

Mads Outzen

## **Drøm og illusjon**

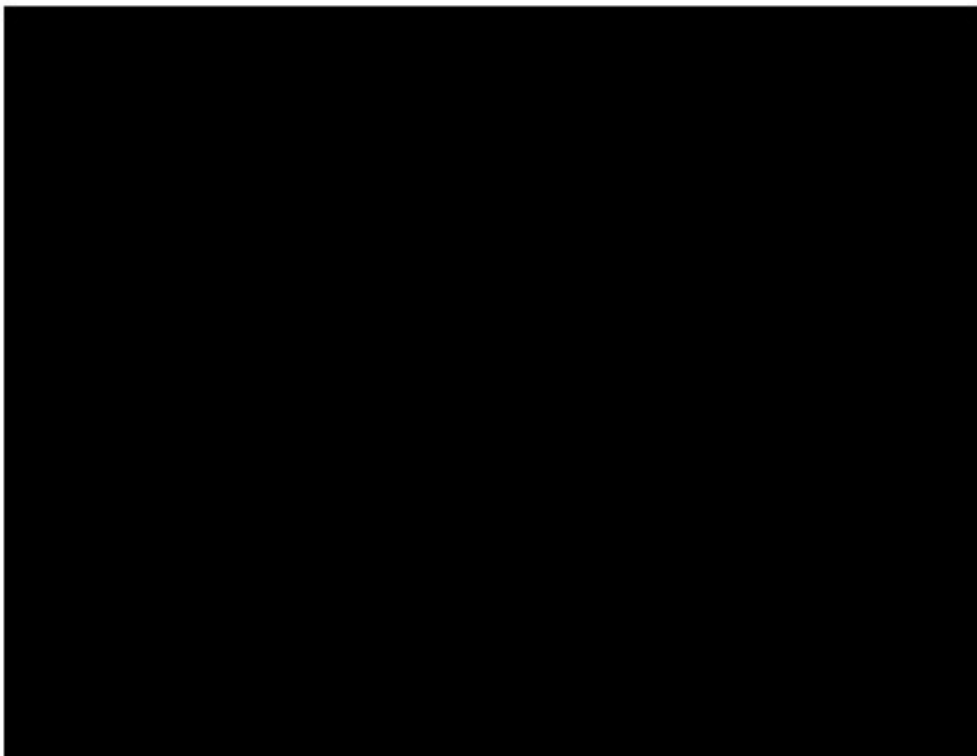
Stil og struktur i surrealistisk film – en studie  
av konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet  
i *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001).

Masteroppgave i filmvitenskap

Trondheim, våren 2012

# **Drøm og illusjon.**

**Stil og struktur i surrealistisk film – en studie av  
konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i *Belle de  
Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001).**



**av**

**Mads Outzen**

**Masteroppgave i filmvitenskap  
Institutt for kunst- og medievitenskap  
NTNU  
Våren 2012**



## Forord

”So strong is the belief in life, in what is most fragile in life – *real* life, I mean – that in the end this belief is lost” (1972: 3). Dette skriver André Breton i første setning av det første surrealistiske manifestet. Om ikke apatien har tatt meg eller om jeg ikke har mista meg selv i arbeidet med dette prosjektet, så har likevel denne lyriske formuleringa vært en slags melodi gjennom prosessen. For det som var utgangspunktet for denne oppgava var en idé så ambisiøs og elusiv – i like stor grad som den var unik og underlig – at ting ble mer komplisert og ekspandert desto mer jeg ble svøpt inn i det jeg vil kalle den surrealistiske kappa, og på samme tid var troa på misjonen – det entusiastiske og idealistiske pågangsmotet – så sterk at den igjen og igjen ble fortapt for så å reise seg fra aska som en fønix. Til slutt kom jeg altså fram til mål, om ikke i ro og mak, og etterpåkløkskap er kanskje ikke til å stikke under stol, men jeg gjør det likevel og priser meg lykkelig for den lange og rare reisa dette har vært.

Jeg vil takke min eminente veileder Eirik Frisvold Hanssen for at han har vært både en sparringspartner og en slags ”spirit guide” i jakta på denne drømmen. At han har lagt til rette for at jeg har fått utnytta min kreativitet og kompetanse innafor et landskap av konstruktiv og (u)kontrollert galskap og at han har gjort dette gjennom gode råd og godt humør. Videre har jeg lyst til å takke min familie for å ha gitt meg den nødvendige ballasten for å gjennomføre et prosjekt som dette, og for å velge nettopp det å følge den kvite kaninen med et åsyn prega av fascinasjon for det vidunderlige og respekt for den skjønnheta og sublimiteten som eksisterer i møtet mellom kunst og fantasi. Til slutt vil jeg også takke mine medstudenter, spesielt mine to åndsfrender, om du vil, for alt det lure og ikke så lure vi har vært sammen om de siste par åra.

Når jeg nå har kommet fram til den forhåpentligvis midlertidige slutten for denne utforskinga er det med en følelse av både nostalgi og nytelse at jeg igjen siterer André Breton;

What reason, I ask, a reason so much vaster than the other, makes dreams seem so natural and allows me to welcome unreservedly a welter of episodes so strange that they would confound me now as I write? And yet I can believe my eyes, my ears; this great day has arrived, this beast has spoken (1972: 13).

Det gir meg stor glede å kunne ønske god lesning til den det gjelder, og det med et håp om at dette prosjektet ikke bare har utvikla min egen forståelse og fascinasjon for stil og struktur i surrealistisk film, men at lignende også vil oppleves av andre; dette både i nåtida og framtida.

*En frosk er ikke alltid så grønn som den utgir seg for å være  
... du kan elske den uansett (surrealistisk ordtak).*

# INNHold:

<b>1. Innledning</b>	<b>5</b>
1.1. Om tema og problemstilling	6
1.2. Om teori og metode	8
1.3. Om avklaring av begrep	10
1.4. Disposisjon for oppgava	12
<b>2. Teori og metode</b>	<b>15</b>
2.1. Hva er surrealisme?	15
2.2. Surrealisme og film – del én	20
2.3. Surrealisme og film – del to	30
2.4. Om å tilnærme seg struktur i film	34
2.5. Om å tilnærme seg stil i film	37
2.6. En metodologisk refleksjon	39
2.7. Introduksjon til analysene	44
<b>3. En analyse av <i>Belle de Jour</i> (1967)</b>	<b>45</b>
3.1. ”Skjønne Séverine selger sex”	45
3.2. Anslaget som indikator	46
3.3. Form og forståelse	51
3.4. Uttrykk av usikkerhet	57
3.5. Lyrisme og erotisme	60
3.6. Mot ideen om surrealitet	62
3.7. Å leve i en drøm?	64

<b>4. En analyse av <i>Mulholland Drive</i> (2001)</b>	<b>67</b>
4.1. ”Betty og Rita i eventyrland”	67
4.2. Med en drøm i rødt	68
4.3. Om det narrative nøstet	71
4.4. Identitet og irrasjonalitet	76
4.5. Den poetiske sekvensen	80
4.6. Et irrelevant mysterium?	82
4.7. Avslutninga som avklaring	87
<b>5. Stil og struktur i surrealistisk film</b>	<b>89</b>
5.1. En komparativ kontekst	89
5.2. Tilbake til den andalusiske hunden	94
5.3. Ei surrealistisk form for narrasjon?	97
<b>6. Avslutning</b>	<b>101</b>
6.1. Drøm og illusjon	101
6.2. Surrealisme og film	104
6.3. Om det generelle og det spesielle	107
6.4. Et siste skudd (!)	109
<b>7. Litteraturliste</b>	<b>111</b>
7.1. Litteratur	111
7.2. Film	117

# 1. Innledning

Akkurat som Alice følger etter den kvite kaninen ned i hullet og inn i en eventyrverden full av vidunderlighet og fantasi, i Lewis Carroll sin klassiske roman, har jeg siden mitt første møte med det surrealistiske – med det mystiske, det irrasjonelle, det paradoksale, det underlige, det ulogiske, det uvirkelige, og som tittelen på avhandlinga refererer til, drøm og illusjon – aldri klart å kvitte meg med en entusiasme og fascinasjon for den ofte overveldende opplevelsen av sammenblandinga av drøm og virkelighet, konstruksjonen av annerledeshet, den eksentriske konkretiseringa av ideer og abstraksjoner, og de magiske følelsene dette skaper – følelser det er problematisk å sette fingeren på, og artikulere med ord, og enda verre å forklare hvorfor oppstår nettopp i møte med denne typen kunstverk eller hvorfor det gjør såpass til inntrykk.

Det var derfor ganske så illustrerende at min første opplevelse av surrealisme på film igjen var et møte med den kvite kaninen. Denne gangen i form av tsjekkisk animasjon, i Jan Svankmajer sin *Neco z Alenky* (1988), der den nå utstoppa kaninen kom til live og brøyt ut av sitt glasshus. Med sine utstikkende øyne og urovekkende tenner kledde han seg med hansker, ei fløyelskåpe og en hatt, før han forsinka som alltid hoppa ned i ei skuffe og ble borte. Alice fulgte takt. Ned i skuffa. Med hodet først. Det gjorde jeg òg. Til en drøm, og opplevelsen satt igjen. Etersom åra har gått har det kommet nye inntrykk; av et bilde, en sekvens, en film, som alle har skapt lignende opplevelser, og massevis av spørsmål. Om hvorfor jeg får frysninger på ryggen av røde gardiner i møtet med *Twin Peaks* (Lynch 1990). Hvorfor jeg opplever en slags ubehagelig nytelse ved synet av en protese i *Tristana* (Bunuel 1970). Hvorfor jeg føler glede av den drømske atmosfæren i *8 ½* (Fellini 1963). Hvorfor jeg opplever irrasjonell frykt bare på grunn av stillhet i *Repulsion* (Polanski 1965). Hvorfor det vekkes både angst og avsky i meg når jeg ser *Possession* (Zulawski 1981). Eller hvorfor jeg på en absurd måte føler meg alene i universet i møte med ei vifte i *Syndromes and a Century* (Weerasethakul 2006).

Det som etter kvart har vist seg som den røde tråden er surrealisme. At disse filmene alle skaper en såkalt surrealistisk opplevelse; surrealitet, i møtet mellom drøm og virkelighet. Så da blir spørsmålet – hva er egentlig surrealisme? Hvordan skapes det? Og hvorfor oppleves det som det gjør? Det er utgangspunktet for denne studien – av stil og struktur i surrealistisk film; av det jeg har valgt å kalle konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet, mer spesifikt i *Belle de Jour* (Bunuel 1967) og *Mulholland Drive* (Lynch 2001). Om det samtidig vil forklare min egen uklarhet og usikkerhet om disse øyeblikkene er en anna sak. Jeg har ingen intensjon om å besvare alle disse spørsmålene eller analysere alle disse filmene, men forhåpentligvis vil denne utforskinga skape større forståelse både av det surrealistiske og av surrealistisk film.



## 1.1. Om tema og problemstilling

Denne avhandlinga handler altså om surrealisme og film. Det kan kanskje virke rart å skulle kverulere med seg selv allerede nå, men jeg ser det som relevant å poengtere at det jeg ser nærmere på er surrealisme og film. For selv om jeg bruker betegnelsen ”surrealistisk film”, og til en viss grad også vil skildre den historiske utviklinga av relasjonen mellom surrealisme og film, og bruke dette som kontekst, så er dette likevel verken en studie av hvordan surrealisme har kommet til uttrykk innafor film på generell basis eller en overgripende undersøkelse av alle aspekter som kan sies å være karakteristisk eller tilhørende surrealisme på film.

Det jeg derimot vil gjøre i denne studien er å undersøke stil og struktur i surrealistisk film gjennom å se nærmere på to spesifikke filmer som har en relasjon til surrealisme, nemlig *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001), og utforske hvordan akkurat disse filmene, i møtet med oss som tilskuere, legger til rette for det som jeg har valgt å kalle konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Det er et begrep vi vil komme tilbake til både litt seinere i denne innledninga og i det teoretiske kapittelet som følger etterpå, men vi kan allerede nå nevne at dette er en idé og et konsept som handler om møtet mellom drøm og virkelighet, mellom det imaginære og det virkelige, som skapes ved samspillet og relasjonen mellom stil og struktur, og tilskueren. Det både på et narrativt og emosjonelt nivå, og som på den måten er viktig for vår generelle forståelse av den enkelte filmen. Her forutsetter jeg altså at disse filmene legger til rette for surrealitet, og derfor er mitt primære fokus heller på *hvordan* det gjøres og *hvorfor* det oppleves som det gjør. Med utgangspunkt i nettopp dette blir dermed det vi kan kalle den overordna problemstillinga for denne studien; hvordan brukes stil og struktur i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001)?

Det er derimot ikke det eneste spørsmålet som her blir aktuelt. Dette har nemlig, som allerede nevnt, som premiss at disse filmene, i møtet med tilskueren, faktisk skaper surrealitet. Det har igjen bakgrunn i tanker knytta til begrepet om surrealisme; hva det er og hvordan det kan forstås, hvordan det kan brukes, og med det hvilken relevans det kan ha for studie av film. Derfor har også andre spørsmål relevans: Hva er surrealisme? Hvordan kan vi egentlig forstå dette begrepet? Og hvordan kan det relateres til film? Samtidig har dette også som premiss at surrealitet skapes nettopp i det dialogiske og dialektiske forholdet mellom film og tilskuer, og at det er relatert både til det narrative og det affektive, og derfor kan vi også snakke om andre spørsmål lignende eller som sideliggende variasjoner av problemstillinga: Hvilken betydning har stil og struktur for tilskueren sin opplevelse og sine følelser i møte med surrealistisk film?

Hvordan signaliserer og styrer stil og struktur oss mot ideen om surrealitet? Og hvordan arter den prosessen seg intellektuelt og emosjonelt for oss som tilskuere? Til slutt vil jeg også som nevnt sette dette i en kontekst med andre filmer som kan sies å være relatert til surrealisme, og dette fører også til spørsmål som: Hvilke aspekter eller effekter av stil og struktur kan sies å være karakteristiske for surrealistisk film? Hvilke likheter og ulikheter kan vi finne? Hvordan er det eventuelt relatert til ideen om surrealitet og begrepet om surrealisme?

Alt dette har selvsagt også en motivasjon. Avhandlinga har et formål og det kan deles inn i det vi like gjerne kan kalle fire interesseområder. For det første ønsker jeg å bidra til økt fokus på samspillet mellom stil og struktur innafor filmatiske uttrykk, og viktigheta av det for tilskuerens opplevelse og følelser, sin narrative og emosjonelle forståelse, i møte med film generelt, og med surrealistisk film spesielt. Dette innebærer implisitt også at jeg ikke bare vil utforske, men også utvide og utfordre, teoretiske tilnærminger og perspektiv knytta til nettopp denne relasjonen. For det andre vil jeg også forsøke å bidra til større forståelse av begrepet om surrealisme, og av ulike ideer og konsept knytta til det, både generelt og relatert mer spesifikt til film. Igjen innebærer det at jeg ikke bare vil utforske surrealisme som sådan, men utfordre både den alt for ofte reduksjonistiske og intetsigende kvardagslige bruken av begrepet, og den like så ofte arkaiske og arbitrære akademiske karakteriseringa av det, og utvide forståelsen av begrepet mot en mer konstruktiv definisjon – et dynamisk og dialektisk rammeverk knytta til ideen om surrealitet. Det håper jeg også kan være med på å aktualisere begrepet som relevant for både teori om og analyse av film, mot å skape forståelse av aspekter ved en film generelt og relasjonen mellom surrealisme og en film spesielt. For det tredje henger dette sammen. Det er med vilje og viten at jeg har gjort det teoretiske og analytiske rammeverket for avhandlinga såpass komplisert. Det er kombinasjonen som er poenget. Dette nettopp fordi at jeg er av den oppfatninga av at det strukturelle og det stilistiske, og det narrative og det emosjonelle, i stor grad er to sider av samme sak i møtet med en film – spesielt når det gjelder surrealistisk film.

Til slutt, og ikke irrelevant, er denne studien som nevnt tidligere også motivert av min egen entusiasme og fascinasjon for surrealisme og film, og det er derfor med utgangspunkt i min egen opplevelse og mine egne følelser at denne studien har tatt form. Akkurat det skal vi komme tilbake til seinere i oppgava, men det kan understrekes allerede nå at jeg ikke ser noen motforestillinger mot å bruke den subjektive opplevelsen som ballast i denne typen oppgave, men heller at dette virker å være uunngåelig og samtidig konstruktivt i seg selv, gjennom det å teoretisere hvordan og hvorfor et spesifikt filmatisk univers kan sies å oppleves som det gjør, ut fra et implisitt og hypotetisk begrep om tilskueren som har basis i min egen forståelse. Det synes jeg samtidig er en valid grunn til å skrive om tematikken akkurat på denne måten.

## 1.2. Om teori og metode

Det neste området vi kan se nærmere på er hva slags teoretisk og metodologisk rammeverk denne avhandlinga tar til bruk. Dette skal vi selvsagt ta for oss mer ekstensivt i det påfølgende kapitlet om teori og metode, men det virker likevel ganske konstruktivt å utgreie og belyse det allerede nå for å skape en bakgrunn for den mer omfattende gjennomgangen som kommer seinere. Surrealisme og film er tross alt et analyseområde og drøftingstema som kan vinkles på utallige måter avhengig av både teori og ståsted, og jeg vil derfor gjøre to avklaringer. For det første vil denne oppgava til en viss grad være løsningsorientert og det betyr at jeg vil følge ei retning mot bestemte ideer og begrep jeg tror vil være mest konstruktiv for en forståelse av denne relasjonen. For det andre vil jeg også legge mer vekt på enkelte teoretikere foran andre, og ikke inkludere andre igjen. Dette er en naturlig konsekvens av det første punktet.

Det har blitt skrevet mye om surrealisme generelt innafor den akademiske litteraturen. Mye historikk om selve bevegelsen og den kunstneriske teorien som voks fram fra den. Dette er derimot stort sett knytta opp mot litteratur og billedkunst. Så her har jeg gjort et utvalg av gode kildeverk, inkludert bøker fra Maurice Nadeau (1973), Patrick Waldberg (1997), Gérard Durozoi (2002) og Mary Ann Caws (2004). Et nøkkelverk i akkurat denne sammenhengen er Kim Grant sin *Surrealism and the Visual Arts* (2005), som bidrar til den teoretiske delen med det meste av konkretiseringa av de kunstneriske ideene og konseptene som var knytta tett opp til selve begrepet om surrealisme. Til dette kan jeg også legge til at avhandlinga inkluderer en god del teoretisk skriverseri fra surrealistene selv. Mest vesentlig fra André Breton, men også fra blant andre Louis Aragon, Jean Goudal, Ado Kyrou, Robert Benayoun og Antonin Artaud.

Når det derimot kommer til akademisk litteratur om surrealisme og film er dessverre utvalget betraktelig mindre. Dette blir heller ikke bedre av at store deler av det som har blitt skrevet enten avgrensar sitt studieområde til 1920- og 1930-tallet, et par utvalgte filmer og filmskapere, eller rett og slett ikke har blitt oversatt fra originalspråket. Det er derimot mer problematisk at mange av disse bøkene virker totalt løsrevet fra en idé om surrealisme eller bare henter sin definisjon og forståelse fra løse lufta, som om surrealisme ikke har en teoretisk og kunstnerisk kontekst, og enda verre når, som hos Michael Gould (1976), det virker som om den minste forståelse for enten surrealisme eller film er manglende. Det finnes likevel enkelte verk som både er informative og skaper mulighet til dialog og diskusjon. Paul Hammond sin antologi av surrealistiske tekster, *The Shadow and Its Shadow* (2000), er et godt eksempel på det, og det samme kan sies om Michael Richardson sin *Surrealism and Cinema* (2006).

Disse refleksjonene har også en bakgrunn. For det første handler det om at jeg vil føre surrealisme tilbake til det grunnleggende, til den surrealistiske ideen, om du vil, både ved å gå tilbake til André Bretons originale teoretisering av begrepet, og til de kunstneriske ideene og konseptene knytta opp til dette, mot en mer generell forståelse. For det andre vil jeg se på surrealisme og film gjennom næranalyse av to spesifikke filmer og samtidig et mer overordna perspektiv både på surrealisme generelt og surrealistisk film spesielt.

Om vi går videre til metode kan denne avhandlinga kalles en formalistisk studie av stil og struktur og en kognitiv-affektiv opplevelsesstudie. Vi skal komme mer inn på dette seinere, men det kan være greit å nevne allerede nå at jeg vil benytte meg av et tekstanalytisk fokus i analysene og bruke to teoretiske perspektiv henholdsvis med fokus på tilskueren sin narrative og emosjonelle opplevelse. Det første av disse er David Bordwell sin narrasjonsteori henta fra boka *Narration in the Fiction Film* (1985). Dette er et formalistisk-kognitivt rammeverk som er både omfattende og prega av muligheter for analytiske perspektiv. Derimot vil jeg verken bruke hele dette teoretiske rammeverket eller bruke det på egenhånd. Grunnen til det er at det er et perspektiv som ignorerer det affektive. Derfor vil jeg også ta bruk av et anna kognitivt perspektiv, nemlig Greg M. Smiths teoretiske tilnærming til stil, struktur og følelser, fra boka *Film Structure and the Emotion System* (2003). Dette er i tråd med mitt prosjekt om å finne et møtepunkt mellom den intellektuelle og emosjonelle forståelsen av surrealistisk film og vise at det i stor grad er to sider av samme sak når det gjelder den generelle forståelsen av en film. Når det kommer til selve anvendelsen av disse to perspektivene vil jeg først og fremst bruke dem som et funksjonelt begrepsapparat som ikke bare legger til rette for å gå inn i en film, men også gir et godt ordforråd for å snakke om ulike aspekter knytta til det narrative og til det affektive i disse spesifikke filmene. Sammen kan disse to perspektivene være svært nyttige, både i at de åpner opp for næranalyse av filmene i seg selv, av formale strategier og stilistiske elementer, og av tilskueren, i hvordan stil og struktur signaliserer og styrer vår forståelse.

Til slutt vil jeg også nevne de spesifikke filmene jeg har valgt. Disse to er som omtalt *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001). Utvalget har flere grunner. For det første er dette to ”moderne” surrealistiske filmer, som lar meg utfordre ideer om at surrealisme ikke eksisterer, og samtidig trekke ei linje over tid. For det andre er det også to filmer som både illustrerer og utfordrer det teoretiske perspektivet jeg tar i bruk. For det tredje, og viktigst, er det to filmer som tilsynelatende er særdeles ulike i den strukturelle og stilistiske framstillinga, den ene ”sømløs”, om du vil, den andre ekspressiv, den ene med flytende sammenstilling av sekvenser, den andre prega av brudd og en distinkt delt struktur, men det er min tese at de på det vi kan kalle et grunnleggende nivå har essensielle kvaliteter og karakteristika til felles.

### 1.3. Om avklaring av begrep

Vi kan også se nærmere på noen av begrepene som blir introdusert i denne studien. Det er noe vi også vil komme tilbake til med jevne mellomrom, men igjen ser jeg det som konstruktivt å redegjøre og klargjøre hva slags forståelse av disse begrepene som tas i bruk i avhandlinga, og dermed legge premiss for både det teoretiske kapittelet og de påfølgende analysene.

Det første av disse begrepene er *surrealisme*. Dette er et begrep som aldri har hatt en klar definisjon og som heller aldri har lagt til rette for konsensus om spesifikk forståelse. Det har ikke blitt bedre av den arbitrære måten både ”surrealisme” og ”surrealistisk” blir brukt i kvardagslivet og i den akademiske diskusjonen. Derfor har jeg valgt å trekke det tilbake til det grunnleggende – til den originale teoretiseringen til André Breton – for å utvikle forståelsen av begrepet mot en mer konstruktiv definisjon. Surrealisme er nemlig ikke bare en kunstnerisk bevegelse, men like mye en teori og en filosofi, og kan forstås som alt fra en idé og en slags særegen sensibilitet, til en måte å forholde seg til relasjonen mellom stil og virkelighet på, og en opplevelse skapt i møtet mellom film og tilskuer. Det jeg først og fremst vil argumentere for er derimot at surrealisme må forstås mer som et dynamisk og dialektisk rammeverk, som er knytta opp til det neste begrepet vi skal se nærmere på – nemlig ideen om surrealitet.

Det andre av disse begrepene er altså *surrealitet*. Det er ikke bare en idé i sin egen rett, men er også selve nøkkelen til en forståelse av surrealisme generelt. Vi kan definere begrepet om surrealitet som et konseptuelt møtepunkt mellom drøm og virkelighet, av det imaginære og det virkelige oppløst til ei ”overvirkelighet”, en *sur*-realitet, som Breton selv proklamerte med ordene ”I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak (1972: 14). Dette er teoretiseringen av det vi kan kalle det surrealistiske univers, utgjort av den indre og den ytre virkelighet i samspill, ei *annerledes* eller *alternativ* virkelighet som oppstår med sammenblandinga av det drømske og det virkelige, der kontraster brytes ned og unike ideer og assosiasjoner kommer til live. Surrealitet er enkelt sagt en slags syntese av drøm og virkelighet som eksisterer i konstruksjonen og opplevelsen av det kunstneriske uttrykket. Det er samtidig et begrep knytta til andre ideer og konsept som er viktige for denne studien. Her snakker vi om det poetiske bildet og lyrisisme, definert av Pierre Reverdy som henholdsvis den konseptuelle konjunksjonen av to mer eller mindre atskilte virkeligheter, og en estetisk følelse som skapes av denne sammenblandinga (Grant 2005: 25-26), og om det vidunderlige, en litt annerledes variant av det samme. Vi vil komme tilbake til alle disse begrepene seinere.

Det tredje begrepet vi kan nevne er *struktur*. Dette er et synonym til og min variant av det formalistiske begrepet om *syuzhet*. Dette kan best defineres med å relatere det til et annet begrep – nemlig *fabula* eller *fabel* på norsk, en imaginær konstruksjon skapt i dialog mellom film og tilskuer, ei historie, som er en representasjon for det som presenteres i en film, skapt av tilskueren sin kognitive aktivitet i møte med et filmatisk univers. Sujettet er derimot den faktiske og materielle presentasjonen av fabelen til en film, det er det som legges fram, et system for organisering av materiale etter visse mekanismer og prinsipper, og som på denne måten best kan beskrives nettopp som filmens sin struktur eller dramaturgi (Bordwell 1985: 49-52). Vi kan snakke om at struktur er det eksplisitte hva, og i hvilken rekkefølge, i en film.

Det fjerde begrepet vi må se nærmere på er *stil*. Det er igjen et begrep det aldri har vært enighet om definisjonen av, eller en universell forståelse knytta til, men i denne oppgava vil vi ganske enkelt definere det som bestående av fire større systemer. Det første av disse er *mise-en-scène*. Det kan oversettes til ”iscenesettelse” og kan enkelt forklares som alt det vi ser i bildet, noe som inkluderer alt fra setting og scenografi, lyssetting og fargebruk, figural bevegelse og skuespillere, ansiktsuttrykk, kostymer, rekvisitter, og lignende. Det andre av disse systemene er kinematografi – det som gjøres med kameraet, noe som inkluderer alt fra utsnitt, fokus, vinkling og ramme, til bevegelse; kjøringer, panoreringer, og tilt. Det tredje systemet er lyd, og her kan vi snakke om diegetisk og ikke-diegetisk lyd og musikk; om aspekter som dialog og tone, kontentum og *ambiance*, mens det fjerde systemet er klipping; altså kuttet mellom to innstillinger, der vi også kan legge til aspekter som rytme, frekvens, og tonalitet (Bordwell 1997: 4; Smith 2003: 42). Til sammen utgjør dette en forståelse av stil rett og slett som filmens bilde og lyd – forstått som hvordan, og det implisitte hva, i en film.

Det er viktig å understreke her at jeg i stor grad ser på stil og struktur som to sider av samme sak. Ikke nødvendigvis fordi at de til sammen kan sies å være filmens hva og hvordan, men mer på grunn av at det er selve samspillet mellom disse, opp mot tilskueren, som er det hovedsakelige fokuset for denne studien. Med dette samspillet signaliserer og styrer nemlig stil og struktur både tilskueren sin narrative og emosjonelle opplevelse av en film, og med det vår generelle forståelse av et filmatisk univers, og dette er essensielt når det kommer til det jeg har valgt å kalle konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Stil og struktur er sammen ikke bare vesentlig for hvordan vi som tilskuere konstruerer ei historie, eller kobler sammen et filmatisk univers i tid, rom og kausalitet, men også for vår opplevelse og våre følelser, dette både når det gjelder film generelt og spesielt når det gjelder surrealistisk film.

## 1.4. Disposisjon for oppgava

Vi har nå sett nærmere på temaet og problemstillinga for denne studien, et overblikk over det teoretiske og metodologiske rammeverket som blir tatt til bruk, gått nærmere inn på begrep som er vesentlige for dette prosjektet, og nå skal vi ta for oss det videre forløpet i oppgava.

Det neste kapitlet av denne avhandlinga handler mer spesifikt om teori og metode. Den første delen (2.1.) er en generell presentasjon av begrepet om surrealisme og ulike ideer og konsept knytta til det, og der vil jeg samtidig etablere en kort historisk kontekst relatert til surrealisme som en offisiell bevegelse. Relevante aspekter i denne delen er introduksjonen av André Breton sitt surrealistiske manifest, og av begrepene om surrealitet, det poetiske bildet, lyrisisme og det vidunderlige. Dette er alle teoretiske instanser som vil benyttes seinere utover avhandlinga. I den andre delen (2.2.) vil jeg så videreføre disse ideene og begrepene mot en teoretisk diskusjon av surrealisme både generelt og relatert mer spesifikt til film. Her skal vi se nærmere på surrealistisk teori, og teori om surrealisme, i tillegg til teoretiske tilnærminger til spørsmålet om filmens essens, natur, og egenart, før jeg vil etablere min egen forståelse av begrepet om surrealisme. Dette direkte knytta til ideen om surrealitet, og dens mer spesifikke ekvivalent i begrepet om konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet, mens jeg også vil dra forbindelser til andre formale og narrative, stilistiske og tematiske konsept som irrasjonalitet, det gufne – ”das unheimliche”, kjærlighet uten like – ”l’amour fou”, og erotisisme.

Den tredje delen (2.3.) vil så skissere ei historisk oversikt over surrealistisk film basert på forståelsen av begrepet som blir etablert tidligere. Dette både på grunn av at jeg ønsker å sette opp et nødvendig motstykke til det jeg opplever som alt for ofte rigide og arkaiske kategorier, der jeg heller vil basere det på uttrykket til og opplevelsen av den enkelte filmen, og for å skape en kontekst til den seinere analysedelen. Den fjerde (2.4.) og den femte (2.5.) delen vil se på det teoretiske perspektivet til bruk i analysene, gjennom å henholdsvis gjøre rede for David Bordwell sin teori om narrasjon og Greg M. Smith sin tilnærming til stil, struktur og følelser, med bakgrunn i målet om å finne et møtepunkt mellom den kognitive og affektive forståelsen av en film, og vise at dette i møte med stil og struktur i stor grad kan sies å være to sider av samme sak. I den sjette delen (2.6.) vil jeg gjøre en metodologisk refleksjon – der jeg igjen vil være innovent surrealisme, før jeg både vil se litt på den såkalte form-innhold-dikotomien, det å tolke, og så se nærmere på den mer spesifikke metoden som blir tatt til bruk i de påfølgende analysene; det formalistiske, det kognitive, og tilskuerbegrepet, før jeg i den sjuende og siste delen (2.7.) av dette kapitlet vil gi en kortfatta introduksjon til analysedelen.

Det tredje kapittelet er en analyse av *Belle de Jour* (1967). Der vil vi i den første delen (3.1.) se på et kort handlingsreferat for å gi en introduksjon til filmen. I den andre delen (3.2.) skal vi så se hvordan stil og struktur brukes i anslaget for å indikere ei narrativ og emosjonell orientering mot filmen. Den tredje (3.3.) og den fjerde (3.4.) delen ser begge nærmere på den kontinuerlige prosessen med å skape forståelse av filmen ved å se på hvordan narrasjonen i filmen fungerer. Det først på et narrativt nivå og så på et emosjonelt nivå. I den femte delen (3.5.) skal vi derimot se nærmere på to andre distinkte formale og stilistiske kvaliteter i filmen – lyrisisme og erotisisme, og hvordan disse spiller inn på vår opplevelse, før vi med den sjette delen (3.6.) mer direkte vil rette fokuset mot ideen om surrealitet. Til slutt (3.7.) vil vi så se nærmere på hvordan avslutninga av filmen ikke bare fungerer som et klimaks for opplevelsen av filmen generelt, men blir crescendoet for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

Det fjerde kapittelet er en analyse av *Mulholland Drive* (2001). Her følges den samme oppdelinga som i det foregående kapittelet. Den første delen (4.1.) gir en kort presentasjon av handlingsforløpet i filmen. Den andre delen (4.2.) ser på samme måte på anslaget til filmen, og hvordan stil og struktur brukes der relatert narrativt og emosjonelt til oss som tilskuere. I den tredje (4.3.) og den fjerde delen (4.4.) ser vi likedan nærmere på narrasjonen, dette først relatert til det narrative og så til det affektive. Den femte delen (4.5.) ser på det jeg har valgt å kalle den poetiske sekvensen – der vi vil se direkte på ideene om det poetiske bildet, lyrisisme og det vidunderlige, mot ideen om surrealitet. I den sjette delen (4.6.) skal vi undersøke mer konkret relasjonen mellom drøm og virkelighet i filmen, før den sjuende og siste delen (4.7.) tar for seg avslutninga som avklaring for selve konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

Det femte kapittelet omhandler stil og struktur i surrealistisk film. Mer spesifikt er det en kontekst til de foregående analysene, der jeg i den første delen (5.1.) vil sette begge de to analysefilmene opp mot ei eklektisk samling av surrealistisk film, der vi skal se på likheter og ulikheter, både mellom disse to og mer generelt. I den andre delen (5.2.) skal vi gå tilbake til den andalusiske hunden – til *Un Chien Andalou* (1929) og *L'Âge d'Or* (1930) – og sette disse som kontekst for å se etter karakteristika som konvergerer eller skiller, samt relatere dette til en dialektikk mellom ”historisk surrealisme” og ”evig surrealisme”. Den tredje og siste delen (5.3.) vil ta opp tråden fra de to foregående delene og stille et spørsmål om vi kan snakke om ei surrealistisk form for narrasjon med utgangspunkt i karakteristiske aspekter og effekter.

Det siste kapittelet er avslutninga. Der skal jeg i den første delen (6.1.) svare kort på den overordna problemstillinga som ble satt opp i innledninga. Den andre delen (6.2.) vil så svare på andre spørsmål som ble satt opp her i starten, mens den tredje delen (6.3.) vil være en slags refleksjon rundt selve studien, og den fjerde delen (6.4.) bare et siste skudd.



*Lyset er på loftet. Picasso går på jakt i skogen.*

*Du er ei kråke (surrealistisk ordtak).*

## 2. Teori og metode

Vi skal i dette kapitlet se nærmere på det teoretiske og metodologiske rammeverket som vil fungere som utgangspunkt og bakgrunn for de seinere analysene jeg skal gjennomføre. I den første delen (2.1.) vil jeg gi en generell introduksjon til begrepet om surrealisme og til ideene knytta opp til det, før vi i den andre delen (2.2.) viderefører dette gjennom ei teoretisk drøfting av surrealisme både generelt og relatert mer spesifikt til film, og i den tredje (2.3.) gjennom en historisk oversikt over surrealistisk film basert på forståelsen av begrepet som er etablert. Den fjerde (2.4.) og femte (2.5.) delen vil ta for seg det teoretiske perspektivet til bruk i analysene, der jeg henholdsvis vil gjøre rede for David Bordwells teori om narrasjon i fiksjonsfilmen og Greg M. Smith sin tilnærming til stil og følelser i møte med narrativ film. Videre vil jeg i den sjette delen (2.6.) gjøre en refleksjon om metode og i den siste (2.7.) gi en kort og mer direkte introduksjon til de påfølgende analysene av *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001).

### 2.1. Hva er surrealisme?

Det er alltid problematisk å søke en definisjon av et begrep og det er ytterst problematisk å gjøre nettopp det med et begrep som aldri har hatt en klar definisjon, aldri har lagt til rette for konsensus og som er såpass flyktig at du aldri får ordentlig tak på det – et begrep "[...] which refuses to be *here* but is always *elsewhere*" (Richardson 2006: 3). Dette blir også ytterligere komplisert av måten det ofte brukes i vår samtid. For det første har den kvardagslige bruken av substantivet "surrealisme" og adjektivet "surrealistisk", hos kritikere og andre, ført fram mot en reduksjonistisk og ganske intetsigende forståelse av en idé som er karakterisert av det diametralt motsatte. Som Michael Richardson skriver; "Having gained currency as an idea in the public domain frequently used to describe things that are non-surrealist or even distinctly anti-surrealist, surrealism might be considered to have become so diffuse that almost anything can be said about it" (2006: 165). For det andre har den akademiske behandlinga av begrepet hatt en relativt arbitrær karakter, i alt for stor grad knytta til kategorisk eller arkaisk forståelse og det som til tider kan vitne om en motvilje mot å akseptere den abstrakte og filosofiske kvaliteten som tilhører det, og har derfor vært prega av etableringa av kriterier utleda fra en definisjon som verken fanger åpenheten eller dynamikken i begrepet. Uten å ville påkalle en slags idé om idealisme eller virke for bastant så er det nå på tide at vi tar tilbake begrepet om surrealisme, at vi går tilbake til røttene, til det grunnleggende, for at vi igjen skal kunne ta det i bruk analytisk og mot en konstruktiv tanke om å skape økt forståelse for kunst.

For å kunne returnere til dette punktet må vi naturlig nok starte med André Breton. I 1924 publiserte han det første surrealistiske manifestet, som ikke bare markerte den offisielle starten til den historiske surrealismen som en organisert bevegelse, men også ble det store gjennombruddet for ideene og ideologien som ble født i Paris, av poeter, og som ble utvikla i perioden mellom 1919 og 1924 (Waldberg 1997: 13). Siden det alltid er relevant å etablere en historisk kontekst så vil jeg gjøre det nå, men samtidig vil jeg gjøre det klart at vi her snakker om en relativt kort og generell introduksjon. For å dvele ved den konkrete bevegelseshistoria til surrealisme eller manifestasjonene innafor litteratur, billedkunst og lignende, vil ikke være konstruktivt for målet for denne avhandlingen og det vil på samme tid ta fokus bort fra det som virkelig er funksjonelt, nemlig en diskusjon rundt ideen og begrepet om surrealisme.

Bevegelsen som er blitt definert som surrealisme starta altså i Frankrike. Tidlig på året 1919 lanserte et trekløver bestående av André Breton, Louis Aragon og Philippe Soupault periodemagasinet *Littérature*, som ble en støttespiller for og en integrert del av dadaismen, etablert av Tristan Tzara tre år tidligere, og som snart knytta til seg navn som Francis Picabia, Marcel Duchamp, Paul Éluard, Robert Desnos, Max Ernst og Man Ray. Derimot varte ikke harmonien lenge. Etter en periode med mye konflikt kom det endelige bruddet i 1922. Breton proklamerte Dada sin død og starta så – i opposisjon til ekshibisjonismen og den destruktive naturen til den dadaistiske ideen – ei ny gruppe i søken mot en bevegelse og idé med håp om å inkorporere det beste fra både kubisme, futurisme og dadaisme, inspirert av kunstnere som Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Jacques Vaché og Arthur Rimbaud. Det er denne bevegelsen som gradvis ville skape sin form under tittelen ”surrealisme” (Caws 2004: 17-21; Durozoi 2002: 1-60; Hopkins 2004: 14-16; Nadeau 1973: 55-82; Waldberg 1997: 13-15).

Surrealismen var altså en kunstnerisk bevegelse, men like mye var det en filosofi og en teori; opptatt av automatisme, av utforskning av drøm og underbevissthet, av det irrasjonelle og anti-logiske, det dialektiske forholdet mellom det indre og det ytre, og av å bryte ned det de så på som den destruktive distinksjonen mellom kunsten og livet. Dette kom til uttrykk i litteraturen, innafor billedkunst og etter kvart film, men også via etableringa av et surrealistisk forskningsbyrå og publiseringa av en stor mengde magasin, program, og manifest. Inspirert av blant andre Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx og Sigmund Freud var det samtidig en revolusjonær bevegelse opptatt av politiske, sosiale, kulturelle, moralske og etiske aspekter – illustrert av deres doble motto om å ”forandre livet” (Rimbaud) og ”omdanne verden” (Marx) – som førte til at bevegelsen sporadisk var knytta opp til den kommunistiske bølga i samtida. Den eklektiske samlinga av ideer som gradvis konstituerte bevegelsen fikk i perioden fra publikasjonen av det første manifestet til opptakta av krigen også tre andre utslag. For det

første spredde bevegelsen seg rundt om i verden, først i Europa med nye grupper i Jugoslavia, Belgia og Tsjekkoslovakia, så videre til andre kontinent; for det andre var bevegelsen prega av konflikt, fordømmelse og eksklusjon; og for det tredje kom nye krefter til i form av navn som Antonin Artaud, Salvador Dali, René Magritte og Luis Bunuel (Caws 2004: 32-38; Durozoi 2002: 63-434; Hopkins 2004: 16-24; Nadeau 1973: 85-229; Waldberg 1997: 13-18).

Etter den andre verdenskrigen var situasjonen annerledes. Stort sett alle som tilhørte kjerna i den daværende sammensetninga hadde vært i eksil og i det Breton returnerte til Paris i 1946 hadde bevegelsen i form av ei koherent gruppe mista sin glans. Derimot fortsatte den offisielle bevegelsen på 1950- og 1960-tallet, til André Breton døde i 1966 og konsekvent at bevegelsen ble annonsert død i 1969 (Caws 2004: 39-41; Durozoi 2002: 439-647). Likevel finnes det ingen konsensus *om* eller *når* surrealisme kom til sin slutt – som Mary Ann Caws skriver kan bevegelsen sies å ha fortsatt "[...] beyond Breton's return to France in 1946 and the second surrealist wave there, past his death twenty years later in 1966, to Jean Schuster's declaration of Surrealism's demise in 1968 [1969], and even up until the present and on into the future" (2004: 32). Uansett om vi går med på at bevegelsen definert som surrealisme ikke eksisterer eller at vi kan datere en slutt, vil jeg poengtere at det gjelder "historisk surrealisme" og ikke "evig surrealisme", en distinksjon skapt av Jean Schuster i 1969 (Hammond 2000: 40-41; Richardson 2006: 4-5), for surrealisme som idé og begrep lever i beste velgående.

Tilbake til manifestet. Her la André Breton fram den grunnleggende definisjonen av begrepet surrealisme, som surrealistene for øvrig annekterte og redefinerte fra Apollinaire, og som snart ville fungere som ledesnora for bevegelsen da på samme måte som den vil fungere som et nødvendig utgangspunkt for denne studien nå:

SURREALISM, *n.* Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express – verbally, by means of the written word, or in any other manner – the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.

ENCYCLOPEDIA. *Philosophy.* Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. It tends to ruin once and for all all other psychic mechanisms and to substitute itself for them in solving all the principal problems of life [...] (Breton 1972: 26).

Det surrealistiske prosjektet var altså knytta til ideen om ubegrensa uttrykk av kreativitet, om den "virkelige" funksjonaliteten til tanken på forhånd eller uavhengig av fornuften – og igjen av pålagte system tilknytta det moralske, estetiske eller praktiske –, og om oppløsninga av

distinksjonen mellom drøm og virkelighet til ei ”overvirkelighet”, en *sur*-realitet, som Breton proklamerte med ordene; ”I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak” (1972: 14). Denne ideen om surrealistikk er selve nøkkelen til en forståelse av surrealisme som konsept. For det er nettopp dette som var det utopiske målet; ”[...] a truer reality, a kind of synthesis of the exterior world and the interior model” (Waldberg 1997: 8); altså et surrealistisk univers, utgjort av den indre og ytre virkelighet i samspill, ei *annerledes* virkelighet i sammensmeltinga av drøm og virkelighet, der kontraster brytes ned og unike ideer og assosiasjoner kommer til live. Det er også dette Breton refererer til når han i det andre surrealistiske manifestet fra 1930 skriver:

Everything tends to make us believe that there exists a certain point of the mind at which life and death, the real and the imagined, past and future, the communicable and the incommunicable, high and low, cease to be perceived as contradictions (Breton 1972: 123).

Ideen om surrealitet er også knytta til ei rekke andre begrep som er instrumentale for en forståelse av den estetisk-filosofiske ballasten knytta til begrepet om surrealisme. Det første av disse er *det poetiske bildet* [the poetic image] – et begrep definert av Pierre Reverdy som ”the conjunction of two more or less distant realities to create a new reality” (sitert i Grant 2005: 26). Det poetiske bildet skapes altså gjennom den konseptuelle konjunksjonen av to virkeligheter, som igjen skaper en estetisk følelse hos tilskueren (eller leseren), som Reverdy kaller *lyrisisme* [lyricism]. Disse begrepene var essensielle for Breton i utviklinga av ideen om surrealisme, men derimot gikk han ikke med på, i opposisjon til Reverdy, at dette blir skapt gjennom bevisst kontroll, men at det heller var knytta opp til det irrasjonelle, det underbevisste, og det ukontrollerte (2005: 25-36).

Breton så på det poetiske bildet som skapt av ”[...] the mind released from rational control [...]” (2005: 77) i ekko av Reverdy sin idé om det poetiske bildet som ”[...] a pure creation of the mind” (2005: 77-78). Derimot skilte han seg igjen fra sin inspirasjonskilde i at det ikke var mulig å forklare hvordan det poetiske bildet ble skapt, men at det bare blir erkjent i etterkant, i tanken om at surrealisme kunne være ei forklaring på skapelsesprosessen. Enten det var gjennom utforskning av drøm og underbevissthet, via automatisme, eller tilfeldighet, så ville kreasjonen av det poetiske bildet være et utslag av fantasien gjort manifest, av ideer og abstraksjoner gjort om til konkret form. Dette var et ledd på veien mot å skape ei *annerledes* virkelighet, mot å transformere det som er knytta til menneskelig sanselighet og forståelse, og gjøre virkeligheta *mer* virkelig gjennom både representasjon og persepsjon. Breton ville altså

ikke bare definere en ny kunstnerisk bevegelse, men forandre virkeligheta med poetisk tanke (2005: 78-88) – ikke reprodusere, men heller reorientere, både uttrykk og opplevelse, som han skriver i *Surrealism and Painting* (Breton 2002):

Everything I love, everything I think and feel, predisposes me towards a particular philosophy of immanence according to which surreality would be embodied in reality itself and would be neither superior nor exterior to it (2002: 46).

Det tredje begrepet relevant her er ideen om *det vidunderlige* [the marvelous] og det såkalte ”marvelous faculty”, som vi kan oversette til det vidunderlige talent eller den vidunderlige evne, noe som ifølge Breton er en måte:

[...] to reach two distant realities and from their conjunction to raise a spark; to place within the reach of our senses abstract figures calling with the same intensity at the same relief as the others; and, in depriving us of a system of reference, to lead us beyond our own memory [...] (sisert i Grant 2005: 53).

Med det følger Breton opp ideene om det poetiske bildet og lyrisisme med større fokus på det sanselige; det vidunderlige som en evne til å skape bilder som går forbi levd erfaring samtidig med å være avhengige av den erfaringa for sin kraft. Bare det som har en effekt på sansene stimulerer fantasien og kan skape mening for individet, ifølge Breton, noe som blir et sentralt premiss for surrealisme i form av nødvendigheta av det konkrete bildet (2005: 53-55).

Vi ser altså at det poetiske bildet, lyrisisme og det vidunderlige er konsept som alle er knytta til kvarandre, enten som synonym eller som integrerte deler av et system av årsaker og effekter, som igjen er knytta opp til ideen om surrealitet og selve begrepet om surrealisme. Til dette kunne vi også lagt til andre begrep; om det surrealistiske objekt, ”convulsive beauty”, og mer overgripende konsept som anti-mimesis, det sublime og photogénie – uten at det er relevant for forståelsen i den grad at vi skal gå videre inn på den relasjonen. Det vi derimot tar med oss videre som et premiss er at begrepet om surrealisme nødvendigvis må forstås som et teoretisk-filosofisk konsept knytta til ideen om surrealitet – en slags syntese mellom drøm og virkelighet – som eksisterer i konstruksjonen og opplevelsen av det kunstneriske uttrykket.

Med dette som utgangspunkt kan vi altså definere den grunnleggende ideen knytta til surrealisme og det vil fungere som basis for en videre utforsking av surrealisme som begrep, uten at det er nødt til å skape et rigid rammeverk verken for forståelsen eller implementeringa av begrepet i seg selv. Derfor går vi nå videre til en diskusjon av forståelsen av begrepet om surrealisme både generelt og relatert mer spesifikt til film.

## 2.2. Surrealisme og film – del én

The conjunction 'surrealism and cinema' is a seductive one. It evokes an undefined relation, a meeting point between the opposites of light and dark, presence and absence, actuality and imagination which suggests the actualisation of the supreme point which André Breton identified as the aim of surrealism (Richardson 2006: 1).

Det har ofte blitt sagt at film er et medium som skapt for å uttrykke *det surrealistiske* – en kvalitet lagt til rette for av dens illusjonistiske og impulsive natur, av bilder og bevegelse, av tid og rom oppløst og desorientert av montasje, av parallellismen til lyd og bilde, av evnen til å gi det kvardagslige poetisk verdi; å gjøre objektet fotogent; og av måten relasjonen mellom film og tilskuer kan fungere som en analogi til dagdrømmeri – til den våkne drøm, fantasi og underbevissthet, og dermed legge til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

Så surrealistene var naturligvis opptatt av filmen. Allerede i 1918 skrev Louis Aragon optimistisk om det poetiske potensialet knytta til opplevelsen av film: "We must open our eyes in front of the screen, we must analyze the feeling that transports us, reason it out to discover the cause of that sublimation of ourselves" (1918: 51). Dette engasjementet var del av en generell entusiasme for film som medium og kunstart hos den surrealistiske gruppa; de omfavna avantgardistiske prosjekt fra tysk ekspresjonisme og russisk formalisme (ikke så for impresjonistiske verk), hylla amerikansk sjangerfilm; melodrama, westerns, komedie, horror, noir; og elska Méliès, Feuillade, Chaplin, Keaton, Tex Avery. Derimot gikk entusiasmen etter kvart over til skuffelse – over den kommersielle industrien, amerikansk dominans og tilnærma strømlinjeproduksjon, "realisme" og "neorealisme", mangelen på originalitet og kreativitet, og en kunstart som ikke utnytta sin mulighet. Lumière, Griffith og Disney ble gitt skyld. Det samme ble Capra, Lubitsch og Sturges, og seinere Rossellini og Bresson (Hammond 2000; Kyrou 1963a; Péret 1951; Soupault 1924). Benjamin Péret traff spikeren av skuffelse best:

With cinema not only anything is possible, but the marvelous itself is placed within reach. And yet never have we seen such a disproportion between the immensity of its possibilities and the mediocrity of its results (1951: 59).

Det var grunnen til opprøret. Surrealistene ville se film inspirert av drøm, som kommuniserte med et drømsk filmspråk, som var analogisk til opplevelsen av det å drømme, som tilegna virkeligheta annerledeshet – "making reality uncanny" – og vidunderlighet; mot surrealitet, en cinematisk surrealisme. Dette var også grunnen til det tidligere opprøret. Til produksjonen av Bunuel og Dali sine *Un Chien Andalou* (1929) og *L'Âge d'Or* (1930) – sett på som de første

to surrealistiske filmene både av kritikere og av surrealistene selv. Selv om tidligere prosjekt som *La Coquille et le Clergyman* (Dulac 1928) og *L'Étoile de Mer* (Ray 1928) utvilsomt har surrealistiske (derimot mer klare dadaistiske) tendenser, så var dette prototypen, ”rendyrka” surrealisme på film, som også satte andre lignende produksjoner i samtida i skyggen.

Med unntak av disse to har det vært liten enighet om resultatet av relasjonen mellom surrealisme og film. Det har blitt argumentert for at bare film laga innafor bevegelsen kan være surrealisme; det har blitt påstått at omtrent *bare* disse to kan regnes som surrealistisk film – hos kritikere som Marguerite Bonnet og Alain og Odette Virmaux (Kuenzli 1987: 7-8) og til en viss grad også hos for eksempel Linda Williams (1992) – mens andre blant anna har lagt til verk av Ado Kyrrou og Robert Benayoun, med eller uten andre surrealistiske som Maya Deren og Jan Svankmajer – eller resten av filmografien til Luis Bunuel. Derimot kan det også argumenteres for at en mengde filmskapere og filmer definert utafør den konkrete bevegelsen, men med affinitet til surrealisme som idé eller surrealistiske tendenser, fortjener sin plass i kanonen, som verk fra auteurs som Alain Resnais, Federico Fellini, David Lynch, Raúl Ruiz og Andrzej Zulawski. Akkurat hva surrealisme i film *var* og *er* har dermed ofte vært uklart. Så derfor må vi spørre nå; hva karakteriserer egentlig surrealistisk film? Hva uttrykker relasjonen mellom surrealisme og film? Og hvordan kan vi definere eller kategorisere dette? Hvilke kriterier har vi til disposisjon? Hva er surrealistisk film og hva er ikke surrealistisk film? Og da kommer vi tilbake til det mest grunnleggende spørsmålet; hva er surrealisme?

Teori om surrealisme og film har gitt oss ulike perspektiv på hvordan surrealisme kan skapes og den vanligste grunntanken har vært analogier mellom film og drøm. Det går ofte ut på argumentasjon om at mediet er surrealistisk av natur, for eksempel fra Jacques Brunius:

When at last the dazzling, window-like screen lights up, the very technique of film evokes the dream more than waking. The images *fade in* and *fade out*, dissolve into each other, vision begins and ends in an *iris*, secrets are revealed through a keyhole, the mental image of a keyhole. The disposition of screen images *in time* is absolutely analogous with the *arrangement* thought or the dream can devise. Neither chronological order nor relative values of duration are real. Contrary to the theater, film, like thought, like the dream, chooses some gestures, defers or enlarges them, eliminates others, travels many hours, centuries, kilometers in a few seconds, speeds up, slows down, stops, goes backward. It is impossible to imagine a truer mirror of mental performance (1954: 100).

Denne ideen er relativt uproblematisk. At filmen har en iboende surrealistisk dimensjon eller at den på grunn av sitt drømmelignende format har et særegent potensial for å realisere ideen om surrealitet kan selvsagt diskuteres, men viser likevel ikke til mer enn en mulighet skapt av



rammeverket til film som medium og kunstart. Derimot er det mye mer problematisk at ideen, informert blant anna av at Brunius i samme tekst skriver om hvordan *miljøet* for å oppleve film kan være del av denne ufrivillige simuleringa av drøm, også har ført mot ei videreføring av tankerekka, en misforståelse for å være kvass, der miljøet i seg selv blir tatt som nødvendig (og ikke bare som forsterkende) for surrealisme i film. Det har igjen ført til spekulative tanker om at TV eller andre medium knytta til film nødvendigvis ikke kan skape surrealisme, noe til og med Paul Hammond (2000: 21-22) og Michael Richardson (2006: 5-6) delvis er skyldige i, samt en implisitt orientering mot at film på kino til en viss grad alltid vil være surrealistisk.

Ikke bare blir dette en lettvent og unyansert forståelse, men skiller seg også skarpt fra den grunnleggende ideen knytta til konseptet om surrealisme generelt, i at det bare dekker ett aspekt av den integrerte relasjonen mellom drøm og virkelighet, ikke sammenblandinga, ikke møtepunktet, ikke opplevelsen av surrealitet. Det var nettopp *det* surrealistene var opptatt av. For eksempel skriver også Breton om mulighetene for surrealisme som eksisterte i egenarten til film; "From the instant he [tilskueren] takes his seat to the moment he slips into the fiction evolving before his eyes, he passes through a critical point as captivating and imperceptible as that uniting waking and sleeping [...]" (1951: 73-74); men han poengterer samtidig at dette nettopp er basis for et potensial som stort sett ikke har blitt utnytta eller tatt vare på.

Da blir den analogiske tankegangen mer on-point i Jean Goudal sin idé om filmen som en *bevisst hallusinasjon* [conscious hallucination], der han ikke bare snakker om at film som opplevelse i sitt premiss innehar ei eller anna form for sammenknytting av det bevisste og det underbevisste, men om at dette ikke automatisk skaper surrealisme, noe som er avhengig av hvordan filmskaperen forholder seg til mediet, og tilskueren (1925: 86-90). Robert Benayoun viser til noe lignende når han skriver at alle filmer i utgangspunktet er analoge til den våkne drøm, men bare vil løftes mot surrealisme og surrealitet "[...] in constructing a dream which nothing will explain, and this for the beauty of a purely gratuitous oneirism alone", før han legger til at sekvenser og bilder i film kan være surrealistiske på egenhånd (1951: 108-110).

Alle disse analogiske ideene om relasjonen mellom film og drøm skaper et perspektiv som kan være både fascinerende og informativt for utforskning av surrealisme og film, og av film i seg selv, av egenart og spesifisitet, og gir oss ulike tanker som har relevans for videre diskusjon. Dette har også en relevant kontekst. Surrealistisk teori om film fra 1920-tallet av, har mange likhetstrekk med lignende ideer og teorier relatert til ontologiske diskusjoner rundt spørsmålet "hva er film", om filmens essens, natur, og egenart. To svar har dominert denne diskusjonen. Det første er det såkalte *formalistiske* (eller modernistiske), som så den viktigste egenskapen til film i dens kapasitet til å manipulere virkeligheta og kunstneriske særegenhet i

filmens radikale forskjeller fra virkeligheta. Ofte blir navn som Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim og Sergei Eisenstein satt som representanter for dette synet. Det andre svaret er det *realistiske*, der kapasitet til å ta utgangspunkt i, heller enn manipulere, virkeligheta blir sett på som essensielt for film. Til denne tanken knyttes oftest Siegfried Kracauer og André Bazin. Det finnes også ei rekke andre ideer om hva som konstituerer filmens egenart, og samtidig er definisjonene av og distinksjonen mellom det formalistiske og det realistiske problematisk, så det eneste som er klart er at en generell konsensus rundt dette spørsmålet aldri har eksistert (Andrew 1976: 11-179; Stam 2007: 22-58, 72-83; Fossati 2010: 109; Turvey 2006: 86-88).

Det surrealistiske svaret på dette spørsmålet er annerledes. Selv om det aldri eksisterte en surrealistisk doktrine eller generell teori om film ser vi at ideen om hva som karakteriserer film som medium og kunst i surrealistisk tankegods og skriveri verken svarer til det som omtales som den formalistiske eller realistiske tankegangen, men samtidig til begge to, i det vi kan kalle et tredje alternativ – i selve møtepunktet. I surrealistisk teori ble, som vi tidligere har sett, filmens egenart knytta til en iboende oneirisme, i mediets natur, som førte fram mot analogiske ideer om film og drøm. Dette påkaller på samme tid formalistiske ideer; som Hugo Münsterberg sin tanke om et analogisk forhold mellom ”film” og ”mind” (Münsterberg 1970; Carroll 1988); og realistiske ideer om å gi mening til virkeligheta gjennom å tolke og skildre den (Bazin 1967; Morgan 2006) – som vi for eksempel ser i Bazins anerkjennelse av at; “[...] the surrealist does not consider his aesthetic purpose and the mechanical effect of the image on our imagination as things apart [...] Every image is to be seen as an object and every object as an image” (1967: 93). Surrealistene var som sådan både opptatt av filmens form og dens forhold til virkeligheta, men dette som en integrert relasjon, å *vis*e fram virkeligheta og gjøre den *mer* virkelig gjennom manipulasjon, eller reorientering, og slik avsløre den *ekte* virkeligheta – ut fra ”the startling power of the cinematic image considered not in its capacity for imitation but in its capacity to create an alternative reality” (Williams 1992: 9).

Dermed har kanskje den surrealistiske ideen om film mer til felles med det Malcolm Turvey kaller det *revelasjonistiske* svaret på hva film er, en tanke han mener er representert av Jean Epstein, Dziga Vertov, Siegfried Kracauer og Béla Balázs. Her ses filmens essens i en kapasitet til å *avsløre* sannheter om virkeligheta usynlige for det menneskelige øyet – å legge fram “[...] reality as it really is” (2006: 87) – et syn som kombinerer det formalistiske og det realistiske og som virker å kunne inkorporere det surrealistiske (2006: 80-88). Derimot er nok den surrealistiske ideen om ”virkeligheta som den virkelig er” ganske så annerledes enn den revelasjonistiske – en *annerledes* eller, som Williams skriver, *alternativ* virkelighet i møtet mellom drøm og virkelighet, film og tilskuer, konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

Den surrealistiske ideen om egenarten eller essensen til film kan altså sies å være både formalistisk og realistisk (og revelasjonistisk) og heller enn å se surrealisme knytta til verken den ene eller den andre grunntanken om film, "[...] we ought to see surrealism as collapsing such distinctions" (Richardson 2006: 20) og gjøre fred med tanken om at, som Peter Wollen skriver, "Lumière and Méliès are not Cain and Abel; there is no need for one to eliminate the other" (1972: 184). Derfor bør vi heller ikke se en distinksjon mellom at Robert Benayoun skriver om film og filmspråk som "[...] unreal by nature, its only function should be to seek satisfaction in the unreal" (1951: 108), at Ado Kyrou snakker om at; "Everything I know, everything I can find, everything that can move me, everything that exists is found on earth" (1963b: 159), og at Benayoun igjen gjør det klart at; "The rhythm of the dream, it has to be said, is that of life itself" (1951: 110). Vi bør heller tenke at formalisme og realisme annektert av surrealisme vil være det samme og finne vår røde tråd hos Maxim Gorky og hans tanker fra 1896 om bilder "which seemed so realistic and familiar, yet so ghostly and strange" og en kunstart prega av "[...] its ability to confuse reality and illusion" (Furstenau 2010: 1).

Dette blir likevel mer et uttrykk for et ønske om hva film kan og bør være – som kan oppsummeres med den spissa formuleringa fra Antonin Artaud; "If the cinema isn't made to express dreams or everything that in waking life has something in common with dreams, then it has no point" (1961: 104) – enn refleksjon rundt hva som karakteriserer eller uttrykkes i relasjonen surrealisme og film, og dermed hva surrealisme *er*, mot film og ellers. Surrealisme kan ikke være *alt* og det kan heller ikke surrealistisk film. Om vi aksepterer premisset om at film som medium og kunstart generelt har en surrealistisk dimensjon og derfor legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet, må vi likevel gå nærmere det konkrete, for å definere begrepet. Derfor går vi nå videre nettopp til hva surrealisme kan og ikke kan være.

Det første vi må avklare er at surrealisme ikke er historikk. Vi har tidligere nevnt at det ikke finnes konsensus *om* eller *når* surrealisme kom til sin slutt og det er i relasjon til det at vi kan etablere distinksjonen mellom "historisk" og "evig" surrealisme. Grunnen til det er at selv om surrealisme *var* en bevegelse, som starta i 1924 og slutta i 1969 med oppløsninga av den offisielle bevegelsen, da Jean Schuster selv introduserte denne distinksjonen, så både *var* det og *er* det fortsatt en levende ting – en idé og et begrep som har nettopp en evig kvalitet. Eller som Maurice Nadeau skriver; "The surrealist state of mind, or better still, surrealist behaviour, is eternal (1973: 37). Disse to kategoriene er også logiske avhengige av kvarandre for sin eksistens, den historiske surrealismen kan ikke være uten en evig surrealisme og likedan har ikke ideen om den evige surrealismen ballast uten bevegelsen som vi kan kategorisere som historisk surrealisme (Hammond 2000: 40-41; Richardson 2006: 4-5).

Surrealisme som sådan har derfor ingen definerende historiske eller nasjonale grenser. Dette er også understøtta av at surrealisme kan være *retrospektivt* – som eksemplifiseres av folk som James Joyce, Franz Kafka og Lewis Carroll – en kvalitet som Breton selv var klar på i teoretiseringa av begrepet. Dette er uheldigvis noe som mye av den akademiske diskusjonen rundt surrealisme enten ignorerer, ikke ønsker å ta fatt på, eller deler opp i reduksjonistiske kategorier om tradisjonell og ikke-tradisjonell eller lignende oppdelinger som den finurlige språklige distinksjonen mellom *surrealist* (av bevegelsen) og *surrealistic* (som bevegelsen). Og i den logiske videreføringa av denne tankegangen etableres rigide system for hva som kan og ikke kan kalles surrealistisk i stedet for at skillet mellom historisk og evig surrealisme blir brukt til å belyse enten det spesifikke kunstverket eller begrepet om surrealisme i seg selv.

Det neste vi må avklare er at surrealisme ikke er teknikk. Det er ikke en metode. Så alt for ofte blir automatisme satt i gjensidig avhengighetsforhold til surrealisme, noe som går på tvers av den grunnleggende surrealistiske ideen. Automatisme er et verktøy, det er en kreativ prosedyre, en måte å bryte inn i drømmeverdenen på, i underbevisstheta, i fantasien, inn i det ukontrollerbare kreative uttrykket, og for å nå fram til ideer og inspirasjon, men er ikke i seg selv definerende for surrealisme (Grant 2005: 78-79). Dette var også noe Breton selv var klar på med formuleringer som; ”I hasten to add that future Surrealist techniques do not interest me” (1972: 44) og ”Surrealist methods would, moreover, demand to be heard. Everything is valid when it comes to obtaining the desired suddenness from certain associations (1972: 41). Automatisme var én måte å nærme seg surrealisme på – eller som Patrick Waldberg skriver:

The unconscious, chance, served them [surrealister] as springboards, furnishing the initial impulse, the direction, the harmonic curve of the work; but, with rare exceptions, the artist used those as raw materials in the task of interpretation and ordering which gives the finished works its profound meaning (1997: 8).

Surrealisme er heller ikke en stil. Det finnes ikke et spesifikt sett trekk eller virkemidler som utgjør surrealistisk stil eller stilart. Michael Richardson påpeker i sin bok om surrealisme og film at ”[...] surrealism from its very origins has consistently refused to be identified as any sort of style” (2006: 2), og leder av det at ”det surrealistiske” ikke kan eksistere, i tillegg til at surrealisme ikke kan defineres ut fra estetiske eller stilistiske aspekter (2006: 2-5). Den første delen av dette er uproblematisk og sagt bedre av Kim Grant i at surrealisme ikke er ”[...] one particular style, there can be no properly Surrealist style” (2005: 136). Derimot blir tanken om at det surrealistiske ikke kan eksistere, eller at det estetiske og stilistiske ikke har relevans, et stort paradoks når nettopp konkretiseringa av ideer og følelser via stil og form er instrumentalt for å skape surrealitet – uavhengig av medium og kunststart – og dermed surrealisme.

Surrealisme er ikke én stil. Det er altså ikke én bestemt stil, mangel på stil, eller et sett stilistiske kvaliteter, men surrealisme er likevel *stil* – en manifestasjon av det som kan være ei rekke forskjellige stiler og estetiske egenskaper, en måte å forholde seg til relasjonen mellom stil og virkelighet, og brukt som en integrert og essensiell del av det å skape surrealitet.

Videre må vi avklare at surrealisme ikke er en sjanger. Dette er en tanke som har basis i ei linje fra Louis Aragon i *Une Vague de Rêves* (1924) som lyder som følger; "[...] there are other relationships besides the real that the mind can grasp and which are just as primary, such as chance, illusion, the fantastic, the dream. These diverse species are united and reconciled in a genre which is Surrealism" (siteret i Caws 2004: 21). Selv om Aragon bruker ordet sjanger, så er det tydelig at han heller snakker om en slags sensibilitet og tilhørighet til visse ideer og ideologi enn om sjanger i akademisk forståelse av begrepet. For enten vi forstår sjanger som systematisk produksjon av sjangerfilm, enkeltfilmer konstruert med bevissthet mot etablerte generiske tradisjoner, en kontrakt mellom film og tilskuer, eller som et prosessuelt rammeverk av stilistisk-tematiske konvensjoner, vil ikke sjangerbegrepet være konstruktivt satt analytisk opp mot surrealisme (Hollows & Jancovich 1995: 60-75; Langford 2005: 1-28, 273-278).

Akkurat som at surrealisme ikke kan defineres som én stil kan det heller ikke relateres til én sjanger; det finnes ikke en ikonografi, et sett stilistiske og tematiske konvensjoner; ingen generisk tradisjon og form i den grad at vi kan spore "en surrealistisk sjanger" i kunst generelt eller film spesielt. Surrealisme overskrider begrepet om sjanger, det eksisterer i ingen sjangere og samtidig i alle, både i sjangerfilm og film som ikke kan kategoriseres i den ene eller andre sjangeren. Så definisjon av surrealisme eller surrealistisk film fra begrep om sjanger vil aldri fange den dynamiske og eklektiske basisen knytta til relasjonen mellom surrealisme og film.

Til slutt så må vi også avklare at surrealisme ikke kan bli definert som en gitt aktivitet. Michael Richardson snakker om surrealisme som "[...] an activity with broadening horizons", før han gir en slags tvetydig definisjon; "If 'surrealism' can be said to 'exist' at all it is in the tension that exists between the activities of the surrealists and the fundamental principles of surrealism as it has historically unfolded" (2006: 3). Richardson følger opp dette med å påstå at denne aktiviteten fungerer som et kriterium for surrealisme generelt:

Any individual work has to be considered by reference to the common activity of surrealism, by an appreciation of how individual surrealists contributed to it to found the point of convergence at which we can discern, although never definitively situate or articulate, the place at which surrealism can be found (2006: 5)

Her er derimot forståelsen av selve begrepet aktivitet avgjørende – og derfor er det spesielt problematisk at nettopp hva dette er aldri blir konkretisert. Brukt rigid som kriterium for hva

som kan og ikke kan kalles surrealisme innafor film vil det uunngåelig være både intetsigende og til dels anakronistisk i at det tvinger fram en direkte tilknytting til bevegelsen som offisielt tok slutt i 1969 – og slik reduserer ideen om surrealisme til noe historisk betinga og statisk.

Derimot nyanserer Richardson sin argumentasjon. Videre i teksten skriver han om at en spesifikk film bare bør vurderes i konteksten av surrealisme hvis den på en eller anna måte svarer til grunnleggende imperativ, enten ved å være direkte knytta til surrealistisk aktivitet eller gjennom en konvergens av tema eller en affinitet av intensjon. Han argumenterer for at surrealisme er avhengig av ei eller anna form for aktivt engasjement. Dette kan være direkte; ved deltakelse i kollektiv surrealistisk aktivitet, indirekte; i ei aktiv tilknytting til surrealistiske ideer, eller ufrivillig; en intensjon filmskaperen selv ikke er klar over. (Richardson 2006: 10).

Utvida til denne forståelsen kan jeg i større grad følge det Richardson legger fram, og enda mer så når han påpeker at surrealisme knytta til film også er "[...] a relation between viewer and film object" (2006: 10). For hvis vi i det hele tatt skal bruke et begrep om aktivitet som et kriterium relatert til surrealisme, må dette nødvendigvis være prega av det abstrakte og det relative, der denne aktiviteten verken er gitt eller eksklusiv, men heller enten viser til én måte å nærme seg det surrealistiske eller mer generelt til en relasjon som skapes mellom film (eller andre kunstverk) og grunnleggende surrealistiske ideer, og tilskueren (eller leseren).

Om surrealisme ikke kan defineres som verken historikk, teknikk, en bestemt stil, en sjanger, eller en gitt aktivitet, hva kan det defineres som? Ifølge Patrick Waldberg er det en "spirituell orientering", en slags etikk (1997: 7-8) og "[...] a way of thinking, a way of feeling and a way of life" (1997: 12). På samme måte skriver Barbara Creed om at surrealisme først og fremst er "[...] an attitude of mind, a desire to liberate the unconscious, to create room for the imagination, to confront the abject, to change the conditions of ordinary mundane reality" (2007: 115). Enda vagere blir det hos Graeme Harper og Rob Stone som fikserer surrealisme "[...] in the memories and dreams of film, in the fear and longing that they inspire and in the disorientation of the mind by the disproportionate order, importance and relevance of images and sounds" (2007: 4-5). Det alle disse sitatene peker på er at surrealisme kan forstås som ei slags *holdning* – en intensjon og en spesiell måte å tilnærme seg til kunsten, verden, og livet.

Selv om jeg ikke er uenig i denne tankegangen – et viktig aspekt av surrealisme er ei slags holdning eller en tilnæringsmodus; en sensibilitet eller en affinitet til den surrealistiske ideen, en måte å forholde seg til relasjonen mellom stil og virkelighet, til mediet, og tilskueren – så blir dette på egenhånd for lite konkret til å være en konstruktiv og funksjonell definisjon. Til det må vi derfor legge det grunnleggende utgangspunktet som har vært en rød tråd i denne teoretiske drøftinga, nemlig *konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet* – en slags syntese av

drøm og virkelighet, ei ”overvirkelighet”, et surrealistisk univers, som Michael Richardson, i sitatet som åpna her, omtalte som [...] the supreme point which André Breton identified as the aim of surrealism” (2006: 1). Det er viktig å klargjøre at konstruksjon og opplevelse her er to sider av samme sak – at disse aspektene er integrerte, mot at Rudolf Kuenzli sin formulering om “[...] the camera’s potensial to transform the familiar world, and thus to create surreality” (1987: 3) og Barbara Creeds om at surrealisme “[...] was and still is concerned with creating a specific emotional response, one that challenges the viewer to embrace the world of the marvellous, the dream, the abject and the irrational” (2007: 115) peker mot den samme ideen. Samtidig er dette også et begrep som fører oss videre til etableringa av andre premiss.

Det første vi kan poengtere er at dette begrepet er knytta til de tidlige nevnte ideene om det poetiske bildet, lyrisisme, og det vidunderlige, alle integrert i eller synonymt til – Paul Hammond definerer for eksempel det vidunderlige som “[...] our experience of the perturbing flux between the imaginary and the real” (2000: 38) – ideen om surrealitet, til konstruksjon og opplevelse, og at jeg derfor i den seinere analysen vil se dette som et integrert rammeverk. Samtidig kan dette begrepet også knyttes til diverse andre formale og narrative, stilistiske og tematiske, intellektuelle og emosjonelle konsept, som alle henger sammen på ulike måter, og kan sies å være karakteristisk for både surrealisme og relasjonen mellom surrealisme og film.

For det første kan vi snakke om en *irrasjonalitet*, ei tilnærming til det irrasjonelle, som en idé og følelse konkretisert via stil og struktur – det å skape “[...] a traumatic and violent disequilibrium veering toward concrete irrationality” (Dali 1932: 63); ved bruk av en slags drømmestruktur, med en assosiativ eller emosjonell logikk, ei surrealistisk form for narrasjon. For det andre om det jeg har valgt å kalle det gufne; på norsk fra det freudianske *unheimlich* – ”the uncanny”, definert av Hal Foster som ”the return of a familiar phenomenon (image or object, person or event) made strange by repression” (1993: 7). Det kjente gjort ukjent, fremmed og forstyrrende, irrasjonelt og absurd, underlig og mystisk, til og med skremmende, men også tiltalende og forførende på en annerledes måte, i skrekkblanda fryd; det som er både av denne verden og en annen, av virkelighet tilegna annerledeshet og vidunderlighet.

Videre kan vi også snakke om kjærlighet. Om kjærlighet uten like – *l’amour fou* eller ”mad love” – en eksplosiv kjærlighet som er som en slags besettelse, desorienterer sansene og fornuften, og leder oss mot en virvel av lyst, begjær, følelse, smerte, vold, og i siste instans, død (Breton 1987). Og om *erotisisme*, synonymt til og en uunngåelig del av kjærlighet – “[...] love without eroticism is illusion” (Kyrou 1967: 198). Til slutt kan vi også nevne *tvetydighet*, det Roland Barthes har kalt ”the terror of uncertain signs” (1977: 39), skapt av en narrasjon som gjennomsyres av usikkerhet og mystikk og som alltid nekter oss som tilskuere resolusjon.

Vi ser altså at begrepet om surrealitet ikke er den eneste konseptuelle kvaliteten vi kan knytte til surrealisme eller relasjonen mellom surrealisme og film, og vi kunne også inkludert flere lignende ideer, men at dette heller er en del, om så den mest essensielle, av et eklektisk rammeverk. Det rammeverket er nettopp *surrealisme* – et kunstnerisk og teoretisk-filosofisk konsept knytta til ideen om surrealitet; en idé, særegen sensibilitet, affinitet, eller tilhørighet til visse ideer og ideologi; en stilistisk-tematisk tilnæringsmodus eller måte å forholde seg til relasjonen mellom stil og virkelighet, til mediet, og tilskueren, og en opplevelse (og følelse) som skapes i møtet mellom film og tilskuer. Med denne forståelsen fanger vi bedre åpenheten og dynamikken som nødvendigvis tilhører begrepet – i tråd med det også Michael Richardson ofte poengterer; ”As an idea, surrealism is dynamic or it is nothing” (2006: 14).

Med utgangspunkt i denne forståelsen ser vi også at vi ikke kan etablere en generell modell for surrealisme. For det første er jo surrealisme, både som idé og kunstnerisk begrep, alltid til en viss grad subjektivt, noe som skapes i dialogen mellom film og tilskuer, som ikke ligger *i* et kunstverk som en objektiv og statisk størrelse, men ligger *med* et kunstverk i møte med den som opplever det. For det andre finnes det heller ikke bare én måte å nærme seg det surrealistiske; surrealitet, og dermed surrealisme, men ei rekke ulike måter, strategier, bruk av stil og struktur, og lignende, så derfor kan vi igjen snakke om ulike grader av – om så en film, en sekvens eller et bilde –, typer av eller former for surrealisme; om surrealistiske tendenser og kvaliteter, og varierte grader av tilknytting eller affinitet til surrealisme. Det finnes ikke én surrealisme, men bare surrealisme(r), ei rekke former for eller manifestasjoner av surrealisme, som jo både er en styrke og samtidig problematisk. For gjør ikke dette begrepet irrelevant som teoretisk konsept? Igjen følger jeg Richardson når han skriver at:

Surrealism is not one thing, and there are as many manifestations of it as there are surrealists. Its protean nature, however, should not cause us to think that it can be anything, in the process causing us to lose sight of its specificity” (2006: 171).

Det jeg har argumentert for er altså en forståelse av surrealisme som et dynamisk og dialektisk rammeverk avhengig av ei tilknytting til – ei jakt på eller en søken etter – surrealitet og at en definisjon av surrealisme som teoretisk begrep – uavhengig av medium og kunstart – dermed må relateres til en korrespondanse til nettopp denne ideen om surrealitet. Både i uttrykk og opplevelse. Derfor blir likevel begrepet relevant til bruk som et analytisk verktøy; i studie av om og hvordan en film er surrealistisk, eller eventuelt i hvilken grad den er det, og det er slik et begrep som kan brukes i teori om og analyse av film for å skape forståelse av aspekter eller kvaliteter ved en film generelt og ved relasjonen mellom surrealisme og en film spesielt.



### 2.3. Surrealisme og film – del to

Med utgangspunkt i definisjonen av surrealisme vi kom fram til i den forrige delen kan vi nå etablere en historisk oversikt over surrealistisk film. Det kan selvsagt diskuteres hvilken grad av konstruktivitet en slik øvelse har, men jeg ser på det som et nødvendig motstykke til de alt for ofte konservative og rigide kategoriene som har prega akademisk-historisk behandling av tematikken. For når kriterier brukt har bakgrunn i direkte tilknytting til surrealistisk aktivitet, er utleda fra en arkaisk og anakronistisk forståelse eller idé om surrealisme som noe statisk og historisk betinga, i stedet for å være basert på det spesifikke uttrykket til eller opplevelsen av den enkelte filmen, så er dette et rammeverk med behov for fornyelse. Samtidig ser jeg på det som illustrativt som en kontekst til den seinere analysen av stil og struktur i surrealistisk film, både i at det skaper et slags indirekte referanseverk og legger grunnlag basert på en forståelse av surrealisme som et dynamisk og dialektisk rammeverk knytta til ideen om surrealitet.

To avklaringer er likevel nødvendige her. For det første vil dette – som alltid vil være uunngåelig – være prega av subjektivitet. Til en viss grad vil det handle om hva som faktisk er tilgjengelig og hva jeg selv derfor har sett, og i større grad om hvordan jeg opplever den ene eller andre filmen nettopp fordi jeg opererer med en forståelse av surrealisme (og surrealitet) ikke bare relatert til stil og struktur i en film, men også til opplevelse og følelser i møte med filmen. For det andre ligger mitt fokus på fiksjonsfilm og ikke på dokumentarfilm. Akkurat dette er utvilsomt ei problematisk skillelinje, men det er et valg tatt fordi den dokumentariske surrealismen er såpass omfattende og særegen at den ville krevd en selvstendig undersøkelse og diskusjon. Med det sagt kan vi nå bevege oss videre til den historiske konteksten.

Surrealisme som bevegelse starta i 1924 og som nevnt ble 1929 året der surrealistisk film fikk sitt gjennombrudd ved hånda til Luis Bunuel og Salvador Dali. Retrospektivt finnes det likevel et knippe filmer før den tid med en sensibilitet som har en klar forbindelse med det surrealistiske – ikke bare de tidlige nevnte filmene fra Germaine Dulac og Man Ray, men også i varierte verk som for eksempel *Le Voyage dans la Lune* (Méliès 1902), *Les Vampires* (Feuillade 1915), *Sherlock Jr.* (Keaton 1924), *The Gold Rush* (Chaplin 1925) og *A Page of Madness* (Kinugasa 1926). Her skal det også nevnes at en mengde lignende tidlige filmer, med surrealistiske tendenser eller skapt av surrealistene, sannsynligvis har gått tapt.

Utvalget etter *Un Chien Andalou* (1929) og *L'Âge d'Or* (1930) var relativt knapt, men det var likevel tendenser. I løpet av 1930-tallet ble det produsert ei rekke filmer – stort sett franske – som har en tydelig relasjon til surrealisme. Vi ser dette i det drømske filmspråket til

Jean Vigo i *Zéro de Conduite* (1933) og *L'Atalante* (1934), i sammenblandinga av realiteter i blant anna *L'Affaire est dans le Sac* (Prévert 1932) og *Le Sang d'un Poète* (Cocteau 1932) – selv om surrealistene selv ikke kunne fordra Jean Cocteau –, i den arbitrære struktureringa av *Rose Hobart* (Cornell 1936), eller den poetiske framstillinga av det uvirkelige i det virkelige i *Le Jour se Lève* (Carné 1939) og *La Règle du Jeu* (Renoir 1939), i tillegg til klare paralleller i Hollywood med filmer fra blant anna Tod Browning, Josef von Sternberg og Frank Borzage.

Generelt finnes det ikke så alt for mye surrealistisk film fra 1940- og 1950-tallet. Med unntak av et par produksjoner fra Jacques Brunuis og Maya Deren – spesielt *Meshes of the Afternoon* (1943) – og unikum som episodefilmen *Dead of Night* (Cavalcanti et al. 1945) og *Un Chant d'Amour* (Genet 1950). Likevel kan vi spore surrealistiske tendenser i en mengde amerikanske verk i perioden; i den oneiristiske kvaliteten i *Laura* (Preminger 1944), *The Big Sleep* (Hawks 1946), *The Lady from Shanghai* (Welles 1947) og *Dark Passage* (Daves 1947), drømmeuniverset som skapes i *Sunset Blvd* (Wilder 1950), *Night and the City* (Dassin 1950), *Kiss Me Deadly* (Aldrich 1955) og *The Night of the Hunter* (Laughton 1955), og den stilistisk-tematiske surrealismen til Alfred Hitchcock spesielt i *Rear Window* (1954) og *Vertigo* (1958).

Derimot var både 1960- og 1970-tallet en ordentlig blomstringsperiode for relasjonen mellom surrealisme og film. Ado Kyrrou og Robert Benayoun balanserte begge sitt teoretiske arbeid med filmproduksjon, gjengen fra Monty Python skapte både TV og film, samtidig som Luis Bunuel for alvor revitaliserte sitt surrealistiske prosjekt. Etter et langt opphold hadde han begynt å lage film igjen tiåret før – i Mexico – og selv om den ekstreme surrealismen fra hans to første verk ikke er tilstedeværende, så er det tydelige tendenser i mange av hans verk fra den mexicanske (og delvis spanske) delen av hans filmografi; *Los Olvidados* (1950), *Susana* (1951), *Abismos de Pasión* (1954), *Viridiana* (1961), *El Ángel Exterminador* (1962), *Simón del Desierto* (1965); før den surrealistiske ideen igjen ble mer prominent med filmer som; *Belle de Jour* (1967), *La Voie Lactée* (1969), *Tristana* (1970), *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972), *Le Fantôme de la Liberté* (1974) og *Cet Obscur Objet du Désir* (1977).

Den andre store surrealistiske autoren i perioden var animatøren Jan Svankmajer, som med kortfilm som for eksempel *Picknick mit Weismann* (1968), *Do Pivnice* (1983) og *Tma/Svetlo/Tma* (1990) og med seinere spillefilm som *Neco z Alenky* (1988), *Faust* (1994) og *Otesánek* (2000) har etablert seg som et prakt eksempelar for surrealistisk film. Dette ved måten han skaper surrealistiske univers der drøm og virkelighet integreres gjennom nedbrytinga av distinksjoner, som mellom hva som kan og ikke kan eksistere, i univers der "[...] animate and inanimate are intermingled, to such an extent that what is living and what is not living are confounded" (Richardson 2006: 127), og der skjønnhet og stygghet utgjør det samme.

Denne perioden inkluderer også verk fra andre etablerte autoreur som i variert grad er knytta til surrealisme. Alain Resnais viser sin affinitet gjennom sin utforskning av det flytende forholdet mellom tid, minne og fantasi, i *Hiroshima mon Amour* (1959), *L'année Dernière à Marienbad* (1961) og *Providence* (1977). Det samme ser vi også hos Federico Fellini i blant anna *8 ½* (1963), *Giulietta Degli Spiriti* (1965), *Fellini Satyricon* (1969), *Roma* (1972) og *Amarcord* (1973) og Chris Marker i *La Jetée* (1962) og *Sans Soleil* (1983). Ingmar Bergman viser sin i tilnærminga til irrasjonalitet, identitet, og erotikk, vold og død; i *Persona* (1966), men også med *Vargtimmen* (1968), *En Passion* (1969) og *Viskningar och Rop* (1972), likedan som Roman Polanski gjør med både *Repulsion* (1965) og *Le Locataire* (1976).

Vi ser en klar relasjon hos Stanley Kubrick i opplevelsen av det gufne og det sublime i *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971) og *The Shining* (1980) og hos Werner Herzog i tilstedeværelsen av absurditet og galskap i *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) og *Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle* (1974). Vi ser tydelige trekk i det psykedeliske og hallusinatoriske hos Alejandro Jodorowsky i *El Topo* (1971) og *The Holy Mountain* (1973), det mystiske og illusjonistiske hos Michelangelo Antonioni i *Blow-Up* (1966) og *Professione: Reporter* (1975), og det frenetiske og desorienterte hos Nicolas Roeg i *Performance* (1970) og *The Man Who Fell to Earth* (1976). Attpåtil finnes det tendenser i et variert utvalg av filmer som *Dog Star Man* (Brakhage 1961-1964), *Shock Corridor* (Fuller 1963), *Woman in the Dunes* (Teshigahara 1964), *La Fiancée du Pirate* (Kaplan 1969), *Il Conformista* (Bertolucci 1970), *Viva la Muerte* (Arrabal 1971), *Images* (Altman 1972), *La Planète Sauvage* (Laloux 1973), *El Espiritu de la Colmena* (Erice 1973), *Céline et Julie vont en Bateau* (Rivette 1974), *La Bête* (Borowczyk 1975), *Zerkalo* (Tarkovsky 1975) og *Apocalypse Now* (Coppola 1979).

Om Europa var den dominante leverandøren av film med surrealistisk aksent i tiåra før, så har relasjonen mellom surrealisme og film en definitiv internasjonal karakter i perioden fra tidlig på 1980-tallet og fram til vår tid. Fra Andrzej Zulawskis *Possession* (1981) – en tragedie om tapet av kjærlighet prega av uro, irrasjonalitet, råskap, og desperasjon – og Raúl Ruiz sin allegoriske *La Ville des Pirates* (1983) fram til Terrence Malicks ubegrensa uttrykk av kreativitet i *The Tree of Life* (2011) og Andrea Arnold sin taktile og krakilske meditasjon om ”mad love” i *Wuthering Heights* (2011) har filmatisk surrealisme levd i beste velgående.

Dette i den surrealistiske sadismen til David Cronenberg i *Videodrome* (1983), *Dead Ringers* (1988) og *Crash* (1996). Den surrealistiske logikken til Terry Gilliam i for eksempel *Brazil* (1985) og *Twelve Monkeys* (1995). Den surrealistiske underligheta til Hayao Miyazaki i *My Neighbor Totoro* (1988) og *Spirited Away* (2001). Den surrealistiske tvetydigheta til avdøde Satoshi Kon i *Perfect Blue* (1997), *Millennium Actress* (2001) og *Paprika* (2006). Og

i den surrealistiske emosjonaliteten til Darren Aronofsky i *Requiem for a Dream* (2000), *The Fountain* (2006) og *Black Swan* (2010). Dette i konstruksjonen av alternativ virkelighet hos Spike Jonze i *Being John Malkovich* (1999) og *Adaptation* (2002) og konvergensen av realitet via animalsk animasjon hos Quay-brødrene i eksempelvis *Street of Crocodiles* (1987) og *This Unnameable Little Broom* (1987). Og dette i den lyriske surrealismen til Jim Jarmusch i *Dead Man* (1995), *Ghost Dog – The Way of the Samurai* (1999) og *The Limits of Control* (2009); den satiriske surrealismen til Bill Plympton i alt fra *Your Face* (1987) til *I Married a Strange Person* (1997) og *Idiots and Angels* (2008); og den sanselige surrealismen til Apichatpong Weerasethakul i verk som *Syndromes and a Century* (2006) og seinest *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010). Samtidig som vi i film ellers; *Angel's Egg* (Oshii 1985), *Labyrinth* (Henson 1986), *Sånger från andra Våningen* (Andersson 2000), *Demonlover* (Assayas 2002), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry 2004) og *The Girl Who Leapt Through Time* (Hosoda 2006); kan spore trekk som viser en klar familiaritet med surrealisme.

Den oftest refererte filmskaperen knytta til surrealisme i film de siste tiåra, spesielt siden Bunuel sin død i 1983, er derimot David Lynch. Fra debuten med *Eraserhead* (1977) og med film som *The Elephant Man* (1980), *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990); TV-serien *Twin Peaks* (1990); *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), til verk som *Lost Highway* (1997) *Mulholland Drive* (2001) og *Inland Empire* (2006), så er affiniteten til den surrealistiske tradisjonen og tilhørigheta til den surrealistiske ideen omtrent rotfesta i filmografien.

Alle disse filmene har nettopp, om så i varierende grad og på ulike måter, til felles en slags rød tråd av drømsk filmspråk, av surrealistiske tendenser og kvaliteter, og karakteristika; en spesiell sensibilitet eller tilnæringsmodus og en måte å forholde seg til relasjonen mellom stil og virkelighet, til mediet, og tilskueren, som viser en affinitet eller tilknytting til ideen om surrealitet. Det gjør at surrealisme som begrep vil være konstruktivt til bruk som et analytisk verktøy, og på samme måte at alle disse filmene med en teoretisk ballast kan settes under den dynamiske og dialektiske fanen vi omtaler som surrealistisk film.

Vi har gjennom denne teoretiske drøftinga utforska begrepet om surrealisme både på generell basis og relatert mer spesifikt til film, og ut fra det etablert en definisjon og forståelse av begrepet som et utvida rammeverk knytta til ideen om konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Det neste spørsmålet blir dermed hvordan vi analytisk kan angripe det. Derfor går vi nå videre til å se nærmere på det teoretiske perspektivet vi vil operere med i de påfølgende analysene. Dette gjennom å gjøre rede for David Bordwells narrasjonsteori og Greg M. Smith sin tilnærming til stil, struktur og følelser i møte med fiksjonsfilmen, før vi beveger oss videre til en metodologisk refleksjon og til slutt en kort og mer direkte introduksjon til analysedelen.

## 2.4. Om å tilnærme seg struktur i film

Hvordan fortelles historier på film? Dette spørsmålet er utgangspunktet for den formalistiske og kognitive filmteoretikeren David Bordwell i *Narration in the Fiction Film* (1985) – ei bok med basis i den konstruktivistiske skolen av kognitiv psykologi og som står i opposisjon til psykoanalytisk teori om tilskuerskap – der han lanserer en teori om at narrasjon er den mest sentrale prosessen for hvordan vi som tilskuere opplever narrativ film, og samtidig at dette er en prosess som skapes og utføres i interaksjonen mellom nettopp film og tilskuer.

Med det som utgangspunkt, og en mer generell teori om hvordan vi aktivt og naturlig skaper sammenhengende konstruksjoner ut fra fragmentarisk og ufullstendig sansestimuli, utvikler Bordwell et begrepsapparat for hvordan narrativ struktur og stil fungerer i relasjon til tilskuerens perseptuelle og kognitive aktivitet i møte med fiksjonsfilmen. Et nøkkelbegrep i denne prosessen er *skjema* [schemata]. Dette kan defineres som forskjellige typer organiserte kunnskapsbaser, det vil si samlinger av kunnskap som vi har tilegna oss og som aktiviseres for å skape sammenheng i møte med nye sansedata (Bordwell 1985: 30-31).

I møte med film vil vi bruke slike skjema som basis for å gjøre antagelser, for å trekke slutninger, og for å lage og teste hypoteser om universet som blir presentert. Dette skjer i tråd med ulike typer skjema. For det første kan vi snakke om *prototypiske* skjema som brukes for å identifisere individuelle objekter som agenter, handlinger, mål og settinger. For det andre har vi på nivået over såkalte *mønsterskjema*, som er til bruk for å sortere og supplere informasjon etter visse kjente og konvensjonelle strukturer. Til slutt kan vi også snakke om *prosessuelle* skjema; overordna og operasjonelle protokoller vi aktiviserer for å samle inn, organisere, og kontinuerlig tilpasse oss til den narrative informasjonen som blir lagt fram. Bordwell ser altså filmtilskuerskap som en dynamisk psykologisk prosess som manipulerer en mangfoldighet av faktorer; 1) *perseptuelle kapasiteter*, som for eksempel at vi nødvendigvis ser konstant lys og bevegelse som en funksjon av vår persepsjon, 2) *tidligere kunnskap og erfaring*, i at vi bruker skjema konstruert ut fra vår erfaring fra vår egen virkelighet, andre kunstverk og andre filmer, som basis for antagelser, forventninger og hypoteser, og 3) *materialet og strukturen til filmen i seg selv*, som refererer til at vi som tilskuere, i møte med narrativ film, blir presentert med informasjonsstrukturer, narrative og stilistiske system, som legger til rette for og oppfordrer oss til utføre diverse aktiviteter knytta til konstruksjonen av ei historie (1985: 32-37).

Alt dette forutsetter en *aktiv* tilskuer som heller enn å være ”posisjonert” blir invitert av filmen til å utføre en rekke ”operasjoner”, og målretta søker sammenheng og forståelse av

det narrative nøstet filmen legger fram; av hva som skjer og hvor, når, og hvorfor det skjer. Denne aktiviteten skjer derimot ikke i friflyt, men er heller knytta opp til rammeverket til den spesifikke filmen, som styrer oss mot bruk av visse skjema og motsetter seg til bruk av andre. Formale og stilistiske elementer i en film viser oss hva slags skjematisk input vi har bruk for gjennom å presentere oss med *signaler* (cues), *mønster* (patterns) og *hull* (gaps) som guider vår kognitive aktivitet. Når informasjon relevant for historia mangler trekker vi slutninger og gjør antagelser om den, når hendelser er arrangert ute av temporal rekkefølge prøver vi å sette dette i korrekt kronologi, og vi knytter sammen handlingsforløp etter kausale rammer både i framsyn og tilbakesyn. Dette er på samme tid knytta til en spesifikk mønsterstruktur, eller et ”masterskjema”, nemlig det såkalte *kanoniske* fortellingsformatet, som Bordwell formulerer i seks faser: introduksjon av setting og karakterer – eksposisjon av den narrative situasjonen – kompliserende handling – påfølgende hendelser – utfall – avslutning (1985: 29, 32-35).

Bordwell oppsummerer prosessen som skjer i møte mellom film og tilskuer med at tilskueren kommer ”klar” for å skape ei forståelig historie, tar i bruk narrative skjema for å knytte sammen informasjon i tid, rom og kausalitet, og bruker skjema og signaler fra filmen til å gjøre antagelser, slutninger og teste hypoteser. I løpet av en film vil tilskueren tilpasse seg til rammeverket, modifisere hypoteser og skjema, omorganisere relasjoner og etablere nye ideer, alt i prosessen med å gradvis konstruere ei sammenhengende historie (1985: 38-39).

Inspirert av de russiske formalistene kaller Bordwell denne historia for *fabula* – eller *fabel* på norsk – en imaginær konstruksjon skapt i dialog mellom film og tilskuer. Den utgjør summen av tilskuerens kognitive aktivitet i møte med en film, det vil si et gradvis resultat av å gjøre antagelser og slutninger, fange opp narrative signaler, det å ta i bruk skjema, og å lage og teste hypoteser. Fabelen, skriver Bordwell; ”[...] embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field” (1985: 49). Motsatsen til dette er *syuzhet* eller på norsk *sujett*, som kan forklares som en materiell presentasjon av fabelen i en film. Sujettet er slik et system som organiserer materiale etter spesifikke mekanismer eller prinsipper, og som sådan er den filmens dramaturgi eller struktur, som vil brukes som synonym i denne avhandlingen. I samspill med et anna system, stil – som Bordwell definerer som ”[...] the film’s systematic use of cinematic devices” (1985: 50), det vil si alle aspekter av mise-en-scène, kinematografi, lyd og klipp (1997: 4) –, og restmateriale eller ”excess”, utgjør sujettet den narrative filmen. Vi snakker altså her om en distinksjon mellom historia som representeres (fabelen) og den *faktiske* presentasjonen av historia slik den møter tilskueren (sujett/stil) og strukturerer konstruksjonen *av* ei historie (1985: 49-52).

Sujett og stil legger fram premiss eller et utgangspunkt for konstruksjon av fabelen og resten er opp til tilskueren. Så vi kan si at summen av stil og struktur på den ene sida og hvordan disse relaterer seg til fabel og tilskuer på den andre er det som utgjør *narrasjon* – som Bordwell definerer som: "[...] *the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula*" (1985: 53).

Sujett og stil kan strukturere konstruksjonen av fabelen på en stor variasjon av måter. For det første kan de både være til hjelp med eller til hinder for opprettelsen av en narrativ "logikk", kausalitet og motivasjon, signalisere tid for hendelser i hvilken som helst rekkefølge varighet og hyppighet, og både konkretisere og abstrahere vår konstruksjon av rom. Stil og struktur kan altså manipulere både tid, rom og kausalitet i relasjon til fabelen. For det andre kan de legge fram informasjon relatert til fabelen på hvilken som helst måte, både når det gjelder kvantitet av informasjon, relevans av informasjonen som presenteres, og den formale korrespondansen mellom sugett og fabel. Informasjon kan holdes tilbake i varierende grad, som kalles *retardasjon*, og repeteres eller være i overflod, som kalles *redundans*, og det kan skapes ei rekke ulike hull – temporale, spatiale og kausale – i relasjonen (1985: 51-52, 54-57).

Alle disse prosessene har som funksjon å signalisere og guide tilskuerens narrative aktivitet og er knytta til større fortellingsmessige strategier. Det inkluderer at narrasjonen kan være mer eller mindre *kunnskapsrik* om hva slags historie den forteller og *begrenset* i graden av bredde og dybde av informasjon den har om historia den forteller. At den kan være mer eller mindre *selvbevisst* om at den forteller til et publikum. Den kan være mer eller mindre *kommunikativ* i den grad den deler informasjon med oss som tilskuere, og den kan samtidig være mer eller mindre *pålitelig* i relasjon til det som fortelles. Disse konseptene er alle knytta til hvordan organiseringa av stil og struktur manipulerer tid, rom og narrativ logikk for å disponere tilskueren til å konstruere ei spesifikk historie og er alle en del av narrasjon som en dialogisk og dialektisk prosess (1985: 57-61).

Videre er struktureringa av narrasjon knytta til visse konvensjonelle tradisjoner for å fortelle på film som har oppstått i løpet av historia til film som medium og kunstart. Dette kaller Bordwell *narrasjonelle moduser*, det vil si sett av historisk distinkte normer for narrativ konstruksjon og forståelse, som ofte er integrert i tilskuerens skjematisk rammeverk. Dette inkluderer det vi ofte kaller klassisk fortellende film – eksemplifisert av Hollywood –, den internasjonale kunstfilmen, historisk-materialistisk film – eksemplifisert av sovjetisk montasje –, og det han gir navnet "parametrisk" film. Disse kategoriene er derimot ikke nødvendigvis fastsatt innafor et rigid system, men kan være både fleksible og dynamiske, og en film kan til en viss grad film operere fritt innafor den ene eller den andre modusen (1985: 150-155).

Vi ser altså at det teoretiske rammeverket som David Bordwell skisserer opp er både omfattende og prega av muligheter for analytiske perspektiv. Det vil selvsagt være variasjon i graden av bruk av dette rammeverket og det har heller aldri vært planen å benytte hele den bordwellianske poetikken, men det er viktige utgangspunkt og begrep i denne delen som vil være til konstruktiv nytte for de seinere analysene. Før vi kommer så langt skal vi derimot se på et anna teoretisk perspektiv som også vil tas i bruk i analysedelen, nemlig Greg M. Smith sin tilnærming til relasjonen mellom stil, struktur og følelser i møte med narrativ film.

## 2.5. Om å tilnærme seg stil i film

Vi har sett i forrige del at filmstil er et viktig aspekt i David Bordwell sin teori om narrasjon i fiksjonsfilmen, men i tråd med målet om et integrert rammeverk brukt til å undersøke stil og struktur opp mot både tilskuerens intellektuelle og emosjonelle opplevelse, vil jeg også trekke inn ei annerledes tilnærming til relasjonen mellom stil, struktur, og tilskuer i møte med filmen – et perspektiv med større fokus på følelser. Bordwell virker å ha et ambivalent forhold til følelser i narrativ forstand og han skriver at om følelser er viktige i møte med en film så er de ikke vesentlige i forståelse av film, selv om han samtidig åpner opp for at affektive prosesser likevel kan integreres i kognitiv filmteori (Bordwell 1985: 30, 39). Jeg tror ikke det vil være konstruktivt å skille så sterkt mellom kognisjon og emosjon, men at interaksjonen mellom disse er relevant, og at følelser er vesentlige nettopp i prosessen med både å fortelle og forstå en film. Derfor vil jeg nå også skissere et annerledes teoretisk-kognitivt rammeverk som på samme måte vil fungere som utgangspunkt for de seinere analysene, nemlig Greg M. Smiths såkalte ”mood-cue approach” eller det vi kan kalle ”stemningstilnærming” på norsk.

I boka *Film Structure and the Emotion System* (2003) lanserer altså Smith en teori om følelser og et perspektiv på følelser i møte med film. Med basis i kognitiv psykologi ser han på rolla til stil i narrasjon og hvordan dette påvirker tilskuerens opplevelse og følelser i møte med fiksjonsfilmen. Sentralt i teorien er et syn på følelsessystemet som et avansert assosiativt nettverk som ligger som grunnlag både for prototypiske og ikke-prototypiske følelser. For følelser er ikke nødvendigvis prototypiske; de trenger verken være mål-, handlings- eller objektorienterte, men kan være uten ei klar retning og kan utløses av veldig diffuse stimuli. Følelser er, ifølge Smiths teori, det som kan kalles *multidimensjonale responssyndrom*, det vil si grupper av reaksjoner som kan utløses gjennom forskjellige undersystem, med det limbiske systemet som den eneste nødvendige forutsetninga (Smith 2003: 5-6, 22-24, 29).



Ut fra denne basisen argumenterer Smith for en assosiativ modell som parallell til den funksjonelle tankemodellen, slik at vi kan rette fokus mot både basisfølelser og mer diffuse emosjonelle tilstander som ”moods” (stemninger), som han ser på som vitale for å forstå våre følelser i møte med film. Følelser i seg selv er relativt korte tilstander, mens stemninger er mer varige orienterende følelser som klargjør kroppen og fokuserer vår oppmerksomhet mot spesifikk stimuli, og det er denne orienteringa som gir oss et konsekvent rammeverk for våre kortere emosjonelle opplevelser. Ei stemning er altså ei innledning til og ei forutsetning for at en spesiell følelse skal kunne oppstå og komme til uttrykk – og den orienterer oss mot den samme følelsen om og om igjen, noe som igjen vil forsterke selve stemninga. I dette systemet fungerer altså følelser og stemninger i samspill; ei stemning gjør det mer sannsynlig at vi vil oppleve en følelse og oppfordrer oss til å uttrykke følelser, som igjen vil forsterke stemninga og la den fortsette, begge med bakgrunn i den samme kjerna (altså det limbiske systemet) og innafor et avansert nettverk av assosiasjoner (2003: 32-40; Solum 2007: 51-52).

Overført til film vil dette samspillet være disponert av organiseringa av stil og den narrative strukturen. Smith argumenterer for at den primære emosjonelle funksjonen til en film er å skape ei stemning hos tilskueren, en predisposisjon for følelser og ei emosjonell orientering mot filmen. Og dette legges til rette for av stil og struktur. Dette skjer gjennom at filmen presenterer oss med en rikelig mengde av ”emotion cues” eller ”følelessignaler” på norsk, der alle stilistiske elementer – ut fra en forståelse av stil som alt fra mise-en-scène og kamerabruk til lyd og klipp – er vesentlige for å sende tilskueren i retning av den ”riktige emosjonelle orienteringa”. Stil og struktur kan på denne måten knytte seg til tilskueren på et emosjonelt nivå gjennom bruken av ei rekke aspekter. Smith poengterer dette med å skrive at:

Filmic cues that can provide emotional information include facial expression, figure movement, dialogue, vocal expression and tone, costume, sound, music, lighting, mise-en-scène, set design, editing, camera (angle, distance, movement), depth of field, character qualities and histories, and narrative situation (Smith 2003: 42)

For å kunne opprettholde denne tilstanden må filmen fortsette å gi fra seg følelessignaler, slik at tilskueren har mulighet til å finne stimuli som sammenfaller med den etablerte stemninga, eller som eventuelt forandrer den totalt, i tillegg til å generere kortere og sterkere emosjonelle øyeblikk. På denne måten opprettholder stemning og følelser kvarandre; stemninga oppfordrer oss til å oppleve en eller anna følelse og selve opplevelsen av følelser oppfordrer oss til enten å fortsette videre i den samme linja som filmen har lagt opp til eller reorienterer oss til å følge en annerledes atmosfære, som igjen må videreføres av ulike typer signaler (2003: 42-44).

Samtidig poengterer Smith at selv om den emosjonelle opplevelsen av en film ofte i stor grad er knytta til det narrative, så er ikke dette en selvfølgelighet, og viser her til såkalte ”emotion markers”, eller ”følelsemarkører” på norsk, koordinerte doser av følelssignaler designa for å gi tilskueren mulighet for å uttrykke en følelse. På samme måte finnes det andre narrative og ikke-narrative aspekter som har betydning for vår emosjonelle opplevelse. For det første kan den emosjonelle strukturen i en film være mer eller mindre *konsekvent* med sjanger og forventninger knytta til en spesifikk sjanger eller stilart. For det andre kan den ha større eller mindre grad av *emosjonell tetthet*, det vil si hvor ofte og hvor spesifikt den prøver å utløse emosjonelle reaksjoner, og for det tredje kan den være mer eller mindre *målorientert*, noe som kan ha stor betydning for tilskuerens følelser i møte med en film (2003: 44, 52-53).

Vi ser altså hvordan dette perspektivet gir en ekstra dimensjon til relasjonen mellom stil, struktur, opplevelse og følelser i møte med narrasjon i fiksjonsfilmen og at den derfor vil fungere godt som supplement til det bordwellianske rammeverket for de seinere analysene, selv om vi heller ikke i møte med denne stemningstilnærminga vil ta i bruk alt. Poenget med å trekke inn begge disse perspektivene er jo nettopp for å finne et møtepunkt mellom den intellektuelle og emosjonelle forståelsen av narrativ film og vise at dette i stor grad er to sider av samme sak når det gjelder den generelle forståelsen av en film – begge med basis i stil og struktur. Med det sagt beveger vi oss nå videre til neste del av oppgava, mer spesifikt til en refleksjon rundt det metodologiske rammeverket for den påfølgende analysedelen.

## 2.6. En metodologisk refleksjon

There is no such thing as film analysis without an approach. Critics do not go to films only to gather facts which they convey in pristine fashion to others. What we take to be the 'facts' about a film will partly depend on what we assume films to consist of, how we assume people to watch films, how we believe films relate to the world as a whole, and what we take the purposes of analysis to be (1988: 3).

Dette skriver Kristin Thompson om det å tilnærme seg film. Om så dette til en viss grad kan sies å være en klisjé er det likevel reelt, og et faktum både den som skriver og leser en studie bør ha bevissthet om, selv om det med denne studien vil komme ganske tydelig fram uansett. Samtidig er det alltid problematisk å konkretisere en metode som styrende for et prosjekt, for en studie, en analyse, uten at dette alltid bare vil være en smak av tankerekka som ligger bak. Denne refleksjonen har likevel som intensjon å klargjøre det metodologiske rammeverket som ligger som ballast for avhandlinga og med det fungere som ytterligere bakgrunn for analysen.

Vi kan starte med å snakke om surrealisme. Om vi ser generelt på teori om og analyse av relasjonen mellom surrealisme og film virker mye av det i stor grad å være basert på den ikke-kvalifiserte insisteringa på at *innhold*, forstått som eksplisitt og implisitt tematikk, ikke bare det er mest sentrale aspektet, men nesten eksklusivt essensielt, i studie av surrealistisk film. Uten at jeg vil komme med en påstand om motivasjon virker det som om selve ideen om at surrealisme ikke *er* en stil eller form har hatt implikasjon for hvordan disse dimensjonene blir behandla i teoretisk og analytisk utforsking av surrealisme på film. Linda Williams skriver om det samme at dette har tatt til som en dominant tendens "[...] to confuse an important Surrealist goal – Breton's famous psychic automatism freed from all *reasoning control* – with the more general freedom from all *form*" (1992: 15). Hun kritiserer videre også hvordan dette er basert på en distinksjon mellom nettopp form og innhold som blir irrelevant når det kommer til surrealistisk film, men det finnes derimot et slags paradoks her, når hun med sin freudianske og lacanske utforsking av såkalt "rhetoric of unconscious desire" til slutt underordner form for det å søke etter og tolke det underliggende, "the latent meaning", som "eksisterer" innafor surrealisme (Williams 1992). Så selv om jeg til en viss grad følger den metodologiske ideologien indikert blir ikke det et perspektiv konstruktivt for denne studien.

Derimot fører det oss videre til to premiss for det metodologiske rammeverket som vil fungere som bakgrunn for de påfølgende analysene. Det første er relatert til den såkalte form-innhold-dikotomien, det Susan Sontag kaller "[...] the putative opposition between form and content" (1965: 20), og der jeg vil operere med en lignende forståelse. Nemlig at dette ikke er en dikotomi i det hele tatt, og at den uansett overskrides gjennom bruken av begrepsapparatet om stil og struktur, knytta til både det narrative og det emosjonelle, til uttrykk og opplevelse, der et stringent skille mellom innhold og form ikke bare vil være paradoksalt og destruktivt, men der vi litt løssluppet kan si at form er innhold og innhold er form. Det andre premisset er knytta til det å tolke. Ingen av de påfølgende analysene kan karakteriseres som tilknytt til tolkning slik begrepet oftest blir brukt, men til forståelse, til det David Bordwell omtaler som referensiell og eksplisitt mening, og ikke til implisitt eller symptomatisk mening. Det betyr at jeg verken har intensjon eller interesse for å søke etter skjult eller underliggende innhold, men heller vil holde fokus på aspekter som konstruksjonen av ei historie, og et filmatisk univers, og opplevelse av det konseptuelle og abstrakte konkretisert og presentert direkte gjennom det strukturelle og stilistiske i en film (1989: 2-10). Det har basis i et ideologisk ståsted, og igjen er Susan Sontag informativ for det når hun skriver at vi må "[...] recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more", og at målet bør være "[...] to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*" (1964: 14).

At vi ser mer, hører mer, og føler mer, vil generelt bidra til å skape forståelse av film, og film som film, og det er spesielt relevant når det gjelder surrealistisk film. Det betyr likevel ikke at analysene ikke vil handle om å tolke i det hele tatt – det ikke bare på måten Friedrich Nietzsche snakker om at ”There are no facts, only interpretations” (sitert i Sontag 1964: 5), men også på et mer grunnleggende nivå i at tilnæringsmåten som benyttes har base i det vi kan kalle et hermeneutisk grunnsyn, og med det et dialogisk og dialektisk forhold mellom del og helhet, tekst og kontekst, analyse og syntese (Kjørup 2008b: 68-69). Samtidig kan vi også spore det tolkende i selve tankeprosessen; med valg av område som skal utforskes, et formål bak det som blir undersøkt, og definerte spørsmål som jeg ønsker å besvare med hjelp av bruk av teori og metode (2008b: 164-165). Det er derimot ingen motsetning mellom det ene og det andre. Vi skal gjennom de påfølgende analysene både se mer, høre mer, og føle mer, og med utgangspunkt i nettopp det, noe som virker å være implisitt også hos Susan Sontag, men som Søren Kjørup konkretiserer; ”[...] også forstå mere” (2008a: 173).

Med alt dette som bakgrunn kan vi nå se nærmere på den spesifikke metoden som vil benyttes i møte med analysene. Først kan det der bli påpekt at avhandlinga, som vi har sett, ikke vil operere med noe slags form for overgripende eller ”stor” teori av den typen David Bordwell har beskrevet som doktrinedrevet og top-down-basert, som blir lagt over og oppå én eller flere filmer, eller film generelt, som et slags ”svøpe” av forutbestemthet. Det som heller blir tatt til bruk er en teoretisk-empirisk tilnæringsmåte som ligner mer på det samme mann omtaler som ”middle-level research”, som tar sitt utgangspunkt i ulike og spesifikke hypoteser om filmatiske strukturer, og om tilskueren sin aktivitet, og undersøker dette gjennom analyse av spesifikke filmatiske uttrykk, for så eventuelt sette dette i en kontekst (1996: 3-36).

Mer spesifikt kan denne avhandlinga kalles en formalistisk studie av stil og struktur, og en kognitiv-affektiv opplevelsstudie. Dette handler som omtalt om at jeg vil undersøke stil og struktur i surrealistisk film gjennom å se nærmere på to spesifikke filmatiske univers; *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001), og utforske hvordan akkurat disse filmene, i møtet med oss som tilskuere, gjennom å signalisere og styre vår narrative og vår emosjonelle aktivitet, legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Før vi går videre til det formalistiske og det kognitive kan det være greit å minne om hva slags forståelse av denne ideen om surrealitet og av begrepet om surrealisme vi har lagt til grunn for denne studien. Det vi kan gjenta er at surrealitet best kan forstås som en slags syntese av drøm og virkelighet, ei ”overvirkelighet” eller et surrealistisk univers, som er knytta til synonyme og integrerte ideer om det poetiske bildet, lyrisme, og det vidunderlige, som igjen er den mest essensielle delen av begrepet om surrealisme – forstått som et utvida, dynamisk og dialektisk rammeverk.

Tilbake til saken. Denne studien kan sies å ha formalistisk karakter nettopp fordi jeg ikke opererer med et distinkt skille mellom form og innhold, delvis bruker et narratologisk-inspirert perspektiv, og medfølgende begrepsapparat, og gjennom det tekstanalytiske fokuset som blir benytta i analysene (Kjørup 2008b: 142-143). Den er derimot i større grad basert på et kognitivt perspektiv. Dette gjennom premiss som inkluderer en forståelse av tilskueren som aktiv og medskapende, av film som en dynamisk og dialogisk tekst, at den som analyserer kan bruke ”seg selv som detektor” i møte med en film, og viktigst, at kognitive og emosjonelle prosesser virker sammen i opplevelse av film (Plantinga & Smith 1999: 1-6; Carroll 1999: 33; Gjelsvik 2007: 15-16; Stam 2007: 235-237). Mer spesifikt bruker jeg innfor dette overordna rammeverket som omtalt to bestemte teoretiske tilnærminger; nemlig David Bordwells teori om narrasjon og Greg M. Smith sin tilnærming til relasjonen mellom stil, struktur og følelser.

Vi har allerede sett nærmere på hva disse to perspektivene går ut på, så nå kan vi heller ta for oss hvordan de vil anvendes mot de påfølgende analysene. Det vil primært gjøres brukt som et funksjonelt begrepsapparat, som inkluderer alt fra skjema og hypoteser, til stemninger og signaler, og som vil fungere som en måte å gå inn i den enkelte filmen og sette ord på ulike aspekter knytta både til et narrativt og emosjonelt nivå. Sekundært vil de til en viss grad også brukes som to slags system som jeg implisitt med analysene både vil utvide og utfordre. Det må derimot påpekes at dette stort sett ikke vil ta form som en direkte kritikk, eller evaluering, men bare som en litt annerledes måte å belyse ulike aspekter av filmene. Generelt bidrar disse perspektivene nemlig til viktige analytiske inngangsporter og utgangspunkt, for å studere både det strukturelle og det stilistiske, det narrative og det emosjonelle, opplevelse og forståelse.

Det betyr derimot ikke at bruken av dette teoretiske grunnlaget er uproblematisk. For det kan enkelt argumenteres for at avhandlinga er for dominert av kognitiv teori og at det ville vært konstruktivt med flere supplerende perspektiv. Det for eksempel fra psykoanalytisk eller fenomenologisk teori. Det er forståelig kritikk. Et psykoanalytisk perspektiv kunne nok åpna for å se nærmere på irrasjonalitet og underbevissthet hos oss som tilskuere, men det er min oppfatning at tilskueren hovedsakelig er både bevisst og rasjonell i møte med film, også med surrealistisk film, og samtidig ville ikke begrep som ”desire” og ”pleasure” gitt den samme muligheta for å snakke konkret og spesifikt om opplevelse og følelser knytta til den ene eller andre filmen. Et fenomenologisk perspektiv hadde nok hatt mer nytte, men selv om det ikke brukes i denne studien som sådan finnes det fellestrekk; for eksempel i tanken om viktigheta av sansene og følelsene for forståelse, eller det å ta utgangspunkt i den subjektive opplevelsen av film, men det kan godt hende at det ”udefinerbare” i surrealistisk film hadde blitt klarere med bruk av fenomenologiske ideer og begrep. At det ikke er inkorporert handler derimot om

omfanget og sammenhengen til avhandlinga. Med et allerede ganske så integrert og innvikla teoretisk rammeverk hadde ytterligere teoretiske eller analytiske perspektiv sannsynligvis gått på bekostning av både klarhet og koherens. Uansett tror jeg kombinasjonen av ideer, konsept og begrep knytta til surrealisme, og en tilnærming til det som setter fokus på både narrativt og emosjonelt uttrykk og opplevelse, som vil benyttes i de påfølgende analysene, både vil være tilrettelagt og konstruktivt for å skape økt forståelse for surrealistisk film.

Det er et svært viktig metodepunkt vi ikke har sett på ennå, og det er tilskueren. Vi var innledningsvis inne på at denne studien opererer med et begrep om en implisitt og hypotetisk tilskuer, som tar utgangspunkt i min egen opplevelse og mine egne følelser, min forståelse, og på den måten følges føringa fra et kognitivt perspektiv om å bruke ”meg selv som detektor”. Det er altså verken Bordwell sitt begrep om en hypotetisk enhet som utfører operasjoner for å konstruere ei historie (1985: 30), eller Smith sitt begrep om den ”opplyste tilskueren” som har kunnskap til å forstå det som fortelles og skal føles (2003: 11-12). Tilskuerbegrepet som blir brukt til analyse er basert på min subjektive opplevelse og det betyr naturligvis at dette ikke nødvendigvis har universell relevans. Det er ikke gitt at alle tilskuere vil ha samme opplevelse av en film, noe som er avhengig av alt fra referanserammer til om vi aksepterer føringer lagt fram for å forstå og føle mot filmen. Samtidig kan det her rettes en kritikk mot denne måten å konstruere et tilskuerbegrep på – som også har blitt retta mot kognitiv teori generelt – mot at dette ignorerer aspekter knytta til det politiske, det ideologiske, det sosiale, det kulturelle, og det moralske, og lignende aspekter, og det nekter jeg ikke på, men om dette kan kalles en svakhet vil det i denne sammenhengen være en nødvendig svakhet. Dette fordi jeg har ingen intensjon om å spå hvordan den individuelle tilskueren vil reagere, ei heller om å dekke alle ”mulige” aspekter ved opplevelsen av disse to filmene. Derimot vil jeg se på grunnleggende strukturelle og stilistiske strategier og mekanismer som signaliserer og styrer hvordan vi som tilskuere opplever den spesifikke filmen. Dette utgjør mer en potensiell opplevelse, ikke en nødvendigvis, men som gjør at det sannsynligvis vil være en relativt stor grad av konvergens mellom ulike tilskuere både når det gjelder narrativ og emosjonelle forståelse.

Det kan argumenteres for at alt dette som sådan strengt tatt ikke er en metode, men at det heller bør kalles en viss tilnæringsmåte eller et eklektisk perspektiv, men den semantiske diskusjonen rundt det virker for meg å være verken spesielt opplysende eller konstruktiv. Det som er viktigere enn hvilken betegnelse vi gir det, hvilke ord vi bruker, er hvordan og hvorfor vi faktisk gjør det vi gjør, både teoretisk og analytisk, og det har forhåpentligvis blitt klargjort ytterligere av denne metodologiske refleksjonen. Vi kan oppsummere det viktigste kort. Med utgangspunkt i forståelse av surrealisme som et dynamisk og dialektisk rammeverk knytta til

ideen om surrealitet, og med bruk av et teoretisk perspektiv relatert til det formalistiske og det kognitive, og et begrep om en implisitt og hypotetisk tilskuer med basis i min egen forståelse, skal vi nå gå videre til analyse av stil og struktur i surrealistisk film. Mer spesifikt av hvordan stil og struktur brukes i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i to spesifikke filmatiske univers – nemlig *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*.

## 2.7. Introduksjon til analysene

Vi har nå kommet fram til det som er den hovedsakelige delen av denne avhandlinga, nemlig en todelt analyse av bruken av stil og struktur i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001). Her skal vi se nærmere på hvordan stil og struktur i disse filmene signaliserer og styrer oss som tilskuere på et narrativt og et emosjonelt nivå, og med det fører oss mot ideen om surrealitet. Her forutsetter jeg altså at disse filmene legger til rette for surrealitet, og derfor er mitt primære fokus på hvordan det gjøres og hvorfor det oppleves som det gjør. Det vil jeg gjøre gjennom to kapitler som tar for seg kvar sin film.

Det første kapitlet om *Belle de Jour* er delt inn i sju mindre deler. I den første delen (3.1.) presenterer jeg et kort handlingsreferat for å gi en introduksjon til filmen og skape en bakgrunn for resten av analysen. Den andre delen (3.2.) ser på hvordan stil og struktur brukes i anslaget til filmen for å indikere ei narrativ og emosjonell orientering mot filmen. Den tredje delen (3.3.) og fjerde delen (3.4.) tar begge for seg den kontinuerlige prosessen med å skape forståelse av filmen gjennom å se på hvordan narrasjonen i filmen fungerer, den førstnevnte på et narrativt nivå og den sistnevnte på et emosjonelt nivå. Den femte delen (3.5.) tar derimot for seg to andre distinkte formale og stilistiske kvaliteter i filmen – lyrisisme og erotisisme – som glir naturlig over til den sjette delen (3.6.) som ser nærmere på spørsmålet om surrealitet i filmen, før den siste delen (3.7.) tar for seg crescendoet til dette gjennom å se på avslutninga.

Det påfølgende kapitlet om *Mulholland Drive* følger omtrent den samme oppdelinga. Den første delen (4.1.) er en kort presentasjon av handlinga i filmen til illustrasjon for resten av analysen. Den andre delen (4.2.) ser på samme måte på bruk av stil og struktur i anslaget og hvordan dette relaterer seg narrativt og emosjonelt til oss som tilskuere. I den tredje (4.3.) og den fjerde delen (4.4.) skal vi igjen se nærmere på narrasjonen – først på et narrativt nivå og så på et emosjonelt nivå. Den femte delen (4.5.) tar mer direkte for seg ideen om surrealitet før den sjette delen (4.6.) undersøker relasjonen mellom drøm og virkelighet i filmen, og den sjuende (4.7.) tar for seg avslutninga som ei slags avklaring på denne prosessen.

### 3. En analyse av *Belle de Jour* (1967)

Our imagination, and our dreams, are forever invading our memories; and since we are all apt to believe in the reality of our fantasies, we end up transforming our lies into truths. Of course, fantasy and reality are equally personal, and equally felt, so their confusion is a matter of only relative importance (Bunuel 1983: 5).

Om det er med bakgrunn i bare *Un Chien Andalou* (1929) og *L'Âge d'Or* (1930) eller om linja trekkes fra debuten på 1920-tallet fram til døden i 1983, så har det alltid vært konsensus om at Luis Bunuel "[...] is the surrealist film maker" (Richardson 2006: 27). I løpet av en produktiv karriere med trettito filmer å vise til har Bunuel dedikert seg til konstruksjonen av filmatiske univers midt i skjæringspunktet mellom drøm og virkelighet – til filmen, som "[...] the finest instrument there is for expressing the world of dreams, of the emotions, of instinct" (Bunuel 1958: 114), og til surrealistisk kjærlighet til illusjon og irrasjonalitet. Et prakteksemplar på dette er *Belle de Jour* – og vi går nå videre til en analyse av nettopp denne filmen.

#### 3.1. "Skjønne Séverine selger sex"

Séverine (Cathrine Deneuve) er ei ung og vakker husfrue som har det meste. Hun er gift med en doktor med navn Pierre (Jean Sorel) og tilbringer sine dager i velstående omgivelser i Paris av 1960-tallet. Derimot er harmonien en illusjon. For Séverine er også ei seksuelt undertrykt kvinne som fantaserer om ydmykelse og masochisme. Hun elsker mannen sin, men får ikke uttrykk for sin seksualitet med ham, så hun finner sitt utløp i drøm og fantasi. Til dagdrøm ikke lenger er tilstrekkelig og hennes lyst får sin manifestasjon i den fysiske virkeligheta, eller gjør den det? Tilsynelatende tar Séverine opp et deltidsyrke som prostituert ved et bordell drevet av Madame Anais (Geneviève Page), der hun lever et dobbeltliv til ettermiddagstid under pseudonymet "dagens skjønnhet". Etter kvart kompliseres situasjonen ytterligere av at hun etablerer et forhold til gangsterspiren Marcel (Pierre Clémenti), som gradvis har mindre og mindre aksept for en ufullstendig relasjon, og av at Henri Husson (Michel Piccoli) – en venn av Pierre – oppdager og truer med å avsløre hennes hemmelighet. Til slutt ser det ut til at alt ender katastrofalt. Marcel følger etter henne heim og skyter deretter Pierre, før han selv blir skutt og drept av politiet, mens Pierre ender opp i en rullestol. Motivert av sin egen skyld forteller Husson sannheta til den nå uføre Pierre, som kort tid etter mirakuløst reiser seg og vi er tilbake til starten. Til bildet og lyden av ei hestevogn sitter vi nå igjen med et mysterium.



## 3.2. Anslaget som indikator

Hvis vi skal følge David Bordwells narrasjonsteori og Greg M. Smiths stemningstilnærming er det viktig at vi ser anslaget av en film som en vesentlig faktor for både vår intellektuelle og emosjonelle opplevelse av en film. Bordwell skriver om dette at: "The sequential nature of narrative makes the initial portions of a text crucial for the establishment of hypotheses" (Bordwell 1985: 38), mens Smith poengterer at hans perspektiv er avhengig av at vi "[...] pay close attention to the way that emotion cues act together to create mood at the beginning of the film" (Smith 2003: 43-44). Derfor ser vi nå nærmere på anslaget av vår første analysefilm.

*Belle de Jour* åpner med ei relativt langvarig innstilling der vi blir stående i vent på ei gammeldags hestevogn i landlige omgivelser, som sakte kommer mot oss, i takt med lyden av hovtramp, bjeller og en slags tåkelur og introduksjonstitler projisert over bildet, før kamera panorerer forsiktig i det vogna nærmer seg og følger den forbi seg selv slik at vi nå ser vogna kjøre vekk fra oss. I det øyeblikket tilter kameraet opp langs ei rekke trær, opp mot himmelen, før det kuttet brått tilbake til et bilde av vogna. Vi ser den igjen på avstand og på vei mot oss, men denne gangen kjører vi selv *mot* den også, i relativt raskt tempo, men blir igjen avbrutt av et kutt som nå plasserer oss like opp i mulene til hestene som drar vogna, før det igjen klippes og vi med et halvnært bilde settes i åsynet av de to menneskene inne i vogna. En mann og ei kvinne. Han med dresskjorte og svart frakk. Hun i moderne rød drakt. Han legger arma rundt henne, de ser på kvarandre og smiler, og han spør om han kan fortelle henne en hemmelighet. Med den andre hånda tar han hennes og sier han elsker henne mer for kvar dag som går, som hun svarer med: "Jeg elsker deg også, Pierre. Du er alt for meg, men...". Han avbryter og spør henne om hva det er, sier han skulle ønske alt var perfekt og at han føler en kaldhet fra henne, i det hun bestemt sier at hun ikke vil snakke om det, snur seg bort, og river seg løs fra ham.

Dette øyeblikket eskalerer til en liten krangel. Han unnskylder seg og proklamerer at han har en enorm ømhet for henne, mens hun strengt spør tilbake hva godt hans ømhet gjør henne. Pierre fjerner arma fra skuldra hennes, setter seg mer unna, og kommenterer oppgitt hvor uvennlig hun kan være når hun ønsker det. Séverine beklager seg. Det klippes videre til et utsnitt som ser ut som det er hennes perspektiv – hun ser på skogen i det vogna fortsetter framover – før Pierre beordrer at den stoppes. Han går ut, beordrer henne til å stige ut, prøver å dra henne ut, får de to kuskene til å hjelpe til, og derfra starter det som best kan beskrives som fysisk og verbalt misbruk. Hun slenges i bakken, dras bortover etter håret og armene, blir knebla med bind for munnen, og bindes fast med tau – alt dette mens de tre mennene roper

obsköniteter mot henne. Pierre river av henne klærne, slik at hun står med ryggen naken, før kuskene pisker henne igjen og igjen. Mellom slagene trygler hun Pierre om at han ikke skal slippe ut kattene og i munnvika hennes ser vi det som ser ut som et smil. Etter ei kort stund sier Pierre at det er nok og at hun tilhører kuskene nå. Den ene av dem kler delvis av seg i det han nærmer seg og kysser henne deretter på ryggen. Om vi tidligere så eller ikke så et smil, ser vi nå et ansikt prega av ei blanding av frykt og nytelse – i det hun legger hodet bakover og lukker øynene. Deretter hører vi ei stemme utafør bildet spørre Séverine hva hun tenker på.

Det er stemma til Pierre, i overgangen til den neste scenen, som jeg også vil se som en del av anslaget. Dette både fordi den har en iboende forbindelse til den forrige gjennom lyden som knytter disse sekvensene sammen, og fordi det som sådan ikke finnes et narrativt skille mellom den ene og den andre. Vi er nå inne i ei leilighet. Pierre står på badet og tar på seg sin pyjamas og i speilet kan vi se Séverine ligge i senga på soverommet. Han går inn og gjentar spørsmålet. Hun svarer at hun tenker på ham, dem, at de var sammen i ei vogn. ”Igjen med vogna?”, spør han, og går bort til sin separate seng. Hun ber om at han skal kysse henne, noe han gjør, for deretter å fortelle henne at de skal reise bort dagen etter for sitt ettårsjubileum. Han kysser henne igjen. Til lyden av ei konstant tikkende klokke spør han om hun er lykkelig, og hun svarer at hun er det når han er der og at hun skulle ønske de alltid var sammen, før de igjen deler et kyss. Dette tar Pierre som et signal og løfter dyna for å legge seg sammen med henne, men hun nekter, og igjen brytes idyllen. Ansiktet til begge har brått et nedbrutt uttrykk, han legger på henne dyna igjen, kysser henne i panna, og ønsker god natt. Tilbake i separate senger, med lyset slått av, ber Séverine om tilgivelse, forteller Pierre hvor god og forstående han er, og at hun er... før han avbryter henne med å si at alt er greit og at det er på tide å sove.

Ut fra den narrative og emosjonelle informasjonen vi har blitt presentert med av stil og struktur i anslaget vil vi som tilskuere starte vår aktivitet med å skape sammenheng i det vi så, av hva som skjer og hvor, når, hvorfor, og ikke minst, hvordan det skjer, noe som igjen skaper et grunnlag for vår opplevelse og våre følelser i møte med filmen. Dette gjør vi gjennom bruk av skjema og ved å benytte oss av antagelser, slutninger og hypoteser om det blir som blir lagt fram, med utgangspunkt i signalene vi blir servert, som start for konstruksjonen av ei historie.

Denne tidlige prosessen er i akkurat *Belle de Jour* av en nogen lunde spesiell karakter, for allerede i varigheta av anslaget har vi nemlig blitt nødt til å revurdere både det skjematisk og hypotetisk arbeidet. Bordwell poengterer at vi som tilskuere i møte med en film alltid må tilpasse oss gradvis til rammeverket, modifisere hypoteser og skjema, omorganisere relasjoner og etablere nye ideer (1985: 39), men dette foregår sjeldent i såpass stor grad som her, der vi i løpet av i overkant av sju minutter, må revurdere det vi ser ikke bare én, men minst to ganger.

Den tidligste biten av introduksjonen har presentert oss med informasjon til bruk for vår konstruksjon av fabelen. For det første har vi fått vite at dette sannsynligvis er ei fortelling om Pierre og Séverine, et par introdusert med navn så tidlig som i den første vekslinga av ord, som for anledninga er ute på en romantisk reise i ei hestevogn. For det andre har vi ut fra både landskap og dialogen til en viss grad fått utgangspunkt for å etablere de spatiale og temporale rammene for historia. Vi er i Frankrike, ute på landet, og med ei gammeldags vogn som peker mot at vi kanskje er i perioden rundt slutten av 1800-tallet og starten av 1900-tallet – selv om den mer motebevisste muligens vil merke at kostymet til Séverine peker mot mer moderne tid.

Det første bruddet, og med det den første revurderinga, skjer når idyllen brytes og den romantiske vognturen går over til utøvelsen av fysisk og verbal vold. Med utgangspunkt i det starter en ny runde av antagelser, slutninger og hypoteser. Vi kan spore at relasjonen mellom Pierre og Séverine ikke er som vi først antok, men at forholdet har en usunn og problematisk karakter. Vi slutter også at det må være en bakgrunn for dette eksplosive utbruddet og dermed lager vi nye hypoteser knytta til spørsmål om hva Séverine har gjort for å fortjene dette, hva motivasjonen til Pierre er, og om forholdet mellom disse to. Dette underkuttet og reorienteres igjen når vi merker at Séverine ikke blir misbrukt på den måten vi trodde, at hun smiler, og at hun virker å oppleve glede og nytelse fra det. Hva er det egentlig vi ser i denne sekvensen?

Så kommer det andre bruddet. Like brått som sekvensen tidligere skifta både karakter og tone, gjør den det igjen, og det virker som om det vi har opplevd så langt har vært Séverine sin fantasi – en dagdrøm – og igjen må vi revurdere det narrative rammeverket. For det første må vi dekke opp den temporale og spatiale inkonsekvansen. Fra landsbygda er vi nå i det vi antar må være byen. Fra det som så ut som en tidligere tidsperiode ser vi fra interiøret i leiligheta at vi heller er i ei mer moderne setting på linje med 1960-tallet. For det andre lager vi nye teorier om den kausale sammenhengen. Om motivasjon. Vi har tilsynelatende fått vite at det vi har vært med på har vært en drøm. Séverine sin imaginære konstruksjon. Ut fra dette kan vi anta at det er henne denne fortellinga primært handler om, at det er gjennom henne vi blir fortalt ei historie, og lage en hypotese om at det her opereres med en subjektivitet knytta til Séverine som karakter. Samtidig oppfordrer dette oss også til å generere hypoteser om bakgrunnen. Hvorfor drømmer hun om dette? Og gjør hun det? Har vi vært i en drøm?

Igjen bidrar derimot ikke narrasjonen til koherens og forståelse, eller tid til refleksjon, da idyllen på nytt brytes og andre signaler kommer til forgrunnen. Vi ser at Séverine og Pierre har separate senger, og at Séverine viser sin kjærlighet for Pierre for så å nekte ham intimitet, og derfor blir den mer overordna hypotesen heller knytta mot nysgjerrighet rundt mystikken til hennes persona. Hva er galt med Séverine? Hvorfor drømmer hun tilsynelatende på denne

måten, for så å diametralt skifte holdning i det virkelige liv? Vi får ingen svar på spørsmålene, og da anslaget er over sitter vi bare att med ideen om at Séverine ikke er den normale husfrua.

Vi ser altså at selve måten stil og struktur har presentert dette for oss på gjør at vi lager ei rekke forskjellige former for hypoteser relatert til konstruksjon av fabelen til filmen. Både hypoteser og revurderte hypoteser om det som legges fram og om hva som ligger til grunn for det, som igjen leder oss til hypotetiske ideer om hva som kommer til å skje videre. Samtidig etablerer vi også hypoteser om fortellinga i seg selv. Alt dette er i stor grad også informert av den emosjonelle orienteringa som stil og struktur i anslaget styrer oss mot.

Tidligere har vi sett at Greg M. Smith argumenterer for at den primære emosjonelle funksjonen til en film er å skape ei stemning hos tilskueren. Dette gjøres gjennom ei rekke ulike følelssignaler, lagt til rette av interaksjonen mellom stilelementer, som styrer oss mot det han refererer til som den ”riktige emosjonelle orienteringa”. Det skjer i stor grad gjennom anslaget av en film (Smith 2003: 42). I anslaget av *Belle de Jour* mottar vi nettopp ei rekke av emosjonelle signaler gjennom hvordan Luis Bunuel har valgt å framstille sekvensen for oss. På den ene sida leder alt fra det idylliske landskapet og den pene og pyntelige scenografien, til den innledende romantiske narrative situasjonen, det naturlige lyset og den vakre koloritten, mot en følelse av behagelighet og trygghet. Dette viser seg derimot å være en falsk trygghet.

For på den andre sida settes dette i kontrast til organiseringa av andre stilelementer. Av en kinematografi og en klipperytme prega av en slags ustøhet og utålmodighet, et stressa kamera – det Michael Wood beskriver som ”a way of flinging a world at us, like litter, rather than laying it out, like a lawn” (2000: 12) – som nekter å dvele, kutter brått, og varierer stort i distanse og tempo. Av et lyddesign som spiller opp mot dette med sitt konstante og brålynte innskudd av hovtramp, bjeller, et malplassert horn, og seinere tikkende klokke, og det vi best kan beskrive som en ubehagelig mangel på musikk. Og av ansikt, mer spesifikt av ansiktet til Séverine. Her blir jeg påmint om Carl Plantinga når han skriver at ”film directors often use the human face to *communicate* information about the emotion of characters” (1999: 240), men her er derimot uttrykket til Cathrine Deneuve såpass skiftende og kontradiktorisk at den kommunikasjonen heller vanskeliggjør vår emosjonelle forståelse.

Allerede før det første bruddet er dermed alle disse emosjonelle signalene med på å styre oss like mye mot det vi kan kalle en følelse av urolighet, en slags nerve eller nervøsit, og av underlighet. Samtidig signaliserer selve spenningsforholdet mellom disse opposisjonelle emosjonelle orienteringene om ei form for dobbelhet i det vi så langt har opplevd. Det hinter om et filmunivers der alt ikke nødvendigvis er som det ser ut til å være, et univers prega av en atmosfære av at det finnes noe underliggende, klart til å eksplodere, en slags vibrasjon, eller ei

skjelving, som uunngåelig må komme til uttrykk. Og det gjør nettopp det. For i løpet av et par korte øyeblikk beveger vi oss fra idyllisk romantikk til masochisme og misbruk, fra kjærlighet til vold og fra harmoni til kaos – og etter kvart fra drøm til virkelighet. Både før og etter dette andre bruddet opprettholdes denne disharmoniske kvaliteten – i blandinga av frykt og nytelse under piskinga, i Séverine sin tilsynelatende vilkårlige bønn om at kattene ikke må slippes ut, i muligheten for at Pierre er kjent med hennes underkastelsesfantasi, og i spenninga mellom intimitet og distanse, kjærtegn og motvilje. Til sammen skaper alt dette usikkerhet rundt hva som er den ”riktige emosjonelle orienteringa”; vi mottar følelsessignaler som står i motsetning til kvarandre, men det er nettopp dette som derfor utgjør den emosjonelle orienteringa; nemlig det vi kan kalle ei stemning av *usikkerhet* – av åpenhet, forvirring og tvetydighet.

Dette påvirker naturligvis både vår narrative og emosjonelle aktivitet knytta til det som legges fram – antagelser, slutninger og hypoteser, og vår konstruksjon av fabelen både i nåtid, fortid og framtid – men også vår forståelse av fortellinga i seg selv og hvordan den vil utvikle seg videre. Med vår hypotetiske forståelse av at det som blir fortalt er knytta til subjektiviteten til Séverine, og på den måten opererer på to nivå, og som med det stengt tatt ikke vil følge det kanoniske fortellingsformatet, så vil vi bygge opp forventninger om hvilken type film vi kan forvente. Samtidig signaliserer stemningsetableringa at vi går i møte med ei *annerledes* form for narrasjon, som leker med ideen om virkelighetsillusjon og nekter å bidra til sammenheng og forståelse, og det blir et slags overordna frampek som henter om dobbelheta og usikkerheta som preger universet som filmen presenterer for oss. Dette bidrar også til å skape tvil rundt både påliteligheta til informasjonen vi mottar, det vi ser og hører, og kilden eller kildene som produserer denne informasjonen. Alt dette har som konsekvens at vi som tilskuere blir usikre på hvordan vi skal forholde oss til stimuli og signaler videre i filmen.

Vi kan se ut fra denne analysen at anslaget av *Belle de Jour* framstilles på en måte som legger premiss for vår narrative og emosjonelle aktivitet, og på den måten blir et utgangspunkt for vår opplevelse og våre følelser i møte med filmen. Måten stil og struktur har presentert oss med informasjon og signaler, etablerer et startskudd og ei stemning for vår konstruksjon av ei historie og vår relasjon til fortellinga i seg selv, og det blir styrende for vår videre tilnærming til universet som legges fram. Videre i analysen skal vi konsentrere oss om den kontinuerlige prosessen med å skape forståelse av filmen gjennom å se nærmere på hvordan narrasjonen er bygd opp – på hvordan stil og struktur styrer uttrykk og opplevelse både på et narrativt og et emosjonelt nivå, for deretter å se mer direkte på relasjonen mellom drøm og virkelighet, alt i en undersøkelse av hvordan konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet fungerer i filmen.

### 3.3. Form og forståelse

Armed with the notion of different narrative principles and the concept of the syuzhet's distortion of fabula information, we can begin to account for the concrete narrational work of any film (Bordwell 1985: 51).

Vi har akkurat sett nærmere på hvordan anslaget i *Belle de Jour* etablerer et utgangspunkt for den narrative og emosjonelle aktiviteten vi som tilskuere går til verks med i møte med filmen, og går derfor nå videre til å se på hvordan stil og struktur følger opp og leder oss fram mot en spesifikk forståelse av det universet som blir presentert. Vi skal altså se på hvordan prosessen med narrasjon – altså relasjonen mellom stil, struktur og tilskueren – fungerer i filmen.

Etter introduksjonen fortsetter fortellinga å operere på to nivå. Vi følger Séverine både i hennes relativt normale liv med Pierre, og i hennes fantasiverden, som tilsynelatende fører til et dobbeltliv som prostituert ved det vi kan si virker som et ganske så glamorøst bordell. Kort tid etter anslaget får Séverine vite fra venninna Renée at ei anna venninne jobber ved et av Paris sine bordell. Uttrykksløs som alltid kan vi likevel spore at hun er fascinert, og hun suger til seg informasjonen hun får om temaet fra både en taxisjåfør og fra Pierre, før hun i et møte med Husson lærer adressa til et spesifikt horehus. Supplert av det som virker som innskudd av minner, drøm og fantasi, blir vi med henne gjennom møter med i varierende grad eksentriske kunder, med Marcel og Husson, før alt til slutt ender med vold, død og mystikk.

Måten dette forløpet legges fram på vil som nevnt påvirke vår narrative aktivitet – vår konstruksjon av ei sammenhengende og forståelig historie. Denne presentasjonen av materiale kan styre konstruksjon av fabelen på ei rekke måter. Det mest direkte nivået av dette handler om hvordan stil og struktur kan manipulere og abstrahere relasjoner i tid, rom og kausalitet, og om hvordan informasjon på ulike måter kan overføres til oss som tilskuere. På et mer overordna nivå er det derimot knytta til større narrasjonelle strategier. Vi opererer her med et begrepsapparat som inkluderer alt fra retardasjon og redundans, og signaler og hull, til i hvilken grad narrasjonen er kunnskapsrik, selvbevisst, kommunikativ og pålitelig. Alt dette er aspekter relatert til hvordan en film styrer oss mot en spesifikk forståelse av sitt univers og knytta opp til narrasjon som en dialogisk og dialektisk prosess (Bordwell 1985: 51-61).

Med utgangspunkt i anslaget søker vi signaler som kan skape temporale, spatiale og kausale relasjoner mellom sekvenser, informasjon som kan styrke eller svekke, bekrefte eller avkrefte, våre antagelser, slutninger og hypoteser. Til en viss grad gir den videre narrasjonen oss mulighet til det ved å presentere informasjon om narrativ situasjon. Kombinasjonen av at

vi presenteres med Séverine sitt ”normale” liv heime med Pierre og hennes virke på bordellet, og den tilbakevendende framstillinga av det som tilsynelatende er hennes imaginære verden, erotiske fantasier om underkastelse og ydmykelse, gjør at vi kan skape tentative temporale og spatiale rammer for et skille mellom disse to nivåene av fortellinga. Dette styrker også vår hypotetiske idé om at det som fortelles er knytta til Séverine sin subjektivitet. Samtidig gjør det at Séverine sitt yrke som prostituert på deltid blir supplert med det vi kan slutte er minner, tilbakeblikk, fra hennes barndom, som fører mot antagelser om at hun ble seksuelt misbrukt som barn, at vi også kan etablere hypoteser om kausalitet. Vi kan derfor delvis knytte sammen det vi ser etter skjema knytta til tid og rom, og årsaksstruktur, som bidrar til vår konstruksjon av fabelen til filmen og mot å løse det mystiske narrative rammeverket som presenteres.

Luis Bunuel har alltid vært opptatt av det mystiske – av mysteriet, og av det han kaller ”the essential mystery of all things, which must be maintained and respected” (1983: 249). Det store mysteriet i *Belle de Jour* er Séverine. Det er den enigmatisk karakteren til hennes persona; hvorfor hun gjør, tenker og føler det hun gjør, og i ekstensjon av dette hva som kan kategoriseres som å tilhøre hennes fantasiverden og hva som tilhører den fysiske virkeligheta.

Som nevnt presenterer narrasjonen oss med tilbakeblikk – eller er dette falske minner, eller fantasi? – fra da Séverine var ungjente. Dette skjer ved to anledninger. Den første gangen har Séverine akkurat kommet heim med informasjon om at ei venninne har begynt å jobbe på bordell. Distrahert mister hun en vase med roser i gulvet og knuser ei parfymeflaske på badet, før ei kvinnelig stemme som sier ”Séverine, kom fort” tar oss med til bildet av en voksen mann som kjærtegnar ei lita jente. Den andre gangen er hun på vei opp trappa til bordellet, og i det vi hører latin på lydsporet ser vi den samme lille jenta under nattverd nekte å ta imot en kjeks dyppa i vin fra en prest. På samme måte mottar vi signaler fra hennes interaksjon med kundene på bordellet, der hun i det første møtet nekter å lystre før kunden blir voldelig eller hvordan hun i det andre ser ut til å motsette seg å være den dominante part i et unikt rollespill. Og fra den videre utforskinga av hennes imaginære verden. Det inkluderer en sekvens der hun i kvit kjole står knytta fast til treverk i det Husson kaster gjørme på henne, Pierre ser på, mens begge roper skjellsord til henne. En hertug og et rollespill rundt masturbasjon og nekrofilii. En underlig seanse med Séverine og Husson under et bord i ei akt, overhørt av Pierre og bevitna av Renée, som fra det vi ser og hører involverer ei knust flaske, en konvolutt og liljefrø. Og en duell mellom Pierre og Husson som ender med at hun både blir skutt i ansiktet og kjærtegnar.

Ut fra alt dette vil vi som tilskuere trekke forbindelser mellom det som blir signalisert som informasjon om bakgrunnen for tingenes tilstand og informasjonen vi mottar fra både det som tilsynelatende er virkelige hendelser og det vi opplever som imaginært. Vi lager derfor

hypoteser knytta til Séverine sin psykologiske og emosjonelle tilstand med utgangspunkt i det vi har blitt fortalt om både tidligere og nåtidige fenomen i fabelen til filmen. For eksempel vil vi anta at det tilsynelatende seksuelle misbruket har noe med hvordan den voksne Séverine relaterer seg til det erotiske og seksuelle generelt – dette både i det imaginære og virkelige liv. Vi kan derfor lage en hypotese om at dette kan være med på å forklare hvorfor hun er som hun er, hvorfor hun fantasierer på den måten hun gjør, og hvorfor hun virker å ha et relativt problematisk forhold til assosiasjonen mellom kjærlighet og sex. Denne hypotesen kan også videreføres til en tanke om at hun trenger det vi kan kalle avvikende seksualitet – inkludert aspekter som underdanighet, ydmykelse, masochisme, og vold – for å kunne oppleve seksuell nytelse. Med utgangspunkt i dette kan vi samtidig slutte at hun derfor prøver å realisere sine erotiske fantasier også i sitt kvardagslige liv gjennom å jobbe på bordellet. Om så dette ikke fungerer som ei forklaring på mysteriet Séverine bidrar det til etableringa av flere hypoteser om kausalitet og derfor også til å skape mer forståelse for både hennes tankegods og atferd.

På samme måte er dette med på å legge til rette for at vi kan opprette en teori om hva som tilhører drøm, minner og fantasi, og hva som er virkelighet. Dette gjelder spesielt signaler overført knytta til tre distinkte aspekter. For det første handler dette om repetisjon av visuelle og auditive motiv. Vi har allerede sett hvordan den første delen av anslaget viser seg å være en dagdrøm signalisert av at den slutter med Séverine liggende i senga og at hun svarer på Pierres spørsmål om hva hun tenkte på med en forskjønna versjon av det vi nettopp har sett. Séverine i senga gjentar seg både før og etter den nevnte sekvensen der Husson kaster gjørme i ansiktet hennes. Likedan repeteres også andre filmatiske motiv fra den innledende fantasien. Vogna, kuskene, skogsområdet, bjeller og klokker, referanser til katter, at Séverine blir bundet fast med tau, og den fysiske og verbale volden, er alle elementer som dukker opp igjen videre i filmen. Møtet mellom Séverine og hertugen er for eksempel prega av repetisjon av alt fra vogna og kuskene, og den samme settinga fra den tidlige delen av anslaget, til bjellelyd og en tilsynelatende tilstedeværelse av katter, mens det samme skogsområdet, vogner og bjeller, ei oppknytt Séverine, og fysisk og verbal vold er markante innslag også i gjørmesekvensen og duellsekvensen. Alt dette blir naturligvis styrende for hvordan vi opplever disse sekvensene.

For det andre kan vi knytte våre hypotetiske distinksjoner til det Bordwell refererer til som *interne normer* [intrinsic norms] – det vil si standarder skapt av narrative og stilistiske system iboende i strukturen til den spesifikke filmen, og som signaliserer oss i prosessen med å skape forståelse av det rammeverket som blir lagt fram. Dette er i stor grad informert av den tidligste delen av filmen (Bordwell 1985: 150-151). Ut i fra det tentative skillet mellom drøm og virkelighet som ble oppretta i anslaget, etablerer vi normative forventninger om hva som er



mulig eller sannsynlig innafor det ene og det andre nivået, en imaginær og en virkelig ramme om du vil, og vi søker etter samspill og brudd disse hypotetiske normene. Vi som tilskuere vil derfor muligens oppleve eksempelvis Séverine sin interaksjon med Pierre i leiligheta som å høre til den fysiske virkeligheta, mens seansen med Séverine og Husson under bordet eller scenen der Husson kaster gjørme i ansiktet hennes, kanskje heller oppleves som tilhørende det oneiristiske og det fantastiske. Dette nettopp på grunn av elementer som den underlige og usannsynlige dialogen eller at overrekkelse av et brev er kode for sex, og fordi det derfor kan sies å konvergere med vår norm for det imaginære og kontrastere vår norm for det virkelige.

For det tredje, og relatert til de to foregående aspektene, er den stilistiske framstillinga av disse sekvensene også relevant. Selv om det stort sett ikke finnes et narrativt eller stilistisk skille mellom sekvensene vi tar for å være imaginære eller virkelige, mottar vi likevel signaler som er med på å styre vår forståelse. Ikke bare av den visuelle og auditive repetisjonen, men også aspekter som at subjektivitet virker å bli signalisert av at lydsporet kommer inn forut for bildet – som i de to småklippa vi tar som tilbakeblikk – eller av mer spesifikke utslag som den ikke-synkrone lyden og oppstykkka klipperytmen i den ofte omtalte gjørmesekvensen, som er med på å tilegne det vi opplever det vi kan kalle en slags drømsk kvalitet.

Vi ser altså at stil og struktur presenterer signaler og informasjon som til en viss grad legger til rette for vår organisering av materiale i tid, rom og etter kausalitet, og som bidrar til prosessen med å skape forståelse av det universet som legges fram for oss. Derimot foregår presentasjonen på en måte som i minst like stor grad er til hinder for denne prosessen. I *Belle de Jour* møter vi nemlig en narrasjon som verken gir oss nok informasjon, den informasjonen som trengs, eller setter sammen informasjonen på en narrativt logisk måte, og legger på denne måten ikke til rette for konstruksjonen av en sammenhengende og forståelig fabel. Det vi får vite om Séverine, om narrativ situasjon og bakgrunn, gir oss ikke tilstrekkelig grunnlag for å skape spesielt solide forbindelser relatert til kausalitet og motivasjon, og derfor blir også vår hypotetiske aktivitet knytta til dette ganske ubegrunna og ukonkret. Dette også på grunn av at relevansen av informasjonen har en problematisk side. Det at vi kan teoretisere at det som blir fortalt er knytta til Séverine sin subjektivitet gjør det vanskelig å vurdere om informasjonen er, og hva slags informasjon som er, relevant for nettopp konstruksjonen av ei historie.

Samtidig legger stil og struktur fram informasjonen på det vi kan kalle en flytende og digresjonistisk måte, som i stor grad nekter oss linearitet og logikk. Med det Bordwell kaller en ibsens teknikk av ”kontinuerlig eksposisjon”, der informasjonen både er *distribuert* – det vil si gradvis presentert og integrert i den øvrige framstillinga – og *forsinka*, i at den legges fram i takt med utviklinga i fortellinga (1985: 56), eller til og med det vi kan argumentere for

er en mangel på eksposisjon, blokkeres etableringa av både primære og understøtta hypoteser. Likedan blir dette gjort gjennom ei form som heller enn kausalitet og klarhet baserer seg på assosiasjoner og ambivalens – det vi kan kalle en slags drømmestruktur, som opererer med en assosiativ eller emosjonell logikk, og som kontinuerlig skaper temporale og spatiale hull, og dermed også kausale tomrom. Dette er ikke bare med på å komplisere vår konstruksjon av et rammeverk knytta til tid, rom og kausalitet, og abstrahere korrespondansen mellom subjettet og fabelen, men også å take vårt teoretiske skille mellom hva som er drøm og fantasi, og hva som er virkelighet. Supplert av den gradvise oppløsninga av den etablerte interne normen, ved at det tilsynelatende virkelige i økende grad blir prega av det underlige og usannsynlige, og nye mysterium, av stadig mer motstridende signaler i det strukturelle og stilistiske mønsteret, og av den avsluttende overfloden i repetisjon av visuelle og auditive motiv, underkuttet dermed vår tentative distinksjon mellom det imaginære og det virkelige, og nivåene flyter sammen.

Vi ser altså at narrasjonen i *Belle de Jour* opererer med det vi med det bordwellianske begrepsapparatet kan kalle en stor grad av retardasjon og en liten grad av, og uvant form for, redundans. Den holder i stor grad tilbake informasjon og repeterer både lite og tilsynelatende irrelevant informasjon som vi ikke forstår hva vi skal gjøre med. På et mer overordna nivå ser vi også at vi her møter en narrasjon som er og ikke er kunnskapsrik på samme tid. På den ene sida er den begrensa i bredden av informasjon den har om historia som blir fortalt, vi veit stort sett like mye, og oftere mindre enn Séverine, som er vår primære inngang til fortellinga. På den andre sida har den derimot ganske mye dybde, i at den opererer med en tilsynelatende stor grad av subjektivitet, at vi ikke bare kan høre Séverine sine tanker, men får være med i hennes oneiristiske virkelighet. Samtidig er narrasjonen i liten grad kommunikativ og har en stor grad av selvbevissthet. Det er ei fortelling som virker kontinuerlig klar over at den forteller til et publikum, og derfor hva og hvordan den overfører informasjon, og som på denne måten alltid innehar mer kunnskap enn oss, og i liten grad er villig til å dele denne kunnskapen. Det fører til at narrasjonen også oppleves som upålitelig – og det skaper ei usikkerhet rundt hvem eller hva som styrer fortellinga, og både det som fortelles og det som ikke fortelles.

Det har en distinkt effekt på oss som tilskuere. Ikke bare vanskeliggjør det etableringa av hypoteser og hindrer avklaring for vår hypotetiske aktivitet, men det blokkerer samtidig vår ideelt sett stadige og sammenhengende konstruksjon av fabelen til filmen, og slik fører det til at å skape spesifikk forståelse av universet som presenteres blir en utfordrende og ulogisk prosess. Vi må konstant tilpasse oss til, og revurdere, den narrative informasjonen som legges fram og etablere nye relasjoner og ideer som kan være med på å skape forståelse.

Alt dette signaliserer også vår bruk av narrative skjema. Fra anslaget har narrasjonen påvirka vår skjematiske aktivitet, oppfordra til bruk av visse skjema og motsatt seg bruken av andre. Det inkluderer såkalte mønsterskjema, visse kjente og konvensjonelle strukturer vi har med oss fra tidligere kunnskap og erfaring om andre kunstverk og filmer, og som er med på å styre våre forventninger og vår forståelse av den narrasjonelle forma til en spesifikk film.

I møte med *Belle de Jour* blir vi tidlig klar over at dette er ei fortelling som bryter med det mest normaliserte av disse skjemaene, det kanoniske fortellingsformatet, det i den spredde og manglende eksposisjonen og den ikke-strømningeforma dramaturgien. Derimot er ikke dette det eneste strukturelle skjemaet vi kan benytte oss av. Tidligere så vi nærmere på det som blir kalt interne normer, iboende indre standarder i en filmtekst, men det finnes også tilsvarende ytre versjoner av disse, det Bordwell refererer til som *eksterne normer* [extrinsic norms]. Det er overordna og intertekstuelle standarder for narrativ og stilistisk konstruksjon og forståelse, knytta til ulike tradisjoner, sjangere, og til såkalte narrasjonelle moduser; klassisk fortellende film, kunstfilm, historisk-materialistisk film og ”parametrisk” film (1985: 150-155).

Med utgangspunkt i signalene vi mottar fra stil og struktur vil vi som tilskuere forsøke å relatere dette til slike overordna skjema. For det første kan vi knytte det til sjanger, men det viser seg raskt som en ikke-funksjonell øvelse, for om *Belle de Jour* ikke er ”sjangerløs”, så er det en film som vanskelig kan defineres opp mot en spesifikk sjanger, og som derfor motsetter seg til bruk av generiske skjema. For det andre kan vi knytte det til narrasjonelle moduser og det tydeligste parallellen der er til kunstfilmen, og det Bordwell kaller ”art-cinema narration”, som karakteriseres av tre distinkte formale og stilistiske aspekter; objektiv realisme, subjektiv realisme, og ei kommenterende form (1985: 205-212). Til en viss grad kan disse skjemaene gi oss et bedre grep om narrasjonen i *Belle de Jour*; mangelen på narrativ klarhet og kausalitet, karaktersubjektivitet, selvbevissthet, tvetydighet, ikke-resolusjon; og derfor opprette ei slags generalisert referanseramme. Derimot er dette nettopp på et generelt nivå og etablerer bare et grunnlag – ikke en spesifikk forståelse av relasjonen mellom stil, struktur og tilskueren, av den narrasjonelle prosessen; hvordan den skapes og hvorfor den oppleves som den gjør.

Et tredje og bedre alternativ virker derfor å være å relatere det til det auteuristiske eller det surrealistiske. Om vi som tilskuere i møte med filmen er klar over at det er en film laga av Luis Bunuel, og ser det i kontekst med lignende uttrykk han har laga før, kan dette samtidig lede mot en konnotasjon til surrealisme. Om heller ikke det fører til en direkte dekonstruksjon av narrasjonen, som det ikke vil gjøre, vil det sannsynligvis legge til rette for forventninger om og aksept for innhoppet av det drømske, det mystiske, det irrasjonelle og det ulogiske, av annerledeshet og ambivalens, og på denne måten støtte opp om en større narrativ forståelse.

### 3.4. Uttrykk av usikkerhet

Alt dette har naturligvis også ei affektiv side. Med utgangspunkt den emosjonelle orienteringa som ble etablert i anslaget søker vi etter signaler og stimuli som konvergerer med stemninga, eller som bryter med den, og som på denne måten informerer vår emosjonelle forståelse av filmen. For å opprettholde den etablerte stemninga må det videre forløpet gi oss som tilskuere mulighet til å oppleve både ytterligere følelessignaler og generere koordinerte mengder (eller doser) av følelessignaler, enten narrative eller såkalte ikke-narrative ”følelsemarkører”, som også gir oss grunnlag for å oppleve sterkere emosjonelle øyeblikk. Om det skjer vil stemninga og følelsene vi opplever opprettholde kvarandre i en dialogisk prosess (Smith 2003: 42-44).

Allerede i den neste scenen etter anslaget mottar vi følelessignaler som er med på å videreføre den etablerte stemninga. Pierre og Séverine er på skitur og møter Husson og Renée på den tilhørende kafeen for en samtale. Igjen underkattes derimot den tilsynelatende idylliske situasjonen av det utålmodige kameraet, som virker å slite med å holde fokus på der handlinga foregår, som et slags vandrende øye, og kutter brått, og av den idiosynkratiske monologen til Husson om jakt, fattige og snø. Det styrer oss igjen mot en følelse av urolighet og underlighet, opprettholder den disharmoniske og doble kvaliteten, om så relativt nedtona, og er på denne måten med på å videreføre den etablerte stemninga av usikkerhet – av åpenhet, forvirring og tvetydighet. Derimot øker det drastisk i takt ettersom filmen skrider fram, med introduksjonen av drøm, minner og fantasi, Séverine sitt virke på bordellet, og den gradvise oppløsninga av skillet mellom det imaginære og det virkelige – før det får sitt klimaks i avslutninga av filmen.

Narrasjonen i *Belle de Jour* er altså generelt med på å underbygge denne stemninga av usikkerhet gjennom hvordan stil og struktur legger fram det filmatiske universet for oss. Med mangelen på informasjon, den kontinuerlige eksposisjonen, den drømske dramaturgien; uklare temporale og spatiale relasjoner, og ikke-lineær kausalitet og motivasjon; stor retardasjon og uvant redundans, den store graden av subjektivitet, og av upålitelighet, mottar vi som tilskuere kontinuerlige følelessignaler som styrer oss videre i den samme stemninga. Dette inkluderer alt fra repetisjonen av visuelle og auditive motiv, og den stilistiske framstillinga av oneiristisk virkelighet, og hvordan den i minkende grad skiller seg fra ordinær virkelighet, til nedbrytinga av andre distinksjoner – kjærlighet og vold, masochisme og erotikk, frykt og nytelse, harmoni og kaos – og kontinuerlige motstridende stilistiske signaler gjennom en elegant mise-en-scène som kontrasteres av det vi kan kalle, og som vi har sett på tidligere i analysen, kverulerende kinematografi, og lyddesign, og en arbitrær klippertyme.

Det inkluderer også Séverine selv, i måten stil og struktur gir en fysisk manifestasjon av hennes egen usikkerhet. Dette er et tilbakevendende element, men er kanskje mest tydelig i sekvensen når hun for første gang skal på jobb i bordellet. Etter å ha vært innom tidligere på dagen og avtalt å komme tilbake, ser vi Séverine, eller riktigere føttene hennes, komme opp trappa til leiligheta der hun håper å realisere sine fantasier. Vi ser hennes små svarte sko, lyse strømper og den nedre delen av hennes svarte kåpe og veske, i det kameraet venter på henne på et mellomnivå, og hun forsiktig og ubestemt går forbi bildet. Vi panorerer med bevegelsen hennes og hun stopper, skoene snur seg en halvsirkel rundt, og tilbake igjen, og fortsetter opp det neste trappnivået – før et kutt så viser ei hånd ringe på dørklokka til bordellet. Dette er en kort seanse, men likevel illustrerende for hennes følelsesliv – skoene blir som Michael Wood skriver "[...] the form her uncertainty takes on film" (2000: 12) – og samtidig blir det en klar emosjonell markør for oss som tilskuere. Det samme kan vi spore i ansiktsuttrykket hennes, i Cathrine Deneuve sitt ansikt, gjennom store deler av filmen. Hun kan ofte virke uten uttrykk, omtrent følelsesløs, eller med et uttrykk som er skiftende og kontradiktorisk. Wood skriver at:

Her face [...] pale, pure, often startled, sometimes harsh, usually empty: the face of a lovely clown, or a sleepwalker. The dark eyes and lashes, in the white face, under fair hair, create a slightly eerie impression, as if she was more than one person (2000: 18).

Vi kan også finne andre eksempler. For det første ser vi lignende i den repetitive utforskinga av Séverine sin fantasi. Det som på et narrativt nivå kan virke som irrelevant redundans blir relevant som markører for vår emosjonelle opplevelse av urolighet, underlighet og usikkerhet, og er dermed med på å opprettholde den etablerte stemninga. For det andre finner vi det i Séverine sin interaksjon med klienter på bordellet. Mest tydelig er dette kanskje i hennes møte med den asiatiske mannen og den mystiske boksen, en boks med en udefinert summelyd, som frastøter de andre kvinnene, men virker å fascinere Séverine, som etter den ikke-eksplisitte akten som følger ligger på senga utslitt og tilfredstilt. Ikke bare har et nytt lite mysterium blitt etablert – om hva som er i boksen, et spørsmål Bunuel alltid svarte på med at han selv ikke hadde en anelse – men stemninga av usikkerhet får igjen et konkret uttrykk som oppfordrer oss som tilskuere mot den samme følelsen og til å fortsette videre i samme bane.

Et tredje eksempel er en spesiell sekvens med Pierre og en rullestol. Han og Séverine er ved sjukehuset der han jobber, i ferd med å dra for å spise lunsj, og de snakker om hvordan forholdet har blitt så mye bedre – hvorpå Pierre kommenterer at han ønsker seg et barn. Hånd i hånd går de mot bilen før Pierre stopper på fortauet og studerer en tom rullestol som står der. Séverine spør hva han ser på, han svarer at det ikke var noe, at rullestolen fanga øyet hans og

at han ikke veit hvorfor – ”det er rart”. Séverine svarer at det ikke er så rart, han sier hun har rett, og med et siste blikk på stolen setter han seg i bilen. Om vi vil tolke dette som et symbol på hans impotens eller paralyse når det gjelder å nå fram til Séverine, som en surrealistisk vits eller lek med allegori, mening og tegn, og med oss som tilskuere, ironisering med ideene om skjebne og tilfeldighet, eller i lys av avslutninga som et forvarsel (Wood 2000: 66-69), så er den umiddelbare effekten å utløse en emosjonell reaksjon, og slik videreføre den emosjonelle orienteringa, samt å skape en slags analogi til det skjøre skillet mellom drøm og virkelighet.

Om disse utsnitta kan kalles følelsesmarkører eller ikke kan diskuteres. For på den ene sida er det vanskelig å vurdere hva slags relevans de kan sies å ha for narrativet, om de skaper progresjon eller gi oss mer informasjon om historia som fortelles. På den andre sida er det likevel tydelig at den primære funksjonen deres er å opprettholde en emosjonell tilstand prega av urolighet, underlighet, og usikkerhet. Uansett er dette det vi kan kalle ikke-tradisjonelle markører, av annerledes karakter enn det vi finner i dominant filmpraksis, som utfordrer selve det teoretiske begrepet, men som likevel er med å lede oss som tilskuere gjennom en dialogisk prosess der stil og struktur styrer vår emosjonelle opplevelse og forståelse i møte med filmen.

Alt dette viser også til mer overordna narrative og ikke-narrative aspekter. Her snakker vi om emosjonell tetthet, hvor ofte og spesifikt en film prøver å utløse emosjonelle reaksjoner; målorientering, og graden filmen er konsekvent med forventninger knytta til sjanger og stilart (Smith 2003: 52-53). Dette er nødvendigvis komparativt, enten eksternt og intertekstuell, eller internt i filmens emosjonelle struktur. I *Belle de Jour* møter vi en narrasjon med relativt liten grad av emosjonell tetthet og målsats sammenligna med den klassiske fortellende filmen. Om vi derimot som tidligere opererer med referanse til ”kunstfilm” eller ”surrealistisk film”, blir bildet annerledes, og vi kan se mer emosjonell tetthet og målsats enn *8 ½* (1963) eller *Zerkalo* (1975), men mindre enn *Possession* (1981) og – som vi skal se – *Mulholland Drive* (2001).

Mer illustrativt er det å se på variasjoner innafor den filmatiske strukturen i seg selv, for *Belle de Jour* øker nemlig i takt på begge disse områdene i den siste tredjedelen av filmen. Med introduksjonen av Marcel og Husson sin oppdagelse av Séverine sin hemmelighet, øker ikke bare drivet i filmen, med etableringa av en direkte konflikt eller komplikasjon og opptakt av spenninga i narrativet, men også graden av mulighet for å utløse følelser.

Vi kan spesifisere suksesjonen av sekvenser mer konkret. Etter Séverine og Marcel sitt første møte, er hun på ei strand med Pierre, og krangler, før hun returnerer til Paris der Marcel sin forelskelse har blitt en voldelig besettelse. Med allerede omtalte Pierre og rullestolen som mellomspill, blir hun i neste scene oppdaga av Husson, som også utløser den tidligere nevnte duellsekvensen. Séverine tar så valget om å slutte på bordellet, forteller det til Madame Anais,

i et uventa erotisk øyeblikk, og blir på vei heim etterfulgt av Marcel sin spanske gangstervenn Hippolyte. Et klipp og Marcel dukker opp på døra. Etter en inderlig bønn fra Séverine forlater han leiligheta, før Pierre skal komme, som han på vei ut identifiserer som ”hinderet”, men han setter seg for å vente i en bil utafor med en pistol i hånda. Vi er så i øyesyn av ei tom leilighet og hører tre skudd. Séverine våkner fra sin skjulte søvn på sofaen, går ut på verandaen, og ser ned på gata der en bil kjører vekk fra åstedet og en mann ligger krøkt på fortauet. Marcel, som tydeligvis kjører denne bilen, krasjer og blir etter litt kaos skutt og tilsynelatende drept. Med det neste kuttet er vi så på sjukehuset og får høre at Pierre er i koma, men også at han vil leve.

Dette forløpet har som effekt ei intensivering av en følelse av urolighet og underlighet, og av stemninga av usikkerhet, og en sjanse til å uttrykke følelser med større hyppighet, men også en slags lovnad om resolusjon for vår narrative og emosjonelle opplevelse. På den måten bryter det til en viss grad også med våre forventninger – omtrent som om filmen brått følger det kanoniske fortellingsformatet – i å lede oss mot et standardisert klimaks og utfall med at Pierre blir skutt, ender i koma, og Marcel blir drept. Derimot slutter ikke filmen der, og igjen rives teppet ut fra under oss når det viser seg som en illusjon, som en falsk resolusjon, og den reelle kulminasjonen blir, når avslutninga kommer, heller en eksplosjon av usikkerhet.

### 3.5. Lyrisisme og erotisisme

Det er ikke bare urolighet, underlighet og usikkerhet som preger den narrative og emosjonelle opplevelsen av *Belle de Jour*, men også to andre distinkte formale og stilistiske kvaliteter, begge med tilknytting til disse begrepene, og betydning for hvordan vi opplever filmen.

Den ene av disse kvalitetene er en slags *erotisisme*. Vi refererte tidligere Ado Kyrour sin insistering på at erotisisme er synonymt til og en uunngåelig del av kjærlighet (1967: 198), og i *Belle de Jour* møter vi på et tematisk nivå ei omkasting av denne relasjonen. Enten vi vil tolke Séverine som seksuelt undertrykt på grunn av tidligere misbruk, eller bare som ei kvinne med iboende avvikende seksualitet fanga av borgerlig og katolsk moralitet, så er resultatet at hun splitter kjærlighet og sex. Hun elsker Pierre, men får ikke uttrykk for sin seksualitet, så derfor finner hun andre utløp og dette ender tilsynelatende katastrofalt. Det kan argumenteres for at Bunuel her nettopp kommenterer hvordan kjærlighet og erotisisme er uløselig knytta til kvarandre – med en nogen lunde annerledes variant av *amour fou* som sitt våpen – en rød tråd vi kan spore gjennom hans øvrige filmografi og som Peter William Evans karakteriserer som en “[...] fascination with the mysteries of erotic love” (2007: 38).

Derimot er det ikke tematiseringa av det erotiske som er min hovedsakelige interesse her, men heller det vi kan kalle en slags erotisisme i form, en måte å tilnærme seg det erotiske, en strukturell og stilistisk sensualitet. Bunuel sa selv om *Belle de Jour* at: "It was my biggest commercial success, which I attribute more to the marvelous whores than to my direction" (1983: 243). Uten å spekulere i sannheta av dette utsagnet, underspiller han her sin egen rolle i erotiseringa av det som legges fram; hvordan kameraet omtrent ofte virker å berøre Séverine, som et slags kjærtegn, hvordan bildet beveger seg med hennes bevegelser som en slags dans, og hvordan utsnitta for eksempel viser oss føtter som går alene opp trappa eller ei hånd som stryker fingrene langs en bordkant. Vi ser alt dette i Séverine sin interaksjon med klienter på bordellet, den implisitte erotikken mellom henne og Madame Anais, og når det voyeuristiske kamera-øyet lar oss være med i hennes erotiske fantasier, men også når hun er alene, når hun sitter i egne tanker eller går langs gata. Det er likevel aldri eksplisitt erotisk, det vises i liten grad for oss, og er alltid gjort med eleganse, og derfor er det vanskelig å artikulere det bedre enn som ei form for forførerisk og sensuell tone. Derimot er det viktig å poengtere at dette aktiviserer oss som tilskuere til å bruke fantasien, og samtidig gir oss ei rekke følelssignaler, som i kontekst av det overordna universet støtter ytterligere opp om den etablerte stemninga.

Den andre kvaliteten er det vi tidligere har omtalt som *lyrisme*. Dette er som nevnt et begrep definert av Pierre Reverdy som en estetisk følelse, skapt av sammenstillinga av to mer eller mindre atskilte virkeligheter, og etableringa av ny virkelighet – *det poetiske bildet*, som André Breton tok som del av det teoretiske rammeverket til surrealisme (Grant 2005: 25-36).

Om ikke med det spesifikke poetiske bildet, vil jeg argumentere for at stil og struktur i *Belle de Jour* skaper en slik følelse av lyrisme, i møtet med oss som tilskuere, gjennom den poetiske sammenstillinga av sekvenser og med det etableringa av en assosiativ og emosjonell logikk, en slags drømmestruktur, om du vil, som gradvis tåker skillet mellom hva som kan sies å være drøm og fantasi, og hva som er virkelighet. Det er mange elementer som ligger til grunn for det. Vi har allerede sett på hvordan våre tentative temporale og spatiale rammer for det vi har kalt de to nivåene av fortellinga, og med det vår teori om kausalitet mellom drøm og virkelighet, blir underkutta av ei rekke faktorer, men vi kan igjen se litt nærmere på det.

For det første gjelder dette oppløsninga av interne normer, av det vi kalte våre rammer for det imaginære og det virkelige, gjennom at det som tilsynelatende er virkelighet stadig blir tilegna både mer underlighet og usannsynlighet. Vi ser det i alt fra Séverine sitt møte med den asiatiske mannen og den mystiske boksen, hvordan en klient tiltalt som professoren – som vil leke et dominans-og-underdanighet-rollespill med henne, og seinere Charlotte, fordi innsatsen ikke var godkjent – brått vil inkorporere et blekkhus, til sekvensen med Pierre og rullestolen.



For det andre handler det om den generelle mangelen på et narrativt og stilistisk skille mellom sekvensene vi tar for å være drøm eller virkelighet. Overgangene er i liten grad markante, men er heller prega av det vi kan kalle sømløse skifter, og vi ser den samme elegante scenografien, urolige bruken av kamera og lyd, og arbitrære klipperytmen, både på den ene og andre sida. For det tredje mottar vi også gradvis mer motstridende signaler i det strukturelle og stilistiske mønsteret med repetisjonen av visuelle og auditive motiv, som tidligere virket å signalisere et skille og nå bryter det, for eksempel i hvordan bjeller er til stede i seansen med den mystiske boksen, hvordan lyden av sjø fra scenen med Séverine og Pierre på stranda dukker opp i den seinere duellsekvensen, og til slutt overfloden i avslutninga, som gjør at vi må revurdere alt.

Denne gradvise oppløsninga av distinksjonen mellom det imaginære og det virkelige, har ikke bare som effekt å skape usikkerhet, men også *irrasjonalitet*. Den gir oss mulighet til å oppleve det vi kan kalle den irrasjonelle flyten mellom drøm og virkelighet, om du vil, en slags oneiristisk vidunderlighet, som legger til rette for følelsen av lyrisisme. Dette har også relasjon til den emosjonelle orienteringa narrasjonen styrer oss mot generelt. Med sin karakter av urolighet, underlighet og usikkerhet disponerer den oss derfor til å oppleve denne forma for irrasjonalitet, og lyrisisme, og dette støtter igjen opp om og viderefører usikkerhet både på et narrativt og et emosjonelt nivå. Vi kan ut fra dette argumentere for at samspillet mellom stil og struktur på denne måten etablerer ei nyskapt virkelighet i det universet som presenteres; ei annerledes eller alternativ virkelighet, i møtet mellom drøm og virkelighet, der nivåene flyter sammen, i uttrykk og opplevelse, og leder mot ei ”overvirkelighet” – mot ideen om surrealitet.

### **3.6. Mot ideen om surrealitet**

”With two significant exceptions we know quite clearly when Séverine is living in clock time and when she is living in memory or fantasy [...]” (2000: 46) skriver Michael Wood i sin bok om filmen. Han følger dette opp med å skissere at det finnes åtte sekvenser som kan tilskrives å være enten drøm, minner eller fantasi. Disse er som følger; den innledende sekvensen (1), det første tilbakeblikket (2), et kort øyeblikk der Séverine hører Husson sine ord ytra like før i hodet sitt (3), det andre tilbakeblikket (4), sekvensen der hun blir kasta gjørme på (5), seansen med Séverine og Husson under bordet (6), duellen mellom Pierre og Husson (7), og den siste delen av filmen (8). Til dette legger han til at det er to unntak, der det hersker tvetydighet rundt om det vi opplever tilhører den imaginære eller den virkelige verden; nemlig sekvensen med det fetisjistiske rollespillet mellom Séverine og hertugen, og avslutninga (2000: 47-55).

Videre argumenterer han for at dette har logiske føringer for hvordan vi kan forstå det universet i *Belle de Jour* generelt. Han legger først som premiss at Séverine sitt liv med Pierre foregår i virkeligheta. Dette tar han som en uunngåelig forbindelse til at også bordellet tilhører samme verden, og dermed at alle karakterene som eksisterer i denne sfæren – altså Husson, Renée, Madame Anais, Charlotte, Mathilde, Marcel, Hippolyte og andre – også er virkelige, fordi det ikke er signalisert som det motsatte. Det eneste det hersker tvil om for Wood er som nevnt Séverine sitt møte med hertugen og den ambivalente avslutninga (2000: 54-55).

Wood presenterer her altså en teori om skillet mellom drøm og virkelighet i filmen, en som har resonans med framstillinga av det filmatiske universet, men som vi har sett finnes det ei rekke aspekter som problematiserer dette teoretiske rammeverket. Med den motstridende repetisjonen av visuelle og auditive motiv, signaler i det strukturelle og stilistiske mønsteret, oppløsninga av interne normer, mangelen på et narrativt og stilistisk skille i presentasjonen av det imaginære og det virkelige, og den overgripende stemninga av usikkerhet, har narrasjonen lagt til rette for integrasjon mellom nivåene, og gjennom det for den gradvise oppløsninga av et markant skille. Det fører til at alt fra Séverine sitt virke på bordellet til livet med Pierre like godt lener seg mot det oneiristiske som det virkelige, og at vår hypotetiske aktivitet knytta til hva som tilhører drøm og fantasi, og hva som er virkelighet, blir vanskeliggjort.

Vi ser altså at det å avkode filmen ikke nødvendigvis er så enkelt som det kan se ut til, eller heller som denne teorien vil ha det til, men at stil og struktur i like stor grad underkutter denne prosessen som den oppfordrer til det. Det skal allerede være klart at min intensjon ikke er å benekte at vi som tilskuere *kan* opprette et skille mellom det imaginære og det virkelige i filmen, og teoretisere rundt hva som kan sies å være hva, eller å komme med en påstand om at alle sekvensene vi opplever i filmen er tvetydige, men heller for det første å argumentere for at dette ikke er en strømlinjeforma øvelse, og for det andre at spørsmålet *om* vi kan gjøre det i denne sammenhengen kan sies å være ganske irrelevant.

Det som må understrekes er heller *at* vi må gjøre det – og grunnen til det. Fra starten av har nemlig stil og struktur styrt oss mot ideen om surrealitet. Det gjennom etableringa av ei orientering mot urolighet, underlighet og usikkerhet, og signaliseringa av dobbelhet eller det vi kalte disharmonisk kvalitet. Med en narrasjon prega av en mangel på informasjon, drømsk dramaturgi med uklare temporale og spatiale, og kausale, relasjoner, stor grad av subjektivitet, selvbevissthet og upålitelighet. Av den strukturelle og stilistiske styringa mot opplevelsen av irrasjonalitet, lysisisme, og erotisisme, og videreføringa av usikkerhet både på et narrativt og emosjonelt nivå. Alt har en rød tråd og tråden er konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Dette får sitt crescendo med avslutninga – og vi går nå videre til å se nærmere på akkurat det.

### 3.7. Å leve i en drøm?

Avslutninga i *Belle de Jour* karakteriseres som allerede nevnt av en eksplosjon av usikkerhet. Etter det omtalte faux-klimakset som slutter med informasjon om at Pierre er i koma, men vil overleve, og at Marcel er død, ser vi et overtona dobbelbilde av utsida av leilighetskomplekset der Séverine og Pierre bor og et skogsområde. Vi ser Séverine stå ved vinduet, og til lyden av regn og ei tikkende klokke går hun for å lage en drink til det som snart viser seg å være Pierre i en rullestol – en som ser ut til å være identisk med den rullestolen vi har sett tidligere – med solbriller og slåbrok på. Séverine snakker til ham, om at han blir bedre og at ”professoren” er optimistisk, og om at hun etter ulykka ikke har drømt – at ”det er rart”, før kameraet zoomer inn mot det bevegelsesløse ansiktet til Pierre. Vi ser så Séverine mate ham med medisin, før hushjelpa annonserer besøk, og hun går ut i det andre rommet. Det er Husson – som forteller at han skal avsløre alt for Pierre, for at han ikke skal føle seg som en byrde, og går derfor inn.

Vi blir derimot i det andre rommet. Med Séverine. Og i det Michael Wood kaller ”[...] the most haunting scene in the film” (2000: 60) ser vi henne vente; sitte i en sofa og fikle med fingrene, gå over til et nytt rom, der vi, til lyden av klokka som slår time, igjen følger føttene hennes og hånda hennes i det hun stryker fingrene langs en bordkant, og foran ei glassdør med det samme udefinerbare ansiktsuttrykket som alltid. Det kuttet videre til Husson som forlater leiligheta og Séverine som går inn til Pierre. Hun sirkler rundt ham, skal til å snakke til ham, men gjør det ikke, mens kameraet kjører bort til Pierre, som ser ut som om han har grått, og så kutter til henne i det hun setter seg ned i sofaen. Deretter følger en merkverdig montasje, der kameraet først kjører inn mot Séverine, kutter og kjører ut fra Pierre, kutter brått til og kjører i stor fart ned mot de livløse hendene hans, opp igjen til ansiktet, og tilbake til Séverine. Med et uttrykk av overraskelse ser hun opp off-screen, ned i gulvet, og så smilende opp igjen, mens bjeller introduseres på lydsporet. Hun ser på Pierre – som nå er våken, smiler, og spør, som i anslaget, hva hun tenker på, og mottar det samme svaret. Han sier han er trøst og reiser seg for å hente noe å drikke og hun følger. På lydsporet hører vi nå mjauelyden av katter. En samtale om å reise bort og et omfavn avbrytes så av den intensiverende lyden av bjeller og hovtramp. Séverine spør om han hører det, går ut på verandaen, og med trær i bakgrunnen ser hun ned på det samme skogsområdet vi så i starten av filmen. Der ser vi vogna, nå tom, og kuskene, som kjører forbi kameraet, og med ordet ”FIN” skutt inn i bildet, tones lyden ut, mens kameraet ei stund til holder seg til høstløvene som ligger på bakken.

Vi blir igjen pepra med signaler og informasjon, som gjør at vi må revurdere universet som filmen har lagt fram generelt. Med en overflod i repetisjon av visuelle og auditive motiv – skogsområdet, klokka, rullestolen, en tilsynelatende referanse til den såkalte professoren, repetisjon av dialoglinjer, kattene, og til slutt; vogna, kuskene, og skogsområdet igjen – og det opphissa kameraet, den oppstykkta klipperytmen, og øyeblikket av inderlighet og refleksjon vi opplever med Séverine, videreføres ikke bare følelsen av urolighet, underlighet, irrasjonalitet, og lyrisme, men det får sin klimaktiske avslutning med en eksplosjon av usikkerhet både på et narrativt og et emosjonelt nivå. Vi blir derfor oppfordra til en ny runde med antagelser, slutninger, og hypoteser, ikke bare om avslutninga, men om alt vi har sett og hørt tidligere, om fortellinga i seg selv, og om vår egen opplevelse av filmen fra start til slutt.

Hva har vi egentlig sett? Hva er drøm og hva er virkelighet? Og hva har tidligere vært drøm, fantasi eller virkelighet? Vi kan lage hypoteser om at vi her går fra det virkelige til det imaginære. At Pierre sin mirakuløse oppstandelse er oppstarten på en dagdrøm som fortsetter etter filmen tar slutt. Vi kan lage hypoteser om at vi går fra det imaginære til det virkelige, og tilbake igjen. At Pierre aldri ble skutt. At vi bare har vært med på fantasi og at oppvåkninga signaliserer vår tilbakekomst til den virkelige verden – før Séverine igjen inviterer oss til sin oneiristiske virkelighet. Vi kan også lage hypoteser om at sekvensen i sin totalitet er en drøm eller fantasi, en imaginær konstruksjon som har gått for langt, om du vil, og som Séverine nå gir slipp på for å leve i en ny drøm. Eller lignende, som Michael Wood skriver, teoretisere at:

The incoherence of the film's ending is a reflection of Séverine's uncertain mind. We have not left the dream, and the dream plays out the two extreme alternatives, Pierre's death and resurrection, Séverine's doom and deliverance (2000: 64).

Om vi tolker det denne veien – når starta denne drømmen? Når Séverine hører skudd fra gata? Når Séverine er i parken før sitt første møte med bordellet? Eller kanskje allerede i anslaget når vi ser henne og Pierre legge seg til å sove? Det vi velger å svare på disse spørsmålene har også konsekvenser for hvordan vi forstår universet generelt. Har alt vært en drøm? Bordellet? Det fetisjistiske møtet med hertugen? Marcel og Hippolyte? Pierre og rullestolen? Eller er det virkelighet? Narrasjonen gir oss aldri svar på disse spørsmålene. Vi kan ikke stole på Séverine og vi kan heller ikke stole på det vi har blitt fortalt. Så det virker som vi ikke vil få avklaring for vår konstruksjon av fabelen til filmen, ingen resolusjon, men at vi bare sitter igjen med tvetydighet og mystikk – det Roland Barthes kaller "the terror of uncertain signs" (1977: 39).

Vi kan derfor ikke løse mysteriet. Om Séverine, som forblir forbi vår forståelse, eller om det skjøre skillet mellom drøm og virkelighet. Akkurat som vi aldri vil vite hva som er i den mystiske boksen, hvorfor den såkalte professoren vil ha et blekkhus, hva det er med disse kattene, eller hvorfor Pierre ble så fascinert av rullestollen, vil vi aldri med sikkerhet vite hva som tilhører drøm og fantasi, og hva som tilhører virkelighet. Og akkurat som innholdet i den mystiske boksen er – ifølge Bunuel – ”Whatever you want there to be” (1983: 243), blir den samme ideen et underliggende premiss for filmen generelt. Det blir et filmunivers lignende det Robert Benayoun har omtalt som ”[...] a dream which nothing will explain, and this for the beauty of a purely gratuitous oneirism alone” (1951: 109)

Vi kan kanskje ikke forklare det. Dette betyr derimot ikke at vi ikke kan forstå det – at vi ikke kan skape forståelse av filmen. Med utgangspunkt i, som vi har sett gjennom analysen, hvordan stil og struktur har signalisert og styrt oss mot en spesifikk narrativ og emosjonell forståelse, hvordan disse har informert kvarandre, og vår påfølgende aktivitet med hypoteser, forventninger, og bruk av skjema, har vi blitt ført fram til denne konklusjonen. Vi kan altså si at vi har blitt forberedt både på et intellektuelt og emosjonelt nivå. Narrasjonen har signalisert og informert oss mot en spesifikk forståelse av det universet som legges fram – og det nettopp som et surrealistisk univers, ei ”overvirkelighet”, en slags syntese av drøm og virkelighet, og om at det vi har vært med på er konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Vi forstår derfor at vi må bruke fantasien, gjøre egne valg, og tolke og skape mening ut av det vi ser og hører, og føler, for å ha mulighet til å konstruere ei sammenhengende og forståelig historie; at det ikke finnes ett svar, ingen absolutt sannhet, eller én måte å forstå universet som blir lagt fram.

Med ei relativt krøkt formulering kan vi si at filmen ikke er uforståelig, men at den er forståelig nettopp i sin uforståelighet. Vi kan forstå hvordan dette rammeverket har blitt skapt og hvorfor det oppleves som det gjør, og på den måten skaper vi både narrativ og emosjonell forståelse. Av narrasjonen – relasjonen mellom stil, struktur og vi som tilskuere, vår forståelse og opplevelse av filmen, og av surrealitet, surrealisme, av en spesifikk surrealistisk film – og vi kan argumentere for at det er selve poenget. *Belle de Jour* presenterer oss med et filmatisk univers midt i skjæringspunktet mellom drøm og virkelighet. Et surrealistisk univers prega av uttrykk og opplevelse av urolighet, underlighet, og usikkerhet; av illusjon og irrasjonalitet, lysisisme og erotisisme, og mystikk. Av konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

Det er som å leve i en drøm – en skjønnhet av en drøm.

## 4. En analyse av *Mulholland Drive* (2001)

To me, mystery is like a magnet. Whenever there is something that's unknown, it has a pull to it. If you were in a room and there was an open doorway, and stairs going down and the light just fell away, you'd be very tempted to go down there. When you only see a part, it's even stronger than seeing the whole. The whole might have a logic, but out of its context, the fragment takes on a tremendous value of abstraction. It can become an obsession (Lynch & Rodley 2005: 231).

David Lynch har siden sin debut med *Eraserhead* (1977) etablert seg som kanskje vår mest notoriske samtidige auteur, med en oeuvre fylt opp av unike og komplekse filmunivers preget av drøm, fantasi og alternativ virkelighet. Med sine mystiske og surrealistiske, nevrotiske og ukonvensjonelle, narrative og stilistiske landskap – illustrert av verk som *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks* (1990) og *Lost Highway* (1997) – har han vist en særegen evne til å bruke mediet til å skape kollaps relatert til distinksjonen mellom drøm og virkelighet og å operere etter en slags drømmelogikk. Sjeldent har dette prosjektet vært mer ambisiøst og aksentuert gjort enn i *Mulholland Drive* – og med det går vi nå videre til en analyse av nettopp denne filmen.

### 4.1. ”Betty og Rita i eventyrland”

Vi blir fortalt ei historie om to kvinner. For det første møter vi den vakre og talentfulle, men ganske så naive, skuespillerinna Betty (Naomi Watts), som kommer til Hollywood for å prøve lykken etter å ha vunnet en jitterbugkonkurranse. For det andre blir vi kjent med den mystiske brunetta Rita (Laura Elena Harring) som lider av amnesi og som tilfeldigvis havner i Bettys leilighet etter ei bilulykke. Disse to begir seg ut på ei etterforskning for å rekonstruere Rita sin hukommelse og blir attpåtil forelska i prosessen. Parallelt følger vi regissøren Adam Keshner (Justin Theroux), som under produksjonen av sin nyeste film presses av lumske gangstere til å ansette ei kvinnelig hovedrolle han ikke vil ha, to menn som konfronterer en drøm om et slags monster bakom en kafé, en mindre enn profesjonell leiemorder, en underlig og urovekkende cowboy, og det som virker som en slags marionettmann med navn Mr. Roque.

Betty og Rita fortsetter utforskinga og kommer fram til både en blå nøkkel og et navn; Diane Selwyn. Etter et besøk til leiligheta til denne Diane, der de finner et råtnende kvinnelik, ender reisa etter kvart på den mystiske nattklubben Club Silencio, der en illusjonistisk seanse, observert av ei dame med blått hår, fører fram til to gråtkvalte kvinner og oppdagelsen av en blå boks. En blå boks og en blå nøkkel – og så blir vi transformert til et anna sted. Her møter

vi igjen Betty som nå går under navnet Diane, og så Rita i form av ei dame ved navn Camilla Rhodes, og blir gjennom ulike sekvenser kjent med deres historie. Etter kvart befinner vi oss i et middagsselskap i en villa der Diane blir vitne til at Camilla og Adam Kesher annonserer sin forlovelse. Videre møter vi Diane på den samme kafeen, der hun hyrer leiemorderen for å drepe Camilla, mottar en blå nøkkel, før vi derpå ser mannen fra marerittet bak kafeen. Med den blå boksen. Ut fra boksen springer miniatyrtugaver av et eldre par Betty møtte i starten av filmen, som kravler under døra til leiligheta til Diane og videre jager henne på soverommet. Diane tar fram en pistol fra nattbordet sitt, skyter seg selv i hodet, og faller død om på senga – før vi til bildet av den blåhåra dama i det hun kviskrer ordet ”Silencio” er fanga inni ei gåte.

## 4.2. Med en drøm i rødt

Akkurat som i den forrige analysen skal vi også her undersøke anslaget som indikator for vår narrative og emosjonelle opplevelse i møte med filmen. Det vi ser og hører i anslaget starter vår prosess med narrativ og emosjonell aktivitet, og blir styrende for hvordan vi forholder oss til resten av filmen – det skaper ei slags referanseramme for forventninger og forståelse, og ei emosjonell orientering mot filmen generelt (Bordwell 1985: 38; Smith 2003: 43-44). Med det som premiss går vi nå videre til å se nærmere på anslaget av vår andre analysefilm.

*Mulholland Drive* starter med en svart skjerm. I det vi hører den mørke basslyden av et blåseinstrument ser vi tekst i bildet. Dette er altså tittelsekvensen. En mye lysere blåserlyd akkompagnerer lyden av vind, før det toner over til jazzy musikk og bilder av det som ser ut som dansende skygger i slow-motion satt opp mot en blålilla bakgrunn. Utsnittet blir større og vi ser en skokk mennesker i 1950-tallsmote danse jitterbug i en slags collage stil, med ei rekke ikke-korresponderende skygger i omgivelsene, inn og ut av bildet, og tidvis med åpninger inni skyggene som viser fram flere nivå. Et sterkt lys fyller bildet – ei dobbeleksponering av ei søt blondine, smilende, omringa av et eldre par, for så at blondina på egenhånd, til lyden av applaus og plystring, stiger fram til forgrunnen, før bildet av trio en projiseres oppå henne igjen som spøkelser. Det overtones så til ufokuserte og urolige bilder av det vi etter kvart ser er et soverom. Til lyden av lavfrekvent ambient-støy og det som høres ut som pusting, glir kameraet sakte rundt om til ei seng og faller deretter ned i ei rød pute – og så går det til svart.

Vi hører den dvelende lyden av synth som gradvis glir inn i en dans med strykere, i det kameraet toner og zoomer inn på et gråsvart gateskilt med tittel ”Mulholland Dr.”, reflektert av blinkende lysglimt, før bildet igjen tilter ned i mørket bort til lyset av billys. Det som ser ut

som en svart limousin kjører forbi oss og vi følger den i tid og rom gjennom bruk av ei rekke overtoninger, i takt med at blålysende titler siver inn i forgrunnen av bildet og det som nå har utvikla seg til et musikalsk tema, bare avbrutt av at det overtones til og fra et oversiktsbilde av en opplyst by på nattetid. Med et kutt er vi så inne i limousinen, foran ansiktet til ei vakker brunette med røde lepper som stirrer ut i svarte natta. Det kuttet til det som virker som hennes perspektiv og vi ser bakhodene til to menn – en sjåfør og en passasjer – før hun, etter litt klipp fram og tilbake fra og til henne, sier: ”What are you doing? We don’t stop here”, i det bilen stoppes. Kutt til to biler i voldsom fart fylt opp av jenter som hylar og henger ut av taket – den ene bilen på feil side av veien. Tilbake til brunetta ser vi at uttrykket hennes går fra seriøst til skremt. Sjåføren snur seg med en pistol i hånda og beordrar henne til å gå ut av bilen. Et kutt til kappkjøringa og tilbake til limousinen forspiller et øyeblikk der, i det passasjereren skal til å dra brunetta ut av bilen, vi ser blendende lys og hører lyden av hylinga utafor bildet, rett før den ene bilen med stor kraft krasjer inn i den parkerte limousinen. Kollisjonen knuser frontene til begge bilene, den lille spinner ut i grøfta, og bildet fylles opp av røyk. Musikken øker igjen i volum, til bilder av ild og røyk, før den toner ut og vi bare hører lyden av grashopper.

Ut av limousinen stiger brunetta i svart cocktailkjole. Hun beveger seg som ei dukke – som kan minne om porselensdukkesekvansen med Sherilyn Fenn fra *Wild at Heart* (1990). Hun snubler seg framover og ned den nærliggende skråninga. Det kuttet og hun er nå nede på veien, der hun skremmes av en bil, før hun løper over veien og nedover gata. Til tappelyden av hennes høye hæler og omringa av gatelys og billys, vrir kameraet seg opp til et blått skilt der det står ”Sunset Bl”. Et nytt kutt fører oss til et nærbilde av henne, skjelvende og med våte øyne, i det hun blir skremt av et berusa kjærestepar og gjemmer seg bak en busk. Hun legger seg ned for å sove. En illevarslende musikalsk intensivering akkompagnerer bildet av en port for at det så kuttet tilbake til ulykkesstedet. Mellom et kaotisk åsted av brann- og politimenn, og ambulanser, møter vi to menn, etterforskere, den ene i mørk frakk og den andre i lys frakk. Mannen i lys holder opp en plastikkpose med en øredobb i og kommenterer at det kan være urelatert. Mannen i mørk spør: ”Any of those dead kids wearing pearl earrings?”, med svaret fra andremann; ”No. Could be someone’s missin’ maybe”, før han selv svarer: ”That’s what I’m thinkin’” – for deretter å snu seg ut mot skråninga og speide utover byen.

Det overtones igjen og vi ser den sovende brunetta våkne av en port som smelles att. Ei rødhåra dame og en mann bærer bagasje ut fra ei leilighet og bort til en taxi. I mellomtida løper brunetta inn den åpne døra til leiligheta. Det kuttet til et kjøkken der den rødhåra dama henter et nøkkelknippe fra et bord. Kameraet tilter så ned og åpenbarer brunetta under bordet, hun ser redd og trøtt ut, og sekvensen avsluttes med at hun legger seg ned for å sove igjen.



I løpet av denne sekvensen har vi som tilskuere mottatt en mengde av både narrative og emosjonelle signaler, som starter vår aktivitet med å skape forståelse av det universet som legges fram og blir et utgangspunkt for vår opplevelse og våre følelser i møte med filmen. Ut fra informasjonen fra stil og struktur tar vi i bruk ulike skjema og gjør antagelser, slutninger, og lager hypoteser; om hva, hvor, når, og hvorfor; mot konstruksjonen av ei historie.

Vi blir her presentert med informasjon som gir grunnlag for denne prosessen. For det første antar vi at dette sannsynligvis er ei fortelling om den vakre brunetta og om hvorfor hun blir forsøkt drept. For det andre gjør vi også antagelser om settinga. Ut fra gateskilta og oversiktsbildet slutter vi at vi er i Los Angeles, eller i det minste en amerikansk storby, og at vi befinner oss i den nærmere samtida. Det gjør at vi kan skape tentative temporale og spatiale rammer for fortellinga. Det er likevel mangelen på informasjon – et kausalt hull – som blir startskuddet for en preliminær konstruksjon av fabelen til filmen; en start for hypoteser knytta til spørsmål som: Hvem er egentlig denne brunetta? Hvem vil drepe henne? Og hvorfor det? Om dette er det sentrale fokuset er det derimot ikke det eneste hullet lagt fram i anslaget. Den første delen har nemlig servert oss med en nesten utenomjordisk jitterbugkonkurranscollage, sentrert rundt ei blondine og et eldre par, og ufokuserte bilder av det som tilsynelatende er en person som legger seg for å sove. Det abstraherer ikke bare tid og rom, og kausalitet, med hull i sammenheng og komposisjon, men skaper også ei rekke andre spørsmål: Hvem er blondina? Det eldre paret? Hvem legger seg for å sove? Og hvorfor vises det? Er vi på vei mot en drøm?

Dette blir underbygd av den emosjonelle opplevelsen av sekvensen. For organiseringa av stil og struktur styrer oss også mot ei stemning eller ei emosjonell orientering mot filmen. Det skjer som nevnt gjennom presentasjonen av følelssignaler, emosjonell informasjon, som aktiverer det assosiative nettverket i vårt følelssystem, og som dermed legger til rette for at vi som tilskuere går mot den ”riktige emosjonelle orienteringa” (Smith 2003: 42-44). Det er altså svært relevant *hvordan* dette forløpet presenteres. På den ene sida er alt fra den mørke og omtrent uendelige landeveien, det reflekterende lyset, det illevarslende musikalske temaet og det bekymra ansiktsuttrykket til brunetta, til bildet av en pistol og den skjærende lyden fra kappkjøringa, med på å styre oss mot en tilstand av spenning, ubehag og tilnærma frykt, mot det vi kan kalle ei spesiell form for uhyggelighet. Det utløses også i et sterkere følelssuttrykk med selve krasjet – en eksplosjon av støy, ild og røyk – som forsterker den samme følelsen. På den andre sida signaliserer samtidig aspekter som den spøkelsesaktige jitterbugsekvensen, kameraets merkelige reise ned i rødt sengetøy, de dukkelignende bevegelsene til vår heltinne, overfloden av overtoninger, og til og med den nesten uvirkelige blålysene teksten, oss mot en annerledes følelse – best beskrevet som en følelse av underlighet; eller en slags drømskhet.

Vi blir altså igjen signalisert om ei form for dobbelhet i det vi så langt har opplevd, om et slags spenningsforhold eller disharmonisk kvalitet iboende i det vi ser og hører, men denne gangen av litt annerledes karakter enn i den forrige analysen. Fra den underlige, men samtidig tilsynelatende idylliske, collagen av dansende og smilende mennesker, via drømmende bilder i rødt, og til den dominante følelsen av uhyggelighet, antydes ikke bare et filmunivers der det finnes noe underliggende, noe ulmende eller luskende under overflata, men også at det er noe *mer* til det vi ser, at det finnes en, til nå, ukjent forbindelse mellom drøm og virkelighet, som preger det universet som legges fram for oss. Derimot har det samme effekt. Det skaper igjen det vi kan kalle ei mer diffus stemning av *usikkerhet* – ikke bare om hva som er den ”riktige emosjonelle orienteringa”, men også om signalene og informasjonen vi som tilskuere mottar, hvordan dette vil utvikle seg videre, og dermed om fortellinga i seg selv.

Vi kan se ut fra denne analysen at anslaget av *Mulholland Drive* framstilles på en måte som skaper et grunnlag for vår narrative og emosjonelle aktivitet, og på den måten også blir et utgangspunkt for vår opplevelse og våre følelser i møte med filmen. Stil og struktur har lagt fram et rammeverk av signaler og informasjon, som ikke bare blir oppstart for, men samtidig skaper en atmosfære til, vår konstruksjon av ei historie, som igjen blir styrende for vår videre tilnærming til det filmatiske universet. Videre i analysen skal vi se nærmere på det dialogiske forholdet mellom film og tilskuer for å skape forståelse, ved å se på narrasjonen; på hvordan stil og struktur styrer uttrykk og opplevelse både på et narrativt og et emosjonelt nivå, og med det se på hvordan filmen legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

### **4.3. Om det narrative nøstet**

Med utgangspunkt i anslaget søker vi etter signaler og informasjon som kan skape temporale, spatiale og kausale relasjoner i filmuniverset, og føre mot bekreftelse eller avkreftelse av våre antagelser, slutninger og hypoteser, mot konstruksjonen av ei sammenhengende og forståelig historie. Vi søker altså etter svar på spørsmålene som ble etablert i introduksjonen. Gjennom eksposisjon av narrativ situasjon gis vi gradvis muligheten til dette; vi får vite at blondina fra starten heter Betty og at hun har kommet til Hollywood for å bli skuespillerinne, at det eldre paret tydeligvis bare er tilfeldig reisefølge, og at hun skal bo i leiligheta til den rødhåra dama, som vi nå lærer er hennes tante. Der møter hun brunetta – som nå kaller seg Rita etter å ha tatt navnet fra en filmplakat – og vi forstår dermed at hun har hukommelsestap. I forkant av dette presenteres vi også med underlig sekvens av bilder som tilsynelatende gir oss informasjon om

*hvem* som sto bak drapsforsøket; en mann i en stol – i et mystisk drapert rom – som starter en ringerunde med restriktive utsnitt og illevarslende musikk sentrert rundt beskjedent ”the girl is still missing”, som stanser ved en svart telefon og ei rød lampe. Dette fører ikke bare til at vi som tilskuere kan etablere forbindelser mellom det som virker å være våre to heltinner, men at vi kan lage mer informerte hypoteser om det feilslåtte attentatet mot Rita – ut fra en antagelse om at hun er ”the girl” – og viktigst, at det sentrale fokuset – mysteriet – for oss som tilskuere, blir det mest dominante kausale hullet etablert tidligere; spørsmålet om Rita sin identitet. Det blir også den narrative drivkrafta i handlinga generelt. Vi følger nemlig Betty og Rita som om de var detektiver, i jakt på å løse mysteriet, gradvis nærmere svar med funnet av en blå nøkkel og navnet Diane Selwyn – som fører fram til oppdagelsen av et råtnende kvinnelik – og dette blir den primære historielinja i filmen.

Derimot finnes det ei rekke sekundære historielinjer også. Like etter anslaget møter vi to menn på en kafé som konfronterer en drøm om et monster. Ganske snart etter møter vi også regissøren Adam Keshner som kjemper mot en tilsynelatende konspiratorisk filmindustri, som igjen involverer mannen i stolen – nå gitt navnet Mr. Roque – og en mystisk cowboy, som vil ha ham til å ansette ei jente med navn Camilla Rhodes i hovedrolla i sin nyeste film. Samtidig følger vi en leiemorder, som dreper sin kollega, tilsynelatende tilknytta det forsøkte mordet på Rita. Vi som tilskuere vil prøve å knytte disse supplerende linjene kausalt til kvarandre, og til den primære handlinga, for å skape klarhet og koherens. Til en viss grad får vi også mulighet til å gjøre akkurat det. Videre i det narrative forløpet opprettes, i varierende grad, forbindelser mellom disse linjene av historia. Med informasjon om at denne leiemorderen leter etter Rita, at Betty og Rita oppsøker den samme kafeen der vi tidligere møtte de to mennene – kreditert på slutten som Dan og Herb –, og at Betty-Rita-historia linkes med Adam-historia ikke bare gjennom, som nevnt, fellesnevneren Mr. Roque, men også gjennom et tilsynelatende tilfeldig forløp som fører fram til et møte mellom Betty og Adam, bare med blikk, på et filmsett, som likevel forblir uforløst når Betty heller drar til Rita for å søke etter svar på mysteriet.

Vi ser altså at selv om organiseringa av stil og struktur gir oss sjansen til å etablere visse relasjoner innafor det universet som presenteres, så blir disse både uklare og ukonkrete, og narrasjonen motarbeider på denne måten opprettelsen av en narrativ ”logikk”. Det har sin hovedsakelige effekt i ikke-lineær kausalitet og motivasjon, men bidrar også til en abstraksjon av tid og rom. Med det bordwellianske begrepsapparatet kan vi igjen poengtere at narrasjonen i *Mulholland Drive* ikke gir oss tilstrekkelig med informasjon, den informasjonen som trengs, eller legger til rette for formal korrespondanse mellom det som presenteres og det som blir representert. Vi kan på denne måten snakke om at narrasjonen opererer med en stor grad av

retardasjon, at informasjon relevant for vår konstruksjon av ei historie holdes tilbake gjennom *distribuert og forsinka* eksposisjon – ”kontinuerlig eksposisjon” – og liten grad av redundans, manglende repetisjon og understøtte, som fører til at vi heller enn å lage absolutte og konkrete hypoteser lager mer generelle og tilpasningsdyktige hypotetiske ideer knytta opp mot fabelen til filmen (Bordwell 1985: 54-57). Samtidig skjer presentasjonen også på en måte som virker å påkalle et mer assosiativt system – en slags drømmestruktur eller det vi kan kalle drømsk logikk – som skaper temporale, spatiale og kausale hull; og med det nye mysterium.

Dette er også knytta til større fortellingsmessige strategier. Vi har tidligere omtalt at narrasjonen i en film kan være mer eller mindre *kunnskapsrik* om historia den forteller, her til begrep om informativ bredde og dybde, mer eller mindre *selvbevisst* om at den forteller til oss som tilskuere, mer eller mindre *kommunikativ* i graden den deler informasjon med oss, og mer eller mindre *pålitelig* knytta til det som blir fortalt (1985: 57-61). I *Mulholland Drive* møter vi en narrasjon som er kunnskapsrik om det den forteller når det kommer til bredde, det virker som om vi veit like mye og mer enn våre tre hovedsakelige innganger til fortellinga – Betty, Rita og Adam –, men relativt lite når det kommer til dybde av informasjon. Samtidig varierer det om den er selvbevisst, kommunikativ, og dermed pålitelig. Med anslaget og de påfølgende sekvensene etableres en norm om narrasjon som ikke er spesielt kommunikativ og med stor grad av selvbevissthet; som med innsovninga i rødt eller den restriktive ringerunden, og som derfor føles relativt upålitelig, men ettersom filmen går framover virker narrasjonen å gå over til å være både mer kommunikativ og mindre selvbevisst. Selv om narrasjonen fortsatt virker klar over at den forteller til et publikum, og derfor er nøye med utvelgelsen og framstillinga av det den legger fram for oss, virker den likevel gradvis å dele mer og mer av informasjonen den innehar med oss som tilskuere, og virker dermed også å operere med mer pålitelighet.

Alt dette signaliserer også mot vår applikasjon av mønsterskjema, såkalte strukturelle skjema eller tidligere omtalte eksterne normer, visse kjente og konvensjonelle strukturer, som vi baserer på tidligere kunnskap og erfaring knytta til andre kunstverk og andre filmer, som kan styre oss mot større forståelse av den narrasjonelle prosessen i filmen. Dette er som vi har sett ikke bare relatert til et slags ”masterskjema”, det kanoniske fortellingsformatet, men også til ei rekke ulike overordna og intertekstuelle standarder for narrativ og stilistisk konstruksjon og forståelse, knytta til begrep om sjangere, tradisjoner, og det Bordwell kaller narrasjonelle moduser (1985: 32-35, 150-155). Måten stil og struktur presenterer det filmatiske universet på styrer oss som tilskuere mot visse slike skjema og motsetter seg bruken av andre, og siden det allerede fra anslaget av blir klart at fortellinga strengt tatt ikke vil følge det såkalte kanoniske fortellingsformatet, vil vi derfor prøve å relatere det vi ser og hører til andre skjematisk ideer.

Vi kan for det første knytte det til normer relatert til sjanger. Med anslaget virker det som om det signaliseres at vi her går i møte med ei krimhistorie, ei slags detektivfortelling eller det vi kan kalle neo-noir, med en mislykka forbrytelse og introduksjon av politimenn, og dermed forventninger om at dette vil etterforskes utover filmen. Dette følges opp, men blir tatt mot ei annerledes retning med at Betty og Rita blir detektivene – vi ser aldri etterforskerne fra starten igjen – og at etterforskinga blir ei jakt på et mysterium om identitet. Samtidig blir dette supplert med signaler knytta til andre generiske skjema. Til skrekkfilmen – eller horror – med aspekter som Dan og Herbs møte med monstret og den eksplisitte og groteske framstillinga av det råtnende liket. Til det komediske, i sekvenser som for eksempel Adam sitt møte med de lumske og kaffespyttende Castigliane-brødrene, den usedvanlige klumsete leiemorderen, som gjennomfører en serie drap på nesten slapstick-vis, og igjen når Adam finner ut om sin kones utroskap og hevner seg med rosa maling. Og til det romantiske, til melodramaet, med alt fra Betty sin ankomst til Hollywood, hennes fantastiske audition, og påfølgende intense øyemøte med Adam, til etableringa av en romantisk og erotisk relasjon mellom henne og Rita. Denne sammenblandinga av det generiske gjør at det er vanskelig å relatere *Mulholland Drive* til én spesifikk sjanger, og det virker derfor lite klargjørende å motivere det universet vi presenteres med ut fra noe slags form for overordna skjematisk ramme knytta til sjangerbegrepet.

For det andre kan vi knytte det til narrasjonelle moduser, men igjen viser dette seg som en problematisk øvelse. Dette ikke bare fordi denne narrasjonen virker å inkludere strukturelle og stilistiske ”egenskaper” fra både den klassisk fortellende filmen og kunstfilmen – et aspekt som òg virker illustrert av sporadiske referanser til alt fra *Sunset Blvd* (1950), *Kiss Me Deadly* (1955) og *Vertigo* (1958), til *Persona* (1966) og *Céline et Julie vont en Bateau* (1974) – men også på grunn av at den samtidig virker å bryte med begge modusene med en *annerledes* form for narrasjon. En narrasjon som tar til seg og leker med et eklektisk sett av eksterne normer og ut fra det skaper sine egne, unike og idiosynkratiske, interne normer. Derfor blir også dette ei referanseramme, og begrepsapparat, som ikke fører oss nærmere fram mot spesifikk forståelse av relasjonen mellom stil, struktur og tilskueren; verken av uttrykk og opplevelse.

Det beste alternativet virker igjen å være å relatere det til David Lynch som auteur, og hans tilhørighet til surrealistiske uttrykk. Om vi som tilskuere for eksempel har sett tidligere verk som *Blue Velvet* (1986) og *Lost Highway* (1997), eller den seinere *Inland Empire* (2006), og bruker det som referanse, som skjematisk kontekst, vil det bidra en mer konstruktiv ”make sense”-prosess, der våre forventninger og vår forståelse i større grad får resonans i rammeverk prega av det drømske, mystiske, irrasjonelle, og idiosynkratiske; av oppløsninga av sjanger og flytende narrativitet, som blir spesielt relevant når narrasjonen brått bryter totalt med seg selv.

*Mulholland Drive* er nemlig ei fortelling som karakteriseres av det vi best kan kalle et overgripende og distinkt brudd – som snur alt på hodet og tvinger oss til å revurdere alt vi har sett, hørt og opplevd. Vi kan snakke om at filmen har en todelt – eller tredelt – struktur. Den første delen, som er det vi hovedsakelig har sett på så langt i analysen, virker å gå fra starten og fram til og med oppdagelsen av det råtnende liket, omtrent to tredjedeler ut i det narrative forløpet. Denne scenen blir katalysatoren for en transformasjon, et symbolsk brudd, i form av en suksesjon av sekvenser der Rita virker å gå gjennom sin egen transformasjon, der Betty og Rita fullbyrder sin erotiske relasjon, den omtalte seansen på Club Silencio, og åpninga av en blå boks som utløser en transformasjon for det filmatiske universet i seg selv. Det blir starten for den andre delen av filmen; der Betty nå har navnet Diane og Rita navnet Camilla, og der både tidligere og derværende hendelser, personer, objekt, og mysterium, skifter karakter, før alt ender med et tilsynelatende selvmord og mystiske bilder tilsynelatende utafør tid og rom.

Vi skal se nærmere på selve bruddet og det narrative og emosjonelle utfallet av det for oss som tilskuere seinere i analysen, men siden det ikke bare representerer et narrativt brudd, men også et narrasjonelt, med konsekvenser for premiss og rammer knytta til narrasjonen på et overordna nivå, ser jeg det som konstruktivt med et generelt overblikk allerede nå. Bruddet fører nemlig ikke bare til at narrasjonen skifter karakter, men viser at den tidligere narrasjonen ikke er som den utgir seg for å være. Med det som nå viser seg som *konsentrert*, og forsinka, eksposisjon, enda større grad av retardasjon enn antatt, tåka ytterligere til av uvant og til dels motstridig redundans, snur den narrasjonelle flyten tilbake igjen. Vi møter en narrasjon som er kunnskapsrik på en annerledes måte; som er begrensa, men med større dybde av informasjon, og det vi kan argumentere for er en økt grad av subjektivitet. En narrasjon som, selv om den også er informativ, er lite kommunikativ, som "[...] could tell more, but it doesn't" (Bordwell 1985: 59), som opererer med en stor grad av selvbevissthet, og som dermed virker upålitelig. Dette er ikke bare et skifte som skjer "nå", men retrospektivt viser seg å være karakteristisk for den narrasjonelle forma generelt, og dette har grunnleggende påvirkning på vår narrative aktivitet. Det underslår ikke bare vårt rammeverk av antagelser, slutninger, og hypoteser, men fører til en omstart for både vår konstruksjon av ei historie og av det filmatiske universet.

Til sammen etablerer altså stil og struktur i *Mulholland Drive* et unikt og komplekst narrativt nøste, som omtrent kaster oss ut i et slags vakuum, men dette fører likevel ikke til en cul-de-sac i vår søken etter forståelse. Vi blir nemlig advart. Det gjennom at narrasjonen også er en variant av det teoretikeren Meir Sternberg kaller "rhetoric of anticipatory caution" (sitert i Bordwell 1985: 56), en narrasjon som inneholder varselampes som forbereder oss på denne narrative piruetten, noe som i stor grad informeres av den emosjonelle opplevelsen av filmen.

## 4.4. Identitet og irrasjonalitet

Det skal allerede være klart at måten narrasjonen fungerer på også er relevant på et emosjonelt nivå – at vår narrative og emosjonelle forståelse informerer kvarandre og sammen kan hjelpe oss til mer generell forståelse av det universet som presenteres. Med start i stemninga som ble etablert i anslaget ser vi derfor etter lignende, eller motstridende, følelssignaler videre i den narrative utviklinga, som kan styrke eller skifte den emosjonelle orienteringa, og etter sterkere følelsesuttrykk som kan forsterke eller forandre den etablerte stemninga (Smith 2003: 42-44).

I *Mulholland Drive* må vi ikke vente lenge på emosjonelle uttrykk. Allerede med de to neste sekvensene mottar vi mengder av følelssignaler, som styrer oss mot lignende følelser og dermed er med på å opprettholde den etablerte stemninga. Den første av disse kan vi kalle ”Dan-og-Herb-sekvensen”. Vi møter to menn på kafeen Winkie’s på Sunset Boulevard – der den ene, som vi kaller Dan, selv om vi aldri får høre navnet, forteller den andre om en drøm:

It’s the second one I’ve had, but they’re both the same. They start out that I’m in here, but it’s not day or night. It’s kinda half night, you know. But it looks just like this... except for the light. And I’m scared like I can’t tell you. Of all people you’re standing right over there, by that counter. You’re in both dreams and you’re scared. I get even more frightened when I see how afraid you are, and then I realize what it is – there’s a man, in back of this place... he’s the one who’s doing it. I can see him through the wall. I can see his face. I hope that I never see that face ever outside of a dream.

Denne monologen akkompagneres av illevarslende, ambient musikk, og når den er over følger vi med Dan og Herb ut bakom og videre mot hjørnet av en mur, der brått en monsterlignende skikkelse åpenbarer seg med et skjærende brak på lydsporet. Sjokket fører til at Dan faller bakover, i det lyden forsvinner og erstattes med sprakende og dempa lyd som om det akkurat har vært en eksplosjon, og mister bevisstheta, mens monsteret forsvinner bak muren igjen.

Allerede i den påfølgende sekvensen etter anslaget blir vi altså orientert mot et sterkt emosjonelt uttrykk. Alt fra ansiktet og monologen til Dan, den svaiende og luskende, omtrent nevrotiske, kameraføringa, og det urovekkende lyddesignet, til selve det gyselige og groteske bildet av dette menneskemonsteret – med mose og vekster i hår og ansikt – og timinga av dets introduksjon, fører oss mot et sjokk av avsky og frykt, som igjen umiddelbart forsterker den samme tilstanden av uhyggelighet. Samtidig videreføres også en følelse av underlighet, eller drømskhet, ikke bare med selve monologen *om* drøm, men også den tilsynelatende invasjonen til det drømske av det virkelige som følger av det, som igjen signaliserer en dobbelhet iboende i det filmatiske universet og samtidig viderefører den etablerte stemninga av usikkerhet.

Den samme videreføringa ser vi også mer generelt i det videre forløpet i filmen. Fra det som ble referert til som den andre sekvensen – den mystiske og underlige ringerunden om ”the girl” – og fram til det ekspressive emosjonelle uttrykket vi opplever med oppdagelsen av det tidligere omtalte råtnende liket mottar vi som tilskuere kontinuerlige følelsessignaler som styrer oss videre langs den samme emosjonelle banen. Det både gjennom assosiative signaler fra den strukturelle og stilistiske framstillinga – fra visualiteten i mise-en-scène; scenografien, stiliserte farger, lyssettinga og bruk av skygger; til den snikende kameraføringa og den ujevne klippertytmen, og spesielt det impulsive og irrasjonelle lyddesignet, med sine stadige innhopp av urovekkende og aksentuert *ambience*-lyd og musikk – og mer koordinerte doser av signaler i form av såkalte følelsesmarkører. Vi ser den typen sterkere emosjonelle uttrykk, som gir oss som tilskuere mulighet til å oppleve mer prototypiske følelser, for eksempel i den nevnte Dan-og-Herb-sekvensen eller introduksjonen av eksentriske, og muligens synske, Louise Bonner, som forteller at noen er i trøbbel og betviler Bettys identitet, som fører til ei gråtende Rita.

Til og med alle de komiske og melodramatiske sekvensene har til syvende og sist den samme effekten. Enten dette oppnås gjennom motstridende signaler, som at både Adams møte med Castigliane-brødrene og seinere ”møte” med Betty kontrasteres av illevarslende musikk og den mystiske formuleringa ”this is the girl”, eller bare at scenene blir presentert innafor en kontekst av nettopp uhyggelighet og underlighet, gjør det at også selve sjangerblandinga fører oss mot det doble og det usikre. Et kort eksempel kan illustrere dette. Når vi blir presentert med den idyllisk-nostalgiske representasjonen av Betty sin ankomst til Hollywood, følger den ikke bare vårt møte med det omtalte monsteret, men etterfølges av bildet av det tilsynelatende hyggelige eldre paret med ekle, nesten maniske, smil om munnen, og blir dermed et uttrykk som heller enn å døyve, forsterker den allerede etablerte stemninga av usikkerhet.

Vi ser altså hvordan narrasjonen i *Mulholland Drive* generelt styrer oss videre langs det samme emosjonelle landskapet – mot uhyggelighet, underlighet, og usikkerhet. Dette blir også underbygd av den narrasjonelle forma; mangel på informasjon, drømsk dramaturgi, og til sist flytende narrativitet; og vi ser dermed at fortellinga har en stor grad av emosjonell tetthet, det Greg M. Smith definerer som en filmtekst som ”[...] elicit emotions with great frequency and specificity” (2003: 52), som også blir styrka av en relativt sterk grad av målorientering – mot å løse mysteriet – og bruken av, og leken med, forventninger knytta til ulike sjangere. Stil og struktur gir oss kontinuerlig mulighet til å motta følelsessignaler, stimuli, som konvergerer med og viderefører den emosjonelle orienteringa, og sjansen til å oppleve sterkere uttrykk av følelser, som på samme måte forsterker den etablerte stemninga. Alle disse følelsene er ikke identiske, eller like spesifikke, men blir komponert til et slags eklektisk emosjonelt system.



Akkurat på samme måte som på et narrativt nivå opererer *Mulholland Drive* altså med en kompleks emosjonell struktur. Dette inkluderer ikke bare det rammeverket vi allerede har sett på, men samtidig andre distinkte formale og stilistiske kvaliteter, lagt opp til av, og med betydning for, det samme følelsesmessige grunnlaget, som en integrert del av den generelle opplevelsen av filmen. Vi kan for det første igjen snakke om en slags erotisisme i form. Med stilisert og ekspressiv bruk av alt fra lys og farger, til lyd, som poetiserer og gir det ordinære en slags ekstraordinærhet, bevisst utnyttelse av nærbilder; av øyne, ansikt, kropp, og et fokus på berøring og følbarehet, skapes det vi kan kalle en strukturell og stilistisk sensualitet. Dette er en karakteristikk vi ser generelt i filmen, men er spesielt tydelig i utforskinga av relasjonen mellom Betty og Rita, og får der også et mer eksplisitt uttrykk i ei sexscene, med aksentuert kontentumlyd og et romantisk musikalsk tema, som styrker den erotiske tonen i filmen, og til sammen støtter ytterligere opp om den usikre og underlige emosjonaliteten i filmen.

Vi kan samtidig snakke om ei slags flytende tilnærming til identitet, som kommer til forgrunnen ikke bare etter det omtalte bruddet med dikotomiene Betty-Diane og Rita-Camilla, men allerede med den første delen av det såkalte symbolske bruddet. Etter oppdagelsen av det råtnende kvinneliket, virker dette like etter å bli signalisert og forvarslet av en sekvens der Rita løper ut fra leiligheta, mot kameraet, med Betty like bak, og skriker, men vi hører ingen lyd, før bildet av de to kvinnene dobler seg og flyter sammen. Disse bildene følges opp av at Rita går gjennom en slags transformasjon; hun klipper håret, tar på seg en blond parykk, og vi ser henne stå foran et speil sammen med Betty – som sier ”You look like someone else”, før det får sitt foreløpige klimaks etter den omtalte sexscenen, i et bilde av ansiktene til de to sovende kvinnene – med referanse til *Persona* (1966) – som tilsynelatende glir sammen til ett.

Denne doblinga leder oss også videre til en annerledes kvalitet til stede i det filmatiske universet, en annerledes følelse, som vi best kan beskrive med begrepet om *det gufne* – ”das unheimliche” eller ”the uncanny” – med tanken om ”the return of a familiar phenomenon [...] made strange by repression” (Foster 1993: 7). Dette kan forstås som en idé om en omtrent udefinerbar opplevelse av møtet mellom det kjente og det ukjente, det som både er av denne verden og en annen, av virkelighet tilegna irrasjonalitet og annerledeshet, som både kan virke forstyrrende og forførende, mot en slags skrekkblanda fryd, og setter oss i mangel på ord. Det virker å være en diffus atmosfærisk kvalitet som eksisterer i *Mulholland Drive* fra start, men som vi ikke kan sette fingeren på, og som ikke finner sitt reelle utløp før etter det omtalte bruddet. Ikke bare med det kjente og ukjente i agentene Betty-Diane og Rita-Camilla, eller den skiftende karakteren til hendelser, personer og objekt, men i filmuniverset i seg selv; i de uklare og flytende grensene mellom identiteter, det levende og det døde, drøm og virkelighet,

som samtidig belyser den undertrykte og ikke-artikulerte følelsen på forhånd av filmuniverset sin transformasjon. Derimot er følelsen alltid like reell, om ikke definert, og kan sies å være en del av det emosjonelle rammeverket fra anslaget av. Den virker å eksistere under overflata av, og utafør rammene til, universet; som en integrert del av den doble og disharmoniske kvaliteten, i det ulmende eller luskende som finnes under, og på sida av, det vi ser og hører, og er på den måten med på å prege vår opplevelse av filmen. Samtidig får den også sitt mest umiddelbare uttrykk med introduksjonen av den såkalte ”The Cowboy”.

Vi møter denne cowboyen etter først å ha hørt om ham tidligere, som en slags mystisk tilstedeværelse i det filmatiske universet, når Adam kjører ut til et avsidesliggende, udefinert, rom midt på natta. Til lyden av en kombinasjon av vind og ikke-tilhørende droning, og et lys som blinker seg til illuminasjon, dukker han brått opp med ”Howdy” som introduksjon. Han er tilsynelatende hyggelig – med sine høfligheter og kvardagsfilosofiske formuleringer – men virker samtidig truende og urovekkende med sitt intense blikk og aggressivstoiske vesen, noe som understrekes av hans avsluttende kommentar om at; ”You will see me one more time if you do good. You will see me two more times if you do bad”. Og så forsvinner han ut i natta, og det samme gjør lyset. Det kan virke som om dette bare blir nok et uttrykk for følelsene av uhyggelighet og underlighet vi har blitt orientert mot tidligere, men jeg vil argumentere for at følelsen vi som tilskuere får av dette møtet rommer en ytterligere dimensjon. Det nettopp i at det blir en representasjon for det kjente undertrykt av det ukjente, det som både er av denne verden og en annen. Her ved at et kjent og kjær symbol – cowboyen, med alle assosiasjonene det fører til – blir tilegna en annerledeshet, eller omtrent en slags utenomjordiskhet, som ikke bare gjør dette møtet uhyggelig og skremmende, og mystisk, men også skaper en fascinasjon for cowboyen som verk, et symbol, som ei anskueliggjøring av det abstrakte, om så vi ikke kan forklare hva, og derfor fører oss mot en slags skrekkblanda fryd. Cowboyen blir på denne måten en manifestasjon av det gufne som lar oss oppleve en komplisert følelse der og da, men som samtidig forsterker den kontinuerlige følelsen av uhyggelighet, underlighet, drømskhet og dobbelhet, og med det viderefører den overordna stemninga av usikkerhet.

Vi ser ut fra denne delen av analysen altså hvordan narrasjonen på et emosjonelt nivå inneholder varsellamper vi ikke kan ignorere, og informerer vår narrative forståelse gjennom å advare og forberede oss på det store bruddet som kommer, både på den narrative omveltinga og transformasjonen av det filmatiske universet. Samtidig ser vi også hvordan det her skapes en irrasjonalitet, og det legger ikke bare til rette for en følelse av lysisisme, men fører oss mot ideen om surrealitet. Det mest direkte uttrykket for det, vårt mest direkte møte med surrealitet, kommer med det Lynch nok ville kalt ”the eye of the duck”-scenen til filmen: Club Silencio.

## 4.5. Den poetiske sekvensen

Det store høydepunktet i *Mulholland Drive* – både på et narrativt og et emosjonelt nivå – er et drastisk møte med den mystiske nattklubben Club Silencio, en sekvens som tar form som en illusjonistisk seanse av avsløring. Påfølgende det romantiske klimakset for forelskelsen som oppstår mellom Betty og Rita, og den smågufne doblinga av deres sovende ansikt, våkner Rita som i en omtrent utenomjordisk transe, der hun taktfast repeterer ordet ”Silencio”, og tar med seg Betty gjennom byen på nattestid til denne klubben. Allerede på vei inn er det urovekkende – vi ser ei mørk bakgate, der søppel blåser rundt om, og en bil med de to kvinnene på vei ut på avstand, før kameraet brått ser ut til å ”våkne” og med ei svaiende og rask kjøring, supplert av auditiv opptakt, føres vi bort til døra, etter våre venninner, og med et klipp inn på klubben.

Vi ser et stort rødt sceneteppe, og i det Betty og Rita skal sette seg ned, til lyden av en orkestral dans av strykere og blåsere, gir konferansieren – kreditert som ”The Magician” – sin introduksjon. ”No hay banda! There is no band. Il n’est pas de orchestra! This is all a tape recording. No hay banda! And yet... We hear a band”. Han introduserer en klarinett. Vi hører den, men ser den ikke. Det samme med en trombone, og en trompet, der en artist kommer ut og spiller, og slipper taket, men lyden går videre. Med dramatisk direksjon gjentar magikeren sitt budskap; ”It is an illusion”, mens vi også ser ei blåhåra dame på balkongen over, før han påkaller lyden av torden og blått lys blinkende som lyn. Dette fører til at Betty starter å riste ukontrollert og magikerens sorti når han med et djevlesk smil brått går opp i røyk. Ei bølge av blått lys fyller salen, og følges av ei ekstraordinær framføring – en spansk a cappella-versjon av Roy Orbisons ”Crying” gjort av Rebekah del Rio – som gjør at både Betty og Rita brister ut i gråt. Midt i akta faller sangerinna død om, men sangen fortsetter, til sjokk og tristesse hos de to kvinnene, og samtidig signalet for Betty sin oppdagelse av en mystisk blå boks i veska, som fra ansiktsuttrykket til begge virker å innebefatte stor betydning – så er sekvensen over.

Det vi som tilskuere opplever her blir essensielt for vår forståelse av filmen. Ikke bare er det en sekvens som fører til oppdagelsen av den blå boksen, som vil vise seg å fungere som en slags portal som tar oss med til en annerledes verden, men blir òg den siste og klimaktiske varsellampa for narrasjonen sin karakter av ”rhetoric of anticipatory caution” (Bordwell 1985: 56). Selv om lyset på Club Silencio er blått blinker lyset for oss som tilskuere rødt. Vi blir her igjen advart om at alt vi har sett og hørt ikke nødvendigvis er som det ser ut til å være, i sin mest direkte form. Vi blir rett og slett fortalt at alt er en illusjon. Vi får se og høre det samme gjennom utforskinga av relasjonen mellom bilde og lyd, det selvbevisste fokuset på kunstighet

og kunstneriskhet – med den artistiske utførelsen og synliggjøringa av film som film. Vi blir på samme tid oppfordra til å assosiere dette med universet generelt – med signaler knytta til alt fra at den såkalte magikeren repeterer ordene Rita gjorde i sin tilsynelatende våkensøvn, og hvordan revelasjonen av det illusoriske har en overveldende effekt på Betty, til den usynkrone reaksjonen begge har til oppbruddet av det vakre, og nedbrytinga av illusjon, i den intense og intime sangprestasjonen. Club Silencio blir på denne måten både et symbolsk og revelatorisk brudd. Det avslører at vi har vært med på ei eller anna form for konstruksjon, og forvarsler et møte med dekonstruksjon, av illusjon, og signaliserer derfor en transformasjon – ikke til hva, hvor, eller når, men *at* vi går mot det, om så det er uklart ennå hva dette vil innebære eksakt.

Dette har samtidig en kanskje enda viktigere effekt i at det viderefører det emosjonelle rammeverket av uhyggelighet, underlighet og usikkerhet, drømskhet og dobbelhet, erotisisme, og til og med det gufne, og ikke bare det, men at alle disse følelsene også blir aksentuert av ei sanselighet og umiddelbarhet på grensa til å virke redundant. Samtidig skapes en sterk følelse av irrasjonalitet; med den drømske logikken, den oneiristiske framstillinga, og konkretiseringa av det abstrakte, som både gjør at sekvensen virker å være et prakteksemplar på Salvador Dali sin idé om "[...] a traumatic and violent disequilibrium veering toward concrete irrationality" (1932: 63), og igjen legger til rette for en artefaktisk følelse av lyrisisme. Den poetiske leken med illusjon og sammenblandinga av realitet vi møter i denne sekvensen virker i det hele tatt å påkalle ideen om det poetiske bildet, som vi kan minne om ble definert av Pierre Reverdy som "the conjunction of two more or less distant realities to create a new reality" (Grant 2005: 26), krystallisert gjennom det særegent filmatiske, det audiovisuelle, gjort om til den poetiske sekvensen. Det gjennom at vi i møtet med Club Silencio opplever fantasi gjort manifest, ideer og abstraksjoner gitt konkret form, mot etableringa av unike assosiasjoner og analogier, ut fra bilder som går forbi levd erfaring og samtidig er avhengige av den erfaringa for sin kraft. Vi virker her å ha kommet fram til opplevelsen av det André Breton selv kalte *det vidunderlige*:

[...] to reach two distant realities and from their conjunction to raise a spark; to place within the reach of our senses abstract figures calling with the same intensity at the same relief as the others; and, in depriving us of a system of reference, to lead us beyond our own memory [...] (sitert i Grant 2005: 53).

Vi har her kommet fram til vårt mest direkte møte med surrealitet. Til opplevelsen av flyten mellom det imaginære og det virkelige, mellom virkeligheter, en slags syntese mellom drøm og virkelighet, selv om vi ikke kan forankre kategorisk verken "drøm" eller "virkelighet"; til "overvirkelighet", skapt av samspillet mellom stil og struktur, og det er opplevelsen av dette

som gir det vi ser og hører sin mystiske og magiske kraft, omtrent som en slags intellektuell og emosjonell aura, og som blir et underliggende grunnlag for vår narrative og emosjonelle forståelse ikke bare av sekvensen, men retrospektivt, og framsynt, av filmuniverset generelt. Om vi på dette punktet kan artikulere dette eller ikke, og enten det skjer på et bevisst eller et underbevisst nivå, så blir opplevelsen av det uunngåelig like reell og avgjørende, og vi kan på denne måten si at Club Silencio blir som et slags mikrokosmos – eller sentrum for gravitasjon – for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i filmen. Ikke bare som et crescendo for vår opplevelse, som stil og struktur har signalisert og styrt oss mot fra starten av, men som ballast for vår forståelse, som blir styrende når vi snart går i møte med det konkrete bruddet i filmen.

#### **4.6. Et irrelevant mysterium?**

Etter det symbolske bruddet på Club Silencio skjer altså den konkrete ekvivalenten – der alt blir snudd på hodet, og vi må revurdere det vi har sett og hørt, og siden det har såpass ekstrem effekt på vår forståelse av filmuniverset, skal vi nå se på disse sekvensene, i detaljert form.

Betty og Rita returnerer til leiligheta for å løse mysteriet med hjelp av den blå boksen, men Betty blir borte, og i det Rita åpner boksen med den blå nøkkelen, gjør hun det samme. Kameraet kjører inn i boksen som faller til gulvet. Alt er tomt. Betty er borte. Rita er borte. Den blå boksen er borte. Så starter bildet en slags transformasjon, en metamorfose, supplert av høy dronelyd, over til et annerledes rom, der det kjører gjennom en korridor til et soverom.

Vi ser ei kvinne ligge og sove i senga – for den observante tilskueren i eksakt samme posisjon som liket vi så tidligere –, ei dør åpnes og vi ser cowboyen fortelle henne at det er på tide å våkne. Ei kjapp inn- og uttoning til svart går tilbake til det samme bildet av ei kvinne i senga, men denne gangen med oppråtne hud, som om hun er død. Det kattes til cowboyen og han lukker døra. Det samme skjer igjen. Vi hører det banker på døra, og bildet viser oss denne gang ei kvinne i grå nattkjole og med lysere hår enn i forrige versjon. Hun setter seg opp og vi ser at det er Betty, men hun ser annerledes ut. Hun åpner døra. Der er nabodama fra tidligere, der for å hente sakene sine. Hun tiltaler blondina som Diane, henter et pianoforma askebeleg fra bordet, der vi samtidig ser en blå nøkkel, og i det hun går nevner hun at to etterforskere har vært der og sett etter henne. Diane ser ut vinduet, snur seg og sier i ekstase ”Camilla”, og vi ser brunetta vi tidligere kjente som Rita, med rød kjole og røde lepper. ”You’ve come back”, sier Diane, men like etter starter hun å skjelve og når kamera kutter er hun selv der i stedet. Hun ordner seg en kopp kaffe og går bort til sofaen. Der ligger Camilla toppløs og på signal

fra en utenomjordisk og jazzy Badalamenti-låt er Diane det samme, og hopper i sofaen med henne. Det zoomes inn på bordet der vi ser at kaffekoppen har blitt til et glass med whisky og at askebeget fra tidligere er tilbake. Mellom kyss og kjærtegn bryter Camilla idyllen når hun sier de ikke bør gjøre dette mer, og vi får vite hun vil avslutte forholdet på grunn av en mann.

Det kuttet til et filmsett. Vi ser Diane se på Adam og Camilla interagere og etter kvart dele et romantisk kyss. Et nytt klipp viser oss Diane og Camilla som krangler, før det igjen kuttet til Diane, som gråtkvalt masturberer. Vi hører en telefon ringe og ser et bilde av en svart telefon på et bord sammen med et overfylt askebeget og ei rød lampe. Diane svarer, det er Camilla, som forteller at det venter en bil utafør for å ta henne til Mulholland Drive. Den gjennomgående temamusikken returnerer og følges av en omtrent eksakt replika av første del av anslaget. Det tones over til samme skilt, vi følger en svart limousin nedover veien, men når det denne gangen kuttet er det Diane som sitter inne i bilen. Bilen stopper og hun gjentar ord vi har hørt før: "What are you doing? We don't stop here", men når sjåføren snur seg har han ikke en pistol i hånda, og sier at det er en overraskelse. Døra på bilen åpnes og vi ser Camilla. Hun tar med seg Diane langs en sti opp til en villa. De holder hender, smiler og Diane virker lykkelig i takt med at det musikalske temaet går over til jazzmusikk.

Vi er i et middagsselskap. Adam er der og det er også Coco, som vi får høre er hans mor, og Diane introduserer seg selv som Diane Selwyn. Et skjelvende, ufokusert klipp tar oss til bords, der Diane forteller sin historie; at hun er fra Ontario, alltid ville bli skuespillerinne, vant en jitterbugkonkurranse, og arva penger fra sin døde tante. Vi får også høre at Camilla spilte hovedrolla i "Sylvia North Story", at regissøren ikke likte Diane og at Camilla hjalp henne til småroller i filmene sine. Med et nytt skjelvende og ufokusert klipp, og musikkskifte, ser vi nå Diane, mer og mer opprørt av å se Adam og Camilla vise sin kjærlighet. Vi ser også andre kjente fjes; den kaffespyttende Castligiane-broren, cowboyen, og blondina vi tidligere kjente som Camilla Rhodes – som kommer bort til Camilla, med øyne på Diane, og gir henne et sensuelt kyss. Det neste bildet viser Diane på randen av sammenbrudd, og i det Adam og Camilla skal til å annonsere noe, vrir hun seg bort til lyden av knust glass.

Brått er vi nå på Winkie's, der Diane sitter sammen med leiemorderen. Hun ser bort på servitrisa som gir henne kaffe og vi ser at det står "Betty" på navneskiltet hennes. Videre gir Diane leiemorderen et bilde av Camilla og gjentar mantraet som har gått gjennom hele filmen; "This is the girl", og hyrer ham til å drepe henne, hvorpå han viser henne en blå nøkkel og sier hun vil motta den når jobben er gjort. Diane ser bort og ser Dan som ser tilbake på henne. Det tones over til området bak kafeen, der det såkalte monsteret slipper den blå boksen i bakken, og med det små versjoner av det eldre paret, som i neste sekvens jager Diane til å ta selvmord.

Med utgangspunkt i overfloden av signaler og informasjon vi her blir presentert med av stil og struktur, må vi som tilskuere altså revurdere alt vi har sett og hørt, vårt skjematisk og hypotetisk arbeid, omorganisere relasjoner og etablere nye ideer; om hva som skjer, og hvor, når og hvorfor, mot konstruksjon av ei historie, og forståelse av det filmatiske universet. Det virker nemlig som om måten stil og struktur har presentert filmuniverset for oss har vært prega av ei form for *narrativ falskhet*, der narrasjonen "[...] is misleading us by stressing something that vil prove insignificant" (Bordwell 1985: 55). Det kausale hullet som har vært drivkraft for fortellinga, mysteriet – spørsmålet om Rita sin identitet –, blir nå fylt og virker umiddelbart relativt irrelevant. Bordwell skriver om hull at de kan være enten *midlertidige* eller *permanente*, som fylles eller ei i løpet av filmen, enten *diffuse* eller *fokuserte*, knytta til generelle eller spesielle svar, og *framheva* eller *undertrykt*, altså i eller ute av fokus (1985: 54-55). Dette hullet har vært både fokusert og framheva for oss som tilskuere, og er midlertidig, men erstattes samtidig av et nytt hull – relasjonen mellom drøm og virkelighet – som både er temporalt, spatialet og kausalt, har vært relativt diffust, men nå blir fokusert, har vært relativt undertrykt, men nå blir framheva, og som vil vise seg som permanent. Så om mysteriet som har vært sentralt gjennom store deler av filmen kan sies å bli delvis irrelevant, blir det likevel relevant, men som en integrert del av det vi kan karakterisere som et nytt og større mysterium. Samtidig får narrasjonen sin karakter av å være tilnærma en "rhetoric of anticipatory caution" her og nå sitt "logiske" utløp gjennom at vår forståelse blir underslått av skjult nøkkeldata om fabelen, som gjør at vi må revurdere og tilpasse oss det narrative rammeverket, noe som Meir Sternberg kaller "the rise and fall of first impressions" (sitert i Bordwell 1985: 56).

Den essensielle biten informasjon virker å være at alt vi har sett og hørt før bruddet har vært en drøm, en imaginær konstruksjon, at det er Diane sin drøm, og at vi nå har kommet fram til "virkelighet". Dette er en hypotetisk idé, en teori, vi som tilskuere sannsynligvis vil komme fram til når vi her blir presentert med to distinkte filmatiske univers, som vi forsøker å knytte sammen temporalt, spatialet og kausalt. Vi blir nemlig signalisert og styrt mot dette av stil og struktur, både i det vi kan kalle nå-heta til fortellinga og det som tidligere er lagt fram. For det første skapes den assosiasjonen gjennom signalene vi møter i selve bruddet; hvordan vi blir svøpt med til et anna sted, kombinert med det visuelle motivet av ei sovende kvinne og cowboyen sin linje; "Hey, pretty girl. Time to wake up", og visuell og auditiv repetisjon som virker å informere motivasjon for sine hypotetisk drømske versjoner. Det er bare indisier, men i kontekst av at vi for det andre har blitt ført gjennom en narrasjon prega nettopp av aspekter som drømskhet, dobbelhet, irrasjonalitet, og usikkerhet, virker det som en teori med resonans. For det tredje, og muligens viktigst, kommer nå det minst dominante hullet fra anslaget, de

drømmende bildene i rødt av noen som legger seg for å sove, til forgrunnen; ved å konvergere med det røde sengetøyet vi ser Diane våkne opp fra, og det virker derfor å signalisere både at vi med anslaget *var* på vei inn i en drøm og at vi nå tilsynelatende har kommet ut igjen.

Med utgangspunkt i dette kan vi dermed bevege oss nærmere konstruksjonen av ei sammenhengende og forståelig historie. Mot fabelen til filmen, det vi husker er det som, ifølge David Bordwell; "[...] embodies the action as a chronological cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field" (1985: 49). Denne hypotetiske og grovkorna konstruksjonen vil sannsynligvis ligne det følgende; Diane Selwyn har kommet til Hollywood fra en kanadisk småby, for å prøve lykken som skuespillerinne, etter å ha vunnet en jiggerbugkonkurranse og arva en ukjent sum penger fra sin døde tante. Det blir ingen suksess, men på samme tid møter og innleder hun et forhold til kollegaen Camilla Rhodes, som oppnår progresjon i sin karriere, og etter kvart svikter Diane for regissøren Adam Keshner. Dette fører Diane ut i en tilstand av sjalusi og depresjon, som når bristepunktet når hun blir invitert til og ydmyka på det som tilsynelatende er Adam og Camilla sin forlovelsesfest, som blir utløsende for at hun hyrer en leiemorder for å drepe sin store kjærlighet. Etter å ha mottatt en blå nøkkel – signalet om at Camilla er død –, uklart i hvilken temporal ramme, starter drømmen, eller den imaginære konstruksjonen, som tar form som en slags idealisert fantasi, en eskapistisk drøm som henta fra en film; hun er et produkt av Hollywood og det samme blir hennes ønskedrøm.

Diane tar der rolla som Betty Elms, en forskjønta versjon av seg selv, og gir Camilla rolla som den hun ønsker at hun skal være – Rita. Der drapet på Camilla i det virkelige liv blir gjennomført, overlever hennes alter ego attentatet, og blir det perfekte objektet for begjær og forelskelse. Der Dianes reelle forsøk som skuespillerinne var en fiasko har Betty både talentet og viljen, men blir stoppa av en konspiratorisk filmindustri og sin uselviske persona. Dette iscenesettes i et univers der hendelser, personer, settinger, og objekt, fra hennes virkelighet, skifter form og funksjon. Den virkelige Camilla får sitt uttrykk både gjennom idealiseringa av "den gode sida", i form av Rita, og demoniseringa av "den dårlige sida" i form av "Camilla Rhodes". På samme måte får Adam sin historie henta fra ei dialoglinje på forlovelsesfesten; "I got the pool and she got the pool man", mens andre gjester der – Coco, den ene "Castiglianebroren", cowboyen –, og ei rekke andre personer, settinger, og objekt – Dan, leiemorderen, Winkie's, Mulholland Drive, mantraet "This is the girl", og den blå nøkkelen – blir tilegna annerledes karakter og signifikans. Derimot brytes dette universet gradvis opp av en invasjon av virkelighet. Det kan vi spore tilbake allerede fra den svarte telefonen og røde lampa som er destinasjon for den mystiske ringerunden, som vi nå tilsynelatende har sett tilhører Diane, det såkalte menneskemonsteret, den synske kvinna, til oppdagelsen av det råtnende liket. Før det



når sitt klimaks med *Club Silencio*, som retrospektivt virker å være påminninga av Diane, drømmeren, fra hennes underbevissthet eller samvittighet, om at universet hun har skapt bare er en fasade; at Betty, kjærligheta mellom henne og Rita, og det idealiserte Hollywood, alt bare er en illusjon, og den blå boksen, som blir selve katalysatoren for at drømmen bryter sammen og at vi blir transformert til ”virkelighet”, der Diane våkner, men snart drives av sin skyld og skam inn i en slags psykose som tilsynelatende fører til at hun dreper seg selv.

*Mulholland Drive* virker altså å være ei historie om kjærlighet – for øvrig et sentiment støtta av David Lynch selv; ”For me, it’s a love story” (2005: 289) – at vi her har vært vitne til det Barbara Creed beskriver som ”[...] a classic tale of *l’amour fou*” (2007: 130). Tematisk er det utvilsomt en klar forbindelse til en slik kjærlighet uten like – en eksplosiv kjærlighet som omtrent ligner en besettelse, desorienterer sansene og fornuften, og leder mot en virvel av lyst, begjær, smerte, vold, og i ytterste konsekvens død (Breton 1987). Vi virker å ha sett hvordan Diane sin erotiske kjærlighet til Camilla, som har stått ubesvart, har ført til nedbrytinga av distinksjonen mellom kjærlighet og galskap, og så funnet sitt utløp med drapet på Camilla og konsekvent en depresjon og psykose som leder Diane selv til selvmord. Dette virker også å bli uttrykt formalt. Fra de romantiske og ekspressive bildene, om med noe ulmende og luskende under overflata, i første del av filmen, via flyt av identitet og illusjon, til det desorienterende og fragmentariske filmspråket, som vi får være med på i den andre delen av filmen. Vi virker å ha opplevd det vi kan kalle en tragedie om tapet av kjærlighet, av uskyld og en drøm om det å lykkes, og forsøket på å omskape disse ideene idealisert i fantasi, men det forblir en illusjon.

Alt dette blir derimot et tentativt teoretisk rammeverk. For det første løser det ikke opp alle trådene i det narrative nøstet. For hva med liket? Hvilken relasjon og relevans har det? Og hva med det såkalte monstret? Eller cowboyen? Hvordan skal vi se dem? Bare som symbol? På ondskap? Skyld? Eller som bortforklaring av Diane sin rolle i drapet på Camilla? For det andre blir vi fortalt alt dette både på en spesiell måte og innafør en kontekst. Det emosjonelle rammeverket vi har blitt ført gjennom i løpet av filmen har vært informativt, men videreføres også her, og virker derfor fortsatt å være til advarsel, og samtidig preges narrasjonen fortsatt, om ikke i enda sterkere grad av et drømsk filmspråk og en slags drømmestruktur; ikke bare med den assosiative presentasjonen av informasjon gjennom, om så signaliserte og markerte, tilbakeblikk, fantasi, og hallusinasjoner, men også uroligere kinematografi og bråere klipp, og et lydspor som virker enda mer impulsivt og irrasjonelt. Dette vanskeliggjør etableringa av et koherent og kausalt drøm-virkelighet-rammeverk, og riktignok, for det tredje; akkurat når vi nå tror vi har nådd en generell forståelse, blir dette igjen underkutta gjennom hvordan stil og struktur legger fram avslutninga for oss – og vi går nå videre til å se nærmere på nettopp det.

## 4.7. Avslutninga som avklaring

*Mulholland Drive* avsluttes med et eksplosivt klimaks for den piruetten som narrasjonen har tatt oss som tilskuere med på. Det tones som omtalt til bakgata til kafeen og vi ser monsteret sitte der med den blå boksen i hendene, omringa av røyk, rødt lys, og droning på lydsporet, som han putter i en pose og slipper i bakken. Den vibrerer og ut kommer miniatyrversjoner av det eldre paret vi møtte i starten. Det kuttet til Diane som sitter i leiligheta si og stirrer på den blå nøkkelen på bordet. Det banker på døra og under dørkarmen kravler de leende, demoniske mini-gamlingene inn, før kameraet, under blått lys og til lyden av skrik, dveler ved det stadig mer berørte ansiktet til Diane. Brått hopper hun opp av sofaen; mini-gamlingene har blitt store og jager henne inn på soverommet, der hun omringa av hysteriske skrik, støy, og blålys, tar en pistol opp fra nattbordet og skyter seg selv gjennom munnen. Røyk siver ut over hele rommet. Blått lys blinker i bildet som lyn. Innimellom lys og røyk, og akkompagnert av nok en versjon av det gjentakende musikalske temaet, tones det over til ei rekke bilder dobbeleksponert over kvarandre; ansiktet til menneskemonsteret, et oversiktsbilde av byen, lysende projeksjoner av smilende Betty og Rita, som igjen tones over til Club Silencio i ei bølge av blått lys. Lyset blir borte og vi ser den blåhåra dama kviskre ”Silencio” – før bildet går ut til svart.

Dette kaoset av narrative og emosjonelle signaler kaster oss på ny ut i usikkerhet, tåker til vår forståelse, og gjør at vi nok en gang må revurdere universet som filmen har lagt fram for oss. Vi må altså igjen ty til antagelser, slutninger, og hypoteser, ikke bare om avslutninga selv, men om alt vi har sett og hørt tidligere, om filmen generelt, og vår opplevelse av den, og igjen blir det store spørsmålet; hva har vi egentlig sett? Den tentative teorien vi som tilskuere har, samme hvilken, etablert om skillet mellom drøm og virkelighet, blir uansett utfordra, og vi må igjen spørre oss selv om hva som tilhører drøm eller fantasi, og hva som er virkelighet. Her finnes det utallige muligheter. Vi kan lage hypoteser om at dette bare er en hallusinasjon, den siste vi får se, og at det vi har sett i den andre delen av filmen, og Dianes selvmord, derfor er virkelighet. Men hvordan skal vi da forstå den drømske framstillinga, eller siste sekvensen vi får se *etter* at hun skyter seg selv? Bare som artistisk motivert? Eller som den døende Diane sin siste drøm? At ytringa av ”Silencio” representerer hennes dødsøyeblikk – et uttrykk for en slags sinnsro, som stillhet for hennes indre tortur og skyld, som de siste passerende bildene til et menneske i møte med døden? Eller forstår vi det som signaler mot annerledes forståelse?

Vi kan nemlig også lage hypoteser om at denne siste sekvensen er en drøm. At vi med filmen går fra det imaginære til det virkelige, men nå går tilbake igjen, og at Dianes selvmord

bare er en drøm. Eller har *alt* vært en drøm? En drøm som har gått over til å bli et mareritt? Det store bruddet i filmen – og ideen om illusjon avslørt i *Club Silencio* – er kanskje et signal ikke bare om at vi retrospektivt har vært med i oneiristisk virkelighet, men som også peker framover mot slutten? Og de drømmende bildene i rødt fra anslaget var kanskje starten på en drøm som enda ikke har kommet til sin slutt? Eller er *disse* bildene hennes dødsøyeblikk? Vi kan også forstå fortellinga som at Diane har vært død fra start – en teori Barbara Creed støtter seg til, og ser parallelt med referansene til *Sunset Blvd* (1950), mot at begge filmene ”[...] are narrated by a main protagonist who is dead” (2007: 130). Om vi tolker det denne veien; hva har vi da sett? En slags representasjon av livet etter døden? Ei fortelling fra ”den andre sida”, fra et eller anna udefinerbart rom? Eller er det vi har opplevd skildringa av parallelle univers, to alternative virkeligheter, som møter kvarandre, men i siste instans har en uklar forbindelse? Eller er dette en verden der drøm og virkelighet – i harmoni og disharmoni – lever sammen?

Vi får aldri svar på disse spørsmålene – igjen sitter vi igjen med det Roland Barthes kaller ”the terror of uncertain signs” (1977: 39); en overgripende tvetydighet, et mysterium, ei gåte, som ikke vil bli avklart. Det finnes ingen resolusjon i døden. Ingen resolusjon i stillhet. Vi kan ikke løse mysteriet – ikke sette sammen alle bitene av puslespillet, om du vil, og det er ikke nødvendigvis et mysterium i det hele tatt. Det mystiske er som en magnet. David Lynch har rett i det, det også i tanken om at vår intuisjon – ”[...] the detective in us – puts things together in a way that makes sense for us” (2005: 287). Vi tiltrekkes det vi ikke kan forklare, det ukjente, nesten som en besettelse, men her må vi motstå fristelsen. Skillet mellom drøm og virkelighet har blitt viska bort – det er en irrelevant distinksjon, men det er opplevelsen av mangelen på den distinksjonen, av surrealitet, som blir nøkkelen for forståelse av universet.

Avslutninga blir altså likevel ei slags avklaring. Vi er ved den samme korsveien. Selv om vi ikke kan forklare filmen fra start til slutt, så kan vi forstå den, ikke bare hvordan vi har blitt ført fram til denne konklusjonen, men hvordan vi har vært med på konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet; hvordan stil og struktur har signalisert og styrt oss mot en spesifikk forståelse av dette filmuniverset som nettopp et surrealistisk univers, ei ”overvirkelighet”, en slags syntese mellom drøm og virkelighet; mot en annerledes tilstand av bevissthet, og mot vår egen fantasi – og derfra er alt opp til oss selv. Vi kan altså forstå hvordan dette universet blir skapt og hvorfor det oppleves som det gjør, og på denne måten skaper vi både narrativ og emosjonell forståelse. Vi har med *Mulholland Drive* vært med på ei reise gjennom det unike møtet mellom drøm og virkelighet – prega av uhyggelighet, underlighet, og usikkerhet; av det irrasjonelle, det doble, det gufne, det vidunderlige, det lyriske, det erotiske og det mystiske.

Vi har vært med på en symfoni av surrealitet – av drøm og illusjon.

## 5. Stil og struktur i surrealistisk film

Vi har gjennom to analyser av *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001) sett nærmere på hvordan stil og struktur brukes i disse spesifikke filmene for å signalisere og styre oss som tilskuere gjennom det vi i denne studien har kalt konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. I dette kapitlet skal vi se på hvordan dette kan settes i kontekst av det vi tidligere har omtalt som den dynamiske og dialektiske fanen ”surrealistisk film”. Det vil vi gjøre i ei tredelt form. I den første delen (5.1.) skal vi se på det vi kan kalle en sammenlignende samling av tråder fra analysene, der vi skal se både på likheter og ulikheter, mellom nettopp disse filmene, samtidig som vi vil se dette tilknytt andre filmer som kan sies å være relatert til surrealisme. Del to (5.2.) vil trekke linja tilbake til start. Tilbake til de eneste to filmene det finnes konsensus om at kan kalles surrealistisk film – *Un Chien Andalou* (1929) og *L'Âge d'Or* (1930) – og sette disse opp mot analysefilmene, det også relatert til den tidligere omtalte distinksjonen mellom ”historisk surrealisme” og ”evig surrealisme”. Den siste delen (5.3.) vil ta utgangspunkt i den foregående todelte komparative konteksten, og se nærmere på om vi ut fra denne kan snakke om ei surrealistisk form for narrasjon. Vi kan her gjenta spørsmålene vi i tilknytting til denne delen satte opp i innledinga: Hvilke aspekter eller effekter av stil og struktur kan sies å være karakteristiske for surrealistisk film? Hvilke likheter og ulikheter kan vi finne? Og videre; hvordan er det eventuelt relatert til ideen om surrealitet og begrepet om surrealisme?

Det kan her også være konstruktivt å gjenta to avklaringer som ble gjort tidligere. For det første er ikke dette noe jeg gjør uten et formål. Det er del av det jeg ser som et nødvendig motstykke til de alt for ofte arkaiske og rigide kategoriene som har prega akademisk-historisk behandling av det samme området, til ideer om surrealisme som enten noe statisk og historisk betinga, eller totalt løsrevet fra dets tilhørende teoretiske og historiske kontekst, og min tanke om at dette heller må trekkes i retning en forståelse basert på uttrykket til og opplevelsen av den enkelte filmen. Det tror jeg også gjør at dette blir illustrativt for de tidligere analysene. For det andre er dette selvsagt igjen til en viss grad prega av subjektivitet. Det handler rett og slett om hvordan jeg opplever den eller den andre filmen. Det skyldes nettopp at jeg i denne studien opererer med en forståelse av både selve begrepet om surrealisme, og samtidig ideen om surrealitet, ikke bare som relatert til stil og struktur, men også til opplevelse og følelser, men derimot finnes det likevel noen grunnleggende fellestrekk som vil være uunngåelige som en rød tråd gjennom hele denne delen – akkurat som det har vært det samme tidligere.

## 5.1. En komparativ kontekst

Med surrealisme som legitimering åpner vi brått. Allerede på et overfladisk nivå ser vi tydelig fra analysene at det finnes distinkt ulikskap mellom den strukturelle og stilistiske framstillinga vi presenteres med i *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*. La oss starte med førstnevnte. Vi ser der det vi tidligere omtalte som en ”sømløs” presentasjon av den flytende grensa mellom det imaginære og det virkelige, skapt av parallell og gradvis oppløst utforskning av drøm, fantasi, og virkelighet. Dette strukturelle og stilistiske mønsteret kan vi også lokalisere i andre filmer som vi har referert til som surrealistiske; vi kan spore lignende for eksempel ellers hos Bunuel i *Viridiana* (1961) og *Tristana* (1970), og alt fra *Hiroshima mon Amour* (1959) og *8 ½* (1963) til *Il Conformista* (1970) og *Dead Man* (1995). Med sistnevnte møter vi derimot et annerledes mønster med en distinkt delt struktur prega av ekspressivt og aksentuert oppbrudd, og deretter integrasjon av drøm og virkelighet. Denne strukturelle og stilistiske organiseringa ser vi også variasjoner av i andre surrealistiske filmer; igjen hos Lynch i *Lost Highway* (1997) og *Inland Empire* (2006) eller andre verk som eksempelvis *Shock Corridor* (1963). Likedan finner vi også eksempler på dette vridd. Det ekspressive og gradvise i blant anna *Black Swan* (2010) og diskutabelt det motsatte igjen i *Vertigo* (1958). Alt dette er selvsagt bare tentativt og teoretisk, men skal uansett tydeliggjøre det som var poenget med denne korte øvelsen; at det ikke finnes en eksplisitt og generell bruk av stil og struktur som er karakteristisk for surrealistisk film.

Mer til felles kan vi kanskje spore når det gjelder hvordan stil og struktur signaliserer og styrer vår konstruksjon av ei historie og et filmatisk univers. Vi ser derfor på narrasjonen – på et narrativt nivå. Vi har gjennom analysen av *Belle de Jour* sett hvordan det der opereres med en narrasjon prega av alt fra mangel på informasjon, ”kontinuerlig eksposisjon”, en stor grad av retardasjon og uvant form for redundans, en stor grad av subjektivitet, selvbevissthet, lite kommunikativitet, og med det upålitelighet, til det vi kan kalle en slags ”sjangerløshet” og ikke-tilhørighet til eksterne normer, og ikke minst en slags drømmestruktur, med en assosiativ eller emosjonell logikk; uklar temporalitet, spatialitet og kausalitet. Mye av det samme så vi også med analysen av *Mulholland Drive*; abstraksjon av tid, rom og kausalitet, igjen gjennom en slags drømsk dramaturgi, mangel på informasjon, enda større grad av retardasjon, stor grad av subjektivitet, selvbevissthet, og upålitelighet, men det likevel på en annerledes måte, ved at selve narrasjonen kommer til et brudd og ikke er det den utgir seg for å være. Vi kan altså her snakke om flytende narrativitet, konsentrert og forsinka eksposisjon, og narrasjon som i større grad bruker og leker med eksterne normer knytta til sjanger og til konvensjonelle tradisjoner.

Om vi setter dette i kontekst ser vi at mange av disse aspektene er noe vi treffer på ofte innafor surrealisme på film. En narrasjon prega av manglende informasjon, stor retardasjon og liten eller uvant redundans, og en relativt stor grad av subjektivitet, som er lite kommunikativ, men selvbevisst og dermed upålitelig, enten knytta til eksterne normer eller ikke, kan sies å være til stede i ei rekke ulike verk som *A Page of Madness* (1926), *The Lady from Shanghai* (1947), *Rear Window* (1954), *Images* (1972) og *Brazil* (1985). Derimot er dette igjen ofte på relativt ulike måter som vanskeliggjør å bruke dette som en slags generalisert karakteristikk. Det blir også problematisert av at vi finner eksempler på omtrent det motsatte, narrasjon som kan sies å være både kunnskapsrik og kommunikativ, eller der det rett og slett er for uklart til å definere – det første i alt fra *My Neighbor Totoro* (1988) og *Paprika* (2006) til *Sherlock Jr.* (1924) og *The Tree of Life* (2011), og det andre spesielt hos Jan Svankmajer og Apichatpong Weerasethakul, men også med filmer som *Zerkalo* (1975) eller *Angel's Egg* (1985), men likt for alle virker likevel å være en slags drømmestruktur, drømsk logikk eller drømsk filmspråk, som kombinert med variasjoner av disse narrasjonelle aspektene, også har affektiv effekt.

Vi kan altså se på narrasjonen på en annerledes måte – på et emosjonelt nivå. Som vi har påpekt gjennom hele denne studien henger selvsagt dette sammen med det narrative, men akkurat som vi gjennom analysene ofte delvis har delt dette opp for oversikt, gjør vi det også her for samme grunn. Det vi ser på her er altså hvordan stil og struktur signaliserer og styrer vår emosjonelle opplevelse. Her blir parallellene tydelige ganske umiddelbart. I *Belle de Jour*-analysen så vi på hvordan vi allerede med anslaget styres mot en følelse av urolighet og av underlighet, som igjen signaliserer om ei form for dobbelhet eller en disharmonisk kvalitet, ei slags underliggende skjelving eller vibrasjon i det filmatiske universet, og til sammen skaper ei stemning av usikkerhet – som både blir informativ og videreført gjennom filmen. Dette kan sies å være karakteristisk for massevis av de filmene vi tidligere har satt under den dialektiske og dynamiske fanen ”surrealistisk film”. Ikke bare hos Bunuel i alt fra *Los Olvidados* (1950) til *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972), men også i et eklektisk utvalg film inkludert *Meshes of the Afternoon* (1943), *Sunset Blvd* (1950) og *Kiss Me Deadly* (1955), og *Blow-Up* (1966), *Apocalypse Now* (1979) og *Requiem for a Dream* (2000). Omtrent det samme kom vi fram til i den påfølgende analysen av *Mulholland Drive*; der følelsen av underlighet, eller av drømskhet, blir komplimentert av en mer dominant følelse av uhyggelighet, mot ei dobbelhet, om noe ulmende og luskende under overflata og at det finnes noe *mer* til det vi ser, som på samme måte i samspill etablerer ei stemning av usikkerhet. Denne noe annerledes varianten har også resonans med den samlinga av film vi kartla tidligere; naturlig nok hos Lynch, med blant anna *Eraserhead* (1977) og *Blue Velvet* (1986), men også i alt fra *Les Vampires* (1915),

*Dead of Night* (1945), *Repulsion* (1965), og *Persona* (1966), til *La Bête* (1975) og *Possession* (1981). Til og med i filmene som kan sies å ikke styre oss mot en følelse av urolighet eller uhyggelighet, som *L'Atalante* (1934), *Laura* (1944) og *El Espiritu de la Colmena* (1973), kan vi fortsatt spore en lignende atmosfære av drømskhet og dobbelhet, underlighet og usikkerhet.

Til dette rammeverket kan vi også legge til andre formale og stilistiske kvaliteter, som både er knytta til disse begrepene og relatert til narrativ og emosjonell opplevelse. Først kan vi snakke om det vi tidligere omtalte som erotisisme i form, en slags strukturell og stilistisk sensualitet, eller ei form for forførerisk og sensuell tone. Dette så vi representert i analysen av både *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*, men igjen med ulike grep og virkemidler, og vi ser manifestasjoner av det samme i alt fra *The Big Sleep* (1946) og *Un Chant d'Amour* (1950), til *Tristana* (1970), *Viskningar och Rop* (1972) og *Demonlover* (2002). Vi kan samtidig spore dette i en mer ekstrem, fetisjistisk og sadistisk utgave blant anna i *The Man Who Fell to Earth* (1976), *Videodrome* (1983), *Crash* (1996) og igjen *Black Swan* (2010), eller som et formalt uttrykk for ”mad love”, kjærlighet uten like, i for eksempel *Dark Passage* (1947) og *Abismos de Pasión* (1954), eller *Wuthering Heights* (2011), og mest ekstremt igjen; *Possession* (1981). For det andre kan vi også snakke om det gufne – til en viss grad til stede i *Belle de Jour* og en viktig dimensjon av *Mulholland Drive*. Dette får oftest og tydeligst sitt uttrykk gjennom det doble – *Vertigo* (1958), *Persona* (1966), *Cet Obscur Objet du Désir* (1977) og *Dead Ringers* (1988) – men kan også være til stede i et filmunivers generelt eller som abstraksjon gjort om til konkret form, som vi ser i blant anna *The Shining* (1980) og *Lost Highway* (1997).

Til slutt kan vi også snakke om en annerledes type tvetydighet, med basis i usikkerhet og mystikk, som ofte tar form som det Roland Barthes har kalt ”the terror of uncertain signs” (1977: 39). Vi så dette i *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*, der som både en kvalitet gjennom filmen og som kom direkte til uttrykk ved en avslutningsvis mangel på resolusjon, noe vi også ser i alt fra *Giulietta Degli Spiriti* (1965) og *A Clockwork Orange* (1971) til *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) og *Céline et Julie vont en Bateau* (1974). Derimot kan denne tvetydigheta også ta form som en mer diffus atmosfærisk kvalitet; som med *The Night of the Hunter* (1955) og *The Limits of Control* (2009) – eller aksentuert som i *L'année Dernière à Marienbad* (1961) og *Being John Malkovich* (1999) – eller ikke som ”terror” i det hele tatt, men bare ei mystisk underlighet, som for eksempel i *Labyrinth* (1986) og *Spirited Away* (2001).

Vi må ved dette punktet igjen påpeke at alle disse aspektene skapes på ulike måter, og likedan blir utløst med varierende grad av hyppighet og spesifisitet. Samtidig er riktignok ikke alle disse verken eksklusive eller nødvendige for surrealistisk film som sådan. Derimot er det kombinasjonen og komposisjonen av disse narrative og emosjonelle aspektene, skapt og styrt

av samspillet mellom stil og struktur, mer relatert til begrep om funksjon og effekt, som fører oss til det jeg har argumentert og fortsatt vil argumentere for at disse filmene – at surrealistisk film – har til felles: nemlig konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Det begrepet er som vi tidligere har sett knytta til andre ideer og følelser, enten synonymt til eller integrert med, som irrasjonalitet, og mer; det poetiske bildet, lyrisisme, og det vidunderlige. Vi har gjennom analysene sett hvordan vi går i møte med dette rammeverket i to spesifikke filmatiske univers. I *Belle de Jour* føres vi, om vi ser på det i ei mer direkte og kortfatta form, av stil og struktur mot ideen om surrealitet gjennom den poetiske sammenblandinga av sekvenser, som ikke bare tåker skillet mellom hva som kan sies å være drøm og fantasi, og hva som er virkelighet, men styrer oss mot irrasjonalitet, lyrisisme, og det vi har omtalt før som oneiristisk vidunderlighet. Med *Mulholland Drive* arter denne prosessen seg på en annerledes måte. Vi blir der presentert med et filmatisk univers prega av en irrasjonalitet og lyrisisme av udefinert karakter, som får sitt klimaks med et symbolsk brudd, som tar form som et direkte uttrykk av det vidunderlige, av flyten mellom virkelighet, av surrealitet, og som følges av transformasjon av det filmatiske universet som etablerer og påfølgende løser opp distinksjonen mellom drøm og virkelighet.

Vi ser altså også at den mer direkte tilrettelegginga for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet; av irrasjonalitet, det poetiske bildet, lyrisisme, og det vidunderlige, kan ta ulik form. Dette illustreres ytterligere hvis vi setter det i kontekst med andre surrealistiske uttrykk. Om vi for eksempel ser på filmer som Luis Bunuel sin egen *Le Fantôme de la Liberté* (1974), Jan Svankmajer sin *Neco z Alenky* (1988) eller kanskje spesielt Apichatpong Weerasethakuls *Syndromes and a Century* (2006) og *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), kan vi spore det vi kan kalle en mer direkte integrasjon av drøm og virkelighet. Det ikke bare innafor den enkelte sekvensen, men omtrent som premiss for det filmatiske universet, som et slags kontinuerlig uttrykk av det poetiske bildet og opplevelse av lyrisisme, en slags iboende vidunderlighet, som lar oss som tilskuere ganske konstant gå i møte med surrealitet.

Om vi gjør et overblikk over denne komparative konteksten ser vi dermed at vi med de to analysene av *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*, av hvordan stil og struktur legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet gjennom å signalisere og styre den narrative og emosjonelle forståelsen vår som tilskuere, har kommet fram til aspekter og effekter som både har og ikke har resonans med andre filmatiske univers innafor surrealistisk film. Vi har sett likheter og ulikheter i alt fra den konkrete strukturelle og stilistiske framstillinga, hvordan stil og struktur signaliserer og styrer vår konstruksjon av ei historie og et filmatisk univers, og det samme med vår emosjonelle opplevelse, til andre formale og stilistiske kvaliteter, og selve tilrettelegginga for surrealitet. Vi kan altså med utgangspunkt i analysene peke på hvordan stil



og struktur brukes i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i to spesifikke filmunivers – *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*. Vi kan derimot ikke syntetisere dette videre til å peke på og generalisere hvordan stil og struktur brukes i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i surrealistisk film generelt. Her forutsetter jeg altså igjen *at* alle disse filmene legger til rette for surrealitet, og med det både har en relasjon til surrealisme og kan kalles surrealistisk film, men spørsmålet blir igjen *hvordan* dette gjøres og *hvorfor* det oppleves som det gjør. Det er et spørsmål det må søkes svar på gjennom å undersøke den enkelte filmen, ved å analysere det spesifikke uttrykket til og opplevelsen av det ene eller det andre filmatiske universet; analyse av hvordan stil og struktur *der* signaliserer og styrer vår narrative og emosjonelle forståelse, og hvordan dette nettopp legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

## 5.2. Tilbake til den andalusiske hund

Om *Un Chien Andalou* (1929) er en drøm-deux; en kollisjon av fantasi skutt inn i virkeligheta som en barberkniv gjennom et øye, og *L'Âge d'Or* (1930) en episodisk meteor knytta til den irrasjonelle flyten mellom drøm og virkelighet – og kjærlighet og galskap, så betyr ikke det at disse formene er de eneste som surrealisme kan ta på film. Det blir en reduksjonistisk tanke hvis vi skal følge Linda Williams sin påstand om at disse to filmene er "[...] perhaps the only unquestionable Surrealist films" (1992: xiv). Det er ingen som benekter at dette er filmer som kan kalles prototypiske eksemplar på surrealistiske uttrykk og opplevelser innafor filmmediet, og det er heller ikke min intensjon å gjøre det, men dette gjør ikke ideen eller begrepet om surrealisme eksklusivt knytta til verken den andalusiske hunden eller den såkalte gullalderen.

Det blir også underbygd om vi bruker disse to filmene som kontekst. Vi har tidligere omtalt distinksjonen mellom såkalt "historisk surrealisme" og "evig surrealisme", satt av Jean Schuster ved oppløsninga av den offisielle bevegelsen i 1969, som ikke bare blir et argument for at surrealisme *var* og *er* en levende ting – en idé og et begrep med en evig kvalitet –, men også etablerer en eksistensialistisk dialektikk mellom nettopp det historiske og det evige satt opp mot surrealisme. Brukt konstruktivt kan dette skillet både være med på å belyse det ene eller det andre kunstverket, og begrepet om surrealisme i seg selv (Hammond 2000: 40-41; Richardson 2006: 4-5). La oss derfor kjapt ta et skråblikk på disse to filmene og sette det opp mot analysene vi gjennomførte tidligere. Både *Un Chien Andalou* og *L'Âge d'Or* er prega av ei rekke karakteristiske aspekter og effekter vi tidligere har omtalt. Akkurat som *Belle de Jour* og *Mulholland Drive* ser vi også her en slags drømmestruktur, som opererer med assosiativ-

emosjonell logikk og abstraherer tid, rom og kausalitet, men her såpass systematisk at det ikke bare blir desorienterende, men gjør selve konstruksjonen av et filmatisk univers til en omtrent absurd øvelse. Det samme ser vi om vi ser mer spesifikt på narrasjonen. Der *Belle de Jour* og *Mulholland Drive* begge kan sies å være prega av en mangel på informasjon, en stor grad av retardasjon, uvant redundans, og ha en stor grad av subjektivitet, selvbevissthet, samtidig med å være lite kommunikativ og dermed upålitelig, så er *Un Chien Andalou* og *L'Âge d'Or* pepra med det samme i så stor grad at selv om filmene absolutt ikke er anti-narrative, så fører det til en omtrent umuliggjort vei mot konstruksjonen av ei sammenhengende og forståelig historie.

Vi kan også se på det affektive. Her ser vi umiddelbart at vi kan finne en mengde av fellestrekk. Med *Un Chien Andalou* og *L'Âge d'Or* blir vi ikke styrt mot, men mer det vi kan kalle kasta inni, et emosjonelt rammeverk prega av urolighet, uhyggelighet, og usikkerhet, av drømskhet og dobbelhet, men der disse følelsene både oftere og sterkere blir utløst, og likedan ser vi andre tidligere omtalte formale og stilistiske kvaliteter i mer ekstrem form; erotisisme, formale uttrykk for ”mad love”, omtrent som selve drivkrafta i fortellingene, det gufne tatt til det ekstreme, stor grad av tvetydighet og mystikk, og en omtrent overveldende irrasjonalitet. Til sammen skaper kombinasjonen og komposisjonen av alle disse narrative og emosjonelle aspektene et kraftig uttrykk for det poetiske bildet, lyrisisme, vidunderlighet, og surrealitet.

Til dette skråblikket har jeg brukt et relativt harmonisk perspektiv, og heller satt fokus på likhet enn ulikhet, som ikke bare finnes mellom de to filmpara, men også innafor begge av disse, men det ble gjort for å illustrere at det her finnes en rød tråd som ikke kan bli ignorert. Denne røde tråden har igjen sin hovedsakelige konvergens i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Derimot finnes det to distinksjoner her, som er relevante på kvar sin måte. For det første, som vi ser ut fra denne korte sammenligninga, så er alt dette i *Un Chien Andalou* og *L'Âge d'Or* mer konsentrert, mer ”rendyrka”, om du vil, som ikke bare gjør at vårt møte med surrealitet her blir mer direkte, men omtrent uunngåelig – som tvang og ikke bare tilrettelagt, men til uttrykk med omtrent kvar ramme og kvart utsnitt. For det andre er igjen den konkrete bruken av stil og struktur ganske så annerledes. Fra den konstante og omtrent krampeaktige sammenstillinga av bilder og sekvenser i *Un Chien Andalou*, til den tilsynelatende arbitrære, episodiske strukturen til *L'Âge d'Or*, så er det en viss distanse til den ”sømløse” framstillinga vi har sett i *Belle de Jour* og til den mer ekspressive og aksentuerte strukturelle og stilistiske organiseringa vi møter i *Mulholland Drive*. Selv om dette bare er behandla på et overfladisk nivå blir det informativt for to tidligere etablerte premiss. Det første er at disse kategoriene om ”historisk” og ”evig” surrealisme viser seg nettopp som konstruktive både til å belyse de spesifikke filmene og selve begrepet om surrealisme. Vi ser her at det finnes distinkt ulikskap

ikke bare når det gjelder den eksplisitte bruken av stil og struktur, men også i det vi kan kalle selve karakteren til konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet som sådan, men på samme tid ser vi at det i stor grad er de samme ideene og følelsene som er knytta opp til det, og dette virker på denne måten å indikere at ideen om surrealitet og begrepet om surrealisme ikke bare har en slags evig kvalitet, men at det er nettopp levende, at det finnes utvikling vi kan spore, en dynamikk og dialektikk som vi kan argumentere for at validerer selve den forståelsen av begrepet om surrealisme som har blitt etablert gjennom denne avhandlingen.

*Un Chien Andalou* og *L'Âge d'Or* var kanskje både de første og må kanskje fortsatt bli sett på som de mest prototypiske surrealistiske filmene, men som jeg håper å ha vist ikke bare gjennom denne relativt korte kontekstualiseringen, men også gjennom denne studien generelt, så virker det å regne *bare* disse to som surrealistisk film eller å se disse to som definitive for hva surrealisme kan og ikke kan være, som en ganske absurd tankerekke. Det er her fristende å ty til klisjeen om at vi her snakker om det som er annerledes, men samtidig det samme, for mitt argument er at vi gjør nettopp det. Med en forståelse av surrealisme som nødvendigvis knytta til ideen om surrealitet kan vi trekke en rød tråd fra den andalusiske hunden og fram til det samtidige filmlandskapet. Det fra Luis Bunuel til Jean Vigo. Fra Alain Resnais til Alfred Hitchcock. Fra Jan Svankmajer til Hayao Miyazaki. Og igjen fra Luis Bunuel til David Lynch. Det er ikke et spørsmål om *når* surrealisme tok slutt, men *om* det gjorde det, og svaret er nei.

Det andre premisset er at vi ikke kan etablere en generell modell for surrealisme. Det er ikke én måte å bruke stil og struktur på som kan sies å være karakteristisk for surrealistisk film. Det er ikke én måte å nærme seg det surrealistiske i det hele tatt. Det er her heller snakk om et eklektisk utvalg av strukturelle og stilistiske strategier, måter, grep, og karakteristika, som gjør at vi kan snakke om surrealistiske tendenser og kvaliteter, og om ulike grader, typer, måter, og former for surrealisme. Det finnes ikke én surrealisme, men bare surrealisme(r). Vi kan ikke etablere en generell modell verken for surrealisme generelt eller film spesielt, men som André Breton skriver, originalt om automatisme, men passende her, er alt legitimt "[...] when it comes to obtaining the desired suddenness from certain associations" (1972: 41). Derimot – og nå gjelder det å holde tunga rett i munnen – har vi både gjennom analysene av *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*, og denne todelte komparative konteksten, sett aspekter og effekter *skapt* av stil og struktur som kan sies å være karakteristiske for surrealistisk film. Det både med ulike måter, av ulike former, og ut fra ulike utgangspunkt, men som likevel utgjør en rød tråd av drømskhet og dobbelhet, underlighet og usikkerhet, irrasjonalitet og lirisisme, og vidunderlighet – en strukturell og stilistisk tilnæringsmåte som, uten skam for repetisjon, signaliserer og styrer oss som tilskuere narrativt og emosjonelt; mot surrealitet og surrealisme.

### 5.3. Ei surrealistisk form for narrasjon?

Dermed blir det avsluttende og grunnleggende spørsmålet for denne delen av studien – kan vi ut fra dette snakke om ei surrealistisk form for narrasjon? Vi kan minne om David Bordwell sin definisjon av narrasjon som prosessen der en film sin struktur og stil interagerer i forløpet med å signalisere og styre tilskueren sin konstruksjon av ei historie (1985: 53). Om så også problematisk på et mer overordna nivå, så blir det med surrealistisk film tydeliggjort at den manglende inkorporeringa av det affektive gjør at dette begrepet kan sies å spille fallitt, og det gjorde analysene bot for ved å trekke inn den emosjonelle opplevelsen som en tilhørende del av denne prosessen. Så når vi nå snakker om muligheten for ei surrealistisk form for narrasjon er det nettopp med utgangspunkt i en forståelse av begrepet som både knytta til det narrative og det emosjonelle, til den generelle relasjonen mellom stil, struktur og tilskueren i en film.

Dette kan virke som ei drastisk omvriing av det originale begrepet, men med en tanke om retning mot det konstruktive og mot å skape forståelse, ser jeg det som legitimt. Det skal allerede være klart at ei eventuell surrealistisk form for narrasjon er avhengig av det affektive som en essensiell del av hvordan stil og struktur signaliserer og styrer vår konstruksjon av ei historie og et filmatisk univers, og på samme måte at et integrert perspektiv på narrativitet og emosjonalitet er ei nødvendighet for å forstå narrasjon når det gjelder surrealisme på film.

Vi har gjennom analysene av *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*, og på samme måte med den foregående komparative konteksten, kommet fram til distinkte aspekter og effekter vi som tilskuere blir signalisert og styrt mot av stil og struktur, av narrasjonen, i møte med den surrealistiske filmen. For det første handler dette om ei emosjonell orientering mot usikkerhet. Denne typen atmosfære blir ikke bare etablert i våre to analysefilmer, men er et karakteristisk trekk som kan sies å være tilstedeværende generelt i surrealistisk film. Det er også ei spesiell form for usikkerhet; ikke bare om hva vi som tilskuere skal føle, men også om hvordan vi skal forstå, og om narrasjonen i seg selv. Samtidig er denne usikkerheta knytta tett opp til to andre aspekter som kan sies å prege opplevelsen av surrealisme på film; drømskhet og dobbelhet. Disse kvalitetene kan ha utgangspunkt i ei rekke ulike strukturelle og stilistiske mønster, men det disse likevel har til felles er en slags drømmestruktur eller drømsk dramaturgi, med det vi kan kalle en drømsk logikk eller et drømsk filmspråk, som ikke bare kompliserer temporale, spatiale og kausale relasjoner, men som vanskeliggjør den generelle narrative aktiviteten. Det har også ofte bakgrunn i en narrasjon prega av aspekter som mangel på informasjon, stor grad av retardasjon, en relativt stor grad av subjektivitet, selvbevissthet og ikke minst upålitelighet.

For det andre handler dette om formale og stilistiske kvaliteter. Her kan vi snakke om alt fra det vi har omtalt som erotisisme i form, om kjærlighet uten like, om det gufne, og om tvetydighet og mystikk. Alle disse aspektene kan derimot være variert i uttrykk og opplevelse, med bakgrunn i ulike strukturelle og stilistiske strategier, og selv om vi ofte kan møte dem, er de verken nødvendige eller eksklusive for surrealistisk film. Dette blir derimot annerledes om vi tar for oss irrasjonalitet. Ikke bare virker dette å være en idé og følelse som karakteriserer surrealistisk film generelt, men det er samtidig en viktig katalysator tilknyttet det aller mest relevante rammeverket som karakteriserer relasjonen mellom surrealisme og film. Det er som så ofte omtalt gjennom denne avhandlinga; det poetiske bildet, lyrisisme, det vidunderlige, og ideen om surrealitet – mer spesifikt konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

Det er ingen nyskapt informasjon her, men poenget med denne øvelsen i repetisjon er rett og slett å samle dette rammeverket for å gjøre det klart at vi på denne måten *kan* snakke om ei surrealistisk form for narrasjon. Spørsmålet blir derimot om det er konstruktivt å gjøre nettopp det. Det er to svar på dette spørsmålet. På den ene sida er det ingen god grunn til at vi skal gjøre dette – og samtidig god grunn til å *ikke* gjøre det – om vi opererer med et begrep som er enten dogmatisk eller normativt. Derimot skal det være tydelig gjennom avhandlinga, fra det teoretiske kapittelet, via de to analysene, og fram til den komparative konteksten, at det verken er ideen eller intensjonen. Så på den andre sida kan dette heller være illustrativt.

Om vi baserer dette på tre vesentlige premisser. For det første må det herunder ligge en grunnleggende forståelse av begrepet som surrealisme. Dette som et kunstnerisk og teoretisk-filosofisk konsept; en idé, særegen sensibilitet, affinitet, eller tilhørighet til visse ideer, eller en måte å forholde seg til relasjonen mellom stil og virkelighet, til mediet, og tilskueren, og en opplevelse og følelse som skapes i møtet mellom film og tilskuer. Og mer så som et dynamisk og dialektisk rammeverk avhengig av tilknytting til – ei jakt på eller søken etter – surrealitet. For det andre må vi se konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet som den essensielle delen av dette begrepet om surrealisme. Vi kan minne om definisjonen av ideen om surrealitet – en slags syntese av drøm og virkelighet, ei ”overvirkelighet” eller et surrealistisk univers, som Breton selv formulerte på denne måten; ”I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak” (1972: 14). Dette fikserer punktet der drøm og virkelighet blir oppløst i kvarandre, utgjort av den indre og ytre virkelighet i samspill, mot ei *annerledes* eller *alternativ* virkelighet i sammensmeltinga av det imaginære og det virkelige, som eksisterer i både uttrykket og opplevelsen til et kunstverk, til en film. For det tredje må dette begrepet om surrealitet igjen baseres på samspillet mellom stil og struktur, som *dit* hvor vi som tilskuere

blir signalisert og styrt mot både på et narrativt og et emosjonelt nivå, og som er nøkkelen til å skape generell forståelse av en surrealistisk film. Alt dette høres mer abstrakt og komplisert ut enn det er, men om vi ser tilbake på analysene skal det være klart at dette både er funksjonelt og konstruktivt til bruk for å se nærmere på stil og struktur i surrealistisk film.

På denne måten kan begrepet om ei surrealistisk form for narrasjon fungere som en inngangsport til relasjonen mellom surrealisme og film, som et slags analytisk verktøy i studie av om, hvordan, i hvilken grad, eller på hvilken måte, en film kan sies å være surrealistisk. Det kan fungere som et utgangspunkt for å se nærmere på hva som er karakteristisk for den ene eller den andre surrealistiske filmen gjennom undersøkelse av hvordan narrasjonen fører oss mot og legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet, og se på hvordan dette skapes og hvorfor det oppleves som det gjør. Akkurat dette har vi i denne studien gjort med analyse av to spesifikke filmatiske univers – *Belle de Jour* og *Mulholland Drive* – og det samme må vi gjøre om vi vil skape forståelse av den samme prosessen i andre filmunivers.

Med denne forståelsen og analyse av spesifikke filmatiske univers vil vi muliggjøre det å snakke med mer presisjon om for eksempel det drømske filmspråket til Jean Vigo. Om den poetske framstillinga av det uvirkelige i det virkelige hos Marcel Carné og Jean Renoir. Om den stilistisk-tematiske surrealismen til Alfred Hitchcock og den animalske oneirismen til Jan Svankmajer. Om det flytende forholdet mellom tid, minne og fantasi hos Alain Resnais, Chris Marker og Federico Fellini. Om tilnærminga til irrasjonalitet, identitet, erotikk, vold, og død hos Ingmar Bergman og Roman Polanski. Om det psykedeliske og hallusinatoriske hos Alejandro Jodorowsky og det mystiske og illusjonistiske hos Michelangelo Antonioni. Om den surrealistiske sadismen til David Cronenberg og om den surrealistiske emosjonaliteten til Darren Aronofsky. Om både den lyriske surrealismen til Jim Jarmusch og om den sanselige surrealismen til Apichatpong Weerasethakul. Vi har her begrepene og tilnærminga for det.

*Gi alltid ei rose til den vakre fremmede.  
Elsk aldri uten anger (surrealistisk ordtak).*

## 6. Avslutning

Vi har gjennom denne avhandlingen sett nærmere på surrealisme og film. Mer spesifikt har vi sett på stil og struktur i surrealistisk film gjennom en todelt analyse av *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001), og gjort en studie av hvordan disse filmene legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. I denne delen (6.1.) svarer jeg på den overordna problemstillinga som ble satt opp i starten. Den neste delen (6.2.) vil deretter gjøre det samme med andre spørsmål som ble etablert i innledningen, før jeg i den tredje (6.3.) vil gjøre en kort refleksjon rundt selve studien, og avslutningsvis (6.4.) rett og slett bare dele et siste skudd.

### 6.1. Drøm og illusjon

Den overordna problemstillinga som ble satt opp innledningsvis lyder som følger; hvordan brukes stil og struktur i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i *Belle de Jour* (1967) og *Mulholland Drive* (2001)? Til det la vi også til sideliggende variasjoner av lignende spørsmål: Hvilken betydning har stil og struktur for tilskueren sin opplevelse og sine følelser i møte med surrealistisk film? Hvordan signaliserer og styrer stil og struktur oss mot ideen om surrealitet? Og hvordan arter den prosessen seg intellektuelt og emosjonelt for oss som tilskuere?

Vi starter med *Belle de Jour*. Der så vi allerede med anslaget hvordan stil og struktur tvinger oss som tilskuere til å revurdere den narrative informasjonen som blir lagt fram, og hvordan dette kombinert med etableringa av samspill mellom drøm og virkelighet, og det idylliske og kaotiske, styrer oss mot en følelse av urolighet og underlighet. Dette gjennom kontrasteringa av en elegant mise-en-scène med kinematografi og en klipperytme prega av en slags ustøhet og utålmodighet, et stressa kamera, og et lyddesign av samme type. Med dette blir vi som tilskuere også signalisert om ei form for dobbelhet i det filmatiske universet, om ei slags skjelving og noe underliggende, mot en slags disharmonisk kvalitet. Til sammen skaper dette ei emosjonell motstridighet som fører oss mot etableringa av ei stemning av usikkerhet, ikke bare om det vi ser og hører, men om hva vi skal føle, og med det hvordan vi skal forstå.

Dette viste seg som en indikator for vår opplevelse i møte med filmen generelt, som et utgangspunkt for hvordan stil og struktur videre ville styre uttrykk og opplevelse både på et narrativt og emosjonelt nivå, og den tidlige tilrettelegginga for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Videre i analysen så vi nemlig på narrasjonen i filmen. Der så vi hvordan alt fra repetisjon av visuelle og auditive motiv, etableringa og oppløsninga av interne normer, og den



stilistiske framstillinga, relatert til både utforskinga av det vi som tilskuere hypotetisk tar som tilhørende det imaginære og det vi tar som representativt for det virkelige, både fungerer som signaler som oppfordrer oss til å konstruere ei historie og et filmunivers knytta sammen i tid, rom og kausalitet, og samtidig motarbeider denne prosessen. Med en narrasjon prega av alt fra mangel på informasjon, ”kontinuerlig eksposisjon”, stor retardasjon, uvant redundans, en stor grad av subjektivitet og selvbevissthet. Til lite kommunikativitet, og med det upålitelighet, det vi kan kalle en slags ”sjangerløshet” og ikke-tilhørighet til eksterne normer, og ikke minst en slags drømmestruktur, med assosiativ og emosjonell logikk; uklar temporalitet og spatialitet, og ikke-lineær kausalitet, blir ikke dette bare underbygd, men det bidrar til å videreføre også det emosjonelle rammeverket. Det gjør også den strukturelle og stilistiske framstillinga med samme mynt som tidligere, og stadig mer motstridende signaler, og uttrykk av usikkerhet med Séverine, den mystiske boksen, Pierre og rullestolen, og ei intensivering av emosjonell tetthet i den siste delen av filmen. Samtidig preges den narrative og emosjonelle opplevelsen også av to andre distinkte formale og stilistiske kvaliteter. Den første av disse er en slags erotisisme i form, en strukturell og stilistisk sensualitet, om du vil, som aktiviserer oss som tilskuere til å bruke fantasien. Den andre av disse er lyrisisme, en estetisk følelse, som blir skapt av poetisk sammenblanding av sekvenser, og som bidrar videre til å tåke skillet mellom hva som er drøm og fantasi, og hva som er virkelighet, og dermed skaper irrasjonalitet.

Vi opplever i *Belle de Jour* den irrasjonelle flyten mellom drøm og virkelighet, som en slags oneiristisk vidunderlighet, som igjen legger til rette for lyrisisme, og tar fra og gir til den etablerte stemninga av urolighet, underlighet og usikkerhet. Vi blir med det ført mot ideen om surrealitet; ei annerledes eller alternativ virkelighet, i møtet mellom drøm og virkelighet, der nivåene flyter sammen. Om vi så kan teoretisere om dette skillet mellom det imaginære og det virkelige, så er poenget *at* vi må gjøre det, opplevelsen av det, nettopp fordi vi fra starten av har blitt styrt av stil og struktur gjennom konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet. Det får sitt crescendo med avslutninga, av en eksplosjon av usikkerhet, av urolighet, av underlighet, irrasjonalitet, og lyrisisme, som gjør at vi må omtenke alt vi har sett og hørt tidligere, og der drøm og virkelighet går i ett. Vi sitter derfor bare igjen med tvetydighet og mystikk – det som Roland Barthes kaller ”the terror of uncertain signs” (1977: 39). Vi kan ikke løse mysteriet, verken om Séverine, som forblir forbi vår forståelse, eller om det skjøre skillet mellom drøm og virkelighet. At vi ikke kan forklare det betyr derimot ikke at vi ikke kan forstå det.

Vi har blitt signalisert og informert av stil og struktur mot spesifikk forståelse av det universet som legges fram, som et surrealistisk univers, ei ”overvirkelighet”, en slags syntese av drøm og virkelighet. Dermed forstår vi ikke bare at vi har vært med på konstruksjonen og

opplevelsen av surrealitet, men vi kan forstå hvordan dette rammeverket har blitt skapt, og hvorfor det oppleves som det gjør, og slik skaper vi både narrativ og emosjonell forståelse.

Over til *Mulholland Drive*. Vi møter der i anslaget etableringa av et kausalt hull – et mysterium – som sammen med mørk visualitet, et illevarslende musikalsk tema, og et bilkrasj eksplodert i støy, ild og røyk, styrer oss mot en følelse av uhyggelighet. Derimot blir vi også med drømmende bilder i rødt, en spøkelsesaktig jitterbugsekvens, og en dukkeprotagonist, styrt mot en annerledes følelse av underlighet eller drømskhet. Vi blir altså igjen signalisert av stil og struktur om ei form for dobbelhet i det vi opplever, om et slags spenningsforhold eller disharmonisk kvalitet, noe ulmende eller luskende under overflata, men også om at det finnes *mer* til det vi ser. Det etablerer ei mer diffus stemning av usikkerhet som preger filmuniverset.

Dette blir styrende for vår tilnærming til filmen. I møte med den videre utviklinga blir det sentrale fokuset mysteriet – spørsmålet om Rita sin identitet – som også blir den narrative drivkrafta generelt. Med møtet med det som best kan beskrives som et unikt og komplekst narrativt nøste; med abstraksjon av tid og rom, ikke-lineær kausalitet og motivasjon, drømsk dramaturgi, nye mysterium, sjangerblanding, unike og idiosynkratiske interne normer, og det som viser seg som flytende narrativitet; mangel på informasjon, stor retardasjon, subjektivitet, og upålitelighet, så blir også den emosjonelle opplevelsen kontinuerlig videreført. Det også av en stor emosjonell tetthet; kontinuerlige følelessignaler fra ekspressiviteten i mise-en-scène, snikende kameraføring, ujevn klipperytme, et impulsivt og irrasjonelt lyddesign, og sterkere følelesuttrykk – alt mot videreføringa av uhyggelighet, underlighet og usikkerhet.

Akkurat som på et narrativt nivå har *Mulholland Drive* også en kompleks emosjonell struktur. Med ei erotisisme i form, flytende tilnærming til identitet, uttrykk av det gufne, og klimaktisk av irrasjonalitet, lyrisisme, vidunderlighet, og et direkte møte med surrealitet, i det symbolske bruddet, eller den poetiske sekvensen – Club Silencio. Der handler alt om illusjon, uten at vi er klar over hva dette innebærer eksakt, men mer så videreføres det emosjonelle rammeverket, aksentuert av sanselighet og umiddelbarhet, mot konkret irrasjonalitet, sterk flyt av lyrisisme, og et direkte uttrykk av både det vidunderlige og av surrealitet, og blir med det som et slags mikrokosmos for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i filmen. Dette er ikke bare et emosjonelt høydepunkt, men det informerer også vår narrative forståelse.

*Mulholland Drive* er nemlig ei fortelling som karakteriseres av det vi best kan kalle et overgripende og distinkt brudd – en transformasjon av det filmatiske universet. Dette blir vi advart mot gjennom en slags ”rhetoric of anticipatory caution”, av varsellamper, som også når sitt klimaks i det symbolske bruddet. Og så kommer den konkrete ekvivalenten, den narrative piruetten, der Betty har blitt til Diane, Rita til Camilla, og andre hendelser, personer, objekt,

og mysterium, skifter karakter, og vi må revurdere alt vi har sett og hørt, og opplevd, så langt. Derimot virker det nå som vi skal komme fram til forståelse av ei historie og det filmatiske universet. Det virker som om alt vi har vært med på før bruddet har vært en drøm. Med en drøm i rødt fra anslaget virker vi å ha gått inn i en drøm og nå kommet ut igjen. Dette drøm-virkelighet-rammeverket vi her får sjansen til å opprette varer derimot ikke alt for lenge.

Med avslutninga tvinger nemlig stil og struktur oss til å revurdere alt. Vi sitter igjen med et mysterium, ei overgripende tvetydighet, og skillet mellom drøm og virkelighet har blitt viska bort – det er en irrelevant distinksjon, men opplevelsen av mangelen, av surrealitet, blir nøkkelen for forståelse av universet. Igjen kan vi ikke forklare, men vi kan forstå. Vi har vært med på konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet – og igjen kan vi forstå hvordan vi har blitt ført hit, hvordan dette universet har blitt skapt, og hvorfor det oppleves som det gjør.

Vi ser altså ut fra dette hvordan stil og struktur brukes i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i *Belle de Jour* og *Mulholland Drive*, som derfor blir et oppsummert svar på den overordna problemstillinga. Samtidig ser vi også tilsvar til alle våre sideliggende og lignende spørsmål; hvordan vi som tilskuere blir signalisert og styrt mot ideen om surrealitet, det både på et intellektuelt og et emosjonelt nivå, og med det ser vi den uunngåelige betydninga av stil og struktur for tilskueren sin opplevelse og sine følelser i møte med surrealistisk film.

## 6.2. Surrealisme og film

Den overordna problemstillinga var ikke det eneste spørsmålet som ble satt opp i innledninga, men også mer generelle: Hva er surrealisme? Hvordan kan vi egentlig forstå dette begrepet? Og hvordan kan det relateres til film? Samtidig satte vi opp spørsmål knytta mer spesielt til film: Hvilke aspekter eller effekter av stil og struktur kan sies å være karakteristiske for surrealistisk film? Hvilke likheter og ulikheter kan vi finne? Og hvordan er dette eventuelt relatert til ideen om surrealitet og begrepet om surrealisme?

Vi kan starte med surrealisme. Det første vi kan avklare der er at surrealisme ikke er historikk. Det finnes som omtalt ingen konsensus *om* eller *når* surrealisme kom til sin slutt, men det skal være klart ut fra denne studien ikke bare at surrealisme lever i beste velgående, men at det har en evig kvalitet. Det neste vi må avklare er at surrealisme ikke er teknikk. Det er ikke en metode og ikke automatisme. Surrealisme er heller ikke én stil, én sjanger, eller én gitt aktivitet. Derimot er surrealisme et kunstnerisk og teoretisk-filosofisk konsept knytta til ideen om surrealitet. Det kan kalles en idé, en særegen sensibilitet, affinitet, eller tilhørighet

til visse ideer og ideologi; en måte å forholde seg til relasjonen mellom stil og virkelighet, mediet, og tilskueren, og en opplevelse og følelse som skapes i møtet mellom film og tilskuer. Det finnes altså ikke én surrealisme. Det jeg derfor har argumentert for i denne studien er en forståelse av surrealisme som et dynamisk og dialektisk rammeverk avhengig av ei tilknytning til ideen om surreality, en slags syntese av drøm og virkelighet, ei ”overvirkelighet” eller et surrealistisk univers, der kontraster brytes ned og unike ideer og assosiasjoner kommer til live – og at en definisjon av surrealisme som teoretisk begrep må relateres til korrespondanse til surreality. Både i uttrykk og opplevelse. På denne måten kan vi relatere begrepet til film som et analytisk verktøy som kan brukes i teori om og analyse av film for å skape forståelse for aspekter ved en film generelt og ved relasjonen mellom surrealisme og en film spesielt.

Vi kan gå videre til surrealistisk film. Med den komparative konteksten så vi allerede på et overfladisk nivå at den ”sømløse” presentasjonen av den flytende grensa mellom det imaginære og det virkelige, og gradvise oppløst utforskning av drøm, fantasi, og virkelighet, i *Belle de Jour* har likhet i flere filmer, men skiller seg klart fra *Mulholland Drive* sin distinkte delte struktur prega av ekspressivt og aksentuert oppbrudd og deretter integrasjon av drøm og virkelighet, som igjen også er parallell til andre eksemplar. Med narrasjonen ser vi igjen både likskap og ulikskap på et narrativt nivå, men et tilsynelatende universelt trekk i det vi har kalt en slags drømmestruktur, drømsk logikk eller drømsk filmspråk. På et emosjonelt nivå blir derimot forbindelsene mer tydeliggjort. Måten stil og struktur i *Belle de Jour* styrer oss som tilskuere mot en følelse av urolighet, underlighet og usikkerhet, og med det dobbelhet, ser ut til å være karakteristisk for en mengde andre filmer. På samme måte er *Mulholland Drive* sin lignende emosjonelle stemning bare heller med uhyggelighet også et karakteristisk trekk. Det samme ser vi med andre formale og stilistiske kvaliteter som erotisme i form, ”mad love”, det gufne, og tvetydighet, som også har konvergens med andre surrealistiske filmer. Derimot kan vi argumentere både for at alle disse aspektene skapes på ulike måter, blir utløst med ulik grad og ikke kan sies å være verken eksklusive eller nødvendige for surrealistisk film.

Vi så videre på aspekter knytta til selve ideen om surreality. Der er det tydelig at det er distinksjoner i hvordan disse skapes. I *Belle de Jour* styrer stil og struktur oss mot ideen om surreality gjennom den poetiske sammenblandinga av sekvenser, som ikke bare tåker skillet mellom hva som kan sies å være drøm og fantasi, og hva som er virkelighet, men styrer oss mot irrasjonalitet, lyrisisme, og det vi har omtalt før som oneiristisk vidunderlighet. Med *Mulholland Drive* blir vi derimot presentert med et filmunivers prega av en irrasjonalitet og lyrisisme av udefinert karakter, som får sitt klimaks med et symbolsk brudd, et direkte uttrykk av det vidunderlige, av flyt av virkelighet, surreality, og som følges av transformasjon av det

filmatiske universet, som etablerer og så løser opp distinksjonen mellom drøm og virkelighet. Både ut fra dette og i kontekst av andre filmer ser vi at også den mer direkte tilrettelegginga for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet kan ta ulik form. Generelt ser vi altså at det finnes både likheter og ulikheter knytta til aspekter eller effekter av stil og struktur innafor surrealistisk film. Det når det gjelder alt fra konkret strukturell-stilistisk framstilling, hvordan stil og struktur signaliserer og styrer vår konstruksjon av ei historie og et filmatisk univers, og det samme med vår emosjonelle opplevelse, til formale og stilistiske kvaliteter, og til og med selve tilrettelegginga for surrealitet. Det har som konsekvens at vi ikke kan syntetisere bruk av stil og struktur i konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i *Belle de Jour* og *Mulholland Drive* til å gjelde surrealistisk film generelt. Det er ikke generaliserbart og kan bare finnes ved å analysere det spesifikke uttrykket til og opplevelsen av den enkelte filmen; hvordan stil og struktur i det filmuniverset legger til rette for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet.

Vi satte så de to filmene i kontekst med *Un Chien Andalou* og *L'Âge d'Or*, for å se om det var et karakteristisk fellesskap å spore. Der ser vi en tydelig rød tråd av alt fra assosiativ-emosjonell logikk, en motstridig narrasjon, til et emosjonelt rammeverk prega av underlighet og usikkerhet, av drømskhet og dobbelhet, og formale og stilistiske kvaliteter; erotisisme og kjærlighet uten like, tvetydighet og irrasjonalitet, og videre mot det poetiske bildet, lyrisisme, det vidunderlige og surrealitet. Derimot er alt mer konsentrert, ”rendyrka”, i den andalusiske hunden og den såkalte gullalderen, og den konkrete bruken av stil og struktur annerledes.

Det vi derimot ser som en rød tråd gjennom alle filmene er aspekter og effekter *skapt* av stil og struktur; av drømskhet og dobbelhet, underlighet og usikkerhet, irrasjonalitet og lyrisisme – det vi tidligere har omtalt som en strukturell og stilistisk tilnæringsmåte, som signaliserer og styrer oss som tilskuere narrativt og emosjonelt mot surrealitet, og surrealisme. Dette er karakteristisk for surrealistisk film og det er også grunnen til at vi videre så på om vi kan snakke om ei surrealistisk form for narrasjon. Det kan vi – om vi baserer det på tre viktige premiss. For det første på forståelsen av begrepet om surrealisme vi igjen omtalte tidligere i denne delen. For det andre, også som nevnt, på det at vi ser konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet som grunnsteinen i akkurat dette begrepet om surrealisme, og for det tredje ved at vi relaterer denne ideen om surrealitet til det dialogiske samspillet mellom stil og struktur, og tilskueren, som målsats. Om vi aksepterer dette trappetrollet av premiss, så vil begrepet om ei surrealistisk form for narrasjon både være funksjonelt og konstruktivt for å se nærmere på stil og struktur i surrealistisk film, se på hva som kan sies å være karakteristisk for enten den ene eller andre surrealistiske filmen, og studere relasjonen mellom surrealisme og film generelt.

### 6.3. Om det generelle og det spesielle

Vi har gjennom denne avhandlinga gått fra det generelle til det spesielle, og tilbake att til det generelle. Dette kan virke som en arbitrær måte å strukturere en studie av konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet i to spesifikke filmatiske univers, men denne studien handler også mer generelt om surrealisme; om relevansen av begrepet, og ideene og konseptene knytta til det, for å skape forståelse av film – av stil og struktur i surrealistisk film.

Et av interesseområdene satt opp i introduksjonen var at jeg ville forsøke å bidra til å skape større forståelse av begrepet om surrealisme. Både generelt og relatert mer spesifikt til film. Det formålet tror jeg vi kan si har blitt oppfylt. Vi har for det første utvida forståelsen av selve begrepet mot en mer konstruktiv definisjon; som et dynamisk og dialektisk rammeverk knytta til ideen om surrealitet. For det andre har vi på denne måten implementert begrepet til å belyse to spesifikke filmatiske univers. Vi har her brukt det generelle for å forstå det spesielle. Det virker også å ha vært en omvendt prosess. Disse analysene har samtidig vært med på å belyse surrealisme som sådan. For det tredje har dette aktualisert begrepet som relevant både for teori og analyse av film. Enten det er snakk om å bruke det som et analytisk verktøy eller et teoretisk premiss virker det å være mye å hente fra et utvida og utvikla surrealismebegrep.

Derimot er ikke dette en teori om surrealisme og film. Det er heller snakk om en slags tilnæringsmåte til relasjonen mellom surrealisme og film, til det surrealistiske, surrealistisk film, som ikke nødvendigvis trenger å være avgrensa til denne studien. Uten å ha en illusjon om at dette verken er den eneste måten å gjøre det på eller at denne studien opererer med en definisjon og forståelse av surrealisme som enestående kan belyse denne elusive relasjonen, så tror jeg likevel at denne utforskinga av begrepet har bidratt til å skape større forståelse ikke bare for surrealisme, men for det surrealistiske, og for stil og struktur i surrealistisk film.

Det er kanskje sannhet i det at surrealisme er et begrep "[...] which refuses to be *here* but is always *elsewhere*" (Richardson 2006: 3), men det betyr likevel ikke at vi ikke kan ta det for oss, utforske og undersøke det, skape forståelse for det og alle de kunstneriske ideene som er knytta til det, og definere og aktualisere det som relevant – for teori om og analyse av film. Så deretter bruke det nettopp til å skape økt forståelse både for aspekter ved en film generelt og relasjonen mellom surrealisme og en film spesielt. Om vi våger dette vil det være et godt steg på veien mot å gi begrepet både mer her-het og nå-het. Vi trenger nemlig mer forståelse av surrealisme og film – og til det formålet har forhåpentligvis denne studien vært en start.

*... Følg den kvite kaninen,  
(surrealistisk ordtak).*

## 6.4. Et siste skudd (!)

Vi starta denne avhandlinga med Alice og derfor ser jeg det som fullendt at den avsluttes på den samme måten. Akkurat som hun fulgte den kvite kaninen ned i et hull og inn i en verden prega av det vidunderlige og fantastiske, har vi gjennom denne studien utforska det mystiske, det irrasjonelle, det paradoksale, det underlige, det ulogiske, det uvirkelige, og som tittelen på oppgava refererer til, drøm og illusjon – det surrealistiske. Vi har sett på nettopp opplevelsen av sammenblandinga av drøm og virkelighet, konstruksjon av annerledeshet, konkretiseringa av ideer og abstraksjoner, og de magiske følelsene dette skaper – følelser vi nå i større grad enn tidligere nettopp kan sette fingeren på, og artikulere med ord, og ikke forklare, men forstå hvorfor oppstår i møte med denne typen kunstverk og hvorfor det gjør såpass til inntrykk.

André Breton refererer i sitt skriveri til et tradisjonelt ordtak han ser som illustrativt for surrealisme – om ”[...] breaking through the drumhead of reasoning reason and looking at the hole” (1972: 300). Om dette hullet kan sies å være et kaninhull vites ikke, og jeg skal ikke nekte på at det jeg nå gjør like gjerne kan beskrives som ei omvriing av både den eksplisitte og metaforiske betydninga av dette ordspråket, men det finnes her også et analogt aspekt til en tanke om å bryte gjennom sløret, og se på det som ligger der, ikke hva som ligger under eller utafor det, men foran våre øyne og ører, vårt sinn og våre følelser, og skape forståelse for hva det er, hvordan det er hva det er, og hvorfor det er hva det er. Om ikke fornuftsløs så i alle fall uten friflyt og fordom. Med den forståelsen som premiss har vi nettopp sett på hullet i denne studien. Vi har jakta på ideen om surrealitet nettopp ved å se på det som ligger der. Foran våre øyne og ører, stil og struktur, vårt sinn og våre følelser, det narrative og det affektive, og har på denne måten skapt forståelse for konstruksjonen og opplevelsen av surrealitet, for hva det er, hvordan det er hva det er, og hvorfor det er hva det er, uten å ha tatt bort verken mystikken eller magien knytta til det. Den kvite kaninen lever fortsatt. Og hopper like godt som alltid.

Det kan være fristende å ty til klisjeer nå. At det å skrive om det surrealistiske er en surrealistisk øvelse. Eller bruke Sigbjørn Obstfelder og si at her er så underligt. Det skal jeg ikke gjøre, om jeg ikke allerede kan sies å ha gjort det, men heller takke meg til at det å skrive om det poetiske bildet, lyrisisme, det vidunderlige, surrealitet, og surrealisme, om så ganske utfordrende, er et privilegium. Forhåpentligvis har denne utforskinga også hatt som effekt å skape større forståelse både av det surrealistiske og av surrealistisk film. Om så er saken, ser jeg meg fornøyd, og gjør meg klar for neste runde, for med surrealisme er det aldri over.

Det er heller ikke ei pipe.



*Du skal alltid følge den kvite kaninen,  
regn eller sol (surrealistisk ordtak).*

## 4. Litteraturliste

### 4.1. Litteratur

Andrew, J. Dudley (1976): *The Major Film Theories – an Introduction*. Oxford/ London/  
New York: Oxford University Press.

Aragon, Louis (1918): ”On Décor”. I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow*  
(3. utgave – s. 50-54). San Francisco: City Lights Books.

Artaud, Antonin (1961): ”Sorcery and Cinema”. I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its  
Shadow* (3. utgave – s. 103-105). San Francisco: City Lights Books.

Barthes, Roland (1977): *Image, Music, Text* (oversatt av Stephen Heath). London:  
Fontana Press.

Bazin, André (1967): ”The Ontology of the Photographic Image” (oversatt av Hugh Gray). I:  
Marc Furstenuau (red.), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments* (s. 90-94).  
London/ New York: Routledge.

Benayoun, Robert (1951): ”Remarks on Cinematic Oneirism”. I: Paul Hammond (red.), *The  
Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 107-111). San Francisco: City Lights Books.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of  
Wisconsin Press.

Bordwell, David (1989): *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation  
of Cinema*. Cambridge/ London: Harvard University Press.

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

- Bordwell, David (1996): "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory".  
 I: David Bordwell & Noël Carroll (red.), *Post-Theory – Reconstructing Film Studies*  
 (s. 3-36). Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1997): *On the History of Film Style*. Cambridge/ London: Harvard  
 University Press.
- Breton, André (1951): "As in a Wood". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow*  
 (3. utgave – s. 72-77). San Francisco: City Lights Books.
- Breton, André (1972): *Manifestoes of Surrealism* (oversatt av Richard Seaver og Helen R.  
 Lane). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Breton, André (2002): *Surrealism and Painting* (oversatt av Simon Watson Taylor –  
 2. utgave). Boston: MFA Publications.
- Brunius, Jacques (1954): "Crossing the Bridge". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and  
 Its Shadow* (3. utgave – s. 99-102). San Francisco: City Lights Books.
- Bunuel, Luis (1983): *My Last Sigh* (oversatt av Abigail Israel). New York: Knopf.
- Carroll, Noël (1988): "Film/ Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg". I: Marc  
 Furstenu (red.), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments* (s. 57-68).  
 London/ New York: Routledge.
- Carroll, Noël (1999): "Film, Emotion, and Genre". I: Carl Plantinga & Greg M. Smith (red.),  
*Passionate Views. Film, Cognition and Emotion* (s. 21-47). Baltimore: John Hopkins  
 University Press.
- Caws, Mary Ann (red.) (2004): *Surrealism*. London: Phaidon Press Limited.
- Creed, Barbara (2007): "The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism: Hitchcock,  
 Lynch and Cronenberg". I: Graeme Harper & Rob Stone (red.), *The Unsilvered  
 Screen: Surrealism on Film* (s. 115-133). London/ New York: Wallflower Press.

- Dali, Salvador (1932): "Abstract of a Critical History of the Cinema". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 63-67). San Francisco: City Lights Books.
- Durozoi, Gérard (2002): *History of the Surrealist Movement* (oversatt av Alison Anderson). Chicago/ London: University of Chicago Press.
- Erstad, Ola & Solum, Ove (red.) (2007): *Følelser for film*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Evans, Peter William (2007): "An *Amour* Still *Fou*: Late Buñuel". I: Graeme Harper & Rob Stone (red.), *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film* (s. 38-47). London/ New York: Wallflower Press.
- Fossati, Giovanna (2010): "Theorizing Archival Film". I: *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (s. 103-145). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foster, Hal (1993): *Compulsive Beauty*. Cambridge/London: MIT Press.
- Furstenau, Marc (red.) (2010): *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*. London/ New York: Routledge.
- Furstenau, Marc (red.) (2010): "Introduction". I: *The Film Theory Reader: Debates and Arguments* (s. 1-20). London/ New York: Routledge.
- Gjelsvik, Anne (2007): "Med deg selv som detektor". I: Ola Erstad & Ove Solum (red.), *Følelser for film* (s. 11-30). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Goudal, Jean (1925): "Surrealism and Cinema". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 84-94). San Francisco: City Lights Books.
- Gould, Michael (1976): *Surrealism and the Cinema (Open-Eyed Screening)*. Cranbury: A.S. Barnes
- Grant, Kim (2005): *Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hammond, Paul (red.) (2000): *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema* (3. utgave – oversatt og introdusert). San Francisco: City Lights Books.
- Hammond, Paul (red.) (2000): "Available Light". I: *The Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 1-45). San Francisco: City Lights Books.
- Harper, Graeme & Stone, Rob (red.) (2007): *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film*. London/ New York: Wallflower Press.
- Harper, Graeme & Stone, Rob (red.) (2007): "Introduction: The Unsilvered Screen". I: *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film* (s. 1-8). London/ New York: Wallflower Press.
- Hollows, Joanne & Jancovich, Mark (red.) (1995): *Approaches to Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Hopkins, David (2004): *Dada and Surrealism. A Very Short Introduction*. Oxford/ New York: Oxford University Press.
- Kjørup, Søren (2008a): *Menneskevidenskaberne 1: Humanioras historie og grundproblemer* (2. utgave). Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kjørup, Søren (2008b): *Menneskevidenskaberne 2: Humanistiske forskningstraditioner* (2. utgave). Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kuenzli, Rudolf E. (red.) (1987): *Dada and Surrealist Film* ("Introduction" – s. 1-12). New York: Willis Locker & Owens.
- Kyrou, Ado (1963a): "The Marvelous is Popular". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 68-71). San Francisco: City Lights Books.
- Kyrou, Ado (1963b): "The Fantastic – The Marvelous". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 158-160). San Francisco: City Lights Books.
- Kyrou, Ado (1967): "Eroticism = Love". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 197-199). San Francisco: City Lights Books.

- Langford, Barry (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh:  
Edinburgh University Press.
- Lynch, David & Rodley, Chris (red.) (2005): *Lynch on Lynch* (2. utgave). London:  
Faber and Faber.
- Morgan, Daniel (2006): "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics". I: Marc  
Furstenau (red.), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments* (s. 104-130).  
London/ New York: Routledge.
- Münsterberg, Hugo (1970) [1916]: "The Psychology of the Photoplay". I: Marc Furstenau  
(red.), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments* (s. 49-56). London/  
New York: Routledge.
- Nadeau, Maurice (1973): *The History of Surrealism* (oversatt av Richard Howard). London:  
Pelican Books.
- Péret, Benjamin (1951): "Against Commercial Cinema". I: Paul Hammond (red.), *The  
Shadow and Its Shadow* (3. utgave – 59-60). San Francisco: City Lights Books.
- Plantinga, Carl & Smith, Greg M. (red.) (1999): *Passionate Views. Film, Cognition and  
Emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Richardson, Michael (2006): *Surrealism and Cinema*. Oxford/ New York: Berg.
- Smith, Greg M. (2003): *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge/ New York:  
Cambridge University Press.
- Sontag, Susan (1964): "Against Interpretation". I: *Against Interpretation and Other Essays*  
(s. 3-14). London: Penguin Books Ltd.
- Sontag, Susan (1965): "On Style". I: *Against Interpretation and Other Essays* (s. 15-36).  
London: Penguin Books Ltd.
- Sontag, Susan (2009): *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books Ltd.

- Soupault, Phillippe (1924): "Cinema U.S.A.". I: Paul Hammond (red.), *The Shadow and Its Shadow* (3. utgave – s. 55-56). San Francisco: City Lights Books.
- Stam, Robert (2007): *Film Theory – an Introduction* (13. utgave). Malden/ Oxford/ Carlton: Blackwell Publishing.
- Thompson, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Turvey, Malcolm (2006): "Balázs: Realist or Modernist?". I: Marc Furstenau (red.), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments* (s. 80-89). London/ New York: Routledge.
- Waldberg, Patrick (1997): *Surrealism* (2. utgave). London: Thames and Hudson Ltd.
- Williams, Linda (1992): *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (2. utgave). Berkeley/ Los Angeles/ Oxford: University of California Press.
- Wollen, Peter (1972): "The Semiology of the Cinema". I: Marc Furstenau (red.), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments* (s. 171-185). London/ New York: Routledge.
- Wood, Michael (2000): *Belle de Jour*. London: BFI Publishing.

## 4.2. Film

*Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich 1955)

*Images* (Robert Altman 1972)

*Sånger från andra Våningen* (Roy Andersson 2000)

*Blow-Up* (Michelangelo Antonioni 1966)

*Professione: Reporter* (Michelangelo Antonioni 1975)

*Wuthering Heights* (Andrea Arnold 2011)

*Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky 2000)

*The Fountain* (Darren Aronofsky 2006)

*Black Swan* (Darren Aronofsky 2010)

*Viva la Muerte* (Fernando Arrabal 1971)

*Demonlover* (Olivier Assayas 2002)

*Persona* (Ingmar Bergman 1966)

*Vargtimmen* (Ingmar Bergman 1968)

*En Passion* (Ingmar Bergman 1969)

*Viskningar och Rop* (Ingmar Bergman 1972)

*Il Conformista* (Bernardo Bertolucci 1970)

*La Bête* (Walerian Borowczyk 1975)

*Dog Star Man* (Stan Brakhage 1961-1964)

*Un Chien Andalou* (Luis Bunuel 1929)

*L'Âge d'Or* (Luis Bunuel 1930)

*Los Olvidados* (Luis Bunuel 1950)

*Susana* (Luis Bunuel 1951)

*Abismos de Pasión* (Luis Bunuel 1954)

*Viridiana* (Luis Bunuel 1961)



*El Ángel Exterminador* (Luis Bunuel 1962)

*Simón del Desierto* (Luis Bunuel 1954)

*Belle de Jour* (Luis Bunuel 1967)

*La Voie Lactée* (Luis Bunuel 1969)

*Tristana* (Luis Bunuel 1970)

*Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (Luis Bunuel 1972)

*Le Fantôme de la Liberté* (Luis Bunuel 1974)

*Cet Obscur Objet du Désir* (Luis Bunuel 1977)

*Le Jour se Lève* (Marcel Carné 1939)

*Dead of Night* (Alberto Cavalcanti et al. 1945)

*The Gold Rush* (Charlie Chaplin 1925)

*Le Sang d'un Poète* (Jean Cocteau 1932)

*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola 1979)

*Rose Hobart* (Joseph Cornell 1936)

*Videodrome* (David Cronenberg 1983)

*Dead Ringers* (David Cronenberg 1988)

*Crash* (David Cronenberg 1996)

*Night and the City* (Jules Dassin 1950)

*Dark Passage* (Delmer Daves 1947)

*Meshes of the Afternoon* (Maya Deren 1943)

*La Coquille et le Clergyman* (Germaine Dulac 1928)

*El Espiritu de la Colmena* (Victor Erice 1973)

*8 ½* (Federico Fellini 1963)

*Giulietta Degli Spiriti* (Federico Fellini 1965)

*Fellini Satyricon* (Federico Fellini 1969)

*Roma* (Federico Fellini 1972)

*Amarcord* (Federico Fellini 1973)

*Les Vampires* (Louis Feuillade 1915)

*Shock Corridor* (Samuel Fuller 1963)

*Un Chant d'Amour* (Jean Genet 1950)

*Brazil* (Terry Gilliam 1985)

*Twelve Monkeys* (Terry Gilliam 1995)

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry 2004)

*The Big Sleep* (Howard Hawks 1946)

*Labyrinth* (Jim Henson 1986)

*Aguirre, der Zorn Gottes* (Werner Herzog 1972)

*Jeder Für Sich und Gott Gegen Alle* (Werner Herzog 1974)

*Rear Window* (Alfred Hitchcock 1954)

*Vertigo* (Alfred Hitchcock 1958)

*The Girl Who Leapt Through Time* (Mamoru Hosoda 2006)

*Dead Man* (Jim Jarmusch 1995)

*Ghost Dog – The Way of the Samurai* (Jim Jarmusch 1999)

*The Limits of Control* (Jim Jarmusch 2009)

*El Topo* (Alejandro Jodorowsky 1971)

*The Holy Mountain* (Alejandro Jodorowsky 1973)

*Being John Malkovich* (Spike Jonze 1999)

*Adaptation* (Spike Jonze 2002)

*La Fiancée du Pirate* (Nelly Kaplan 1969)

*Sherlock Jr.* (Buster Keaton 1924)

*A Page of Madness* (Teinosuke Kinugasa 1926)

*Perfect Blue* (Satoshi Kon 1997)

*Millennium Actress* (Satoshi Kon 2001)

*Paprika* (Satoshi Kon 2006)

*2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick 1968)

*A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick 1971)

*The Shining* (Stanley Kubrick 1980)

*La Planète Sauvage* (René Laloux 1973)

*The Night of the Hunter* (Charles Laughton 1955)

*Eraserhead* (David Lynch 1977)

*The Elephant Man* (David Lynch 1980)

*Blue Velvet* (David Lynch 1986)

*Wild at Heart* (David Lynch 1990)

*Twin Peaks* (David Lynch & Mark Frost 1990)

*Twin Peaks: Fire Walk with Me* (David Lynch 1992)

*Lost Highway* (David Lynch 1997)

*Mulholland Drive* (David Lynch 2001)

*Inland Empire* (David Lynch 2006)

*The Tree of Life* (Terrence Malick 2011)

*La Jetée* (Chris Marker 1962)

*Sans Soleil* (Chris Marker 1983)

*Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès 1902)

*My Neighbor Totoro* (Hayao Miyazaki 1988)

*Spirited Away* (Hayao Miyazaki 2001)

*Angel's Egg* (Mamoru Oshii 1985)

*Your Face* (Bill Plympton 1987)

*I Married a Strange Person* (Bill Plympton 1997)

*Idiots and Angels* (Bill Plympton 2008)

*Repulsion* (Roman Polanski 1965)

*Le Locataire* (Roman Polanski 1976)

*Laura* (Otto Preminger 1944)

*L’Affaire est dans le Sac* (Pierre Prévert 1932)

*Street of Crocodiles* (Stephen & Timothy Quay 1987)

*This Unnameable Little Broom* (Stephen & Timothy Quay 1987)

*L’Étoile de Mer* (Man Ray 1928)

*La Règle du Jeu* (Jean Renoir 1939)

*Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais 1959)

*L’année Dernière à Marienbad* (Alain Resnais 1961)

*Providence* (Alain Resnais 1977)

*Céline et Julie vont en Bateau* (Jacques Rivette 1974)

*Performance* (Nicolas Roeg & Donald Cammell 1970)

*The Man Who Fell to Earth* (Nicolas Roeg 1976)

*La Ville des Pirates* (Rául Ruiz 1983)

*Picknick mit Weissmann* (Jan Svankmajer 1968)

*Do Pivnice* (Jan Svankmajer 1983)

*Neco z Alenky* (Jan Svankmajer 1988)

*Tma/Svetlo/Tma* (Jan Svankmajer 1990)

*Faust* (Jan Svankmajer 1994)

*Otesánek* (Jan Svankmajer 2000)

*Zerkalo* (Andrei Tarkovsky 1975)

*Woman in the Dunes* (Hiroshi Teshigahara 1964)

*Zéro de Conduite* (Jean Vigo 1933)

*L'Atalante* (Jean Vigo 1934)

*Syndromes and a Century* (Apichatpong Weerasethakul 2006)

*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (Apichatpong Weerasethakul 2010)

*The Lady from Shanghai* (Orson Welles 1947)

*Sunset Blvd* (Billy Wilder 1950)

*Possession* (Andrzej Zulawski 1981)