

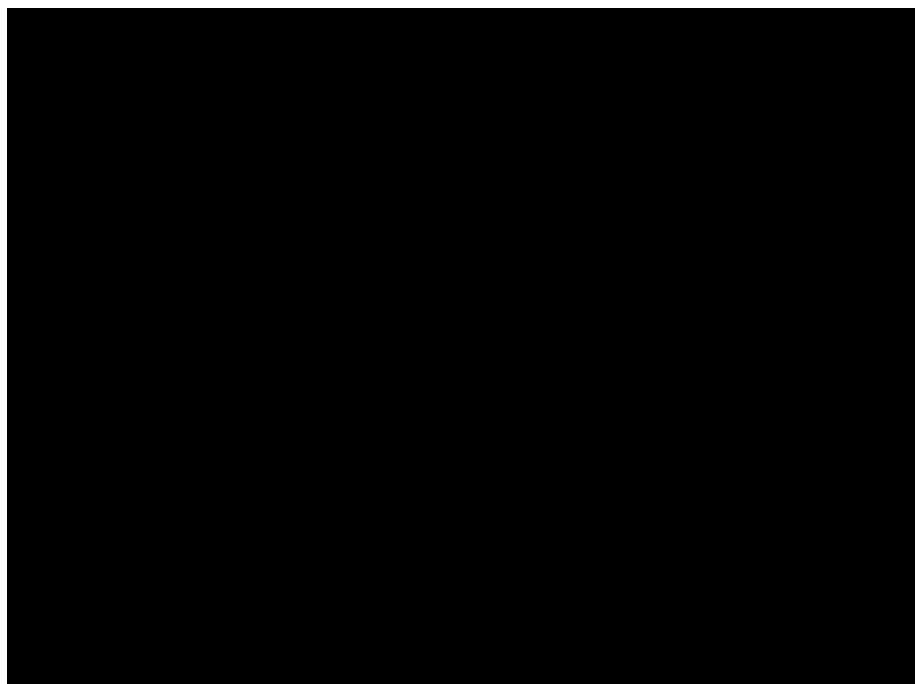
Thomas Hermansen

Sannhet gjennom løgn; filosofiske posisjoner gjennom film

En filmfilosofisk studie av *Hero* (2002)
og *V for Vendetta* (2005)

Masteroppgave i filmvitenskap

Trondheim, mai 2013



Thomas Hermansen

Sannhet gjennom løgn; filosofiske posisjoner gjennom film

En filmfilosofisk studie av *Hero* (2002) og *V for Vendetta* (2005)

Masteroppgave i filmvitenskap

Trondheim, Mai 2013

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det Humanistiske Fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap

But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams.

– W.B. Yeats

Forsidebilde: *Hero* (2002)

Antall ord: 39 003

INNHOLDSFORTEGNELSE

Forord.....	7
Kapittel 1: Innledning.....	9
1.1 Starten på det hele; et utgangspunkt.....	9
1.2 Hero.....	11
1.3 V for Vendetta.....	12
1.4 Forutsetninger og avgrensninger.....	14
1.5 Oppgavens disposisjon.....	15
Kapittel 2: Teori.....	17
2.1 Hermeneutikk, Rodowick og nye tenkemåter.....	17
2.2 Filmfilosofi, en seriøs underdisiplin.....	23
2.3 Gilles Deleuzes tidsbilde.....	36
Kapittel 3: Analyse av Hero.....	41
3.1 Anslaget.....	41
3.2 Hvem er forteller?.....	42
3.3 Chatman – fortellere og perspektiver.....	44
3.4 En sekvensoppdeling basert på farger.....	47
3.5 Kongens visualisering.....	52
3.6 En upålitelig forteller; en givende løgn.....	55
3.7 Én forståelse.....	58
3.8 Å se tilbake, for å komme seg frem.....	62
3.9 Intuitive filosofiske posisjoner, som endrer perspektiver.....	63
3.10 En posisjon av krystall.....	64
Kapittel 4: Analyse av V for Vendetta.....	67
4.1 En introduksjon – den folkelige, fryktelige V.....	67
4.2 Filosofisk? Problematikk, tematikk og fokuspunkt.....	69
4.4 eVey.....	79
4.5 Finch, en upartisk sympatisør.....	81
4.6 En kjede med hendelser, som et mønster.....	84
4.7 Evey og Finch, folkets representanter.....	84
4.8 Et tidsbilde eller bare et glimt av tiden?.....	86
Kapittel 5: Avslutning.....	91
5.1 En kort oppsummering.....	91
5.2 Sannhet gjennom løgn?.....	92
5.3 I ettertanke.....	92
5.4 En tanke med tiden.....	94
5.5 En masteroppgaves viktigste leser er skribenten selv.....	96
5.6 Hva oppgaven gir; hvorfor filmfilosofi er viktig.....	97
5.6 Om overbevisning.....	98
REFERANSELISTE.....	99

Forord

Å skrive masteroppgave har vært et spennende prosjekt, en lærerik prosess og en opplevelse uten like. Det har vært like intenst som det har vært givende.

Jeg vil rette en takk til de som har vært spesielt støttende og inspirerende under skriveprosessen: Min veileder Stig Kulset, for gode veiledninger, behjelpelige samtaler og morsomme digresjoner. Rikke Magnarsdatter Lund, for at du var der i de stunder jeg la fra meg oppgaven, og fordi du tålmodig har hørt på alle de engasjerte, frustrerte og bablende monologene jeg har lirt av meg om oppgaven. M-redaksjonen, for et herlig arbeid med tidsskriftet, som ga meg noe annet å skrive på enn masteren, men også for gode kollokvier relatert til den. Henrik Dahl, for mange fortreffelige filosofiske digresjoner og pauser fra skrivingen i innspurten. Mads Outzen, Endre Eidsaa Larsen og Elisabeth Kathleen Ofstad, for mange innsiktsfulle samtaler om masterskriving, men ikke minst for deres artikler i M-Tidsskrift om samme tema – som var meget inspirerende. Margrethe Bruun Vaage, for tilgang til upublisert artikkel fra høstens symposium, og – gjennom artikkel i M-tidsskrift – hjelp til å oppnå en viss forståelse av Deleuze. Unni Kringtrø Eide, fordi en klem hjelper mer enn tusen ord. Tom Rafaelsen, for utallige fantastiske samtaler om alt og ingenting både helveis og halveis relatert til våre tanker om og rundt film og media. Og til sist min far – Øystein Hermansen, uten deg hadde ikke dette lange studieløpet overhodet vært mulig å fullføre.

Som Chuck Palahniuk en gang skrev "I am the combined effort of everybody I've ever known".

Kapittel 1: Innledning

1.1 Starten på det hele; et utgangspunkt.

Helt siden jeg leste *Brave New World* (Huxley 1932) på videregående har jeg vært fascinert og oppslukt av historier som klarer å frembringe en form for samfunnskritikk eller filosofisk tanke. Jeg og min beste venn skrev særoppgave om blant annet denne boken av Aldous Huxley, og i vårt samarbeid skulle det vise seg både ulike tolkninger og, ikke minst, motstridende meninger. Vi kan sette det på spissen og si at den ene av oss så himmelen i Huxleys vidunderlige nye verden, mens den andre så helvete. Våre tolkninger var ikke fullt så ulike etter flere uker med diskusjoner om aspekter ved livet, som vi egentlig var for unge for. Det ble derimot aldri enighet om uvitenhet (i dette fiktive samfunnet) var lykke eller ei. Det ble ikke krangling, det ble: diskusjon, refleksjon og argumentasjon – sammen. Vårt første møte med en filosofisk diskurs. En diskurs hvor vi hadde en personlig interesse og egen mening, og det ikke var noe vi bare måtte gjennom fordi læreren sa det.

Som en følge av dette har jeg lenge vært interessert i fiksjon som man kan kalle, uten å utdype det, utopisk og dystopisk science fiction, hvor dette er tematikk som ofte går igjen. Etter hvert som min egen interesse kom i møte med det akademiske innen filmvitenskap, så har dette tilpasset seg en kombinasjon av fornøyelse og fornuft. Som student har jeg, frem til nå, kunne leke meg med et pluralistisk, prøvende syn på posisjoner i filmhistorien og fra filmteori. Nå derimot, har vi kommet så langt at interessen skal bli mer enn hygge, og nøytralitet må legges til side for å ta en posisjon. En posisjon som lar seg bruke på mitt interessefelt, mitt fagfelt – den tankevekkende filmen.

Hvorfor film? For min egen del er det fordi det er så følelsesladet, når det først fungerer så er det mye sterkere, mer intenst enn andre medier og tekster. Det er utfordrende å forstå hva skjer – mens det skjer. Film går ofte fort og det blir mye på én gang, for det audiovisuelle kan virkelig ikke kalles fattig. Til og med filmer som sies å være langsomme kan gå fort, med bombardement av virkemidler - virkemidler som operer fortere enn vi klarer og registrere idet de spilles ut. Å bli pirket i av disse usynlige virkemidlene, får meg til å føle et behov for å utforske hvordan og hvorfor det har slik virkning på en.

Den tankevekkende filmen er et begrep som vi bare skal bruke innledningsvis, før vi snevrer oss inn til et mer akademisk forsvarlig utgangspunkt. Slik begrepet står, med den hensikt, gir det assosiasjoner til refleksjon og fortolkning innen et medium som ofte blir sett

på og omtalt som lettfordøyelig underholdning. Disse stikkordene, refleksjon og fortolkning, viser ikke til en posisjon, men det peker i en retning som i nyere tid har vist seg interessant innen filmstudiet: filmfilosofi.

Filosofi, hermeneutikk og retorikk er viktige begreper og virkemidler for denne retningen, som skal lede oss mot en posisjon. En posisjon som med fordel kan brukes til å videreføre min, og teoretikere av liknende tankebaner sin brennende interesse, for det filosofiske ved film. Det er også et forsøk på å utføre det som av noen ansees som hovedoppgaven til humanister. En oppgave som Søren Kjørup viser oss: "Humaniora anvendes bare til noget helt andet end at skabe 'nyttige materialer; tekniske indretninger, produkter, systemer og processer'. Nemlig til at skabe indsigt i og forståelse af kulturelle fænomener." (Kjørup 1997, s. 13).

Vi skal se på film som et audiovisuelt medie og ta for oss filosofi både som tematikk og aktivitet gjennom dette kunstneriske mediet. Det er ment som et forsøk på å peke på det usynlige, det stedet mellom linjene hvor det filosofiske blir gitt til oss med filmens virkemidler. Hvor tankene vekkes, og man blir både refleksiv og kritisk.

Skyggesannheter

[...] some films have a longer, lingering effect: not always an altering, transfiguration of reality, but a gentle continuing inhabitation of our perceptions. (Frampton 2006, s. 2)

En gang i blant kommer man i møte med filmer som gjør inntrykk på en, inntrykk av varierende grad. De fleste filmer forandrer humøret ditt, andre setter deg i en stemning, mens noen "bare" underholder deg forskjellig vis. En sjeldent gang i blant treffer man på en film som rister i deg, griper tak i deg, som setter seg i deg, som du må bære med deg – som du ikke nødvendigvis blir ferdig med, noen sinne. Film som endrer perspektiv. Denne oppgaven skal ta for seg to slike filmer. To filmer som jeg aldri blir ferdig med, som sitter i meg ennå og har gjort det veldig lenge. Hvorfor og hvordan de kan gjøre det, tror jeg ligger i akkurat dette tankevekkende aspektet som vi må nærmere inn på. Utgangspunktet for min interesse var kanskje samfunnskritiske filmer, og det er for så vidt disse filmene også, men i ettertid er det det filosofiske og refleksive som har blitt kjernen for mitt prøvende blikk på film de siste årene. Det som virkelig beveger meg, det som muligens bedrer meg og det som fascinerer meg – det som vekker mine tanker.

Fantasyforfatteren Neil Gaiman skrev en gang, i en grafisk novelle (tegneserie): "*Things need not have happened to be true. Tales and dreams are the shadow-truths that will endure when mere facts are dust and ashes, and forgot.*" (Gaiman, 1995). I sin kontekst passer sitatet meget godt i hans skapte univers, men det er noe med det når det står alene også. Skyggesannheter – som det usynlige, det mellom linjene; effekten av de sammensatte virkemidlene, det man sitter igjen med i ettertid. Det er en viss sannhet i enkelte historier, det vil si, de kan si noe sant selv om det ikke har skjedd. Historier kan kommentere abstrakte begreper som for eksempel lidenskap, selv om de gjør det med løgn og fiksjon. De kan få oss til å føle, til å tenke – selv om det vi ser på ikke finnes i den virkelige verden. De kan fortelle sannhet med løgner. Løgner som setter oss i en posisjon hvor vi blir tvunget til å tenke, til å se nærmere og til å lytte nøyer.

Denne oppgaven skal se på to filmer som lyver, ikke bare i den forstand at de er fiksjon og bruker løgn i fiksjonen mellom rollefigurer, men som også direkte villeder oss som tilskuere for å få frem et poeng – for å sette oss i en posisjon. Det er denne posisjonen vi er på utkikk etter, som vi vil gripe fatt i og utforske. Oppgavens problemstilling er som følger:

Kan film sies å være tankevekkende: å sette tilskueren i filosofiske posisjoner og, som sådan, endre tilskuerens perspektiver og holdninger?

Teorikapitlet i sin helhet gir fremgangsmåten på hvordan dette skal besvares, utover det skal det gjøres med å se på filmene *Hero* (Zhang 2002) og *V for Vendetta* (McTeigue 2005).

1.2 Hero

I *Hero* får vi høre historien til Navnløs, om hvordan han bekjempet landets tre beste og opprørske sverdkjempere. Disse hendelsene er belønningen og årsaken til at han blir tillatt en audiens med kongen – hvor historien blir fortalt. Etter hvert som kongen ser gjennom de løgnene som er i den første historien til Navnløs, så åpenbarer det seg for kongen og publikum hvorfor et tidligere, og det kommende attentatet, ikke blir gjennomført. På grunn av tre ord. På grunn av en tanke: "alt under himmelen".

Brukne Sverd, en av de tre, har gjennom sin fektekunst, kalligrafi og hans konfrontasjon med kongen oppnådd en høyere forståelse av situasjonen. Basert på den forståelsen mener han at kongen må leve, til tross for hans tyranni. Brukne Sverd må også

overbevise Flygende Snø om det samme, hans livs kjærlighet og sammensvorne i det tidligere attentatforsøket. På noen måter kan man si at filmen handler om Brukne Sverd og hans forståelse av "alt under himmelen". Hvordan hans overbevisning etter hvert munner seg ut: hvor Navnløs forstår, Flygende Snø ikke skjønner eller nekter å akseptere og kongen skjønner – etter hvert. En må spørre seg om hva en mener, burde kongen få leve: hvorfor, hvorfor ikke?

Filmen forteller oss historien fra flere perspektiver, for hver nye versjon av historien som kommer så vil noe nytt åpenbare seg. Er det noen forskjeller mellom nåtiden og fortiden som fortelles? Kan det være, at det vi ser i fortiden er det kongen ser for seg? Som et resultat av dette korrigerer historien seg hele tiden. Tilskueren må korrigere handlingen, med tilbakeblikk, under hele dens utløp. Hva gjør dette med tilskueren? Setter det oss i tvil og skaper det kanskje en kritisk tilskuer? Blir vi tvunget til å vurdere hva som er sant og hva som ikke er det? Må vi skape vår egen sammensetning av historien, plukke ut de deler som vi selv mener er sant, for at historien skal fungere mentalt? Hva gjør det med oss når vi blir fortalt løgner, falske eller spekulative perspektiver og oppdiktete versjoner av det som har skjedd? Kan man forstå "alt under himmelen", eller kan man bare skape én forståelse av det?

1.3 V for Vendetta

I *V for Vendetta* møter vi frihetsforkjemperen V, som lover et futuristisk, alternativt historisk London at han skal sprengte parlamentet, i samme revolusjonære, eller eventuelt terroristiske ånd, som Guy Fawkes – den faktiske historiske figuren. Idet han begynner å utføre sin nøye konstruerte og gjennomtenkte plan møter han Evey. En kvinne som etter hvert skal ta hans side i saken, hjelpe til underveis og til slutt være én av to som tar den endelige avgjørelsen om parlamentet skal sprenges eller ei. Før hun virkelig lar seg overbevise er hun tvunget å ta tilflukt i Vs gjemmede, The Shadow Gallery – som han selv kaller det. I løpet av deres opphold har de en rekke samtaler om og rundt hans tiltak til revolusjon og det samfunn hun lever i. Noen om moral, andre om rettferdiggjørelse av hans handlinger.

Evey: "My father was a writer. You would've liked him. He used to say that artists use lies to tell the truth, while politicians use them to cover the truth up."

V : "A man after my own heart."

Filmen setter oss i møte med en maskert mann, en anonym frihetsforkjemper som også kan ansees som en revolusjonerende terrorist. Som filmen selv påpeker: ikke en mann, men en idé. Mann eller idé, i seg selv er han også et symbol: en teatralisk kroppsliggjøring av den tapte

stemmen til folket, for å parafrasere hans introduksjonsmonolog. Han utfører symbolske handlinger, til og for populasjonen i det totalitære samfunn som han til dels lever i. Hans handlinger er av moralsk karakter noen man i høy grad kan og burde settes spørsmålstegn ved. Som ikke bare vi skal ta for oss, men som både filmen og rollen leder oss mot selv.

Filmen og rollefiguren V lyver til oss, til Evey. Etter at hun rømmer fra Shadow Gallery og søker tilflukt hos Deitrich blir hun tilsynelatende fanget av statens skjulte bøddel, Creedy. Hun blir fengslet for å bli avhørt og torturert – gjentakende. Verken Evey eller vi som tilskuere vet at det egentlig er V som holder henne mot hennes vilje, for å teste henne, for å gjenskape henne, for muligens å skape henne i hans bilde. Både vi og Evey blir mer og mer overbevist i V sin sak mot staten inntil vi etter hvert får røpet løggen, hvorpå V påstår at løggen ikke gjør det mindre sant. Retorisk argumenterende og manipulerende, og det fungerer på Evey etter at hun får tenke seg om, men hva med oss som tilskuere? Er dette når vi flytter oss med sikkerhet til hans side, eller er det derimot når vi ser hans galskap og fanatiske holdninger?

I løpet av filmen blir det, fra flere vinkler, satt spørsmål på om det er rett eller ikke, å starte en revolusjon med bruk av drastiske og ulovlige midler. Som man sier, en manns frihetsforkjemper er en annens terrorist. Inspektør Finch, den andre som er med på avgjørelsen om å sprengte parlamentet, gir oss et perspektiv fra en helt annen side. Hvordan kan vi være på samme side som noe slik, hvordan kan vi alliere oss med V og gi hans vår sympati? Er det bare fordi han er det beste av to onder? Blir vi overtalt av ham? Kan det være moralsk akseptabelt å gjøre opprør – drepe, skape opptøyer og sprengte bygninger? Er målet helligere enn midlet? Kan man ikke også sette spørsmål ved V sin motivasjon i det hele tatt, en vendetta er jo ikke en revolusjon. Gjør det han mer berettiget eller gjør det han blind, partisk og kompromissløs? Må dette samfunnet gjøres til ende, koste hva det koste vil? Eller burde valget falle til folket?

V: "A building is a symbol, as is the act of destroying it. Symbols are given power by people. Alone, a symbol is meaningless, but with enough people, blowing up a building can change the world."

Om vi som tilskuer er eller blir en av disse folkene som er med på å se den sprengte bygningen som et symbol, kan det forandre verden? Kan symbolene i filmen, eller filmen som symbol, forandre oss?

1.4 Forutsetninger og avgrensninger

Disse filmene byr på mye, og det er naturligvis veldig mye mer som kunne blitt tatt tak i enn hva som blir det. Teorikapitlet vil legge grunnlag for hvordan vi skal analysere filmene, og dette utelater mangt, til og med innen avgrensningen filmfilosofi. Den største avgrensningen er at analysene skal fokusere på det diegetiske, det man finner i selve filmene. Hvilket betyr at regissørens hensikter, her, blir mindre viktig enn tilskuerens oppfatning. Analysene er derfor hovedsaklig subjektive og diegetiske lesninger. Det er likevel fokus på virkemidler som kan og som sådan burde virke på de fleste tilskuere. Kort og godt: oppgavens nevnte tilskuer er slik det potensielt *kan* leses av flere.

Utover dette må man ta for seg hva en legger i en tilskuer, som er gjort på forskjellige måter i filmvitenskap før, på godt og vondt. Denne forenklingen av tilskueren, basert på skribentens subjektive tolkninger, krever ikke mer av en tilskuer enn et ønske om forståelse og koherens i deres møte med filmene – en dedikert og samarbeidsvillig tilskuer. Ikke en som går å henter popkorn under filmens klimaks, med andre ord. Vi skal ta for virkemidler som leder denne tilskueren, så da kan vi si at vi ser på det som en slik tilskuer oppfatter intuitivt.

Det er også en del tematikk som åpenbart kan relateres til filmene som faller helt utenfor, fordi det ikke passer godt inn med oppgaven. For å nevne noen eksempler: fremstillingen av kjønn i *Hero* (som er tidvis nedlatende mot kvinner). *V for Vendetta* som adaptasjon, eller eventuell bruk av den grafiske romanen, som filmen er basert på, som supplerende i analysen. Man kunne til og med sett på hvordan symbolikk fra *V for Vendetta*, blir brukt av Internett-gruppen "Anonymous". Det er mye interessant som man kunne tatt tak i, som til og med kunne passet opp mot deler av oppgaven, men som ikke er blitt med. Slik er det med innholdsrike filmer, som vil si at etter oppgaven er det ennå mer å hente ut av dem.

En avgrensning nærliggende dette, som er særdeles viktig å nevne, er den kulturelle biten rundt filmene. I *V for Vendetta* kan vi ta for oss mye mer gjennom språk, siden engelskkunnskaper er noe man kan ta for gitt innen norsk akademia. I tillegg kan man se på det historiske med for eksempel Guy Fawkes, uten å forklare det nøye, siden slikt faller innenfor det flest folk lærer i Norge. På den andre siden kan vi ikke ta slikt for gitt når vi tar for oss *Hero*. Verken kinesisk eller kultur fra Kina er noe som er spesielt vanlig å kunne i Norge. Følgelig, men også på grunn av skribentens manglende innsikt i akkurat dette, må vi ta for gitt at dette er vestlig lesning. Dessverre kan en del gå tapt i denne prosessen, hvor en mer kunnskapsrik leser ville lagt mer i tematikken om språk og kultur, men også det som ligger

mellom linjene. Analysen av *Hero* inneholder blant annet et fokus på bruk av farger i filmen, som muligens leses helt forskjellig enn tiltenkt av regissør og av annet publikum. Dette er noe vi bare må ta med en klype salt. Derfor er det enda viktigere å huske at det er en subjektiv lesning, om som sådan en av grunnene til at dette *må* være en subjektiv lesning. Tanken er mer eller mindre at man bruker "seg selv som detektor" (Gjelsvik 2007, s. 16). Og i dette tilfellet er "meg selv" foruten kunnskap og innsikt i kinesisk språk og kultur.

Oppgaven går også ut i fra at leseren har grunnleggende kunnskap innen filmvitenskap, på bachelornivå. Så visse, generelle tanker om filmatiske virkemidler henvises til uten forklaring. For eksempel: forskjellige typer kutt, bildestørrelser og Eisensteins grunnleggende ideer om montasje. Det blir heller ikke gitt ordforklaring på, eksempelvis, *mise-en-scène*. Det forutsettes også, naturligvis at filmene er sett av leseren, aller helst nylig. En god del tekst og titler referer til filmene, indirekte og med oversettelser.

Det kommer også til å bli en del fokus om filmens virkemidler, deriblant hva som er unikt for film. Vi må huske på mange gode innsikter i filmens unike sider, for eksempel det temporale, klipping og så videre. Samtidig må en ikke glemme at filmens mest unike virkemiddel som et audiovisuelt medie er sammensetningen av alle virkemidler den har tilgang til, spesielt når det er i harmoni med de mer unike sider. Bare fordi en film har en fantastisk klipping så blir ikke *nødvendigvis* dialogen mindre viktig.

1.5 Oppgavens disposisjon

I dette kapitlet har vi fått gitt litt bakgrunn for tematikken i oppgaven, det tankevekkende sett i et bredt spekter. Tematikken skal etter hvert (teorikapitlet) snevres inn. Filmene som skal analyseres er blitt introdusert, både for å friske opp leserens minne av filmen, samt for å vise frem deres fokuspunkt. Begge introduksjonene viser også til spørsmål som vil stilles om og rundt filmene, som kan være kjekt å ha i bakhodet mens man går gjennom teorikapitlet, før selve analysene kommer i gang. Videre skal oppgavens oppbygning vises frem, her kommer det frem en del navn og konsepter fra teori som etterfølgende dette kapitlet vil bli redegjort for, forklart nærmere og referert til.

Teorikapitlet er delt i tre, og tar hovedsaklig for seg tre teoretikere: Rodowick, Wartenberg og Deleuze. Starten av kapitlet vil gi oppgavens posisjon innen humaniora, satt i sammenheng med hermeneutiske tankebaner samtidig som den gir grunn til valg av teorien som følger. Rodowick etterspør både filmfilosofi og nytenking innen filmvitenskap, det er ut fra dette at vi plukker opp Wartenberg. Etter en kort oversikt over filmfilosofi som tema

redegjøres det for Wartenbergs teori, som blir grunnmuren for oppgaven. Det er her vi får et bedre innblikk i både filosofi og filmfilosofi. Ikke bare bruker vi det Wartenberg gir, men oppgavens hensikter ligger mye i det som Wartenberg mangler, som han selv nevner både eksplisitt og implisitt i sitt avsluttende kapittel. Det som trengs for å utfylle Wartenbergs sak er først filosofi som perspektivendrende med det visuelle i film, som vi skal få frem med (generell) filmanalyse, med innspill fra diverse teoretikere i løpende tekst – det som leder til en intuitiv filosofisk posisjon. Det andre er det temporære i film, og det er derfor det blir redegjort for én forståelse av tidsbildet til Deleuze i siste del. Som i analysene skal brukes som en supplerende avslutning, satt i sammenheng med de deler av filmene som er blitt tatt for seg i forveien.

Tredje kapittel, og den første analysen, tar for seg *Hero*. Denne analysen fokuserer på fortellerperspektiver basert på et verk av Chatman, og basert på klipping og fargesekvenser i filmen går den inn på den utviklende forståelsen til kongen i lys av løgnene til Navnløs. For å videre sette det i kontekst med Brukne Sverds filosofiske budskaper. Avslutningsvis knyttes det hele med Deleuzes tidsbilde, som gir bedre innsikt, forståelse og kontekst for filmens handling og mulige betydning for tilskueren. Det viser også til filmen som perspektivendrende og tankevekkende.

Andre analyse, og fjerde kapittel, ser på *V for Vendetta*. Her blir fremgangsmåten litt annerledes enn foregående kapittel, istedenfor å bre ut fra ett filmatiske virkemiddel som i *Hero*, forsøkes det her å vise til hvordan en myriade av virkemidler fremhever det som er perspektivendrende, det som leder mot filmens filosofiske posisjon. Det gjøres med fokus på rollefigurer og mise-en-scène. Som blir satt i kontekst med Vs tvetydighet, Vs overbevisning av Evey og Finchs etterforskning som fører til hans egen overbevisning. Som alt leder mot valget i slutten av filmen, om parlamentet skal sprenges eller ikke. Nok en gang, avslutningsvis, settes tidsbildet i sammenheng med handlingens utvikling. I dette tilfellet er det mer påtatt enn forrige kapittel, men det fremhever likevel interessante poenger, deriblant er det en sekvens fra filmen som viser frem tidsbildet subjektivt fra en rollefigurs perspektiv.

Femte og siste kapittel gir først en kort oppsummering, før den ser på resultatet av analysene, som sådan sier litt rundt at vi har, mer eller mindre, funnet de tankevekkende og perspektivendrende filosofiske posisjoner som vi har lett etter – med forbehold. Det nevnes også hva som kan gjøres videre, og hva en kunne gjort bedre eller annerledes. Oppgaven runder av med noen selvrefleksive tanker og avsluttende kommentarer om filmfilosofi.

Kapittel 2: Teori

2.1 Hermeneutikk, Rodowick og nye tenkemåter

Hermeneutikk er, kort sagt, fortolkning og læren om fortolkning (Kjørup 1996, s. 265). Det er nok ikke overraskende at dette passer med Kjørups tidligere sitat, som er nevnt i innledningen – at humaniora handler om å skape innsikt og forståelse. For enkelte er hermeneutikk like viktig for humaniora som den hypotetisk-deduktive metode er for naturvitenskapen. Dette er ment som et viktig steg, for oppgaven sin del – for å nærme seg en posisjon og markere sitt ståsted innen humaniora og filmvitenskap. Ikke for å korrigere hvordan humaniora som akademisk instans burde være, men for å fremheve hvor man selv står. For er det én ting humaniora eller filmteori ikke har, så er det faste kjøreregler.

Man kan ta på seg hermeneutikk som et sentralt perspektiv og videre kalle den hermeneutiske sirkel en fremgangsmåte eller prosess for å oppnå en akademisk mening, faglig anerkjennelse og videreføring av sitt verk. Den hermeneutiske sirkel er fortolkning som aktivitet, en organisk prosess hvor man gir mening til deler av en helhet, og disse delene omdanner og former helheten kontinuerlig (Kjørup 1996, s. 186). En helhet og dens deler lever i en symbiose, i konstant utvikling. Man kan se denne prosessen på et større plan, ikke bare hvordan enkeltindivider fungerer i deres møte med tekster, men også hvordan tekster samspiller i det akademiske miljø. En tekst som en del av dens fagfelt, hvor fagfeltet er helheten. Ser man på den hermeneutiske sirkel på denne måten, kan den sies å være en viktig prosess innen humaniora som felt, ikke bare i møte med enkelttekster. En omfattende prosess som påvirker hele det akademiske miljø innen humaniora.

Hvor den hypotetisk-deduktive metoden oppfordrer naturvitenskaplige agenter til alltid å forsøksvis motbevise enhver hypotese eller teori, vil akademiske tekster innen humaniora være deler som hele tiden utfordrer og utvikler helheten, eller én helhet – dens fagfelt. Man byr på tekster som deler av sitt fagfelt, eksempelvis: en oppgave om film innen filmvitenskap. Disse blir en del av fagfeltet, og dermed påvirkende deler av sin helhet.

Filmvitenskap?

Problemene med dette, foruten kritikken fra de naturvitenskaplige hold, er hvordan hver av disse delene må kvalitetsmessig vurderes av samtlige lesere. Enda viktigere: det påståtte fraværet av konkrete resultater, og anvendelige produkter. Det er relativt forståelig hvordan

instanser fra naturvitenskapen sliter med å forstå og akseptere dette konseptet, derfor er det viktig å skape, eller påpeke, et banalt skille: humaniora skal ikke *behøve* og være naturvitenskaplig, for det er ikke naturvitenskap.

Som en effekt av dette kan man ta et kritisk blick på navnet til fagfeltet filmvitenskap. Er det virkelig vitenskap? Visse deler av filmvitenskapen er definitivt av en vitenskaplig art, la det ikke hvile noen tvil om det. Eksempler på dette kan være Bordwell og Carroll, som bedriver med det empiriske, det forklarende og det tidvis målbare – de driver ofte med det som på det minste lener mot vitenskap. For å ikke ta det for langt sier vi at de er blant dem som har naturvitenskaplige holdninger innen filmvitenskap. "Vitenskap" er kanskje ikke så ladet som det engelske ordet "science", eller vårt "naturvitenskap", men det bærer med seg assosiasjoner til objektivitet, og dermed, videreført, til dels positivisme. Derfor er filmvitenskap, som navn, egentlig bare representativt for deler av dets fag.

En måte å nærme seg dette er å diskutere problematikken rundt navnet. Å forandre navn, å kalle det eksempelvis filmstudier eller filmkunnskap, er én løsning. Som de engelsktalende gjør – der det kalles "film studies", som er mye mer representativt. Alternativt kan man jobbe for å gjøre forståelsen av ordet "vitenskap" i seg selv til et bredere begrep. Skulle dette, mot formodning, vise seg å ikke være verdt en diskurs, så er det et leit eksempel på hvordan deler ikke klarer å påvirke sin helhet, under tidligere nevnte hermeneutiske prosess. Det er nettopp slik man burde håndtere problematikk og kontrovers i humaniora, med diskurs. Det er tross alt stor forskjell på å si "Dette burde diskuteres" og "Dette er feil, det må fikses". Når man dog er i et miljø som kan påstås å ha en slik tidligere nevnt hermeneutisk prosess – som oppfordrer til debatt og diskurs, kan man allikevel begynne å tale om et innhold bestående av produkt og resultat. Diskurs resulterer i kunnskap, og kunnskap er som sådan et produkt. Kunnskap som produkt innen denne prosessen er kanskje ikke gull, men for mange er det gull verdt: det vedlikeholder, utfordrer og videreutvikler helheten, altså faget – filmvitenskap, så vel som humaniora generelt. Kunnskap om forståelse og innsikt; innsikt og forståelse om kunnskap.

Hermeneutikk sees ofte i sammenheng med den hermeneutiske sirkel, og en sirkel kan også sies å aldri komme noen vei, og det er vel nettopp dette humaniora ofte misforstått kritiseres for. Om man tar en titt på hva vi forsker på, i kontrast med naturvitenskapen, så blir det kanskje mer forståelig hvorfor man går i en sirkel, uten at det skal være et problem. De kulturelle fenomen vi tar for oss, og vår forståelse av dem, er i konstant utvikling og

forandring de også. Hvor naturvitenskap tar for seg lover og konstanter, ser vi på noe som er flytende og fluktuerende. Dermed er det naturlig at resultatene og produktene våre oppfører seg på samme måte, men det er av den grunn ikke mindre viktig å ta for seg. Det gode ord om humaniora og de kulturelle fenomens viktighet har sjeldent blitt formulert bedre enn i filmen *Dead Poet's Society*:

We don't read and write poetry because it's cute. We read and write poetry because we are members of the human race. And the human race is filled with passion. And medicine, law, business, engineering, these are noble pursuits and necessary to sustain life. But poetry, beauty, romance, love, these are what we stay alive for. (Weir 1989).

Filmstudier? Filmkunnskap?

Det er mye innen filmvitenskap som ikke er vitenskapelig som sådan, og mer relevant akkurat nå: denne oppgaven er ikke det, i hvert fall ikke under den forståelsen av ordet som er nevnt over, med positivistiske ladninger. Når det er sagt, betyr ikke det at å gå bort fra det vitenskapelige innebærer et tap av det å være studerende, forskende eller akademisk. Denne oppgaven burde sees som en del til helheten innen det man mer passende kan kalle filmstudier eller filmkunnskap, i stedet for filmvitenskap.

Dette er rett og slett en klargjøring av oppgavens posisjon, som en bit humaniora som stiller seg til siden, helt og holdent, fra naturvitenskapen. Debatten burde kanskje komme opp på et større plan, men i denne sammenheng brukes diskursen til å markere skiller, for å fremheve hvor oppgaven selv står. Her skal det ikke forklares i en naturvitenskapelig forstand, eller kvantifiseres, her skal det foregå et *studie* av film. Altså skapelsen av, og et innblikk i, innsikt og forståelse – og forsøksvis videreformidle det, under ordets begrensninger. Vi setter ikke to strek under svaret, vi deler vår kunnskap, ved å vise frem innsikt og forståelse, i kombinasjon med teoretikere som tar for seg lik tematikk.

Om kunst, som kunst. Blir det kunstig?

Vi skal, i større grad, bevege oss mot hva denne oppgavens posisjon er, heller enn hva den er en del av og hva den ikke er. Dette skal gjøres først ved å ta tak i filmteoretikeren Rodowick. Hans artikkel "An Elegy for Theory" er å finne i Marc Furstenans antologi om debatt rundt filmteori gjennom tidene, som heter *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*. Denne boken er en av de aller viktigste som befinner seg på pensum for master i filmvitenskap, den tar ikke for seg filmhistorie eller filmteori som sådan, men historien til filmteori, og debatter

som har foregått innad i feltet.

I introduksjonen skriver Furstenau følgende om Rodowicks artikkel: "Film theory should, Rodowick argues, be less like science. It should be more speculative, more contemplative, more discursive – in a word, more artful." (Furstenau 2010, s. 5). Sitatet er ikke en god oppsummering av teksten på grunn av den siste biten, men med forsiktighet kan det brukes til å kort videreformidle budskapet med artikkelen. Grunnen til at man må trå varsomt når en bruker det oppsummerende er på grunn av at Rodowick legger mer, alternativt noe annet, i det å være kunstnerisk (artful) enn hva en kan anta. Kunstnerisk i denne forstanden må sees mer som "of the arts" heller enn "artful" som Furstenau skriver, hvor "the arts" i dette tilfellet viser til humaniora (the Liberal Arts). Dette må fremheves fordi Rodowick bruker en god del tid i sin tekst på å fremme behovet innen humaniora til å være noe eget, altså å ta steg bort fra naturvitenskapen. Dels under liknende argument som tidligere nevnt i oppgaven – om filmvitenskap, men med hovedanker i en tanke om at i et studie som tar for seg menneskelig kultur har vi, i kontrast med naturvitenskapen, ingen kunnskap å basere våre studier på. Som Rodowick skriver selv: "Examination of the natural world may presume a teleology where new data are accumululated and new hypothosees refined in modeling processes for which, unlike human culture, we have no prior knowledge." (Rodowick 2010, s. 25).

En elegi for filmvitenskap?

Rodowick sin tekst handler i hovedsak om hvordan teori er et begrep som har fått sin mening forskjøvet innen filmvitenskap. Det vil si, forskjøvet til naturvitenskaplig metodikk, spesielt etter Bordwell og Carrols filmteoretiske debatt fra 80-tallet og utover (Rodowick 2010, s. 23). Samtidig har det filosofiskanalytiske innen humaniora også blitt konsumert av de vitenskaplige metoder: "Philosophy disappears into science as 'theory' becomes indistinguishable from scientific methodology" (Rodowick 2010, s. 27). Som et resultat av dette har det vi anser som teori, og delvis filosofi, innen filmvitenskap egentlig gitt avkall på humaniora som sådan:

[Egen utheving] Analytic philosophy wants to redeem 'theory' for film by placing it in the context of a philosophy of science. At the same time, this implies that epistemologies that were characteristic of the humanities a number of decades are neither philosophically nor scientifically legitimate. **And so the contestation of**

theory becomes a de facto epistemological dismissal of the humanities. (Rodowick 2010, s. 27) .

Derfor må en eventuell teori innen film begynne på nytt – den må gjenfødres. Her er det viktig å, nok en gang, påpeke og samtidig ta et tilbakeblikk på ordet filmvitenskap. Rodowick sier ikke at de vitenskapelige metoder og holdninger som finnes innen filmvitenskap er feil, eller at de ikke har gitt resultater, bare at det er vitenskap, ikke humaniora. For å lage et skille her, ikke for å postulere nye fagfelt, kan man sette Bordwell og Carroll og deres følgere under filmvitenskap (vel viten om at de tilhører "film studies" som engelsktalene, her er det et pedagogisk skille for diskusjonens skyld, fra et norsk standpunkt) . Mens Rodowick kan stå under det vi, i mangel av et bedre ord, kan kalle filmkunnskap eller filmstudier. Det er ikke snakk om hva som er rett og hva som er galt; det er snakk om hva som er vitenskaplig og hva som er humaniora.

En ny teori, eller en posisjon?

However, what film studies has called theory, in its multiple and varigate guises, might more appropriately be called aesthetics or philosophy. And indeed, perhaps we could achieve much methodological and conceptual clarification by setting aside 'theory' provisionally in order to examine what a philosophy of the humanities, and, indeed, what a film philosophy might look like. (Rodowick 2010, s. 29)

Om vi så følger rådet til Rodowick, og tar et steg bort fra begrepet "theory" – slik det her forstås, hva er det da man sitter igjen med? Når vi snakker om en humanistisk filosofi eller en filmfilosofi, hva er så det i Rodowicks øyne? Det Rodowick byr på, etter en gjennomgang og samling av tanker fra både Deleuze og Cavell, er en mulig posisjon innen humaniora med trykk på det epistemologiske og en etisk utforskning av subjektet. Som han skriver selv:

[...] I want to make the case that a (film) philosophy may and should be distinguished from theory. At the same time, I want to distinguish for the humanities a fluid metacritical space of epistemological and ethical self-examination that we continue to call 'theory' should we wish to do so. (Rodowick 2010, s. 30).

En posisjon som ber om en subjektiv utforskning av kulturelle fenomen, film i dette tilfellet, med det epistemologiske og det etiske i fokus. En posisjon som følgelig er ment til å brukes i samspill og motspill med likesinnede for å skape diskurs av og blant (film-) filosofer. En

posisjon som bruker det foranderlige subjektet til å ta for seg det foranderlige kulturelle. En posisjon som skaper, formidler og deler humanioras hovedprodukt: kunnskap. Kunnskap som inneholder innsikt og forståelse om hvordan vi kan og hva det vil si å vite noe, hva og hvordan vi er i forhold til de eksterne deler av verden som vi relaterer oss til og hvordan vi, som mennesker, kan utvikle oss og vår sans om hva som er etisk i møtet med de kulturelle fenomen.

Kritikk av kritikken

Rodowick gir oss med dette ikke nødvendigvis en ny teori, men som sagt en posisjon, eller kanskje til og med bare en retning. Denne posisjonen ekskluderer ikke det vitenskaplige i og for seg, det kritiserer det bare som humaniora. Det er ingen grunn til å tro det er noe vi må legge bak oss, helt og holdent. Det er en tanke om å la noe nytt tre frem – ikke i stedet for, men ved siden av. En dialog mellom humaniora og filosofi som kan skape noe nytt, som han sier: "[...] what we need after theory is not science, but a renewed dialogue between philosophy and the humanities wherein both refashion themselves in original ways." (Rodowick, 2010, s. 29)

Malcolm Turvey i sin respons "Theory, Philosophy, and Film Studies: A Response to D.N. Rodowick's "An Elegy for Theory"" påpeker mangelen av en konkret teori (Turvey 2010, s. 39). Det må jo være fordi poenget til Rodowick til dels har gått ham hus forbi, at teori som sådan ikke skal behøve å være så konkret, men med rom for å utforske subjektet og dermed, naturligvis, det subjektive. Turvey gjør til og med et fåfengt forsøk på å undergrave Rodowick fordi hans tekst rett og slett ikke er overbevisende i hans øyne, at å snakke om det epistemologiske kan variere fra person til person, derfor er det ikke vits i. Turvey sier: "For I might, as I in fact do, find the comparison between film and thinking totally unconvincing, even absurd." (Turvey 2010, s. 41). Som under vitenskaplige omstendigheter er et godt poeng, men det får mannen til å virke en smule forvirret når Rodowick helt tydelig har skrevet:

[Egen utheving] In liberating humanistic inquiry from the bonds of empirical and causal explanation, a philosophy of humanities may make **propositional claims**, but these claims need not be fallible – they only require suasion and clear, authoritative self-justification. (Rodowick 2010, s. 29)

Når det er sagt, Turvey forsvarer sin forståelse av teori på en ganske god måte, til og med

hans argument for filmvitenskap som en lånevitenskap, heller enn med naturvitenskapen som forbilde, er vettugt. Men hans kritikk av Rodowicks tekst er egentlig bare et forsvar av sin tankemåte, ikke et syn på Rodowicks tekst. Turvey viser liten forståelse til Rodowicks tankegang. Nærmere bestemt, han forstår til dels tankegangen til Rodowick, og sammenlikner den med sin egen, men uten å også ta på seg premissene til Rodowick – resultatet gir et inntrykk av noen som egentlig vil bedrive med selvforherligelse.

I motsetning til Turvey holder Rodowick seg relativt nøytral til den andre sin retnings eksistens. Turvey sier at Rodowick tar feil, mens Rodowick bare forslår en ny, mulig retning. Hovedpremisset som virkelig går tapt hos Turvey er nettopp det faktum at det skal forekomme en diskurs av dette, ikke én kontant forkastelse. Og for så vidt, idet han svarer Rodowick starter det en diskurs – det er bare synd at han forsøker og slukke den umiddelbart. Turvey og de som er enige med han skal selvsagt få si sitt i saken, men på ett område kan man i hvert fall si at han feiler – diskursen lever ennå.

Denne oppgaven er som sådan ment som et produkt av, og for, denne diskursen. Hva angår navnet filmvitenskap skal vi ikke gå videre inn på, selv om det hadde vært en interessant diskurs, men vi har satt oppgaven til side for den delen av fagfeltet, for å bedre erklære den som innen humaniora – som så ofte sees i dårlig lys, i lys av naturvitenskapen. Videre under debatten mellom Rodowick og Turvey viser vi også til viktigheten i forholdet mellom filosofi, humanioras kjerne, og film. Vi ønsker å være med på å utforske muligheten for hvordan en filmfilosofi kan se ut, med å se på og videreutvikle Rodowicks nevnte dialog mellom filosofi og humaniora, og følgelig også se på det hele med, som han sier, original måter.

2.2 Filmfilosofi, en seriøs underdisiplin

For å gå videre skal vi først se kort på forholdet mellom filosofi og film historisk og teoretisk, før vi deretter tar for oss *hvordan* vi på originalt vis skal gå videre innen feltet, i håp om å gjøre noe liknende som Rodowick etterspør. Når det nå sies originalt betyr ikke det at det på noen måte skal være en helt egen nytenking nødvendigvis, det skal gjøres med å ta for seg, og ta videre, teori som er nytenkende.

If your fixed view is, however, that no film (anyway none produced in the Hollywood sound era) could in principle bear up under any serious comparison with major writing, then our conversation is, if it had begun, at an end. (Shaw 2008, s. 24)

Dette er et sitat av Stanley Cavell, en filmfilosof som ofte blir nevnt i *Film and Philosophy: Taking Movies Seriously* (Shaw 2008). Et verk som har en meget treffende tematikk og som gir oss en snarvei til en oversikt over relasjonen mellom film og filosofi. I likhet med sitatet over er undertittelen på boken en indikator for oppgavens intensjoner, det handler om å ta film alvorlig. Filmfilosofi er en underdisiplin innen filmteori og filosofi hvor dette blir gjort, med spennende innsikter. Én av disse verkene som virkelig er interessant er Thomas E. Wartenbergs *Thinking on Screen: Film as Philosophy* (Wartenberg 2007), og hans bok vil være essensiell for denne oppgavens intensjoner.

Film som kunst: i disse tider er det noe vi mer eller mindre kan ta for gitt, selv om det har vært mye diskusjon rundt dette temaet siden film kom til å eksistere. Kunst inspirer til tanker og følelser, og filmvitere bruker mye av sin tid til å se på, reflektere over og analysere nettopp dette. Det vi derimot ikke kan ta for gitt er *hvorfor* film er kunst, og det er vel heller dette som har vært oppe til debatt siden starten av forrige århundre. Mange store navn har viet sin tid til dette, for eksempel Münsterberg, Eisenstein og Bazin, bare for å nevne noen pionerer på området. Når disse menneskene tilnærmer film på denne måten begynner man virkelig å se det filosofiske om og rundt film. Daniel Shaw omtaler dem som filosofiske filmteoretikere i boken som er nevnt overfor (Shaw 2008, s. 6), og det gjør han veldig rett i.

Når man skal definere film som kunst så må man få frem hva det er som gjør det til kunst, og ikke bare det, men også hva som er særegent for film. Shaw gir en kort presentasjon av, blant andre, de ovennevnte filosofiske filmteoretikerne sine forsøk på å fange filmens essens. Münsterberg og hans *photoplay*, hvor han tar for seg flashback og nærbilder; Eisenstein sine innblikk i montasje, hvordan sammensatte bilder gir merverdi og en ny betydning; og Bazin sitt fokus på *depth-in-field* (Shaw 2008, s. 6-14). Dette er et viktig kall innen både filmvitenskap og filosofi, og det var slik forholdet mellom film og filosofi begynte.

Andre filmfilosofer

I nyere tid har andre filosofiske personligheter kommet på banen. Noël Carroll og Stanley Cavell er verdt å nevne, ikke bare for deres posisjon i motstandsbevegelsen til psykoanalysen, men også deres filosofiske bestrebelser for film. Carroll i hovedsak for sine taksonomier innen filmsjanger. Cavell for sin fascinasjon av det fantastiske, han er en av de viktigste frontfigurer for at vi nå faktisk kan snakke om film på en alvorlig måte, både generelt og i

henhold til filosofi (Shaw 2008, s. 20-34). Det er med Cavell at teorien begynner å vende mot vårt standpunkt, når det blir snakk om filosofisk innhold i film, heller enn å "bare" være filosofisk *om* film. Shaw skriver om mange gode bidragsytere til filosofi på film. Cynthia Freeland om sjanger (horror) er for eksempel meget interessant, enda mer når hun går ansikt til ansikt med Noël Carroll, men det er en annen sak. Det er spesielt to kapitler som skiller seg ut i boken til Shaw, disse to kapitlene omhandler i hovedsak hver sin filosofiske inklinerte teoretiker, Stephen Mulhall og Thomas Wartenberg.

Mulhall er muligens den som har gjort mest for filosofi på film, slik det er å finne det innen science fiction. En sjanger som byr på uendelige gode eksempler på film som leder publikumet til å ta for seg viktig filosofisk problematikk. Mulhall bruker blant annet *Blade Runner* (Scott 1982), for å vise hvordan film kan stille spørsmål ved blant annet hva det betyr å være menneske (Shaw 2008, s. 46). Nå er vi inne på teori som får frem spørsmålene som stilles av innholdet i filmene, både narrativt og tematisk. Innen science fiction er det mye å ta av, såpass omfattende og engasjerende mengder at det tidligere var store deler av de første utkast til denne oppgaven. Slike områder er nok potensielt best overlatt til filosofer og sjangerteoretikere, for her handler det meste om å overføre verdi fra store, kjente filosofiske verk til individuelle filmer. Som er viktig å nevne i oppbygningen av disiplinen, men, som det vil vise seg, er en av delene innen filmfilosofi som denne oppgaven skal skille seg ut fra – det er filmens evne til å tale filosofisk som skal bli vårt fokus, ikke filosofiens evne til bli brukt på film.

Vår nytenker, Wartenberg

Det er i Shaw sitt siste kapittel hvor Wartenberg virkelig blir fremtredende, på en generell basis og i kontekst av tidligere bidrag innen feltet. Wartenberg tar for seg hvordan film kan *gjøre* filosofi, eller slik det formuleres i Shaw sin presentasjon – film *som* filosofi. Da kan man begynne å ta for seg filosofiske tendenser i og med film, hvordan det blant annet effekterer tilskueren. For så å bruke det videre og forhåpentligvis utvide hva som anses som filmens særegenhet. Og ikke minst, det byr på næranalyser av film fra et særs interessant perspektiv. En oppgave som kan være utfyllende og bearbeidende, og potensielt videreførende fra det Wartenberg byr på.

Et annet viktig poeng med å bruke Wartenberg, er at han er en av dem som presser grensene for hvordan type film man kan ta for seg i denne disiplinen, til å ikke bare omhandle

kunst- eller sjangerfilm, men også "mainstream" Hollywood film. Han er nytenkende. Det er som Shaw skriver avslutningsvis i boken sin:

To my mind, the most exciting development in the sub-disciplin has been the shift in philosophical attention from 'art' films to more popular Hollywood fare. Mainstream movies are now widely considered to be worthy of such attention, in no small measure because of how deeply compelling the writings of Cavell, Wartenberg, Freeland, Mulhall and others have turned out to be. Considering the impact of films on our consciousness, it is philosophically irresponsible not to attend to these works seriously. (Shaw 2008, s. 114)

Denne oppgaven i seg selv burde reflektere en intensjon om å være med på dette ansvaret, og hvordan film og filmfilosofi kan bli sett på – med alvor.

Film som filosofi

Vi skal ta for oss Thomas E. Wartenberg sin bok *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. En bok skrevet av en filosof, om filosofi på film, om film som filosofi. I utgangspunktet skulle denne boken brukes som en form for metode, men ved nærmere lesing later det seg til at det vil lønne seg å heller kalle det hovedinnfallsvinkelen eller fremgangsmåte til oppgaven. Til dels i tråd med de farer som Rodowick påpeker når det gjelder teori som metode innen humaniora, som nevnt tidligere. I og for seg er boken veldig tematisk treffende, og vi skal ikke kritisere verket i seg selv i større grad, men heller bruke dette innholdet til å passe for en filmviter tilnærming, i stedet for en filosof. Når det er sagt, betyr ikke dette at vi ikke får tatt hans syn videre nødvendigvis, for hensikten her er mye av det samme som han har sagt, bare at det burde utfylles og til dels videreføres av en som fokuserer mer på selve filmene, de filmatiske virkemidler og tilnærminger, heller enn de filosofiske retningene. Som han selv skriver:

What I advocate is a more *local* – that is, *particular* and *empirical* – approach, one that investigates film's relationship to philosophy by paying attention both to individual films and specific philosophical techniques. (Wartenberg 2007, s. 28).

For en filmviter som blant annet bedriver næranalyser av film, vil man helst la filmene tale for seg selv, heller enn at vi skal sette filosofiske syn på filmer, som bare *muligens* inneholder dem. Videreført kan man problematisere, etter at det er fastslått at film inneholder filosofi, om det er intensjonelt eller ikke. Som er et av de største problemene med filosofi på film for

øvrig, som vi kommer tilbake til. Ikke at det er noe som Wartenberg gjør direkte, han tar tross alt for seg i hovedsak filosofiske teknikker og virkemidler på film i sine analysekapitler, ikke filosofiske tanker eller retninger som sådan (Ibid. s. 32-132). Han viser at film gjør filosofi, ikke at de bare inneholder det. Selv om dét også forekommer, naturligvis.

Thomas E. Wartenberg starter sin bok med to kapitler som tar for seg problematikk rundt emnet, om film kan gjøre filosofi. Et kapittel som spør seg om filosofi kan bli prosjisert (screened) og et hvor han drøfter filmen sine begrensninger for filosofisk kapasitet. Fem kapitler hvor han bruker fremgangsmåten i ovennevnte sitat på forskjellige filmer. Og til slutt et kapittel som summerer og problematiserer det han har gjort, dette skal vi spesielt ta tak i, avslutningsvis.

Hva innebærer det at film kan gjøre filosofi?

Først og fremst er det essensielt at vi skaper en klarhet rundt Wartenberg sitt begrep, at film muligens kan *gjøre* filosofi. I Wartenberg sin bok blir vi presentert to poler i diskusjonen om filosofi på film og den intuitive forståelsen av det. På den ene siden kan vi mene at film gjør filosofi på noenlunde samme måte som klassiske tekster fra den vestlige filosofiske tradisjonen gjør, mens på den andre kan vi se på det som om at film gjør filosofi i den forstand at det presenterer og sprer filosofiske tanker og budskap. Forfatteren selv ønsker å forsvare en moderat form av dette (Ibid., s. 2). Et viktig skille mellom disse er at førstnevnte har slingringsmonn for at det er mulig med nyskaping og at det kan være et ordentlig bidrag til filosofi, på samme måte som akademisk filosofi. Det ene *er* filosofi, det andre *inneholder* filosofi, mens Wartenbergs påstand er at film faktisk kan *gjøre* filosofi.

Når han sier at en film filosoferer – film som filosofi eller at den gjør filosofi, så er dette i høy grad bare ment som en uttrykksmåte. En måte å si det på som indikerer at film, som objekt, har evner som er forbeholdt animerte og tenkende vesen. Det er ment som en snarvei til å egentlig si at det er skaperne av filmen som faktisk gjør det. Når det er sagt så er dette en uttrykksmåte som ofte blir brukt på samme måte om filosofiske tekster, for å ta hans eksempel, "*The Phenomenology of Spirit* develops an idealist metaphysics." (Ibid., s. 12). Vi ser i eksemplet at teksten blir gitt en handling og evne, gjennom verbet utvikler (develops). Det er altså, som sagt, bare en måte å si det på (façon de parler, som han skriver) som legitimt kan bli brukt om en hvilken som helst filosofisk tekst (Ibid., s. 12).

En filosofisk tekst, i ovennevnte forstand, kan også begå handlinger som å komme

med argumenter og mot-eksempler. Når en film gjør dette, i likhet med en filosofisk tekst, så velger Wartenberg å kalle det at de har blitt *screened* (Ibid., s. 12-13). Et viktig begrep for vår forståelse av filosofi på film, og en helt essensiell del av denne tematikken for en filmviter. For det er denne forestillingen av begrepet som virkelig er det filmatiske med filosofi på film. Det skal ikke bare være reproduksjon av filosofi og det skal samtidig benytte filmens virkemidler på en måte som en tekst ikke kan – det som er særegent for film. Dette er også en av de viktigste årsakene til påstanden om at en filmviter kan utfylle hans oppgave, for hvem bedre kan vel ikke gå til greps med filmens unike virkemidler? Som han selv skriver, mener han å si med begrepet, når et argument eller mot-eksempel er blitt *screened*, så er det gjort på en *specifically cinematic manner* (Ibid.). Film kan altså direkte gjengi filosofisk tekst, for eksempel med å filme en reel filosofisk tekst eller bare ha det som rullende tekst, men dette er verken at film gjør filosofi eller filosofi som er blitt *screened*. For at det skal skje, må det være inkludert det rent kinematisk.

Mer filosofiske tendenser på film nå enn før?

Hvorfor burde man ta for seg filosofi på film i det hele tatt? Eller nærmere bestemt, hvorfor er det blitt mer aktuelt nå enn før? Wartenberg presenterer noen gode poeng vedrørende akkurat dette. For det første er det en innfallsvinkel som tidligere ikke er blitt møtt med åpne armer i de filosofiske kretser (Ibid., s. VII), mye på grunn av de motargumenter vedrørende filmfilosofi som det filosofiske fagfelt har å by på – som vi kommer tilbake til. Han poengterer hvordan film i seg selv har blitt mer tilnærmelig for filosofiske synspunkter, både for publikum og for de som produserer film – derfor også filosofer:

[...] we can understand why some films might want to confront philosophical questions. After all, as a popular artform, film needs to attract a mass audience. And if, as we have seen, philosophical issues include the most basic concerns we all share as human beings, then it makes sense for films to raise them, for these are questions in which we naturally take an abiding interest. (Ibid., s. 3)

Et annet viktig poeng er at filmene nå finnes mye mer tilgjengelig enn tidligere, i kontrast med "før i tiden". Før var det bare valgte kinolokaler som viste enkelte filmer i visse begrensede tidsperioder, mot at film nå er blitt tilgjengelig på DVD. Den dag i dag er dette noe vi ofte tar for gitt, og det er en gjenganger-tematikk innen filmteori – hva som er film helt spesifikt, i en viss ontologisk forstand. En problematikk vi avgrenser oss fra. Wartenberg

kommenterer en innbydende effekt av denne tilgjengeligheten: tilskuere kan, og vil, se enkeltfilmer mer repetitivt. At vi ser de filmene vi liker og finner interessante, om og om igjen.

This change in viewing habits has impacted film production. After all, if films are routinely going to be watched more than once, there must be something about the film to justify repeated viewings. (Wartenberg 2007, s. 11).

Wartenberg peker ut *The Usual Suspects* (Singer 1995) som eksempel på film som har tatt til seg dette, med bruk av en handlings-"tvist", som oppmuntrer publikum til å se filmen på nytt, med et nytt perspektiv og ny viten. Et enda bedre eksempel på dette må være *The Sixth Sense* (Shyamalan 1999). Mens *The Usual Suspects* lurer seeren gjennom en historie fortalt av gjerningsmannen i filmuniverset, så gjemmer *The Sixth Sense* sin "tvist" rett foran publikum, fra start og nesten helt til slutt. I den første filmen blir vi lurt av en rollefigur, på samme måte som politimannen som blir fortalt dette bedrageriet. I den andre er det selve historien og oss selv som bedrar. Når du ser *The Usual Suspects* på nytt så ser du løgnen for det den er, men når du ser *The Sixth Sense* igjen, så ser du sannheten som du ikke så. Filmen ble nevnt som "a real must see twice film" på sitt DVD-cover. Det som er viktig rundt dette er som han selv sier:

This new demand on filmmakers provides a partial explanation of the increased frequency of philosophical films, for the philosophical content of a film won't reveal itself completely on a first viewing. (Ibid, s. 11).

En slutning som ikke bare viser at det er mer passende nå enn før – å ta for seg filosofi på film, den får også frem hvor viktig det kan være å lese slike filmer i nær forstand. På grunn av innhold som krever mer oppmerksomhet for å avsløres, er det også dertil mer passende at det gjøres med blant annet næranalyser, helst gjort av filosofer eller filmvitere – og aller helst, i samspill. Et samspill som denne oppgaven forsøker å fremme.

Filosofi på film kontra i litteratur

Kan litteratur gjøre filosofi? Om skjønnlitteratur kan, kan da film? Er det ene bedre enn det andre? Det er mange interessant spørsmål som kan stilles, men Wartenberg gjør kort prosess av en eventuell diskusjon om litteratur kan gjøre filosofi. Han referer kort og godt til at

Martha Nussbaum har argumentert for dette tidligere og sier "That a great work of literature is able to raise and discuss philosophical issues is probably not surprising." (Ibid., s. 5). Akkurat det er kanskje ikke overraskende, men det som derimot er det, er den minimale tiden han bruker på temaet. Spesielt når han, som vi senere skal se på, tar det opp som noe viktig han burde vurdert eller ta videre, i sitt siste kapittel.

Hvis man sier at én form for fiksjon kan gjøre filosofi, burde ikke det tilsi at alle kan det? En slutning som vi selvsagt ikke skal ta, men et spørsmål som er verdt å stille, selv om det er et åpent spørsmål. Det eventuelle faktum at film *kan* gjøre filosofi betyr ikke at det de facto har forekommet. Når det er sagt, så sier Wartenberg verken det ene eller det andre. Han mener bare, med en solid referanse, at litteratur kan ta opp og diskutere filosofiske saker, og det er ikke det samme som å gjøre filosofi – selv om han tilsynelatende indikerer det, når det blir sagt slik i all hast. Vi skal følgelig ikke ta Wartenberg i denne saken som om han hadde sagt at litteratur kan gjøre filosofi. Men ut av alt dette springer det et viktig poeng – et påpek om å sette et skille mellom formatene. En komparativ analyse de imellom ville nok vært interessant, men, som Wartenberg, legger vi litteratur som medie til siden, for å fokusere på film. Når det er sagt, kan teori med utgangspunkt i de deler av litteratur som er overførbare til film – fortelling, enda være anvendbar. Som sådan, vil Wartenbergs korte bemerkning også forsvare bruk av slik teori siden det er mer akseptert at litteratur har filosofisk innhold.

Filosofi ut av fortelling

La oss bruke en av de største forskjeller mellom bok og film som et springbrett til en eksaminasjon av film som plattform for filosofi: tiden det brukes for å konsumeres,. En bok må leses, og lesing tar tid og krever en aktiv mottaker, mens en film som oftest bare har omkring to timer på seg, samtidig som dens tilskuer, når som helst, kan kikke bort uten at det stopper. Ikke det at litteratur med all sin gode tid kan, og film med sin begrensede tid ikke kan, men det er et påpek til en av film sine begrensninger – tid. Som Wartenberg skriver:

They [Hollywood fiction film] generally have only two hours or so to resolve everything. Can I seriously maintain that a fiction film can address a philosophical issue in as interesting a manner as a great novel? (Ibid., s. 5).

Dette er en av film sine største utfordringer som et format som potensielt kan inneholde filosofi, som både handling og bidrag. Spesielt med tanke på at film teknisk sett *kan* inneholde

en bok. Film har muligheten til å fremstille en bok, mens en bok kan ikke fremstille en film. Wartenberg mener at han kan påstå – at film kan på det minste henviser til filosofiske argumenter, med forbehold. I starten av boken bruker han en kort filosofisk analyse av *The Man Who Shot Liberty Valance* (Ford 1962) som eksempel på at film kan, minst like interessant som litteratur, ta opp et filosofisk tema (Ibid., s. 4-8).

I hans eksempel viser han hvordan filmen på mange måter presenterer Nietzsche sin kritikk av Hegel sitt syn på historie. Hvor filmens to hovedpersoner, James Stewart og John Wayne, representerer "det gamle" og "det nye" med den gamle vesten og Amerika, og hvordan deres møte utviklet seg til å bli den mer moderne vesten. Samtidig som filmen kommenterer media i dette nye samfunnet – som mindre opptatt av sannheten og mer besatt av legenden og image (Ibid.). Det han selv mener han får frem med dette er at film, i alle fall, kan gi en livlighet og menneskelig kledning til filosofiske problemer og tematikk. "Thus, we can say that film is able to give philosophical concepts and ideas a human garb that allows their consequences to be perceived more clearly." (Ibid., s. 5). Problemet med denne påstanden, selv om den argumenterer for film, er det siste han sier: oppfattet klarere (perceived more clearly). Som fører med seg en trang til å stille spørsmål om at det film gir oss muligens bare er en forenkling av filosofi?

Her forekommer det en merkelig motsetning i tankegangen om film versus tekst – vi tenker på begge som fiksjon. Film bærer med seg en myriade av virkemidler, og siden film også kan inneholde tekst, må film *kunne* inneholde mer enn litteratur. Uten å si at det er bedre, må vi kunne si at film har et større vokabular enn litteratur. Så hvorfor er det slik at det mer komplekse språket muligens gir noe som er forenklet? Er det tenkelig at det som egentlig er problemet er at det filmatiske språket, om noe, er *for* komplisert? Og dermed, er tekst bedre egnet for filosofi, fordi det er enklere å forstå – lettere å gjøre konkret. I så tilfelle er det folket og filosofenes mangel på språkforståelse som er problemet, ikke mediet i seg selv. Dette språket er noe filmvitene lærer å lese, og derfor er det viktig at vi – som (normativt) leser språket bedre enn flest, også utforsker dets potensial. Filmspråkets potensial innen filosofi finnes naturligvis best i tverrfaglig aktivitet, med filosofer. Spesielt filosofer som de ovennevnte – de som er positivt innstilt til å utforske mediet og dets potensial. Teoretiker som er nytenkende.

De filosofiske innvendinger

De fleste av oss kjenner til Platon sin allegori om Hulen. Verden vi ser er bare en kopi eller en skygge av sannheten. Sannheten, som er de fleste filosofers streben. Og sannhet for filosofer er ofte å si noe som teller for det generelle, så når man snakker om film, så sier de negativt innstilte filosofer at film (generelt) ikke kan være eller gjøre filosofi. Om vi tar Platon et hakk videre, og snakker om film eller bildet, da blir det som Wartenberg sier: "Images are, from Plato's point of view, twice removed from the fully real, mere copies of copies, and so are doubly disenfranchised as suitable objects for philosophical truth." (Ibid., s. 15). Vi kan verdsette logikken over dette, men som Wartenberg påpeker, det en brist i det. Det er en apriorisk antagelse, bare fordi én film ikke kan filosofere, betyr det ikke at alle ikke kan det. Altså, om vi kan påvise eller argumentere for at én kan, så feiler det argumentet som er lagt under Platons tenking. Om bare én faktisk gjør det, så *kan* potensielt alle. Verken vi eller Wartenberg lever, vel merk, ikke under illusjonen om at all film filosoferer.

Eksplisitt-innvendingen (*The Explicit Objection*) tilsier at film mangler eksplisitet til å formulere eller forsvare de presise påstander som er karakteristisk for filosofiske tekster. Dette er et argument som Wartenberg rett og slett setter i et dødpunkt, ved å se på argumentet for at film mangler evne til å være eksplisitt krever Wartenberg et eksplisitt argument for det igjen. Altså, idet noen sier at film ikke kan filosofere fordi det er ikke eksplisitt nok, så er de selv ikke eksplisitte nok. Det går ut av dødpunkt og til Wartenbergs "fordel", idet han kommer med eksplisitte argumenter *for* at film kan filosofere med hans studie (Ibid., s. 16-20).

Allminnelighets-innvendingen (*The Generality Objection*) tilsier at film og filosofi er to så forskjellige medier at film rett og slett ikke kan presentere filosofi. Film kan ikke, som filosofi, komme med generelle sannheter. Her mener Wartenberg at hvis man kan komme med en parallell mellom disse ulike medier, så vil det være en omvei rundt dette hinderet. Og han mener at han har funnet en slik omvei, gjennom en overførbar parallell, tankeeksperimentet. En narrativ, ofte basert på fiksjon, som brukes innen filosofi. Film kan da altså, som filosofi, bruke og være tankeeksperiment – for å gjøre filosofi (Ibid., s. 20-25).

Bedrageri-innvendingen (*The Imposition Objection*) vedkjenner at film kan bli brukt for filosofiske interessante hensikter, men at filosoferingen er gjort av filosofen, altså den eventuelt kompetente tilskueren, ikke av filmen selv. Nok en gang er det en apriorisk slutning, men denne gang er det en som ofte treffer. Det er muligens denne oppgavens og underdisiplinens største potensielle fallgruve – å tillegge film for mye, enn hva som er

innenfor antagelige rammer av intensjonen til skaperne av verket. Wartenberg ser mer på dette som en grunn til å trå varsomt, enn et generelt motargument (Ibid., s. 25-28).

Film kan filosofere, og da..?

Det Wartenberg gjør er å gå inn på flere filmer over fem kapitler, hvor hvert kapittel tar for seg en eller to filmer som han analyserer i henhold til overnevnte påstander og problemer, som en del av hans lokale fremgangsmåte. Med disse viser han oss hvordan film, mot forventning, kan filosofere – under hans gitte premisser. I den forstand at filmer kan utføre filosofiske teknikker som man finner i filosofiske tekster: tankeeksperiment, mot-argument og argument (Ibid., s. 134). Som filmviter er det ikke dette som er videre anvendbart, men det er det som gir en nødvendig legitimitet til filmfilosofi. Film *kan* filosofere.

(...) I have provided examples of films that philosophize about such diverse matters as the alienation of the worker in a capitalist society, the possibility of skepticism, the viability of utilitarianism, and the nature of friendship – as well as the aesthetic question of film's own nature. And, of course, this list of topics could be greatly expanded by considering additional films. (Ibid., s. 136)

Vi ønsker å være med på å ekspandere denne listen, men før man kan begynne med dét ligger det ennå motstand i hans avslutning. Det er i hovedsak to problemer som oppstår når Wartenberg kommer til sitt avsluttende kapittel. For det første har han riktignok, per hans egen anmodning, trådd forsiktig rundt bedrageri-innvendingen, men det forandrer ikke det faktum at mannen er en filosof, og sitter på mye kunnskap som ikke er å finne i den gjengse tilskueren. Skal man kritisere positivismen for at objektivitet er uopnåelig, som vi faktisk har gjort tidligere, må man innrømme at en filosof alltid vil ha med seg sin bakgrunn i møte med film. Til tross for at han skriver: "[...] this threat is best met by being careful to pay attention to the film itself rather than rejecting the possibility of films doing philosophy." (Ibid., s. 139). Et utsagn som lett lar seg kritisere, men som like gjerne kan sees på som en mulighet som et problem – ved å la noen uten filosofisk bakgrunn behandle film med noenlunde samme hensikt.

Det andre problemet er at selv om film kan filosofere så vil den filosofiske tradisjonen, og akademiske institusjon, ikke godta film som bidragende filosofi innen feltet. Ikke at dette er en appell som vi tar på oss, filosofene lar vi være i fred. Vi snakker igjen om film ansett som forenklingen av filosofi, som nevnt tidligere, og at det som sådan bedrives av

lekmenn som egentlig er kunstnere. Dette i kontrast med det skrevne ord innen filosofi som den filosofiske tradisjonen tviholder på, som vises godt med Wartenbergs egne ord:

But if even popular films acquire a new seriousness in light of being thought about in this way, philosophy does not emerge from this investigation unaffected. Many people regard philosophy as an esoteric and remote speciality practiced by a small elite that is out of touch with the contemporary world. Indeed, a number of my favorite teachers of philosophy were proud of their embrace of the esotericism of philosophy and explicitly sought to defend it from the "deadly" threat of *relevance*. (Ibid., s. 141)

Riktignok ønsker Wartenberg at film får oppmerksomhet innen filosofi, på grunn av dens potensiale som han har lagt frem, men det er for oppgavens sin del ikke relevant å henvende seg til vanskeliginnstilte filosofer. Det er mer fruktbart å ta fatt i hans appell til filmens muligheter, i den delen han anser filosofi som viktig for filmen – ikke omvendt. Som er nok en god grunn til å videreføre dette innen filmvitenskap, hvor film virkelig tas på alvor – fra før. Det som *er* relevant for oppgaven er å utforske filmens potensial, og det lager Wartenberg et veldig godt grunnlag for.

Although films, especially popular narrative films, are generally regarded simply as vehicles of entertainment, my exploration of film as a philosophical medium demonstrates that films can be much more than a means for people's amusement and titillation. They can also, as I have shown in some detail, be a way of reflecting upon some of the most basic questions of human existence, the home territory of philosophy. (Ibid., s. 140-141)

Om vi ser bort i fra hans henvendelse til filosofien, så er hans siste, viktige poeng at film kan spre filosofi til folket, heller enn som virkemiddel blant de som allerede er filosofer. Dette kommer riktignok litt brått fra siden på slutten av hans bok, men det er et poeng som er meget aktuelt her, spesielt idet man skal ta på seg liknende oppgave uten filosofisk bakgrunn. Når man skal se på films filosofiske evne, uten å pålegge det noe med filosofisk bakgrunn.

The promise of critical reflection is that it leads to a more fulfilling life and a more rational society. But this will only come about, not when philosophers are kings, but when ordinary people are philosophers. And this is one of the promises that might be realized were the recognition to become widespread that film is an artistic medium in which philosophically significant ideas and arguments can be found. (Ibid., s. 141)

Innen filmvitenskap burde dette sees som en oppnåelig hellig gral – å formidle film som en samfunnsgode, basert på dens form og innhold.

Flere tråder til Wartenbergs tau

Like før Wartenberg begynner på sine lokale utforskninger om film som filosofi, altså før han begynner sine analysekapitler, erklærer han dem som deler av en helhet. En veldig lik tankengang som vist til tidligere, om humaniora og hermenutikk. Mer spesifikt bruker han en gammel metafor, tidligere brukt av C.S. Pierce – pragmatikeren, hvor hans kapitler kan sees som fibre av en sammensatte kabel (Ibid., s. 31). Denne kabelen representerer bindeleddet mellom filosofi og film. Om én av hans tråder feiler, holder ennå tauet. I motsetning til vanlig fremgangsmåte innen filosofi hvor det (metaforisk) opereres med lenker av metall – solide argument, men bryter det ett sted, så bryter alt sammen. Ideen med dette forsvarer, og gir god hensikt til, hans lokale fremgangsmåte – film for film, heller enn å snakke stort om film generelt (Ibid., s. 133-134). Det som er virkelig genialt med metaforen, uten at han selv bemerker det – merkelig nok, er hvor passende det blir for andre å støtte hans argument, å fortsette og legge fibre til hans kabel.

Om man gjør akkurat dette, gjennomfører lokale studier av enkeltfilmer og deres filosofiske kapasitet, kan man bygge videre på hans bindeledd mellom film og filosofi – tråd for tråd. Én måte å gjøre det på, er ved å foreta analyser fra et ikke-(fag)filosofisk standpunkt. Der man i større grad fremhever filmens evne til å filosofere og sette tilskueren i en kritisk og refleksiv posisjon, uten at de selv trenger å sette det opp mot for eksempel Platon, eller hva og hvem det måtte være. En mer intuitiv filosofi i film.

Idet Wartenberg setter sin studie opp mot noe av det filosofiske arbeid som er gjort innen litteratur og film tidligere, Nussbaum og Diamond om litteratur, Münsterberg, Arnheim og Bazin om film, så åpner han opp for to steder hvor han muligens har godt av å utfylles (Ibid., s. 135-137).

From her [Martha Nussbaum] point of view, philosophy is characterized by an interest in transforming how people see the world, so that an emphasis on precision and argumentation is simply a misunderstanding of the nature of the discipline of philosophy. [...] Whereas they [Nussbaum & Diamond] attempt to show that there are philosophical tasks that require non-standard means of exposition, I have emphasized film's deployment of widely recognized and quite standard philosophical techniques – most notably the thought experiment – to justify seeing the artform as capable of philosophical thinking. (Ibid., s. 136)

[...] if we admit that films involve the unfolding of the visual in time, then we can ask

wether this does not result in a unique connection to philosophy. I do think that the fact that film is both a visual and temporally extended artform gives it an immediacy that is greater than orther artforms in its presentation of philosophy (Ibid., s. 137)

For det første kan det være fruktbart å ta for seg film som filosofisk etter dens evne til å forandre perspektiv – hvordan film kan forandre slik folk ser verden. Slik de har gjort om litterære verk, bare om film og at det samtidig, mer eller mindre, følger Wartenbergs premisser – for å utfylle han. For det andre vil hans argument styrkes ved å, blant annet, gripe tak i det man kan anse som filmens største styrke i å fremstille filosofi – dens visuelle og temporære filosofiske evne.

Dette siste punktet skal vi spesielt henge oss opp i, for det er kanskje noe av det som er mest påfallende med hele Wartenbergs bok, at den ikke nevner Gilles Deleuze én eneste gang. Ikke fordi at han ikke kan utelates i en bok som tar for seg film og filosofi, men fordi han nesten ikke kan unngåes idet man taler om filmens filosofiske egenskaper gjennom det visuelle, jamfør hans bok *Cinema 1: The Moving-Image* (Deleuze 2005), og det temporære, jamfør hans bok *Cinema 2: The Time-Image* (Deleuze 1989). En tilgivelig "synd", som man kan tilgi fordi det først virkelig kommer opp på slutten av hans bok. Følgelig blir det noe som videre også skal utfylles, for å styrke Wartenbergs tau.

2.3 Gilles Deleuzes tidsbilde

Gilles Deleuze var en fransk filosof som ga ut to verk om film, de nylig nevnte Cinema-verkene. Stikkordene som Wartenberg nevner, visuell og temporær, er særdeles treffende med tematikken i hans to filmbøker. Når det er sagt, så er disse verkene av Gilles Deleuze komplisert å tilnærme seg. Ikke bare fordi at han er vanskelig å forstå konseptuelt, eller fordi han er en av de største navnene som appliserer filosofi på film. Som Rodowick skriver i sin bok om Deleuze verker: "Certainly, Deleuze is difficult to read, and writing on a popular art has done little to make his philosophical style any easier to comprehend." (Rodowick 1997). Fordi at å tilnærme seg Deleuze sine to verker, eller for den del bare den siste av de to, krever forkunnskaper som veldig få har, fra både filmstudier og filosofi. Igjen poengtert av Rodowick:

With each new book, Deleuze writes as if his reader were familiar with everything he has published before. This is especially true of the cinema books. Deleuze's style of writing and argumentation is not inherently difficult to understand. In fact, I argue that the cinema books continue a deep and complex meditation on time that is one of

Deleuze's central contributions to contemporary philosophy. However, Deleuze takes for granted the reader's familiarity with an argument that has unfolded over thirty years through his books on Bergson, Nietzsche, Kant, Spinoza, and Foucault, as well as *Difference and Repetition*, *The Logic of Sense*, and his books written with Félix Guattaris. (Ibid., s. X-XI)

I lys av tidligere nevnte ikke-(fag)filosofiske bakgrunn i denne oppgaven og videre tilnærming kan det tyde på en utfordring å benytte seg av Deleuzes bøker, og det er nok ikke utenkelig at det er nettopp derfor Wartenberg selv unnlater han i det store og hele. En forståelse av Deleuze som sådan vil vanskelig la seg redegjøre for under disse omstendigheter. Derimot er det ikke hele hans livsverk som er nødvendig å få frem her, ei heller hele hans dobbeltbind og magnus opus (innen film), men noen få utvalgte begreper som han kommer med – som vil la seg benytte i en analyse av enkeltfilmer, med hensikt om å fremheve filmens evne til å blant annet forandre perspektiv, vekke tanker og vise til sannhet.

Cinema 2, tidsbildet.

Skulle man redegjort for Cinema-bøkene i sin helhet måtte man startet med et klart bilde på det Deleuze kaller bevegelsesbildet (movement-image), som er det kontinuerlighetsbildet som stort sett er å finne på film, spesielt før andre verdenskrig (Deleuze 2005). Tidsbildet (time-image), i motsetning og i svært enkel forstand, er brudd på bevegelsesbildet – når det blir noe mer. Tidsbildet er det vi her skal ta for oss – tidsbildet, og noen av dets nærliggende begreper og følgeligheter, som Deleuze redegjør for med en kompleks, og selvfølgelig tone. Vi skal komme frem til en form for kausalitet for tid og tanke som oppstår idet man møter en viss form for film – film med tidsbilder. For at man skal forstå denne kausaliteten må man ta for seg krystallbildet (crystal-image) og kronotegn (chronosigns), falsifiserende narrasjon (power of the false) og til sist filmen som spirituell automaton (spiritual automaton) (Deleuze 1989). Denne argumentasjonsrekkefølgen er til dels iboende *Cinema 2: The Time-Image*, men er mer konkret tatt fra, samt oversettelsene av begrepene, Margrethe Bruun Vaages korte, treffende og redegjørende artikkel fra tidsskriftet *M* (Vaage 1999).

Tidsbildet, slik det her blir representert, må sees som en ukomplett ukompletthet – som en del av en stor helhet som ikke bare er vanskelig å tilnærme seg, men som ikke har en klar ende. Deleuze opererer med en adderende holdning, hvor han kontinuerlig legger begreper på begreper som samstilles med hverandre. Samtidig som han heller faktisk ikke gir en klar definisjon på tidsbildet, som Rodowick skriver "There is no single place where Deleuze

defines outright what constitutes a direct image of time." (Rodowick 1997, s. 89).

For å forstå en del av tidsbildet må man ha et syn på hukommelse og tid som bakgrunn. Tid kan deles i tre former: fortid, nåtid og fremtid. Nåtid er aktuell og forbigående, en blivende fortid. Fremtiden er ubestemmelig, men anskuet som sådan fra nåtiden. Fortiden er virtuell, altså tidligere "lagret" nåtid, og alltid tilgjengelig i nåtiden. Følgelig persiperer en alltid i nåtiden, mens både fortiden og fremtiden alltid vil være en del av den. Fra den aktuelle nåtid har vi alltid tilgang på den virtuelle fortiden, mens vi bruker denne koeksistensen av nåtid-fortid til å anskue en ubestemmelig fremtid. Siden nåtid kontinuerlig blir til fortid, deles tiden i to – fra nåtiden (Ibid., s. 81-82). Det er dette Deleuze betegner som et kronotegn.

Når bildet, eller filmen, genererer en todeling av det vi ser (det aktuelle) og det vi forestiller oss (det virtuelle), da entrer vi krystallregimet, eller vi ser gjennom krystallbildet – et samspill og brudd mellom det aktuelle og det virtuelle. Slik Deleuze selv beskriver en del av det, ettertankebildet (recollection-image):

Subjectivity, then, takes on a new sense, which is no longer motor or material, but temporal and spiritual: that which 'is added' to matter, not what disstends it; recollection-image, not movement-image.⁵ (Deleuze 1989, s. 47)

Handlingen blir, minst, tosidig – mer blir lagt til, i det virtuelle. Dette kan skje på flere måter. Blant annet med brudd på kontinuitet, handling i det aktuelle som bryter med den forventede fremtiden. Også i bilder som er satt utenfor handlingen, med eller uten en bestemmelig kontekst. Og ikke minst, idet to eller flere handlinger eller perspektiver settes opp mot eller parallelt med hverandre. Eksempler på dette kan være: Flere personer som forteller deres versjon av en tidligere hendelse, som i *Rashomon* (Kurosawa, 1950). Tilsynelatende tilfeldige bilder av kroppsdeler, som i *Hiroshima mon Amour* (Resnais 1959). Det er mer enn bare et bevegende bilde med en handling, vi blir tvunget til å virtualisere, forsøke å sette i kontekst og å legge til mer – fra tanken til bildet, i en syklus.

Den falsifiserende sannhet vekker tanken

Det er mange måter et bilde kan være et tidsbilde på, dette er ikke engang et halvhjertet forsøk på å redegjøre for alle, om det hadde vært mulig – Deleuze setter ikke en stopper, eller skikkelige rammer, på begrepet i og for seg. Mange underbegreper som han selv definerer, det vil si konseptualiserer, er utelatt med hensikt om å være kortfattet, relevant og, ironisk nok, i

håp om å fremstille tidsbildet, i denne sammenhengen, tydeligere – som sådan, gjøre det mer anvendelig.

Det som er muligens viktigere å få frem med tidsbildet, heller enn bare å vise til hvordan vi kan og må se tiden (i møte med film), er effekten av det – det det gjør med tilskueren. Sannhet (og tanken) er det neste steget som kommer til syne. Alternativt, sannhetens betydning i møte med det Deleuze kaller falsifiserende narrasjon (power of the false):

A new status of narration follows from this: narration ceases to be truthful, that is, to claim to be true, and becomes fundamentally falsifying. This is not at all a case of 'each has its own truth', a variability of content. It is a power of the false which replaces and supersedes the form of the true, because it poses the simultaneity of impossible presents, or the coexistence of not-necessarily true pasts. Crystalline description was already reaching the indiscernibility of the real and the imaginary, but the falsifying narration which corresponds to it goes a step further and poses in explicable differences to the present and alternatives which are undecidable between true and false to the past. (Deleuze 1989, s. 131)

Sannheten blir ikke relativ, den blir uviktig og umulig – vi skaper den selv, vi *må* skape den selv. Idet den falsifiserende narrasjonen skaper samtidige nåtider som ikke kan eksistere sammen, og sammensatte fortider som kan være både sann og usann på samme tid, blir bildets iboende sannhet falsk – man må skape en sannhet, som underlagt tiden er foranderlig (Ibid., s. 146). Relativ sannhet eller ikke, så forandres den like mye i objektet (bildet) som i subjektet (tilskueren). Hvilket betyr at en ikke bare må skape en sannhet, men man må gjøre det kontinuerlig og repetitivt. Tid gjennom film blir dermed, i og av seg selv, tankevekkende.

Denne syklusen som tilskueren sitter med, uviten om det, bakerst i hodet – underbevisst, og underlagt Deleuzes konsept om tid, er det som skjer automatisk i tanken, i det spirituelle. Den spirituelle automaton som han kaller det: "The spiritual automaton is in the psychic situation of the seer, who sees better and further than he can react, that is, think." (Ibid., s. 170). Derfor er det ikke like viktig hva som blir tenkt, men *at* det tenkes. Et nærmest ufrivillig, det vil si automatisk, filosofisk aspekt idet tilskueren møter tiden i filmens bilde. Vaage oppsummerer både Deleuze og tidsbildet godt i hennes, tidligere nevnte, artikkel: "Slik klarer filmen å uttrykke komplekse forhold vi kanskje ikke klarer å sette ord på, men som likevel virker i oss." (Vaage 1999, s 43).

Kapittel 3: Analyse av *Hero*

3.1 Anslaget

Filmen åpner med en tekstplakat. Med tekst blir vi satt to tusen år tilbake i tid, under en historisk viktig periode for Kina: Landet er i krig med seg selv, og kongen av Qin er den store tyrannen og frelseren som forener landet – med makt og nådeløshet. På grunn av hans nådeløse fremgangsmåter myldrer Kinas historie med fortellinger om assassinasjonsforsøk mot ham, og den påfølgende historien er én av disse legendene.

Den første innstillingen er en kryssklipping mellom skyer i fortfilm og hester i saktefilm, en slående kontrast. To klisjeer benyttes for å gi en større verdi, som på samme tid er ekstremt passende og kommenterende for filmens helhet. De majestetiske, stillestående fjellene, som vises samtidig med de fortgående skyene, blir ankerpunktet for motstillingen – hestene og skyene blir satt i kontrast med hverandre. Hestene som trekker vognen til Navnløs blir under saktefilmens modalitet noe anstrengt og stressende som blir holdt i sjakk. Vi har god tid til å observere deres bevegelser; vi er nært nok til å se musklene spenne og kaste dem forover – hurtige, men likevel suspendert i tiden. I kontrast er skyene over fjellene noe som skal gå tregt og være avslappende anskuelig, men som i fortfilm heller indikerer tid som går raskt. Sammensetning av disse to motpartene gir oss en forvridd temporalitet. Ikke bare forandres temporaliteten, det er også en sterk kommentar til det relative, det perseptuelle og om at perspektiv ikke bare er forskjellige, men at de kan endres. Det kan også sies å være et filmatisk artikulert og allegorisk frempek til handlingen som senere skal komme frem: forskjellige perspektiver i forandring rundt noe majestetisk – kongen.

Navnløs blir vist inn i kongens palass. Vi møter det grandiose, det symmetriske og det kontrollerte – vi kommer i første møte med kongens domene, og det majestetiske hjertet av det som sådan. Uniformerte vakter i perfekt oppstilling som roper synkront i ære for helten som tilsynelatende har eliminert nasjonens og kongens tre største opponenter: Sky, Brukne Sverd og Flygende Snø. I møte med kongen må Navnløs fortelle sin historie, for disse handlingene som visstnok ble utført av en tjenestemann av lav rang er for kongen, bokstavelig talt, utrolig. De begynner med Sky.

Kampen mellom Sky og Navnløs foregår i et sjakkhus – regn og musikk preger dette stedet og er sterkt fremhevet. Navnløs, med stemmen som voiceover til handlingen, påpeker likhetene mellom musikk og fektekunst til kongen – begge er basert på de samme

grunnprinsipper, spesielt gjennom streben etter perfektjon og presisjon. Med voiceover blir man minnet om at den egentlige fortellingen foregår et annet sted. Vi vet at det er voiceover på grunn av ekkoet i lyden, som er fra tronerommet – som rett og slett ikke ville passet inn i sjakkhuset. Navnløs og Sky har først en liten konfrontasjon, Sky skjønner fort alvorret i situasjonen – Navnløs er ikke hvem som helst og har evner langt over sin status som tjenestemann for et lite distrikt. Duellen kommer til en halt, Navnløs betaler den blinde musikanten, som spiller på en Guqin, for å fortsette. De har sett hverandre slåss, og fortsetter kampen deres mentalt, en kamp i deres sinn – passende for en kamp som foregår i et sjakkhus.

Fargene forsvinner fra bildet, det forestilte blir fremhevet med sort-hvitt og det grå. Musikken spilles nærmest i harmoni med deres fektning, som for å legge trykk på argumentet om parallellene mellom instrumentene som har så forskjellige hensikt – krig og kultur. I takt med musikken utspiller denne slåssscenen seg i sort-hvitt, helt til strengene på instrumentet til den blinde musikanten blir ødelagt. Idet strengene slites kommer fargene tilbake, den fysiske kampen er på ny aktuell, og den er brått ved sitt klimaks. De har fått følt på situasjonen og har forberedt seg mentalt; begge går umiddelbart for dødsstøtet. Navnløs, fremhevet av hans kollisjon med regnet vist i saktefilm, er den raskeste og gjør ende på Sky.

Fortellingen går tilbake til tronerommet hvor Navnløs og kongen egentlig sitter og snakker. Ved første klipp, etter at vi har beveget oss ut av sjakkhuset og tilbake til tronerommet, vises ansiktet til kongen – med lukkede øyne. Det går noen få sekunder. Så åpner han dem, for å kommenterer det han nettopp har sett for seg: hans forestilling av det som skjedde, basert på Navnløs sin fortelling – indikativt det samme som tilskueren selv nettopp har sett. En stille, men likevel synlig indikasjon på noe mellom linjene. Noe implisitt.

3.2 Hvem er forteller?

Overfor har vi tatt for oss en skildring av filmens anslag under oppbygning, ledende mot et poeng om noe som ikke blir sagt med klar tekst, og som muligens forandrer seg i løpet av handlingen – det implisitte og det fortellende. Skildringen over viser til noen av en rekke virkemidler som dette audiovisuelle verket markant benytter seg av: tekstplakater, fort- og saktefilm, kommenterende lokaliteter, tydeliggjørende bekledninger og navn, musikk, spesialeffekter, kreativ klipping og ikke minst farger. Disse og flere skal bli sett nærmere på under andre kontekster.

Når en skal ta for seg filmer som lyver, burde man først og fremst vite hvem som eventuelt lyver. Vi skal først se nærmere på hvem som er fortelleren, og omstendigheter rundt

dette. Denne filmen misleder oss, men lyver den egentlig? Om filmen lyver, betyr det at fortelleren lyver? Er det bare én forteller, eller kan vi si at det er flere? En narrativ, diegetisk disseksjon med basis i filmens virkemidler er én av veiene vi skal gå for å finne svar på dette.

Filmen foregår i hovedsak i tronerommet til kongen, hvor han og Navnløs sitter i dyp dialog om hendelsene som har ført den angivelige heltens til dette punktet. Det narrative er i og for seg styrt av Navnløs, for det er han som konkret forteller historien i starten og mot slutten av filmen, men er det hans fortelling som utfolder seg på skjermen foran oss, foran tilskueren? Kan det ikke like gjerne være Navnløs sin fortelling visualisert av den romantiske og poetiske anlagte kongen?

At kongen er poetisk og romantisk anlagt kommer særskilt frem når han tar ordet selv, i den sekvensen hvor mise-en-scène er fylt med fargen blå, der han forteller Navnløs hva han selv tror skjedde. Hele fortellingen er mer overdrevet og følelsesmessig konstruert, men det er spesielt én sekvens som skiller seg ut. Kongens skildring av den mentale kampen mellom Navnløs og Brukne Sverd på vannet ved siden av graven til Flygende Snø, som må kunne sies å være filmens klimaks når det gjelder det overdrevne i kombinasjon med det romantiske og det poetiske. En kamp som kun var for å hedre en fallen kriger; en dans på vann til ære for, og som farvel til, en som var høyt elsket.

Når Navnløs forteller forhistorien henvender han seg ikke til tilskueren, men til kongen, og en god del av det som blir sagt og vist er ikke engang det som faktisk skjedde. For å nærme oss fortelleren skal vi se nærmere på akkurat det, det som blir sagt og det som blir vist. Både i samarbeid og adskilt. Det er meget tenkelig at både Navnløs og kongen kan kalles fortellere i denne filmen. Den ene er stemmen, mens den andre er en stille, visende forteller – kongen som forestiller seg det han hører. Tilskueren, som sitter i tredjeperson, får en samlet oppfatning av deres livlige og fantasifulle dialog. Kanskje det indikeres en implisitt forteller, fordi fortelleren(e) blant annet er upålitelige? Den ene lyver, og den andre er overdrevet poetisk og romantisk. Og hva med slutten på filmen, når fortellerene slutter å fortelle – når den hvite fortellingen fusjonerer med den diegetiske virkeligheten – så fremt vi faktisk anser det hvite som "det sanne". Hvem er da fortelleren, og hva gjør det med oss som tilskuer der og da, underveis og når vi ser tilbake?

Vi skal ta i bruk Chatman for å tilnærme oss denne sammensmeltningen av en rekke retoriske fortellermessige problematikker som møter hverandre.

3.3 Chatman – fortellere og perspektiver

Seymour Chatman skriver om blant annet forskjellige typer fortellere i sin bok *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film* (Chatman 1978, s. 146-260). Teori som i denne sammenhengen skal brukes for å klargjøre situasjonen vi og tilskueren settes i, for å få tak i hvem som er fortelleren, og hva det innebærer. Og hvordan det muligens brukes til å sette oss i en filosofisk posisjon.

Utfordringen som ligger i å bruke dette på film, eller rettere sagt: akkurat denne filmen, er at vi ikke bare har med én forteller å gjøre. Det vil si, det er flere som må nevnes – hvem som er overordnet kan Chatman kan hjelpe oss med. Men hovedhensikten med å bruke hans begreper, på det minste, er for å skape klarhet i en ellers så uoversiktlig myriade av perspektiver og fortellere som fremstilles.

Direct presentation presumes a kind of overhearing by the audience. Mediated narration on the other hand, presumes more or less express communication from narrator to audience. This is essentially Plato's distinction between *mimesis* and *diegesis*,¹ in modern terms between showing and telling. Insofar there is telling, there must be a teller, a narrating voice. (Chatman 1978, s. 146)

For å sette det på spissen: Om en fortelling må ha en forteller, må ikke da det som blir vist ha en viser? Som oftest korresponderer de jo med hverandre, men hva med når man har grunn til å tro at de er adskilte? *Hero* er en film som byr på mye, og man blir nødt til å ta for seg særskilt fortellerne av dens historie, som tidvis er tvetydig og nærmest så vidt utenfor det håndgripelige. Chatman skiller mellom flere fortellere, fortellermåter og fortellerstiler, men la oss begynne med de to fra sitatet over: *mimesis* og *diegesis*; fortelling og visning. To forskjellige måter å fortelle på, som er helt essensielle for forståelse av og innsikt i film. Man kan diskutere i evigheter om hva som er unikt for film sammenlignet med andre medier, men å påstå at film *viser* mye mer enn mange andre, altså bruker *mimesis*, kan man ikke med vett og forstand krangle på.

Det er viktig å huske at vi ser bort fra forfatterskap og regi i dette tilfellet – under denne delen, dette er som sagt en narrativ og diegetisk disseksjon. Det er emner som Chatman tar for seg i sin bok, men *dette* problemet med *Hero* ligger på innsiden av filmen, ikke på utsiden. Ikke at produksjonsnivå på noen måte er uviktig, bare at vi abstraherer det bort en stund for å se på det vi, og alle andre tilskuere, var i møte med.

Navnløs, kongen og...

Filmen åpner som nevnt med en tekstplakat som setter oss i tid og sier at dette er én blant mange liknende legender. Utgangspunktet til legenden ligger i historiske hendelser, men det er likevel (bare) en legende, sier tekstplakaten mer eller mindre. Dette er det første møtet med en forteller i filmen, en "voice of god" som noen ville sagt, eller som Chatman kaller det: en implisitt forfatter (implied author) (Ibid., s. 147-151).

Filmen går videre, dialogen mellom Navnløs og kongen kommer i gang, og en ny forteller oppstår idet Navnløs begynner å fortelle forhistorien til hans heltemodige, drastiske og utrolige gjerninger. I følge Chatmans begreper: en rollefigur-forteller (character-narrator) (Ibid.). Ganske enkelt en forteller i selve historien – en rollefigur forankret i diegesen, som vi kan observere eller høre mens han forteller. Navnløs forteller sin historie til kongen – nok en rollefigur med en viktig funksjon i denne sammenhengen, som vi da per Chatman kan kalle en lytter (narratee), den rollefiguren som blir fortalt til (Ibid.).

Dialogen pågår dem imellom, og etter hvert tar kongen over rollen som rollefigur-forteller – de bytter riktignok bare midlertidig. Rollen som rollefigur-forteller går tilbake til Navnløs etter kongens innspill, frem til kronologien mellom forhistorien og det som skjer i tronerommet møtes. Da slutter Navnløs å fortelle, og igjen observerer vi bare legenden som utfolder seg, både i tronerommet og handlingen mellom Brukne Sverd og Flygende Snø – etter Navnløs forlot dem, for å møte kongen. Handlingen blir på nytt styrt av denne implisitte forfatteren – som først vil vise seg igjen helt i slutten av filmen, som en ny tekstplakat. Forhistorien til Navnløs tar igjen hans nåtid, etter flere gjennomganger ender vi på den endelige versjonen av forhistorien og *den* forløses og inkorporeres med nåtiden vi ser i tronerommet. Etter det skjer sitter vi nok en gang, som i starten av filmen, med et observerende og (relativt) objektivt tredjepersons blick på en legende som bare utfolder seg foran vår øyne. Som i starten, uten den ledende stemmen til en rollefigur-forteller. Den implisitte forfatteren tar over fortellerrollen igjen, uten stemme – foruten tekstplakatene. Han kan bare så vidt sees i tekstplakatene, og til dels føles gjennom kinematografien, med hvilke synsvinkler vi blir gitt – herav er den diegetiske forfatteren implisitt og ikke eksplisitt.

Som en løk, med illusjoner; med flere lag, som er tilsløret.

The main question is how the illusion is achieved, by what convention does a spectator

or reader accept the idea that it is "as if" he were personally on the scene, though he comes to it by sitting in a chair in a theater or by turning pages and reading words." (Ibid., s. 147)

Svaret på dette kunne vært relativt enkelt, fordi tekstplakaten, altså den implisitte forfatteren, mer eller mindre sier: "Se her, dette er en legende, la oss se hvordan den utspilte seg.". Svaret derimot, er langt fra så enkelt. Her opereres det med flere lag med illusjoner som sådan. Og vi vil spesielt til greps med det laget som dannes av de filmatiske virkemidler, det som er mindre håndfast og det som er implisitt – det som må påpekes og spekulativt utdypes. Vi ser tilbake på sitatet over; det store spørsmålet er *hvordan* illusjonen oppnås.

Det hviler ingen tvil om at Navnløs er den fortellende stemmen i majoriteten av denne filmen, foruten den sekvensen hvor kongen forteller sine motstridende og fantasifulle synspunkt. Men spesielt idet man innser at de første historiene er løgn og poetisk ønsketenkning må man granske situasjonen nærmere. Vi må skille mellom det som blir sagt og det som blir vist, som er blitt påpekt med Chatman. Selv om den fortelleren som leder oss inn i og som starter fortellingene, for så vidt også den som utdyper hvor behovet oppstår, stort sett er Navnløs, så betyr ikke det nødvendigvis at visualiseringen av fortellingen må være i eller fra hans hode. Kan det da være kongens sinn som viser, under det begrepet *mimesis* innebærer, de forhistoriske delene? Om det er tilfellet burde man spørre seg hva som skjer med tilskueren underveis, og etter hvert: hvordan plasserer og etterlater dette tilskueren mot slutten av filmen, når rollefigurene slutter å være fortellerene? Muligheten med perspektiv er mange, og i dette tilfellet tar vi for oss de fortellende perspektiv. La oss ta for oss et nytt sitat av Chatman, for å argumentere for at det påståtte scenario kan være tilfellet – at forhistorien som fortelles av Navnløs (*diegese*), er vist fra kongens sinnspektiv (*mimesis*).

[...] the crucial difference between 'point of view' and narrative voice: point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience. Point of view does *not* mean expressions; it only means the perspective in terms of which the expression is made. *The perspective and the expressions need not be lodged in the same person*. Many combinations are possible. (Ibid., s. 153)

Som Chatman også sier: "Unreliable narration is a lovely effect in films, since a voiceover depicting events and existents in the story may be belied by what we see so clearly for ourselves" (Ibid., s. 235). Man kunne argumentert for at filmen bare er en visualisering av det

som blir fortalt – forhistorien så vel som tronerommet, som endrer seg med informasjonen vi får, uten tilknytning til rollefigurene. Sagt med andre ord: at man blir satt i én illusjon, at vi ganske enkelt observerer en legende. Derfor skal det begrunnes hvordan og hvor det indikeres at kongen kan være den som visualiserer det vi ser. Her er det snakk om minst to rollefigurfortellere og en implisitt forfatter. Det er muligens noe mer, eller noe annet, når vi trer ut av tronerommet. Hva det er og hva det muligens har å si er noe vi skal gå til greps med.

Med andre ord: det som må gjøres for å lage en klarhet i fortellersituasjonen er å sette påstanden under en lupe. Som sådan å foreta en narrativ, diegetisk disseksjon av historien med utgangspunkt i påstanden, for å utforske og underbygge dens legitimitet. Og samtidig, for å holde på tråden fra forrige kapittel, vise hvordan dette muligens kan være gjort med filmatisk unike virkemidler.

3.4 En sekvensoppdeling basert på farger

Filmen har en klar oppdeling i sekvenser, når en ny versjon av forhistorien fortelles så endres også fargene. Med fargene menes det her en fremtredende og gjennomsyret bruk av primærfarger i mise-en-scène. Med bare noen ytterst få unntak går bekledningene særskilt igjen. Eksempelvis: I fortellingen som preges av det røde går alle viktige rollefigurer i rødt, og blant annet males det med fargen rød ved kalligrafiskolen. Siden det er en såpass kraftig bruk av dette, og som sådan med primærfarger og hvitt eller deres fravær, er det særs tydelig – til og med for fargesvake. Dermed går vi ikke nærmere inn på det for å berettige en oppdeling; vi anser det som tydelig konstruert og tar fatt i det. Det er det vi skal gjøre med selve oppdelingen som er viktig her, ikke en argumentasjon for noe som er *så* tydelig.

Vi skal nå dele opp filmene i de forskjellige fortellingene som den inneholder. Tekstplakatene: som setter oss i tid og viser til at dette bare er en legende. Palasset: der hovedhandlingen foregår i tronerommet. (1) Den grå fortellingen: hvor Navnløs forteller om sin kamp med Sky. (2) Den røde fortellingen: når Navnløs forklarer hvordan han brukte en "splitt og hersk" taktikk for å bekjempe Brukne Sverd og Flygende Snø. (3) Den blå fortellingen: der kongen forteller hva han tror har skjedd, fordi det han har hørt hittil ikke er representativt med det han tror om de tre rebellene – de kunne ikke vært smålige og sneversynte som han sier. (4) Den hvite fortellingen: hvor Navnløs forteller hva som egentlig skjedde, med fokus på Brukne Sverd – den hittil undervurderte faktoren i samtlige versjoner av fortellingen. Den grønne fortellingen (som foregår innad den hvite): når Brukne Sverd forteller Navnløs om hans forhistorie med Flygende Snø, hans progresjon i forståelsen av

fektekunstens ideal og "alt under himmelen" – og hvordan dette åpenbarte seg for han under det tidligere assinasjonsforsøket på kongen.

(5) Etter dette blir den hvite fortellingen nåtid, handlingen som foregår utenfor palasset samtidig som sluttoppgjøret mellom Navnløs og kongen. Det er ennå fokus på Brukne Sverd, men det har per se ikke en forteller i diegesen, det bare fortsetter uten voiceover. Hovedhandlingen som foregår i tronerommet og resten av palasset vises parallelt med denne nåtidsdelen av den hvite fortellingen. Og det hele avslutter slik det begynte, med en tekstplakat. En tekstplakat som denne gangen setter det som har skjedd i kontekst med kinesisk historie: Hvordan kongen startet det første kinesiske dynasti; hvordan kongen samlet "alt under himmelen".

3.4.1 Grått

Som nevnt ender det tidligere skildrede anslaget når første fortelling er blitt fortalt og vist – den grå, hvor det med finurlig bruk av klipping blir indikert at det er kongen som forestiller seg dette. Når vi trer ut av det forestilte er det første klippet vi ser: kongen med lukkede øyne – han har, som oss, sett for seg fortellingen. Et klipp som i seg selv ikke behøver å indikere at mannen gjør noe annet enn nettopp å lukke øynene, men satt sammen med den grå historien, og når det er umiddelbart påfølgende en fortalt hendelse fra fortiden (eller som det viser seg, helt og holdent fiksjonelt), da kan man tale om at noe på det aller minste er blitt sagt mellom linjene. Helt enkelt: To sammensatte bilder betyr mer enn to separate bilder, slik Sergei Eisenstein forklarte oss for nesten hundre år siden, med sin montasjeteori og Kuleshov-effekten. Og er det kanskje ikke passende at det er kongen som ser dette for seg? Siden han ikke vet at det er løgn, er det jo bare han som må forestille seg noe som helst – i hvert fall de delene som er løgn. Men det kommer vi tilbake til, la oss nå se videre på de andre fortellingene og se om de indikerer det samme i deres overganger tilbake til tronerommet.

3.4.2 Rødt

Den røde fortellingen brytes og går til tronerommet tre ganger. Første gangen er det kongen som spør et utfyllende spørsmål, om elevene ved kalligrafiskolen flyktet eller ikke – informasjon han tydeligvis ikke hadde fått overlevert fra egne kilder. Det er et hardt klipp, og vi får straks servert et interrogativt ansikt av kongen som spør: "Flyktet ikke menneskene i Zhao?".

Det andre bruddet er gjort med et mykt klipp. Siste innstilling før bruddet ender med et fokus på plakaten med tegnet for "sverd" – som Brukne Sverd kalligraferte for Navnløs. Første klipp etter bruddet har samme plakat – som Navnløs har tatt med seg til kongen, som blir rullet ut som oppheng bak kongen. Kongen sitter i forkant og ser bak på tekstrullen mens den rulles ut. Nok en gang er dette et brudd hvor han spør utfyllende spørsmål, denne gangen om tegnet "sverd", og om Navnløs virkelig klarte å finne hemmeligheten til å beseire Brukne Sverd gjennom det.

Tredje og siste brudd som avslutter den røde historien klippes nok en gang til den nå ettertenksomme kongen, her ser han ned som om han overveier noe. Påfølgende stiller kongen kritiske og betvilende spørsmål, som leder til at han spør om Navnløs vil høre hans versjon, hans inntrykk av rebellene – som han rett og slett ikke kan tro er smålige og sneversynte, slik Navnløs har presentert dem.

3.4.3 Blått

Den blå fortellingen avbrytes ikke. Den avsluttes med nok en myk overgang, bare at i denne er det lyden som forankrer tronerommet før vi får det vist. Kongen begynner å snakke som voiceover, hvor han roser rebellene, hans fiender, opp i skyene som både ærefulle og ekstremt selvoppofrende – i enda større grad enn det vil vise seg at de er. Her skiller bildet, som klippes til, seg litt ut i fra de andre, det er ikke lenger halvnært og inneholder ikke bare kongen. Bildet er et totalbilde fra bak Navnløs, vel merk: ennå med kongens front i fokus. Man kan si at innstillingen skiller seg ut i like stor grad som fortellingen, som nå er fortalt av kongen. Dog kan det ennå antydes som kongens visualisering siden fokuset bevares på han. Bildet er et totalbilde og har mer i seg, men kongen er likevel i dets senter – og den eneste med front mot kamera.

3.4.4 Hvitt

Den hvite fortellingen brytes første gang når Brukne Sverd sier at han oppga planen og at kongen må leve. Igjen, det klippes hardt på kongen som spør utroende: "Sa han det?".

Grønt

Den grønne historien må også nevnes, selv om den ikke behøver å være med på oppdelingen

som sådan – siden den er i den hvite fortellingen. Den forankres i en annen fortelling, ikke i tronerommet. I denne sammenhengen er det ikke så relevant å vise til klipp ut av den grønne historien, med mindre vi ser på det som et brudd på det regelmessige – unntaket som bekrefter regelen. Når det én gang ikke er kongens forestilling vi ser, vil det heller ikke klippes ut av fortellingen og på han. Den grønne fortellingen klippes ut til Brukne Sverd som ser ettertenksomt ned mot bakken, før han ser opp på Navnløs og ber han om å oppgi planen om å drepe kongen.

Et interessant påpek om den grønne historien. I mangel av støttende eksempler, i kontrast med kongens tilfelle, kan man ikke *like* sikkert påstå at den grønne historien er forestilt og vist av Brukne Sverd. Men i lys av kongens konsekvente tilfelle kan vi i hvert fall si noe ad hoc. Og om det nå er slik, da er det interessant å påpeke at den grønne historien er den som er minst konsekvent med fargene på rollefigurenes bekledninger, opp mot fortellingens farge. Flygende Snø er kledd i hvitt, kongen og hans vakter er kledd i sort – hvorfor ikke grønt? Kan det være fordi Brukne Sverd, den hittil undervurderte faktoren – som taler sterkt for det fredelige og det reflekterte, ikke ser (og dermed heller ikke viser frem) verden og dens innehavere like simpelt som andre, som for eksempel kongen. Det vil si, kongen *før* han har oppnådd en forståelse av Brukne Sverds dype budskap.

I så tilfelle kan man tale om at man ikke bare får fortalt at Brukne Sverd har en dypere forståelse av verdens nyanser, vi får det også *vist* gjennom mise-en-scène. Videreført, satt i kontrast med kongens forestillinger, kommenterer det også kongens utgangspunkt. Kongen ser kanskje verden i sort-hvitt til å begynne med, men i løpet av legenden, under Navnløs og Brukne Sverd sin påvirkelse, legger han til farger nærmest én etter én, for å ende opp med et litt mer fargerikt perspektiv på verden. Som sådan får man faktisk ikke se hans perspektiv i ettertid, så la oss ta et steg tilbake bare for å ta to nye frem i denne spekulasjonen. Kanskje kongen begynner i det fargeløse grå, før han så lærer å farge verden med rødt, blått og grønt. De tre primærfargene, som han *kan* male sitt syn med på den sanne fortellingen, det hvite lerretet – tabula rasa, som vi forlater på slutten av filmen. Spekulativt og litt poetisk kanskje, og i tillegg utenfor diegesen, men et interessant innfall på sammensettingen av fargeoppdelingen er det likevel. Ikke et argument vi tar med oss videre i den forstand, men et innfall vi tygger litt på mens vi går videre.

Hvitt, igjen

Det andre bruddet av den hvite fortellingen skjer kort tid etter den grønne fortellingen er over, hvor Brukne Sverd har skrevet tre ord i sanden til Navnløs – tre ord som representerer hans overbevisning om at kongen må leve. Kongen avbryter fortellingen for siste gang, som tidligere med et hardt klipp rett på hans ansikt, for å spørre hvilke ord Brukne Sverd skrev. Navnløs responderer med "alt under himmelen".

3.4.5 Den hvite sannheten smelter sammen med den diegetiske virkeligheten

Etter dette blir den hvite fortellingen nåtid. Det passer kanskje bedre å si at forhistorien har tatt oss igjen, de er kommet opp til samme punkt som oss – vi som er tidsmessig forankret i det som foregår i tronerommet – selve legenden og ikke bare dens forhistorie. Vi returnerer til posisjonen som en observatør i tredjeperson. Etter dette siste avbruddet av kongen slutter det hvite å være fortid, og det blir heller ikke korrigert på – som alle de andre fortellingene blir. Herfra er den hvite fortellingen det som skjer med Brukne Sverd og Flygende Snø etter Navnløs har forlatt dem. For så vidt etter hans død i palasset også, siden Flygende Snø får se resultatet av det kongelige besøket – den hvitkledde tjeneren kommer med et gult flagg, som tilsier at kongen lever ennå.

Som en støttende digresjon, for å forsterke "det sanne" i den hvite fortellingen, kan man påpeke den hvitkledde tjeneren – mannen som Flygende Snø sender med Navnløs til palasset. Han er den eneste rollefiguren som går gjennom oppdelingen med farger; mannen er kledd i hvitt fra begynnelsen, når de entrer palasset. Noe man ikke tenker på i første møtet med han, som heller ikke blir noe særlig påpekt eller er fremtredende, spesielt siden fargeoppdelingen ikke har blitt tydelig ennå. I retrospekt derimot forsterker det en sans av sannhet og virkelighet til den hvite historien og videre binder den sammen med det som skjer i palasset.

Kongens sinn

Vi har sett at alle fortellinger og deres avbrudd skjer med en fellesnevner – det klippes til kongen. Når man trer ut av fortellingene, trer vi ut av kongens sinn. Likeledes har vi sett at bruddene skjer ved kongens behov for utfyllende informasjon, eller betvilende holdninger. Dette skjer konsekvent gjennom hele filmen. Vi har også sett på det grønne unntaket som bekrefter regelen, for å ytterligere forsterke det konsekvente. Derfor kan man således fremstille en ny del av diegesens helhet: fargesekvensene som foregår i kongens sinn –

kongens visualiseringer. Dermed kommer det muligens frem en ny fortellerstemme også. Fortellerstemme blir i dette tilfellet et litt misvisende begrep, for det er faktisk ingen stemme i disse delene: det er gjort med mimesis – det blir vist, ikke fortalt som sådan. Selv om sekvensene har voiceover, skiller vi den fra dem fordi den tilhører handlingen i tronerommet.

Med stilistiske valg som er tatt, med trykk på klipping og mise-en-scène, kan vi nå ta for oss en ny forteller. Vi setter et skille mellom tronerommet og kongens visualiseringer. I kongens visualiseringer kan man si det er en ny forteller, som man muligens heller burde kalt en viser. En stille og litt gjemt forteller, generert av virkemidler som er unike for film.

Fortelleren

Vi kan foreløpig oppsummere fortellerne slik: En implisitt forfatter: som starter med tekstplakaten som setter oss til å observere denne legenden i tredjeperson, altså handlingen som foregår i "nåtid". Under, eventuelt innen, det den implisitte forfatteren forteller finner vi rollefigur-forteller og lytter. Rollefigur-fortelleren: Navnløs som forteller forhistorien. Lytteren: kongen som lytter til Navnløs sin forhistorie. Det er også et midlertidig bytte mellom rollene under den blå historien, uten at det oppstår nye roller. Dette er det som skjer i palasset – eller som sådan i nåtiden, for også å inkludere siste del av den hvite fortellingen. Tilskueren er kontinuerlig observerende som tredjeperson under denne delen.

Hvordan passer kongens visualiseringer inn, nå som vi har skapt et skille mellom disse sekvensene og nåtiden? Og deretter, hvordan kan man forholde seg til en forteller (Navnløs) som lyver? Og hva gjør det med tilskueren når det ene farger det andre: hvordan ser man på sekvensene når man har grunn til å ikke tro på dem? Hvordan påvirker de misstillits skapende sekvensene den siste, "sanne" sekvensen – den hvite?

3.5 Kongens visualisering

Påstanden om at det man ser under de forskjellige fortellingene er kongens visualisering er på ingen måte bevist, men den er nå godt begrunnet og nok underbygd til å gå videre med. Når man trer inn i kongens sinn, når vi er utenfor palasset og ser på forhistorien, da må man omvurdere fortellersituasjonen.

Det man ser utenfor tronerommet blir ikke fortalt av kongen, det blir vist ut av hans indre. Her kan han ikke lenger bli tildelt rollen som lytter, foruten det som foregår i voiceover, som vi bort i fra siden det er lydmessig forankret i tronerommet. Og ei heller rollefigur-

forteller, det blir vist til oss av en stille stemme, ikke en vi ser snakke. Så da må man spørre seg, hva er han da? Verken fortellerstemme eller viser passer godt om Chatman skal brukes. Blir *han* den implisitte forfatteren, under disse delene? Kan det falle under noen av de andre kategoriene som Chatman tar for seg, eksempelvis: Er det en historie uten forteller (nonnarrated story) som forankres i rollefigurens perspektiv, eller kan det kalles en fordekt forteller (covert narrator) (Ibid., s. 197)?

I de foranderlige fargesekvensene, som kongen visualiserer, er tilskueren også med som en observerende tredjeperson, men det som observeres skiller seg ut, det skiller seg ut fra tronerommet og nåtiden. Det er ikke *bare* snakk om et skifte i tid og rom, eller perspektiv for den del. Man trer inn i en ny verden, først antatt som bare forhistorie, men likevel annerledes. Først og fremst annerledes på grunn av fargene. Men også annerledes med et nærmere blikk, og da er det i hovedsak på grunn av det klippingen indikerer. Når man kommer til den blå fortellingen er det liten tvil til overs, kongen erklærer det selv: "Vil du høre det jeg tror skjedde?". Det han *tror* – vi har entret en fantasiverden: kongens forestillende og poetiske spekulasjoner.

En ny implisitt forfatter

Det faktum at kongens visualisering endrer seg er nettopp det som indikerer at han er en implisitt forfatter, og ikke en form for forteller. En ny implisitt forfatter, forbeholdt disse sekvensene. Han har ikke en gang kontroll på hvordan det utfolder seg, han må fylle inn informasjonstomrom og flere ganger må han rett og slett begynne på nytt. Den blå fortellingen, som er hans fra grunnen av, er den eneste historien som ikke blir avbrutt – for der må han ikke fylle det med noe som helst annet enn hans egen romantiske fantasi. Han skaper disse fantasiverdene fortløpende under dialogen med Navnløs – det er hans foranderlige forståelse av forhistorien, som samtidig blir vist til tilskueren.

He is "implied", that is, reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images. Unlike the narrator the implied author can *tell* us something. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating, it instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn. (Ibid., s. 148)

Slik den implisitte forfatter i nåtidsdelen av legenden, uten stemme (foruten tekstplakatene), *viser* også kongen frem sine deler av historien – stille, uten stemme. Det er mer et perspektiv enn en stemme – han blir den implisitte forfatter *fordi* det implisitt er hans perspektiv. I den forstand han kan kalles en "forfatter" er basert på hvor det kommer fra, nemlig hans sinn og perspektiv, ikke at han har kontroll over det – som ordet forfatter *kan* indikere. Hans mangel på bevisst kontroll og informasjon er grunnen til vi får se flere versjoner av forhistorien, og det er derfor fortellingene må begynne på nytt flere ganger. Følgelig må det også fremheves at kongens perspektiv i mye større grad er ladet med forventninger og partiske holdninger, ikke ulikt slik vi var inne på når den grønne fortellingen ble tatt for seg. Kongen er mye mer partisk enn den overordnede implisitte forfatteren, ikke minst fordi hans perspektiv baseres på en konkret rollefigur som legenden går i dybden på – ikke en tekstplakat.

Når vi er i fantasiverdenen til kongen, som flere ganger forandrer seg, får tilskueren et innblikk i han som rollefigur: hvordan han tenker, hva han både vil og ikke vil høre. Hans paranoide holdning til den røde fortellingen, hans poetiske og ønskende drømmer i den blå og hans forståelse, aksept og glede over det som kommer frem i den hvite. Som i seg selv er en viktig prosess i oppbygning mot slutten, når kongen og tilskueren må forstå hva som menes med "sverd" og "alt under himmelen". Samtidig forsterker eksistensen av en imaginær verden den faktiske verden (i diegesen), nok et element som gir tyngde og "realitet" til nåtiden og den hvite fortellingen.

Når en slik fantasiverden stilles til skue kan man også tenke seg at tilskueren er forandret, det vil si: måten det observeres på. Møtet med de første fortellingene skaper nok bare en sunn skepsis, muligens bare et blikkfang som skiller seg ut fra tronerommet, men likevel sammenligner man det med tronerommet – igjen, på grunn av fargene. Etter hvert blir fortellingene forandret: vi vet at det blå bare er kongens ønsketenking og at det røde bare er en del av et manipulativt plott satt i gang av Navnløs. Skepsis blir under slike omstendigheter fort til kritikk: man tar frem argusøynene og ser seg omvurderende tilbake, man gjør seg klar for det som kommer og vurderer kritisk hva som er sant eller ikke. Man blir satt i en posisjon som krever kritikk.

Den hvite historien og dens signifikans, det som jobbes mot

Nettopp fordi dette er en fantasiverden og kongens visualisering, kan den skifte mening og forandre seg, slik den gjør i de ulike fargesekvensene. Det er bare den hvite som forankres til

nåtiden, med grep som blant annet den hvite tjeneren og kryssklipping mot tronerommet på slutten av filmen. Således er det den hvite fortellingen og dens innhold vi må forstå. Kongen bruker det han har hørt og sett for seg for å forstå tegnet "sverd" og for å ta til seg konseptet om "alt under himmelen". Som kongen, må tilskueren ha med bagasjen for å kunne takle destinasjonen. Dette er et slående godt eksempel på hvordan veien kan være minst like viktig som målet, eller muligens bedre tilpasset situasjonen: hvordan målet ikke kan nås uten muligheten til å se tilbake på veien. I dette tilfellet har veien en enkel og viktig hensikt: forberedelse. I diegesen er det for kongen sin del, og det er som sådan en del av diegesen for tilskueren, og for tilskuerens oppbyggende mulighet for forståelse.

Kanskje lyver Navnløs til å begynne med fordi han faktisk vil drepe kongen, eller kanskje han med hensikt forbereder kongen på å forstå "alt under himmelen" slik at han slipper. Kanskje han gjør både òg: gjør seg klar til å drepe kongen, med et håp om forståelse og innsikt fra ham. I henhold til tilskueren og denne forberedelsen er ikke det viktig å gi svar på – men det noe tilskueren må vurdere, tilskueren som med intensjon blir vartet opp til å forstå. Tilskueren som går gjennom samme prosess som kongen for å få et relativt ekvivalent utgangspunkt for å begripe sansen av noe større med fortellingene. Den oppvartede, kritiske tilskueren (som) blir ledet mot noe større.

3.6 En upålitelig forteller; en givende løgn

La oss gå nærmere på de foranderlige fortellingene fra en annen vinkel, med fokus på han som gjør at de må forandres. Navnløs er det vi kan kalle en upålitelig forteller. I tronerommet fortelles det til kongen, det er han som er lytteren. Her er det kongen som blir lurt, vi ser på – i tredjeperson, at den ene lyver til den andre.

What makes a narrator unreliable is that his values diverge strikingly from that of the implied author's; that is, the rest of the narrator's presentation, and we become suspicious of his sincerity or competence to tell the "true version". The unreliable narrator is at virtual odds with the implied author; otherwise his unreliability could not emerge. (Ibid., s. 149)

Navnløs er ikke "at virtual odds" med den overordnede implisitte forfatteren, men med den vi har etablert i kongens visualiseringer. Og i den grad hvor de er motstridende, Navnløs og kongen, så handler filmen tross alt om at de kommer til en form for enighet, så her finnes ikke ett svar som korresponderer med Chatmans begrep, men en utvikling i tråd med de. Vi er

mistenksom til Navnløs, og på grunn av ham – via kongen, blir det fortalt flere versjoner av forhistorien, men i dette tilfellet kommer vi faktisk frem til "the true version" – den hvite fortellingen. Naturligvis kunne man argumentert for at dette ikke behøver å være tilfelle heller, opp mot dette man kunne sagt at den hvite fortellingen er i sannhets-limbo fordi vi er blitt løyet så mye til. Men jamfør tidligere argumentasjon går vi ikke inn på dette her, vi anser den hvite fortellingen som "den sanne versjonen". Poenget er, som tidligere, at vi blir mistenksom. Vi setter spørsmålstegn med hva som er sant og hva som ikke er det. Og stiller spørsmål som: Hva av det som er blitt fortalt hittil har vært sant, og hva er den endelige sannheten, som Chatman kaller "the true version"?

Fordi disse fortellingene blir om til sekvenser som vi trer inn i, kongens visualiseringer, blir det hele mer komplekst. I tronerommet er kongen som sagt lytteren, men hvem er lytteren i fantasiverden? Blir de bedratt i sekvensene? Og om så, av hvem? Lytteren kan jo ikke sies å være Navnløs, som utenfor tronerommet bare er en rollefigur i fortellingene. Han kan sies å være rollefigur-lytteren i tronerommet mens den blå fortellingen blir fortalt. Mens i kongens visualiseringer er han kun en rollefigur. Og fordi det er byttet sender/mottaker-forhold i disse sekvensene til noe annet enn i tronerommet, må man spørre hvem som er mottaker nå som kongens sinn er senderen.

Den implisitte leseren

Vi kan ikke lenger snakke om en lytter som sådan når vi er i fargesekvensene, i hvert fall ikke en rollefigur-lytter. Vi må ta for oss en implisitt leser (*implied reader*) – nemlig tilskueren, indirekte.

The counter-part of the implied author is the *implied reader* – not the flesh-and-bones you or I sitting in our living rooms reading the book, but the audience presupposed by the narrative itself. (Ibid., s. 151)

Disse dykkene inn i fantasiverdene til kongen er kun for oss som ser på, ikke for Navnløs. Det er blant annet for at den implisitte leseren skal få se hvordan Navnløs sin fortelling er for kongen – og hvordan hans syn endrer seg, for å sette det opp mot det som skjer i tronerommet. Teknisk sett blir ikke tilskueren bedratt av Navnløs direkte: Navnløs snakker med kongen, vi blir bedratt fordi vi tror på det vi ser i hodet til kongen. Så det er først når man returnerer til tronerommet at vi er blitt bedratt, indirekte av Navnløs, og da er kongen som

sådan, uskyldig i den manipulative biten av legenden. Det er kongen som blir lurt. Kongen, som i hvert fall til å begynne med, ansees som antagonist, men er uskyldig i dette manipulative plottet. Hva gjør det med vårt syn på Navnløs? Han som ikke bare indikeres som filmens protagonist og helt, men til og med som filmetittelens "Hero".

Hvem og hva er Hero?

The narratee-character is only one device by which the implied author informs the real reader how to perform as implied reader, which *Weltanschauung* to adopt. The narratee-character tends to appear in narratives [...] whose moral texture is particularly complex, where good is not easily distinguished from evil. (Ibid., s. 150)

I etterkant av hver sekvens av kongens visualiseringer går vi tilbake til tronerommet og møter Navnløs med ny informasjon. Navnløs vår upålitelige rollefigur-forteller. Til tross for, og spesielt i kontrast med, hans indikerte status som filmens helt blir det, basert på tidligere argumentasjon og sitatet over, en vridning i det hele når man tar på seg kongens *Weltanschauung*. Det er kongens måte å se verden på, gjennom hans visualisering, som blir presentert til den impliserte leseren. Chatman sier at slike rollefigur-lyttere ofte er i fortellinger hvor det moralske er komplekst, i dette tilfellet får man i tillegg et innblikk i kongens sinn – mer komplekst, men også mer informasjon. Om det er det faktum at en rollefigur-lytter er der som gjør det hele mer komplekst, eller om de brukes i slike komplekse scenarioer skal vi ikke ta for oss, til tross for at det er interessant, men dette *er* et slikt komplekst scenario – som dette kapitlet burde begynne å reflektere. Dette leder oss mot spørsmål som: Hvem er egentlig helten i denne legenden? Det kan på flere måter være både Navnløs og kongen, men på sett og vis også Brukne Sverd. Og hva med de andre rebellene, Flygende Snø og Sky? Hva legges det opp til at den implisitte leseren skal mene en helt er?

Man kan si at filmen først og fremst legger opp til at det er Navnløs som helten og protagonisten, og på basis av denne analysen kan en mene at kongen på det aller minste er sidestilt, den det er mest fokus på – etter hvert. I starten av filmen er det ganske enkelt, den snille helten og den slemme diktatoren, men ved veis ende er det meste snudd, dreid og vridd på, og som nevnt i starten av kapitlet er det gjort rundt noe majestetisk – konges perspektiv, hans *Weltanschauung*. Men så må man også ta stilling til den tredje rollefiguren med enorm innflytelse, som filmen selv påpeker som den mest undervurderte faktoren inntil mot slutten,

Brukne Sverd. En rollefigur som er vanskelig å argumentere for som protagonist som sådan, om ikke annet så i hvert fall på grunn av hvor lite tid han har på skjermen i forhold til de andre. Men hans innflytelse på Navnløs, kongen og plottet er essensiell, det er av så stor grad at man utvilsomt kan kalle han én helt. Men er han helten, i bestemt form? Hvis hans innflytelse er det som gjør hans så viktig, må vi se på det han har innflytelse på, og med hva.

Det Brukne Sverd gjør, som svinger det siste, store slaget for hva som forekommer i tronerommet er at han, med de tre ordene "alt under himmelen", har gjort Navnløs i tvil om å gjennomføre attentatet på kongen. I tillegg finner jo kongen ut akkurat dette, at Navnløs er i tvil og hvorfor, som videre påvirker kongens Weltanschauung så til de grader. Kongens perspektiv blir ikke bare påvirket, det blir ristet i, plutselig finner han hans eneste likesinnede, i sin største motstander. Kongens "welt" er blitt omveltet, den er snudd på hodet. Etter at kongen viser forståelse for "alt under himmelen" halter Navnløs, og under hans halt viser kongen videre forståelse også for "sverd", som ordtaket går: "the table has turned". En ny vridning skjer, kongen har overbevist Navnløs, det er muligens først dette som gjør at Navnløs selv forstår "alt under himmelen". Navnløs kan, men lar vær å ta livet til kongen. Og med denne handlingen bekrefter Navnløs sin egen forståelse av "alt under himmelen", mens det samtidig viser frem en forståelse av "sverd", i praksis – ikke med ord. Men for at man skal kunne si noe slikt eller påstå det som et mulig scenario, må vi dermed bre ut om "sverd" og "alt under himmelen". Ikke hva det *betyr*, men én forståelse av det.

3.7 Én forståelse

Kongen av Qin: Det har akkurat demret for meg! Det som står på Brukne Sverds rull, handler ikke om sverdteknikk, men om fektekunstens fremste ideal. Det viktigste å oppnå i fektekunsten er at mann og sverd blir ett. Når denne enhet er oppnådd kan selv et gresstrå være et våpen. Det andre man oppnår er når sverdet eksisterer i hjertet når man ikke holder det i hånden. Man kan angripe en fiende fra 100 skritts avstand selv med bare hendene. Det ypperste man kan oppnå i fektekunsten er fraværet av sverd i både hender og hjerte. Når fekteren har fred med verden. Når han sverger å ikke drepe, men å bringe fred til menneskeheten.

"Sverd"

"Sverd" kan på én måte sees som veien til pasifisme, veien til et sted hvor "bare fred gjenstår". En av de største farene med pasifisme som ideal er å være forsvarsløs eller, enda verre, at din eventuelle motstander vet at du verken kan eller vil forsvare deg. Pasifisme er et nydelig og barmhjertig ideal, men ren prinsipiell pasifisme ansees, av mange, som naivt. Og i

en såkalt "dog eat dog"-verden ville det nok blitt sett på som pur idioti. "Sverd" er en litt mer gjennomtenkt variant av pasifisme: heller enn å unnvike vold, fjerner man ønsket og behovet for vold.

Første nivå i "Sverd" er helt enkelt å lære evnen til å kunne slåss – ferdigheter med våpen og en kropp som også kan brukes som det. Mens andre nivå er overføringen av disse evnene til mer enn bare det fysiske, man utvikler fysisk makt videre til makt generelt. Bare det at man har den fysiske evnen, gjør en i stand til så mye mer, uten å måtte bruke den fysiske makten man har. For eksempel: en motstanders frykt for at du *kan* bruke den fysiske makten du innehar, gir deg mer makt enn bare den faktiske fysiske makten. Andre nivå er også en forståelse av, og mestring i, bruk av den makten dette innebærer.

Tredje nivå er det minst håndgripelige og mest tvetydige av alle tre, og dermed vanskeligst både å oppnå og å forstå. Det innebærer å forstå mer enn seg selv, når man forstår andre og deres verdier vil man heller ikke utøve sin makt mot dem. Og om man som sådan forstår sin motstander, kan man heller forsøke å endre hans grunner til antagonisme heller enn å fjerne hele han. Og med en mesterlig bruk av makten man har oppnådd, slik det er beskrevet i "sverd"s andre nivå, kan en helt og holdent gi slipp på det første nivå. Når en forstår sin motstander vil en ikke ønske å drepe han, og ved å ha oppnådd nivå en og to kan heller ikke motstanderen drepe deg, derfor sitter man igjen med kun fred.

I filmen kan man se eksempler på de forskjellige nivåene gjennom fargesekvensene, som en oppbygging av "sverd" sine nivå . Den grå fortellingen er kun første nivå, rett og slett en kamp mellom to fysiske entiteter, den sterkeste overlever. Den røde og den blå viser frem utøvelse av makt på andre nivå. I den røde er det fremstilt på en negativ, manipulativ måte: hvordan Navnløs forstår Flygende Snø og Brukne Sverd, og at han bruker den forståelsen til å sette dem mot hverandre – han unngår å konfrontere dem fysisk. I den blå er det mer selvoppofrende, poetisk fremstilt: Brukne Sverd og Flygende Snø vil ikke bare hjelpe Navnløs, men kjemper om hvem som skal gjøre det, slik at den andre skal få leve.

Den hvite fortellingen er Brukne Sverds fremstilling av og utførelse av det siste nivå: han ønsker å stoppe Navnløs, men skjønner at han ikke kan stoppes uten å drepes. Så han bruker sin forståelse av Navnløs til å forandre Navnløs, til å overbevise han. Heller enn å stoppe Navnløs i sin vei på hevtokt, endrer Brukne Sverd hans retning – dette gjør han med "alt under himmelen". Sammenligningen av fektekunst med kalligrafii er nok heller ikke tilfeldig brukt i filmen, og det sammenlignes nok ikke bare med handlingen av å skrive –

bevegelsene, men også bruk av ord og ordvalg – til og med konstruksjonen av nye. Brukne Sverd gjør dette, han slåss med ord, og han er såpass god til det at han kan vende en hevnfylt krig med bare tre av dem, og opplyse en diktator med kun ett. Summen av Brukne Sverds handlinger er fire ord, forståelse og makt på et poetisk nydelig nivå. Tragedien er, til tross for hans mestring av sitt ideal, at han ikke klarer å overbevise Flygende Snø, selv om han bruker det siste, ultimate virkemiddel som pasifist – ved å gi sitt liv. Alternativt kan man også si at han klarer det, men at *hun* ikke klarer å leve *med* det.

"Alt under himmelen"

Navnløs: Brukne Sverd sa: "Folket har lidd i år av krig mellom de sju kongerikene. Bare kongen av Qin kan stanse kaoset ved å forene alt under himmelen." Han ba meg gi opp drapet for alles beste. Han sa at ett menneskes lidelser er ingenting sammenlignet med manges lidelser. Rivaliseringen mellom Zhao og Qin er triviell i sammenligning med det vesentlige

"Alt under himmelen" har nok en del overlappinger med "sverd", i form av å se verdi i andre – å se verdien i andre enn bare seg selv. Eller muligens litt bedre formulert: å se verdi i andre, som i seg selv. Et liv er et liv, ditt så vel som et annet. Og som sådan kan en forstå hvorfor det er greit å drepe hundre, om det redder tusenvis – et liv er et liv, og man vil redde flest mulig. Sagt ganske enkelt: man kan forstå et større gode, et øvriger mål. Denne tanken vil nok dele mange i forskjellige meninger, for det burde ikke være så enkelt – kan det være så enkelt?

La oss, bare for dette avsnittet, skille mellom ordene "skjønne" og "forstå", på litt samme måte som man skiller sympati og empati. Hvis man skjønner noe, har man innsikt i det; om man forstår noe, tar man det også til seg. En kan både skjønne "alt under himmelen" og en kan forså "alt under himmelen". Ment med et finurlig skille fra det å være enig eller uenig. Kongen skjønner, mens Navnløs og Brukne Sverd forstår. Kongen *skjønner* fordi hans plan om å forene alle provinser under én blir som å bytte tap av menneskeliv for å unngå et (mulig) enda større tap. Navnløs og Brukne Sverd *forstår*, ikke bare fordi de gir opp sine egne liv uten kamp, men fordi de stiller seg villig til å gjøre det på forhånd – når de kan la være. Det er én ting å skjønne at ett liv er mindre verdt enn ti; det er noe helt annet å forstå at ditt liv er mindre verdt enn ti andre.

Smerten til et menneske er ingenting sammenlignet med lidelsen til mange. Et prinsipp som kongen har tatt veldig langt, såpass at han skal fikse landet i sine øyne. Brukne Sverd behøver virkelig ikke være av samme oppfatning som kongen selv, men det later til at slik

landet er mens denne historien pågår vil bare enda flere lide om kongens plan blir avbrutt. Således kan man spekulere om Brukne Sverds mening om kongen kan være så enkel: så langt som kongen allerede kongen har kommet, er det for sent å snu. Og det er derfor kongen må leve, ikke fordi Brukne Sverd er enig i kongens plan fra starten av.

"Alt under himmelen" gir en sans av noe større, man må stirre døden i hvitøyet noen sekunder – idet man vurderer sitt eget liv opp mot andres. Og til tross for at poenget som sådan er at mange er mer verdt enn få, har veien til poenget likevel vist oss hvor viktig individet er – individer som Navnløs, kongen av Qin og Brukne Sverd. En selvmotsigende reise hvor man aldri vil ende opp med ett rett svar, men en vei som har vist frem viktigheten med å vurdere ens egen verdi mot *noe* større. Hva dette større er, kan være så mangt. For kongen er det Kina, og hans ideologi om forening. For Brukne Sverd, og etter hvert Navnløs, er det fred – koste hva det koste vil.

Dette er som sagt én forståelse av "sverd" og "alt under himmelen", ikke forståelsen, heller ikke *svaret* på noe som helst. Og det er i tillegg en kort forklart forståelse, bare som et eksempel på begynnelsen av noe som kan komme ut av en subjektiv filosofisk posisjon. Slik har man et referansepunkt å gå tilbake til, når vi nå skal gå til grep med en mer intuitiv filosofisk posisjon.

Men hva med heltene?

Om man argumenterer for at *Hero* bygger opp mot en moralsk vanskelighet i tronerommet, og i kongens visualiseringer gir den implisitte leseren hans weltanschauung – som er gjort i dette kapitlet, kan man bedre forberedt kommentere hva det innebærer å være en helt etter filmens egne premisser. Det vil si, hva den implisitte leseren blir ledet mot.

La oss være litt pluralistisk; la oss si at Brukne Sverd, Navnløs og kongen alle er helter. Alle sammen litt på sine egne måter, men det som er likt er deres forståelse av situasjonen mot slutten. Alle tre vil etter hvert ha en forståelse av både "sverd" og "alt under himmelen", selv om de ikke nødvendigvis har helt samme forståelse. Man skulle kunne inkludert Sky, Flygende Snø og til og med Måne, fordi samtlige kan falle under prinsippene til "sverd", selv om de ikke nødvendigvis har "oppnådd" alle trinn ennå. Vi skiller de ut fordi de ikke viser en forståelse av "alt under himmelen" – det er mulig de har det, men vi får ikke sett det, og det er her de selvoppofrende heltene faller under det som tilsynelatende er det mest heroiske. Brukne Sverd gir sitt liv for å overbevise sin livs kjærlighet om å leve i fred, kongen

blir ansett som en tyrann mens han har gode intensjoner (per hans egne verdier) og Navnløs gir livet sitt for å få kongen til å leve etter Brukne Sverds ideal. Som sådan kan vi si det er flere som er helter, men under det titulære premisset "hero" tilegner vi dette kun til de som viser forståelse av "alt under himmelen". Om vi da sier at filmen gir heltestatus til de som forstår "alt under himmelen" i filmen, og samtidig etterspør den implisitte leseren om å skape én forståelse, da kan man leke med tanken om filmen skaper flere helter, etter sitt eget spekulative premiss.

3.8 Å se tilbake, for å komme seg frem

Dette kapitlet åpnet med en skildring av filmens anslag, i dette anslaget ble det påpekt små frempek og bruk av forskjellige virkemidler, og til sist ble det poengtert noe implisitt. Analysen har tatt tak i dette implisitte, som blir sagt med et av film sine unike virkemidler – klipping og sammensetning av bilder, i kontekst med hverandre. Med basis i dette implisitte om kongen i *Hero*, at deler av filmen er sekvenser fra hans sinn, har det blitt utbrodert rundt fortellerperspektivet i lys av dette. Det har blitt problematisert hvem som er fortellere, hvordan type fortellere de er, hvor og når, til dels med hvilken hensikt det kan ha innen diegesen. For å underbygge påstanden om kongens perspektiv har vi tatt for oss en oppdeling av fargesekvensene, og gransket klippingen som foregår fra og til mellom de og tronerommet. Vi har gått inn på de segmentene som kan kalles både fargesekvenser og forhistorien, og satt det opp mot handlingen og fortellerperspektivene i tronerommet. Med et digresjonistisk og poetisk blikk på den grønne fortellingen har man fått frem unntaket som bekrefter regelen, men også en tydeliggjøring av at disse stegene inn i fantasiverdene, eller sinnene, faktisk gir oss en anskuelse som er farget av det sinn vi trer inn i. Samtidig som vi har fått vist til at diegesen selv sterkt indikerer den hvite fortellingen som det sanne. Den hvite fortellingen som, når den fusjonerer med handlingen i tronerommet, er hvor tilskueren blir satt i vanskelige posisjoner, og må se seg tilbake for å forstå. Selv om mye av forhistorien var løgn, har man med tilbakeblikk fått mye annen informasjon ut av det, enn hva man først tror man kommer til å få, i møte med den upålitelige rollefigur-fortelleren Navnløs. Vi har tatt for oss hvordan disse løgnene, og de poetiske og romantiske tolkningene av det leder til en kritisk tilskuer. Den kritiske tilskueren, og den implisitte leseren, som blir satt opp mot problematikken i den hvite fortelling. Hva er en helt? Hvem er god og hvem er ikke det? Er noen ond? Hva menes med "sverd"? Hva betyr "alt under himmelen", og er det moralsk sett en god tanke eller en avskyelig unnskyldning for tyranni? Det er også blitt gitt eksempel på én

forståelse av disse aspektene, slik at vi har et referansepunkt når vi nå skal gå et lite steg tilbake, til når tilskueren møter visse krysningspunkt hvor man må ta valg. Posisjoner i filmen som krever tanken som verktøy, mer enn for eksempel øyet, i større grad enn ellers. Posisjoner som ikke bare stiller spørsmål, men krever at tilskueren stiller spørsmål selv. Posisjoner som kan vurderes som filosofisk.

Perspektiv, fortellere, løgn og forståelse – disse har vært viktige ord i denne gjennomgangen av filmen *Hero*. Så hvor er disse posisjonene som vi har jaktet på? Noen ganger, som nevnt, er veien så utrolig mye viktigere enn målet, men målet er likevel essensielt. Målet, i denne analogien, er når vi kommer frem til posisjoner som krever at tilskueren stopper opp og ser seg omkring. Den samme tilskueren som på veien til målet er blitt dratt i forskjellige retninger, som er gjort kritisk og reflekterende – som i seg selv er verdt å ros til filmen for. En kan ikke si at disse posisjonene er de samme for alle tilskuere, men vi kan påpeke posisjoner som er viktige basert på denne gjennomgangen, denne forståelsen av filmen.

3.9 Intuitive filosofiske posisjoner, som endrer perspektiver.

Man blir konfrontert med tilbakeblikk som ikke er sanne, de stemmer ikke overens med hverandre. Siden tilbakeblikkene til fortiden både har en forteller og en lytter i diegesen tvinges man til å vurdere rollefigurene i henhold til det som blir fortalt, det *de* forstår, hva som blir vist og hva som er sant – om man ikke gjør det kan ikke fortellingene ha sammenheng eller merverdi med det som skjer i tronerommet, seg selv imellom eller med rollefigurene. Dette er forbeholdt for at tilskueren skal kunne gå videre. Det er den filosofiske grunnposisjon i denne filmen – koherens av handlingen. Koherens er naturligvis ikke en filosofisk posisjon i en hvilken som helst film, men det fordres av alle filmer. Når det fordres av *Hero*, hvor man bytter perspektiver og fortellere, går løgn i møte – og basert på dette må forstå tanker rundt "sverd" og "alt under himmelen" – da er koherens et filosofisk grunnlag.

Videre, underlagt denne koherensen, blir man satt opp mot to viktige punkter, eller mer konkret, spørsmål man må stille seg – for videre koherens. Hvorfor dreper ikke Navnløs kongen, og hvorfor lar Brukne Sverd seg drepe av Flygende Snø? Hvordan spørsmålene besvares er ikke like viktig som hvordan de lar seg besvare – i dette tilfelle, med "sverd" og "alt under himmelen". Vi har tidligere vist til én forståelse, men i lys av alle spørsmålene, problemstillingene og perspektivendringene som foregår disse posisjoner, så må det finnes flere forståelser – sammensetningene er endeløse. Tilskueren som kritisk og reflektert må

underveis nødvendigvis prøve ut forskjellige perspektiver, og i dette ta på seg perspektiver. Det kan være gjennom Navnløs som den manipulative fortelleren, via kongen som den implisitte forfatter av de fiktive tilbakeblikkene og til og med fortellingens undervurdert faktor og rollefigur Brukne Sverd – som subtilt er den eneste som berører alle i filmen, med store konsekvenser.

Til sist, hvorfor blir Navnløs drept, men likevel begravet og hedret som en helt? Den siste spikeren i kisten til det som er dualiteten med både kongen og Navnløs selv, en dualitet man må konfrontere – om koherens skal oppnås. Nå er det blitt stilt mange spørsmål som ikke er besvart, og poenget er ikke å svare på de, eller til og med gi ett svar til dem, poenget er at spørsmålene er der – og de blir møtt av kritiske og refleksive tilskuere.

Slik har vi fått tilføyd én tråd til Wartenbergs tau, som vi tok for oss i kapittel 2. Da taler vi om filosofi på en annen måte enn Wartenberg, ikke hvordan film kan gjøre filosofi i likhet med filosofiske tekster innen det akademiske miljø. Her har vi tatt for oss intuitiv filosofi, fordringen av det å være kritisk og reflektert – som leder til perspektivendringer, med forbehold om at de ikke nødvendigvis må være vedvarende og, som sådan, forandre livet til tilskueren. Dette fyller et hull som han selv, mer eller mindre, har påpekt, i sammenligningen med hvordan litteratur har behandlet filosofi. I likhet med Wartenberg imidlertid har vi presentert en tråd som er ment til å forsterke tauet mellom film og filosofi, om den gjør det eller ikke får være åpent for diskurs – det gjør i hvert fall ikke tauet svakere.

3.10 En posisjon av krystall

Vi sier oss ikke fornøyd med dette, tråden skal forsterkes. Det er også et element som er mindre oppe til diskurs, ikke avstengt for det, bare mer generelt fastsatt, nemlig tidsbildet til Deleuze. Om man forutsetter premissene som er satt av det tidligere redegjorte spirituelle automaton – filmen (bildet) som krever tanken, kan man videre være (mer) sikker på at trådene man legger på Wartenbergs tau holder. Det mest usikre elementet er hvorvidt *Hero* inneholder et slikt tidsbilde som Deleuze taler om, som vi da naturligvis må ta for oss. Analysen som er gjort gir oss et godt utgangspunkt for nettopp det. Et eventuelt tidsbilde utfyller også Wartenbergs etterspørsel for det mest iboende unike, både filmatiske og filosofiske, virkemiddel i film – det visuelle og temporære.

Hero er en slik film som Deleuze kaller: "(...) a story that can be told only in the past" (Deleuze 1989, s. 50). Vi skal se på hvordan og hvorfor denne filmen faller under konseptet om tidsbildet. I første omgang kan man påpeke en indikasjon som er spesielt interessant opp

mot en av analysens hovedfokus, kongens sinn og de fantasiverdene som oppstår under fargeoppdelingene. Deleuze skriver følgende om tilbakeblikk og tidsoppdelinger:

The multiplicity of circuits thus finds a new meaning. It is not simply several people each having a flashback, it is the flashback belonging to several people (three in *The Barefoot Contessa*, Three in *A Letter to Three Wives*, two in *All About Eve*). (Ibid., s. 49)

I *Hero* kan man tale om flere tilbakeblikk, samtlige er delt mellom forteller og lytter, og derfor er dette allerede treffende idet de bytter mellom fortellerrollene, slik det gjøres med den blå fortellingen. Dog går det "dypere" når man deler fortellingene mellom to, hvor tilbakeblikkene tilhører begge, men hvor eierskapet er skilt mellom hvem som forteller (Navnløs, foruten den blå fortelling) og hvem som viser (kongen). Tiden deler seg, på et enda større plan enn hva Deleuze taler om i dette sitatet – vi får i tillegg til sammensatte perspektiv også forskjellige *typer* perspektiv, på samme tilbakeblikk. Det stopper ikke med det heller, for som vi har sett på tidligere, er det også den grønne fortellingen å tenke på, gjennom Brukne Sverd(?) – fortellingen som er innad den hvite. Tid og perspektiv splittes flere ganger: fra tronerommet, til forhistorien som er delt mellom Navnløs og kongens perspektiver, og til en forhistorie i forhistorien fortalt av Navnløs og ubestemmelig vist av enten Brukne Sverd eller kongen... Tidsbildet viser seg. Vi trer inn i krystallregimet, og ser tidskrystaller i tidskrystaller. Den spirituelle automaton *er* iverksatt.

Tiden synes ytterligere, gjennom falsifiserende narrasjon og et kontinuerlig foranderlig forhold mellom det aktuelle (det vi ser) og det virtuelle (det vi husker og forestiller oss). I *Hero* blir det presentert løgner, løgner som vises til tilskueren som forhistorie, som man først i ettertid får vite er usanne. Man ser tilbakeblikkene som sanne i den aktuelle nåtiden, som det som har skjedd, men får vite i ettertid at det ikke var *helt* dét som skjedde. Nåtiden som var blir ikke bare erklært som falsk, den blir modifisert av handlingen i ettertid. For hvert nye tilbakeblikk og påfølgende samtaler mellom Navnløs og kongen får man informasjon som ikke stemmer overens med tidligere løgner. Hvilket betyr at den aktuelle nåtiden konstant forandrer tilskuerens minne av fortiden – det virtuelle. Hvert tilbakeblikk går videre kronologisk, uten å vise den sanne versjonen av det som skjedde i foregående tilbakeblikk. Den justerte og sanne versjonen av de forbigåtte falske tilbakeblikkene eksistere bare i det virtuelle – det vi husker og forestiller oss. Det bevegelige bildet dekker ikke dette, det er lagt noe mer i mellom – i det virtuelle, og derfor er handlingen i tid heller enn rom. Den sannhet

en tilskuer skaper ut av dette, kontinuerlig, er ikke bare relativ eller subjektiv, fordi filmen (objektet) inneholder en konstant skiftende sannhet. Følgelig, i henhold til det spirituelle automaton, for at dette skal ha en koherens må tilskueren skape én sannhet, én forståelse – som ikke kan være relativ som sådan, for det den ville vært relativ *til* også er foranderlig. Tiden og den foranderlige sannheten som er å finne i *Heros* tidsbilde krever at tilskuerens tanke forhandler med filmen.

Kapittel 4: Analyse av *V for Vendetta*

4.1 En introduksjon – den folkelige, fryktelige V

En av denne filmens aller viktigste aspekt er naturligvis hovedrollefiguren V. Det er ikke alle rollefigurer som åpner med en treffende og utbreende åpningsmonolog hvor de presenterer seg selv – det gjør V. Hvem er V? V er en mann med en glemt fortid, en mann skapt i et ildhav. V er en idé bak en maske, både idéen og masken tilhører historie. I mangel av en fortid har han lånt en annens, i mangel av et ansikt har han tatt på en annens. Han er en sammensetning av behov og ønsker, men hvem sine?

Voilà! In view, a humble vaudevillian veteran, cast vicariously as both victim and villain by the vicissitudes of Fate. This visage, no mere veneer of vanity, is a vestige of the vox populi, now vacant, vanished. However, this valorous visitation of a by-gone vexation, stands vivified and has vowed to vanquish these venal and virulent vermin van-guarding vice and vouchsafing the violently vicious and voracious violation of volition.

[Se! I skue, en ydmyk veteran av teateret, stedfortredene tildelt rollen som både offer og kjeltring av den skiftende skjebnen. Dette utseende, ikke bare en forfengelig bekledding, er en levning av folkets stemme som nå er tom, som er forsvunnet. Dog, denne tapre hjem søkelsen av en bortgått ergelse, står livliggjort og har lovet å knuse de korruperte, ondartede skadedyrene som går fortropp for det umoralske som går god for voldelig grusomhet og grådige brudd med viljekraft.] Egen oversettelse.

Sitatet er med, inkludert oversettelse, for å vise til Vs ekstreme bruk av retorikk, og hans enorme ordforråd. En del er nok i stand til å forstå de fleste ord, men på film går dette fort, slående fort. I form av tekst, med oversettelse, kan det lettere eksamineres. Dette er hva V forteller om seg selv, i sin introduksjonsmonolog – hans forklaring på sin egen dramatiske persona, som han sier. Vi får vite litt mer enn det som bare blir sagt, og han sier mye, men med fremføringen av monologen *viser* han også litt mer. Dette er en lærd mann: Man blir nærmest lamslått av hans vokabular, som er av en særdeles høy klasse – engelsk fra de øvrige øvrige hold, med nær kjennskap til også fransk og latin. Retorikk og kultur er noe denne mannen har kontroll på – de er hans verktøy, i så stor grad at man kan spørre seg om han bruker det til dels nedlatende. Man kan i hvert fall påpeke ironien i bruken av slikt språk når han samtidig beroper seg å være "stemmen til folket". Folk flest blir nok litt retorisk svimmel av høre dette første gangen, spesielt med tanke på hastigheten han lirer det av seg i. Og ikke

nok med hans ordforråds tyngde, hele denne lange reglen er sagt med allitterasjon – rim med forbokstaver. For hvert "V"-ord som V slenger mot tilskueren banker han hans navn og overlegne bruk av ordet inn i oss, som med en hammer. På samme tid viser han oss hans forkjærlighet for det poetiske, og det tidligere nevnte dramatiske, ved sin karakter. Det teatraliske kommer også veldig godt frem, mye av det ser man i settingen, hans adferd og fremtoning, men det som kanskje er mest teatralisk med hele sekvensen er at han faktisk har en monolog – som ikke er forbeholdt teateret, men det er der den i hovedsak hører hjemme.

Noe av det som er så beundringsverdige med monologen er hvordan rollefiguren klarer å beskrive seg selv så omfattende samtidig som han selv, i likhet med filmens helhet, får frem hvor tvetydig og nærmest tosidig det også kan leses. Som for så vidt er hans viktigste trekk, i hvert fall sett i sammenheng med en oppgave som denne. Eksempelvis: "Vaudevillian veteran" kan leses som både teatralisk veteran og en veteran som liker det teatraliske, så veteran kan antyde både hans tidligere beskjeftigelser med drama og teater og indikere at han kan istedet være av militær bakgrunn. Oppi det hele er det et ordspill inni der, "vaude-*villian*" som kan gi assosiasjoner til ordet "villain". Et vagt og ikke engang nødvendigvis intensjonelt ordspill, men verdt å påpeke likevel, spesielt siden han kort tid etter sier at han er "cast vicariously as both victim and *villain*". Bipolare roller, og det er mer i den setningen som kan være flere ting på én gang. Ordet "cast" kan både være iscenesatt, om man følger koblingene til teater, men det kan også bety "støpt" om man vil lese det hele som at han er et militært verktøy eller våpen for skjebnen heller enn dens marionett, avatar eller stedfortreder. Og han sier det eksplisitt selv, han både beskriver og annonserer, at han kan være kjeltring så vel som offer.

Rollefiguren V er så veldig, veldig mangt – helt fra introduksjonen til og med (spesielt) etter hans død. En mann, en idé, folket, bare for å nevne noen av de største tingene han blir kalt. Det er ikke på grunn av mangfoldet, men på grunn av den intensjonelle tvetydigheten rundt hans karakter, at dette må granskes. I møte med noe som tidvis utstråler ambivalens, med intensjon fra skaperene, er det nok håpløst å satse på å skape en klarhet i det hele, men man kan skape en klarere uklarhet – eller til og med en mulig klar uklarhet. Noen anser muligens V som en av de største frihetsforkjemperne som film har inneholdt, mens andre er litt mer skeptisk til det hele og velger heller å kalle ham en glorifisert terrorist. Kan man være både og?

Det er mange som bruker uttrykket anti-helt om slike rollefigurer, en helt med ikke-

heltlige metoder – gjerne under premisset hvor målet er helligere enn midlet. Andre finner det litt upassende – de som velger å ta "anti" litt mer bokstavelig. Om man gjør det, da er anti-helt bedre plassert på skurker som reflekterer eller inverterer (super)helter. Det vi er ute etter her er mer passende klassifisert som en blanding av helt og kjeltring, det som kan sees som både òg – en "heltring" om du vil. Et simpelt ordspill som vi ikke skal holde på, men som likevel poengterer rollefiguren Vs karakter bedre enn anti-helt.

4.2 Filosofisk? Problematikk, tematikk og fokuspunkt

Så hva har et innblikk i denne rollefiguren med filosofi og filmens virkemidler å gjøre? V er kanskje en av de beste eksemplene på en slik tvetydig karakter, som vi har nevnt overfor, og når en slik rollefigur blir satt i handlingen og fortellingen som er i *V for Vendetta* så florerer det med problematiseringer av blant annet hva som er rett og galt. For ikke å ta på oss læren om det som sådan, kaller vi det ikke etiske problemer, men moralsk problematikk. Til tross for at V flere ganger viser frem sin tvetydighet, som både skurk og "good-guy", vil den gjengse tilskueren likevel holde med han. Tilskueren har kanskje ikke noe særlig valg, V er hovedpersonen og følgelig er det fokus på ham, men så simpelt er det ikke – tilskueren, uansett hvordan man ser på den, er *ikke* en altetende zombie. Det er heller ikke så lett som det enkle valget mellom snill og slem. Vi skal se på virkemidler som brukes for å gjøre det mindre til et valg og mer til en vei, en vei som tilskueren blir ledet på. Denne veien som sådan, leder muligens tilskueren mot visse posisjoner og problemstillinger, som vi, for å følge analogien, kan kalles veikryss eller veidelinger. Når man møter slike delinger i veien – når man står i deres posisjon, uten bare å blindt følge etter dithen man *tror* man blir ledet, da kan vi muligens tale om en filosofisk posisjon. Grunnen til å legge trykk på ordet "tror" er at selv om man kan se en regissør som en som leder veien, så må man likevel gi rom for det subjektive ved føringen – det er veldig få av oss som går med såpass dekkende skyggelapper.

For å gi et innblikk i V skal vi blant annet se på mise-en-scène rundt han, spesielt Guy Fawkes masken. Og hvordan kulturell intertekstualitet brukes av han og hvordan han settes opp mot et større onde – for å få han til å lene mot den snille siden av de to sidene som blir presentert for oss, frihetsforkjemper og terrorist. Og i lys av det se på tomrom i historien, blant annet spekulere hvorfor V var på en anstalt for "de som skiller seg ut".

Forholdet mellom V og Evey, og deres bakgrunner, er også interessant å sette under lupe. Rundt begge rollefigurer kan man snakke om at det skjer en gjenfødelse. Som tidligere nevnt blir V skapt i ild, mens Evey, etter Vs løgn og fangenskap, også kan sies å bli gjenfødt –

i regnet, i vann. En finurlig motsetning, en blir født av hat og den andre av kjærlighet, om enn under begrept "rough love". Begge to blir også skapt i et grumsvann av sannheter og løgner.

Løgn og sannhet er noe som stadig dukker opp i filmen, både som tematikk og problematikk. Det er mange rollefigurer i filmen som har meninger om V, på godt og vondt, men det er to som skiller seg ut: Inspektør Finch og Evey. Disse rollefigurene har, i likhet med tilskuerene, ulike utgangspunkt for å nærme seg Vs agenda, hans vendetta – hans, og muligens folkets, revolusjon. Begge rollefigurene blir fortalt både sannheter og løgner fra flere hold, ikke minst fra V, og fra alle hold er både sannhet og løgn uklare begreper – begreper som går om hverandre. Dette leder oss mot to sekvenser som skiller seg ut. Den ene er når V lyver for Evey, når hun blir tatt til fange av han, mens hun, og tilskueren, tror at det er statens hemmelige høyre hånd – Creedy. Den andre er når V lyver til Finch under pseudonymet Rockwood, som igjen fører til Finchs overblikksekvens, med interessante tilbakeblikk og frempek, til og med fremvisning av det som kommer til å skje. Disse to rollefigurene har ikke bare forskjellige utgangspunkt, men motsatte på noen måter: Eveys førsteinntrykk av V er som en helt, mens Finchs er som kjeltring – som en terrorist han må fange. Etter Vs bortgang er det disse to, som vel og merke er på informasjonsnivå med tilskueren, som ender opp i posisjonen hvor de må velge å trekke i spaken. Spaken som vil sprengte parlamentet, eller ikke, om den blir urørt – som avslutter Vs plan og vendetta, og overgir hans revolusjon til folket, bokstavelig talt og i overført betydning.

Alt i alt skal dette forhåpentligvis lede oss mot en, muligens flere, filosofiske posisjoner som oppstår i *V for Vendetta*.

4.3 V: Kroppsliggjort tvetydighet

"And seem a saint, when most I play the devil."

Det er kanskje paradoksalt å spørre en maskert mann hvem han er, men det er bare naturlig å tenke på det skjulte og det obskure. Man kan si at det er i filosofiske baner, å prøve og tenke seg frem til det man er avgrenset fra: I det store kan man tenke på stjernehimmelen, og i det små kan vi tenke på partikler – veldig få av oss ser disse tingene skikkelig, disse tingene som menneskene har brukt århundrer bare på å tenke på. Bak masken er det riktignok, rent fysisk, bare et brent ansikt, men idet man setter en barriere foran dette ansiktet og blir tvunget til å tenke selv blir det likevel mer – hva er bak masken, hva *mer* er bak masken? Ikke nok med det, denne barrieren er i seg selv et symbol. Et symbol fra historien, et symbol som V låner –

ansiktet til Guy Fawkes. Det er nok litt som V sier selv, bak masken hans er det mer enn kjød. Men det er nok mye mer enn en idé også.

Masken

"This visage, no mere veneer of vanity"

Masken til V vil nok av mange ansees som livlig, til tross for at det bare er et dødt objekt. En maske i seg selv har bare ett uttrykk, og denne masken er bare en smilende karikatur av Guy Fawkes. Man kan spørre seg på grunn av dens livlighet, i etterkant av første møte med filmen, om de bytter mellom masker underveis, men det gjør de ikke, det er den samme hele tiden. Så hva er det som gjør masken så livlig, er det helt og holdent subjektivitet? Det er nok det som er svaret i og for seg, men det blir for enkelt å bare si det. Subjektivitet er noe uklart, og for mange noe skummelt, så det blir blant annet her man kan tale om å skape en klarere klarhet.

Først og fremst ligger det veldig mye i kontekst. Handlingen, og innstillingens stemning, er veiledende for hva man legger i Vs påtatte ansikt. Når det er sagt, så er riktignok konteksten og stemningen – stil, alltid relevant, maske eller ei. Så er det det teatraliske med hans karakter: dramatisk gestikulering med kroppen, spesielt hendene og hodet. Men disse tingene er nesten like relevant for hvordan man dømmer et hvilket som helst ansikt. Det som er relevant og interessant i denne sammenhengen er å se på elementer som faktisk forandrer hans støpte uttrykk, det som gjør denne karikaturen og dette symbolet til noe levende. Samtidig, det som også er gjort med visuelle, filmatiske virkemidler.

Én måte å se masken på er at den er skapt for å lyssettes, og som sådan er hver sekvens med den nøye konstruert for å gi, om ikke annet, et inntrykk av et uttrykk. Å sette lys på noe, å illuminere, gir assosiasjoner til *mer* informasjon, konkret informasjon – som ikke nødvendigvis er tilfellet her. La oss heller vende litt på hvordan vi ser det, og si at masken er skapt for å skyggelegges. I tillegg til bevegelser, stil og kontekst har V hår, hatt og skygge til hjelp for å livliggjøre sitt ansikt. Men det er med skyggen det virkelig kommer til liv. Det er faktisk så påfallende gjennomført bruk av skygger at man kan sammenligne masken med Leonardo da Vincis *Mona Lisa*. *Mona Lisa* er et av verdens mest kjente kunstverk, og det som har gjort det så kjent er hennes livløse, men likevel mystiske og foranderlige smil. Smilet, som ligger i munnviken og i øyekanten – som Søren Kjærup påpeker i sin bok *Hvorfor smiler Mona Lisa?*.

En af grundene til at Mona Lisas smil virker som det gør, er måden det er malet på. Hvor i et ansigt finder vi først og fremmest smilet? I mundvigene, men sandelig ikke kun der; også i øjenkrogene. Men netop øjenkrogen og mundvige er bevidst uklart malet i Leonardos billede. Han har benyttet en teknik som kaldes *sfumato*, "forsvundet i tåge", og som består i at man udvisker konturer ved at lægge flere lag gennemsigtig maling over hinanden. (Kjørup 2003, s. 11)

Man skal trå forsiktig når man sammenligner maling på lerret og virkemidler på film, men om man ser nøye på masken så ser man, uten å gå i detalj på malestrøk: påmalte og obskure konturer i både munnvik og øyekrok (og rundt øyenbryn). Hvorvidt selve malerteknikken er representativ skal vi ikke gå nærmere inn på, men begrepet *sfumato* i seg selv lar seg applisere. Forsvunnet i tåke, som Kjørup skriver. Eller mer passende for dette tilfellet, forsvunnet i det obskure og i skyggen – i et slør. Et *meget* treffende eksempel for ordtaket "less is more". For det er ikke bare den påmalte obskuriteten som er viktig, når det fremvises på film, men også lys og skygge som leker med ansiktet. Idet konturer "forsvinner" eller skifter i skyggen så trer subjektiviteten i kraft, mer enn ellers. Masken er laget og skyggelagt med den hensikt, om at tilskueren selv pålegger det egenskaper og verdier. Slik får det livløse en livlighet, og en velkjent kunstnerisk en som sådan. Denne livligheten, basert på subjektivitet som den er, er vanskelig å gripe fatt i, den kan ikke gjøres klar, man kan ikke si *hva* et hvert subjekt legger i det. Det man kan gjøre er å innse hvor intensjonelt det er, og dermed fastslå det som klart uklart. Om man tar sammenligningen med *Mona Lisa* litt videre, begynner det virkelig å bli interessant. Kjørup skriver at bildets bakgrunn – at den er skeiv og todelt, er det som gjør smilet og ansiktet hennes vanskelig å gripe fatt i (Ibid., s. 16-18). Hun kan helt konkret sees på forskjellige måter: to bakgrunner som er skeiv, usymmetrisk og med hvert sitt perspektiv – som blir feil for øyet. Alternativt kan man si at det blir flere rette måter å se det på, fra forskjellige vinkler. Om Vs moralske bakgrunn lar seg overføre til dette, kan det inkluderes som nok et element i Vs tvetydige karakter og fremtoning. Hvordan en tilskueren sidestiller seg med, identifiserer seg med eller eventuelt dømmer V, på moralsk bakgrunn – vil gjenspeiles i deres syn på han, bokstavelig talt. Ikke bare fremhever dette hvor tvetydig V er fremstilt, men masken viser også til at hans karakter og vesen er ment til å virkelig være åpen for tolkning – i likhet med *Mona Lisa*.

I sin helhet gir ikke dette bare en tiltenkt subjektivitet til V, men det gjør også at han hører hjemme i skyggen. To treffende eksempler: Når V står usett i skyggen på rommet til Delia Surridge, og på grunn av vinden, åpenbares hans siluett sakte for oss, der han står

lumskende i hjørnet. I tillegg, konfrontasjonen med Creedy i undergrunnen, der hans menn har saumfart rommet, og V klarer likevel å dukke opp midt blant dem, usett ut av skyggen. Dette brukes for så vidt bare når han møter "de slemme" fra hans fortid – de som er mer en del av hans vendetta enn hans revolusjon, men det er med på etablerer de skumle, truende sidene av V.

V i skyggen

"Who is but the form, following the function of what."

Vi ser på en mann som dreper i kaldt blod – uten anger. En "vigilante" som er sykkelig opptatt av hevn og rettferdighet, og berettigelsen av det. En som taler for at "violence can be used for good". En terrorist som sprenger bygninger i hytt og gevær. Et monster med psykopatiske tendenser, som innrømmer at det eneste han har følt på tyve år er hat og raseri. En kniv- og nevekjemper, som ikke har kvaler med å være nære sine underlegne offer – som stort sett bare er uniformerte undersåtter av de han egentlig vil skade. En manipulativ retoriker som lyver og bedrar for å få folk på sin side. En gående og talende vrangforestilling av en historisk figur. En mann, som på mange måter, er sin egen fiende lik – en anti-skurk.

Det som ble gjort mot V var monstrøst, så han ble et monster. Et monster skapt av monstre, som han setter seg mot av personlige grunner. En personlig hevn, en vendetta. Psykopati, schizofreni og paranoia er begreper en lekmann innen psykologi uten vansker kan kaste i Vs retning. V bekjemper ild med ild, for han er skapt av ild – idet han klarer å frigjøre seg fra fangeleiren. Han er en brent levning av sitt eget hat. Hvor et brent barn kanskje skyr ilden, vil en brent psykopat derimot – brenne andre barn.

Man kan bruke ord for å snu på det meste, små retoriske skift i perspektiv, ikke ulikt skyggene på masken. I dette tilfellet, når man tar for seg V, er det ikke akkurat en anstrengende prosess – han er skapt for kunne sees i både lys og skygge.

Samtidig er det også tomrom man kan spørre seg om, deler av hans mørke side som ikke blir konfrontert direkte. V sprenger to bygninger. Om man gir han godviljen, kan man anta at den første er tom, siden dødstill ikke blir nevnt på nyhetssendingen. Den andre har han annonsert et år i forveien at han skal sprengte, så den er evakuert. Hva med nyhetsbygningen? Den han bare *prøver* å sprengte, men som blir avverget når Dascomb, med flaksen på sin side, klarer å desarmere bomben. Hadde det gått som planlagt hadde nok V vanskelig kunne forsvart seg med tomme bygninger. Man trenger ikke bare å dømme etter handlingers resultat,

noe ganger burde man heller se på intensjon – når den er tilgjengelig for oss. I dette tilfellet, med denne bygningen, var Vs intensjoner betraktelige mye mer lik en terrorist – slik vi ser dem i samtidens nyhetsbilde, enn ellers i handlingen. Den av de tre bombingene som virkelig ville utfordret tilskueren, i å se V som en helt, blir stoppet. Til tross for det er informasjonen og intensjonen der ennå. De som først begynner, eller ønsker å se V i dårlig lys, kan plukke opp slike tomrom – og videre bygge sitt syn på V, på godt eller vondt.

Eller for å ta det litt lenger, hvorfor var V satt i fangeleir i utgangspunktet? De grunnlag som blir nevnt for fengsling er stort sett kultur, legning og tro, men det er ingenting som tilsier at andre faktiske "sosiale utskudd" ikke også var blant disse, eksempelvis, psykopater eller pedofile. Ikke at man nødvendigvis burde, men man kan spekulere rundt V som blant annet en potensiell pedofil. V, på omlag førti år eller mer, som faller for den tidvis Lolita-aktige Evey. Evey som faktisk nesten blir offer for en pedofil – Lilliman, biskopen. Naturligvis bare spekulasjon, spesielt med tanke på deres relativt platoniske forhold – kun avbrutt av én dans og et lite kyss på masken. Et besynderlig nesten-far-datter forhold, med enkelte varierende og merkelige undertoner. Ikke noe vi skal gjøre noe større ut av, annet enn å påpeke at tomrommene er der – en tilskuer må ikke, men *kan* gjøre noe ut av det. Tankegangen rundt dette er i baner med det Wolfgang Iser redegjør for av Ingardens konsept om ubestemthet (Iser 1978, s. 170-173).

V i lyset

"(...) with devotion's visage and pious action we do sugar o'er the devil himself"

Som nevnt, V kan sees på både godt og vondt, overfor har vi tatt for oss deler av hans vonde side. Dette ble gjort for å sette han i dårlig lys, slik han *kan* bli sett. Vi har sett på deler av hans tvetydighet, steder og måter den blir fremhevet på, og der den også rett og slett erklæres. For deretter å ta for oss den ene siden av av tvetydigheten hans, den mørke siden. Så hvordan kan det ha seg at det som er beskrevet over kan være en helt – en hovedrollefigur tilskueren holder med og sympatiserer med. Ikke bare det, hvordan kan dette være en rollefigur som de fleste liker? Problemet er relativt kjent, og gitt kallenavnet "sympathy for the devil" av mange, Murray Smith for eksempel (Plantinga & Smith 1999, s. 225). Følgelig skal vi være djevelens advokat, med hensikt om å se hva som gjøres for å sette V i bedre lys, til tross for alt det mørke han *kan* sees i skyggen av.

I kontrast med voldtekstmenn

Først og fremst, hva og hvem som blir satt i opposisjon til V er helt essensielt for hvordan vi ser ham. I en verden full av onder velger man ofte den minste, og det er kanskje enda lettere når den minste onden prøver å stoppe den største. I det aller første møte med V blir han satt opp imot undersåtter av filmens store onde – diktatoren Sutler. Disse undersåttene kalles "fingermen", og bærer med seg assosiasjoner til Hitlers sivile deler av SS. Evey er ute og går på kveldstid, i brudd med diktaturets portforbud. I hennes møte med "the fingermen", uten å vite at de faktisk er det, truer hun dem med pepperspray – redd og relativt forsvarsløs som hun er. Dette gir dem grunnlag til å forsvare seg, som betyr mer eller mindre at de kan gjøre hva de vil med henne. Hennes ydmyke beklagelser blir bare møtt med kommentarer som: "By sunup, If you're not the sorriest piece of ass in London... then you'll certainly be the sorest.". Like før dette får utviklet seg fra trakassering til voldtekt – gruppevoldtekt som sådan, i og med at det er tre av dem, så trer V inn i bakgaten og setter en stopper for det hele, med (Shakespeare og) vold. Dette er vårt førsteinntrykk av V, hans aller første handling.

Margrethe Bruun Vaage skriver om liknende bruk av voldtekstmenn i TV-serier. I hennes upublisert artikkel, gjengitt med forfatterens tillatelse "On the Repulsive Rapist, and the Difference Between Morality in Fiction and Real Life" viser hun til to funksjoner ved bruk av voldtekt, som begge er passende opp mot *V for Vendetta*.

First, rape marks some characters as antagonists. The raping characters are used as what we can call *contrast characters* – unsympathetic characters with the main function of making the antiheroes morally preferable. Secondly, rape is used as justification for vigilante revenge, and to make the spectator applaud such revenge. (Vaage upublisert)

Dette er ikke bare treffende, men situasjonen gir, om mulig, enda mer grunn til applaus og sympati med V, siden han klarer å stoppe voldtekten før den skjer – vel merk, etter at tilskueren er sikker på at den ville forekommet. Moralsk sett setter dette han i særdeles godt lys, og det rettfærdiggjør bruk av vold, men man må spørre seg om det er et fripass for hva som helst? Vs førsteinntrykk gir han i alle fall et moralsk forsprang, og i møte med sjefene for disse undersåttene er det ikke vanskelig å vedlikeholde. "(...) depiction of rape is a powerful narrative strategy to evoke feelings of antipathy, and stir up desire for revenge." (Vaage upublisert). Finurlig nok klarer filmen å bruke denne narrative strategien ikke bare uten å vise voldtekt, men uten at voldtektene faktisk forekommer, som også gjør at filmen unngår

kontrovers. Dette lar seg gjøre fordi kontrast-rollefigurene – voldtekstmennene, blir etablert som det uten at handlingen – voldtekten, blir utført. Som gjøres med for eksempel dialogen som ble sitert over, dialog som etterlater liten tvil.

Begjæret om hevn må opprettholdes, spesielt i *V for Vendetta*, der voldtektene ikke blir gjennomført – og er derfor heller ikke like sterkt, som i de tilfeller Vaage omtaler. Som vi har sett, og skal fortsette å se på, gjøres dette på flere måter. Samme strategien brukes faktisk igjen, men nok en gang med omstendigheter som må forklares. Biskop Lilliman blir etablert som pedofil, som vi kan kalle voldtekt – i hvert fall sidestille det med, til og med i tilfeller hvor barnet er "villig". Effekten er bare desto større når den blir satt på en av geistligheten – som også gjør det hyklersk. Heller ikke i dette tilfellet skjer voldteken, men det er ingen tvil om hans vilje til å gjennomføre det. Dessuten tilsier den tidligere dialogen med hans assistent at dette er en vanlig ordning, og følgelig blir Lilliman likevel etablert som pedofil og voldtekstmann. På det aller minste, voldtekstmann eller ei, faller han innenfor rammene til Vaages videreføring av begrepet kontrast-rollefigur. Hvor det ikke faller direkte under voldtekt, faller det i hvert fall under avskyelig og frastøtende, "repulsive" som hun skriver.

I kontrast med en usympatisk diktator

Vi tar et steg tilbake i teori, og ser på kontrast-rollefigurer i en mer generell forstand, det som Vaage referer til av Murray Smith. Smith skriver om hvordan vi finner kannibalen Hannibal Lecter i *Silence of the Lambs* (Demme 1991) mer sympatisk på grunn av de han blir satt i kontrast til, blant annet hans fengselsvokter, som oppleves som sadistisk (Smith 1999). Med dette i bakhodet skal vi se på *V for Vendettas* største "bad-guy" opp imot V. Den første voldskonfrontasjonen er bare med undersåtter – det etablerer, men man har mye mer i vente. Hvor det er onde undersåtter er det som oftest noe større og verre i bakgrunnen. Vi skal se litt på hvordan Høykansler Sutler, den onde diktatoren, blir fremstilt. Det er mye fælt rundt denne allegoriske Hitleren. Allegorisk, implisitt Hitler på grunn av, blant mye annet, hvordan vi ser han og hans uniformerte militærmakt på oppstilling på talerstolen – som tatt ut av propogandafilm, eksemplarisk lik *Triumph des Willens* (Riefenstahl 1935) for eksempel. Ikke bare er han en Hitler-diktator i hvordan vi ser ham: han fjerner kulturelle goder, han brer fremmedhat og religionsfrykt – han skaper et tyranni basert på frykt. Han sitter med et mangfold av materielle goder som andre ikke engang har tilgang til, smør og melk blir blant annet poengtert. Rollen hans er fæl, han kunne like gjerne vært en som stjal godteri fra unger.

Ikke én eneste innstillingen i filmen viser han i noe slags form for godt lys. Diktatoren er feig, kontinuerlig bortgjemt i en bunker hvor han videoverfører seg selv til møter med hans råd. Ovenfor dette rådet er han patetisk herskende – smålig og truende, med kommentarer som: "Spare us your professional annotations, Mr. Finch. They are irrelevant." og "If I am sure of anything Inspector Finch, it is that this government will not survive if it is to be subject to your *feelings!*". Ytterligere får vi også servert et parodiprogram om han, laget av Deitrich, som i seg selv gjør han enda mer smålig, men det er hans reaksjon på programmet som virkelig setter han langt unna V – moralsk sett. V dreper på forskjellige grunnlag, riktignok er dette tidvise spekulative grunnlag, men han er aldri så lavt nede, ikke engang nært Sutler – som dreper bare fordi noen setter ham i komisk lys.

Ett eksempel på hvordan Sutler fremstilles som mer enn bare moralsk forkastelig, er når han kjefter på Inspektør Finch som har kommet i besittelsen av Delia Surridges dagbok. Under Sutlers tirade zoomer kamera sakte inn på munnen hans, et forhøyet fokus på hans vemmelighet og destruktive bruk av ordets makt, som gir tilskueren en påkjennende følelse av å være ham for nær – tilskueren blir nærmest presset til å avsky han ytterligere.

Satt i lys, av intertekstualitet

I kontrast med Sutlers hat for mye av det kulturelle, spesielt fremtredende i Deitrich hemmelige rom som har alt fra en koran til homoerotikk – som er gjort ulovlig av tyrannen, så burde vi se på Vs forherligelse av det. Nå må det sies at V ikke nødvendigvis forherliger alt av kultur (han rakker heller aldri ned på noe annet), så han kan potensielt anklages for å være litt høykulturell eller en såkalt kulturelite. Hans forherligelse er likevel tydelig, med hans frekvente sitater til blant annet verk av Shakespeare, hans elsk for filmen *The Count of Monte Cristo* (Lee 1934) og overfloden av bøker og kunst i hans eget Shadow Gallery. Navnet som i seg selv sier en del – et galleri i skyggen, gjemt fra Sutler.

Helle Kannik Hastrup skrev med teksten "Gensyn med vennerne - en revurdering af intertekstualitetens funktion i *Pulp Fiction*" i tidsskriftet 16:9 (Haastrup 2005), om hvordan intertekstualitet kan være med på å skape nærmere bånd med rollefigurer. Hun skiller mellom flere typer intertekstualitet, men den viktigste i dette tilfellet er den eksplisitte iboende intertekstualiteten. Som kan kort forklares med intertekstualitet som er i selve filmen (iboende) – ikke tekster seg i mellom, men også påpekt (med ord) av rollefigurerne selv (eksplisitt) (Ibid.). Et mot-eksempel, eller et eksempel *for* implisitt intertekstualitet, kan være

ovennevnte likhetstrekk mellom Sutler på talerstolen og *Triumph des Willens*. En av hennes konkluderende kommentarer forteller oss følgende:

Den eksplicitte iboende intertekstualitet er med til at gjøre de 'urealistiske' stereotype karakterer til genkendelige og identifikasjonsindbydende figurer, fordi filmen gjennom sin eksplicitte iboende intertekstualitet etablerer et fiktivt fællesskab med tilskueren. (Ibid.)

Et scenario som er særdeles passende med V, som tidligere har blitt omtalt med egenskaper som faller godt under både "urealistisk" og stereotypisk – om enn med en finurlig blanding av de to elementene. Hun skriver også:

Den eksplicitte iboende intertekstualitet forsterker vores engagement i karaktererne, men samtidig får vi som tilskuere også kult for skillingerne i de humoristiske voldssekvenser. Det er derfor karakterernes fortrolighet med film, som gjør, at indlevelse bliver mulig, fordi vi kan genkende mediefortroligheden, og fordi intertekstualiteten samtidig bliver karakterinformerende. (Ibid.)

Hastrup skriver riktignok om rollefigurene Vincent og Jules fra *Pulp Fiction* (Tarantino 1994), og deres referanser til film, TV og Hollywood celebriteter, som er betydelige mye mer popkulturelt anlagt enn hva V lirer av seg. Så la oss se litt på hva V bruker og omringer seg med, og om det kan ha samme effekt. *The Count of Monte Cristo* brukes veldig likt, foruten det faktum at den er foreldet – og problemet, om noe, ligger i nettopp bruk av det som er litt mindre pop-kulturelt. Myriader av Shakespeare-sitater og musikk av Tchaikovsky må sies å være utgått på dato pop-kulturelt sett. Til tross for, og ironisk nok også i tråd med, de høy-kulturelle antydningene så er disse verkene noe de aller fleste har vært borti gjennom elementær skolegang. Alle har kanskje ikke lest verk av Shakespeare i sin helhet, men hans ordlyd er umiskjennelig – og skulle det være noen tvil under fremførelsen av disse referansene, så påpeker både V og Evey ofte hvor det er fra (treffende under Hastrups konsept om eksplisitte intertekstualitet). Det viktigste med dette er ikke bare gjenkjennelsen, som Hastrup skriver: også det karakterinformerende. På dette punktet treffer den intertekstuelle bruken i *V for Vendetta* spikerhodet når det gjelder Vs karakter, hva ellers burde man bruke for å fremheve det teatraliske med noen, om ikke sitering av teaterstykker som for eksempel Hamlet? Teaterstykker som handler om konger som drepes (*Hamlet*, *Richard III*), bøker som handler om å lure djevelen (*Faust*), film som handler om en personlig vendetta (*The Count of*

Monte Cristo) og musikk som ble laget til minne for Russlands forsvar mot den militante (lille) giganten Napoleon (*1812 Overture*) – alt er overraskende treffende for tematikken til Vs karakter og handlinger, intertekstuelt sett.

Den klare ukklarheten

"(...) as both victim and villain"

Under disse premissene kan man bruke Hastrups argument for å vise til et forhold mellom V og tilskueren, som knyttes og gjøres sterkere gjennom bruk av deriblant intertekstualitet. Som kanskje ikke forsvarer V moralsk sett, men det gjør at tilskueren dømmer han mindre på moralsk grunnlag – spesielt når dette settes i kontrast med hvordan hans opposisjon fremstilles. Om man setter det på spissen: Hvem liker folk flest mest, Shakespeare eller Hitler? I tråd med Hastrups tekst, gjør dette voldssekvensene mer passende og mer akseptable, gjerne i tråd med Shakespearsk dramatikk. Kort sagt, med intertekstualitet blir man satt nærmere rollefiguren V, på hans side, samtidig som volden ikke bare distanseres, men også gjøres mer passende innad det iboende i filmen. Er kanskje ikke avvæpnende for situasjonen å høre V annonsere seg selv som "a ghost of christmas past" før han i kaldt bold dreper Lewis Prothero i dusjen? En lek med ord, som sier noe om han selv – på så mange måter, samtidig som de fleste vil familiært smile til hvordan denne koblingen kunne være mulig med Dickens *En Julefortelling*.

Det er så veldig mange flere nyanser til dette, men noen gode grunnlag er blitt nevnt, vi kan fortrolig si at V er en moralsk kompleks rollefigur. Om vi ser han i mørket eller i lyset er ikke like viktig, han er skapt for begge – han lever i et opplyst rom fylt med skygger. Det faktum at han er *minst* like tvetydig som han selv erklærer er noe vi kan ta ut av dette. Vi fastslår en klar ukklarhet; V som moralsk tvetydig. En hensiktsmessig tvetydighet, som forvirrer tilskueren på en god måte – som gjør tilskueren kritisk og vurderende. Handlingen og filmens virkemidler drar oss i flere retninger samtidig, og man blir følgelig nødt til å åpne øynene og se i flere retninger.

4.4 eVey

"I, like God, do not play with dice and do not believe in coincidence."

I lys og skyggen av V kan man bedre se nærmere på Evey, den kvinnelige hovedrollefiguren.

Hun er den eneste rollefiguren han forholder seg til uten at det har noe med hans plott å gjøre – i utgangspunktet. Hun er en av de få han snakker med som han ikke planlegger å legge i en tidlig grav. Hun er, ikke minst, den som gjør at han faktisk forandrer planene sine, ved å overgi valget om å dra i spaken som vil sprengte parlamentet til henne. Hvor hans hat er ild, er hun vannet som roer flammen – en allegori, knyttet til rollefigurene, som også er å finne i filmen. Man kan påstå at filmen inneholder to "gjenfødelser"; V blir gjenfødt etter sitt fangenskap og Evey blir gjenfødt etter hennes fangenskap av V. Begge lider under en påtrengt åpenbaring om verden de lever i – de blir presset i et hjørne, deres syn på verden endres og deres holdning til den tar en brå vending. V får det gjennom hat, i fangenskap av en tyrannisk stat under oppbygning. Evey får det gjennom kjærlighet – av V, forkledd som den samme tyranniske staten på høyden av sin makt. Faren til Evey fortalte en gang til henne: "(...) artists use lies to tell the truth, while politicians use them to cover the truth up.". V led under politikere som brukte løgner for å skape en falsk sannhet, mens Evey måtte lide under løgnene til den dramatiske "kunstneren" V, for å komme til en sannhet – som førte til hennes åpenbaring, hennes gjenfødelse. Deres åpenbaringer og allegoriske gjenfødelser er kun meningsbærende i det de gjenvinner sin frihet, og kun mulig gjennom deres fangenskap, så det er når de møter sin frihet at filmens virkemidler trer i kraft for å vise og fremheve metaforene.

Når vi ser tilbake i Vs fortid får vi se han tre ut av sitt fangenskap, vi får bokstavelig talt se han stå i flammehavet, skapt av det hat som har omringet han, idet det brenner til grunnen. Han mister sin identitet på grunn av hans hukommelsestap, nærmest påført av dem, men vi får også se den forsvinne der han står med huden svidd bort – hans utvendige identitet. Med ild blir han redusert til et skall av hans tidligere liv, og han må følgelig, etter hvert, ta på seg en ny identitet. Sekvensen filmes fra en lav vinkel, som fremhever hans overmenneskelige makt og raseri idet han ikke lenger er holdt fanget. Og samtidig, der han står omsvøpet av skyggen – en silhuett omringet av et inferno, så skildrer dette på metaforisk vis det helvete han har vært fanget av og skapt i. Han har kommet opp av avgrunnen – en fønix gjenfødt i ild skapt av hat, et våpen smidd indirekte av statens onde hensikter, og han vet bare om én grunn til å fortsette å leve i dette helvete, for å sette en stopper for det. Akkurat denne beskuelsen får vi også, med nærbilde, se reflektert i øynene til Delia Surrigde, legen som har påført han uendelige lidelser og fratatt hans identitet – han er skapt i hennes øyne. Dette innser hun delvis selv, som vi får høre fra hennes dagbok, men alt ligger i dette ene bildet: den

frigjorte slaven som vil bli deres undergang, og hun vet det – det synes i de samme øynene som reflekterer dette, fryktfulle øyne.

Evey går gjennom en liknende prosess, men til tross for likhetene er det på mange måter diametralt forskjellig. For at Evey skal forstå, for at hun skal kunne være med på plottet – for å se sannheten, må hun gå gjennom det samme som V, om enn bare en liten smakebit i forhold. Derfor konstruerer V et fiktivt scenario, likt det han selv opplevde. I deres fangenskap finner begge redning i lappen etterlatt av Valerie (V – alerie). Hennes appell om at alt du har er din integritet, at det er den siste tomme av deg – som ingen kan ta fra deg. En fortelling som også viser nestekjærlighet, som i hennes situasjon er utrolig, der hun sitter i fangenskap, som en labrotte, kun fordi hun elsket en kvinne. Der Evey tidligere i filmen prøvde å rømme fra V, når han tok livet av biskopen Lilliman, står hun nå opp mot de som undertrykker henne – med hennes siste bit av seg selv, hennes integritet, beskytter hun V. Som det skal vise seg, så er det riktignok V som gjør dette mot henne. Prosessen har likevel forandret henne, til det bedre (for situasjonen) – hun har våknet opp, og ser verden mer som V. Fordi det hele var en løgn har hun ingen å hate, som V hadde, men hun ser nå de som V hater i nytt lys – hun ser sannheten bak, mens hennes nestekjærlighet ennå er i behold.

Hennes åpenbaring vises på taket, like filmatisk og like metaforisk som V sin. De tar heisen opp av den fiktive avgrunnen som V har skapt, og hun trer ut i regnet. Med V i bakgrunnen, ser vi det livgivende og rensende vannet treffe Evey idet hun trer ut på taket og løfter armene som V gjorde under hans gjenfødelse, mens det kryssklippes tilbake til V i samme positur, i infernoet. Kameravinklene er ovenfra, rett etter at hun selv har kommentert at "God is in the rain". Hvor Vs gjenfødelse gir metaforer til hat og helvete, gir Eveys assosiasjoner til himmelen og kjærlighet. Der ild har drept deler av V, har vann gitt liv til nye i Evey. Evey gråter; hun føler ennå – annet enn hat og raseri. Og under det hele spilles oppløftende musikk, som vel merk er navngitt *Evey Reborn*. I likhet med forrige kapittel kan man tale om en overføring av overbevisning og "weltanschauung". Man kan spørre seg om det overføres til tilskueren, så vel som til Evey. Og om man tar det enda lenger, om det eventuelt overføres til tilskueren, gjør det da det *fordi* det overføres til Evey?

4.5 Finch, en upartisk sympatisør

"(...) I suddenly had this feeling, that everything was connected."

Det er også en annen viktig rollefigur som er med på avgjørelsen om den skjebnesvangre spaken ved slutten av filmen, og det er inspektør Finch. Finch har et veldig annet

utgangspunkt for å forstå V enn Evey, han er mannen som i hovedsak er satt til å fange terroristen V – og Finch anser han også som en. I starten av hans jakt vurderer de han til og med bare så vidt som menneske, Finch forsvarer V til sin assistent "some part of him must be human". Inspektøren har heller ingen direkte kontakt med V i løpet av sin jakt etter sannheten, utenom når V forklarer seg som William (W – illiam) Rookwood – så hans vurdering er basert på Vs handlinger, ikke adferd og berettigelser. I løpet av hans etterforskning viser det seg derimot at staten, og dens ferd mot makten ikke er representativ med det Finch tidligere trodde. I tillegg til hans funn, hvor dagboken til Delia Surridge muligens er det mest overbevisende, blir han også truet av både Mr. Creedy og Kansler Sutler underveis. I deres desperasjon viser de Finch deres sanne ansikt, som en følge av dette må han revurdere hvem som er verdt å ta side med – og han forlater ikke lovens side med letthet, til tross alt dette.

Nok en gang bruker V løgner for å fortelle sannhet, for å endre andres perspektiv. V, forkledd som en tidligere agent av Creedy, forteller Finch forhistorien til de store spillerene i det politiske spillet som har ledet samfunnet til det det er – med politiske usannheter og manipulasjon av media som grunnmur. Alt V sier er tilsynelatende sant, om man ser bort fra den ene løgneren – V ikke er Rookwood. Som med Eveys fangenskap er tilskueren like sannsynlig som Finch å bli lurt av løgneren, inntil Finch i ettertid avslører det selvsagt. Det må riktignok sies at denne løgneren er betydelig lettere å gjennomskue på grunn av stemmen til V (Hugo Weaving) og man kan se skadd hud på Rookwood.

Finch har ikke en form for gjenfødelse som V og Evey, men han kan sies å ha en åpenbaring som er minst like nevneverdig, om ikke mer. Mannen blir løyet til, frem og tilbake, i løpet av hans søken – fra alle kanter, og han finner også ut at mye av det er løgn. Til tross for det akkumulerer han mye informasjon, ikke minst fra statens, Creedys og Sutlers side, basert på deres reaksjoner. Fra hans standpunkt er det tydelig at de har noe og skjule, og deres desperasjonen blir mer og mer gjennomskuelig. Basert på hans etterforskning, alle løgner han har møtt og spesielt dagboken til Delia Surridge, bygger Finch opp en forståelse av situasjonen. Han drar utenfor kwarantene, for å se fortidens artefakter med egne øyne, mens han inneholder nåtidens forvirringer. Når han kommer tilbake, og kaoset med de utleverte maskene begynner, forklarer han til sin assistent Domonic:

When I was there it was strange. I suddenly had this feeling that everything was connected. It was like I could see the whole thing – one long chain of events. I felt like I could see everything that have happened. And everything that is going to happen. It

was like a perfect pattern, laid out to me.

Dette er begynnelsen på det man kan kalle "dominomontasjen". Finchs forklaring som vises kryssklipt med folkets reaksjoner på maskene og V som setter opp dominobrikker i form av en V. Finchs del inneholder klipp fra fortiden, som tilskueren samtidig har et fortidsbilde av siden vi har sett det meste tidligere i filmen. Fortiden er, med klipping, satt i sammenheng med nåtiden, som også vises frem med blant annet folket og maskene. Det er særskilt viktig å bemerke seg at det i tillegg til dette, og ikke minst i sammenheng med, vises frempek til senere i filmen, raske klipp med biter fra senere. Inkludert bilder som Finch ikke *kan* forestille seg, han har ikke informasjon om det – noe får han ikke engang informasjon om senere heller, innen diegesen. Noe av det ender ikke opp med å skje heller, det blir i hvert fall ikke vist i løpet av filmen. Dette er muligens sekvenser som er klippet ut av filmen, bare ikke ut av montasjen, men vi tar filmen for filmen – og antar at det er intensjonelt.

Hele sekvensen er kryssklipt med V som setter opp dominobrikker i form av en stor V, allegorisk for hans mesterplan. Assistenten spør om Finch vet hva som kommer til å skje basert på overblikket, hvor han svarer: "No. It was a feeling – but I can guess". Hans gjetning for den umiddelbare fremtiden er ikke bare korrekt, den klippes sammen med det som faktisk skjer videre – et oversiktlig hopp i tid. Vi får se hvordan det gnistrer mellom den militær makten og folket, ledende opp mot dagen alle venter på – den femte november, dagen Guy Fawkes prøvde å sprengte parlamentet. "At which point: all V needs to do, is keep his word... and then." sier Finch, så får vi se dominoeffekten av Vs plan overlappende med de faktiske fallende dominobrikkene. En komplimenterende, passende og relativt bokstavelig allegori. Det hele viser Finchs tankegang, dette er hans åpenbaring og oversikt over situasjonen, og som sådan den informasjonen han besitter idet han finner toget med Evey og sprengstoffet. Filmens mest moralske og filosofiske posisjon, allegorisk fremhevet av den aller siste dominobrikken som V ikke velter. Han gir det aller siste valget over til folket: med intensjon og kjærlighet til Evey, og med skjebnens inngrep også til Finch. Evey og Finch, folkets representanter etterfølgende han som *var* "cast vicariously as both victim and villain by the vicissitudes of Fate."; Evey og Finch, den nye vox populi. Alt som står mellom dem og en revolusjon er et trekk i en spake.

4.6 En kjede med hendelser, som et mønster.

Dette kapitlet introduserte V med hans introduksjonsmonolog og en påfølgende granskning av den. Monologen viser frem både tematikk og problematikk som vi har tatt videre. Først har vi tatt for oss Vs tvetydige karakter, som både helt og kjeltring ("heltring"). Dette ble gjort med fokus på masken hans. I sammenligning med *Mona Lisa* er også V skapt for å sees i forskjellige lys og skygge, samt med flere perspektivmuligheter, med en påstand om at disse kan farges av hvordan tilskueren dømmer han moralsk sett. Deretter plasserte vi V i skyggen, og fikk gjennom dét fremhevet noen interessante og spekulative tomrom, som man så ofte kan støte på når man leter i mørket. V er ikke *bare* skapt for det dunkle, så vi har vist til noen måter han i kontrast med det mørke, også kan sees i dagslys. Hvordan det motbydelige i mørket kan få han til å se lysere ut; satt i kontrast med voldtekstmenn, pedofile og en allegorisk Hitler, er det ingen stor utfordring å virke snill. I tillegg til denne kontrasten har det også blitt påpekt hvordan intertekstualitet ikke bare brukes for å skape distanse og berettigelse til voldsgjerninger gjort av V, men også som karakterinformerende og nyanserende – samtidig som det får tilskueren på Vs side. I etterkant av en grundig gjennomgang av rollefiguren V så vi på de to viktigste rollefigurer i hans kjølevann, Evey og Finch: Begge ble satt i sammenheng med deres vei til opplysning og åpenbaring rundt V og om hans revolusjon. Evey som en videreføring av V, bare at hun blir gjenfødt i regnet, i motsetning til Vs forferdelige fortid og gjenfødelse i ild. Finch som en av motpartene som lar seg overbevise av Vs sak, etter nøye etterforskning. Begge blir fostret av både V og skjebnen, og videre ledet mot filmens viktigste filosofiske posisjon

4.7 Evey og Finch, folkets representanter

"Remember, remember..."

V i seg selv er essensiell for denne filmen, naturligvis, men når det gjelder en moralsk og filosofisk tilnærming, så er det bare deler av hans karakter som er virkelig viktig. Vi har tidligere argumentert for at han er, på sett og vis, tre personer – og samtidig er han ingen, og alle. Han er en helt, en kjeltring og en gjenfødt historisk figur; han har mistet sin identitet samtidig som han har tatt på seg flere nye identiteter for å representere folket. Det som er et problem med V, om noe, er i hovedsak hans todeling, mellom det gode og det onde. V er en anti-skurk, og for han er målet helligere enn midlet – akkurat som det sies om Mr. Creedy. Mens målet er godt ment av V så er hans midler utvilsomt onde. Vi spørres derfor, indirekte, om V og hans handlinger er et nødvendig onde. Dette skulle man helt klart kunne kalt en

intuitivt filosofisk posisjon, om det ikke hadde vært for at han ofrer sitt eget liv. Idet V dør, med vilje og viten om det på forhånd, så avsluttes posisjonen før den virkelig blir aktuell – det er ingen å dømme lenger, ingen som *kan* straffes. Det er et moralsk problem som kommer til ende i selve filmen, idet rollefiguren dør på grunn av sine handlinger. Ikke ulikt for eksempel *Scarface* (De Palma 1983). Spørsmålet om V er et nødvendig onde tar en ny form, i Vs bortgang må vi heller tenke: *Når* er V en nødvendig onde? Hvor mye skal til for at dette ondet er nødvendig?

Disse spørsmålene kommer ut av situasjonen, men som sådan er de ikke en filosofisk posisjon. En kan like gjerne bare tenke at dette var enten rett eller feil. Tenker man at det er feil så har man riktignok mye å tenke over, men med en myriade av virkemidler, som vi har sett på i analysen, så ledes man mot at det er rett. V er kanskje moralsk tvetydig, men det totalitære regimet er sort som fanden selv. Det er opp til Evey og Finch å avgjøre om regimet for stå eller ei. Disse to rollefigurene – folkets representanter, er de som tilskueren er på informasjonnivå med. Eller som Murray Smith ville sagt, som vi har subjektiv tilgang til – som danner en allianse med tilskueren (Smith 1995, s. 81-86). V er kanskje hovedrollefiguren, men han er tidvis utilnærmelig og konstant moralsk utilgjengelig – han svinger begge veier hele tiden og faller følgende bare under det Smith kaller *alignment* (Ibid.). Evey og Finch derimot er de som hjelper oss å forstå V, det er gjennom deres forståelse at vi kan forstå V. Som vi har vært inne på, som en gode og som virkemiddel, bruker V løgn og manipulasjon. Han gjør det med "hjerte på rett sted", men han blir likevel upålitelig, spesielt siden han også lurert tilskueren. Når V settes i kontrast med Finch og Evey blir de særdeles pålitelig – i hvert fall når det kombineres med tilgang til deres tenkemåter, og som vi mer eksplisitt har vært inne på: åpenbaringer og forståelser.

Opp til nå har kanskje inntrykket vært at den filosofiske posisjonen kommer når disse rollefigurene, som tilskueren blir alliert med og sidestilles med, står ovenfor valget om å dra i spaken eller ikke. Posisjonen er nær, men det er ikke helt der det ligger.

Idet spaken allerede har blitt presset ned – når valget er gjort, ikke når det blir gjort eller like før, det er da man virkelig settes i en filosofisk posisjon. Vi har allerede vist til hvordan filmen, og spesielt rollefiguren V tvinger en kritisk holdning ut av tilskueren, men først etter dette valget er gjort blir man tvunget til å reflektere. Det ikke et spørsmål som må besvares som sådan, det er et svar som nå må *vurderes*. Siden vi har fått informasjon, forståelse og bakgrunn gjennom våre allierte – Finch og Evey, som kan kalles mer enn folkets

representanter, men tilskuerens representanter, så kan vi rett og slett ikke bare tenke ja eller nei. Filmen har med en hærsikare virkemidler ledet oss til å se med et kritisk blikk, og når valget er gjort må vi se tilbake gjennom Finch og Evey og samtidig svare "Ja/Nei, *fordi*...". Idet man tenker *fordi* og *hvorfor* må man se seg tilbake, et tilbakeblikk på en moralsk grumsete vei. Og en slik vei leder tilskueren mot et kritisk og refleksivt syn på posisjonen.

I tråd med det vi utarbeidet av Wartenbergs materiale kan vi her tale om en intuitiv filosofisk posisjon basert på både handlingen og det visuelle. Videre er det, med filmatiske virkemidler, lagt opp for perspektivendringer rettet mot V og hans sak, gjennom tilskuerens tilgang til rollefigurene Evey og Finch. Prikken over i-en blir satt på slutten av filmen, når V metaforisk sett blir folket. "He was Edmond Dantés [*Count of Monte Cristo*]... and he was my father. He was you... and me. He was all of us." sier Evey samtidig som vi får se alle som har vært med i handlingen ta av seg Guy Fawkes forklodningen, til og med de som har dødd – eksempelvis Deitrich. V var oss alle, han var også tilskueren – han var det vi ville. Og vi blir møtt med en ettertanke, "var dette det jeg ville?".

4.8 Et tidsbilde eller bare et glimt av tiden?

I motsetning til forrige analyseobjekt står vi nå ovenfor et annerledes tidsbilde. Tidsbildet i *Hero* er betraktelig mye mer komplekst enn i *V for Vendetta*, men det betyr ikke at dette er enklere å ta for seg. Hvor *Hero* har ett stort et, som går i dybden – lag for lag, så må man her tale om et flertall mindre tilfeller.

På den mer spekulative fronten kan vi først ta for oss V. Analysen har brukt mye tid på å dele V i flere deler. Man kan spekulere rundt et eventuelt meta-tidsbilde, hvor man ser den gjenfødte, historiske Guy Fawkes satt i et alternativt London med klare allegorier til nazi-Tyskland, men det blir blant annet for kulturelt betinget – det får bare stå som en interessant bemerkning. Hans oppdeling mellom ond og god er enklere å nærme seg. Om en rollefigur er skapt for, minst, to perspektiver – som er blitt argumentert for under sammenligningen med *Mona Lisa*, kreves det at tilskueren revurdere sitt perspektiv hver gang Vs to diametrale sider kolliderer. Når man oppfatter V som en helt, må man tenke seg om idet han gjør umoralske handlinger. Også omvendt, om man ser V som en kjeltring må man revurder han, basert på fortiden, idet V gjør ting som er snille. Kan man påstå at det kommer to samtidige ut av Vs todelte vesen, som ikke kan eksistere samtidig, som Deleuze etterspør? I lys av analysen, som riktignok fremhever Vs tvetydighet og utfordrende moralske holdning, blir det vanskelig å påstå. Som vi har vist til i analysen, så er Vs tvetydighet hensiktsmessig konstruert.

Virkemidlene som er i spill gjør at Vs tvetydighet ikke fører til et oppdelt syn på han. V er kanskje både helt og kjeltring, men han er nøye smidd sammen. Han er likevel et svært interessant moral psykologisk studieobjekt. Tiden skurrer idet vi ser oss tilbake i den virtuelle fremstillingen vi har laget av V, vi må revurdere, men dette kan nok ikke sies å være mer enn et indirekte bilde av tiden. Mer enn bare et bevegelsesbilde, men mindre enn et tidsbilde – vi entrer ikke krystallregimet som sådan.

I likhet med *Hero* blir tilskueren også i denne filmen bedratt av hovedrollefiguren, og hvis man kan snakke om tidsbildet i den, hvorfor ikke her? V lyver til tilskueren, gjennom og til tilskuerens allierte Evey og Finch. I begge tilfeller blir vi konfrontert med en konstruert løgn, som man i retrospekt selv må de-konstruere i vårt virtuelle minne. "Problemet" her er at det lar seg gjøre, du må ikke skape noe nytt i det virtuelle (minnet) – man må de-konstruere uten å rekonstruere. I *Hero* må en ny fortid skapes i retrospekt, i *V for Vendetta* må fortiden bare sees annerledes enn man gjorde først. Idet man mentalt går tilbake må man bare se løgngen som løgn – den blir bare fortalt, ikke vist. Når en vet hva som har skjedd og tenker tilbake, da innser man at det var V som var i skyggen, selv om man da antok at det var Mr. Creedy, eller man skjønner at Rookwood var en forkledd V. Nok et tilfelle av et indirekte bilde av tiden.

Det man kanskje skulle tro var en klar forekomst av tidsbildet, Finchs åpenbaring vist i tiden, skal også vise seg å være utfordrende å legge under begrepet, men likevel givende. Å vise et tidsbilde er ikke det samme som å gi tilskueren et tidsbilde, det må nødvendigvis foregå i det virtuelle i tilskueren, ikke i det bevegelige bildet. Representasjonen er likevel særs treffende, hvor Finch i et øyeblikk viser oss hvordan han ser tilbake på fortiden og fremover mot den ubestemmelige fremtiden – fra hans flyktige nåtid. Det er denne prosessen som Deleuze beskriver, bare at den skjer kontinuerlig i tilskueren. Det er når denne prosessen, som vi ser i Finch, bryter med tiden som vi faktisk har sett at vi må konstruere noe nytt i den virtuelle fortiden – og basert på dette nye, konstant endre den ubestemmelige fremtiden.

Prosesen er riktignok subjektivt forankret i Finch, men når han ser frem i tid skjer det noe med tilskueren likevel. Fremtidsbildene som vises, med få unntak, er faktisk det som kommer til å skje senere i handlingen – nøyaktige frempek. På denne basis alene, at vi må sette disse bildene, som går forbi i en ekstrem hastighet, i kontekst med hverandre, begynner man å se tiden. Glimtvis får vi biter fra fremtiden som vi må forsøke å lage koherens med, ved å skape en ubestemmelig fremtid mellom det aktuelle som blir vist i nåtid og Finchs

ubestemmelige fremtid. Det blir et konkret tomrom mellom dit vi er kommet i filmen og det vi er vist i fremtiden som må fylles, om enn raskere enn vi selv kanskje får med oss. Jamfør tidligere nevnte sitat av Deleuze har det spirituelle automaton i et slikt krystallbilde vist seg: "The spiritual automaton is in the psychic situation of the seer, who sees better and further than he can react, that is, think." (Deleuze 1989, s. 170). Dette tidsbildet fungerer ikke bare forover, men også bakover. Idet vi faktisk kommer til det frempeke har vist, må vi bevisst eller ubevisst se oss tilbake igjen, det vil fremkalle et *déjà vu*. Deleuze formulerer slike forstyrrelser av hukommelsen, som en del av tidsbildet slik:

When we cannot remember, sensory-motor extensions remains suspended, and the actual image, the present optical perception, does not link up with either a motor image or a recollection-image which would re-establish contact. It rather enter into relation with genuinely virtual elements, feelings of *déjà vu* or past 'in general' (I must have seen that man somewhere...), dream-images (I have the feeling that I saw him in a dream...), fantasies or theatre scenes (he seems to play a role I am familiar with...). (Ibid., s. 54-55)

Som nevnt er det også noen unntak i disse raske glimtene, fra både fortid og fremtid, som *ikke* er med ellers i filmen. Det ene bildet viser Deitrich som tenner en røyk på sitt kontor, og med fyrstikken fyrer på noe i en papirkurv. Antagelig det første skriptet til hans parodiske program om Sutler, men vi vet ikke sikkert. Det er ytterligere forstyrrende at han røyker, noe som ikke blir etablert eller gjort ellers i filmen. Fra fremtiden får vi et skue av Evey som står i en leilighet med ingen ringere enn Finch sittende på sofaen, som man kan skimte i et speil på veggen. At de, på dette tidspunktet i filmen er sammen er grunnen til at vi med sikkerhet kan si at dette er i fremtiden av handlingen. Det mest forunderlige med dette glimtet er at Evey står og lukter på røde roser. Gjennom Valerie, hun skriver lappen som V og Evey leser i fangenskap, er rosene blitt et symbol for tiden som var før tyranniet begynte. "It seems strange that my life should end in such a terrible place, but for three years I had roses and apologized to no one.". Om enn bare glimtvis så blir det sagt, i en forstyrrende rask kontekst, at rosene og den gode tiden vil returnere – i fremtiden. Disse bildene som ikke er med i handlingen utenom glimtet er først og fremst bare forvirrende, på en bra måte opp mot tidsbildet – det skaper mer grunnlag for det virtuelle å forhandle med det aktuelle. Dog er bildene som ikke blir realisert i diegesen så mye mer interessante når man tar for seg filmen med gjentatte visninger, for tidsbildet fungerer her like godt når man allerede har sett fremtiden i diegesen selv, mye på grunn av disse unntakene som aldri blir satt i kontekst.

Når man først har nevnt drømmebilder, eller metaforbilder, må også slutten på filmen nevnes, når folket ikledd Guy Fawkes masker viser sine identiteter. Denne sekvensen er muligens en metafor for hvordan V "var folket" og hvordan folket, gjennom han, igjen ble seg selv. Men når de døde viser seg, skimter man også tidsbildet. Metaforen gir oss en tid som ikke kan eksistere samtidig som: fortiden vi har sett, nåtiden det kryssklippes med og heller ikke en fremtid hvor de døde lever. Nok en gang, helt til slutt, ser vi inn i krystallbildet.

Selv om *V for Vendetta* byr på glimt av tidsbildet, så er dette i kort tilfeller. I kontrast med det vi fant i *Hero* må dette sies å bare være små tidsbilder, mens *Hero* nærmest i sin helhet er et tidsbilde.

Kapittel 5: Avslutning

5.1 En kort oppsummering

Teorikapitlet er denne oppgavens grunnmur, la oss ta et tilbakeblikk før vi begynner på slutten. Med å se på hermeneutikk fra en litt alternativt vinkel, kombinert med tanker fra Rodowick, har vi satt oss i posisjon innen humaniora og academia – ved å vise til et ønske om originalitet. Humaniora handler om å behandle kunnskap, distribuere forståelse og å lage diskurs. Basert på dette ble Wartenbergs bok *Thinking on Screen: Film as Philosophy* (Wartenberg 2007) valgt for å jobbe videre med å knytte bånd mellom film og filosofi.

Wartenbergs studie gir en legitimitet til filmfilosofi, og hvor hans appell faller litt kort i hans henvendelse til filosofiske instanser, kan den mer passende plukkes opp av filmvitere. I hans avslutningskapittel kommer det frem noen punkter hans selv mener kunne vært fornuftig å utforske videre. Disse punktene, som han selv ikke behandlet, ble oppsummert til: film kan muligens være filosofisk ved å endre perspektiver og holdninger til tilskueren, samt at det filosofiske med det visuelle og det temporære ved film burde videre utforskes. Ut av dette kom fremgangsmåten for analysene. Først i å se etter det perspektivendrende i det visuelle, altså filmens virkemidler, med fokus på blant annet mise-en-scène og klipping. Deretter ved å supplere med det temporære. Det første punktet viser til hvordan tilskueren ledes mot filosofiske posisjoner, mens det andre (det temporære) forsterker det første. Fremgangsmåten ble da med andre ord å se etter virkemidler som gjør tilskueren kritisk og refleksiv. Men før vi kom så langt måtte det redegjøres for teori som tar for seg det temporære – med Gilles Deleuzes filosofiske studie om tid i film: *Cinema 2: The Time-Image*. (Deleuze 1989).

Det siste delkapitlet tar for seg en forståelse av hvordan tidsbilde, som Deleuze kaller det, og effekten av det (det spirituelle automaton) kan oppstå i film. Siden hans teori var kompleks, og krevde mer enn hva som kan forventes av en leser, så ble det gjort avgrensninger med hjelp av Rodowicks bok om Deleuzes tidsbilde. Redegjøringen og forståelsen har også basert seg på en argumentasjonsrekkefølge fra en artikkel av Margrethe Bruun Vaage. Tidsbildet, som viser til filmen som tankevekkende, vil dermed brukes til å se på filmens filosofiske muligheter gjennom det temporale. Fordi Deleuzes tidsbilde må settes i kontekst med handlingen blir det supplerende til det visuelle.

5.2 Sannhet gjennom løgn?

Begge filmene er blitt analysert med fokus på det visuelle. Analysen av *Hero* tar utgangspunkt i klipping og bygger videre på dets indikasjon (kongens sinn i fargeoppdelingene), med å se på fortellerperspektiver opp mot både handling og mise-en-scène. *V for Vendetta*s analyse vender på det og tar utgangspunkt i handling og mise-en-scène for så å vise til hvordan det visuelle fremhever det, i kontekst av blant annet moralpsykologi. Med å gå gjennom filmene på en slik måte i analysene har vi fått gitt bakgrunn for forståelse, satt innhold i kontekst og ledet opp mot de deler av filmene som til sist blir relevante for deres intuitive filosofiske posisjoner, og i etterkant – tidsbilder.

I begge analysene har vi fått sett nærmere på: Bedrag av tilskueren, perspektiver som forandres gjennom biroller, det implisitte og metaforiske i handlingen og mise-en-scène, helter som er vanskelig å nærme seg moralsk og hvordan de filmatiske virkemidler fremhever samtlige. Analysefilmene har noen fascinerende likhetstrekk, til tross for deres ulikheter. Begge handler om hvordan én mann kan forandre et samfunn, med å konfrontere landets leder med voldsmakt, begge må også dø for å oppnå sitt mål. Løgn og manipulasjon, både i og utenfor diegesen, har vært med på å forme våre perspektiver. Filmenes virkemidler, perspektiver og ikke minst tidsbilder har fremhevet tematikk, problematikk og deres overtalelsesevne.

Løgn kan være så mangt, og som sådan er fiksjonsfilm også løgn. Som vi har sett med filmene, og *i* filmene, kan løgner lede mot noe positivt – sannhet og forståelse. Sannhet kan også være så mangt, i hvert fall om man gir slipp på jakten etter sannheten, og heller leter etter sannhet, én sannhet eller sin sannhet. Filosofi vil for mange være en søken etter sannhet, film kan hjelpe til med det – med å skape problemstillinger og posisjoner som krever koherens og forståelse av tilskueren. Ikke all film naturligvis, men film som bygger opp til en kritisk og reflekterende holdning med filmatiske virkemidler underveis. *Hero* og *V for Vendetta* er to slike filmer.

Gjennom løgn har vi funnet sannhet; gjennom film har vi funnet filosofiske posisjoner.

5.3 I ettertanke

Analysene viser at filmene benytter en sammensetning av biroller som et virkemiddel. Disse birollene blir brukt som en kobling mellom tilskueren og hovedrollefigurene. I begge tilfeller

kommer hovedrollefiguren med noe som er kontroversielt, til dels forrædersk og nytenkende, som til å begynne med kan være vanskelig å forstå. En terrorist og en snikmorder er hovedrollefigurene, men rundt dem, er det mange sympatiske eller passende biroller. Biroller som må forstå og forhandle med disse hovedrollefigurene; en sammensetning som hjelper tilskueren å forstå disse heltene. Men hvor passende er det egentlig å kalle dem helter? I analysen om *Hero* fikk vi problematisert selve begrepet mot tittelen. I *V for Vendetta* fikk vi sett på Vs tvetydighet gjennom mise-en-scène og moralpsykologi, og har valgt å kalle han både "heltring" og anti-skurk.

Det er et retorisk grep som er å finne i Gregg Rickmans artikkel "The Western Under Erasure: *Dead Man*", som er passende å trekke inn her. Rickman skriver om westernfilmen *Dead Man* (Jarmusch 1995), grepet tar han fra Derrida og Heidegger, og har lite med western i seg selv å gjøre. Han bruker det for å si at *Dead Man*, i etterkant av sin analyse, er ekvivalent med ~~Dead Man~~, fordi filmen handler om en mann som alltid kan tolkes som død og levende på samme tid. Det er en kontinuerlig etablering av mannens liv, samtidig som det er en kontinuerlig kansellering av mannens liv. Kort forklart: "A concept is, but also simultaneously is not." (Rickman 1989, s. 399), det Rickman kaller stryking (erasure).

Navnløs og V kan sies å være ~~helter~~, dette må ikke forveksles med eksemplet fra *Dead Man* – de er ikke ~~helter~~ fordi de er "dømt" til å dø. Når vi stryker ordet "helt" på denne måten blir det et steg videre fra "heltring" og det mer (ukorrekt?) brukte begrepet anti-helt. Det er egentlig filmens fokus og det de er i opposisjon til som definerer dem som helter. Anti-helt, "heltring" eller anti-skurk – kjært barn har mange navn. De tar liv; de redder liv. De bruker vold; de stopper voldsbruk. De lyver, for å få frem sannhet. De er ikke helter, samtidig som de er det. De er i et helte-limbo; de er ~~helter~~. Der ~~heltene~~ mangler sympati og evnen til kompromiss, hvor tilskueren trenger hjelp til ta deres perspektiver og forståelse innover seg, det er der birollene kommer inn og redder dagen. For at filmene skal klare å forandre tilskuerens perspektiv og forståelse, når det er slike hovedrollefigurer, må det nødvendigvis være biroller som hjelper en dit. Biroller som vi kan se på det som er vanskelig å nærme seg sammen med, og gjennom dem utvikle vårt syn, på for eksempel Navnløs og V. Hadde disse ~~heltene~~ vært interessante i det hele tatt, om det ikke var for kongen og Brukne Sverd eller Finch og Evey? Disse birollene er såpass bærende at man kan gå så langt å si at disse ~~heltene~~ også er ~~hovedrollefigurer~~. Det er birollene som leder tilskueren, mens han eller hun observerer

V og Navnløs. Skulle man tatt filmens filosofiske evne videre, når man snakker om endring av tilskueren forståelse, kunne det vært fruktbart å se videre på det gjennom studier som er gjort på tilskueren engasjement i rollefigurer – med fokus på støttende roller.

Hadde anledningen eller tiden bydd seg, eller man bare kunne startet på nytt, ville det muligens vært interessant å vektet hele oppgaven på *Hero*. Med et nærmere innblikk i Deluezes teori, i kombinasjon med én film som *virkelig* passer for det. Det kunne også vært givende å se på tidsbildet i sammenheng med estetikk og stemning, rundt blant annet filmens bruk av saktefilm. Kanskje til og med historisk komparativt med filmer av Akira Kurosawa. Med *V for Vendetta* var vi også inne på noe som kunne vist seg meget fruktbart, å se (mye mer) på moralpsykologi rundt rollefiguren V. Man kunne tatt tanken om det avskyelige vi fikk fra Vaage, og sett videre på hvordan det frastøtende og motbydelige muligens kan etableres uten å vises, uten å miste evnen som en narrativ strategi. Og til sist må det påpekes et moment med anger til teori som, om man hadde hatt tid, *ville* blitt med – Paul Ricoeurs *One Self as Another* (Ricoeur 1992). Denne boken kunne potensielt tilført denne oppgaven mye, spesielt i tilknytning til perspektiver som kan forandre eller påvirke ens personlige identitet, og hvordan vi relaterer oss til andre og til moralproblemer (som det står i bokens omslagstekst).

5.4 En tanke med tiden

I løpet av en bachelorgrad og en mastergrad møter man myriader av teorier, innen filmvitenskap kommer man i møte et mangfold av det. Utvelgelsen av retninger, teoretikere og akademiske posisjoner er utfordrende, og kombinasjonene er utallige – endeløse om man anser filmvitenskap som en "lånevitenskap". Filmen, filmens uttrykksform og filmvitenskapen er ennå unge, filmfilosofi er som sådan enda yngre. I dette hjørnet av humaniora og vitenskap opereres det mindre med metoder enn hva mange vil føle seg trygg på. Som Rodiwick har påpekt kan bruk av metode, og litt for store tanker om teori som sådan, føre oss litt på avveie. Men det vi gjør og det vi tar for oss er ikke bare foranderlig, som kultur, det er foranderlig som noe ungt – og det som er ungt verken kan eller skal være ferdigutviklet. Om man ser på film og filmvitenskap som i puberteten, må de prøve litt forskjellig for å finne seg selv. Dette er en holdning som denne oppgaven bærer preg av. Når man har en slik holdning så er det også essensielt at man har sånne som Rodowick, som stopper opp og ser seg både om og tilbake, og spekulerer hvor det er fornuftig å prøve videre. Om vi ser tilbake på noen eksempler, kan man se noen av de som har stoppet opp tidligere og spurt hvor vi skulle gå: de

som ville se på forholdet mellom psykoanalysen og film, de som ville lage en filmsemiotikk og de som ville se film historisk-poetisk. Nå er en tiden for filmfilosofi, uten å ane hvor lenge det varer, eller hva det gir. Men det man vet, av erfaring og fra filmteorihistorien, er at til og med de som er mindre suksessfulle gir en del til helheten, om så bare for å si hva vi ikke burde og hva vi ikke kan.

Da Deleuze skrev om tidsbildet på 80-tallet var det et relativt sjeldent fenomen, de fleste eksempler ble hentet fra modernismen, det vil si film (ofte fransk) fra slutten av 50-tallet og begynnelsen av 60-tallet. Tilskuerens forståelse av filmens uttrykksform er forandret og utvide siden den tid, vi tåler mer bruddstykker og har bedre oversikt, i møte med det audiovisuelle. Nå skal vi ikke gå så langt som å kritisere Deleuze, hans verk er genialt på mange måter, men er det like genialt nå i 2013? Med den forståelsen av hans tidsbilde som er redegjort for i denne oppgaven, kan man overføre tidsbildet til ganske mye, det er ikke sjeldent å se lenger. For eksempel: Den populære komedie- TV-serien *How I Met Your Mother* (2005–dags dato) inneholder en rekke hopp i tid, uforklarte hendelser og visualisering av løgner, men ville man kalt serien filosofisk av den grunn? Tidsbildet til Deleuze har med tiden i hvert fall mistet slagkraft som fenomen, fordi det er blitt mer normalt. Når det er sagt så tilsier dette likevel at våre tanker er mer aktive i møte med det audiovisuelle enn før. Og nettopp fordi at dette er blitt mer normalt enn før er det også lettere å pålegge film temporære egenskaper, det dukker oftere opp – uten nødvendigvis å påvirke helheten i filmen. Hvilket gjør Deleuzes tidsbilde til et filmteoretisk verktøy som må brukes med omhu. I retrospekt kan dette eksemplifiseres med å se på forskjellene mellom *Hero* og *V for Vendetta*, det har definitivt vært fruktbart å se på tidsbildet i begge filmene, men var det virkelig nødvendig for å forstå den sistnevnte? I *V for Vendetta* ble det nok, til sist, mer som en interessant mysting, heller enn noe som filmen krevde. Dermed kan analysen i kapittel fire brukes for å vise til at tidsbildet dukker opp oftere i vår tid, uten å prege filmen ekstremt, til og med i film som ikke ansees som modernistisk eller særskilt alternativ.

Slik kan analyser utvikle seg, og det behøver ikke være negativt, man kan ikke bare komme det som er rett eller genialt, vi må også vise "feil". Å vise til kronglete veier og blindveier lar seg også bygge på og læres av, hvis man er dem bevisst. Tidsbildet er likevel veldig interessant, selv om det i større grad kom naturlig i analysen av *Hero*. For tidsbildet er en slik rusten dør som man noen ganger kommer over: En dør som er vanskelig å åpne, men

når den først er åpnet er den også vanskelig å lukke – hvordan man ser film forandres. Sånn sett er det et perspektiv som er verdt å ta for seg, og dele videre, uansett resultat – det temporære i film er et viktig virkemiddel, som mange overser.

Det er også viktig å nevne at, selv om resultatet ikke ble som helt som forventet, så var det heller ikke var noen bakoversveis ved veis ende. Utgangspunktet hadde en form for halvgardering, for tidsbildet blir tatt opp i kombinasjon med en god del annet som har vært givende. Og samme hva resultatet er, har vi fått gjort et fyldig forsøk på å fylle Wartenbergs perspektivendrende, temporære og visuelle hull i forholdet mellom film og filosofi. For å plukke opp "tråd og tau"-analogien til Wartenberg: så har vi fått gitt to tråder til hans rep. To nye lokale eksempler (næranalyser av film) som viser til filmens filosofiske evne – film for film. Attpåtil er det gjort med å se på hva vi anså som Wartenbergs tomrom, som videre gjør det til to tråder han behøver for å styrke dette analogiske tauet som binder film og filosofi sammen. Det får bli opp til den enkelte om de fokuserer på den sterke eller den svake tråden – det har likevel vært to interessante og etterspurte tråder å ta for seg.

5.5 En masteroppgaves viktigste leser er skribenten selv.

En masteroppgave kan være et bidrag til filmvitenskapen. Som sådan er ikke masteroppgaven som forskning det viktigste, men som utdanningen av en potensiell forsker. Forsker kan man være både i og utenfor academia, den største forskjellen er vel om det kommer på papir eller ikke, og hvem man deler sine funn med. En videre utforskning av tematikken man har tatt for seg kan i hvert fall ikke unngås når man går med denne typen verk i den mentale ryggsekken. Som vi har lært av Deleuze: vi bærer alltid fortiden med oss i nåtiden. Når denne oppgaven en gang blir fortid så skal den sees som starten på noe som vil vokse. Man lærer veldig mye, på egenhånd og med innspill fra andre, men kjernen er at man har lært å lære på egenhånd – på et nytt nivå.

Å analysere film på dette nivået, i et slikt omfang, er en prosess som er givende på mange måter. Mestring, utholdenhet, selvdisciplin, opprettholdelse av interesse, tilbakeholdenhet mellom hva som er interessant og det som er viktig for oppgaven, selvstendighet, innsikt, bruk av akademiske verktøy, kommunikasjon, kartlegging av et akademisk felt i henhold til en selv, og generelt sett dypdykket i sitt valgte spesialiseringsfelt – med mer. Blant disse er kommunikasjon særs viktig å nevne, ikke bare mellom skriver og

leser, men mellom tanken og det som blir tekst. Analyse er en skapende prosess, og det som kommer frem med det skrevne ord stemmer sjeldent hundre prosent overrens med tanken. Forholdet mellom tekst og tanke når man skriver er like hermeneutisk som når man leser, deler og helheter i konstant utvikling, som sådan blir man aldri helt ferdig. Filmanalyse er muligens enda vanskeligere å overføre til tekst, for da blir man et tenkende og talende ledd mellom det skrevne og det audiovisuelle, det blir en oversettelse av en oversettelse – mellom veldig forskjellige uttrykksformer. Erfaringen av denne kommunikasjonen og formidlingen av den, leddene imellom, er nok det aller mest verdifulle med et slikt prosjekt. Blant annet fordi det danner en evne til å søke og oppnå forståelse, selv når noe er utfordrende, eller bare vanskelig å tilnærme. En erfaring som er like mye til takk for denne oppgaveprosessen som til eksistensen av, og innsikt i, filmens uttrykksform.

Når man starter på en masteroppgave er man en amatør. Man prøver nye, selvvalgte verktøy – på godt og vondt. Hvilke metoder eller fremgangsmåter man skal velge, og hvordan man begrunner dem, er mer givende i et slikt format, for man må leve lenge med valgene man har tatt. Noe man lærer mye av, til og med om man skulle trå feil, spesielt om man trår feil. Man må velge hva man skal fremheve, med hva og hvordan: en øvelse i planlegging og avgjørelser på et nivå man ikke kan være forberedt på. Hadde man kunnet det fra før, hva ville da vært vitsen? Å lære er hovedmålet med en slik oppgave, og en essensiell lekse å lære er at man bare er blitt amatør på et nytt nivå, en selvbevisst amatør med ny erfaring og innsikt i academia. Man har lært å lære seg bedre, på en bedre måte – en selvstendig måte.

5.6 Hva oppgaven gir; hvorfor filmfilosofi er viktig.

Målet med oppgaven i seg selv har vært å styrke båndet mellom film og filosofi, med bruk av Wartenbergs originale fremgangsmåte. Uten bakgrunn fra filosofi, men med et fokus på filmens visuelle og temporære virkemidler, har vi forsøkt å fylle tomrom i Wartenbergs prosjekt. En prøvende affære, hvor visse deler har vært mer givende enn andre. Dersom gjennomgangen av filmene og filmenes filosofiske posisjoner har vært suksessfulle, så skal oppgaven ha styrket dette båndet mellom film og filosofi, og støttet teorien som var dens grunnlag. Videre, om man parafraiserer Wartenberg, gir dette håp om at film kan bli anerkjent som noe som sprer ideer, argumenter, samt være noe som gjør folk mer kritiske og mer reflekssive (Wartenberg 2007, s. 141). Det vil si at film brer ut om og forandrer perspektiver, film vekker tanker i mennesker, mennesker generelt, ikke bare de spesielt interesserte. Film

som en mild oppfordring til å være kritisk, reflekterende og på jakt etter flere perspektiver enn det som er åpenbart.

Hvor mye én film kan forandre et individ kan man bare spørre seg selv om, og det er også særdeles relativt. Film kan kanskje, som Wartenberg har indikert med sitt studie, gjøre filosofi på liknende måter som filosofiske akademiske tekster. Det kan til og med bli akseptert på akademisk grunnlag en gang i fremtiden – når film, filmens uttrykksform og filmvitenskap nærmer seg en mer voksen alder. Foreløpig er det muligens mer passende å si at film kan gjøre filosofi. Det er filosofisk, men blir i høy grad ikke sett som det. Aktiviteten er på plass, men mottaket er ikke det. Som tidligere er det viktig å legge trykk på at film bare *kan* gjøre filosofi – det er mulig med filmens uttrykksform, men at det likevel er en sjelden vare.

Film kan noe som filosofiske akademiske tekster aldri kan, og det er å nå et enormt publikum – dette er filmens styrke. Der akademisk filosofi er "legen", er filosofisk film i hvert fall "sunt kosthold". Siden filosofisk film og filosofi har relativt like mål og ikke utelukker hverandre, bør en harmonisk koeksistens være fullt mulig. Hvilket gir håp om mer kommende innsikter som binder film og filosofi tettere sammen. Dermed er filmfilosofi ikke bare vesentlig, men filosofisk film er også en samfunnsgode. Og om vi kombinerer dette synet med det vi fant med å se på Deleuzes tidsbilde, kan vi si at film allerede *har* utviklet våre tanker, i hvordan vi forstår det audiovisuelle, som er overalt rundt oss i disse dager, og i tillegg hvordan vi ser og forstår tid og gir det en mental oversikt bedre enn før. Film er ikke bare en samfunnsgode som er med på utvikle oss – film har allerede gjort det, og den vil nok fortsette med det.

5.6 Om overbevisning

I gjennomgangen av filmene har vi gjort det som Kjørup etterspør av humaniora, "at skabe indsigt i og forståelse af kulturelle fænomener. (Kjørup 1997, s. 13), og det har vært en lærerik prosess. Retorikk, forståelse, presentasjon og hengivenhet. Oppgaven er en overbevisning, med håp om å være overbevisende.

Avslutningsvis kan man gjøre som Brukne Sverd og gi sin overbevisning med tre ord: film og filosofi.

REFERANSELISTE

BØKER OG ARTIKLER

- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. London, The Athlone Press.
- Deleuze, G. ([1986] 2005) *Cinema 1: The Moving-Image*. London, Continuum.
- Frampton, D. (2006) *Filmosophy*. London & New York, Wallflower Press.
- Furstenau, M (red) (2010) *The Film Theory Reader: Debates and arguments*. London & New York, Routledge.
- Gaiman, N. ([1990] 1995) *The Sandman: Dream Country*. New York, DC Comics.
- Gjelsvik, A. (2007): "Med deg selv som detektor: Film, følelser og teorier om engasjement for fiksjon". I: Erstad & Solum (red), *Følelser for film*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Huxley, A. ([1932] 2007) *Brave New World*. London, Vintage.
- Iser, W. (1978) *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore & London, The Johns Hopkins Univeristy Press.
- Kjørup, S. (1997) *Forskning og samfund: En grundbok i videnskabsteori*. København, Gyldendal Undervisning.
- Kjørup, S. ([1996] 2003) *Menneskevidenskabene: Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Fredriksberg, Roskilde Universitetsforlag.

- Kjørup, S. ([1995] 2003) *Hvorfor smiler Mona Lisa?* Fredriksberg, Roskilde Universitetsforlag.
- Smith, M.(1999) "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparantly Perverse Alligiances" I: Plantinga & Smith (red) *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Rickman, G. (1989) "The Western Under Erasure: *Dead Man*" I: Kitses & Rickman (red) *The Western Reader*, New York, Limelight Editions, s. 381-401.
- Ricoeur, P. ([1990] 1992) *Oneself as Another*. Chicago & London, The University of Chicago Press
- Rodowick, D.N. (1997) *Gilles Deleuze's Time-Machine*. Durham and London, Duke University Press.
- Rodowick, D.N. (2010) "An Elegy for Theory". I: Furstenau, M. (red), *The Film Theory Reader: Debates and arguments*. London & New York, Routledge.
- Shaw, D. (2008) *Film and philosophy: Taking movies seriously*. London, Wallflower press
- Smith, M. (1995) *Engagin Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. New York, Oxford University Press.
- Turvey, M. (2010) "Theory, Philosophy, and Film Studies: A response to D.N. Rodowick's "An Elegy for Theory"". I: Furstenau, M. (red), *The Film Theory Reader: Debates and arguments*. London & New York, Routledge.

Vaage, M. B. (upublisert manuskript): "On the Repulsive Rapist, and the Difference Between Morality in Fiction and Real Life".

Wartenberg, T. E. (2007) *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. New York, Routledge.

TIDSSKRIFTARTIKLER

Haastrup, H.K. (2005) "Gensyn med vennerne - en revurdering af intertekstualitetens funktion i *Pulp Fiction*". *16:9, 3 (11)*, s. 5

Vaage, M.B. ([1999] 2012) "Gilles Deleuze: Om filmen, tiden og tanken", *M Tidsskrift, 14 (1)*, s. 36-43

FILMER (OG TV-SERIE)

Blade Runner, Scott, 1982.

Dead Man, Jarmusch, 1995.

Dead Poet's Society, Weir, 1989.

Hero, Zhang, 2002.

Hiroshima Mon Amour, Resnais, 1959.

How I Met Your Mother, 2005–dags dato, Carter & Thomas.

Pulp Fiction, 1994, Tarantino.

Rashomon, Kurosawa, 1950.

Scarface, De Palma, 1983.

The Count of Monte Cristo, Lee, 1934.

The Man Who Shot Liberty Valance, Ford, 1962.

The Silence of the Lambs, Demme, 1991.

The Sixth Sense, Shyamalan, 1999.

The Usual Suspects, Singer, 1995.

Triumph des Willens, Riefenstahl, 1935.

V for Vendetta, McTeigue, 2005.