet.no/Film/Hvorfor_sensur)> Oppsøkt 12.12.2002)

([http://www.filmtilsynet.no/Film/Filmstatistikk/index\\_html?&pp=1](http://www.filmtilsynet.no/Film/Filmstatistikk/index_html?&pp=1)) Oppsøkt 14.12.2002.

<http://www.filmtilsynet.no/Film/statistikk>). Oppsøkt 12.12.2002

<http://www.filmtilsynet.no/Nyheter/1064563517> Oppsøkt 28.11.2002

[http://www.filmtilsynet.no/Film/Om\\_aldersgrenser](http://www.filmtilsynet.no/Film/Om_aldersgrenser) Oppsøkt 04.02.2003

<http://www.filmtilsynet.no/Klagenemnd/Klager/22943> Oppsøkt 04.02.2003

<http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D002816>. Oppsøkt 04.02.2003

Store norske leksikon

<http://www.storenorskeleksikon.no/sa.asp?artid=801358> Oppsøkt 10.11.2003.

Stortinget:

[www.stortinget.no](http://www.stortinget.no) Oppsøkt 28.06.2004

(<http://www.stortinget.no/dok8/dok8-200203-031.html>), Oppsøkt 05.02.2004)

<http://odin.dep.no/kkd/norsk/aktuelt/pressem/043031-070141/index-dok000-b-n-a.html>

Oppsøkt 10.09.2003

Verdikommisjonen:

[http://www.verdikommisjonen.no/publikasjoner/vold\\_i\\_norge\\_B\\_52\\_teser0.htm](http://www.verdikommisjonen.no/publikasjoner/vold_i_norge_B_52_teser0.htm)

Oppsøkt 10.11.2003

VG

<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=75685> Oppsøkt 10.09.2003

Intervjuer:

Martin Nordvik/Adresseavisen, 18.4.1996

Per Haddal/Aftenposten, 16.4.1996

Thor Ellingsen/Dagbladet, 15.4.1996

Harald Kolstad/Arbeiderbladet, 15.4.1996

Jon Selås/VG, 17.4.1996

Gudmund Hummelvoll/Vårt Land, 16.4.1996

Astrid Kolbjørnsen/Bergens Tidende, 15.8.1996

Arild Abrahamsen/Stavanger Aftenblad, 15.8.1996

Andre kilder:

NRK P2(radio): *Kulturbeitet* 04.12.02

Novas pressemelding ”En av fem gutter får lyst å slåss etter å ha sett medie vold”. Datert 24.01.1998.

*Dagbladet* 28.06.2003 og *Dagbladet* 12. januar 2003 om Linda Didriksen saken

*Aftenposten* 24.10.1994 flere artikler om *Natural Born Killers*

*Dagbladet*, 28.10.1994 om endring av aldersgrense på *Natural Born Killers*

*VG* 21.10, 1994, 24.10.1994 flere artikler om *Natural Born Killers*

*Aftenposten* 25.01.98

*Dagbladet* 10.03.2003 om Tom Løland og Statens filmtilsyn

## Appendiks 1: Utvidet filmografi for kjerneutvalget

Filmene er satt opp i alfabetisk rekkefølge.

### **Cape Fear** (1991)

Regi: Martin Scorsese

Manus: Wesley Strick, men basert på (remake av) *Cape Fear* fra 1962. Denne var i regi av J.Lee Thompson etter manus av James R. Webb. Roman av John D. McDonald.

Viktigste roller:

Max Cady: Robert de Niro

Sam Bowden: Nick Nolte

Leigh Bowden: Jessica Lang

Danielle Bowden: Juliette Lewis

Advokat Lee Heller: Gregory Peck

Liutenant Elgart: Robert Mitchum,

Detektiv Kersek: Joe Don Baker

Lori: Ileana Douglas

*Norsk premiere: 05.03.1992*

Norsk sensur: 03.03.1992. 15 år.

"Cape Fear" hadde 5 m byråklipp. 23/12-91 fikk den 18 år. Problemområdene var avbiting av kinn, halsskjæring og skudd i hodet, sluttoppgjør med slag og spark og brenning av overkropp. 3/3-92 ble akt 2 og 7 vurdert på nytt, i akt 2 ble biting av kinn/mishandling av kvinne klippet, og filmen fikk 15år.<sup>1</sup>

\* DVD utgave og VHS kopi er anvendt i arbeidet.

### **Face/Off** (1997)

Regi: John Woo

Manus: Mike Werb og Michael Colleary

Viktigste roller:

Sean Archer: John Travolta/Nicholas Cage

Castor Troy: Nicholas Cage/John Travolta

Pollux Troy: Alessandro Nivola

Eve Archer: Joan Allen

Jamie Archer (datteren): Dominique Swain

Sahsa (Troys forhenværende kjæreste): Gina Gershon

Dietrich (Troys allierte): Nick Cassavetes

*Norsk premiere: 28.11.1997*

Norsk sensur: 11.8.1997. 18 år. Absolutt grense.

Begrunnelse: Filmen får 18 årsgrense p.g.a. den store mengden tildels nærgående voldsskildringer.<sup>2</sup>

\* DVD utgave er anvendt i arbeidet.

---

<sup>1</sup> Tilleggsopplysninger fra Statens filmtilsyn, Trygve Panhoff. Filmen gikk derfor opp med 18årsgrense og flere av kritikerne henviser til den som en 18årsfilm. På filmtilsynets nettsted oppgis kun den første vurderingen på 18 år.

<sup>2</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D003890>

### **Fight Club** (1999)

Regi: David Fincher

Manus: Jim Uhls basert på på boken med samme navn av Chuck Palahniuk.

Viktigste roller:

Jack/Fortelleren: Edvard Norton

Tyler Durden: Brad Pitt

Marla Singer: Helena Bonham Carter

Bob: Robert Paulson (Meat-Loaf)

*Norsk premiere: 12.11.1999*

Norsk sensur: 1.11.1999. 18 år. Absolutt grense.

Begrunnelse: Filmen får 18 år pga. skildringer av nærgående og grov vold.<sup>3</sup>

\* DVD utgave er anvendt i arbeidet.

### **Matrix, the** (1999)

Regi: The Wachowskis Brothers (Andy & Larry Wachowski)

Manus: The Wachowskis Brothers (Andy & Larry Wachowski)

Neo: Keanu Reeves

Morpehus: Laurence Fishburne

Trinity: Carrie Ann Moss

Agent Smith: Hugo Weaving

Cypher: Joe Pantoliano

*Norsk premiere: 9.7.1999*

Norsk sensur: Sensur: 29.04.1999. 15 år.

Begrunnelse: Filmen får 15-års grense på grunn av skildringer med moderat til grov vold i en virtuell science-fiction-virkelighet.<sup>4</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

### **Natural Born Killers** (1994)

Regi: Oliver Stone

Manus: basert på Quentin Tarantinos manus (kreditert som story), Oliver Stone, David Veloz og Richard Rutowksi (kreditert som screenplay).

Viktigste roller:

Mickey Knox: Woody Harrelson

Mallory Knox: Juliette Lewis

Fengselsdirektør Dwight McClusky: Tommy Lee Jones

Journalisten Wayne Gale: Robert Downey jr.

Detektiv Jack Scagnetti: Tom Sizemore

*Norsk premiere: 28.10.1994*

Norsk sensur: Sensur 19.8.1994. 15 år.

---

<sup>3</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D005032>

<sup>4</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D004801>

Begrunnelse sensuravgjørelse 1: Sterke og mange voldskildringer som er satt i sammenheng og behandles kritisk. Filmen er en sterk meningsytring, og har dermed krav på å bli behandlet ut i fra det at det nettopp er en meningsytring.  
Omsensur 271094, enstemmig 18 år.

Begrunnelse for sensuravgjørelse 2: "Natural Born Killers" ble vurdert som en mediekritisk film hvor volden var satt i sammenheng, og som en meningsytring i medievoldsdebatten (19/8.94). Kritikken av 15-årsgrensen gikk ikke på denne, men på ledsagerordningen som gjorde det mulig for 12-åringer å se filmen med foresatte. Filmtilsynet hadde ikke anledning til å forklare ordningen, og valgte derfor etter press og samtale med byrået å heve grensen til 18, vesentlig for å unngå misforståelser og problemer på kinoene.<sup>5</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

### **Pulp Fiction (1994)**

Regi: Quentin Tarantino  
Manus: Quentin Tarantino

Viktigste roller:  
Vincent Vega: John Travolta  
Jules: Samuel L. Jackson  
Mia: Uma Thurman  
Butch: Bruce Willis  
Marsellus: Vince Rhymes  
Kaptain Koons: Christopher Walken  
Pumpkin: Tim Roth  
Honey Bunny: Amanda Plummer

*Norsk premiere: 11.11.1994*

Norsk sensur: Sensur: 12.9.1994. 18 år. Absolutt grense.

Begrunnelse: Sterke scener som krever mye av tilskueren. Kollegiet setter enst. 18 år.<sup>6</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

### **Reservoir Dogs (De hensynsløse)(1992)**

Regi : Quentin Tarantino  
Manus: Quentin Tarantino

Viktigste roller:  
Mr. White: Harvey Keitel  
Mr. Orange: Tim Roth  
Mr. Blonde: Michael Madsen  
Mr. Pink: Steve Buscemi  
Nice Guy: Chris Penn  
Joe Talbot: Lawrence Tierney

---

<sup>5</sup> Tilleggsopplysninger fra Statens filmtilsyn, Trygve Panhoff.

<sup>6</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D002650>

Mr. Brown: Quentin Tarantino

*Norsk premiere: 29.04.1993*

Norsk sensur: Sensur: 25.11.1992. 18 år. Absolutt grense.

Begrunnelse: Filmen får 18 år pga sterke og blodige voldskildringer så som nedskytninger, avskjæring av øre, misshandling og henrettelse.<sup>7</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

### **Seven** (1995)

Regi: David Fincher

Manus: Andrew Kevin Walker

Viktigste roller:

Mills: Brad Pitt

William Somerset: Morgan Freeman

Tracy: Gwyneth Paltrow

John Doe: Kevin Spacey

*Norsk premiere: 26.1.1996*

Norsk sensur: 17.11.1995.18.år. Absolutt grense.

Begrunnelse: Den psykologiske suspense-oppbyggingen rundt sadistiske mishandlinger og drap, knyttet til religiøs tematikk om synd og hevn, antas å kunne virke angstskapende/forvirrende på enkelte 15-åringene.<sup>8</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

### **Silence of the lambs (Nattsvermeren)** (1990)

Regi: Jonathan Demme

Manus: Ted Tally (basert på en roman med samme navn av Thomas Harris)

Viktigste roller:

Clarice Sterling: Jodie Foster

Hannibal Lecter (Hannibal the Cannibal): Anthony Hopkins

Jamie "Buffalo Bill" Gumb: Ted Levine

Jack Crawford: Scott Glenn

*Norsk premiere: 15.3.1992*

Norsk sensur: 5.3.1991. 15 år.

Begrunnelse: Plutselige dramatiske klipp kombinert med nifst lydbilde antas å kunne skremme enkelte 10 åringer. Se også merknader.<sup>9</sup>

"Silence of the Lambs" hadde byråklipp på 45 m (nærbilder av drap og flådde mennesker) for å oppnå 15-årsgrense. Uten byråklipp ville filmen fått 18 år, dette var årsaken til at filmen kom ut i to aldersversjoner på video.<sup>10</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

---

<sup>7</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D001939>

<sup>8</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D003164>

<sup>9</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D001193>

<sup>10</sup> Tilleggsopplysninger fra Statens filmtilsyn, Trygve Panhoff.

**True Romance (1993)**

Regi: Tony Scott  
Manus: Quentin Tarantino

Viktigste roller:  
Clarence: Christian Slater  
Alabama: Patricia Arquette  
Clifford Worley (Clarences far): Dennis Hopper  
Drexel: Gary Oldman  
Vincenzo Coccotti: Christopher Walken  
Elvis: Val Kilmer  
Dick: Michael Rapaport  
Floyd: Brad Pitt  
Virgil: James Gandolfini  
Dimes: Chris Penn  
Cody: Tom Sizemore  
Elliott: Bronson Pinchot

*Norsk premiere: 29.10.1992*

Norsk sensur: 18.11.1993 . 18 år. Absolutt grense.

Begrunnelse: Kollegiet setter enst. høyeste aldersgrense med bakgrunn i lange og dvelende tortursekvenser, og den totale mengden av vold.<sup>11</sup>

Norsk premiere: 27.12.1993

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

**Unforgiven (Nådeløse menn) (1992)**

Regi: Clint Eastwood  
Manus: David Webb Peoples

Viktigste roller:  
William (Bill) Munny: Clint Eastwood  
Ned Logan: Morgan Freeman  
Little Bill Daggett: Gene Hackman  
English Bob: Richard Harris  
The Scofield Kid: Jimez Woolvett

*Norsk premiere: 29.10.1992*

Norsk sensur: 22.9.1992. 15 år.

Begrunnelse Filmen inneholder sterke voldsskildringer med slagsmål, mishandlinger og drap.<sup>12</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

---

<sup>11</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D002321>

<sup>12</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D001869>

**Wild at Heart** (1990)

Regi: David Lynch

Manus: David Lynch (basert på romanen *Lula and Sailor* av Barry Gifford)

Viktigste roller:

Sailor: Nicholas Cage

Lula: Laura Dern

Bobby Peru: Willem Dafoe

Marietta Fortune: Diane Ladd

Johnni Farragut: Harry Dean Stanton

Perdita: Isabella Rosselini

Dell: Crispin Glover

*Norsk premiere: 21.9.1990*

Norsk sensur: 10.8. 1990. 18 år. Absolutt grense. Ingen merknad på avgjørelsen i databasen.<sup>13</sup>

\* DVD-utgave og VHS-utgave er anvendt i arbeidet.

---

<sup>13</sup> <http://www.filmtilsynet.no/Filmdatabase?Id=D001028>



## Appendiks 2: Referat

### Cape Fear

Filmens anslag viser en ung jentes øyne i rødt. Bildet skifter til negativ film; av ansiktet til den femtenårige Danielle Bowden (Juliette Lewis) Hun forteller hvordan navnet Cape Fear tidligere framsto som mystifiserende på den vakre elva. Det klippes til en vegg med bilder, vi ser Stalin og flere religiøse motiv. Vi ser den tatoverte ryggen på en mann som trener (hele ryggen er dekket av en stor tatovering av en vekt med loddene "sannhet" og "rettferdighet"). Mannen hopper av treningsapparatet, kler på seg og går; ut av fengslet. Fangen Max Cady (Robert de Niro) løslates etter mange år, tomhendt og alene.

Den velstående familien Bowden presenteres som henholdsvis hjemmearbeidende reklameskaper Leigh (Jessica Lang), som skrankeadvokat Sam Bowden (Nick Nolte), og datter (Juliette Lewis) som ja – tenåring. Når de går på kino plages de av en sigarrøykende og støyende Cady som har satt seg rett foran,- de flytter seg. Etterpå sier Danielle: "Dad you should just punched him out ... Kick him in his face". Kona følger opp: "You know how to fight; you do that for a living". Når han skal betale på cafeen har Cady allerede betalt regningen, Bowden blir uttrygg. I neste scene spiller Bowden squash med en intim venninne, - Lori (Ileana Douglas), som han er glad kona ikke vet om. Når han setter seg i bilen passes han opp av Cady som tar bilnøkkelen hans. Bowden kjenner ikke igjen Cady etter 14 år i fengsel, og endret utseende etter mye hard trening. Cady forteller hvem han er og at han har bosatt seg i den lille sørstatsbyen. I det Bowden kjøre bort sier Cady truende: "You will learn about loss".

Det er 3. juli og Danny skal på sommerskole for å unngå utvisning etter å ha røykt marihuana. (\*Negativfilm anvendes i framstillingen av sexscene mellom foreldrene her). Om natten står Leigh opp og ser Cady sitte på muren rundt huset. Når de går ut er han borte. Bowden forteller at Cady har vært klienten hans og at han var tiltalt for mishandling (og underslår ovenfor kona at det var grov mishandling og voldtekt av en ung jente). Bowden tar situasjonen opp med sjefen sin. Og forteller at han fortiet en rapport om voldtektsofferet som sa at hun var promiskuøs fordi kvinnen var så hardt mishandlet. Kan Cady som var analfabet vite dette? Cady passer opp Bowden på nytt og forteller om hvordan han lærte å lese i fengselet, hvordan han ble sin egen advokat i appellsakene, og at han har dermed lest sakspapirene. Bowden tilbyr ham penger, men Cady svarer: "Have you ever been a woman? Some fat hairy ugly hillbillys wet dream"? Bowden: "I know you have suffered". Cady: "You don't know what suffering are Counsaler. Like it says in the Galatiner 3; - Have you suffered so many things in vain". Spørsmålet Cady indirekte stiller er hva bør kompensasjonen for svik som medfører fengsling og voldtekt være? Underforstått er dette tap og lidelse også for den andre.

Familiens hund blir funnet akutt syk og døende. Bowden mistenker Cady å stå bak, og overbeviser politimannen Elgart (Robert Mitchum<sup>14</sup>) om å aksjonere mot Cady. Bowden og Elgart sitter bak et enveisvindu når Cady bli ransaket. Når han tar av seg klærne kommenterer politimannen alle tatoveringene: (blant annet inskripsjoner som: "Venegance is mine", "The Lord is the Avenger"etc, etc). Politimannen utbryter: "Gi, I don't know whether to look at him or read him". Politiet finner ingenting som kan knytte Cady til drapet på hunden. Bowden forteller at hunden ikke var ute, det er ingen bevis for innbrudd og politiet starter å tvile på Bowden, og Cady får gå.

Cady forfølger familien når de ser på 4 juliparaden, og snakker seksuelt nedsettende om kona hans når Bowden snakker til ham. Bowden blir hissig og slår ham ned. Senere samme dag

<sup>14</sup> Som spilte Max Cady i 1962 versjonen.

sjekker Cady opp Bowdens venninne Lori, som er nedfor fordi Bowden ikke kom til avtalen deres. Cady forteller at han har sittet i fengsel, men lyver om årsaken. Han sier at han er et udyr av en mann, hun ler det bort. I neste scene er de hjemme hos henne i sengen hvor den røffe tonen fortsetter. Han setter på henne håndjern og hun ler ennå. Han blir truende og forteller at vennen hennes har vært verre mot ham. Han biter et stykket av kinnet hennes, før han mishandler henne på det groveste. Vi ser ikke selve bittet som dekkes av hans hode, men hennes blodige kinn og hans blodige munn som spytter kjøtt i etterkant. Gjentagne slag sees på avstand gjennom vinduet som skygger (og vi hører lyden av slag). Politiet ringer Bowden og sier de har et gjennombrudd og forteller at Cady har voldtatt på nytt. Leigh blir opphisset når han avslører at Cady ble dømt for voldtekt av en 16-åring. Bowden møter den ille tilrette Lori på sykehuset, hun vil ikke vitne fordi hun selv har sett for mange voldtektssaker i sitt arbeid som ”clerk”.

Bowden forskanser hjemmet sitt og oppsøker en privat detektiv Kersek (Joe Don Baker). Han tror nå at Cady har vært inne i huset, bl.a. mangler det plutselig en pianostreng. Detektiven finner ut at Cady trolig drepte en medfange i fengselet. Leigh overrasker mannen i en intim telefonsamtale med Lori og tror at han er utro, - igjen. Samtalen framprovoserer en furore av en krangel, der hans tidligere utroskap og hennes depresjoner slenges gjennom rommet. Han reduserer viktigheten av forholdet til Lori, men avslører at han er livredd Cady. Sam mener at krangelen har rensert situasjonen slik at de kan kjempe mot Cady som et lag, men må sove på sofaen. Detektivens spaning blir avslørt av Cady. Han oppsøker Leigh hjemme og overrekket hundehalsbånden, hun tror først han er en tilfeldig finner, men når hun skjønner hvem han er blir situasjonen mer ubehagelig, i en erotisk truende samtale. Detektiven mener Cady er farlig men for å slu til å bli avslørt og foreslår at Bowden skal leie noen til å rundbanke Cady, men Bowden vil ikke handle ulovlig.

Cady ringer Danielle og utgir seg for å være sommerskolens dramalærer, han smigrer seg inn på henne med prat og musikk, og hevder neste dags dramaklasse er flyttet. Danielle kommer til scenerommet og finner det tomt, bortsett fra en røykende ”dramalærer”. Han tilbyr henne en hasjrøyk og får hennes fortrolighet gjennom å snakke om litteratur og henne selv. Når hun aner at noe er galt sier han at han er den store stygge ulven, hun beskylder ham for å ha drept hunden deres. Han avviser det og holde tale for henne om å tilgi syndere, foreldrene som straffer Danielle for deres synder. Scenen har et ubehaglig inestuoøst preg, Danielle går inn og ut av barn/ ung kvinne rollen, mens Cady er åpenlyst forførende. Det incestuøse forsterkes av at intimiseringen – med at han stikker tommelen i munnen hennes, og at hun suger denne. Kysset etterpå framstår som mindre intimt. Sener oppdager foreldrene marihuanaen Danielle fikk og Bowden bestemmer seg for å leie tre menn for å mishandle Cady. Han oppsøker Cady og truer ham, men Cady sier han ikke vil dra fordi hans prosjekt er å frelse Bowden.

Når Bowden forhører Danielle aner intimiteten mellom overgriperen og datteren og blir vill. Hans hender mot datterens ansikt framstår for Danielle mer som et overgrep.

Bowden overvåker angrepet på Cady og ser hvordan Cady tar en rekke slag fra køllene til angriperne for deretter å snu hele situasjonen å mishandle angriperne. Cady hører lydene fra den gjemte advokaten og roper: “Come out come out wherever you are.” Snur og går. Cady hyrer byens toppadvokat og kan nå legge fram opptak av advokatens trusler og vise fram et mishandlet ansikt. Advokaten får bortsvinningsvedtak mot seg. Bowden later som han forlater byen og detektiven legger seg på lur i håp om at Cady skal bryte seg inn, og at Bowden slik kan drepe ham i selvforsvar. Cady gjemmer Henry Millers Sexus utenfor huset slik at Danielle skal finne den. Om natten kommer Cady seg inn i huset og overfaller detektiven forkledd som hushjelpen. Han kveler ham med en streng, pistolen går av og skyter detektiven i halsen og

dekker Cady med blod. Bowdens våkner av skuddet. Par og datter finner både hushjelpen og Kersek i store blodammer på kjøkkenet. Bowden undersøker likene og ser at de er kvalt med pianostrengen. Han glir i alt blodet og faller og rulles inn i blod. Han springer ut blodstenket og roper at han skal skyte Cady. De andre trekker ham inn og de rømmer åstedet. De ringer politiet og forteller hva de finner, og drar til Cape Fear hvor de har en husbåt. Cady har imidlertid klart å skjule seg under bilen deres. Han leier en båt og forfølger dem.

Når Sam går ut for å sjekke ankeret etter en brå bevegelse i båten, overrumples han av Cady som slår ham ned og binder ham. Når Cady kommer inn i båten spiller Danielle først med på den erotiske tonen han legger opp, men kaster så varmt vann på ham. Han beviser sin overmennesklighet ved å la brennende væske renne over hendene og kommanderer henne inn i lagerrommet. Han angriper Leigh og river av henne klærne og kysser henne. Han drar den bundne Bowden inn for å se på, og når han protesterer tramper han på hodet hans. Leigh forsøker å overtale ham til å ikke voldta datteren, ved å appellere til et spesielt bånd mellom ham og henne. Danielle har skjult en boks tennvæske og i det Cady tenner en sigar spruter hun på ham. I full fyr faller han i elven, men når ankertauet til båten som er i drift. Ille forbrent og med pistolen slår han Bowden i en iscenesatt "rettsak", og dømmer ham, og tvinger Danielle på kne. Båtens ferd i vind og stritt farvann kaster alle rundt, og de to kvinnene klarer å utnytte situasjonen til å hoppe i den strie elven. De to mennene forsetter kampen på bare nevene om bord. Bowden klarer å binde Cady fast ved hjelp av håndjernet. Båten splintres mot land. Som et brølende dyr kaster Cady store steiner mot Bowden brøler at han skal drepe ham, mens Cady svarer at han allerede har ofret ham. Bowden forsøker å knuse en stor stein mot det fastbundne ansiktet hans, men Cady dras vekk av vrakgodset. Bablende (syngende om det lovede landet) dras den skade Cady under vann, mens de holder hverandre med øynene. Til sist sitter Bowden igjen på stranden og vasker sin blodstenkte hender. Danielle og Leigh våkner til liv på stranden. Danielle forteller at de aldri snakker om Cady og hendelsene ved Cape Fear, og at det ikke nytter å holde på fortiden fordi det er å dø litt i gangen.

## Face/Off

Action/science-fiction film om kampen mellom FBI-agenten Sean Archer (John Travolta) og terroristen Castor Troy (Nicholas Cage). Filmens viktigste særpreg er det intrikate plotet som gjør at de to skuespillerne John Travolta og Nicholas Cage skifter roller underveis. Travolta spiller i utgangspunktet helten som må skifte identitet for å avsløre skurken Castor Troy som i utgangspunktet spilles av Cage.

I filmens anslag ser vi hvordan Castor Troy dreper Archers femårige sønn Michael, mens far og sønn sitter på en karusell. Troy er egentlig ute etter å drepe faren. Denne hendelsen, som ligger seks år forut for hovedfortellingen, fungerer blant annet som motivasjon for Archers sterke ønske om å fange Castor Troy, og som karakterbeskrivelse av den kyniske skurken. Etter en dramatisk jakt som involverer fly, helikopter, biler, skuddvekslinger og slåsskamper ender Castor Troy opp tilsynelatende livløs, broren hans Pollux (Alessandro Nivola) fengsles og saken anses som avsluttet.

Hovedintrigen starter imidlertid når FBI får informasjon om at Castor og broren Pollux har plassert en biologisk bombe som truer med å drepe store mengder mennesker, problemet er å avsløre hvor den tikkende bomben er plassert. Med Castor hjernedød er Pollux den eneste som kjenner bombens lokalisering, men han vil ikke snakke med andre enn sin bror (hvis skjebne han ikke kjenner). En surrealistisk plan klekkes ut. Ved hjelp av avansert plastisk kirurgi er ideen å flytte ansiktet til den komatøse Castor Troy over på agenten for å sende ham inn i

fengselet for å lure den vitale informasjonen ut av Pollux. Motvillig (naturlig nok) går Sean Archer, med på den risikable og hemmeligstemplede planen. I en teknisk avansert og delvis datastyrt operasjon bytter de to mennenes fysiske identitet plass og agent Archer våkner opp med morderens ansikt og kropp.

Vel inne i fengselet blir utfordringen ikke bare fysisk å ligne Troy (hvilket han jo gjør siden denne karakteren nå spilles av Nicholas Cage), men å opptre som ham. Archer tvinges til aggressiv oppførsel for å illudere Troy. Fengselet fremstår som særdeles brutalt blant annet er fangene iført tunge støvler som elektronisk kan fryses til gulvet av vaktene. Archer klarer å lure de andre innsatte og Pollux Troy til å tro at han er Castor, og gjennom sin kunnskap om terroristen får han i en samtale tak i informasjonen han er på jakt etter. Parallelt våkner imidlertid Castor opp, - uten ansikt, men med rask informasjon om hva som har skjedd og med bisarr hevnløst tvinger han kirurgen til å gjøre den omvendte operasjonen på ham. Han ikler seg Sean Archers ansikt og utseende og sammen med sine medhjelpere sletter han alle sporene av hva som ha skjedd. Det vil si han tenner på og brenner kirurgen, og de to av Archers kolleger som kjente til operasjonen, til døde. I det Archer lykkelig utvitende tror at han skal slippe ut av fengselet og Castors kropp, spaserer Castor inn som Archer, i hans kropp og hans rolle som FBI-agent, med all den makt det gir ham. Ikke minst demonstrerer han ondskapsfullt hvordan han også vil innta Archers hjem og dermed også hans kone Eve (Joan Allen), mens Archer selv sitter innelåst og handlingslammet. Med fare for elektrisk sjokkbehandling skaper Archer en furore i fengselet fordi det er eneste mulighet for å komme ut av de fengslende støvlene, og etter en dramatisk kamp (inkludert et brutalt fangeopprør) klarer han å flykte mens medfangen han startet flukten med dør i kampen. Fengselet viser seg å ligge inne i en plattform og flukten avsluttes med et stup rett i havet.

I mellomtiden benytter Castor Troy mulighetene den nye rollen gir ham, både som mann, far og FBI-agent. Som det siste får han både løslatt sin bror, tauet inn en rekke forbrytere/motstandere, og ikke minst med stor ære koblet fra den fatale bomben. I rollen som far viser han seg langt mer liberal enn originalen, og som ektemann mer omtensksom og romantisk! Ubehaglige scener i den forbindelse knyttes til en sex-scene (som kun antydes), og ikke minst en melodramatisk scene med moren og morderen (fordekt som far) ved den drepte guttens grav i anledning hans fødselsdag.

Den rømte fangen Sean Archer søker gjemsted hos en av Troys allierte, Dietrich (Mick Cassavettes) og hans søster Sahsa (Gina Gershon). Sahsa røper her for den hun tror er Castor at han er far til hennes sønn, Adam. Gjemmestedet blir avslørt og i en infernalsk aksjon drepes både Dietrich og Pollux, mens Archer, Sasha og Adam unnslipper. Archer oppsøker konen Eve og forsøker å overbevise henne om sannheten. Hun tviler da nok på sin "nye manns" identitet til at hun tar en blodprøve av ham når han sover. På sykehuset hvor hun jobber avslører blodprøven at mannen i hennes seng har en annen blodtype enn mannen hun er gift med. Archer oppsøker henne der og sammen blir de enige om å benytte begravelsen av Archers sjef (drept av Troy, men fordekt som hjerteattakk) til å ta den falske agenten.

Filmens sluttoppgjør starter i kirken, hvor Eve blir gissel mellom de to mennenes "face off" og det hele utvikler seg til en dramatisk "show-down" hvor to av Castors allierte og Sahsa blir drept. Castor forsøker å ta den forvirrede datteren, Jamie (Dominique Swain), som gissel men hun kommer unna ved å stikke ham med kniv. Den avgjørende kampen utspiller seg på sjøen, og fra jakt i motorbåter ender det hele i et blodig oppgjør hvor Sean dreper Castor med en harpun.

I filmens sluttscene kommer en nyoperert (i John Travoltas skikkelse) hjem med lille Adam på slep, som tas varmt i mot av den lille familien.

## Fight Club

Filmen starter i Jacks (Edvard Norton) hode som en kamerakjøring ut av hjernen hans og ut gjennom munn. Jack har en pistol i munnen og fortelleren sier: "People are always asking me if I know Tyler Durden". Det er en annen person i rommet, men vi vet ikke hvem.

Tilbakeblikk: Jack omfavnes av Bob på en terapigruppe for menn med testikkelkreft. Nytt hopp lengre tilbake i tid: Jack lide av insomnia og har ikke sovet på et halvt år. Han sover aldri helt og er aldri helt våken. Jack fyller leiligheten sin med møbler fra Ikea-katalogen. Hos legen får han anbefalingen å gå på terapigruppemøter for menn med kreft, for å se ekte smerte. Han hører Bob (Meat Loaf) betro seg og gråter, - den natten sover han. Hans oppsøker flere støttegrupper. På et møte er det meditasjon og alle blir oppfordret til å finne sitt styrkedyr. Marla Singer (Helena Bonham Carter) dukker opp på møtene, også for testikkelkreft. Hun blir en trussel for Jack. Han tar kontakt og ber henne holde seg borte, og de blir etter hvert enige om å dele gruppene mellom seg.

Jacks jobber som "tilbakekallings-koordinator" i et stort bilselskap. Det vil si at jobben hans er å vurdere hva som er mest økonomisk for selskapet å gjøre med biler med produksjonsfeil. Enten å tilbakekalle bilene de vet det er noe galt med (dyrt) eller betale forsikringskravene (ikke så dyrt, men bare inntil et visst punkt). Jacks oppgave er å beregne det tidspunktet det rent økonomisk lønner seg å tilbakekalle bilene. Han reiser mye og møter på en av reisene Tyler Durden (Brad Pitt). Tyler er, kul, frekk, elegant og slagferdig. Når Jacks dyrebare leilighet går i luften i en eksplosjon tørr han ikke snakke med Marla så han ringer Tyler.

De går på bar, etterpå ber Tyler Jack om å slå ham. "How much can you know about yourself if you never been in a fight" spør Tyler. I neste scene flytter han inn sammen med Tyler i hans forfalne hus. Etter hvert begynner de å slåss med flere menn utenfor baren, og så starter de *Fight Club*. De får ha klubben i kjelleren til en bar. Jack dukker opp på jobben mer og mer forslått. En gang er han på sykehuset og blir sydd over øyet, og mister en tann.

Marla ringer Jack og sier at hun har tatt en overdose, han legger på røret, men Tyler oppsøker henne og tar henne med hjem og holder henne våken. Tyler og Marla har sex sammen, mens Marla og Jack krangler når de ser hverandre. Tyler framstår som mer og mer anarkistisk og får blant Jack med på å stjele kroppsfett fra fettsugingsklinikken for å lage såpe. Sjefen til Jack får mer og mer problemer med utviklingen. Jack møter Bob og inviterer han med i klubben som blir mer og mer omfattende. Jack slåss med Bob. Når Jack får sparken begynner han å slåss med seg selv foran sjefen og blir hentet av vaktene

Tyler drar Jack med for å rane en butikk, og brutalt tvinger han eieren (Raymond) ut i bakgården, hvor han truer med å drepe ham. Her utfordres vårt bilde av den kule Tyler og samtidig som vår lojalitet utfordres, framstår scenen også som en positiv handling. Når den redde men lettede mannen kan rømme åstedet uskadd, sier Tyler at frokosten hans vil smake bedre neste morgen.

Etter hvert utvikles klubben til en terrororganisasjon - *Project Mayhem* – som raner kiosken, sprenger kontor, tenner på hotell. Tyler organiserer det hele fra kjelleren hjemme hos dem. På et av oppdragene blir Bob skutt av politiet. Jack opplever at flere og flere mennesker kjenner

ham når han er på reise, og han blir tilsnakket som Mr Durden. Marla sier at han heter Tyler Durden. Han forstår at han og Tyler er samme person. Han innser at "Tyler" har planlagt på sprengt tolv bygninger i luften. Han prøver å få Marla ut av byen og i trygghet og han prøver å bli arrestert som farlig terrorist, men politiet er infiltrert av Project Mayhem medlemmer. Han får tak i en pistol og stikker.

Tilbake til start. Tyler holder pistolen i Jacks munn. Vi vet nå at Tyler er en fantasiperson. Jack skyter seg selv gjennom kjeven og Tyler forsvinner. Marla finner ham slik, Jack tar henne i hånden og sier at alt skal gå bra, sammen ser de alle bygningen rase sammen utenfor vinduet.

## Matrix

Filmens anslag viser en datalogg, mens vi på lydsporet hører vi en samtale om trygge linjer mellom to ennå ukjente personer som senere viser seg å være Trinity (Carrie Anne Moss) og Cypher (Joe Pantoliano).

Trinity: Morpheus thinks he is "The One".

Cypher: And You?

Trinity: It does not matter what I believe.

Den noe mystiske scenen går over i en jaktscene hvor Trinity blir avslørt, dreper fire politimenn for deretter gjennom en rekke fysiske umulige stunts unnslipper agentene som jakter på henne over tak og gjennom luften.

Datahackeren Neo (Keanu Reeves), som er "softwareutvikler" på dagtid, blir kontaktet via dataskjermen sin av en organisasjon som både kan fortelle ham at han er overvåket, at de kjenner sannheten om virkeligheten og at han er en viktig person i et frigjøringsprosjekt. Beskjeden på skjermen lyder; "Follow the white rabbit". Når han får en jente på døren med en hvit kanin tatovert, følger han henne til et diskotek hvor han møter Trinity. At han er overvåket viser seg å stemme når han gripes av de mystiske agentene under ledelse av agent Smith (Hugo Weaving), som ber ham avsløre frigjøringslederen Morpheus (Laurence Fishburne). Når han nekter kan agentene smelte munnen hans sammen (som lim). Agenten opererer deretter inn en elektronisk "bug" for å overvåke ham.

Når han våkner vet han ikke om møtet med agentene var en drøm, men Trinity finner "buggen" i magen hans og drar den ut av kroppen hans. "Hvordan kan du vite forskjellen på drøm og virkelighet?" utfordrer Morpheus. Og "hvem definerer virkeligheten?" spør Morpheus når de andre leder Neo til ham. "Hvis du snakker om hva du kan føle, lukte, smake så er "virkelighet" bare elektriske signaler som kan tolkes av hjernen din", konkluderer Morpheus. Han hevder at han kan vise Neo sannheten. Neo aksepterer utfordringen fra Trinity og Morpheus, og gjennom å spise en rød pille frigjøringslederen gir ham, ser han etter hvert virkeligheten utslørt. Virkeligheten er ikke en drøm, men et virtuelt mareritt kalt "Matrix", skapt av intelligente maskiner. Menneskene gis kun mentale simuleringer av en sansende verden, men hvor de i virkeligheten kun er batterier som dyrkes i en åker for å gi maskinene energi. Frigjøringsgruppen tror Neo er "the One" som er kommet for å sette menneskene fri. Han gis en forberedelse som består av å inkorporere dataprogrammer som gjør ham i stand til å kjempe mot systemets agenter, være Kung Fu ekspert, hoppe over store avstander og overvinne tyngdekraften nesten uten trening. Neo kan etter hvert både bøye seg unna raske kuler og stoppe dem i luften med ren vilje eller tro, det vil egentlig si en tro på at kulene ikke finnes som fysiske objekter. Neo lærer denne muligheten gjennom en samtale med et barn med tilsynelatende overnaturlige evner, barnet kan bøye skeier. På spørsmålet om hvordan gutten klarer dette er svaret: Det er ingen skei. Alt som skjer i den "virkelige verden" er simulasjon,

men hendelsene ser helt ekte ut. Virtuelle kuler kan egentlig ikke treffe Neo, og han kan stoppe dem når han erkjenner dette. Dataprogrammet kan dessuten gi ham ubegrenset tilgang på våpen når *det* trengs.

Frigjøringsmedlemmet Cypher forråder Morpheus, som tas til fange av agentene som forsøker å tappe hjernen hans for informasjon. Trinity og Neo går inn i Matrix for å befri sin leder. Neo og Trinity skyter seg inn i bygningen hvor Morpheus er ved å drepe en rekke vakter. Oppe på taket unnslipper Neo vaktens kuler ved å bøye seg hurtig unna. Ved hjelp av et helikopter finner de rommet hvor Morpheus er og skyter ham fri. Sløvet av tortur klarer han å kaste seg mot helikopteret og fanges av Neo som kaster seg ut festet til en wire. Vel nede forfølges Neo av agent Smith og de slåss på undergrunnsstasjon. Neo lykkes først med å overvinne Smith når han innser at Smith kun er konstruert av tall som han kan hacke. På den måten går han inn i kroppen hans og sprenger ham fra innsiden. Filmens slutt er åpen, men varsler at Neo er "the One" som skal frigjøre menneskene.

### Natural Born Killers

I filmens anslag dreper Mickey (Woody Harrelson) og Mallory til (Juliette Lewis) til sammen fem mennesker i en coffeshop ute i ørkenen, tilsynelatende uten motivasjon. Samtidig informeres vi via avisutklipp om at dette ikke er de to elskendes første drap. De etterlater et vitne som kan fortelle "Mickey and Mallory Knox did this".

Etter tittelsekvensen skildres deres første møte retrospektivt som situasjonskomedien "I love Mallory". Sekvensen framstår som et vrengebilde av "The best years of our lives", med egne rulletekster til slutt. Mallorys far portretteres som en alkoholisert overgriper med en dum kone. Både farens incestuøse hentydninger, tuklinger med Mallory og Mickeys entre som kjøttleverandør mottas av studiopublikummet med latter og applaus. Hans entre blir begynnelsen på "love-at-first-sight" romansen og de to stikker av i farens bil. Mickey blir satt inn for biltyveri, men rømmer til hest i ly av en skypumpe (som prinsen på den røde frådende hesten som Mallory snakker om i rus). Han kommer tilbake for å redde Mallory fra faren. Mickey slår faren med en jekk i ansiktet. Mallory går fra å hyle til å hjelpe kjæresten i kampen, mens hun siterer farens vulgære uttalelser fra ulike overgrep. Sammen drukner de ham i akvariet i stuen, samtidig som Mickey slår ham til døde med jekken. De binder moren til sengen og tenner på henne før de forlater åstedet med melding til lillebroren om at han er fri. På rømmen "gifter" de to seg ved å blande blod i hverandres hender.

Deretter introduseres journalisten Wayne Gale (Robert Downey jr.) og realityprogrammet "American Maniacs", hvor Mickey og Mallory raskt har blitt det sentrale temaet og gjengangere i flere program. Gale rapporterer fra mordernes rute, Highway 666, som han beskriver som deres "Candylaine of murder and mayhem". Programlederen forteller at 12 politimenn drept. Programmet består av rekonstruksjoner av drapet på en politimann og en forbipasserende syklist, intervju etc, langt på vei i samme stilen som filmen forøvrig. Programmet beskriver også all presseomtalen og fankulturen som utvikler seg rundt seriemorderne, med unge jenter med oppfordringer som "Murder me Mickey" og unge menn som uttaler: "If I was a massmurderer I would be Mickey and Mallory".

På et motell legger paret romantiske framtidsplaner. Mickey kikker gjennom av fjernsynskanalene og mesteparten viser voldsscener. Mickey proklamerer: "I ve been thinking why they make all this stupid fucking movies. Ain`t anybody out there in Hollywood believing in kissing anymore?" Mallory har virket misfornøyd og blir sint når Mickey kaster kåte blikk

mot en kvinner som sitter bundet og kneblet i hjørnet på motellrommet. Hun avviser hans forslag om trekant og forlater motellrommet: "Go fuck her" hvorpå han repliserer: "Maybe I just will." Den neste sekvensen kobler Mallorys nattlig kjøring og Mickeys angrep på kvinnen med minner og hallusinasjoner fra begge. Implisitt inngår at Mickey dreper kvinnen på motellrommet. Mallory forfører en ansatt på en bensinstasjon, men avviser ham etter at de har begynt å ha sex. Hun skyter ham når han ligger på bakken.

Deretter introduseres etterforskeren Scagnetti som reklamerer for boken sin, samtidig som han undersøker bensinstasjonen og den døde mannen. Mickey og Mallory gjemmer seg for politiet i ørkenen hvor vi også ser at de blir ruset på spiser sopp, noe som gir en bad trip og de krangler om trofasthet. De oppsøker en eldre indianer for å kjøpe bensin. Indianeren snakker ikke amerikansk, og Mickey er redd for klapperslangen den gamle holder seg med, men de blir værende. Indianeren stiller spørsmål om hvem som er djevlene. Om natten våkner Mickey fra en vond drøm, blant annet basert på barndomsminner (krangler, moren som roper at hun hater ham) og skyter indianeren. Indianeren sier på dødsleie at han har ventet på ham, - djevelen, i 20 år. Mallory blir hysterisk sint når hun oppdager hva han har gjort. Hun blir bitt av en av mange slangene som omringer dem og blir dårlig med sterke hallusinasjoner.

Neste scener er en parafrasering fra motellrommet, med Scagnetti på et motellrom med en ung jente. Han spør jenta om hun noen ganger har blitt kvelt og overfaller henne under sex-akten med et kvelertak. De slåss og det antydes at han dreper henne og roper på Mickey at han kommer (sic). Paret oppsøker et apotek for å skaffe motgift til den syke Mallory, men finner bare tomme hyller. Ekspeditøren sitter og ser på Wayne Gales program og innser hvem han har i butikken og slår alarm. Mickey tar med en rekke medisiner før han dreper ekspeditøren, men når de kommer ut venter Scagnetti med store politistyrker. Mallory fanges og Scagnetti truer med å skjære av henne puppene for å få Mickey til å overgi seg. Han kommer ut og politiet pågriper ham for åpent kamera. Mickey drar fram og kutter en politimann i ansiktet, men overmannes til sist. Politimennene kaster seg over ham og mishandler ham, men da jages kamerateamet bort. Neonlyset over butikken: Drug Zone

Et år senere: Introduksjon av fengselsdirektøren Dwight McClusky (Tommy Lee Jones) som tar i mot kjendisen og helten Jack Scagnetti som kommer til det brutale fengslet hvor Mickey & Mallory holdes fengslet. McClusky legger ut om hvor perverse Mickey & Mallory er og at de har drept tre medfanger, fem voktere og en psykiater på et år. Scagnetti forteller at hans interesse for "psykoer" stammer fra da hans mor ble drept av en massemorder. McClusky har hentet Scagnetti for å drepe Mickey & Mallory, som han mener har skapt en stemning i fengselet som gjør det vanskelig å holde kontroll og som gjør de andre fangene mer voldelig. Fengselsdirektøren får ikke lov til å lobotimere fangene, men vil sende dem til utredning med Scagnetti som vakt. Samtidig er Wayne Gale er i fengselet for å intervju Mickey. McCluskys policy er å logre for pressen og Gale smigrer Mickey ved å beskrive ham som en av de mest populære massemorderne i amerikansk historie. Gale framstilles som utro, selvopptatt, kynisk og ryggslikkende, og for partene med på et direktesendt intervju i beste sendetid (etter Superbowlfinalen). I intervjuet beskriver Mickey seg som "Natural born killer" og proklamerer at noen fortjener å dø. Han kritiserer Gale som for å ikke være et menneske, ikke en ape, men en mediaperson.

Mens de andre er opptatt med intervjuet låser Scagnetti seg inn i Mallorys celle alene og parallellt starter et opprør blant de andre fangene som har fulgt intervjuet på tv. Gale ønsker å filme opptøyene. Mickey benytter oppstanden rundt situasjonen til å overrumple en vakt og ta maskingeværet han og drepe en rekke av personene i rommet. Gale er blant de overlevende og Mickey beordrer filmteamet til å bli med ham. I fengselsgangene råder det totale kaos og de



slåss seg vei mot Mallorys celle. Scagnetti som er kåt på Mallory hisses opp av praten med henne. Hun benytter seg av dette og kysser ham før deretter å slå ham flere ganger mot veggen før vaktene kommer inn og hun overmannes. Gales team sender live fra opptøyene når Mickey ankommer Mallorys celle og dreper vaktene og Mallory knivstikker Scagnetti. De to elskende omfavner hverandre og kysser og siden de nå er alene med filmteamet griper ingen inn for å avværne dem. Mallory dreper Scagnetti.

Opprøret går over i ren mishandling av enkelte innsatte og vakter, de innsatte har våpen, de skyter rundt seg og setter deler av fengselet i brann. McClusky blir hysterisk når han får informasjon om at Mickey & Mallory er på frifot og at det hele sendes på Tv. Gale deltar etter hvert i kampene på Mickey & Mallorys side mens han roper "I am alive" i voldsrus. Mallory blir hardt skadd i fluktforsøket, som etter hvert ender i en blindvei med McClusky og en rekke vakter utenfor. Med en blodig, ropende Wayne Gale og påstanden om at det hele filmes live lar imidlertid McClusky dem passere uten å bruke vold. Han blir selv innestengt og overfalles av en rasende horde fanger som alle vil gjøre hevn på hans brutale fengselsregime. Vel utenfor filmer Mallory et intervju med Gale om flukten og deretter filmer Gale deres lykkelige uttalelser om skjebnen som gjorde de to fri. Brått endres scenarioet og de to dreper Gale mens kameraet går. Regelen om å la en overlevende være igjen å fortelle historien endres her til bare å gjelde kameraet. Sluttscenen etterfølges av en montasje av reportasjer fra virkelige voldshendelser (Rodney King , O.J Simpson mm) og flashbacks fra hendelser og hallusinasjoner.

I filmens prolog kjører Mickey & Mallory av gårde med to barn i bilen og en tredje på vei.

## Pulp Fiction

Filmen består av fem deler, en prolog, de tre hovedavsnittene "Vincent Vega and Marsellus Wallace`s wife", "The Gold Watch", "The Bonnie Stituation" og en epilog. Filmens viktigste særpreg er den ikke-kronologisk narrative strukturen.

Filmen starter med at to unge mennesker, Pumpkin (Tim Roth) og Honey Bunny (Amanda Plummer), sitter på en kafé og prater, om noe som etter hvert viser å handle om farligheten ved å rane banker. Veien fra ideen om å rane kafeen til handling er kort, men handlingen fryses i det de to hopper opp med hvert sitt våpen og roper at de raner stedet.

Etter tittelsekvensen er vi i bilen sammen med Jules (Samuel L. Jackson) og Vincent Vega (John Travolta). Samtalen i bilen går fra nederlandsk hasjlovgivning til franske varianter av amerikanske burgere ("You know what they call a Quarter-Pounder with Cheese in Paris; Royale with Cheese). Det viser seg de to er gangstere ute etter å gjøre opp et mellomværende mellom gangsterbossen Marsellus (Vince Rhymes) og noen unge gutter. Til tross for at gangsterne får det de er ute etter dreper de to av guttene, og tar med seg den tredje (som er deres informant) i bilen.

Den første episoden innledes med at vi ser gangsterbossen Marsellus betale bokseren Butch (Bruce Willis) for å tape en boksekamp. Vince og Jules ankommer baren kun iført shorts og utvaskede t-skjorter. Vince skal ta bossens kone Mia (Uma Thurman) ut og spise og forbereder seg ved å kjøpe inn heroin hos sin faste dealer. Når han ankommer Marsellus og Mias hus forbereder Mia seg ved å kikke på Vince på husets overvåkningssystem og å snorte kokain. Mia og Vince spiser på det odde stedet Jack Rabbit Slim hvis spesialer er kelnere utkledd som 50-talls stjerner. Her drikker Mia milkshake til 5 dollar stykke og Vince oppdager at også is og melk kan ha forskjellige standarder. De deltar i en dansekonkurranse som parafraserer Travoltas tidligere

roller og vinner en pokal. Når Vince følger Mia hjem skjer det fatale. Mia finner heroinen i frakkelommen og snorter den som kokain. I det Vince returnerer fra badet finner han Mia liggende med blodet rennende fra nesen og slim rundt munnen. Vince får kjørt Mia til narkodealer Lance for hjelp i desperat redsel for Mias skjebne og Marsellus reaksjon. Vince gir Mia en adrenalinsprøyte rett i hjertet med et kraftig hugg. Ved et skrik kommer Mia til liv med sprøyten dirrende i brystet. Etterpå enes de to om at hendelsen skal forbli hemmelig for Marsellus.

Bakgrunnen for episoden om gullklokken fader ut episoden foran. Kaptain Koons (Christopher Walken) gir den femårige Butch en klokke som oldefaren, bestefaren og den Vietnamdrepte faren alle har brukt i krigen. I følge Koons fortelling har faren hatt klokken oppi rompa gjennom fem år i fangensskap inntil han døde av dysenteri, og Koons overtok og skjulte den på samme måte. Via en sportskommentator på radio får vi vite at Butch har drept boksemotstanderen sin, og dermed også brutt avtalen med Marsellus. Tverimot har Butch benyttet ryktet om at kampen var fikset til å tjene store summer på å sette penger på seg selv. Butch forbereder seg på å rømme sammen med kjæresten Fabienne da det viser seg at hun har glemte å pakke gullklokken. Butch får et kraftig raserianfall og drar tilbake til leiligheten for å hente den. Han finner klokken men i stedet for å forlate leiligheten hvor gangsterne kan finne ham, starter han å riste brød. Da oppdager han et maskingevær på kjøkkenet. I det Vince returnerer fra baderommet skyter Butch ham i magen med geværet.

På vei bort kjører Butch tilfeldigvis rett mot Marsellus som har vært ute og kjøpt frokost. Han kjører på ham, men blir selv truffet av en annen bil og begge to skades, men ikke fatalt. Marsellus tar opp jakten mens hans skyter, og skyter blant annet en tilfeldig forbigående. Jakten ender i en pantelånerforretning, men i stedet for å redde Marsellus fra den andres slag tar innehaveren begge to til fange. De bindes og knebles i kjelleren hvor innehaveren Maynard og kompisen Zed har innredet en S/M bule hvor de oppbevarer et annet gissel, den lærklede og lenkede, "The Gimp". Overgriperne "ellemeller" om hvem de skal ta først, og Marsellus føres til et annet rom hvor han voldtas av Zed med Maynards applaus.

Butch klarer å frigjøre seg fra sin bakbundne fangenskap og slår ned "The Gimp" som er plassert som vakt. På vei ut ombestemmer han seg og leter etter våpen i butikken over. Etter å ha vraket et balltre og en motorsag tar han et samuraisverd og lister seg tilbake hvor Marsellus voldtas. Her hugger han Maynard til døde, mens Marsellus skyter Zed med den dødes gevær uten å drepe ham og med trusler om langvarig tortur. Butch og Marsellus enes om at deres mellomværende er oppgjort, og Butch kan forlate byen med pengene.

"The Bonnie situation" forsetter i leiligheten hvor Vince og Jules dreper ytterligere en gutt som har gjemt seg på badet, og Jules tar det som et tegn på at han skal forlate gangsterlivet at gutten ikke klarer å skyte ham. Gangsterne bringer med seg Marvin fra åstedet og diskuterer Jules beslutning mens Vince veiver rundt med pistolen sin. Plutselig går den av og han skyter dermed Marvin i ansiktet og blod og hjernemasse spruter over alt. I tilsølt panikk oppsøker de Jimmie (Quentin Tarantino) for å få hjelp til å rydde opp. Jimmie er mest opptatt av å få bil, gangstere og lik bort før konen Bonnie kommer tilbake fra nattevakt. Marsellus sender "The Wolf" (Harvey Keitel) for å vaske og rydde og redde situasjonen.

#### Epilogen

Filmen avsluttes med at Pumpkin og Honey Bunny raner cafeen når nyvaskede Jules og Vince spiser frokost. Den nyfrelste Jules får Pumpkin fra å stjele Marsellus mystiske koffert.

## Reservoir Dogs

Filmen åpner med en rundebordscene hvor en rekke anonyme menn drikker kaffe på en kafe og diskuterer betydningen av Madonnas hit "Like a virgin" og annen popmusikk, og ender med en diskusjon om hvorvidt servitører skal ha tips eller ikke. Filmen går i svart og alle skuespillerne introduseres i en tittelsekvens hvor de går i slow-motion over en parkeringsplass og hver skuespiller blir fryst i bildet etter tur. Vi vet fremdeles ikke hvem mennene er men i løpet av filmen vet vi at bakgrunnen for denne samlingen er at gangsteren Joe Calbot (Lawrence Tierney) har leid inn en rekke, innbyrdes ukjente, menn til å gjennomføre et diamantran.

Popmusikken på tittelsekvensen glir over i desperate skrik og i neste scene ser vi en skrikende og blødende Mr. Orange (Tim Roth) som ligger i baksetet på en bil som kjøres i stor fart av Mr. White (Harvey Keitel). Mr. Orange vrir seg i angst og smerte og blodet smøres utover baksetet og partners hand som trøstende holder ham mens han frenetisk prøver å overbevise den sårede om at han ikke skal dø. Mr. White frakter den sårede til treffstedet, et lagerhus hvor han plasserer den blodvåte kollegaen på golvet, mens han skiftvis holder rundt ham, vitser og kammer ham. Mr. Orange roper : "You gonna save me man?" og trygler om å bli dumpet foran sykehuset, med intense lovnader om ikke fortelle noe om White redder ham. White holder faderlig trøstende om den skadde, og sier at han har vært tøff nok for en dag og lignende. Han mener likevel at de må vente på Joe.

Mr. Pink (Steve Buscemi) entrer lokalet fresende om at det var en felle der noen hadde tystet fordi politiet ikke kunne vært på åstedet så kvikt hvis ikke. I samtalen kommer det fram at Mr. Browne og Mr. Blue ble drept. Mr. White og Mr. Pinks opphissede samtale forflyttes til toalettet og Mr. White prøver å berolige en meget hissig kollega (Somebody fucked us up big time). De går igjennom hva som skjedde. Politiet dukket opp når Mr. Blonde begynte å skyte. Mr. Pink forteller at han kom seg unna ved å skytes eg ut, vi får et tilbakeblikk til hans flukt med en bag I armene og tre politimenn i hælene. Han blir på kjørt av en bil, men tar bilen. Han skyter mot politimennene, treffer to og kommer seg unna. De diskuterer hvordan lederen Joe kunne hyre en mann som Mr. Blonde som de betegner som en "madman." Mr. White sier han være nære på skyte ham, men Mr. Pink sier alle kan klikke, men ikke drepe rundt. Konklusjonen er at psykopater er ikke profesjonelle, man vet ikke hva de vil gjøre. De vet ikke hvor de andre er, drept eller tatt. Mr Pink forteller at han har diamantene og gjemt dem, og han foreslår at de to skal hente dem og stikke. Det er farlig å bli. Mr White erindrer at han har vært på noe liknende en gang før, en felle, og tror at en av de involverte kan være en under-cover politimann. De mistenker alle og hverandre, men Mr White blir hissig når Mr. Pink sier at det kan være Mr. Orange. Han sier han så ham ta en kule og at han ikke skal kalles "rotte".

Neste scene er et tilbakeblikk med tittelen Mr. White. Han har møte med Joe om planleggingen av ranet.

Mr. Pink sier han vil stikke og gjemme seg for noen dager, Mr. Orange ligger besvimt. Mr. White sier han vil dø i løpet av natten om han ikke kommer til lege og at det er hans ansvar fordi det var hans feil at han ble skutt. Joe kan hjelp, men hvor er han? De to diskuterer å kjøre ham til sykehus, men Mr. White mener det er en sikkerhetsrisiko. Han innrømmer at han har fortalt Mr. Orange fornavnet sitt og hvor han er fra, når han trøstet ham. Mr. Pink sier det var en vakker ting og gjøre, og at noen er heldige mens andre ikke er. Mr. White slår ham og sparker ham og Mr. Pink trekker pistolen mot ham. Mr. White gjør det samme. Kamera beveger seg bort fra situasjonen og vi ser at Mr. Blonde står og ser på, han sier lakonisk at de bør slutte å leke så tøft før noen begynner å gråte. De andre forhører ham om hvor han har vært, og at de har en tyster i gruppen. Mr. White sier at det var Mr. Blondes feil siden han

startet skytingen. Men Mr. Blonde mente de fikk som fortjent siden de satte på alarmen. Mr. Pink må gå imellom dem. Mr. Blonde sier han har noe å vise dem utenfor i bilen sin. Mr. Blonde sier han har snakket med Nice Guy Eddie og at han er på vei. I bagasjerommet ligger en politimann.

Neste scene er et tilbakeblikk med tittelen Mr. Blonde. Vi får vite at han heter Vic Vega og at Joe skylder ham tjenester siden han har sittet i fengsel, etter å ha jobbet for Joe. Joes sønn Nice Guy Eddie (Chris Penn) kommer og de to "slåss" på Joes kontor. De går over til å slå homoerotiske vitser om hverandre. De diskuterer hvordan de skal lure tilsynsføreren Scagnetti til å tro at Vega har en ordentlig jobb. Eddie foreslår at han skal være med på en jobb sammen med fem andre menn.

Eddie er på vei mot møtestedet, og melder til faren over telefon at de har et problem. På mellomtiden banker Mr. White og Mr. Pink den fangede og oppbundne politimannen til musikken fra radiostasjonen "The Supersound of the Seventies". De prøver å få ham til å fortelle om fellen, i det Eddie kommer inn. Ny krangel, Eddie sier at Joe er sint men at han er på vei til møtestedet. Eddie spør om noen har diamantene. Han krever at de skal fjerne bilene og hente diamantene, og deretter skal de skaffe lege. Mr. Blonde skal holde vakt, men Mr. White sier han ikke er til å stole på og forteller om hvordan han skjøt rundt under ranet.

Når de er alene sier politimannen at Mr. Blonde kan torturere ham, men at det ikke vil ha noen å si siden han ikke vet noe. Mr. Blonde sier at det ikke har noen betydning og at han vil torturere ham uansett. Han teiper politimannens munn, og går bort for å slå på radioen. På lydsiden spilles Stealer's Wheel's 70-talls hit "Stuck in the middle with you". Mr. Blonde tar opp en barberkniv fra støvelen og danser deretter rundt politimannen med kniven i takt med musikken, mens han synger med på sangen. Før han skjærer av politimannens øre. I et intervall går Mr. Blonde ut av lagerlokalet og henter en bensinkanne. Han kommer dansende tilbake, drar teipen av offerets munn slik at dennes bønn og lidelse kommer til uttrykk, hvorpå han tømmer bensinen over den skadde og hylende politimannens ansikt. Han gjør forberedelser til å tenne på, men blir skutt av Mr. Orange. De to blodige mennene strever med å snakke og Mr. Orange forteller at han er politimannen. Den andre politimannen, Marvin, sier at han vet det og at han vet at Freddie har vært "undercover" i fem måneder.

Tilbakeblikk på hvordan Freddie ble Mr. Orange, og hvordan han øver inn en anekdote om en narkotikahandel som skal styrke troverdigheten sin ovenfor gangsterne. Anekdoten hans handler om hvordan han uforvarende gikk seg på fire politimenn og en hund på et offentlig toalett med narkotika på seg. På vei mot planleggingsmøte diskuterer mennene forskjellen på hvite og svare kvinner. På møtet blir det diskusjon om menn kan ha navn som Mr. Pink eller Mr. Brown. Direkte klipp fra planleggingen til tidspunkter da ranet er ute av kontroll. Mr. Brown er skutt, og dør. Mr. White dreper to politimenn, mens Mr. Orange ser på. De to forsøker å stjele en bil, men den kvinnelig sjåføren skyter Mr. Orange. Han dreper henne.

Overgang fra den blødende Mr. Orange i baksetet til situasjonen i lageret. De tre andre returnerer. Mr. Orange sier at han har drept Mr. Blonde fordi han skulle tenne på politimannen, og drepe ham selv og stjele diamantene selv. Nice Guy Eddie tror ikke på dette og skyter politimannen. Han betviler historien fordi Mr. Blonde har sittet inne uten å tyste. Joe ankommer og sier at han vet at Mr. Orange er politi. Mr. White forsvarer ham og ber om bevis. Joe har det bare på følelsen. Joe trekker pistol mot Mr. Orange, Mr. White trekker sin mot Joe, og Eddie trekker sin mot Mr. White. Alle tre pistolene går av. Eddie og Joe dør umiddelbart, mens Mr. White er hardt skadd. Mr. Pink tar diamantene og stikker ut. De to skadde mennene ligger igjen. Vi hører politisirener fra utsiden (og at Mr. Pink blir tatt). Mr. Orange ber om

unnskyldning og sier at han er politi. Mr. White skriker/stønner og retter å pistolen sin mot hodet til Mr. Orange. Politiet stormer inn. Han skyter og blir selv skutt av politiet.

## Seven

Politietterforskeren Somerset (Morgan Freeman) gjør sine faste nitidige forberedelser for å gå på jobb. Mens de andre politimennene betrakter drapet som ren rutine og papirarbeid er Somerset mer opptatt av om barnet så moren drepe sin far. Detektiv Mills (Brad Pitt) er nyankommet og overført til den store mørke byen som Somerset ønsker å forlate. Den nye og den gamle etterforskeren skal jobbe samme den siste uken før Somerset skal pensjoneres. Om natten sover Somerset til takten av en metronom.

Rulletekst; bildene viser seriemorderens forberedelser, opptegetninger, bilder, understrekninger av tekster.

### Mandag:

Mills og kona Tracy (Gwyneth Paltrow) er hjemme før han rykker ut til det første åstedet. På sin første jobb viser Mills sin utålmodighet og pratsomhet ved å komme i diskusjon med politimannen som har funnet liket. Inne i den mørke triste leiligheten finner de en ekstraordinært tykk mann som ligger med hodet i spagehettisaus. Etterforskerne finner ut at mannen er bundet og derfor drept. Senere stilles den døde mannens groteske kropp til skue i en obduksjonsscene. Rettsmedisineren forteller at det måtte fire mann til å bære ham ut, og at mannen har spist seg til døde. Han har blåmerker i nakken som om noen har presset en pistol mot den. Somerset mener at mangelen på motiv og varigheten på den torturerende henrettelsen tyder på at dette er en seriemorder. Han mener det er utenfor Mills kompetanse å være ansvarlig for etterforskningen og sjefen er enig. Somerset tar saken.

### Tirsdag:

De finner en rik advokat drept. Advokaten Eli Gould er funnet ihjelblødd på sitt eksklusive kontor med ordet Greed (Grådighet) skrevet med store bokstaver i blod på gulvteppet. Sjefen utfordrer Somersets valg om å slutte, og forteller at rettsmedisineren har funnet små plastbiter i den tykke mannens mage. Tilbake i leiligheten finner Somerset ut at biten er fra kjøkken linoleumen. Når han flytter fram kjøleskapet finner an inskripsjonen Gluttony (Forslukenhet) på veggen bak. I tillegg henger der en lapp med sitatet "Long is the way, and hard, that out of hell leads up to light", og som Somerset gjenkjenner fra Miltons *Paradise Lost*. Dette styrker Somerset i troen på at dette er begynnelsen; siden det finnes syv dødelige synder Forslukenhet, grådighet, dovenskap (sloth), vrede (wrath), stolthet (pride), begjær (lust) og misunnelse (envy). Det vil bli fem drap til, men Somerset skal slutte. Han oppsøker byens bibliotek om natten, lukkes inn av vaktene. Og mens de spiller poker finner Somerset en rekke litterære spor (Dantes Gudommelige komedie, Canterbury Tales og katolske leksika). Han skriver et memo som han legger på pulten til Mills og ber ham sjekke disse bøkene. Mills etterforskningsmetode er derimot å sitte å stirre på bildene fra åstedene i forsøk på å finne sannheten, spor.

### Onsdag

Mills skaffer seg kortversjonen til litteraturen, han er ingen lesende mann. Tracy ringer og ber Somerset hjem til dem på middag uten Mills vitende. Tracy og Somerset blir raskt fortrolige, Tracy har problemer med å takle tilværelsen i storbyen. Og middagen skaper dermed også en lettere stemning mellom kollegene. De to etterforskerne ser over bildene fra drapet på advokaten. Advokaten ble tvunget til selv å skjære et pund kjøtt av sin egen kropp (Kjøpmannen i Venezia). Et fotografi av enken er utstyrt med briller av blod, og de to tolker

dette ditt hen at hun kan ha sett eller kan se noe avgjørende. Når hun forevises de grusomme bildene ser hun at et maleri på kontoret henger opp ned. På baksiden finner de ordene ”Help me” skrevet med fingeravtrykk.

Torsdag:

Fingeravtrykkene matcher en sinnslidende kriminell, Victor, med ran og voldsdommer bak seg (advokat Gould har representert ham). Somerset er skeptisk til hvorvidt dette er rett mann. Med store styrker rykker politiet inn og finner den mistenkte tilsynelatende død og halvt råttent i sengen. Rommet er helt dekket med Wunderbaums for å dekke lukten av et menneske i forråtnelse. Han er som det står skrevet på veggen offer for - dovenskap, De finner polaroidbilder som viser at han har ligget fastbundet til sengen i ett år. I en ”gorr” effekt kaster den dødingaktige kroppen seg framover, offeret lever ennå. I trappeoppgangen hisser Mills seg opp over en fotograf som har klart å komme seg inn og som tar bilder av ham. ”I got your picture man” roper fotografen, hissig roper Mills navnet sitt etter ham. Legen orienterer etterforskerne om den utspekulerte behandlingen som har holdt den døende i live så lenge og hvilke lidelser han har gjennomgått. Han har til og med spist sin egen tunge. Som legen sier: han har opplevd så mye smerte som noe menneske kan. Tracy ringer Somerset og ber om et møte, siden han er den eneste hun kjenner.

Fredag:

De møtes på en kafé. Hun klarer ikke å tilpasse seg og finne en lærejobb hun tror hun kan takle. Hun venter barn og hater byen. Somerset forteller at han hadde en kjærest som ble gravid, og hvor redd det gjorde ham. Hvordan kan man bringe et barn til denne verdenen tenkte han, og overtalte kjæresten til ikke å få barnet. Ennå mener han valget var rett, men hver dag ønsker han det ugjort. Han ber henne ikke fortelle David det dersom hun velger abort, men dersom hun velger å få barnet bør hun skjemme det bort så mye hun kan.

Somerset tror morderen preker, gir lærestykker om syndene, og advarer Mills mot å tro at morderen er gal (”Don’t do the mistake calling him a lunatic.” Mills: ”Just because he’s got a library card don’t make him Yoda”). Sporene til litteraturen får Somerset til illegalt å innhente informasjon fra FBI om mistenkelige boklån på bibliotekene. Oversikten leder dem til en Johnatan Doe (John Doe som er det amerikanske uttrykket for NN – ukjent person). Når de oppsøker leiligheten hans dukker det opp en anonym mann i gangen som skyter etter dem. Mills tar opp jakten gjennom ganger og rom blokka. I en bakgate overrumples han av Doe som slår ham ned, og peker med pistolen mot hodet hans, men forsvinner uten å skyte. Somerset maner Mills om ikke å gå inn i leiligheten uten ransakingsordre, men Mills sparker inn døra. Når de kommer inn finner de et skrekksscenario, våpen, en finger lagt på glass, et rødt neonskors over sengen, mengder av bøker, notisbøker. Mills finner et mørkerom fullt av fotografier av ofrene, og av seg selv. Morderen var fotografen han skjelte ut. Telefonen i leiligheten ringer og det er Doe, som sier at han må endre tidsskjema, men at han har en overraskelse. De finner bilder av en blondine.

Lørdag:

De finner en kvittering til en lærbutikk. John Doe har hentet en spesialbestilt drakt, som vi senere får ser på et polaroidbilde. I en bule for prostituerte finner de en drept kvinne bak en dør med inskripsjonen ”Lust”. En skrikende mann trygler politiet om å ta av ham ”tingen”. Doe har truet ham med pistol og fått kunden til å voldta henne med en kniv rundt livet. Mills kryper opp i sengen til den halvsovende Tracy og sier han elsker henne. Somerset kaster mentometeret i veggen.

Søndag:

Doe ringer til politiet og sier at han har gjort det igjen. De finner en kvinne død, som han morderen skamskjært ansiktet til under et stort bilde av henne og ordene Pride skrevet med blod på veggen. Til den ene hånden har han limt telefonen og til den andre sovepiller, som for å gi den tidligere vakre kvinnen valget; leve med ødelagt ansikt eller dø. Somerset sier han blir til det hele er avgjort. John Doe dukker uventet opp på politistasjonen, helt blodig og overgir seg. Det viser seg at han mangler identitet, han har skjært av seg fingertuppen, mangler fingeravtrykk, bankkonto etc. Etterforskerne vet at noe er galt, for morderen er ikke ferdig. Advokaten sier at Doe skal føre dem til to andre lik, underforutsetning av at bare de to blir med. Hvis ikke vil han begjære seg selv sinnssyk, men hvis avtalen gjøres vil han delta.

De går med på avtalen. Somerset ber Mills forvente seg hva som helst. Under streng overvåking (helikopter, avlyttingsutstyr) drar de to av gårde med Doe innstengt i baksetet. Doe forteller at mesterverket snart er ferdig, at han har vendt syndene mot synderne selv, og at ofrene ikke er uskyldige. Doe fører dem til et øde landskap, ut i lyset hvor han leder dem ut på marken. En varebil ankommer i stor fart. Somerset løper tilbake, det er et bud med en pakke til Mills. Somerset åpner pakken under sterk tvil ("I dont know"). I mellomtiden driver Doe psykisk terror mot Mills som hele tiden holder pistolen sin mot fangen i håndjern. I det Somerset løper tilbake forteller Doe at han har vært hos kona, og prøvd å være en vanlig mann. Når han forteller at han har drept Tracy og det ufødte barnet, går den grusomme sannheten også opp for Mills. Det var Tracys hode i esken. Doe maner Mills til å hevne seg: "Become wrath, become venegance". Mills dreper Doe.

Prolog: Somerset sier at han vil bli, og vi hører stemmen hans i voice-over: "Hemingway once wrote:"The world is a fine place and worth fighting for" I agreed with the second part."

### Silence of the lambs (Nattsvermeren).

FBI rekrutten Clarice Starling (Jodie Foster) får et viktig og overraskende oppdrag av sjefen Jack Crawford (Scott Glenn). Hun skal oppsøke den livstidsfengslede Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) for å vinne hans tillit for slik ved hans hjelp komme på sporet av seriemorderen Buffalo Bill (Ted Levine). FBI er uten avgjørende spor etter seriemorderen som har kidnappet og drept fem unge kvinner, etter først å ha flådd av dem deler av huden. Lecter med tilnavnet "Hannibal the Cannibal" er en lynende intelligent psykiater med innsikt i seriemordere. Hannibal har selv drept, - og spist flere mennesker.

Sjefen holder tilbake bakgrunnen for intervjuet i første omgang, men Starling tar tegningen likevel. Hans viktigste instruks til henne er å passe seg for den farlige fangen og ikke fortelle ham noe personlig om seg selv, for som han sier "You don't want Hannibal inside your head". Som fengselspsykiateren Chilton sier: han er et monster. Instruksene for møtet strenge, ingen nærkontakt, ingen berøring av glassveggen han sitter bak, ikke gi ham så mye som en penn, ikke ta i noe. Som bakgrunn for forholdsreglene gir legene Clarice et bilde (som vi ikke får se) av en sykepleier som Hannibal skambeit og spiste tungen til. Clarice går inn alene, i innerste celle i et strengt overvåket fengsel på en rekke av farlige fanger står Hannibal.

Også Hannibal avslører årsaken til besøket, lett fornærmet over å forhøres av en lærling tester han henne og suger henne for informasjon. Hvorfor flår morderen ofrene sine? Hannibal er ikke fornøyd med testen og kler av Clarice hennes bakgrunn og erfaring, og beskriver hennes følelser. Clarice utfordrer ham til heller å undersøke seg selv, men han forteller at sist han ble

utsatt for spørreskjemaer spiste han statistikerens lever, - med Chianti til. Han sender Clarice ut, på veien forbi den andre fangene kaster den gale fangen Miggs sæd i ansiktet på henne. Hannibal roper henne tilbake. Hun vender seg mot ham, tett til glasset som en fortrolig og han sier han skal gi henne en opplysning som kan gjøre henne lykkelig, gi henne forfremmelse. "Look deep inside yourself". Gå og oppsøk en gammel pasient, Miss MOFET.

Ute av fengselet får vi et tilbakeblikk på Clarice barndom, og faren som er politimann. Vi ser en såret Clarice, som deretter skiftvis trener på skolen og leter opp mer informasjon om Hannibal og rettsaken mot ham, hvor Crawford var sentral. Crawford forteller at Hannibal psykisk har fått Miggs så ubalansert at han spiste sin egen tunge. Clarice løser Hannibals gåte og finner et gammelt lager (Your self Storage) som er leid i Hester Mofets navn, men uåpnet i mange år. Her finner et menneskehode. Hun vender tilbake til Hannibal og forteller at hun vet at lageret var hans (gjennom anagramet Hester Mofet – the rest of me). Hannibal sier han vil se saksmappen til Bill og bidra, mot at han flyttes. Clarice skjønner at morderen er den samme som halshugde pasienten hans, og transformerte ham til kvinne.

Morderen lurte en ung kvinne inn i bilen sin ved å late som han ikke klarer å få sofaen inn i bilen/vanen sin, og slår henne i svime (delvis utenfor bildet). Han klipper av henne klærne, sjekker klesstørrelsen hennes og kjæretegner henne. Et kvinnelik blir funnet i elva, og passer inn i mønsteret. Bill beholder ofrene sine i live i tre dager, før han skyter dem, skamferer dem og kaster den i elva. Hvorfor? (\*I et tilbakeblikk ser vi lille Clarices som kysser sin døde far i en kiste). Clarice og Crawford deltar på en undersøkelse av den døde jenta. Skadene hennes beskrives primært auditivt og gjennom de deltakendes sjokkerte og vemmede ansikter. Detaljer av hendene hennes som viser at hun har klatret. Clarice avslører at det er noe i munnen til den døde, noe som viser seg å være en nattsvermerpuppe. Kvinnen snus og vi ser sår der huden er fjernet.

I et hus med mange sommerfugler sitter en mann og syr, mens vi hører ropene fra kvinnen i brønn. Nyhetsstasjonene forteller at den unge datteren til senator Ruth Martin fryktes kidnappet av Buffalo Bill, hun trygler kidnapperen om å løslate henne. Hannibal Tilbys saksmappen til Bill, og bedre soningsforhold dersom hans bidrag kan redde Cathrine Martin. Han krever imidlertid opplysninger om Clarice for å gi opplysninger om Bill. Hun forteller ham om sitt verste barndomsminne, farens død og om det traumatiske oppholdet på onkelens sauegård. For hver opplysning gir Hannibal litt tilbake, han vet hvem morderen er og ber henne lete blant menn som har søkt om kjønnskifteoperasjon.

Bill tvinger Cathrine til å smøre seg med olje, hun oppdager blod og negler fra den forrige fangen langs vegg i brønnen hun holdes fange i. Doktor Chilton avslører for Hannibal at tilbudet med senatoren var lureri, og organiserer et møte mellom senatoren og Hannibal, som iføres en "hundemaske". I møte gir Hannibal noen opplysninger (blant annet et feil navn), men ikke uten å benytte anledningen til grusomme kommentarer om forholdet mor og barn. Clarice lurte seg inn på Hannibals nye oppholdssted. Handelen fortsetter. Hun forteller om lammens skrik, når de skulle slaktes om våren og hvordan hun ikke kunne redde dem. Når Dr. Chilton avbryter dem, får hun ingen navn. Når hun får tilbake saksmappen, stryker Hannibal henne over fingeren.

Ved hjelp av en pennespilt han har stjålet fra Dr.Chilton klarer Hannibal å dirke seg fri fra håndjernene, og overfaller to vakter som skal gi ham mat. Han biter den ene i ansiktet og dekket av blod slår han vaktens gjentatt ganger med en batong. Når de andre vaktene aner uro finner de den ene vaktens korsfestet på fangeburet, stort åpent sår i magen, og en vakt i live, med ugjenkjennelig mishandlet ansikt. Den skadde vaktens bringes ut i ambulanse og vaktene



oppdager at det renner blod fra heistaket. I heissjakten finner de den døde vekten. Hannibal har flådd vaktens ansikt og brukt det som maske for å kunne rømme. Hannibal dreper ambulansefolkene og en turist. Vi ser at det Bill syr er menneskehud. I mappen har Hannibal skrevet at funnstedene ikke er tilfeldige. Morderen har kjent det første offeret, og Clarice drar til hennes hjemsted i den tro at morderen bor/bodde i nabolaget. I jentas rom finner hun noen polaroidbilder av henne i undertøyet, og at jenta var flink å sy. Clarice skjønner at morderen anvender huden deres til å sy seg sin egen kvinnehud, men når hun ringer forteller Crawford at de er på vei til morderens hjemmested, Chicago. Bill sminker seg og ifører seg en parykk han har sydd. Danser naken rundt, med de mannlige kjønnsorganene skjult.

Det kryssklippes mellom politiaksjonen som skal storme huset der de tror morderen er og Bills tilholdssted. Cathrine fanger Bills hund og sier hun skal drepe hunden. Crawfords aksjon er feilslått, men det viser seg at det er Clarice som ringer på morderens dør, uten å vite at det er ham. Hun oppdager en nattsvermer i rommet. Når hun trekker pistolen rømmer Bill ned i kjelleren. Her finner hun verkstedet hans og den skrikende jenta i brønnen. Bill slukker lyset og mens Clarice famler i mørket holder han henne under oppsikt ved hjel av nattbriller. Når han lager en lyd reagerer hun umiddelbart og skyter ham gjentatt ganger. Clarice får sin FBI eksamen, og gratulasjonshilsen fra Hannibal, med spørsmål om lammene har sluttet å skrike.

## True Romance

*True Romance* er en kjærlighetshistorie om ekspeditøren i tegneseriebutikken, Clarence (Christian Slater) og den prostituerte Alabama (Patricia Arquette). I filmens anslag forsøker Clarence å sjekke opp ei jente i en bar ved å konversere om Elvis og be henne med på tre kung fu filmer (med Sony Chiba "He is, bar none, the greatest actor working in martial arts movies ever" som Clarence sier).

Rullteksten i neon ligger over grå og triste bilder av storbyen Detroit, og vi hører stemmen til Alabama som forteller om det underlige i at hun måtte reise helt fra Florida til Detroit for å finne "true romance". Det føltes som en drøm, men var virkelig og forandret livet vårt for alltid. De to treffes gjennom at sjefen til Clarence har kjøpt den prostituerte Alabama som en hemmelig fødselsdagsgave til den ensomme mannen, som alltid tilbringer bursdagen sin på martial art film. Alabama later som hun er der for å se film og ved det uhell heller popcorn over Clarence, og slik oppnår "tilfeldig" kontakt. Etter filmene går de for å spise pai og får god kontakt. Clarence tar henne med til butikken han jobber i ("Heroes for sale"), og viser henne den første utgaven av Edderkoppmannen, (og de kysser...). De tilbringer natten sammen, men etter at de har hatt sex sitter Alabama (på taket) utenfor Clarences leilighet og gråter. Når han spør hva som er galt avslører hun bakgrunnen for at de kom sammen. Clarence tar det rolig og sier han hadde en fin kveld, mens Alabama er opprørt, og roper til seg selv "Go back to Drexel and fuck yourself". Hun forteller at hun er ny i byen, ny som call-girl og 100% monogam. "If I am with you, I am with you". De lover å aldri lyve for hverandre, overlate alt til skjebnen og være sammen.

I det som må være neste morgen ser vi de to komme ut fra rådhuset som mann og kone, og de forsegler det hele med hver sin tatovering (navnene og en engel). Først nå spør han hvem Drexel er. I neste scene ser vi Alabamas hallik Drexel (Gary Oldman) i en stor narkotikatransaksjon, scenen starter med nervøs og vulgær prat til blodsprut og gnistrer. Partneren til Drexel pakker ned en stor bag med narkotika.

Klipp til Alabama som ser martial art på tv og en rastløs Clarence. På badet oppfordrer "Elvis" (Val Kilmer) Clarence til å drepe Drexl. Han forteller imidlertid en bekymret Alabama at han bare skal hente sakene hennes. Han oppsøker Drexls klubb og forteller at han er Alabamas mann og vil betale henne ut. Konvoluttene han gir Drexl er tom. I slåsskampen som oppstår slår Drexl og partneren ned Clarence, og finner navnet og adressen hans, og dermed hvor Alabama er. I et ubevoktet øyeblikk skyter Clarence Drexl i skrittet på nært hold og dreper partneren med fire skudd. Han skyter Drexl to ganger til og rasker med seg bagen han tror er hennes. Tilbake forteller han at han har drept Drexl, og Alabama gråter igjen: "I think what you did was so romantic". Når hun åpner kofferten inneholder den ikke klærne hennes men narkotika.

Paret oppsøker Clarence far Cliff (Dennis Hopper), som er en tidligere politimann som pga alkoholproblemer nå er vaktmann bosatt i campingvogn. Clarence ber faren bruke sine kontakter for å finne ut om de vet hvem som står bak drapet på Drexl. Politiet tror det er snakk om et narkotikaoppgjør. Clarence gir faren adressen til vennen Dick Ritchie i Hollywood som paret reiser til. På veien ringer de Dick for å si at de kommer og scenen kryssklippes mellom de to som har sex i telefonkiosken og Dick som sitter på do. Eieren av dopet som Drexl stjal, gangsteren Blue Lou Boyle, er imidlertid på jakt etter dem og sender Vincent Coccotti (Christopher Walken) etter dem. Gangsterne overfaller Clarences far i husvognen og etterlyser informasjon om hvor paret er. Faren forteller ingenting, og blir slått og deretter torturert (skjært i hånden med kniv, helt sviende væske over). Faren svarer med å snakke nedsettende om Coccotti (som sicilianer stammer han fra negere). Coccotti skyter ham med flere skudd mot hodet og kroppen, og spytter på ham før han går. Gangsterne finner Dicks adresse og kan forfølge de to mot California.

Framme hos Dick viser de fram narkotikaen og ber om hjelp til å selge all kokainen. De gjør en avtale med assistenten til en Hollywoodprodusent og Clarence klarer å få et møte hvor målet er å selge alt stoffet (200.000 dollar som framstår som "billigsalg").

Ved hjelp av den dopede romkameraten til Dick (Brad Pitt) finner gangsteren Vergil (James Gandolfini) parets motellrom, og overrasker Alabama alene der. Gangsteren truer og slår Alabama for å få henne til å røpe hvor Clarence og dopet er. Hun svarer bare frekt og får mer juling. Mishandlingsscenen kryssklippes med Clarence som bestiller junkfood. Mishandlingen fortsetter med harde slag mot Alabamas ansikt som skildres i nærbilde ("You are a very pretty girl Alabama, but you aint gonna be very pretty for very long"). Gangsteren tar seg god tid og scenen forløper ubehagelig sent, han spiser og røyker mens han forteller den nedslåtte Alabama hvordan det er å drepe noen for første gang. Og hvor vanlig det har blitt for ham nå. I det han oppdager dopet under motellsenga griper Alabama en vinopptrekker. Når Vergil trekker pistolen i det han kaller "sannhetens øyeblikk" sitter hun på knærne og strekker vinåpner foran seg. Gangsteren putter bort pistolen og sier hun skal få en sjanse til å stikke ham siden hun har vært så tøff. Han bretter opp skjorten, men Alabama hugger opptrekkeren inn i foten hans. Han kaster henne mot veggen og trekker vinopptrekkeren ut av foten. "All right no more Mr fucking Nice guy". Han kaster henne inn på badet så glasset over badekaret knuser og glass og blod spruter. Etter å ha slåss i vannet fra dusjen finner Alabama en lighter og en hårspray som hun tenner i luften og flammen setter gangsterens ansikt i fyr. Brennende og brølende havner han på gulvet hvor Alabama kjører vinopptrekkeren inn i ryggen på ham og griper maskinpistolen hans slår ham og skyter ham deretter fem ganger på nært hold. Mens hun sitter overskrevs på ham, hylende, blodig og våt, kun iført bh. Deretter slår hun ham gjentatte ganger med maskinpistolen idet Clarence kommer. Han haler henne og dopet og råkjører fra stedet mens han roper unnskyld, unnskyld.

I mellomtiden blir mellommannen Elliott tatt i en trafikkontroll med ”prøvepakken” med kokain som han lurte fra Clarence. Politiet gjør en plan der de lar Elliott bli avlytta under transaksjonen. Dick får beskjed om at han har fått rollen han har ventet på etter audition. Det klippes mellom tungt bevæpnet gangstere (bag full av våpen) og politi forbereder seg på hotellet. Elliott er nervøs for overvåkningen. I heisen på hotellet angriper Clarence ham og tuer ham med en pistol fordi han aner at noe er galt. På overvåkningen sitter de to politimennene som tok Elliott og flirer og vedder om hvorvidt Clarence vil skyte ham. Dick og Alabama er forskrekket. Elliott roper gjentatte ganger at han håper noen kommer og henter ham, men avslører seg ikke, og Clarence gir seg.

På hotellrommet klarer først Clarence å passere filmprodusentens livvakter med pistolen sin og overtale ham til å gå for den tvilsomme handelen. I det politiovervåkerne hører at det blir en deal går de til aksjon. Men i det politiet rykker inn er Clarence på do hvor han diskuterer handelen med ”Elvis”. Mens vaktene og politiet står mot hverandre ankommer de fire gangsterne hotellrommet og gjør situasjonen ytterligere intens. Dick, Alabama, Elliott og filmprodusenten blir sittende midt i mellom tre grupper som retter pistoler mot hverandre. Elliott spør politimannen Dimes om han kan gå, og røper dermed sin rolle i spillet og Lee blir hysterisk. Han kaster drikke i ansiktet på ham i sinne. I opphisselsen avfyrer politimannen Cody et skudd som dreper Lee. Deretter bryter kaoset ut. Alle skyter mot alle, glass, møbler, blod, kroppen virvler rundt. De fleste blir truffet i skuddvekslingen som oppstår og både Elliott og politimannen Cody drepes. Dick er den eneste som unnslipper. Når Clarence stikker hodet ut fra do for å se hva som skjer i kaoset skytes han i øyet av politi Dimes. Alabama kaster seg over den livløse kroppen og tror han er død. I det Dimes hevner seg på livvakten som drepte kollegaen hans Cody skyter Alabama ham i hevn for Clarence. Men så var ikke Clarence død. I viraken rundt gangsterbossen som tar en kvinnelig hotellgjest til fange kommer de seg ubemerket ut med penge kofferten.

Sluttscenen viser de to som leker på en meksikansk strand i solnedgangen med sin sønn Elvis.

## Unforgiven

Filmen åpner med en prolog lagt til 1878, hvor den tidligere leiemorderen William Munny (Will) (Clint Eastwood) begraver sin kone Claudia

To år senere i den lille byen Big Whiskey. Cowboyen Mike angriper og knivskjærer ansiktet til en ung prostituert, Delilah kun fordi hun lo av størrelsen hans. Vennen hans Davey, blir ufrivillig medskyldig fordi han overtales til å holde henne fast. Sheriffen Little Bill (Gene Hackman) gjør en avtale med overgriperen og vennen hans der de begge må betale horehuseieren, Skinny, hester for skadene på hans eiendom. De andre prostituerte er ikke fornøyd med denne handelen og samler i hemmelighet sammen penger til en leiemorder. The Scofield Kid (Jimez Woolvett) oppsøker Munny som er opptatt på gården sin, barna sine og noen syke griser. The Kid ønsker at Will skal bli hans partner i jakten på de to cowboyene. The Kid overdriver omfanget av ugjerningen og oppgir 1000 dollar som premie på deling. Munny sier at han har sluttet med slik virksomhet, siden kona hans fikk ham til å slutte å drikke. The Kid rir videre alene. Mike og Davey kommer til Big Whiskey med hestene, og Davey har med en mer en avtalt, og den fineste hesten vil han gi til Delilah. Men de andre prostituerte jager ham vekk, til Delilahs skuffelse.

Munny, drevet av problemene med grisene, øver seg på skyting. Etter at noen haltende forberedelser drar han (særlig er ridekunstene råtne), og overlater de to små barna til seg selv (for to uker som han sier).

Skinny blir rasende når han hører om belønningen de prostituerte har lovt ut. Han oppsøker Little Bill og forteller om belønningen og hører om ikke sheriffen heller kan jage de to gjerningsmennene vekk. Munny oppsøker Ned Logan (Morgan Freeman) som er skeptisk til opplegget, men som blir med i jakten på Scofield Kid. Ved leirbålet mimrer Munny over konen, og hvordan hun fikk ham på rett kjøp. Han framhever denne kontrakten som et unntak som han bare gjøre fordi han trenger pengene og at han ikke skal bli som før.

Leiemorderen English Bob (Richard Harris) demonstrer sine skyte-evner ved å skyte fugler fra toget. Når han ankommer Big Whiskey blir han og hans kompanjong (eller rettere hans biograf) Beauchamp avkrevd våpnene sine, noe de nekter. "The deputies" er bekymret for situasjonen, men Little Bill tar det rolig. De omringer English Bob når han kommer fra barberen. Bob og Bill viser seg å være gamle kjente. Bill demonstrer sin makt ved å avvæpne Bob foran halve byen. Deretter slår han ham ned og sparker ham når han ligger ned. Deretter roper han ut at horene ikke har noe gull, og selv om de hadde ville ingen komme for å hente det, mens han fortsetter å sparke Bob.

Ned og Will blir overrasket av at noen skyter på dem, noe som viser seg å være The Kid som skyter nærmest i hytt og vær. Han har trodd at noen fulgte etter ham for å ta ham, og avslører seg som den uerfarne og usikre gutten han er. Etter noe motstand går han med på at alle tre kan være sammen om oppgaven og premien. Etter en stund avslører Ned at guttens største problem er at han ikke kan se på langt hold.

Bill holder Bob og hans biograf fengslet, og benytter anledningen til å avsløre de romantiske mytene om Bobs tidligere gjerninger. Ved de andre mennenes leirbål fortsetter The Kid romantiseringen av Wills handlinger, og utspør Ned om hvor mange menn han har drept. Selv påstår han å ha drept fem. Tønen mellom Little Bill og forfatteren blir mer gemyttlig, og snart sitter forfatteren utenfor gitteret og nedtegner det Bill vil han skal skrive. Bill leker seg med den mer usikre mannen og ber Beauchamp om å rette revolveren hans mot seg. Deretter ber han ham om å trekke av, hvilket han ikke gjør. I stedet spør han om hva som skjer dersom han gir revolveren til den innelåste Bob. Den skadde Bob beveger seg mot revolveren, men tar den ikke. Little Bill tømmer magasinet foran ham og sier han gjorde den riktige avgjørelsen fordi han ville drept ham. Bob sendes fra byen, med trussel om at hvis han kommer tilbake vil han bli drept i "selvforsvar", Beauchamp blir igjen. De prostituerte ser den skamlatte Bobs avreise og konkluderer med at nå vil ingen komme.

Når de tre ankommer Big Whiskey når ryktet raskt Little Bill. Han ankommer horehuset med sine "deputies" i hælene, og krever pistolen fra Will. Han nekter for at noen av dem har våpen. Etter likevel å ha funnet pistolen hans, slår sheriffen ham brutalt ned og sparker ham når han ligger nede gjentatte ganger. De prostituerte lurer de andre to andre ut gjennom vinduene i sin etasje. Den oppbankede Will drar seg krypende gjennom baren og ut i regnet. "Lederen" for de prostituerte, Alice, går til rette med Bill. De andre to plukker opp Will, og steller ham. The Kid tror Wills pistol må ha sviktet fordi han ikke vil innrømme Wills svakhet. De slår leir med horenes hjelp utenfor byen. Den hardt skadde Bill har mareritt og ser "the Angel of Death" i søvne. De andre frykter han vil dø. Deliah kommer for å stille Bill og forteller ham at han har ligget i feber i tre dager. Hun tilbyr ham "et forskudd" på belønningen, men han avslår. Når hun blir såret og tror at han avviser henne på grunn av det skadde ansiktet, sier han at han ikke vil være utro mot sin kone.

Cowboyen merke kravler i det de blir overrasket av skudd som treffer Daveys hest og skader beinet hans. Ned, Will og The Kid har lagt seg i bakhold. Med The Kids opphissende tilsnakk om å skyte ham, sikter ned på den skadde gutten som drar seg langs bakken, men må gi opp. Han klarer ikke å skyte ham. Bill skyter mens Davey prøver å komme i skjul. Til slutt treffer Will. Den døende Davey trygler om vann og de angrende leiemorderne roper at de andre skal gi ham vann og at de ikke skal skyte. Skytterne rir bort i tungsinn, og Ned sier at han vil dra hjem og ikke fortsette jakten på den andre. Han drar uten noen videre diskusjon, og sier at han skal se etter Wills barn. Little Bill organiserer en jakt på drapsmennene. Ned blir tatt og brakt tilbake til sheriffen. Little Bill pisker ham for å få ham til å fortelle hvor de andre er. Ned gir feil opplysninger, men glemmer hva han har sagt etter hvert som han piskes mer.

De andre to finner Mike og overvåker ham når han går på utedoen. Den nærsynte Kid sniker seg inn på ham og skyter ham tre ganger der han sitter. Når de skal stikke av må The Kid skyte etter forfølgerne i halvblinde for å dekke Will når han strever seg opp igjen på hesten. Den opphissede Kid skryter av hendelsen, og innrømmer etter hvert at alt skrytet om alle han har skutt tidligere kun var løgn. Etter som erkjennelsen når ham starter han å gråte. Will sier ettertenksomt: "It's a hell of thing killing a man. You take away all he's got and all he's ever gonna have." En av de prostituerte møter dem utenfor byen, med pengene, når de snakker om Neds del forteller hun at sheriffen har drept ham. Og at han har satt liket ut i gaten til skrekk og advarsel.

Will tar flasken som The Kid har trøstet seg mer og ber om geværet (The Scofield). The Kid sier at han kan få det for han skal aldri bruk det mer, han er ikke som Will. Han vil heller ikke ha pengene. Will sender The Kid av gårde med pengene som han skal overlate til barna og rir alene til byer. Han passerer den døde Ned og entrer baren (på horehuset) der Little Bill holder hoff. Når Will skyter mot Bill svikter riflen, han kaster den mot sheriffen og trekker revolveren sin. I skuddvekslingen som følger skyter Will fem menn inkludert Little Bill, og ber de som ikke vil bli drept gå ut. Han tar en drink, mens Beauchamp kravler fram. Når forfatteren utspør ham om hva som har hendt, våkner Bill opp igjen. Når Will fortsetter å drikke trekker han pistolen, men når Will høre lyden skyter han først. Etter det tredje og dødelige skuddet (og et dødelig skudd mot en av de andre skadde), går han ut i regnet, og rir bort i mørket.

Epilog:

Når Claudias mor kom for å se datterens til gravsted, er William Munny borte, og ingenting kan forklare moren hvorfor datteren kunne gifte seg med en slik ond mann.

## Wild at Heart<sup>15</sup>

Filmens anslag er lagt til Cape Fear. Til swingmusikk innledes filmen ved at Sailor (Nicholas Cage) dreper en mann, Bob Ray Lemon; som antaster dem i hotelltrappen. Lemon kommer med seksuelle hentydninger til Lula (Laura Dern), og sier til Sailor at: "Marietta tells me you have been trying to fuck her in the toilet for the last ten minutes". Musikken endres til tungrock (Powermad). Han trekker en kniv, men Sailor banker ham og slår hodet hans gjentatte ganger mot gelenderet og deretter mot steingulvet, så blodet renner. Til swingmusikken veksler Marietta, Lulas mor, (Diane Ladd), og Sailor hatske blikk.

---

<sup>15</sup> Jeg har valgt å gjenfortelle *Wild at Heart* rimelig rett fram slik fortellingen legges fram i filmen. Det betyr at filmens sidespor, assosiasjoner etc tones ned, og dette representerer en forenkling av filmen. Siden filmen ikke er valgt ut som et av mine hovedeksempler tillater jeg med denne forenklingen.

Klipp til Pee Dee fengselet, og 22 måneder og 18 dager senere. Sailor ringer Marietta og spør etter Lula, men får beskjed om at han er en død mann om han ringer igjen. Lula får beskjed om aldri å se ham, men drar til fengselet og henter Sailor når han kommer ut. Gjensynsgleden er stor, både på et romantiske og seksuelt plan, hun har reservert rom på Cape Fear. Lula har tatt med Sailors slangskinnsjakke, som i følge ham selv presenterer hans individualitet og tro på individets frihet. Tilbakeblikk som viser at Lula ble voldtatt av ”Onkel Pooch”, som trettenåring og at moren kommer inn og skjønner hva som har skjedd. Neste klipp viser en brennende bil, med Lulas kommentar om at han døde i en bilulykke liker etter. Lula plages av latter fra naborommet som hun tror er den onde heksen.

Marietta forteller elskereren sin Johnnie Farragut (Harry Dean Stanton) at hun vil engasjere en leiemorder. Han sier at hun ikke skal blande inn gangsteren Marcello Santos og at han skal ordne opp og få Lula hjem. Men han protesterer på hennes beskrivelse av Sailor som en morder. Han vet heller ikke at det var hun som satt i scene hendelsen som gjorde Sailor til drapsmann. Som Lula forteller Sailor: Johnnie Farragut er en dyktig detektiv, - han kan nemlig finne en ærlig mann i Washington. Moren mener at Sailor vet for mye om henne, og en brann.

Sailor foreslår for Lula at de skal bryte ”the parol” og stikke fra tilsynsvergen og til California. Men først på dans. Sailor kommer i krangel med en annen mann som vil danse med Lula, situasjonen løser seg, og han synger en Elvislåt til stor jubel. De har heftig sex, og Sailor forteller at han har savnet Lulas tanker og hjernen hennes, som er Guds private mysterium, i fengselet. Han forteller Lula at begge foreldrene hans døde når han var liten, og Lula sier hun skal støtte ham nå. Lula forteller om faren som døde i brann, og moren har fortalt at han tente på seg selv. Tilbakeblikk på mann i flammer.

Johnnie leter etter de unge, men finner dem ikke. De er på ferd sørover. Moren ber Santos om å skyte Sailor gjennom hodet. Han vil drepe Johnny også, fordi han kan avsløre deres affære med Mr. Reindeer. Marietta protesterer, men det er opplagt at vi ikke kan stole på Santos. Han ringer Mr. Reindeer og sier at han har et problem, og Mr. Reindees sier at det bare er å slippe inn en sølvdollar med detaljene til ham. Vi ser to mynter falle inn brevsprekken. Mr. Reindeer kontakter igjen Juana med ordren.

Som mora har spådd oppsøker de to New Orleans. Lula mener at Sailor får henne over regnbuen når de har sex. Marietta ringer Santos og sier at hun har anger, men han sier at det ikke er noen vei tilbake. Marietta framstår som mer og mer gal, og smører seg selv inn med lebestift. Hun ringer Johnnie og sier at hun har gjort noe ille, men at hun ikke vil si det på telefonen og kommer til New Orleans for å møte ham. Marietta vil at de skal reise fra byen så fort som mulig, men Johnnie sprø om hun har involvert Santos. Hun svarer avkreftende og påstår at Santos tilhører fortiden.

Sailor forteller Lula at det er noe fra fortiden som han ikke har fortalt, at han kjente faren hennes og at han var en god mann. Han var Marcello Santos sin sjåfør, og var utenfor huset deres den natten faren hennes døde. Og at gangsteren tror at han har sett noe. Heksen rir ved siden av bilen, men hun ligner Lulas mor. På hotellet blir Johnnie angrepet på rommet sitt. Lula og Sailor kommer over en stygg bilulykke, to personer er døde, mens en kvinne går rundt blødende og i sjokk. Hun blør så mye fra hodet at hun dør i armene deres. Marietta etterlyser Johnnie i resepsjonen, men en av de eldre mennene der dukker opp med en beskjed om at han er på fisketur med en venn, kanskje også på bisonjakt. Hun tror han har stukket av, men så dukker Santos opp. Han sverger på sin mors grav at han ikke har gjort Johnnie noe. Johnnie er hos Juana (Santos medhjelper), og i en scene som framstår som en blanding av rus og rituale dreper hun og medhjelperne hennes ham (offscreen).

Sailor og Lula kommer til Big Tuna, uten av Lula skjønner hva de skal der. Sailor oppsøker sin tidligere bekjente Perdita (Isabella Rosselini). Hun sier at han er dum og at det var Santos og Marietta drepte Lulas far. Tilbakeblikk som viser denne versjonen. Sailor spør om hun vet om noen er ute for å drepe ham, men hun sier at hun ikke har hørt noe. Tilbake på motellet viser det seg at Lula har kastet opp. De er ute og drikker med andre beboere på motellet, når den vulgære og truende Vietnam-veteranen Bobby Peru (Wilhelm Dafoe) dukker opp. Lula er dårlig og usikker og vil til sengs. Tilbakeblikk til situasjonen med Onkel Peech, og deretter en abort. Lula skriver ned at hun er gravid på en lappe til Sailor, fordi hun ikke klarer å si det. Sailor sier at det er greit, men hun sier at selv om hun elsker ham vet hun ikke om det er greit for henne. Dagen etter trenger Bobby Peru seg inn til Lula når Sailor er utenfor. Bobby spør henne om hun kan knulle som en kanin, for da vil han knulle henne. Han nærmer seg en noe avventede Lula før han tar kveletak på henne og ber henne si "Fuck me", så skal han gå. Han gjentar og gjentar, mens han beføler henne, når hun hvisker "fuck me" forlater han henne gråtende, og hikstende på Sailors navn.

Bobby forteller Sailor om et dop-ran han vil ha ham med på. Når Sailor sier nei, forteller han at han vet at Lula er gravid, og at han derfor ikke har råd å la være. Sailor er motvillig, men Bobby viser fram våpnene sine. Sailor innrømmer at disse pengene ville hjelpe på veien "Down the Yellow brick road". Lula vil reise når hun hører at Sailor har vært sammen med Bobby, og at han vil angre på det om han samarbeider med en svart engel. Hun ønsker seg over regnbuen, eller at han synger "Love me Tender" for henne. Bobby Peru oppsøker Perdita, hun forteller at Sailor har spurt om noen var etter ham. Bobby Peru sier at det er sannheten, men at det kan skje en ulykke.

På ransdagen dukker Perdita opp som sjåfør. Sheriffen stopper og utspør henne når hun sitter i bilen utenfor og venter på ranerne. På veien ut skyter Bobby den ene av vekten, Perdita stikker av til lydene av skuddet. Bobby sier han skal skyte Sailor, og når Sailor prøver å skyte først er hans pistol tom. Den andre vekten forsøker å skyte Peru, men blir selv skutt. Peru flirer stygt i det Sailor stikker ut. Sheriffen skyter Peru gjentatte ganger i det han kommer ut, og han egen hagle går av rett i hodet hans. Hodet slynges i luften og lander som en klut. Sailor blir arrestert. De to vaktene kravler blodige og sårede rundt i blodsølet og leter etter den avskutte handa til den ene, vi ser en hund stikke av med den i munnen.

Moren finner den nedbrutte Lula og sier at Santos skal hjelpe dem. Lula hyler når Santos holder rundt henne. Lula skriver til Sailor i fengselet og sier hun vil beholde barnet og kalle det Pace.

5 år, 10 måneder og 21 dager senere. Den opphissende moren trygler Lula over telefonen om ikke å møte Sailor, men Lula sier at hvis hun står i veien for hennes lykke vil hun rive av henne armene. Hun kaster vann på fotografiet av moren. På vei til stasjonen passerer mor og barn en dødelig bilulykke.

Fra og sønn møtes for første gang, Pace får en lekeløve. Lula takler ikke møtet og gråter og Sailor foreslår å gå tilbake alene. Han gir sønnen et kyss på kinnnet, kysser Lula og går. Han blir omringet av en gjeng, som gir han juling. Når han ligger nedslått på gaten kommet den gode feen og sier at Lula elsker ham, og at han elsker henne. "Hvis hjertet ditt er virkelig vilt må du kjempe for drømmene dine og ikke snu deg bort fra kjærligheten." Han reiser seg opp og springet tilbake mot Lula. Bildet av moren går opp i røyk. Lula og Sailor omfavner hverandre oppe på bilen, og Sailor synger "Love me Tender".

### Appendiks 3: Oversikt over anvendte anmeldelser

Anmeldelsene er hentet fra følgende aviser og er oppført i rekkefølgen under, når alle avisene har anmeldt den aktuelle filmen.

Ikke alle filmene er anmeldt av alle avisene. Vårt Land anmelder for eksempel ikke alle kinopremierer men velger ut med tanke på sine lesere. Når en avis/anmeldelse mangler oppgis årsak i samme avsnitt.

- Adresseavisen
- Aftenposten
- Arbeiderbladet/ Dagsavisen
- Bergens Tidende
- Dagbladet
- Klassekampen
- Stavanger Aftenblad
- VG
- Vårt Land

#### ***Cape Fear:***

Lundemo, Trygve: "Djevlesk De Niro", Adresseavisen, 5.3.1992  
 Haddal, Per: "Djevelen på plass", Aftenposten, 5.3.1992  
 Granum, Bjørn: "Vel tjukt påsmurt i gammel thriller", Arbeiderbladet, 5.3.1992  
 Bjerkestrand, Frode: "Skrekkelig Hitcock-kopi", Bergens Tidende 9.3.1992  
 Ellingsen, Thor: "Scorsese skraper bunnen", Dagbladet, 5.3.1992  
 Finslo, Yngve: "Iskald Scorsese", Klassekampen, 5.3.1992  
 Abrahamsen, Arild: "Pasta Manhattan", Stavanger Aftenblad, 5.3.1992  
 Sletbakk, Astrid: "Salgsvennlig skrekk", VG, 5.3.1992  
 Hummelvoll, Gudmund: "Grundig og voldelig om hevnmotivet", Vårt Land, 5.3.1992

#### ***Face/Off:***

Nordvik, Martin: "Voldsballett ansikt til ansikt", Adresseavisen, 28.11.1997  
 Haddal, Per: "Svimlende rollebytte", Aftenposten, 28.11.1997  
 Kolstad, Harald: "Travolta redder stumpene", Dagsavisen, 28.11.1997  
 Kolbjørnsen, Astrid: "Heseblesende maskespill", Bergens Tidende, 28.11.1997  
 Jørgensen, Liv: "Voldsomt rollebytte", Dagbladet, 28.11.1997  
 Andersen, Kari: "Uten sitt gode skinn", Klassekampen, 28.11.1997  
 Abrahamsen, Arild: "Genial identitets-akrobatikk", Stavanger Aftenblad, 28.11.1997  
 Sletbakk, Astrid: "Helt er skurk er helt...", VG, 28.11.1997  
 \* Vårt Land har ikke anmeldt filmen.

#### ***Fight Club:***

Nordvik, Martin: "Skummende nifs voldssåpe", Adresseavisen, 12.10.1999  
 Nordvik, Kristoffer: "En film vel verdt en fight", Aftenposten, 12.11.1999  
 Fossen, Erik: "Kom an igjen, slå meg!", Bergens Tidende, 12.11.1999  
 Kolstad, Harald: "Satire som slår hardt", Dagsavisen 12.11.1999  
 Jørgensen, Liv: "En knyttneve fra Hollywood", Dagbladet, 12.11.1999  
 Kulås, Guri: "Filmatisk knockout", Klassekampen, 12.11.1999



Sand, Ellen Margrethe: "Mørkt og mesterlig", VG 12.11.1999

Abrahamsen, Arild: "Ikke gjør som oss, Flintstone!", Stavanger Aftenblad, 12.11.1999

\* Vårt Land har ikke anmeldt filmen.

### ***Matrix:***

Eidsvåg, Terje: "Framtidsfabel med stil", Adresseavisen, 9.7.1999

Bakkemoen, Edel: "Årets store science fiction film?", Aftenposten, 9.7.1999

Bjerkestrand, Frode: "Fabelaktig fix matrix", Bergens Tidende, 9.7.1999

Kolstad, Harald: "Underholdende cyber-galskap", Dagsavisen, 9.7.1999

Jørgensen, Liv: "Virtuell og supervisuell", Dagbladet, 9.7.1999

Kulås, Guri: "Zen og kunsten å ri på millenniums-angsten", Klassekampen, 9.7.1999

Maaland, Borghild: "Fantastiske Matrix", VG, 9.7.1999

Abrahamsen, Arild: "Data Lama søker rød lita stue", Stavanger Aftenblad, 9.7.1999

\* Vårt Land har ikke anmeldt filmen.

### ***Natural Born Killers***

Nordvik, Martin: "Når skurkene blir helter" Adresseavisen, 28.10.1994

Haddal, Per: "Nei takk til Oliver Stones vold", Aftenposten, 28.10.1994

Kolstad, Harald: "Dum voldsorgie", Arbeiderbladet, 28.10.1994

Kolbjørnsen, Astrid: "Blodig, rystende og sviende god", Bergens Tidende 21.10.94

Ellingsen, Thor: "Bånn Stone", Dagbladet, 28.10.1994

Jørgensen, Arild: "Massebord og sirkus", Klassekampen, 28.10.1994

Abrahamsen, Arild: "Fascistisk moralorgie", Stavanger Aftenblad, 28.10.1994

Hummevoll, Gudmund: "Født til å drepe", Vårt Land, 28.10.1994

Selås, Jon: "Blod-opera", VG, 28.10.1994

### ***Pulp Fiction***

Nordvik, Martin: "Voldspuslespill", Adresseavisen, 11.11.1994

Haddal, Per: "Rått og godt", Aftenposten, 11.11.1994

Kolstad, Harald: "Kultobjekt falmer", Arbeiderbladet, 11.11.1994

Berg Karlsen, Arild: "Brutalt og farlig godt", Bergens Tidende, 11.11.1994

Ellingsen, Thor: "Motbydelig mesterstykke", Dagbladet, 11.11.1994

Jørgensen, Arild: "Årets filmhøydepunkt", Klassekampen, 11.11.1994

Tagesen, Dan: "Spektakulære Tarantino", Stavanger Aftenblad, 11.11.1994

Selås, Jon: "Nesten perfekt", VG 11.11.1994

Hummelvoll, Gudmund: "Tendensiøs voldsfilm", Vårt Land 11.11.1994

### ***Reservoir Dogs***

Sand, Ellen Margrethe: "Brutalt", VG 29.4.1993

Ellingsen, Thor: "Blodig farse", Dagbladet, 29.4.1993

Bakkemoen, Edel: "Rått, følt – og rågodt", Aftenposten, 29.4.1993

Granum, Bjørn: "De hensynsløse", Arbeiderbladet, 29.4.1993

\* Klassekampen og Vårt land anmeldte ikke denne filmen

\* Bergens Tidende og Stavanger Aftenblad har jeg ikke funnet anmeldelser fra pga.. ukjent preimerdato i disse byene).

### **Seven**

Nordvik, Martin: "Lys over mørkets gjerninger", 26.1.1996  
Haddal, Per: "Kullsvart mesterverk", Aftenposten 26.1.1996.  
Kolstad, Harald: "Infernalsk thriller", Arbeiderbladet 26.1.1996.  
Bjerkestrand, Frode: "Mesterlig motbydelig", Bergens Tidende 26.1.1996.  
Ellingsen, Thor: "Slaktehus og seminar", Dagbladet 26.1.1996  
Jørgensen, Arild: "Ekspressiv thriller", Klassekampen, 26.1.1996  
Abrahamsen, Arild: "Fotografisk perfekt", Stavanger Aftenblad, 26.1.1996.  
Sand, Ellen Margrethe: "Dødsbra om dødsyndene", VG, 26.1.1996  
Stanghelle, John: "Sofistikert spekulasjon i djevleskap", Vårt Land 26.1.1996.

### **Silence of the lambs:**

Nordvik, Martin: "Høytrykks-thriller"; Adresseavisen, 15.3.1992  
Haddal, Per: "St.Georgine og dragene", Aftenposten, 15.3.1992  
Granum, Bjørn: "Bestått kraftprøve", Arbeiderbladet, 15.3.1992  
Rafto, Egil: "Guffen thriller", Bergens Tidende, 15.3.1992  
Ellingsen, Thor: "Briljant og vemmelig", Dagbladet, 15.3.1992  
Jørgensen, Arild: "Djup uhygge", Klassekampen, 15.3.1992  
Abrahamsen, Arild: "Fosterlam og hjerneslakter", Stavanger Aftenblad, 15.3.1992  
Maaland, Borghild: "Blodig og bestialsk", VG, 15.3.1992  
Evenshaug, Trude: "Om spinningale menn og om de farlige", Vårt Land, 15.3.1992

### **True Romance:**

Nordvik, Martin: "Voldelig romanse", Adresseavisen, 24.12.1993  
Haddal, Per: "Alt for mye på en gang", Aftenposten, 2.12.1993  
Kolstad, Harald: "Blodsøt romanse", Arbeiderbladet, 24.12.1993  
Kolbjørnsen, Astrid: "Vold med salgsappeal", Bergens Tidende, 23.12.1993  
Ellingsen, Thor: "Nok et oppkast av B-filmer fra Tarantino", Dagbladet, 24.12.1993  
Jørgensen, Arild: "Forsøk på kultfilm", Klassekampen, 27.12.1993  
Abrahamsen, Arild: "På leting etter nittiåras sjel", Stavanger Aftenblad, 27.12.1993  
Selås, Jon: "Nattsvart fra USA", VG, 24.12.1993  
Hummelvoll, Gudmund: "Spekulativ voldsromantikk", Vårt Land, 27.12.1993

### **Unforgiven (Nådeløse menn)**

Nordvik, Martin: "Clint uten nåde", Adresseavisen, 29.10.1992  
Bekkemoen, Edel: "Vellaget Western", Aftenposten 29.10.1992  
Kolstad, Harald: "Clint blir kunstner", Arbeiderbladet, 29.10. 1992  
Rafto, Egil: "En sterk western fri for helter", Bergens Tidende 29.10.1992  
Ellingsen, Thor: "Mangler tittel"<sup>16</sup>, Dagbladet, 29.10.1992  
Jørgensen, Arild: "Clints anti-western", Klassekampen, 29.10.1992  
Abrahamsen, Arild: "Clints drømmewestern", Stavanger Aftenblad, 29.10.1992  
Sletbakk, Astrid: "Nådeløs", VG, 29.10.1992  
Hummelvoll, Gudmund: "Oppgjør med western-filmene", Vårt Land, 29.10. 1992

---

<sup>16</sup> Kopi av anmeldelsen fått fra Norsk Filminstitutt, jeg har ikke prioritert å skaffe ny versjon med tittel

***Wild at Heart***

Nordvik, Martin: "Vill og voldsom", Adresseavisen, 20.9.1990

Haddal, Per: "Svartsynske bilder fra fantasien", Aftenposten, 20.9.1990

Kolstad, Harald: "Skuffende fra Lynch", Arbeiderbladet, 20.9.1990

Nyberg, Jan: "Opprørende", Bergens Tidende, 21.9.1990

Ellingsen, Thor: "Bilen, døden og kjærligheten", Dagbladet, 20. 9.1990

Jørgensen, Arild: "Amerikansk mareritt", Klassekampen, 20.9.1990

Abrahamsen, Arild: "Ville hjerters evangelium", Stavanger Aftenblad, 21.9.1990

Selås, Jon: "Genialt om ondskap", VG, 20.9.1990

Hummelvoll, Gudmund: "Kollisjon mellom etikk og estetikk", Vårt Land, 20.9.1990

## Appendiks 4: Filmografi

*A bout de Souffle (Til siste åndedrag)* (Jean-Luc Godard 1960)  
*Affair to remember, An* (Leo McCarey, 1957)  
*American Psycho* (Mary Harron, 2000)  
*Anny – en gatepikes roman* (Adam Eriksen, 1912)  
*Apocalypse now (Apokalypse nå)* (Francis F.Coppola, 1979)  
*Armageddon* (Michael Bay, 1998)  
*Bad Boy Bubby* (Rolf de Heer, 1993)  
*Badlands* (Terence Malicks, 1973)  
*Baise-moi* (Virginie Despentes, 2000)  
*Basketball Diaries (Netter i New York)* (Scott Kalvert, 1995)  
*Bennys Video* (Michael Hanke, 1997)  
*Blue Velvet* (David Lynch, 1986)  
*Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967)  
*Bound* (Andy & Larry Wachowski, 1996)  
*Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002)  
*Cape Fear* (Martin Scorsese, 1991)  
*Carrie* (Brian De Palma, 1976)  
*Chocolate (Sjokolade)* (Lasse Hallstrøm, 2000)  
*Clockwork Orange, A* (Stanley Kubrick, 1971)  
*Crash* (David Cronenberg, 1996)  
*Childs play III* (Jack Bender, 1991)  
*Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000)  
*Deliverance (Pcinic med døden)*(John Boorman, 1972)  
*Den utro bustru* (Ukjent regissør, 1911)  
*Deer Hunter (Hjortejegeren)*(Michael Cimino, 1978)  
*Die Hard* (John McTiernan, 1988)  
*Die Hard 2* (Renny Harlin, 1990)  
*Dirty Dozen* (Robert Aldrich, 1967)  
*Dracula* (Francis Coppola, 1992)  
*Du venner deg jo til det* (Marianne Svarstad, 1997)  
*Elskerinden* (Ukjent regissør, 1911)  
*English Patient, The* (Anthony Minghella, 1996)  
*Falling Down* (Joel Schumacher, 1993)  
*Fight Club* (David Fincher, 1999)  
*Fistful of Dollars, A (For en neve dollars)*(Sergio Leone, 1964)  
*Fly, The* (David Cronenberg, 1986)  
*For a Few Dollars More (For en neve dollar mer)* (Sergio Leone, 1965)  
*Foxy Brown* (Jack Hill, 1974)  
*Funny Games* (Michael Haneke, 1997)  
*Gangs of New York* (Marin Scorsese, 2002)  
*Godfather, The I-III* (Francis Ford Coppola 1972, 1974, 1990)  
*Goldeneye* (Martin Campbell, 1995)  
*Good, the bad, the Ugly, the (Den gode, den onde og den grusomme)*(Sergio Leone, 1967)  
*Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990)  
*Great Train Robbery, the* (Edwin S. Porter, 1903)  
*Grease* (Randal Kleiser, 1978)  
*Halloween* (John Carpenter, 1978)  
*Hard Bolied* (John Woo, 1988)  
*Hellraiser* (Clive Barker, 1987)

*Henry Portrait of a serial Killer* (John McNaughton, 1990)  
*Hidden Dragon, Crouching Tiger* (Ang Lee, 2000)  
*High Fidelity* (Stephen Frears, 2000)  
*Independence Day* (Roland Emmerich, 1996)  
*Irreversible* (Gaspar Noe, 2002)  
*Jag är nyfiken gul* (Vilgot Sjøman, 1967)  
*Jaws (Haisommer)* (Steven Spielberg, 1975)  
*Jeg er Dina* (Ole Bornedal, 2002)  
*Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)  
*Kill Bill, Kill Bill 2* (Quentin Tarantino, 2003/2004)  
*Killer, the* (John Woo, 1989)  
*Killing, The* (Stanley Kubrick 1956)  
*Kiss me deadly* (Robert Aldrich, 1955)  
*Kristin Lavransdatter* (Liv Ulmann 1995)  
*Lethal Weapon 3* (Jørn Donner, 1992)  
*Life of Brian* (Terry Jones, 1979)  
*Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931)  
*Lord of the Ring: Fellowship of the Ring (Ringens brorskap)* (Peter Jackson, 2001)  
*Lord of the Ring: Return of the King (Atter en konge)*(Peter Jackson, 2003)  
*Lord of the Ring: Two Towers (To tårn)*(Peter Jackson, 2002)  
*Mad Max 2 (The Road Warrior)* (George Miller, 1979)  
*Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999)  
*Manhunter* (Michael Mann, 1986)  
*Matrix reloaded* (Andy & Larry Wachowski, 2003)  
*Matrix Revolutions* (Andy & Larry Wachowski, 2003)  
*Matrix, the* (Andy & Larry Wachowski 1999)  
*Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994)  
*Nobody's Fool* (Robert Benton, 1994)  
*Notting Hill* (Roger Michell, 1999)  
*Once were Warriors* (Lee Tamahori 1994)  
*On deadly ground* (Steven Segal, 1994)  
*Passion of the Christ, The* (Mel Gibson 2003)  
*Pledge, the (Mistanken)* (Sean Penn, 2002)  
*Point of no Return* (John Badham, 1993)  
*Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)  
*Public Enemy, the* (William Wellmann, 1931)  
*Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980)  
*Rambo (First Blood)*(Ted Kotcheff, 1982)  
*Sansenes rike* (Nagisha Oshima 1976)  
*Saturday Night Fever* (John Badham, 1977)  
*Saving Private Ryan (Redd mening Ryan)*(Steven Spielberg, 1998)  
*Scanners* (David Cronenberg, 1981)  
*Scarface* (Brian De Palma, 1983)  
*Scarface* (Howard Hawks, 1932)  
*Schindler's list* (Steven Spielberg, 1993)  
*Scream I-III*(Wes Craven 1996-1999)  
*Sense and Sensibility (Fornuft og følelser)* (Ang Lee, 1995)  
*Seven* (David Fincher, 1995)  
*Silence of the lambs* (Nattsvermeren)(Jonathan Demme, 1991)  
*Sixth, Sense the (Den sjette sansen)*(M. Night Shyamalan, 1999)  
*Speed* (Jan de Bont, 1994)

*Spider-Man* (Sam Raimi, 2002)  
*Tampopo* (Juzo Itami, 1986)  
*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)  
*Terminator* (James Cameron, 1984)  
*Terminator 2* (James Cameron, 1991)  
*Texas Chainsaw Massacre, The* (*Motorsagmassakren*) (Tobe Hooper, 1974)  
*The world is not enough* (Michael Apted, 1999)  
*Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991)  
*Titanic* (James Cameron, 1997)  
*Toget ankommer stasjonen* (Louis Lumière. 1895)  
*Tomorrow never dies* (Roger Spottiswoode, 1998)  
*True Lies* (James Cameron 1994)  
*Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1934)  
*True Romance* (Tony Scott, 1993)  
*Twin Peaks* (David Lynch, 1990)  
*Tystnaden* (Ingmar Bergman, 1963)  
*Videodrome* (David Cronenberg, 1984)  
*Vær forsiktig lille øye* (Odd Geir Sæther, 1996)  
*Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969)  
*Wizard of Oz* (*Trollmannen fra Oz*) (Victor Fleming, 1939)