

Josef Rafael Ottersen

Jakten på filmens *punktum*

Hvordan film med en transcendental
estetikk beveger både kropp og sinn.

Masteroppgave i film- og videoproduksjon

- Oppgave (24 702ord)
- Dokumentarfilm (67 min)

Trondheim, mai 2015.

Sammendrag

Hvordan kan film gripe tilskueren sterk emosjonelt og intellektuelt?

Jeg har en stor fascinasjon for filmer som virkelig setter seg i kroppen, både fysisk og mentalt. Har du noen gang spurt deg hva som kjennetegner filmer som blir med deg, også etter at du har forlatt kinosalen? Denne oppgaven er et forsøk på å svare på blant annet dette spørsmålet. Her presenteres film som en følelsesmaskin som gjennom audiovisuelle virkemidler kan forføre oss, løfte oss ut av hverdagen og inn i en virkelighet som kan oppleves sterkere enn vår egen. Sterke filmer formidler gode fortellingene, og stimulerer og utfordrer oss sanselig, emosjonelt og intellektuelt. Denne masteroppgaven er en oppdagelsesferd over de emosjonelle triggerne i det narrative, filmatiske virkemidler og tilskuerens persepsjon, gjennom eksempler fra regissører som Christopher Nolan, Terrence Malick, Derek Cianfrance, Arild Østin Ommundsen.

De elementene i filmen som transcenderer både de audiovisuelle virkemidlene og innholdets narrative psykologi, mener jeg er noe som i for stor grad blir oversett av filmskapere så vel som kritikere og teoretikere. Dette møtet mellom ånd og materie har mulighet til så mye mer enn det som realiseres på den kommersielle kinotoppen. Siden filmopplevelser er noe vi bearbeider på nærmest lik linje med livserfaringer, har de mediespesifikke virkemidlene for engasjement og affekt potensiale for særdeles mektig påvirkning. Fenomenologien hjelper oss å forstå hvordan vi gjennom film kan få umiddelbare og intime erfaringer som forandrer vår anskuelse av oss selv, våre medmennesker og kulturen. Lyd, bilde, stil og narrasjon har ikke bare en underordnet funksjon i å danne en forståelig fortelling, men en nesten ubegrenset frihet til å gi oss nye blikk på verden. Som den fremste primærkilde for livstolkning i vårt moderne samfunn, kan filmen ved å ta i bruk sine estetiske kvaliteter gi oss fornemmelser av de klassiske transcendentaliene sannhet, godhet og kjærlighet.

Konklusjonen min er at filmer som engasjerer emosjonelt og mentalt, har en mer transcendentalestetikk enn dem som i mindre grad berører oss. Funnene bidrar både til å forklare fenomenet at filmer setter seg i kroppen, og gir filmskapere noe å strekke seg mot.

Forord / takk til

Denne mastergradsoppgaven består både av en praktisk filmproduksjon og en teoretisk oppgave. Foruten teoridelen har jeg produsert dokumentarfilmen *Fra Sverd til Plogskjær* om arbeidet for fred i Colombia. Se egen presentasjon av prosjektet bakerst. Foruten at begge er ulike (forsøk på) svar på spørsmålet om hva som gjør at en film berører, er det ingen eksplisitt sammenheng mellom dem. Filmen blir hverken behandlet eller nevnt i teorioppgaven. Men siden begge prosjektene har preget meg så sterkt som både som filmskaper, filmviter og persen, lar ikke fruktene av arbeidet seg begrense av dette tekniske skillet. Selv om jeg i utgangspunktet bare skulle «få det fullført på si'», er jeg takknemlig for muligheten til å gå løs på såpass ambisiøse prosjekter.

Oppgaven bærer nok preg av at jeg har gjort det på deltid og mens jeg har bodd i Oslo. Samtidig som distansen har gitt meg mer frihet og selvstendig, må jeg nok si at uavhengigheten til fagmiljøet har bragt med seg andre utfordringer. Desto større grunn til å takke min veileder Stig Kulset, for støtte og råd i en mer intens innsjutt enn noen kan forestille seg.

Som en avrunding av over fem år med filmstudier, har det vært vanskelig å ikke bevege meg mot en oppsummering av alt jeg synes er viktig. Jeg har ikke villet gå bort fra å la prosjektet bli ansporet av et engasjement for film og det humane, så får jeg heller konstatere at det ble mer essayistisk enn en masteroppgave vanligvis er. Forhåpentligvis vil det jeg har produsert være til berikelse for andre, slik det har vært for meg.

Takk til Ståle og Alexander for gode tips og diskusjoner som satte meg på sporet av viktige elementer i oppgaven. Det er mange andre som fortjener takk for støtten som gjorde det mulig å komme i mål. Spesielt Johannes, Pernille, Bharath, Hai, Myron, Quyen-Di, Kristine, Eirin og Karoline for samtaler, måltider og støtte. De mangler og svakheter som oppgaven fortsatt har, står på min regning og kan ikke på noen måte lastes veileder eller andre støttespillere. Til slutt en stor takk til mine foreldre Åse og Hans-Olav, som jeg dedikerer denne oppgaven til.



Oslo, 29. mai 2015

Innholdsfortegnelse

1 Innledning: Vindu til noe større enn oss selv.....	8
1.1 Avgrensing og metode.....	11
1.2 Problemstilling og struktur.....	14
 DEL 1: HVA ER FILM OG FØLELSER?	16
2 Noen ord om persepsjon og emosjoner: En umiddelbar fornemmelse.....	18
2.1 Persepsjon av virkelighet og film	19
3 Film som kunst og følelsesmaskin: En re-presentert virkelighet	24
3.1 Kunsten å være en følelsesmaskin	26
 DEL 2: HVORDAN FILM ENGASJERER	30
4 Anatomien i en vellykket narrasjon: Å fortelle for å vekke følelser	32
4.1 Engasjement og identifikasjon.....	33
4.2 Filmfortellingens retorikk.....	35
4.3 Sentiment i film	37
5 Film som kroppslig opplevelse: Sanselig nærhet	40
5.1 Foto	42
5.2 Lyd og musikk.....	45
5.3 Et sanseorgan inn i dramaet.....	50
 DEL 3: MENING OG FORTOLKNING	54
6 Film som kognisjon og fortolkning: Å bli grepet og å begripe.....	56
6.1 Emosjoner og minner.....	57
6.2 Anskuelser som gir ny innsikt	58
7 Myter, religion og ritual: Narrativer for livstolkning.....	62
7.1 Filmen og det transcendent	64
7.2 Surrogat for religiøsitet?	66
7.3 Å se verden med nye øyne	67
8 Avslutning: Vi samler trådene	70
9 Referanser	74

1 INNLEDNING:

Vindu til noe større enn oss selv

Blue Valentine (Cianfrance, 2010) er en film om «gutt møter jente», men det er ellers lite som minner om romantiske komedier. På det beste er forholdet mellom Dean (Ryan Gosling) og Cindy (Michelle Williams) en frisk skildring av hva kjærligheten gjør med mennesker. Vi blir med når Dean forventningsfullt prøver å spore opp skjønnheten han hadde sett en dag på jobb. Det er sjarmerende hvor famlende og realistisk forelskelsen fremstilles. Selvsagt blir de et par. Men det er hele tiden er nerve av smerte som ligger under, for med sine tidshopp frem og tilbake i forholdets utvikling, kan vi ane at filmen ikke nødvendigvis har en lykkelig slutt. Det går ikke lang tid før hun oppdager at hun er gravid med ekskjæresten, men Dean tar imot datteren som sin egen. Parallelt med fortellingen om hvordan de blir en familie, ser vi hvordan forholdet sakte, men sikkert, raser sammen. Den følelsesladete musikken tar oss med på oppturer og nedturer. Men det er ingen tydelige forklaringer på hvor kjærligheten egentlig ble av. Klimakset nås når Cindy etter å ha bedt om skilsmisse gråtende slår fast at de ikke er gode for hverandre. Dean vil på sin side kjempe for vinne tilbake deres beste sider. Regissør Cianfrance viser oss bilder av den gravide Cindy som forventningsfullt ser seg i speilet. Solskinn. Ekteskapsløfter. «Dette er mitt verste», sier Dean mellom tårene på det grå kjøkkenet. Hun repliserer han må gi henne litt rom. Bilder av det nygifte paret som går ut av tinghuset, kryssklippes med at han går ut av huset alene. Mens vi absurd nok hører fyrverkeri i bakgrunnen, kommer datteren springende etter ham. Og det er her alt vi har sett i løpet av filmen, brukes som krutt mot publikum som prøver å holde tårene tilbake. Datteren prøver å dra ham tilbake, men han trygler henne om å gå tilbake til moren. Til slutt må han lure henne med et kappløp, for å sende henne til Cindy.

Hva er det Derek Cianfrance har gjort med meg? Filmen tillater meg ikke å bare la filmopplevelsen ligge igjen i kinosetet. Var det historien som var spesielt sterk? Var det musikken? Var det at det var så realistisk? Er det ting i mitt eget liv som filmen finner resonans i? Jeg konstaterer at det finnes mange filmer som setter seg som ett søkk i magen. Andre gjør

en så oppspilt at det fortsetter å krible i hele kroppen etterpå. Mye av det vi føler når vi ser film, gir utslag i kroppslige reaksjoner. Hjertet pumper, tårene renner, jeg skvetter til eller blir kald på ryggen. Hvordan er dette mulig, hvis det som utspiller seg bare er en illusjon? Er dette reaksjoner på noe jeg faktisk opplever, eller er det bare noe jeg innbiller meg? Den sterke filmopplevelsen bæres ikke bare av emosjonell påvirkning, det er også det tankevekkende som gir inntrykk. Det vi fornemmer gjennom film bearbeides videre, tematikker lever videre i samtaler og diskusjoner. Det kan være filmer som gjør et så sterkt inntrykk at det endrer vår oppfatning av noe for resten av livet. Vi er kanskje ikke særlig bevisst hvilket inntrykk film gjør på oss, men når vi plutselig blir minnet på filmer vi så for mange år siden, aner vi at det er noe vi har med oss i bagasjen.

Det som er med disse filmene som blir med oss videre, er at de griper tak i oss på et eller annet vis. Det er denne berøringsevnen jeg ønsker å ta for meg i denne oppgaven. I arbeidet finnes det paralleller til Roland Barthes, som i *Det lyse rommet* (2001) tenker høyt om fotografiets egenart. Som han, ønsker jeg å bruke affekt som ledesnor for å utforske hva filmen egentlig er ment å være. Ved å analysere sin egen opplevelse av fotografier, går det opp for ham at enkelte bilder treffer han dypere i hjertet enn andre. Hvordan klarer bildene å fremkalle så fysiske reaksjoner? Hva kan kroppen vite om fotografi? Han beskriver det som å bli rammet av en pilspiss, og denne egenskapen ved bildet, gjerne identifisert som en detalj, kaller han for punktum. Men det finnes også en sterkere kraft enn dette. Det er fotografier som vekker til live nærværet av noe som har vært, noe som har gått tapt. I et fotografi ser han sin mor som ung, samtidig som han vet at hun nå er død. Ingen kan ifølge ham benekte at referenten, i dette tilfellet hans mor, hadde vært i vinterhagen den dagen fotografiet ble tatt. Skrekkslagent observerer han «en fortidig framtid hvor døden står på spill» (2001, s. 117). Døden er både noe som *vil skje* og som *allerede har skjedd*. Tidsparadokset i at fortiden bindes sammen med nåtidens virkelighet, ga ham en så intens opplevelse at han definerer fotografiets essensielle egenart til å være at «dette har vært». Hvis det er dette fotografiet har til hensikt å være, erkjenner han at det i private bilder finnes et mer intenst punktum 2 som virker mer subjektivt. I bildet av hans mor er det ikke en liten detalj i bildet som rammer ham, men tiden, kjærligheten og døden. Her ser jeg en parallell til André Bazin (1960), som forklarer fotografiets triumf ved å vise til menneskets trang til å bevare det forgjengelige. Slik egypterne forsøkte å overvinne og stanse tiden med balsamering, innfrir fotografiet menneskets behov for å fristille objekter fra tid og rom (s. 4). Det er med sin objektive realisme at filmen, som virkelighetens kunst, evner å bevare tvetydigheter i virkeligheten og det levde liv.

Jeg har spesielt sans for filmer som sikter på noe større enn filmen i seg selv. Christopher Nolan utfordrer i sine filmer publikum til å engasjere seg i mysterier, spesielt mysteriet om menneskets eksistens. Gjennom refleksjoner over hvordan vi forstår tid, rom og tyngdekraften, viser han i *Interstellar* (2014) hvordan det transcendent fra det uendelige er til stede i det endelige. Matthew McConaughey forteller i den første traileren at vi alltid har definert oss selv gjennom evnen til å overgå det umulige. Disse øyeblikkene hvor vi våger å sikte høyere (vi ser bilder av månelandingen), hvor vi gjør det ukjente kjent, viser oss at vi er pionérer og at våre beste prestasjoner ikke kan ligge bak oss. I *The Prestige* (2006) demonstrerer Nolan filmens magiske evne til å forbløffe, og i *Inception* (2010) hvordan en konstruerer troverdige verdener hvor plantede ideer får betydning også i virkeligheten. Der Nolan gir utløp for sine ambisjoner i blockbustere for massen, behandler Terrence Malick det transcendent på en mye mer poetisk måte. I *The New World* (2005) og *The Tree of Life* (2011) viser han oss gjennom sin stilsikre fortellestil det usynlige som ligger for våre føtter. Uten at vi mister fotfeste i det sanselige og kroppslige, leder han vår oppmerksomhet mot det immaterielle som er rundt og mellom oss. Indie-regissørene Arild Østin Ommundsen og Derek Cianfrance går meir rufsete til verks. Med håndholdt kamera går de helt tett på, slik at vi rotfestet i ekte mennesker og følelser foretar eksistensielle vurderinger sammen med karakterene i *Blue Valentine* (2010), *The Place Beyond the Pines* (2013) og *Eventyrland* (2013). Det er fortrinnsvis disse filmene jeg vil komme tilbake gjennom oppgaven, når jeg jakter etter svar på hva som gjør dem til så sterke filmopplevelser.

Det disse filmene har, er et gravitasjonsfelt som trekker tilskueren dypt inn i sin fiksjonsverden. Men hva er det ved film lokker oss, og hvorfor lar vi oss lokke? Gjennom film her vi fått muligheten til å være med på de utroligste ting. Vi har kjempet det episke slaget ved Thermopylene, vi har ridd inn i solnedgangen med John Wayne og vi har opplevd viktorianske overdådigheter i kostymedramaer. I mer fantasifulle universer har vi vært med på stjernekriger og kampen mellom det gode og det onde i Tolkiens Midgar. Flettverksfilmen *Babel* (Iñárritu, 2006) illustrerer på flere plan hvordan ting på forskjellige tider og steder henger sammen i et større bilde. Det er som om filmen tar oss med inn i et større fellesskap. I tillegg til å stifte nærkontakt med andre kulturer, knytter en et idémessig fellesskap med alle andre som har sett filmen. Filmen bryter vår menneskelige ramme for tid og rom, og kobler oss på en strøm av ideer, innsikter og følelser. Og uansett hvor realistisk eller uvirkelig filmene er, lar vi det gi mening inn i vår virkelighet.

Den samme filmen vil på forskjellige stadier i livet gi deg ulike opplevelser. På samme måte som en egentlig aldri betrakter samme maleri eller leser samme bok to ganger. Dette bekrefter

at filmen må være bærer av noe mer enn det synet og hørselen innhenter av sanselig informasjon. Hvordan kan vi snakke om dette møtet mellom ånd og materie? For er det ikke slik at filmen gjør det mulig å komme i kontakt både med noe dypere i oss selv og noe utenfor oss selv? Finnes det en transcendent filmteori hvor det er mulig å tale om film på et metafysisk nivå? Fenomenologene vil si at det er bakenfor og forut for tingene at en skal søke fenomenet. Filmlerretet åpner opp, men holder samtidig på trygg avstand. Kanskje kan vi tenke oss film som et slags «mysterium tremendum et fascinans», en kombinasjon av lamslått ærefrykt og fengslende fascinasjon. Det er som å stå på Prekestolen og se utover Lysefjorden; vi både overveldes av den vakre utsikten og skremmes av den brutale høyden, samtidig som vi vet at vi står trygt der vi står.

1.1 Avgrensing og metode

Vi er i en tid hvor statistikk over hva massen liker kan brukes som oppskrift eller algoritmer i tilblivelsen av et filmprosjekt. Det beste eksempelet er Netflix, som ved å analysere sine brukere fant ut at filmer med sympatiske Kevin Spacey i hovedrollen får mange klikk, at filmene regissert av David Fincher ble streamet i sin helhet og at britiske *House of Cards* (Davies, 1990) har et narrativ som fungerer. Selvfølgelig ligger det godt håndverk bak en suksess, men det er interessant at den amerikanske varianten av *House of Cards* (Willimon, 2013-) nærmest ble skapt av «big data». De kjørte til og med ut forskjellige trailere til brukere ut ifra om de var fan av de forskjellige skuespillerne eller regissøren (Carr, 2013). Samtidig som vi begynner å tro at vi har funnet formelen for hva som treffer tilskuermassen, blir det likevel stadig vanskeligere å definere hva som er en god film. Jeg synes ikke nødvendigvis en film som klassisk sett «har alt» klarer å stimulere og utfordre i like stor grad. *House of Cards* evner å gi en umiddelbar tilfredsstillelse, men en sitter egentlig ikke igjen med så mye når det hele er over. For er det egentlig det å gi publikum det de vil ha filmkunsten handler det? Betyr det at en film går som hakka møkk på kino, at den neste filmen bør legge seg tettest mulig opp mot uttrykket i den forrige? Er det ikke heller regissørers største drøm å skape filmen ingen visste de ville ha, før de så den og skjønnte at det var nettopp dette de lenge hadde tørstet etter?

Det at en av filmens fremste egenskap er formidling av følelser, er egentlig så selvsagt at en skulle tro det var skrevet mye om det. Da er overraskelsen desto større når det viser seg vanskelig å finne teori som tar opp emosjoner i film på en tilfredsstillende måte. Både Greg Smith og Carl Plantinga innleder sine skrifter med at det emosjonelle har vært forsømt i

filmvitenskapen. David Bordwell for eksempel, har på tross av sitt imponerende forfatterskap nærmest unngått emosjonene. Som en nærmest fundamentalistisk kognitivist legger han mest vekt på hvordan filmen gir mening, gjennom at filmskaperens konvensjonelle håndtering av materialet lar tilskueren forstå fortellingen ut ifra erfaringer og andre filmer. Det at tilskueren interesserer og involverer seg, er for ham først og fremst takket være informasjonsstrukturen og ikke fordi filmen bærer med seg noe som kan fortolkes utover dette. Forøvrig går undersøkelser av emosjoner i film fort i retning av hvordan film påvirker underbevissthets (psykoanalysen), hvordan emosjoner trigger gjennom enkeltaspekter (som nærbildet, stemning, karakter) eller enkeltsjangere (skrekkfilm, actionfilm, komedie). Men tilskueren er ikke bare et forsvarsløst offer som rammes av filmens underliggende motiver. Poenget til Barthes er at det er et eksistensielt møte mellom menneske og fotografi, og det er denne typen pilspiss jeg leter etter forklaring på i film. Film er en helhetlig opplevelse som gjennom blant annet sitt manus, kinematografi, lyddesign og klipp gir oss sterke sanselige opplevelser. Det er spesielt de siste tiårene det er blitt forsket på og skrevet mer om følelser og film, blant annet hos Tan, Grodal, Smith og Plantinga. Men det gjenstår fortsatt en del arbeid for å virkelig åpne opp filmens emosjonelle slagkraft.

I en slik helhetlig tilnærming til filmkunsten, er det ikke hensiktsmessig å avgrense til sjanger. Men det er de narrative filmene jeg tar for meg, som gjerne har en evne til å engasjere på en måte som ikke avviker radikalt fra de klassiske konvensjonene i amerikansk film. Dette utelukker heller ikke TV-serier. Påkostede dramaserier som *Mad Men* (Weiner, 2007 -), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013) og *Game of Thrones* (Benioff & Weiss, 2011 -) roper etter å bli tatt inn i varmen. Når jeg trekker moderne TV-serier inn i diskusjonen, er det fordi de har ambisjoner om å gi tilskueren et emosjonelle trøkk som ligner mer på det en vanligvis ser i film enn TV.

Jeg bør gi til kjenne at filminteressen for min del er dypt forankret i det skapende, ved at jeg selv å ønske berøre mennesker med det jeg har på hjertet. Min forståelse av film er nok sterkt påvirket av hva som lokket meg til å satse på drømmen om å lage film. Omtrent da jeg hadde bestemt meg for at det var dette jeg ville, det var på medielinjen på videregående, sa filmlæreren min noe jeg aldri kommer til å glemme: «Dere må legge alt inn på å bli gode storytellere, tekniske ferdigheter og godt håndverk kan en alltid kjøpe for penger». Tanken var at det alltid vil være noen der ute som teknisk sett overgår deg på foto, klipp eller lyddesign. Men hvis du vet hvordan du kan fortelle det du har på hjertet på en måte som treffer emosjonell, er det en evne som overgår alt en kan kjøpe for penger. Mange år senere innser jeg at det er noe jeg

sikkert aldri kommer til å forstå fullt ut, men at jeg i det minste bør benytte sjansen til å komme et skritt nærmere.

Dudley Andrew presenterer i *The Major Film Theories* (1976) en metode jeg finner relevant for mitt arbeide. Basert på Aristoteles fire årsaker (*Physica* II,3) setter han opp fire tilnærminger til hvordan en kan diskutere filmkunsten (s. 7). Han mener hvilken av disse kategoriene en filmteoretiker er mest opptatt av, viser mye om dens holdninger til film. Men for å lettere kunne sammenligne ulike teoretikere, transponerer han deres sentrale spørsmål og svar, som gjerne er gjensidig avhengig av hverandre, og tvinger dem til å snakke om det samme. Denne metoden leder til fire grunnleggende spørsmål:

1. What does he consider the basic *material* of film to be?
2. What *process* turns this material into something significant, something which transcends that material?
3. What are the most significant *form* which that transcendence assumes?
4. What *value* does the whole process have in our lives? (Andrew, 1976, s. 9-10)

Gjennom disse spørsmålene kan vi forsøke å klargjøre filmens vesen og funksjon. Jeg vil også starte med råmaterialet, som omfatter hvordan filmen relaterer seg til virkeligheten gjennom blant annet bilde, lyd, tid og rom. Men siden fokuset mitt er på filmens affekt, vil jeg også inkludere menneskets forutsetninger til å oppleve noe emosjonelt, og filmens forutsetninger til å stimulere dette. Filmteknikken peker på filmskaperen og de ulike kreative prosessene som former råmaterialet, mens formanalysen ser på utformingen av det ferdige produktet og verdien i resultatet av de kreative prosessene. For meg smelter disse virkende og formale årsakene litt sammen, i det jeg beveger meg litt fritt mellom det skapende og hvilke effekter dette får. Dette utgjør også den største delen av oppgaven, fordi det egentlig søker svar på noe uutsigelig (prøv å spørre en filmskaper om å sette ord på de intuitive og kreative valgene han har foretatt) og omfatter så mange bestanddeler av mediet. Siden det ikke er noe entydig svar på hva som er objektet når en skal studere følelser og film, blir denne oppgaven en slags oppdagelsesferd hvor ulike puslebrikker til sammen gir et helhetlig inntrykk. Det fjerde aspektet er filmens mening og verdi, og tar for seg hva som er filmens mål i møte med det menneskelige liv.

Én enkelt filmteori makter ikke å forklare filmens emosjonelle egenart og kraft, det er heller slik at vi må se etter en ny helhet eller sammenheng mellom dem. I likhet med en symfoni trenger filmen alle de ulike instrumentene for å overvelde sitt publikum. Målet er å sette sammen et nytt og spennende helhetsbilde av de engasjerende opplevelsene filmen kan gi og hvorfor vi lar oss gripe, ved å dra veksel på bidrag fra både filmvitenskap, estetikk, teologi og

filosofi. Jeg skriver i en dialog mellom ulike eksempler på filmer som lykkes med å engasjere, teori som forsøker å sette ord på hvorfor det er slik, og min respons på dette. Det er kanskje en fare for å bli spekulerende i møte med mysteriet, men det jeg skriver er ikke tendensiøse gjetninger om løse fenomener. Gjennom eksempler vil jeg derfor forsøke å vise at funnene er nødvendige forutsetninger for sterke opplevelser av film.

1.2 Problemstilling og struktur

Jeg har innledningsvis reist veldig mange spørsmål som kretser rundt filmens funksjon, engasjement og emosjonelle karakter. Jeg vil koke det ned til problemstillingen:

Hvordan kan film gripe tilskueren sterkt emosjonelt og intellektuelt?

Oppgaven er delt inn i tre hoveddeler. Kapittel 2 og 3 legger introduserer det sanselige mennesket og filmen som estetisk og narrativ opplevelse. Det kognitivt-perseptuelle perspektiv og det fenomenologiske ligger deretter under resten av oppgaven. Fra et mekanisk avtrykk til regissørens subjektive frihet, vil jeg åpne for at film re-presenterer virkeligheten og levd liv på et høyere plan. Film forstås på den ene siden som virkelighetens kunst, og samtidig som en følelsmaskin som kan utnyttes kreativt. Jeg har valgt den første delen for film og følelser.

Kapittel 4 og 5 handler om hvordan filmen gjennom narrasjon og audio-visuelle virkemidler frembringer estetiske opplevelser. Her tar jeg for meg hvordan det narrative strukturerer og skaper engasjement i filmfortellingen. De mer spesifikt audio-visuelle virkemidlene sparer jeg til kapittelet 5, hvor jeg viser hvordan film som en sanselig og kroppslig opplevelse vekker følelsesreaksjoner hos tilskueren.

I kapittel 6 og 7 tar jeg for meg hvordan tilskueren bearbeider inntrykkene mentalt på en meningsdannende måte for sitt liv. På en måte kan vi si at argumentasjonsrekken følger det emosjonelle gjennom filmmediet mot det fysisk sansbare og inn i mennesket. Det er som om sirkelen blir sluttet når vi både starter og ender i en filosofisk diskusjon rundt hva det er som transcenderer selve mediet.

DEL 1:

HVA ER FILM OG FØLELSER?

Emosjoner, persepsjon, kognisjon og fenomenologi

Film som re-presentert virkelig, kunst og følelsesmaskin

En umiddelbar fornemmelse

Strong emotions have a tendency to make a mark, leaving lasting impressions that transform our psyches and imprint our memories. For that reason alone, the means by which the movies elicit emotion are worth taking seriously. (Plantinga, 2009, s 2)

Film er først og fremst en opplevelse; vi ser film for å *føle* noe og bli en erfaring rikere. Siden det følelsesmessige står så sentralt, er vi nødt til å klargjøre hvordan vi bruker ulike begreper som har med følelser å gjøre. I dagligtalen bruker vi begrepet følelser litt upresist, blant annet som synonym på nyanser av emosjonene glede, frykt, avsky, sorg og sinne. I forhold til film kan det passe at ordet gir assosiasjoner til det sanselige, samt det å bli fysisk grepet som et bilde på forbindelsen mellom film og tilskuer. Men opplevelsen vi prøver å beskrive, er mer sammensatte sinnsbevegelser enn bare sansereaksjonene. *Emosjoner* er derfor et mer korrekt begrep å bruke om den mer komplekse hendelsen å bli berørt av film, som stammer fra latin for å bevege eller opprive. Det omfatter både hvordan vi oppfatter sanseinntrykk, mer tankemessige forhold og kroppslige reaksjoner. Følelsesmessige sinnstilstander som har lavere intensitet og er mindre spesifikke kaller vi *stemning*. Det henger sammen med det vi i dagligtalen kaller humør eller atmosfære, om omgivelsene spiller inn i større grad. Sterkere og mer ensrettede følelsesutbrudd kan vi kalle *affekt*. Da kan en lettere peke på triggeren enn når en snakker om stemning, og de er gjerne mer situasjonsbetingede. De ulike emosjonene og nyansene av dem har gjerne typiske adferdsmønstre og kroppslige reaksjoner, med liten grad av variasjon i forskjellige kulturer. Vi snakker om fysiologiske forandringer som setter kroppen i en aktiveringstilstand (for eksempel puls, muskelspenning og svette) og adferdstendenser (for eksempel ansiktsuttrykk og aktiviteter) som har spesifikke funksjoner (beskyttelse, uttrykke glede/kjærlighet). Mye av emosjonene og de følelsesmessige reaksjonene har en fortsatt lite kunnskap om, siden de er vanskelige å fremkalle og utforske vitenskapelig (Jansen, 2013; Svartdal, 2012).

Når vi ser film erfarer vi noe som stimulerer til emosjonell respons. Carl Plantinga beskriver disse emosjonene som kraftige mentale tilstander som gjerne følges av subjektive følelser,

psykologisk opphisselse og tendenser til handling (2009, s. 54). Det er forstyrrelser som tar deg ut av normal fatning. Som et eksempel på hvor kompleks en emosjon er, viser han hva Jacks frykt i møte med en bjørn innebærer: Det er (1) en interesse for å overleve, (2) oppfattelse av at livet er i fare, (3) fysiologisk og autonom forandring i nervesystemet, (4) subjektiv opplevelse av sterke følelser, (5) fysisk og mental opphisselse eller uro, (6) beredskap for spesifikke aktiviteter som flukt eller forsvar, og (7) ytre utslag i kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Selv om dette er essensielle bestanddeler i emosjoner, bør vi unngå å generalisere eller si at disse elementene er nødvendige for at vi skal kunne kalle noe en emosjon. Det viktigste for Plantinga er at emosjoner er mentale tilstander som ledsages av fysiologiske forandringer i kroppen (ibid.).

2.1 Persepsjon av virkelighet og film

Plantinga (2009) mener film på mange måter kan sammenlignes med en strøm av bevissthet. Men det er ikke nok å si at filmen er «en måte å se på» eller «projiseringen av et mentalt univers». For i tillegg til det å se, er film en måte å høre, føle, tenke og respondere på. Og oppfattelsen (persepsjonen) og tenkeevnen (kognisjonen) er ikke bare noe mentalt, men helhetlig forbundet med emosjoner, affekt og kroppen. Filmen gir en særskilt opplevelse av det den presenterer, på en livlig og fornøyeelig måte. Han setter sin teori om hvordan emosjonene stimuleres i film, i en kognitiv-perseptuell tradisjon. Tilnærmingen innebærer at den aktive bevisstheten er dominerende i den mentale aktiviteten, men at vi tillegg både kan handle uten å være det bevisst (for eksempel puste) og bearbeide informasjon ubevisst. (s. 48-50)

Den viktigste grunnen til å inkludere forstanden i en drøfting av følelsesinntrykk, er at de ulike emosjonene kan knyttes til hvordan mennesker vurderer eller konstruerer en situasjon (s. 54). Når ulike mennesker responderer ulikt på den objektivt samme situasjon, er det deres konstruksjon av situasjonen som skiller dem. Som en illustrasjon forteller Plantinga om Jack som møter en bjørn og frykter for sitt liv. Kanskje er også Jane der, som selvsikkert tror at en liten pistol hun bærer vil redde henne. Jane vet ikke at kulen av lav kaliber bare til terge bjørnen, slik at de i virkeligheten er utsatt for like stor fare. Men fordi reaksjon og følelse avhenger av hvordan de vurderer situasjonen, reagerer de ulikt (s. 55).

Det vi ser er at de emosjonelle responsene er intensjonelle, menneskets oppmerksomhet er rettet mot verden. Ikke bare i forstand at emosjonene er overveide eller rådgivende, men ved at de

beskriver en forbindelse mellom en person og virkeligheten. Ord som frykt, tristhet, sinne, sjalusi, glede, skam eller skyld er begreper som sier noe om forbindelsen mellom personer og andre objekter (personer, situasjoner, miljø), i forhold til hva som angår [«concerns»] personen. Plantinga legger mer i begrepet kognitiv enn at det er betinget av overveide vurderinger. Når emosjonell respons noen ganger synes å komme nærmest automatisk, knytter han det til konstruksjonens umiddelbare erindring av sanseinntrykket. Det kan både oppleves som en tanke eller være «pre-reflektert». Det er dermed også en ubevisst form for kognisjon som spiller en viktig rolle for emosjonell respons, som en disposisjon for å bestemme personens adferd ut ifra hvordan opplevelsen struktureres av dens forestillinger. Men det betyr ikke at det er en freudiansk ubevissthet, hvor det skjer under overflaten utilgjengelig for bevisstheten. Gjennom selvbetraktelse eller observasjon av emosjonelle reaksjoner, kan en tydelig se at det er oppfattede relasjoner mellom personen og dens omgivelser, ut i hva som angår vedkommende. Derfor vi må beskrive det som en intensjonell og kognitiv tilstand (Plantinga, 2009, s. 56).

Plantingas argumentasjon viser hvordan en tradisjonelt gjerne har satt to måter å se verden på opp mot hverandre. Enten reduserer man det til ren kroppslig sansing (empirismen) eller til ren konstruksjon i bevisstheten (intellektualisme). Ikke så ulikt slik han forsøker å manøvrere mellom dem, foreslår Maurice Merleau-Ponty en tredje synsmåte, det mer maleriske eller fenomenologiske syn (Tin, 2000, s. 87).

Den nevnte intensjonaliteten, rettetheten mot verden, er også en viktig forutsetning i fenomenologien. Heidegger mener menneskets egenartede væremåte er å være «kastet inn» i verden. Fordi vi har bevissthet om vår væren er vi mer enn fornuftige dyr, og kan realiserer vår egentlige eksistens gjennom å «kaste oss» inn i fremtiden. Merleau-Ponty snakker om det å «være *til* i verden» og utdyper at det mest fundamentale ved eksistensen er å være sin kropp. Ved at mennesket erfarer verden umiddelbart og kroppslig, kommer en forbi den begrepsbaserte tilnærmingen, og kan forstå tvetydigheter og det poetiske mangfoldet i hvordan hvert individ fortolker verden slik den er gitt. Verden består ikke bare av objekter som oppfattes av subjekter, det foreligger allerede noe i oss og slik verden er gitt som utgjør eksistensvilkåret. Det fenomenologiske syn er forutsetningsløs og vil se verden slik den kommer til syne. «Istedenfor å tilstrebe et «overblikk» over verden, erkjenner [det fenomenologiske syn] å ha sitt synspunkt midt i den og som derfor kun virkelig kan se den «innenfra»» (Tin, 2000, s. 88). Når Vivian Sobshack trekker fenomenologien inn i studiet av film, er det altså med en forståelse av at sansene ikke er noe vi *har*, men at mennesket *er* sansende. Møtet mellom film og tilskuer er et samspill mellom to kropper, som begge har evne til persepsjon og uttrykk. Hun mener den

betydningsskapende aktiviteten i filmopplevelsen har sin forankring i det fysiske og sanselige. Allerede før en har tenkt bevisste og reflekterte tanker, har kroppen gjort seg opp sin mening. «[We] come to grips with the carnal foundations of cinematic intelligibility, with the fact that *to understand movies figurally, we first must make literal sense of them*» (2004, s. 59).

Tilsynelatende er lite i film som minner om den strømmen av inntrykk vi opererer med i virkeligheten (Cutting, 2005). Scenene i film er rammet inn, løsrevet fra en større helhet, delt opp med plutselige klipp mellom bilder fra ulike synsvinkler og kamerabevegelser som ikke et menneske er i stand til. I virkeligheten er vi vant til at oppfattelsen skjer i kontinuitet både i tid og rom. Når film likevel klarer å manipulere kamera, lys og klipp på en måte som tilskueren ikke legger merke til, må det være fordi det samsvarer med menneskets måte å se på (s. 9). Gjennom dybdefokus, objekter som overlapper hverandre og endringer i perspektiv, størrelser og bevegelser, kan fotografen gi oss en romlig orientering som simulerer vårt stereoskopiske syn (s. 10-15). Kamerabevegelser, lys og skygge bidrar til at vi retter vår oppmerksomhet på det regissøren ønsker. Men hva med klipp? Da filmskapere begynte å eksperimentere med å flytte kamera og klippe mellom ulike utsnitt, var det vanlig å gå til sort eller legge inn en overtoning for å binde bildene sammen. Men så oppdaget de at harde klipp også kunne fungere, og i dag brukes altså overtoning nesten bare når en vil markere at både tid og rom har endret seg.

Et interessant spørsmålet er hvorfor vi godtar klipp når kamerainnstillingen er endret, men ikke når den er den samme (s. 18). En start er at vi også i virkeligheten forandrer og klipper i den visuelle strømmen gjennom øyebevegelser og blinking. Cutter påpeker at hjernen midlertidig blokkerer visuell prosessering når øyet foretar hurtige beveger [«saccadic supression»], og at vi på samme måte kan være fysisk blinde for klippepunkter i film. Når vi i virkeligheten snur hodet eller fester blikket på nye ting, forventer vi endring i bakgrunn, former og lyssetting. Men det er noe som skurrer hvis det er skjedd bevegelser øyet ikke oppfatter eller at linjene nesten stemmer, noe Cutter kaller *beta motion* og illustrerer med neonskilt som skifter farge og form. Såkalte jumpcuts gir et brudd i kontinuiteten filmskapere vanligvis unngår i Hollywood-konvensjonen om et usynlig medium. Når en vil hjelpe tilskueren å raskt orientere seg, er det viktig at de påfølgende bildene ledsages av kontinuitet og koherens. For eksempel i en «shot-reverse-shot»-sekvens kan en gjøre det med akser hvor at de som snakker sammen ser ut av hver sin bildekant (mot hverandre) i nærbildene og at blikkene er på linje (s. 19-20). Mediet forlanger en så høy grad av kontinuitet som mulig, for det er vanskelig å forutse hvilke småting tilskueren vil legge merke til og hvilke som går den hus forbi. At en kan bli så revet med av

historien og dialogen i *The Sound of Music* (Wise, 1965) at en ikke legger merke til at det klippes mellom opptaksdager med ulikt skydekke i en scene, forklarer han med filmens kontrakt med tilskueren. Noen ganger kan en tematisk kontinuitet gjøre at en godtar strukturelle brudd, slik vi ser det i montasjer. Cutting uttrykker en viss skepsis til at Kuleshovs montasjeeffekt eller Eisensteins sammenstilling til nye konsepter kan oppfattes av tilskueren uten en ekstra innsats i tanke-konstruksjonen. Men hvis filmen først har vunnet tilskueren med sin historie, kan en godta ganske vidt hva som er formålstjenlig for historien (s. 21-22).

Zacks og Magliano (2011) tar det et skritt videre, og viser med hjelp av neurovitenskap at vi også i hverdager bryter inntrykkene våre inn i meningsbærende hendelser. Vi skal både forbi maskering på grunn av øyebevegelsenes blindhet og klipp som maskeres av andre visuelle endringer med avledende «match-on-action». Det som gjenstår er klippene vi godtar selv om de ikke dekkes til. En forklaring kan være at det også til vanlig er stor enighet om når enkelthendelse starter og begynner, når en serie av handling observeres (for eksempel at noen sette opp et telt) (s. 439-440). Tilskueren bearbeider endringene som skjer i det en følger med på, ved å segmentere hendelsene på en måte som ligner hvordan brukermanualer organiserer illustrasjoner. Tilskueren oppfatter gjerne at en ny hendelse har begynt ved fysiske endringer (bevegelse, objekter, sted og tid) eller konseptuelle endringer (kausalitet og karakterers mål) (s. 447). Det er altså noen perseptuelle hendelsesgrenser [«event boundaries»] som markerer de viktigste komponentene i oppfattelsen av hva som skjer, noe som spiller direkte inn på narrativ forståelse. Zacks og Magliano viser med fMRI-skanning at det er ulike deler av hjernen som aktiveres når et klipp oppfattes som et sceneskifte (en hendelsesgrense) eller kontinuitetsklipp (skifte i tid eller rom, men ikke hendelsesgrense). Sistnevnte viste hjerneaktivering som overlapper med oppmerksomhetsstyring innbyrdes oppgaver, tilsvarende øyebevegelser, blinking og maskering. Hendelsesgrensene blir derimot bearbeidet av hjernen på samme måte som om det var bedømming av handlingsforløp i virkelighet eller lesing av en bok (s. 443). Konklusjonen er egentlig bare en teknisk bekreftelse på at det Hollywood-filmen gjør i sin usynlige klipping, er å sammenfalle klippepunktene med perseptuelle «klippepunkter» i virkeligheten. Støttet av persepsjonen og oppmerksomheten, legger nervesystemet inn en stor innsats i å sette sammen inntrykkene til kausale og koherente hendelser. Det er dette filmskapere utnytter for å skape flyt og forståelse (s. 450).

En re-presentert virkelighet

Legenden skal ha det til at publikum ropte i skrekk, gjemte seg under setet eller forsøkte å evakuere kinoen, da Lumiere-brødrene i 1895 viste *Ankomsten av et tog*. Uavhengig om det var akkurat slik det skjedde, er det en god illustrasjon eller påminnelse om hvor fascinerende det egentlig er å se bevegelser av objekter som ikke selv er til stede. Med kinematografen tok teknologien et skritt videre med mulighet for animerte bilder, i ordet rette forstand er de tilført livaktighet. De første som forsøkte å beskrive film teoretisk, fant det vanskelig å ikke benytte begreper fra andre kunstformer. Robert Stam (2000) ramser opp noen livlige sitater: «skulptur i bevegelse» (Vachel Lindsay), «musikk av lys» (Abels Gances), «maleri i bevegelse» (Leopold Survages) og «arkitektur i bevegelse» (Elie Faures) (s. 33). Alle disse mente å definere film som kunst, men at det nå var lyset som var notene og tiden som var lerretet. Men selv om bildene i denne nye kunsten «lever sitt eget liv», har de noe å gjøre med vår virkelighet. Passende nok skal Jean-Luc Godard ha sagt at film er sannhet tjuefire ganger i sekundet (Morgan, 2006, s. 443). Opp gjennom filmteoriens historie ser vi et spenningsforhold mellom det å på den ene siden gi nye standarder for realistisk reproduksjon og på den andre siden å vise frem en fordreid abstraksjon av virkelighet.

Når en skal definere funksjonen til en uttrykksform, bør en finne ut hva det er best på (hva det uttrykker bedre enn noen andre uttrykksformer) og så ha dette som hovedmål. I likhet med fotografiet er det manipulasjon av det teknisk synlige fra virkeligheten som er filmens kilde. Fra attraksjonsfilmens evne til å skildre bevegelse og liv, utviklet filmen seg til et medium for å fortelle historier. Teknologien som har muliggjort filmatisering har først og fremst et narrativt potensiale, skriver Münsterberg (Andrew, 1976, s. 15-16). Filmen har ikke bare potensiale til å duplisere estetiske opplevelser fra virkeligheten, men har en egen poetikk som ligger i å være et selvstendig objekt for kontemplasjon og forestilling (s. 24). Det er i fortellingen følelsene ligger, og virkemidlene må brukes med omhu for å tjene denne. «The photoplay tells us a human story by overcoming the forms of the outer world, [...] and by adjusting the events to the forms of the inner world» (s. 25). Arnheim går lengst i å vektlegge at filmens mulighet til å være kunst

ligger i den artistiske og nærmest maleriske kraften i utsnittene og montasjen. Og enda mer gjennomgripende er evnen til å skape en sammenheng av flere dramatiske hendelser over tid, hvor helheten blir mer enn summen av delene. Helhet skapes både gjennom å tvinge sammen enkeltbilder som aksentueres av påfølgende bilder og bevegelsene som passerer (2003, s. 151). Filmen gir på denne måten «inntrykk av virkelig liv», men «lykkelig avkledd sin naturlighet» (Fossheim, 1999, s. 73). Dette tas videre hos de russiske formalistene, som var mest opptatt av filmklipping og hvordan montasjen hadde kraft til å skape noe nytt. For Eisenstein gi to sanselige bilder tilsammen en syntese på et høyere plan enn sine utgangspunkter. Dette gjør at filmen realiserer og baner vei fra det rent emosjonelle til det intellektuelle, med mulighet til å behandle mer abstrakte ting.

Filmhistorien skulle imidlertid vise seg uenig i Arnheims syn på at mer realistiske filmer (lyd- og fargefilm) er et artistisk forfall. Samtidig som neorealismens skred frem, skrev André Bazin flere artikler om film som virkelighetens kunst. Nettopp ved å være frigjort fra besettelsen av å etterligne sitt objekt, og er filmen blir fri til å dyrke kunstnerens subjektivitet. I motsetning til rammen på et maleriet, som inviterer innover til refleksjon av noe adskilt, er filmruten bare en maskering som avdekker en utvalgt del av virkeligheten. En trekkes innover i en forlenget virkelighet av et endeløst univers, samtidig som virkeligheten fortsetter å eksistere rundt rammen. Hovedpoenget i *Paintings and Cinema* (2003) er at filmens univers ikke er separert fra den virkelige verden. Han hadde allerede hevdet i sin *Ontology* (1960) at det fotografiske bildet skiller seg fra andre plastiske kunstformer, ved at de romlige objektene synes å eksistere «slik våre øyne ser dem i virkeligheten» (s. 6). Den kjemiske reproduksjon av virkeligheten, gir fotografiet en iboende realisme. Han hyller fotografiet som uten forkudring av en menneskelig aktør gjengir med en objektiv kredibilitet ingen annen billedkunst har (s. 7). Men han legger til at det ikke blir riktig å si at fotografiet er en re-produksjon. Det er heller snakk om en representasjon, hvor motivet blir satt frem for oss i tid og rom. Han mener tendensen mot realisme, kun har verdi i den grad det tilfører økt betydning eller forståelse (i seg selv en abstraksjon), for det som skapes (Morgan, 2006, s. 461). Men hvis subjektiviteten blir for formalistisk, mener Bazin at det fratar tilskueren mulighet til å erfare scenen som underartikulert helhet.

Béla Balázs presenterer filmen som en vending tilbake til den visuelle kulturen som var blitt avløst av ordets kultur, som ikke kan erstatte hverandre (1970, s. 43). Dette språket av gester, kroppsspråk, mimikk og mennesker i bevegelse hadde nærmest gått tapt, og det er muligheten til denne kommunikasjonsmåten som er filmens særpreg. Her ligger uttrykk og følelser som fortsatt vil være usagt selv om hvert eneste ord har blitt sagt. Malere og skulptører hadde ikke

bare fylt tomrom med abstrakte skikkelser, men gjennom gestene og karaktertrekkene latt både menneskets sjel og ånd få manifestere seg (s. 40-41). Som er forkjemper for filmens kreative potensiale, kan vi godt plassere ham i en formalistisk tradisjon. Men filmkunstens realistiske rammer gir krever også en forbindelse til det naturalistiske: «Distortion [...] must always be distorted of something. If that something is no longer present in the picture then the meaning and significance of the distortion is also gone» (s. 90). Konseptet med menneskelige utseende (fysiognomi) anvender han også på objekter og landskaper så vel som menneskelige figurer, fordi det ved å vise seg for øyet overskrider både hensikt og kommunikasjon i sin rene visualitet. Poenget hans er at det visuelle ikke må innen det tekstuelle mellomleddet for å bli meningsbærende: «What appers on the face and in facial expressions is a spiritual experience wich is rendered immediately» (s. 40).

Semiotikerne med Christian Metz i spissen ville redde filmen fra de mer filosofiske «fordervelsene» og trakk filmen inn på disseksjonsbordet. Og med det lot de all åndelig mening tørke ut. Andrew mener semiotikerne undertrykte den filosofiske tilnærmingen fordi de er dogmatisk materialistiske (Andrew, 1976, s. 242). Semiologien og strukturalismen tilfører rett nok mange nyttige verktøy for forstå filmen på et teknisk nivå, men undergraver filmen gitt oss som en helhetlig opplevelse med bakenforliggende mening. I kontrast fikk vi de franske fenomenologene som nettopp søkte en åndelig virkelighet utover det rent materialistiske og semiotiske som dominerte filmteorien. Filmteoretikere som Henri Agel, Amédée Ayfre og amerikanske Paul Schrader, hevder at film som den viktigste kunstform i dag må omfavne rikdommen av innbilningsevnen og det guddommelige.

3.1 Kunsten å være en følelsmaskin

Kulturelt finner vi filmen i en spennende antinomi: på den ene siden er det «den sjuende kunstform» for dype personlige ytringer og på den andre siden er det billig underholdning og adspredelse for massene. Vi kan kanskje se for oss en matrise hvor den eneaksen er kunst/underholdning og den andre er realisme/fantasi. Poenget er ikke å skape inntrykk av en polarisering mellom kunst og underholdning, men å illustrere film som en hybrid kunstform. For Grodal (2009) er det viktig å beskrive historiefortellingen ut ifra selve opplevelsen som skapes, og ikke bare ut ifra mediespesifikke strukturer eller lånt fra medier som litterære verk, teateret og lignende. Det er opplevelser fra den virkelige verden som realiseres i filmen. Han

løfter frem at Münsterberg allerede i 1916 beskrev filmopplevelsen som simulering av viktige mentale og kroppslige funksjoner (s. 158-159).

Skjønnhet er noe en opplever gjennom umiddelbare sanseerfaringer, og ikke noe en kommer frem til gjennom rasjonell bedømming. Immanuel Kant vil si at en «smaker» at noe er vakkert. Hvis en for eksempel hører et dikt eller ser et teaterstykke som en ikke liker, vil en ikke godta eksperters forsøk på å bevise at det er god kunst gjennom etablerte regler (Shelley, 2013). Hos Kant knyttes ikke det skjønne til et på forhånd gitt konsept for skjønnhet, men til den umiddelbare opplevelsen og erfaringen. «Etter Kant fikk man en gradvis forskyvning av estetikkbegrepet; fra å betegne læren om sanseerfaringene gikk ordet over til å omhandle studiet av kunsten» (Kristiansen, 2013, s. 64).

Det er friskt å lese Leo Tolstoj som for over hundre år siden fyrer løs på definisjoner av kunst som bare rettferdiggjør det bestående. Han er spesiell krass mot kunsten som krever utdanning for å forstå og tilvenning for å like. Det blir nesten humoristisk i hans øyne hvordan publikum på forskjellige måter bare gjentar lovprisningene de har hørt fra andre de ser opp til. Han mener den største svakheten til tidligere definisjoner er at de bare vurderer nytelsen kunst kan gi, og ikke hvilket formål det kan tjene menneskeheten (1960, s. 49). Han tar generelt et oppgjør mye av det bestående, inkludert at kunst handler om å produsere skjønnhet (som jo er en retning jeg velger å gå), og han misliker Beethoven intenst. Men det mest interessante hos Tolstoj, er hans tanker om kunst som formidling og deling av erfaring. Mer presist snakker han om at kunst er å la tilskueren bli infisert av følelser som kunstneren har følt. Mer presist snakker han om at kunstens virksomhet er overføre følelser, slik at tilskueren opplever de samme følelsene som kunstneren har følt:

Art is a human activity, consisting in this, that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that other people are infected by these feelings, and also experience them. (Tolstoj, 1960, s. 51)

For ham er det takket være kunstens evne til å formidle følelser, at mennesket har tilgang på alt ens samtidige har gjennomlevd, for ikke å snakke om hva mennesker for flere tusen år siden har følt (s. 52). Når han kaller denne formidlingen for deling eller infeksjon, mener han at det ikke bare er en *lignende* følelse, men *samme* følelse.

Ed Tan tenker i lignende baner når han spør om det er autentiske emosjoner (tilsvarende virkeligheten) en tilskuer opplever gjennom film, samt hva som kjennetegner filmatiske

emosjonene og reaksjonene på disse (1996, s. 3). Han konkluderer med at tilskueren ikke trenger å gjøre mer enn å villig følge det forståelige hendelsesforløpet og understøttende antydninger. Deretter vil de emosjonelle reaksjonene forsterke seg selv, slik at en til slutt ikke kan bryte illusjonen, men ene og alene følger filmens emosjonelle «rasjonalitet». Dermed er mer enn noe annet, riktig å kalle den klassiske spillefilmen for en følelsesmaskin (s. 250-251).

Med Tolstoys forslag om at formidling av følelser er kunstens mål, er det kanskje nærliggende å si at film er den ypperste kunstform. «The stronger the infection the better is the art, as art» (Tolstoj, 1960, s. 140). Som en total kunstform, trekker filmen også med seg de andres evne til å tilføre tilskueren erfaringer. I litteraturen vil for eksempel leseren gjennom forestillingsevnen bli en «medskaper» av fortellingen i sin egen fantasi. I film blir det skapte satt frem for oss i tid og rom, her og nå. Selv om det også her er åpent for at ulike tilskuere opplever filmen ulikt, er mindre rom for subjektiv dveling og vurdering av det som skjer. En blir nødt til å fortolke det fortløpende, slik vi vurdering ting i virkeligheten, om ikke enda mer intenst.

DEL 2:

HVORDAN FILM ENGASJERER

Fortelling, retorikk og sentiment

The Prestige (Nolan, 2005)

Breaking Bad (Vince Gilligan, 2008-2013)

Eventyrland (Ommundsen, 2013)

Mad Men (Weiner, 2007)

Sanselighet, foto, lyd og kropp

Oslo, 31. August (Trier, 2001)

The Tree of Life (Malick, 2011)

The Hurt Locker (Bigelow, 2008)

The New World (Malick, 2005)

WALL-E (Stanton, 2008)

Å fortelle for å vekke følelser

A story is a sequence of events brought into focus by one or a few living beings; the events are based on simulations of experiences in which there is a constant interaction of perceptions, emotions, cognitions and actions. (Grodal, 2009, s. 159)

Anslaget i *The Prestige* (Nolan, 2005) veksler mellom Cutter (Michael Caine) som på forlokkende vis innvier en liten jente i magiens mysterier, og Robert (Hugh Jackman) på scenen i London Teater. Den elektriske stemningen forsterkes av lyssettingen og musikken. «Enhver tryllekunst består av tre deler eller akter. Den første delen kalles *løftet*. Tryllekunstneren viser deg noe vanlig. En kortstokk, en fugl eller et menneske...». Han viser henne en gul liten fugl. På teatret er Alfred (Christian Bale) en av publikummerne som kommer opp å inspisere en ramme på scenen, før han sniker seg nysgjerrig bak forhenget. «...Han viser deg denne gjenstander og ber deg kanskje undersøke den. For å sjekke at den er ekte... Den andre delen kalles *vendingen*. Tryllekunstneren tar den vanlige tingen og gjør den til noe ekstraordinært...». Cutter setter fuglen i bur og dekker det med en duk. Plutselig knuser han tilsynelatende buret med en fuglen inni. Robert går inn i elektriske stråler og fordufter fra scenen. «...Du leter etter hemmeligheten, men finner den ikke. For du ser egentlig ikke etter. Du vil lures. ». Cutter løfter vekk duken og avslører at buret og fuglen er borte. Både jenta, Roberts publikum og filmens publikum holder pusten. Hva nå? «... Men du klapper ikke ennå. For det å få noe til å forsvinne, er ikke nok. Du må bringe det tilbake. Derfor har enhver tryllekunst en tredje akt. Den vanskeligste. Den delen vi kaller *prestisjen*». Cutter gir jenta fuglen så at hun kan juble lettet. Alfred ser Robert drukne i en vanntank.

Christofer Nolan vet hvordan han skal bergta sitt publikum. De mer personlige filmene hans, altså de som ikke er en del av Batman-franchisen, kan nesten sies å være ulike utdypinger av hans filosofi om film. I *The Prestige* handler det om filmens forbløffende magi. Etter anslaget går vi tilbake til Roberts og Alfreds ungdom, på vei mot drømmen om å bli store tryllekunstnere. Vi får stadige hint om løsninger på filmens store hemmelighet, men vi klarer egentlig ikke å se det som legges frem for oss. Spenningen bygger hele tiden opp mot «prestisjen». Han ikke bare

utdyper karakterene og relasjonene i mellom dem, men trekker oss inn deres liv og deres mysterier.

Scenene som utspiller seg er noe vi opplever, de gir utslag i ulike emosjoner mens fortellingen utfolder seg. Grodal (2009) påpeker at opplevelser av fortellingen fra tidenes morgen har skjedd i øyeblikket: en person forteller i presens om sine opplevelser basert på minner fra fortiden, og bringer med det frem kognisjon, emosjoner og handlinger rettet mot fremtiden (s. 165). Den kanoniske fortellingen er lineær, på samme måte som vi erfarer virkeligheten, fordi vår begrensede hukommelse og kognitive evner gjør det vanskelig å henge med om det er for mange temporale skift. At vi ennå ikke vet hva som skal skje, er også viktig for å opprettholde nysgjerrigheten og stimulere en tørst etter handling. Og selv om en skulle vite det endelige utfallet, som ofte var tilfellet med de mest kjente greske tragediene, er tilhøreren nysgjerrig på hvordan det utspiller seg. Med filmen ble det mulig å oppleve fortellingen på en måte som er mer direkte perseptuell enn tidligere. Hvordan filmer fokuserer og rammer inn karakterer, objekter og hendelser, styrer oppmerksomheten på en måte som er tettere opp mot hvordan vi i oppfatter virkeligheten i 1. person (s. 167-168).

Mens man i de fleste kunstformer har en kunstner som kan legge hånden på materialet den former, vedgår Robert McKee (1999) at fortellingens substans er mer uholdbar. Selv om enkelte hevder at språket er forfatterens råmateriale, er ikke ordene mer enn et av fortellingens mange medier. Slik luften bærer musikalske toner, formidler ordene noe mye dypere i historiens hjerte. Han kommer til at materialet man jobber med i fortellingen er subjektivitet. Det er også Grodals perspektiv, men McKee sier det mer eksplisitt. Fortellingens substans er at vi ser ut på verden gjennom protagonistens øyne (s. 135-136). I film konsentrerer vi oss om øyeblikk hvor karakteren forventer å oppnå noe formålstjenlig med en handling, men i stedet fremkaller uventet motstand fra omgivelsene. Livet blir plutselig spennende (s. 144-145).

4.1 Engasjement og identifikasjon

Breaking Bad (Vince Gilligan, 2008-2013) starter med at en bobil som ser ut til å være på flukt, kræsjer i ødemarken. Mens vi hører sirener nærme seg kravler Walter White (Bryan Cranston) pesende ut i bare undertøyet og med en gassmaske på hodet. Den blodige væsken som renner ut av bilen, likene om bord og våpenet bekrefter at ting ikke akkurat er på stell. Er det noe som er sikkert, er det at vi gjerne vil vite mer om hvem dette er og hva han har rotet seg bort i.

Murray Smith foreslår (1995) en struktur for engasjement som består av tre nivåer: *gjenkjennelse*, *oppstilling* og *troskap*. Når vi ser en film, er vi vant til å spørre oss hvem sin historie dette er og velge oss en helt. Derfor er *gjenkjennelse* det mest overordnede for å bygge sympati. Filmskaperne kan deretter skape en sterkere tilknytning til enkelte karakterer *romlig-temporalt* gjennom plasseres i forhold til kamera og hvor mye tid vi tilbringer sammen, og hvor mye *subjektiv tilgang* vi får (s. 75). Etter tittelsekvensen finner vi ut at Walter er gift, har en sønn med cerebral parese og jobber som kjemilærer på en skole. Ettersom han er den karakteren vi kommer tettest inn på, vil vi nærmest fysisk *stille oss på hans side*. Men så blir det både mer innviklet og spennende. Diagnostisert med lungekreft, blir han bekymret for familiens økonomiske fremtid. Løsningen blir å bruke sine evner til å produsere syntetisk narkotika, og selge det gjennom den tidligere eleven Jesse Pinkman (Aaron Paul). Det er her det siste engasjementnivået begynner å virke, hvor vi evaluerer karakterens handlinger og verdier, og på bakgrunn av denne informasjonen bygger sympati eller antipati (Smith, 1995, s. 75). Mens tilskuere i de to første nivåene ikke har noe valg, tvinges den i det tredje engasjementnivået til aktiv bedømming. Selvfølgelig er det ikke greit å selge «*crystal meth*», men serieskaperne klarer likevel å få oss til å sympatisere med ham. Den vanligste formen for moralsk orientering er at protagonisten gjennom sine gjerninger viser godhet, i kontrast til at antagonister gjør handlinger som tilskueren reagerer negativt på. I kognitiv filmteori er det et vanlig standpunkt at vi holder mest med karakterene som handler i tråd med vår moralske overbevisning (Grodal, 2009, s. 79). Narrative filmer artikulere ofte et mer eller mindre eksplisitt budskap om etikk, ideologi, religion og så videre, og det er åpenbart at tilskuerens reaksjon til disse avhenger av tilskuerens egne verdier (Smith, 1995, s. 189). Walters mer positive egenskaper, som at han bryr seg om familien, bidrar til å balansere den moralske evalueringen. Og så lenge det er andre som er verre, kommer han jo relativt godt ut av det. Når han virkelig bryter over i det onde, er alliansen kanskje allerede for sterk til å ikke være interessert i hvordan det går med han til slutt. En vil også kunne utvikle sterk troskap til en man føler antipati for, ved at man håper han til slutt får straff som fortjent.

Smiths teori om engasjement er ment som en erstatning for det man ofte har kalt identifikasjon. «Everyday talk about identification tends to depend upon a singular and monolithic conception, in which we are said to experience vicariously the thoughts and feelings of the protagonist» (Smith, s. 77). Han vedgår at tilskueren ser forbi filmens konstruksjon og lever seg inn i karakterens verden, men at man ikke må misforstå karakteren som seg selv (s. 80). Men poenget er at vi ikke lar våre emosjoner smelte sammen med karakterens emosjoner. Vi vurderer

karakterens reaksjoner på situasjonen de er utsatt for, og hvis vi vurderer det som troverdig, føler vi for vedkommende. Denne følelsen er altså noe individuelt hos tilskueren, separat fra karakterens følelsesliv. Sympati (føle for) er altså et bedre begrep enn empati (føle med).

Walter har en fascinerende evne til å overbevise gjennom ordets retoriske kraft. Hver gang noe går skikkelig skeis, er tiltaket hans å be om en prat. Han har nesten ubegrenset tro på hva han kan oppnå ved å bruke ord: bare han får forklart seg vil de (ikke så sjeldent noen som ønsker å drepe ham) forandre mening. Unntaket er hans kone, slik han uttrykker det i S3E10:

No matter how well I explain it, these days she just has this ... this ... I mean, I truly believe there exists some combination of words. There must exist certain words in a certain, specific order that would explain all of this, but with her I just... I just can't ever seem to find them.

Serien lykkes med å fortelle den forfallende historien på en så engasjerende måte, at en kan spørre seg om det virkelig finnes en viss kombinasjon av lyd og bilder som i en bestemt rekkefølge gir den ene eller andre følelsesmessige reaksjon hos tilskueren. Vanligvis snakker vi om retorikk i forbindelse med det skrevne eller talte ord, men går det an å snakke om en filmatisk retorikk? Det gjør det ikke mindre komplisert at vi i film kan peke på mange ulike semantiske nivåer: det ene er manusforfatterens tekst, noe annet hvordan skuespilleren setter det til liv og et tredje «språk» er hvordan lyd og bilde forteller det.

4.2 Filmfortellingens retorikk

Eventyrland (Ommundsen, 2013) følger Aristoteles råd om å la helten gjennomgå en serie med utfordringer, som forandrer personer, objekter eller situasjoner. Jenny (Silje Salomonsen) er en ung kvinne med drømmer og forventninger om en god fremtid, men som fanges av skjebnesvangre valg, småkriminelle handlinger med fatale utfall og venner hun aldri skulle hatt. Filmbransjen har innarbeidet etablerte prinsipper for narrativer som fungerer, som vi gjerne kaller den klassiske Hollywood-modellen. Det viktigste prinsippet er at hendelsene skal skje i en kjede av årsak og virkning som tilskueren kan henge med på (Thompson, 1999, s. 10). Det begynner med at hun og kjæresten Frank (Fredrik S. Hana) «bare» skal hente noe hasj på en plantasje, men alt går verre enn det er mulig å forestille seg. Jenny ender opp med å drepe en mann og Frank blir invalidisert an en annen. Filmen hadde startet idyllisk med at hun i skumringen forteller ham at hun er gravid, men må nå altså føde i fengsel. Selv om det er en

særdeles rå film, kan vi spore et klassisk melodrama under panseret. Noe av grunnen til at vi blir så sterkt revet med, er at alt henger på greip. Filmen følger prinsippet om at hver handling, karakter eller objekt har en motivert plass i fortellingen og kan rettferdiggjøres. Jenny er en fullstendig bygd ut hovedperson, hun handler konsekvent ut ifra hvordan hennes karakter reagerer på omgivelsene. Den viktigste katalysator for fremdrift i fortellingen er at hun aktivt forfølger sine mål (Thompson, 1999, s. 13-16). Som en god mor ønsker hun noen år senere å skape et skikkelig hjem for datteren, men glimtene vi får av lykkelig gjenforening splintres av en torpedo med harde krav. Vi erfarer også at flere har noe uoppgjort med henne som representerer større og mer uforutsigbare farer. Bekymringsløse øyeblikk må vi se langt etter. Jenny tar imot brutal og realistisk juling uten å rope etter sentimental sympati, og øker med det mitt engasjement. Mer og mer står på spill. Etter å ha overvunnet et sett med hindringer som leder til et uvanlig klimaks, ender filmen i en slags håpefull løsning.

Nå ser det kanskje ut som en helt konvensjonell film som har tatt tilskueren med på en passe lang berg-og-dalbane-tur som til slutt ender med å bli satt trygt ned på bakken igjen. Men hvis vi tar et nærmere blikk på filmens «byggeklusser» ser vi en del poetiske øyeblikk og bilder som ikke er direkte motivert eller umiddelbart kan fortolkes av tilskuer. Andre filmer tøyer det enda mer, som dristige *The Place Beyond the Pines* (Cianfranco, 2013) med veldig tydelig tredelt struktur (hvor det egentlig bare er del en som er fantastisk). Med flettverksfilmen og nonlineære fortellerstrukturer blir det enda tydeliger at Hollywood-modellen ikke kan innfri som blåpapir for strukturen i alle vellykkede filmer. En av de mest interessante regissøren for øyeblikket, er meksikanske Alejandro González Iñárritu. Hans siste film, *Birdman* (2014) er et svimlende og intenst mesterverk som er filmet så det som ut som det er tatt i én tagning. Det er likevel hans tidligere *21 Gram* (2003) og *Babel* (2006) jeg tenker på angående kreativ narrativ struktur.

Hvordan er det mulig for oss å henge med på disse fortellingene? Hvorfor er dette en minst like, om ikke mer engasjerende, enn den enklere aristoteliske tragedien? Altman (2008) kritiserer klassisk narrativ og mener enhet i handling ikke kan begrense seg til fortellingen hvor vi følger ett plott og én karakter på ett enkelt oppdrag. En fortelling krever handling, men den viktigste byggeklossen er ikke bare at personer gjør ting. At for eksempel sola skinner kan i en setting bare være del en av miljøbeskrivelsen, og i en annen setting en handling som påvirker fortellingen (s. 11, 14, 15). Det er når en som oppfattes som en karakter som spiller en funksjon i fortellingen, utfører handlinger tilskueren oppfatter som del av fortellingen, at vi har narrasjonens byggekloss. «Not just a sequence of non-randomly connected events, but a *perceived* sequence of non-randomly connected events» (s. 19). Dette er også kompatibelt med

det det vi så på i kapittel 2, om hvordan vi oppfatter og strukturerer virkeligheten med hendelsesgrenser. Jeg tror konvensjonen om at tilskueren til enhver tid bør forstå hvorfor den blir presentert for det som utspiller seg på lerretet fortsatt består, men at publikum med tiden blir trent til å tåle mer. Filmfortellingens retorikk kan nok i stadig større grad derfor manipulere hva vi til enhver tid vet. Noe Nolan utnytter til fulle i *Memento* (2000).

4.3 Sentiment i film

Et av mine høydepunkt i tv-serien *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007), er når Don Draper i den første sesongavslutningen pitcher nytt navn på Kodaks lysbildefremviser. Sjefene er bekymret for hvordan de kan løfte frem teknologien og knytte det til navnet, når hjulet ikke akkurat er så spennende. Don starter med å medgi at teknologi er forlokkende, men at det finnes tilfeller hvor publikum kan engasjeres på en dypere måte hvis de har en følelsesmessig knytning til produktet. Han begynner å fortelle om en greker i hans tidligere jobb, som snakket om nostalgien. En binding som er skjør, men kraftfull. Lyset blir slukket, og Don begynner å vise private familiebilder på fremviseren. «Teddy told me that in Greek, nostalgia literally means ‘the pain from an old wound’. It’s a twinge in your heart far more powerful than memory alone.” Det dempede, men følelsesladede musikksporet og sigaretttrøyken som siver opp i lysstrålene, gir presentasjonen en nesten sakral stemming. Don ser tankefullt på bildene av kona og barna, kanskje er det et lengselsfylt stikk i hjertet som gir stemmen et skjørt men intenst preg når han fortsetter:

This device isn't a space ship... it's a time machine. It goes backwards, forwards. It takes us to a place where we ache to go again. It's not called the Wheel, it's called the Carousel. It lets us travel the way a child travels. Around and around and back home again... to a place where we know we are loved.

Mens han avleverer punchlinen, blar han frem og tilbake mellom bilder med stor affeksjonsverdi. Sånn i tilfelle tilskueren ikke skjønnte hvor sterk scenen som utspilte seg var, bekreftes dette ved at en kollega forlater rommet gråtende og de måpende kundene får replikken «lykke til med deres neste møte» i fleisen. Det er mye som fungerer godt her: velartikulert manus, stemningsfull setting, sympatisk foto, overbevisende skuespillet, behagelig lyddesign, tempoet og klippen er balansert. Men den viktigste beskrivelsen blir at scenen berørte meg, jeg ble følelsesmessig engasjert. Etter en sesong og nærmere ti timer sammen med Don, unner jeg ham suksess i jobben. Og når jeg kjenner historien og samlivsutfordringene hans, kan jeg ane

hva han som privatperson føler på. Ikke nok med det, jeg kjenner selv et stikk i hjertet over stunder jeg lengter etter å gå tilbake til. Hvis vi ser kynisk på det, har filmer det samme målet som reklamefolkene i *Mad Men*: å knytte et sentimentalt bånd mellom produkt og forbruker. På finurlig vis lykkes serien med å si noe vesentlig om mediepsykologi, og på samme tid demonstrere nettopp dette.

Vi forbinder ofte sentimentalt med at noe overfølsomt, at det blir for mye av det gode. Vi knytter det gjerne til «føleri» som noe negativt ladet, spesielt blant menn kan det å gråte av film ses på som en svakhet. En sentimental og tåredryppende film blir derfor fort karakterisert som en «jentefilm». Igjen er jeg fristet til å låne et sitat fra Don Draper, denne gang fra andresesongens første episode: «Bare fordi noe har sentiment, gjør det ikke at det blir sentimentalt». Jeg mener det må være mulig å snakke om sentiment som en kvalitet i film uten at det er negativt ladet. At tilskueren føler noe, det er det som selger. La oss utforske hvor vi kan spore sentimentale trekk i filmfortellingen, uten å skamme oss over hva andre måtte legge i det ordet.

Som vi så i kapittel 2, blir emosjonene trigget av hva tilskueren er opptatt av. Er det helt subjektivt eller finnes det mønstre eller «rette strenger å spille på» som fungerer mer eller mindre universelt? Tan og Fridja (1999) argumenterer for at vi kan identifisere noen hovedtemaer som egner seg til å vekke sentimentale følelser. Det første temaet som presenteres er «seperasjon-gjenforening». Dette spiller på en lengsel etter søke, oppnå eller gjenvinne intimitet med utvalgte individer (s. 56). En av de sterkeste enkeltscenen i norsk film de siste ti årene, mener jeg er når datteren til Lena (Maria Bonnevie) blitt tatt fra henne i *Engelen* (Olin, 2009). Det er noe så fundamentalt som river i oss, når vi får brudd i relasjonen mellom foreldre og barn. Et lignende sentiment finner vi i *The Place Beyond the Pines* (Cianfranco, 2013), hvor stuntsyklisten Luke (Ryan Gosling) uventet har fått et barn. Jo større engasjement han får for å være sammen med og forsørge sønnen Jason, jo mindre sannsynlig virker det som at han og Romina (Eva Mendes) kommer til å en skikkelig familie. Hun har en annen kjæreste (med hus og bil) mens han kommer stadig mer på kant med loven. Men det er noen lysglimt. En dag Luke og Romina har hyggelig samvær, sier han at han vil være der når Jason opplever noe for første gang. Han har aldri spist, så de drar til et gatekjøkken og gleder seg over Jason appetitt for is. Seperasjons-temaet er her litt mer komplisert, så det lar seg ikke så lett forklare. Men denne dobbeltheten mellom å være å ikke være en familie, som gir scenen sentiment. Idet de stiller seg opp for å ta et bilde og fange stemningen, begynner Romina å gråte.

Det som kanskje er enda mer overraskende, er at den mer actionspekkede romfartsfilmen *Interstellar* (Nolan, 2014) ikke lot det være mange tørre øyne i kinosalen. Etter et kort, mislykket oppdrag på en planet i nærheten av et sort hull, hvor tiden går fortere enn på jorda. Da Cooper vender tilbake til romstasjonen, tar det tid før det synker inn at er gått over 23 år. Hjemme har han forlatt datteren med lovnader om å komme snart tilbake, men har hun altså ikke hørt fra faren sin på flere tiår. Tårene renner mens han ser videohyllene fra sønnen som melder om viktige livshendelser han har gått glipp av, før også han gir opp og sender sin siste hilsen. Plutselig dukker datteren opp i en videomelding:

Today is my birthday. And it's a special one because you once told me that when you came back, we might be the same age. Well, now I'm the same age that you were when you left... and it'd be really great if you came back soon.

Det andre narrative paradigmet er når rettferdigheten står på spill (Tan & Frijda, 1999, s. 58). Her er det enkelt og greit kampen mellom det gode og det onde, hvor at det gode står frem i møte med overveldende ondskap. Dette ser vi tydeligst i spenningsfilmer, men den store kampen for den gode sak. Selvoppofrelse og frelse. Det kan også være melodramaer som stiller spørsmål om hva som er rett og galt, og andre filmer som balanserer mellom moral og umoral. Det tredje og siste av hovedtematikkene som egner seg for å vekke følelser, kaller de «ærefrykt-inspirasjon», og beskrives som en fascinasjon og hang til videre kontemplasjon og hengivenhet. Samtidig er det en gjerne noe frastøtende som gjør at du skjelvende og ser etter ly. Dette følelser av noe større enn en selv, at en bevitner noe majestetisk og storslått. Som kampscenene i *Atter en Konge* (Jackson, 2003). En annen type overveldende følelse, opplever vi under orgelspilling i *De Usynlige* (Poppe, 2008).

Sanselig nærhet

More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience. A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood. (Sobchack, 1992, s. 3-4)

Et av de vakreste øyeblikkene i *Oslo, 31. August* (Trier, 2011) er når Anders (Anders Danielsen Lie) og Johanne (Johanne Kjellevik Ledang) forlater en fest og sykler ut i Oslo-natta. En fyr har løpt i ring rundt en fnisende dame og leker med et fresende brannslukkingsapparat på henne. De to havner på en sykkel, mens Johanne og Anders følger på en annen. En svsjende lyd følges av en hvit pulversky de triller gjennom. Den diegetiske lyden fades sakte ut og Anders legger hodet mot ryggen foran seg. Forsiktig hører vi en litt drømmende musikk komme inn, noen enkle pianoklanger. De seiler nedover gata mens det taktfast kommer nye skyer fra pulverapparatet. Anders lukker øyne. Johanne ser fremover med et beruset smil.

Det er noe magisk Joackim Triers lar oss få oppleve, og stikkordet her er stemning. For Greg Smith er det nettopp det å skape stemming som er filmens primære emosjonelle effekt (2003, s. 38). Kort sagt kan en si at det er de filmatiske virkemidlene som inneholder emosjonelle *cues* som beveger tilskueren mot en bestemt stemning. Smith mener konsepter om nytelse, ubehag og begjær ikke evner å favne hvordan filmen ulike steder appellerer til følelsene på forskjellige måter. Film vil heller ikke tvinge tilskueren til å føle på en bestemt måte, det er mer snakk om en invitasjon. Filmen bidrar til å skape en ønsket stemning. Denne kan både avvises helt eller delvis, og godtas på forskjellige måter. Over tid deler filmen ut en rekke invitasjoner til å føle, som tilskueren responderer på ut ifra faktorer som hvor filmvant den er og hva den velger å godta (s. 12). Grunnen til at han fokuserer på stemning, er at emosjonene i seg selv ser ut til å ha kort varighet, men hjelpes av forberedende tilstander som legger opp til å uttrykke bestemte emosjoner. Det er i disse forventningene stemningen har sin plass. Gjennom triggere som

skaper forventninger om bestemte følelser, orienter stemningen oss til å evaluere situasjoner og miljøer med forrang til elementer som overensstemmer med en viss emosjon (s. 38).

Når Luke i *The Place Beyond the Pines* (Cianfranco, 2013) ber Romina fortelle om sønnen, er stemmen helt nær, nesten hviskende. Dermed er vi allerede i en intim setting før vi har sett bildet av dem ved siden av hverandre i sengen (lydmessig starter samtalen mens vi ser ham vente på at hun skal bli ferdig på jobb). Dialogen på rundt ett minutt filmes i én tagning, helt rolig og nært. Cianfranco legger gradvis på en vakker vuggeviser sunget av koret til Ennio Morricone. Luke smiler når Romina forteller at hun tygger epler for han, men at det ikke er så ekkelt som det høres ut når det er hun som gjør det. Stemningen er særdeles familiær og bygger seg opp til en emosjonell bølge som skyller inn over oss når han sier at han vil være der når barnet opplever noe for første gang. Hun må tørke en tåre, leppene begynner å dirre. Vi ser det foregår en vekselvirkning mellom stemning og emosjon, ved at stemningen også trenger disse korte (men sterkere) dosene av emosjoner for å fortsette (Smith, 2003, s. 42). Musikken fortsetter når de i neste bilde er utendørs og spiser is. Det er overskyet, og ikke noen spesielt classy burgersjappe de sitter utenfor. At vi likevel kan ane en varm ettermiddagssol, skaper en tvetydighet opp mot omgivelsene. Hele settingen samsvarer med den mer indre stemningen karakterene opplever, noe de ønsker å fange i et bilde. De er klar over at familielykken de nå får smake på, er et helt unikt øyeblikk. Servitøren spør om motorsykkelen skal med på bildet. Han svarer at den er en del av familien og at hun skal prøve fange hele stemningen. De holder rundt hverandre, Romina smiler gjennom tårene. En ny emosjonell bølge skyller over oss. «Sikker på at jeg skal ta bilde når hun gråter?». Replikken får henge litt i luften mens vi går nært på damen som tar bildet. Forløsningen utsetter dermed litt, til kamera panorerer tilbake. Det er en ganske kul posering de har, med håndens hans som dekker øynene hans mens hun smiler bredt. Det humoristiske avløser sentimentet, slik at episoden får lande før vi plutselig er med på et nytt bankran. Tilskueren trenger ikke følge med på alle signalene eller huske detaljene i scenen, men den helhetlige stemningen og de emosjonelle øyeblikkene stimulerer til at det av verdi får satt seg.

En annen sterk stemning eller estetisk opplevelse, kommer etter Luke flytter inn i et trailerhus. En fengslende remiks av Mike Pattons *The Snow Angel* har bygd seg opp i bakgrunnen, og fyller ørene idet kamera i neste øyeblikk svever fremover mellom tretoppene. På veien under oss følger motorsykkelen de slake kurvene. Luke stopper i et lyskryss og betrakter Romina, sønnen og stefaren gjennom vinduet. Vi opplever en spennende kombinasjon av frihet og sår ensomhet. En stemming som markedsføringsapparatet visste å utnytte, da de i siste halvdel av

trailerens ønsket å formidle filmens dybde og emosjonelle kraft med nettopp samme fengslende musikk og montasjebruk. Siden følelser blir fremkalt gjennom et bredt spekter av stimuli, forbundet i et nettverk av assosiasjoner, utnevner filmen alle perseptuelle signaler for å oppnå dette. De filmatiske følelsetriggerne inkluderer både ansiktsuttrykk, bevegelse, talemåte, lyd, musikk, mise en scène, klipp, foto, karaktertrekk og narrative situasjoner. Hver av disse kan bidra til å skape en stemningsorientering eller trigge en emosjon (Smith, 2003, s. 42). Hos Smith har de emosjonelle markørene i den klassiske Hollywood-filmen gjerne rot i det narrative. Stemning og emosjoner forstås mer som tekstuelle cues som vekker følelser hos tilskueren og bidrar til fremdrift i den målrettede fortellingen. Ethvert øyeblikk av narrativ betydning har da potensiale for å gi et følelsesmessig utbytte (s. 44-45). Smiths teori om stemning og emosjoner bidrar altså til å forklare hvordan de filmatiske virkemidlene opprettholder engasjementet og påvirker filmens intensitetskurve. Men det kommer likevel til kort i forsøket på å forklare hvordan filmen kan berøre oss utover det som ligger i narrativets innhold og psykologi. Derfor her jeg hverken intensjon om å gå videre med stilstudier eller lage en minihåndbok i kinematografi, men derimot forsøke å se hvordan de audiovisuelle virkemidler kan la oss oppleve noe ekstraordinært i film. For er det ikke nettopp i det sanselige vi erfarer det grenseløse?

5.1 Foto

In cinema the camera carries the spectator into the film picture itself. We are seeing everything from the inside as it were and are surrounded by the characters of the film. They need not tell us what they feel, for we see what they see and see it as they see it. (Balázs, 1970, s. 48)

The Tree of Life (Malick, 2011) starter med at en rødhåret jente ser begeistret ut av et åpent vindu. En poetisk bildemontasje bindes sammen av et englekor som synger og en voice-over som forteller om nådens og naturens vei i livet. Vi ser jenta bære en hund. Solsikker. Blå himmel og en sol som titter frem bak skyene. Hun studere hvordan solen treffer fingrene hennes. Kamera svever rundt fru O'Brien (Jessica Chastain) når hun som voksen sitter på en huske og leker med barna. Bildene skildrer livet på en vakker, ja rett og slett nådefull måte. Familie tar plass rundt kjøkkenbordet, og kontrastene begynner å manifestere seg. «[Nature] finds reasons to be unhappy when all the world is shining around it. And love is smiling through all things». Tilbake til henrykte barn. Kamera søker oppover trærne og glimt av varm ettermiddagssol. Det

er en gjennomgående stil i hele filmen at bildene gjerne kan stå for fortellingen på egenhånd. Oppstigning mot solstråler og tretopper byttes ut med et stort og mørkt fossefall. Det kommer et telegram på døra, som frembringer et hjerteskjærende hulk når innholdet har sunket inn hos fru O'Brien. Lyden av hva som ropes i telefonrøret er helt kuttet ut når mannen (Brad Pitt) overdøvet av motordur får beskjeden på en flyplass. Han stivner til og bøyer seg som om det var en knyttneve som traff ham i mellomgulvet.

Lik en kunstmaler leker kinematograf Emmanuel Lubezki seg med komposisjonsprinsipper, blikkpunkt, perspektiv og forhold mellom lys, form, størrelser og rom. Det er dette som løfter film til kunst, mente Rudolf Arnheim (2003) da han i 1934 feiret filmens maleriske kvaliteter med boken *Film als Kunst*. Men i motsetning til de abstrakte penselstrøkene Arnheim sikter til (vi kan jo se for oss filmene fra den tyske ekspresjonismen), maler Lubezki med en poetisk realisme. I *Tree of Life* er det særlig i skildringen av ungdommene, at kameraet formidler friheten, gleden og det levende på en overbevisende måte. Det er også imponerende når kameraet flyter gjennom vinduer og dører og endrer eksponering i kameraet etter lysforholdene. Vi ser små barneskritt som ennå ikke klarer bære kroppen. Filming fra barnets perspektiv under kjøkkenbordet. Opp-ned filming av skygger som spiller fotball. Makrobilde av regndråper på et stort blad. Mor som gjemmer seg i gardinene. Lubezki gjør ikke disse grepene for å at vi skal bli oppmerksomme på fotografens dyktighet, men for å at tilskueren skal bli dratt inn i hvordan disse menneskene opplever verden. Den estetiske opplevelsen vi får når en sommerfugl (ikke CGI!) lander på Jessica Chastains utstrakte arm, retter ikke vår oppmerksomhet mot kameraet som fanget øyeblikket, men gir oss tvert imot en opplevelse av å være til stede når verden på stadig nye måter kommer til syne for oss.

Foruten å re-presentere en realistisk virkelighet, lar vi oss engasjere av fotografiets kraft til å fange en virkelighet som er utenfor menneskets oppfattelsesevne. Tilbake i 1878 satte Eadweard Muybridge opp en rekke kameraer i god «Matrix-ånd» langs en løpebane, for å ta en fotoserie av en hest i galopp. Gjennom øyeblikksbildet beviste han det som det blotte øyet ikke kunne bekrefte: at alle hestens fire ben var i luften samtidig. Bazin skriver at vi blir tvunget til å akseptere at motivet som reproduseres virkelig eksisterer, på samme måte som et fingeravtrykk deler felles væren med den opphavelige fingeren (1960, s. 8). Fotografiets indeksikale status stod mye sterkere den gang, men filmen kan fortsatt bruke at folk har en tendens til å godta det fotografiske. Selv om en med stadig flere mulighetene til manipulasjon ikke lenger kan si at bildet har et iboende og automatisk sannhetskrav, vil tilskueren kjøpe det som ser ekte ut, som nettopp noe ekte. Film kan ikke alltid si at «dette har vært» akkurat slik

det vises. Men det tilskueren ser, deler væren med noe en kan oppfatte i virkeligheten - om en åpner øynene. Det handler mer om en perseptuell eller psykologisk realisme enn et indeksargument. Hos Bazin finner vi en måte å behandle virkeligheten på, som befinner seg i en dialektikk mellom realisme og abstraksjon (Morgan, 2006, s. 470).

Det å virkelig *se* verden, handler om å delta i dens tilsynekomst. Både Malick, Ommundsen, Cianfrance og Nolan lykkes i sine filmer med å gjøre det hverdagslige til noe ekstraordinært. Med et malerisk blikk kan filmskaperen søke å se det sette bli synlig, forbi det er i det synlige at det usynlige skjuler seg (Tin, 2000, s. 90, 92). I følge Balazs lar filmbildet oss møte realiteten under andre betingelser, slik at den avdekker det vi kjenner så godt at vi ikke lenger ser det. Han mente at vi med filmen endelig hadde funnet tilbake til det lenge glemte språket av gester og ansiktsuttrykk (Elsasesser, T. & Hagener, M., 2010, s. 59). Skriftspråket hadde nærmest visket ut det menneskelige ansiktet, men gjennom filmen blir kroppen på synlig og får en ny besjeling.

Et veldig talende bilde, er når storebror har fått en lillebror og ennå ikke har forsonet seg med den nye virkeligheten. Vi har sett et par nærbildet av spedbarnet før vi går ut og ser brorens skepsis. Idet han trekker seg litt unna, går kamera nært på ham. Ord kunne ikke beskrevet bedre det vi intuitivt forstår ut fra bildene. I neste øyeblikk velter han kurven med leker, og ser ut til å ville slå eller kaste en figur på babyen. Det er spesielt nærbildet som markerer øyeblikket for sympati eller engasjement. Deleuze artikulere at «the affection image» nettopp er nærbildet og at det dreier seg om ansiktet (Elsaesser & Hagener, 2010, s. 60). Nærbildet lar oss ikke bare se verden i et nytt lys, men også oss selv. For det gir en speileffekt når det viser et ansikt eller gir verden muligheten til å se tilbake på oss (s. 69). Kinematografien i *Tree of Life* demonstrerer at film ikke kan reduseres til hva det handler om tekstuell. Fotoet gir oss glimt av noe annet, noe det er vanskelig å sette ord på. Det som ligger bakenfor, og som på en måte gjør alle ting nye.

5.2 Lyd og musikk

Our ears are open before we are born. Our consciousness begins with them. Is that the real reason why we can never, ever close our ears so long as we live?

Joackim-Ernst Berendt, i Sonnenschein (2001, s. 72)

Vi kan lukke øynene eller snu oss bort, men hørselen er ikke noe vi er i stand til å stenge igjen av egen vilje. Det er først når lyden ikke stemmer, eller at ikke vi kan se noe, at en blir bevisst hørselens funksjon. Publikums ubevisste forholdet til lyd, gir ifølge Sonnenschein lyddesignere stort spillerom til å jobbe i det skjulte (2001, s. 72). Når vi sanser noe gjennom synet eller berøring, skjer det gjennom ytre flater, men gjennom øret får filmopplevelsen innpass i tilskuerens indre. I tillegg til denne direkte tilgangen som alltid er åpen, bærer lyden et helt unik utvalg kvaliteter. Mens bildet bare kan være rettet mot et snevert område av gangen, kan man gjennom hørselen både skjelne mellom ulike lyder, plassere lydkilder tredimensjonalt og vurdere om toner harmonerer eller dissonerer. Dermed skaper det vi ser og hører i film en helhet som til sammen gir mye større verdi enn summen av delene (s. 151-152).

I *Oslo, 31. august* (2011) leker Joackim Trier med lyddesign i forhold til hvordan vi i virkeligheten skiller ut lyder. Som nevnt forsterker nedtoningen av reallyden den subjektive og litt magiske opplevelsen på sykkelen i nattscenen. En annen spennende scene er på en cafe, hvor vi vet at Daniel jobber med en del interne ting. Tankene hans vandrer fra sitt eget og videre til hva forskjellige mennesker rundt ham prater om. Her brukes lyddesign aktivt for å styre oppmerksomheten. Fra et mer sammensatt lydbilde går vi subjektivt inn på hva Daniel hører, sammen med et nærbilde av ham. Vi sveiper innom et par forskjellige samtaler, en motordur får ham til å kaste et blikk ut av vinduet. Noen unge jenter ler av en som har skutt seg selv med en hagle. Et venninnepar snakker om en kjæreste som sa noe diffust da de pusset tenne. Blikket følger noen som passerer på gata og fortsetter i et tankesprang om hvor de er på vei. Men lyden plasserer ham fortsatt i kafeen, hvor det sitter en og leser opp sin «bucket list». Fortellerstilen er frisk, lyd og bilde lever til tider hvert sitt liv, men ikke så overdrevet at det føles som en effekt.

Det Trier gjør er å konstruere et akustisk rom rundt karakteren. Arnheim har helt rett i at filmens to-dimensjonale abstraksjon blir ødelagt når lyden forvandler det til en mer realistisk tre-dimensjonal representasjon. Vi er ikke bare tilskuere av noe som skjer på en flate foran oss,

men lydfilmen trekker oss inn i en fullstendig opplevelse. «The spectator [becomes] a bodily being enmeshed acoustically, spatially and affectively in the filmic texture» (Elsaesser & Hagener, 2010, s. 131-132). Helt konkret kan man si at lyden fyller luften med gjenklang og symboliserer det romlige som bildet impliserer. Lydens bløthet, flyktighet, tetthet og plastisitet er det som tilfører filmen en massiv følelse av tyngde (s. 148).

En annen spennende film lydmessig er *The Hurt Locker* (Bigelow, 2008), som blant alle prisene den mottok fikk Oscar for beste lyd. Filmen starter med POV-filming fra fjernstyrt beltebil som kjører over grus og stein. Oppløsningen er dårlig, utsnittet tett og vi får lite visuell hjelp til å orientere oss. Men musikkbruken, bønnerop og andre stemmer som roper på arabisk plasserer oss i hvertfall riktig region. Vi går ut av POV og ser roboten som kjører frem, mens soldater evakuerer folk i bakgrunnen. En tekstplakat forteller oss at vi er i Bagdad. Det filmes med et riksete håndholdt kamera og en hektisk klipperytme forsterker opplevelsen av kaos. Lyden både binder sammen bildene og intensiverer spenningen. Når tilskueren har så vidt fått orientert seg, bryter også lyden mer med kontinuiteten. Ikke i den forstand at det ikke er koherent, men det skjer raskere skifte i både type og intensitet på lyd. Vi går over til å i større grad høre den kaotiske lyden som hører med til hvert bilde, slik som at en bil plutselig kjører forbi helt nært. Musikken blir mørkere og mer pulserende. Roboten nærmer seg posene som er alle er så redde for, og vi introduseres for de amerikanske soldatene som fjernstyrer den. Både musikken og støyen er blitt borte når det avdekkes en stor bombe. At lyden blir roligere har både en narrativ funksjon ved å fortelle at evakuering er over, og retter et tydeligere fokus på det nervepirrende arbeidet de nå står ovenfor.

Her ser vi at lyden spiller en viktig rolle i å bygge ut realismen og kontinuiteten. Lyddesign handler dermed i stor grad om å fortelle hva som skjer, også utover det som tilskueren ser i det innsnevrede området kamera avdekker. Vi kan høre rundt hjørner og gjennom vegger. Det er vanskelig “å lure” hørselen, så poenget her er og få detaljene så korrekte at alt stemmer i det underbevisste.

Lyden brukes både til å ledsage bildene og til å fortelle noe mer. Den første scenen i *The Hurt Locker* er et godt eksempel på hvordan tempo og intensitet defineres gjennom hvordan tale og effektlyder er designet. Etter at vi har blitt introdusert for karakterene, utvides lydbildet og får økt tempo med korte lydklipp av mennesker, kjøretøy og stemmer. Rett før bomben sprenger, oppleves bildene mer hektisk ved at soldatene roper i munnen på hverandre i tillegg til at desperasjonen kommer tydelig frem i ordene uttale. Lyden fortelles oss hva en skal se etter i

bildet, og bekrefter på en sterk måte at det vi ser er realistisk. I dette tilfellet er ikke det visuelle særlig utydelig, med et rikt utvalg bilder i sakte kino av bomben som går av og hvordan sjokkbølgene påvirker objektene rundt. Men lyden gjør at vi virkelig føler rusten forsvinner ut av bilen som står i nærheten. Når grus og stein løfter seg, hører vi det helt tett.

I motsetning til hva Arnheim fryktet, ble motstanden mellom bilde (flate) og lyd (rom) noe som ble utnyttet i et mangfold av kunstnerisk og innovative måter. Ofte opplever vi at lyd og bilde har sammenhenger eller komplementære egenskaper som gir en felles mening som de hver for seg ikke kunne ha formidlet like bra (s. 140). I *Eventyrland* (Ommundsen, 2013) brukes ofte lyd til å antyde hva som skjer utenfor billedruten, som for å illustrere ting vi ikke ser men som karakterer reagerer på. Andre veien vil det vi ser i billedruten plassere lyden i sammenheng med personene eller handlingen vi ser. Et viktig uttrykk i den såkalte kontrakten mellom lyd og bilde i film, er resiprositet. Lyden viser oss bilder annerledes enn om det hadde vært alene, og bildet gjør at vi hører lyden annerledes enn om den lød alene i mørket (Chion, 1994, s. 21).

Når Jenny og Frank er på plantasjen sniker det seg inn litt ubehag gjennom musikken, men det er når vi hører lyder bak oss vi for alvor blir urolige. Elsaesser poengterer at vi er mer ømfintlig for lydpersepsjon enn bilde, og at dette er noe som film (spesielt skrekkfilmen) utnytter til å mane frem nærværet av noe truende vi ikke ser (s. 137). At lyden virker så sterkt her, kan knyttes til ørets funksjon i å orientere oss og sørge for at vi ikke er i fare, spesielt det som skjer bak ryggen. Når de mer voldelige scenene utspiller seg, er det igjen lyden som forsterker realismen. Siden de raske bevegelser er vanskelige å lagre i presise trajektorier eller distinkte figurer, vil kroppen underbygget av lyden «gjettes» på hva som mest sannsynlig skjer. Chion begrunner dette med at blikket i tillegg til å følge med på hva som skjer i tid, forsøker å utforske hva som skjer i det fysiske rom, mens hørselen kan fokusere på et detaljert felt og følger dette temporalt (Chion, 1994, s. 10). Siden mengden informasjon vi oppfatter er begrenset, er det en fordel at de to persepsjonsformene leder mot det samme. Når Jenny slår Tønder i hodet med en stein, er det den dumpe lyden som bekrefter at hun treffer hardere enn det i realiteten ser ut som. Og når vi ser henne denge løs der vi forventet hodet hans er, hører den dumpe lyden bli til knas og deretter splætte-lyder og ser blod som spruter, er det ikke så mye tvil om hva som skjer. Elsaesser & Hagener skriver at det er vanlig at mye av en films brutalitet (slag, eksplosjoner og bilkræsje) formidles gjennom lyd. «Two ‘lies’ makes for one ‘truth’» (s. 147). «It is the ear that renders the image visible» (2010, s. 147).

Mange tenker at filmmusikk er bra når en ikke merker at den er der. Det kan godt være det skyldes interessen for lyd i film, men for min del kan musikken aldri bli usynlig. Det er heller slik at de filmene hvor jeg blir oppmerksom på god musikk og lyddesign, raskere kommer på listen over mine favoritter. Poenget med det tradisjonelle utsagnet er uansett ikke merkbarheten av filmmusikken, men at den skal virke i fortellingen, i en underordning til handlingen. Når musikken som brukes i *Eventyrland* er stemningsladete toner signert Thomas Dybdahl, er det fordi filmen har en spesielt stemningsladet og emosjonell estetikk. Spesielt i montasjene med Merete og når musikken underbygger idyllen i anslaget, er den veldig styrende i forhold til hvordan vi opplever stemningen i scenen. Andre steder i filmen, ligger musikken mer i bakgrunnen og antyder velbehag eller avsky. Trier bruker også mye stemningsladet musikk i sine filmer, og da på en subtil og kontrollert måte. I *The Hurt Locker* er musikken absolutt hørbar, men i stor grad usynlig flettet inn i det narrative. Tunge rytmer og spektakkel brukes bare når det også i fortellingen er mye action på gang. Det som brukes oftere er en svak rumling eller droner i bakgrunnen, baserer på elgitarer, elektronisk musikk, strykere og simuleringen av lokale lyder. I tillegg til å bygge opp spenning, får musikken også en mer direkte peke-funksjon noen steder.

Det er spesielt når musikken kombineres med tid til ettertanke, at filmens sentiment får satt seg. Omtrent midtveis i filmen, etter at James og Sanborn har tatt ut noen fiender i ørkenen, trer filmens musikalske tema frem mens en støvsky virvler bortover i de livløse slettene. De puster ut, men fortsetter å holde utkikk med årvåkne øyne. Vi får litt tid til å fordøye det vi har vært med på så langt. Gjennom kikkerten ser Sanborn liket av fienden og svelger. James hoster sand. Rundt oss ser vi bare tomme vannflasker. Et par andre soldater som er i skjul bak dem, gir ham en juice. Musikken tar seg opp mens James prøver åpne den, og rekker den til Sanborn før han så mye som har tatt en slurk. De ligger der fullstendig utkjørte, ingen sier et ord. Men vi har nesten ikke rukket å sette pris på roen, før det blir ubehagelig stille. Etter at en ny trussel er tatt ut, får vi et nytt moment ledsaget av musikk. Helt på slutten får vi også et lengre brudd fra den konstante trusselen og intensiteten. James og Sanborn kjører en pansret bil, og musikken indikerer at det er tid for ettertanke. Nå skal vi kjenne etter. Gutta snakker om hvordan de takler risikoen, tar seg lange tanke pauser. Sanborn sier han er ferdig, nå ønsker han seg en sønn. Hva er det som gjør at James klarer det?

- Every time we go out, it's life or death. You roll the dice, and you deal with it.
- I don't know, JT. You know why I'm the way I am?

Og der har vi egentlig hele filmen. Kombinasjonen av tempoet i scenen, det de sier og musikken gjør ikke bare denne scenen betydningsfull, men øker sannsynligheten for at vi husker filmen i det hele tatt. Vi skal se mer på minner i neste kapittel, men det er interessant hvilken rolle musikken spiller i alle øyeblikkene filmen gjør et sterkest emosjonelt inntrykk.

En blir kanskje mer oppmerksom på musikkens evne til å vekke følelser, når en opplever den isolert. Med musikk i bilen kan en gå fra å være nedfor til å bli oppstemt. Og hva er vel en fest uten musikk? En kan gå på konserter og plutselig føler seg mer tilstede og levende enn på lenge. Det være seg på en tettpakka rockeklubb eller med et symfoniorkester på operahuset. 190 år etter at Beethovens 9. symfoni ble urfremført i Wien til enorm begeistring, fremføres det av Bergen Filharmoniske Orkester. Men kraften er den samme. Et crescendo gir meg magesug, og humaniora-studenten i meg spør seg om kunst i det hele tatt er i stand til å bli bedre enn dette. Ja det kan det, innser jeg, når et nytt tema introduseres og jeg overstrømmes av nye og enda mer overveldende følelser. Det er ikke tilfeldig at den klassiske filmmusikken er dominert av «harmoniske stryker melodier» i «et senromantisk tonespråk» (Iversen & Tiller, 2014, s. 71). Nicholas Cook skriver at en musikk i romantikken fikk en prominent rolle i formidle følelser og emosjoner direkte, uten intervensjon av ord eller bilder (2000, s. 19). De som hørte på Beethovens musikk opplevde at den snakket direkte til dem. Selv om de fysisk var i samme rom, tok musikken dem ut av denne verden og pakket hver av dem inn i sin egen sfære (s. 21). Musikk har en kraft til å transcendere tid og rom, det er et vindu til en mystisk verden for de innvidde (s. 27; 32). Cook trekker frem Heinrich Schenker, som i sin omtale av Mozarts symfonier, skriver at musikkens verdi ligger i åndelig oppløfting: «[A]n uplifting, of an almost religious character, to God and to the geniuses through whom he works (Cook, 2000, s. 32). Det er stor enighet om at musikk på egenhånd kan uttrykke følelser, men man har ofte vært forsiktig med å si om den gjør mer i film enn å forsterke og artikulere følelser som allerede ligger i de andre elementene. Iversen og Tiller trekker også frem Laines foreslag om at en reagerer med følelsesmessig resonans når en deler de følelsene en scene er ment å formidle (Iversen & Tiller, s. 93).

Både Nolan og Malick er regissører som spesielt stor grad benytter seg av episk filmmusikk som trekker oppmerksomhet mot seg selv. I tillegg til å musikkens narrative funksjon og utfoldelse av det emosjonelle, blir den som et eget kunstverk. Elsaesser og Hagener kaller det en egen estetisk realitet side-til-side med bildet (2010, s. 147). Spesielt Terrence Malick er en stor fan av klassisk musikk, og kunne nok ha gitt ut samleplate med hørverdig klassisk musikk etter hver film. I *Tree of Life* brukes det nærmere tretti forskjellige klassiske spor, hvor de mest

. Og siden jeg nevnte Beethovens musikk har en fremtredende rolle i *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971), og er også brukt i uforglemmelige filmer som *Django Unchained* (Tarantino, 2012), *Die Hard* (McTiernan, 1988), *Kongens Tale* (Hooper, 2010) og *Traffic* (Soderbergh, 2002). Dette at lyden og musikken blir en egen estetisk størrelse, preger også *Game of Thrones* (Benioff & Weiss, 2011 -). Gjennom både godt lyddesign (vi hører mye og gode lyder av jern, lær, jord og vann i serien) og mektig musikk forsterker opplevelsen av at dette er kvalitetsfjernsyn. Det *høres* rett og slett dyrt ut. En trenger ikke være fan for å få gåsehud bare vignettmusikken spilles av.

Som en total kunstform, mener jeg filmen har evne til å kombinere de kraftige opplevelsene av både å gå på teater, konsert og fotoutstilling eller lese en god bok. Det er mye som tyder på at jeg hadde en like sterk musikalsk opplevelse av *Tree of Life* som av Bergen Filharmoniske Orkester, bare at jeg i førstnevnte glemte at jeg satt og så på en fremføring. Jeg tror en del av forklaringen til filmens emosjonelle slagkraft ligger i at det er en sammenstimling at kunstformer og uttrykk.

5.3 Et sanseorgan inn i dramaet

The New World (Malick, 2005) starter under vann mellom store fisk. Vi skimter en kvinne (Q'orianka Kilcher) på andre siden av vannflaten. Hun berører vannet med hendene og i neste øyeblikk svømmer hun sammen med oss. Det er naken hud og hår som bølger seg i vannet. Selv om man sitter tørr i en kinosal, får man en sterk fornemmelse av å være omgitt av vann. Vi går over vannflaten til noen seilskuter som seiler innover elven. Kaptein Newport (Christopher Plummer) og kaptein John Smith (Colin Farrell) er blant personene som skal grunnlegge en av de første koloniene i Amerika. Når han senere møter kvinnen vi gjerne kalle Pocahontas (et navn som ikke brukes i filmen) blir han mer og mer lik dem i deres relasjon til naturen. Malick og fotograf Lubezki får frem det levende i gresset, vannet og lyset. Men det er når elementene kommer i kontakt med karakterene at vi virkelig kjenner at vi er der. Mellom utfordringene i å etablere byen og konflikten som utvikler seg med de innfødte, vender vi stadig tilbake til forholdet mellom John og Pocahontas. Uten felles språk blir berøring, kroppsspråk og dans veien til å forstå hennes kommunikasjon. Det er som om det trigger alle sansene hans, for vi blir mer var hvordan hendene hans berører gresset som står ham til livet, hvordan føttene treffer den fuktige bakken. Det er stadig et spill mellom hud, grønne vekster, vann og lys. I gjenkjennelige poetiske montasjer med dem i ulike situasjoner mens vi hører hviskende voice-

overs som for eksempel: «Love... shall we deny it when it visits us... shall we not take what we are given» og «They have no jealousy, no sense of possession. Real, what I thought a dream». Det er ikke så lett å oppleve fremdriften i historien, men det filmen gir av poetiske og sanselige opplevelser er helt eksepsjonelle.

Her er det noe som overgår det vi så langt har sett på av engasjement og sanselig stimuli. Det får meg til å spørre, hva med de andre sansene? De eneste sansene tilskueren låner filmen, er blikket og ørene, men her blir det tydelig at en kan føler så mye mer. Jeg vil nå prøve en hypotese om at karakteren fungerer som en surrogat for de andre sansene.

Jeg vil trekke frem et annet eksempel fra kunsthistorien på at legemlig nærvær skaper en nærhet til handlingen som utspiller seg. Fire hundre år før Colin Farell sanser seg frem i den nye verden, malte Caravaggio det brutalt realistiske bildet *Tvileren Tomas* (1601-1602). Hele den første knokkelen på pekefingeren til Tomas forsvinner inn i Jesu åpne såre, kanskje merker vi oss også den skitne neglen på tommelfingeren. Apostelen Thomas fikk et lite flatterende tilnavn festet til seg, men jeg mener denne episoden først og fremst er et sterkt narrativt virkemiddel. Det at noen var der, og til og med stakk fingeren sin inn i Jesu kropp, forteller sterkere enn noe annet at *dette skjedde*. I sin realisme sammenfatter og gir bildet en fysisk presentasjon av det største dramaet mennesket kjente til. Mennesket de hadde sett bli drept, stod nå kroppslig frem for dem. Jeg tror vi kan si at Tomas som sanselig korrigerer sin tvil bidrar mer til at leseren kan tro, enn dem som allerede hadde godtatt oppstanden. Det naturalistiske, eller skal vi si sanselige uttrykket hos Caravaggio og hvordan han skildrer Tomas som en vi kan identifisere oss med, gir tilskueren en sterkere opplevelsen av nærvær.

At tilskueren har en representant inn i filmen, er et viktig narrativt virkemiddel. I *Engaging Characters* (1995) trekker Murray Smith en linje til den mimetiske tradisjonen fra Aristoteles poetikk med si at karakteren ikke bare er en tekstkonstruksjon med visse funksjoner, men at den må være en menneskelig representasjon (*human agent*). Han mener det er ved at karakteren er reflekterende og handler troverdig i en relasjon til virkeligheten, at tilskueren blir engasjert følelsesmessig (s 5). For å ha en personlighet tilskueren kan relatere seg til, setter Smith opp en katalog av syv egenskaper karakteren bør ha. Det mest interessante for oss er de av mer fenomenologisk art, men jeg tar med hele listen:

1. a discrete human body, individuated and continuous through time and space;
2. perceptual activity, including self-awareness;
3. intentional states, such as beliefs and desires;
4. emotions;

5. the ability to use and understand a natural language;
6. the capacity for self-impelled actions and self-interpretation;
7. the potential for traits, or persisting attributes.

(Smith, 1995, s 21)

Både kaptein Smith og Pocahontas er proppfulle av både lengsler, sanselig aktivitet og selvbevissthet. Men kanskje forstår vi enda mer om vi ser på et mer paradoksalt eksempel, som søppelroboten WALL-E. Som hovedpersonen i filmen med samme navn (Stanton, 2008) og vinner han hjertene til både unge og gamle. Det er åpenbart en engasjerende karakter, men hvordan kan det ha seg at vi relaterer oss til en robot? Hvordan kan vi forstå ham som en menneskelig representasjon? Han er et subjekt med sosial funksjon, det etableres allerede helt i starten at han lengter etter en levende partner. Uten å gå mer inn på det narrative, vil jeg si at filmen oppfyller andre konvensjoner til engasjement og utvikling i plot og karakter. Det som er interessant, er hvordan Pixar legemliggjør denne blikkboksen. Fra Smiths skjema er det spesielt punkt 1, 2 og 7 som hjelper oss å forstå hvordan de har lyktes med det. Selv om Wall-E ikke er av kjøtt og blod, har han helt tydelig en kropp med menneskelige fysiske egenskaper. Det å være et atskilt individ i tid og rom, er en viktig forutsetning for gi publikum et nærvær i filmuniverset. Han har også individuelle karakteristiske egenskaper som gir ham en personlighet. Fysisk sett har han et absolutt minimum av en kropp: en boks med to store kameralinser (øyne), hydrauliske armer og beltehjul. Spesielt øynene inviterer til kontakt. Filmskaperne makter å la ham uttrykke all verdens emosjoner bare ved å justere vinkelen på dem. Han har klyper som minner oss om fingre, i tillegg til at rust, skitt og andre skavanker gir ham karakter.

Når Wall-E en dag ser en musikal på en gammel TV-skjerm, gjør det et sterkt inntrykk å se to mennesker som holder hender. Vi blir vitne til at hans egne fingre griper etter og legges seg rundt hverandre, i et forsøk på å kopiere denne menneskelige gesten. Han er åpenbart bevisst sin egen kropp og dens forhold til tid, rom og fysiske lover. Dette gjør at publikum i større grad tror på hans kroppslighet. Allerede i anslaget strekker han armen ut mot et insekt han oppdager. Når denne hopper på håndflaten før den kravler videre inn «under skjorta», reagerer Wall-E med rykninger og en komisk elektronisk gurglelyd. Han er kilen. Vi bevitner ulike komiske situasjoner av at han får ting i øyet, leker med en ball osv. Senere i filmer ser vi at han også blir fysisk utslitt.

Det som gjør WALL-E til en spesielt interessant karakter, er at han sanser og opplever slik vi gjør det i virkeligheten. Etter å ha blitt forlatt på planeten i lang tid, har han utviklet

nysgjerrighet og trang til å utforske omgivelsene. Han legger merke til ting rundt seg, og hvis han finner en gjenstand han liker tar han på den. Mens tilskueren i løpet av anslaget forsøker å forstå hva slags karakter dette er, stopper opp i et veiskille og vurderer hvilken vei han skal gå. Han har rett og slett persepsjon som ligner menneskers. Ved å fremstille ham som en subjektivt aktør i universet som sanser og vurderer situasjoner, blir han ikke bare forstått som en robot som følger ordre, men som en aktiv karakter. Senere ser en robot som ligner på ham, lar sanseinntrykkene synke inn og vurderer at den er ødelagt. Pixar gjør ham til vårt sanseorgan i inn i dramaet.

Hvis man kan lage noe så sanselig med en animasjonsfilm om en blikkboks, er det vanskelig å se hvilke grenser det er for hva film kan skape av opplevelser.

DEL 3:

MENING OG FORTOLKNING

Informasjon, minner og ny innsikt

Inception (Nolan, 2010)

Eternal Sunshine of a spotless mind (Gondry, 2004)

Film som livstolkning, filosofi og transcendens

The Place Beyond the Pines (Cianfranco, 2013)

Interstellar (Nolan, 2014)

Eventyrland (Ommundsen, 2013)

Å bli grepet og å begripe

Egentlig er det ganske utrolig at kroppen klarer å dekode film til et meningsfylt innhold. Øyet ser 24 stillbilder i sekundet, som tilskueren oppfatter som bevegelser som om det virkelig skjer i realtime foran ham. Og de ulike klippene settes sammen til scener og forstås i sammenheng med et større narrativ, hvor replikker, lyd og musikk også formidler et meningsinnhold. Filmer publikum oppfatter som spesielt gripende, må i første omgang oppfattes og dernest treffe dypere på et emosjonelt eller intellektuelt plan. Vi har i det foregående sett på hvordan vi gjennom film får sanselige erfaringer som både ligner på og overskrider hverdagserfaringer. Men hvordan tilskueren konstruerer de ulike situasjonene ut ifra informasjonen den har, spiller en avgjørende rolle for hvordan vi reagerer emosjonelt på filmen. Eisenstein minnet stadig om at filmens intellektuelle aspekter alltid er forbundet med «sanselig tanke» eller «emosjonell intelligens», og ikke har noen verdi uten det organiske (Sobchack, 2004, s. 55).

Et interessant fenomen er hvordan filmens får en plass i bevisstheten utenfor selve filmopplevelsen. For øyeblikket kan jeg for eksempel ha gledelige forventninger til Joackim Triers *Louder Than Bombs* (2015). Det har ikke blitt sluppet en eneste trailer, men hans tidligere filmer og uttaket til hovedprogrammet i Cannes indikerer at jeg har noe godt i vente. Filmen eksisterer «der ute» og er en del av min sfære allerede før jeg har sett den. Her ser vi et samspill mellom det subjektive og kulturens mer kollektive bevisstheten. Kjente filmsitater er også et godt eksempel på hvordan filmer får evig liv i samfunnet. Jeg nevnte i kapittel fire at det å ha investert tid i serier som *Mad Men*, er noe som gjør oss mer knyttet til karakterene og historien. Det blir som når en leser en bok periodisk og lar fiksjonsfortellingen følge som en parallell til det virkelige liv. Ofte er det et sosialt fellesskap som bidrar til å gi filmopplevelsen større plass i bevisstheten. De filmene en bearbeider, enten det er på egenhånd, men kanskje særlig i diskusjon med andre, er de man gjerne får et størst forhold til. Når *Game of Thrones* (Benioff & Weiss, 2011 -) kommer med en ny episode hver mandag, har fansen brukt tiden imellom til å både bearbeide inntrykkene fra forrige episode og spekulere i det neste som kommer til å skjer. Hendelser diskuteres på skole og arbeidsplasser, og på internett finnes det en uhorvelig

mengde artikler og diskusjonsforum for dem som tiltrekkes av å gå mer i dybden. Dette viser hvordan vi virkelig *bryr oss* om karakterer, filmer og serier som engasjerer oss.

6.1 Emosjoner og minner

Mot slutten av tredje sesong av *Breaking Bad*, spiser Walter middag hjemme hos Gustavo. Det er servert en chilensk fiskesuppe, som vekker minner fra barndomsminner:

It always amazes me the way the senses work in connection to memory. I mean, this stew is simply an amalgam of ingredients. Taken separately, these ingredients alone don't remind me of anything. Not very much at all. But, in this precise combination, the smell of this meal, instantly - it brings me back to my childhood. How is that possible?

Gustavo, s03e11 av *Breaking Bad* (Gilligan, 2010)

Den samme følelsen kan jeg ha når jeg ser film. Det kan være steder, noe en karakter sier, stemningen, noen detaljer i bekledning, en hendelse som utspiller seg – et eller annet som trigger minnet om noe jeg selv har opplevd. Jeg har vært inne på at fotografiet er øyeblikkets og minnenes medium. Kan film, som ligner mer på hvordan vi opplever verden, i enda større grad vekke minner? Hvordan har det seg at tidligere selvopplevde følelsene trigges av film?

Mary Lamia (2012) skriver om hvordan emosjonelle minner gjør at mennesker og hendelser blir med deg for Psychology Today. Ved å bli minnet på en hendelse, kan en både oppleve glede, anger eller sorg. Selv om følelsen som aktiveres av minnet er svakere enn den reelle opplevelsen, kan det likefullt være gledelig eller smertefullt. Set ser ut til at tanker kan trigge emosjoner, like full som emosjonene kan gi kognisjoner. Det som gjør forsterker emosjonelle minne så, er at de både kan trigges av informasjon og hvilken som helst sanseerfaring.

En konsekvens av dette ser vi i *Eternal Sunshine of a spotless mind* (Gondry, 2004). Plottet har sitt utgangspunkt i at en Joel (Jim Carrey) oppdager at kjæresten Clementine Kate Winslet) har slettet ham fra minnet, og at han bestemmer seg for å gjennomgå samme operasjon selv. Filmen starter med at de kommer i prat på et tog, uten at de ser ut til å kjenne hverandre. Men kjemien er god. Jeg kan ikke sikker på om de første scenene er virkelige hendelser, minner fra disse hendelsene (at vi er inni hodet til Joel mens disse viskes ut) eller kanskje et møte mellom dem etter at de har visket hverandre ut (men likevel egentlig har en lang historie sammen). Karakterene så sære at en ikke vet om dette skal tas seriøst og det mye rare effekter og

gjenstander i filmen. Ettersom tilskueren begynner å nøste opp hva som egentlig foregår i denne filmen, blir en mer og mer fascinert over historien. Det er rett og slett en maskin som leter etter minner i Joels hukommelse, og sletter det som på et senere tidspunkt kan forstyrre illusjonen om at de aldri har vært sammen. Samtidig som tilskueren får se hvordan de ble kjent, blir også karakterene minnet om historien. Det morsomme er at Joel (og Clementine?) mens de gjenopplever dette, angrer på at de bestilte slettingen. De prøver å gjemme seg i hukommelsen, mens maskinene altså fjerner minner om hendelser, steder, sanger, og samtaler som kan minne om forholdet.

På samme måte kan ulike personer gråte av ulike årsaker selv om filmen er den samme. Den ene gjenopplever kanskje noe fra barndommen, en annen har kanskje nylig har vært pårørende i en overførbar situasjon, mens en tredje utelukkende kanskje .

6.2 Anskuelser som gir ny innsikt

Seeing is a kind of union. As poetry has described it, we *drink* colors and forms, forces and expressions. They become a part of ourselves. [...] But the seeing that really unites is different. Our language has a word for it: Intuition. This means seeing *into*. It is an intimate seeing, a grasping and being grasped. It is a seeing shaped by love.

Tillich, side 128-129

Når en forstår at filmen formidler noe meningsfylt, begynner vi gjerne å se mer enn bare det ytre. Den sanselige opplevelsen kan forføre oss og filmen kan stimulere oss intellektuelt, men jeg tror det er «med hjertet» vi lar oss rive med på et dypere plan. Kanskje er filmens form noe som må vekke tillitt før en trer inn i det innerste. Vi kan sammenligne det med beruselsen hos en som er forelsket. Den forelskede kan argumentere for at sin utkårede er vakker, intelligent og har en beundringsverdig personlighet. Mange av de rasjonelle begrunnelsene for kjærligheten kan verifiseres av andre, uten at den samme tiltrekningen foreligger hos dem. For x-faktoren som utgjør kjærligheten, kan ikke reduseres til rasjonelle bevis. Det er en mer intuitiv opplevelse, som kan gi en beruselse hvis en lar seg ramme av den. På samme måte kan filmens sanselige triggerne eller rasjonelle forklaringen bidra til at en våger å la seg overvelde. Det å engasjeres av en film kan hverken forklares bare ved hjelp av det sanselige eller som et resultat av rasjonell vurdering: Det er en mer intuitiv opplevelse av at en ønsker å investere sin tid i det som utspiller seg på lerretet. Det at tilskueren føler noe, har vært en ledesnor når jeg i denne

oppgaven har jeg jaktet på filmens x-faktor. Men *punktum* er noe som overskrider engasjement og emosjoner; det innebærer også bevissthet, kunnskap og subjektivitet. For filmen tilbyr en anskuelse som ser inn i noe nytt.

Cobb (Leonardo DiCaprio) er en «drømmetyv», som gjennom en hemmelig teknologi kan dele drøm med sine ofre hvor han henter ut dyrebar informasjon. Filmen *Inception* (Nolan, 2010) handler om oppdraget som er omvendt av hva han er vant til: denne gangen skal han plante en ide. For å ikke bli avslørt av målets sikkerhetsapparat (underbevisstheten) ønsker han å konstruere så troverdige drømmeverdener som mulig, samt å starte nye drømmer inne i drømmene for å virkelig komme dypt inn. For å få dette til, danner han et lag med blant annet sin høyre hånd Arthur (Joseph Gordon-Levitt), sin venstre hånd Eames (Tom Hardy), arkitekten Ariadne (Ellen Page) og et knippe andre. Selvfølgelig er det en actionfilm med bølgevis av motstand og hindringer i veien for det som ser ut som den perfekte forbrytelse. Det er fascinerende hvordan historien utspiller seg i tre nivåer av drømmer, eller skal vi si dimensjoner, med hver sitt tidsløp. Det er mye spennende å tygge på i forhold til drøm/virkelighet, underbevissthet, introduksjonen av limbo og forstyrrende relasjoner fra fortiden. Men det mest interessante aspektet, foruten at de konstruerer troverdige verdener, er at ideen de planter er en følelse. For en idé kan ikke være informasjon som kommer utenfra, men noe en opplever at kommer fra en selv. Og de må formidle den så enkelt og tydelig at de er sikker på at Fischer fortolker den riktig. Her er det nemlig sånn at ideen vokser til en sannhet i virkeligheten. Det som plantes i nivå tre, er at Fischers far er skuffet over at sønnen forsøkte bli som ham. Cobbs oppdragsgiver er nemlig en konkurrent som ønsker at Fischer skal oppløse businessimperiet han er i ferd med å arve.

Konseptet som presenteres i *Inception* tror jeg også kan illustrere filmkunsten. En ting er sammenligningen med drømmer. Det at filmen er en illusjon, gjør at den også opererer i fantasiens og forestillingens verden. Der lokker den frem oppspilt forbauselse og barnlig fryd. Og som både gode eller onde drømmer er noe vi våkner av, setter også filmen oss av igjen i den virkelige verden. Men filmtilskueren har vært bevisst tilstede under filmen. Det er ikke en fortelling som forsvinner lik en punktert såpeboble. Jeg tror dette med å plante en idé er noe som filmen, kanskje i skremmende stor grad, er i stand til. Selv om vi ikke nødvendigvis godtar informasjon vi er uenig i, er det vanskeligere å avvise en følelse en selv har opplevd.

I film kontemplerer vi sannheter sansene ikke kan gripe på egenhånd. Vi går inn i de dype røttene til ting, kanskje ser vi inn i drømmene av våre drømmer og finner størrelsene vi kaller

skjønnhet, sannhet og kjærlighet. Det er et mer umiddelbart og indre syn. Jeg liker Tillichs beskrivelse av intuisjon som å begripe og å bli grepet. Forståelsen og det emosjonelle henger uløselig sammen. Det intuisjonen ser er det som forener, det som er evig, det som står over forgjengelige ting (s 129). Intuisjonene er bevisste instinkter som gir oss innsikt på en umiddelbar og erfaringsbasert måte. Innsikten vi får står i forhold til om opplevelsen er autentisk og i berøring med sannhet. Det trenger ikke være ekte (det er jo gjerne bare en fiksjon), men sant. For eksempel i *Frihetens Regn* (Darabont, 1994) inviteres tilskueren til å bearbeidelse rettferdighet og frihet emosjonelt og intellektuelt. I *The Place Beyond the Pines* (Cianfranco, 2013) handler det om eksistensielle spørsmål av mer moralsk art. Er det for eksempel moralsk riktig å utføre ulovlige gjerninger, hvis det er for et større gode (å forsørge familien)?

Kan vårt moralske kompass la seg påvirke av filmopplevelsen? Som jeg var inne på i kapittel 4, har vi en tendens til å sympatisere med karakterer som handler i tråd med vår moralske overbevisning. Et interessant spørsmål er om dette også virker den andre veien. Bekymrede kritikere kan for eksempel mene at tilskuere vil lære seg å bli kannibaler eller psykopater av å se *Nattsvermeren* (Demme, 1991). I psykoanalytiske tradisjon kan en mene filmopplevelsen letter på undertrykte sadistiske drivkrefter, mens Noël Carrol mener våre moralske og emosjonelle posisjonene er så fastsatte at fiksjonen ikke kan påvirke dem. For ham kan filmen i beste fall utdype allerede inntatte holdninger (Grodal, 2009, s. 80). Om jeg forstår Grodal rett, tar han en slags mellomposisjon der filmskaperne med sitt ekstreme uttrykk på den ene siden (mimetisk) tar et oppgjør med noen mørke sider som også finner hos reelle mennesker, og på den andre siden (kommunikativt) tar tilskueren med på en emosjonell «berg-og-dalbane» som gir både tilfredsstillelse og noe å tenke på (s. 95-96). Som jeg nettopp var inne på, tror jeg det er sjeldent vi lar oss overbevise av filmer som eksplisitt forkynne en ideologi som motstrider med våre egne. Vi forsterker våre holdninger når vi blir servert noe som resonerer, og avviser det som avviker for mye. Men i mellom det å sluke ideer og å avvise dem, er det rom for utfordring.

Vi kan for eksempel anse *The Wolf of Wall Street* (Scorsese, 2013) som en mørk komedie som forherliger kriminelle, skildrer synden må en fengslende måte og feirer umoral. Istedenfor å løfte frem alle ofrene, vier filmen sin oppmerksomhet til hvitsnippskriminelle som virkelig storkoser seg. Et annet standpunkt kan være at det er en modig og viktig film som utforsker grådighet og pengejag. Selv om ikke karakterene «får som fortjent», viser Scorsese hvor fristende, morsom, absurd, fordervelig og skruppelløs (med dvergkasting som tidsfordriv!) den

umoralske virkeligheten er. På samme måte gjør *Breaking Bad*, uansett hvor fengslende serien er, at du ikke akkurat har lyst til å lage, selge eller bruke methamfetamin.

Vi ser at møtet med film kan representere den filosofiske jakten eller kjærlighet til sannhet og visdom. Ved å forsøke å forstå og forklare verden, mennesker, naturen og dens prosesser, vil filmen hjelpe tilskuere å utlede og begrunne modeller for livsførsel. Filmen *representerer* ikke bare ulike mennesker og kulturers syn på verden, men den kan bidra til å *skape* mening. Og det er spesielt når vi reflekterer over opplevelsene, at vi lar filmene få varige spor. La oss gå videre og se på hvordan det vi fortolker får verdi for våre liv, gjennom å forme tro, forestillinger og personlig engasjement.

Narrativer for livstolkning

Movies function as a primary source of power and meaning for people throughout the world. Along with the church, the synagogue, the mosque, and the temple, they often provide people stories through which they can understand their lives.

(Johnston, 2000, s. 13)

For noen år siden kåret en avstemming fra over to tusen film-fans *Frihetens Regn* (Darabont, 1994) til tidenes mest inspirerende film (FilmMagasinet, 2007). Vi finner også titler som *Schindlers liste* (1994), *Forrest Gump* (1994), *Livet er herlig* (1947), *Billy Elliot* (2000) og *Den grønne mil* (2000) på lista. Både resultatene og avstemmingen i seg selv viser at det er en vanlig oppfatning at det å se film er en berikende beskjeftigelse. Axelson (2005) trekker frem tilsvarende undersøkelser fra Sverige, hvor han også går mer kvalitativt til verks. Som eksempler på filmer som gir en oppløftende opplevelse og et positivt syn på livet, nevnes *Den fabelaktige Amélie* (Jeunet, 2001), *Dagen er din* (Weir, 1989), *Elling* (Næss, 2001) og *Ringenes Herre*-triologien (Jackson, 2001-2003), foruten gjengangere fra listen over (s. 30). Listen preges av inspirerende forbilder som hjelper oss å stake ut hvem vi ønsker å være. Det kan være flere grunner til at filmer kommuniserer noe inn i ens liv. I dybdeintervjuene kan vi lese lyspunkt som at filmer som *Dum og dummere* (Farrelly, 2004) gjør at en føler seg smartere enn en kanskje er (s. 31). Når en annen skal velge en film som har hatt betydning for hennes syn på tilværelsen, vurderer hun *Lilja 4-ever* (Moodysson, 2002) og *Titanic* (Cameron, 1997) men lander på *Så som i himmelen* (Pollak, 2004). I de andre filmene kunne det være enkeltdeler som gjorde et sterkt inntrykk (en tanke, en scene eller ett tema), mens *Så som i himmelen* berørte hele hennes liv. Hun følte seg sterkere og lykkeligere på vei ut av kinoen, ved at filmen både bekreftet og utdypet det hun oppfatter som meningen med livet: å bli lykkelig, følge sitt hjerte og sine drømme, bygge ærlige vennskaps- og kjærlighetsrelasjoner. Hun mener filmen tar opp eksistensielle spørsmål om skyld og ansvar, hva et godt liv er, hva kjærlighetens vesen er og hva menneskets er. Undersøkelsen resonerer godt med mine egne opplevelser. Uansett hvor vonde øyeblikkene i *Lilja 4-ever* er, og at den påvirket mitt syn på menneskehandel og prostitusjon for resten av livet, er det vanskelig å sette den øverst på min favorittliste.

I den moderne kulturen er filmer blitt vårt største fortellermedium og myteskaper. De presenteres oss for narrativer som vi former livene våre rundt. Gjennom aspekter fra tilskuerens dagligliv utforsker filmen nære og dype moralske og religiøse forestillinger, både reelle og innbilte. Ikke ulikt *Så som i himmelen* (Pollak, 2004) har *I en bedre verden* (Bier, 2010) også en tittel som i seg selv røper ambisjoner om utdype vår forståelse av verden. Der utforsker Bier de eksistensielle valgene en veier mellom hevn og forsoning, i møte med virkelighetens brutale utfordringer. Med Persbrand og Dyrholm i hovedrollene kan det ikke bli så mye tyngre i skandinavisk målestokk. I tillegg gjør barna gjør sterke figurer. Fortjent innkasserte den både Golden Globe og Oscar for beste fremmedspråklige film, etter at Bier hadde begynt å bygge sitt internasjonale navn med Hollywoodfilmen *Things We Lost in the Fire* (2007). Også det en rørende film om hva vi tillegger verdi her i livet.

Det at fiksjonen ønsker å si noe relevant om menneskers liv, finner vi også helt eksplisitt hos «den moderne fantasilitteraturens far», J.R.R. Tolkien. Foruten *Hobbiten* og *Ringenes Herre*-triologien skrev han blant annet essayet *On Fairy-Stories* (utgitt på norsk som første del av *Trær og Blader*, 1995). Noe av bakgrunnen var at han sammen med C.S. Lewis var en pioner i å la fiksjonsfortellingen utspille seg i et alternativt univers. Essayet ble (som en litterær effekt) fremsatt som et motsvar til en «kritiker» som mente myter og eventyr bare er løgner (s. 9). Han mener det ikke er mulig å gi en god definisjon på hva en eventyrfortelling er, men at det hvert fall er noe annet enn reiseskildringer, drømmer og fabler (s. 24, 26, 29). Det er ikke bare science fiction, men «må ha den indre sammenheng vi forbinder med virkeligheten» (s. 93). For han mener fryden som en vellykket eventyrfortelling skaper, bare kan forklares som «glimt av den underliggende virkeligheten eller sannheten». Når han i epilogen drister seg inn på «alvorlige og farlige saker», innser han at dette gjenskinnet eller ekkoet i virkeligheten har med evangeliet å gjøre. For han må til slutt gå til Bibelen for å finne «en fortelling av en større type som også omfatter alt det som er viktigst ved eventyr.» Evangeliene er både fantastiske – med kunstneriske, vakre og rørende tekster – og mytiske på den største og mest fullstendige av alle tenkelige måter (s. 94). Dette gir ikke bare mening ut ifra hans personlige tro, men det faktum at Bibelen har vært den største kilde til fortelling og livstolkning i den vestlige verden.

Det er mye vi prøver å forstå av verden rundt oss, men det største mysteriet er kanskje oss selv. Fra tidenes morgen har mennesker søkt svar på hvem en er, hvem en tilhører, hvor en kommer og hvor en går hen. Jødene spurte for ca tre tusen år siden «Herre, hva er vel et menneske, siden du vil kjenne det, et menneskebarn, siden du tenker på det?» (Salme 144). Tolstoy skriver at hvert eneste menneskelige samfunn og historiske periode, har en oppfatning av meningen med

livet som uttrykker det høyeste gode. Dette høyeste nivået av hva samfunnet har oppnådd, og hva samfunnet sikter mot, kaller han samfunnets og tidens religiøse persepsjon (Tolstoy, s 143). Den gode kunsten er for ham den som angår denne horisonten, som vår del er det menneskelige brorskapet:

The religious perception of our time, [...] is the consciousness that our well-being, both material and spiritual, individual and collective, temporal and eternal, lies in the growth of brotherhood among all men in their loving harmony with one another.
(Tolstoy, s 145)

Stadig flere gjør et poeng av at religion var den første formen for kultur, med hentydning til at kulturen tok over rommet for refleksjon da religionens stilling ble svekket i opplysningstiden. Balázs parafraserer Victor Hugo i at den trykte boken tok over katedralens rolle i å være bærer av folkets ånd (1970, s. 39). Men den visuelle ånd ble til den lesbare ånd, og den visuelle kultur til en kultur av konsepter. Det som hadde vært *én* ånd, ble til tusenvis av meninger. Det er derfor Balázs er så begeistret denne nye maskinen, som endelig på ny kan rette menneskets oppmerksomhet mot den visuelle kultur. Som en teknisk innretning til å spre åndsverk [«products of human spirit»], forutså han at filmen ikke kom til å ha mindre påvirkning på menneskeheten enn trykkekunsten (s. 40). I Terry Eagletons *Culture and the Death of God* (2014) er tesen at ingen av de ulike i idéhistoriske epokene egentlig klarte å sveipe Gud av banen. «Menneskets behov for transcens kommer alltid opp, og alltid et annet sted» (Skjeldal, 2015).

7.1 Filmen og det transcendent

Når Christopher Nolan gir oss en opplevelse av en annen verden i *Interstellar* (2014), er også det egentlig et forsøk på å ikke (bare) være science fiction. Hele filmen og dens tema er utadvendt, opp og over oss mennesker. Og i en annen avgjørende scene sier hun:

«Love is the one thing that we're capable of perceiving that transcends dimensions of time and space. Maybe we should trust that, even if we can't understand it. All right Cooper. Yes, the tiniest possibility of seeing Wolf again excites me. That doesn't mean I'm wrong.»

Selv om Cooper kaldt svarer at det kan bety at hun tar feil, er det nettopp denne innsikten han senere tar i bruk når han forsøker å kommunisere med datteren gjennom. Det er som om Nolan balanserer naturlovene tid, rom og tyngdekraft med dydene tro, håp og kjærlighet.

Det jeg gjennom denne oppgaven egentlig har gjort, er å plassere filmen inn i en klassisk estetikkforståelse, ut over det estetikkbegrepet som oppstod på 1700-tallet. Fra antikken av ble skjønnhet forstått ut fra sitt opphav som hinsides de jordiske vilkår, bortenfor det sanselige. Selv om skjønnheten har en selvstendig, nærmest guddommelig sfære, kan den meddeles de jordiske ting. Den som er i stand til å skue det sanselige i lys av høyere realiteter, kan delta i og erfare det skjønnne. I middelalderen oppfattet man verden på en integrert måte, hvor transcendentaliene det Gode, det Sanne og det Skjønnne var noe en søkte forståelse av (Kristiansen, 2013). Vi gjenkjenner det vi idag forstår som etikk, logikk og estetikk, bare at det da inngikk i en mye tydeligere enhet. En kunne ikke bare isolere ut skjønnhet som et eget tema, for den hadde en mer tilbaketrukket nøkkelrolle i å binde sammen det gode og det sanne. Jacques Maritain peker på at skjønnheten faktisk er glansen [«splendour»] av de tre til sammen (s. 68). Interessen for det skjønnne finner sted nettopp i den konkrete og synlige virkeligheten: det er det skapte, sanselige og jordiske som ble tenkt som fornemmelser av det guddommelige. Kristiansen mener nettopp dette å fornemme nok har en større plass i estetikken idehistorie enn vi tror, ved at begrepet er avledet av det greske *aeithesis* (fornemme, sanse, oppfatte, skjelne, erkjenne). Dette vi fornemmer gjennom det sanselige og i møte med kunsten, er gjerne noe vi ikke helt makter å sette ord på. Også for Münsterberg er det Skjønnheten som redder både Sannheten og Godheten. Gjennom skjønnheter møter mennesket noe transcendent som ikke kan forklarer materielt eller psykologisk (Andrew, 1976, s. 23).

Kunsten går utover det rasjonelle, ved å kunne uttrykker forestillinger og det uutsigelig. Det er ofte de estetiske opplevelsene som gir et glimt av en høyere bevissthet, hvor en nettopp i det sanselige kan vi se forbi det fysiske. Turister kan gå inn i en katedral, se storslått arkitektur og oppleve noe dypt og meningsfylt. Bygget er enorm og rikt utsmykker med nettopp den hensikt å knytte menneskesinnet til den åndelige verden og uttrykke Guds ære. Noen kan famlende prøve å si at de løftes opp, at det er en opplevelse av noe grunnleggende åndelig mellom oss. På samme måte kan film gi en mystisk opplevelse av selvet i forhold til universet.

7.2 Surrogat for religiøsitet?

Mens jeg funderte på hvordan jeg kan sette ord på forholdet mellom kunst og det transcendent, dukket en interessant overskrift opp i Dagbladet. Teologen og mosjonisten Petter Skippervold beskriver i sin kronikk trening som mannens nye religion (2013). Frelsen er erstattet med god form, kirketukt med treningstukt, askesen med harde intervalløkter, melkesyre og slanking. Det gir en massiv fellesskapsfølelse å stå sammen med tusener på startstreken som alle har det samme mål. Skippervolds gjenhengende spørsmål er om denne treningen kan være den moderne mannens surrogat for udefinerte religiøse lengsler. På samme vis kan vi spørre oss om det ikke lenger er i kirkebenken, men i kinosalen mange mennesker får opplevelsen av å ta del i noe større enn seg selv. Er det slik at mange av de psykologiske mekanismene i mennesket som gjør filmen engasjerende, kan spores til det vi historisk har tillagt religiøsitet? Erstatte *Dagen er din* (Weir, 1989) eller *Så som i himmelen* (Pollak, 2004) det en tidligere kanskje ville har hørt i en oppbyggende preken?

Hvis vi ser på Tan og Fridja sine sentimentale hovedtemaer i film, er dette også noe som samsvarer med viktige religiøse temaer. «Seperasjon-gjenforening» er kanskje tydeligst og mest kjent gjennom den bibelske lignelsen om den bortkomne sønn. Men i et større perspektiv kan vi si at alle de tre semittiske verdensreligionene handler om at guds folk skal oppnå gjenforening med skaperen i evigheten. Filmer låner kamp mellom det gode og det onde fra religiøse narrativer, og påvirker og former hvordan mennesker ansføres til å velge det gode for sitt liv. Temaet «ærefrykt-inspirasjon» kan kanskje sammenlignes med religiøs kult.

Mircea Eliade (2002) skriver i sin innføring *Det hellige og det profane*, om hvordan mennesket i sin natur gjerne søker noe hellig. Vi snakker ikke her om det dogmatisk religiøse, men ur-religiøsiteten. Dette hellige som *homo religiosus* søker, er opplevelser av «noe helt annet», noe som transcenderer de menneskelige kategoriene. Her låner han Rudolf Ottos beskrivelse av det numinøse, som en irrasjonell erfaring med noe som er større enn seg selv (s.7). Det er ikke forankret i fornuft eller moral, men i følelser og opplevelser av det hellige. Det er et *mysterium er tremendum et fascinans* – noe som både skremmer og fasinerer (ibid.). Det finnes noe i mennesket, som tar imot symboler og hellighet, og knytter det til en kollektiv forståelse og religiøs erfaring. Her står hellig rom, hellig tid og hellig fortelling sentralt. Det kan vi sammenligne med hvordan kinosalen er et sentrum eller orienteringspunkt for møtet mellom film og publikum. Dette «hellige» rom fylles av mennesker som koble seg på en vertikal akse

mot noe over en og en horisontal akse mot våre medmennesker. Å se film er en spesiell tid en setter av for å oppleve noe utenom det vanlige, gjerne sammen med venner og familie, og kan sammenlignes med 'Hellig tid'. Som en analogi til de hellige fortellinger, innvier også filmen i mysterer og forteller myter.

Slik sett kan film for enkelte være et viktig ritual i livet. Noen ivrige kinogjengere kan kanskje ha en fast dag i uken de går på kino. For å bruke et mer liturgisk språk, kan vi kalle det både høydepunkt og kilde i et kulturelt liv. Vi ser frem til filmopplevelsen og forventer å få noe ut av det. En trekker med seg sitt eget liv inn i filmen, og kan der finne glede i sorgen, spenning i kjedsomheten, eller ro i kaoset.

Sammenligningen mellom film og religiøsitet blir også spennende hvis en forsøker å overføre religionskritikk til filmen. En mer reduksjonistisk religionsforståelse vil mene religiøsitet bare er menneskers måte å forklare det de ikke forstår, ord en ikke kan gi dekning for. Er film bare et produkt av menneskers tankemønster og måte å orientere seg i verden på? Kan vi omskrive Marx kjente sitat til «film er opium til folket»? Jeg synes det er en tanke verdt å tygge på. Eller Durkheim som avskrev religionens metafysiske sannhet: er filmen bare noe samfunnet trenger for å fungere? Ved å beskrive film (og religiøsitet) funksjonelt, sier det likevel noe om menneskers famlende søken etter transcendens. Og samtidig blir det tydelig for oss at man strengt teoretisk ikke evner å gripe filmens ontologiske realiteter. For film er ikke bare en falsk bevissthet. Jeg sier med Tolkien:

Det er ikke bare en «trøst» for denne verdens sorg, men en tilfredsstillelse, og et svar på spørsmålet: «Er det sant?» Det svaret [...] som jeg ga først (var helt korrekt): «Om du har bygget din vesle verden godt, ja! Da er det sant i den verden» (1995, s. 93-94).

7.3 Å se verden med nye øyne

Det var med blandede følelser jeg gikk ut av kinosalen etter å ha sett *Eventyrland*. Jeg følte meg oppløftet av håpet vi fikk et glimt av, men samtidig var det en tung eim av vemmelse jeg ikke klarte å bli kvitt. Ommundsen har tatt oss med til miljøer og skjebner de færreste av oss trenger å møte i hverdagen. Og midt oppi dette har vi altså Jenny, som på den ene siden absolutt ikke hører hjemme her, men på den andre siden så gjør hun jo nettopp det. Konsekvensene av gjerninger hennes blitt en så stor del av hennes personlighet, at vi vanskelig kan tro drømmen om et fredfylt liv noen gang kan oppfylles. Det kriminelle miljøet fremstår uheldelig, og

hele prosjektet hennes så uendelig håpløst. Nettopp i disse kontrastene er det jeg innser at filmen treffer meg hardest. Det er et paradoks at jeg heier på Jenny mens hun moser hjernen til Tønder med en stein. Forstyrrelsen jeg kjenner på etter filmen, ser ut til å bero på mine problemer med å vurdere hendelsen moralsk. Ofte aksepterer vi at helten tar liv av skurker i film. I actionfilmen er det nærmest bare en bagatell hvor mange liv som må til for at det gode skal vinne, man dveler ikke mer ved hvert drap enn å skildre det på det spektakulær måte. Men i Eventyrland er det en intimitet og realisme som gjør at volden oppleves så mye mer brutal. Vår allianse med Jenny bygger på at vi tror hun innerst inne er et godt menneske. Vi håper virkelig at hun skal klare å ta seg av familien, og ikke ramle ned alle trinnene hun har gått opp. Samtidig som jeg frykter hun nå river alt ned, forstår jeg at hun lar raseriet få utløp på gangsteren. Han som det lå an til å ville forfølge henne for resten av livet med «småjobber» og nye innviklinger, selv om hun hadde «sonet sin dom og betalt for det» som hun sier. Han som forsøkte å voldta henne og kidnappet datteren. Som ikke har noe imot å selge det syntetiske rusmiddelet GHB til ungdomsskoleelever, fordi de er «stinne av penger og dumme i hodet». Politiet virker ute av stand til å gjøre noe, så det at hun stopper dem en gang for aller ser ut til å være eneste utvei. Vi kan ikke rettferdiggjøre det, men vi kan forstå henne.

Det som gjør at Eventyrland rammer meg på et dypere plan, er rett og slett menneskesynet. Noen av menneskene vi blir kjent med er særdeles ufysiske, men Jenny, Frank og til dels Ådne blir skildret med varme og ømhet. Etter å ha sett filmen er det vanskeligere å forhåndsdomme menneskelige skjebner. Det menneskelige aspektet kommer frem allerede i anslaget. Uansett hvor miserabelt det er stjele en giftering, er det både hjertevarmt og humoristisk at Frank gir den til henne og sier han skal få gravert den om. Når det ikke bare er en liten pose hasj, men ti kilo heroin de skulle plukke opp på plantasjen, hvisker hun intenst: «Jævla Ådne, ka faen er det han holder på med?» Bak skuffelsen ligger det både et vennskap og en omsorg. Når han flere år senere hjelper henne med å pusse opp hjemmet, pipler det genuine vennskapet frem. Det er noe sjarmerende og menneskelig i forholdet mellom dem når de bryter seg inn hos naboen etter øl, eller finner maling i garasjen til noen andre. Men også han har stygge folk etter seg, og lar i et svakt øyeblikk fristelsen til å kjøpe seg fri komme i veien for henne.

Det er ikke bare de vanskeligstilte vi får et nytt øye for i Eventyrland. Gjennom «Komle-Gary» kan ane hva det gjør med mennesker å bli mobbet i oppveksten. Frank som er invalidisert. Når vi først en halv time inn i filmen skjønner at Frank fortsatt lever, blir vi forberedt på det ved at Jenny mane seg opp med en røyk utenfor sykehjemmet fordi «det er ikke alltid så kjekt». Det er ingenting som tyder på at han gjenkjenner eller reagerer på hennes nærvær eller noe annet

rundt seg. Likevel kjærtegner ham, tar ham med utendørs så han får se mer og gir ham en klem mens tårene triller. Med sitt stille nærvær uttrykker hun en enorm kjærlighet. Det er utelukkende gjennom hennes holdninger til ham at vi vurderer ham som et menneske. På slutten av filmen, etter en ny men kortere soning, har hun tatt med Frank og Merete ut i eventyrskogen. Thomas Dybdahl synger *But We Did* rett inn i hjerterota. Når Merete danser for Frank, begynner tårene å presse seg frem. Vi skulle så inderlig ønske at Frank hadde sett henne nå. Hun danser så energisk at vi ikke kan annet enn å smile, men samtidig skyller en sentimental bølge inn over oss. Meretes bestefar har nok rett i at Frank aldri kommer hjem igjen. Men så oppdager Jenny en liten bevegelse i fingeren til Frank. Hun ser kjærlig på ham. Endelig snur han seg mot henne. Og de ser på hverandre for første gang siden de ble forlovet.

Det jeg ser, er at film har en mulighet til å humanisere verden. Vi kobler oss på en strøm av visdom som hjelper oss å kjenne oss selv og andre bedre. Tolstoy mente at vi fortsatt hadde vært som villdyr, hadde det ikke vært for menneskets evne til å la seg berøre av kunst: mer adskilt og fiendtlig innstilt hverandre (s. 52). Siden han skrev dette har vi slaktet hverandre ned i både verdenskriger, etniske rensninger og utallige konflikter. Kanskje trenger vi mer enn noen gang Tolkiens alver for å på ny gi oss håpet (og da snakker jeg ikke om Peter Jacksons voldsporno i dystre farger). Balázs bygger sin forståelse av film nettopp på det at filmer ikke er bilder av virkeligheten, men heller en humanisering av naturen.

Filmregissøren flytter perspektivet ut av det tilskueren har i hverdagen, slik at den ser med et annet syn. Det er akkurat som om vi låner blikket og ørene til en allvitende gud. Pave Frans talte nylig om visdom som gaven å «se med Guds øyne». I dette lyset er det Guds kjærlighet og Guds rettferdighet en elsker og vurderer handlinger etter. «If we listen to him [...] he gifts us wisdom which is seeing with God's eyes, listening with God's ears, loving with God's heart, judging things with God's judgment» (Frans, 2014). Foruten hans teologiske poeng, kan vi låne det som et forsøk på å sette ord på hvordan vi kan se noe fra et høyere perspektiv enn vårt eget. Det en begriper eller erfarer gjennom film, kan ikke reduseres til ervervelse av kunnskap. For anskuelsen gir tilgang til noe som går dypere enn teknisk intelligens. Filmens visdom strekker seg mot sannheten, skjønnheten og kjærligheten.

Vi samler trådene

Dette har vært en spennende og fruktbar oppdagelsesferd. Det er hevet over enhver tvil at film er et sterkt medium, hvor lyd og bilde sammen kan gi publikum særdeles sanselige opplevelser. De store filmopplevelsene skjer i møtet mellom de sanselige opplevelsene filmen gir og tilskuerens bevissthet, tidligere erfaring, lengsler, drømmer og behov. Det jeg mener kjennetegner de fremragende filmene, er at de både er intime, nære og kroppslige opplevelser, samtidig som de gir innsikt i noe meningsfylt. Filmens *punktum* er nok minst like sammensatt og flerfoldig som denne oppgaven. Men mitt forslag, ut ifra det jeg har rukket å se på her, er at vi kan finne en form for *punktum* i sammenheng med fortellingens sentiment, hvordan mediet trekker oss inn i en sanselig og estetisk opplevelse, hvordan hendelsene (gjør ledsaget av musikk) får en emosjonell virkning i oss og gjennom hvordan filmen gir oss nye blikk på verden. For å svare på problemstillingen og oppsummere hvordan en film griper tilskueren, kan vi si at filmen gir tilskueren umiddelbare erfaringer, opplevelse av eller berøring med noe sant, skjønt og godt. *Human* og *autentisk* er kanskje andre begrep vi kan bruke for å beskrive en slik film.

Filmen som lar oss *oppleve* lykke og fellesskap, lar oss *kjenne på kroppen* hva kjærlighet, eller mangel på kjærlighet, kan være. Gjennom film tar vi del i fylde av vår historie, kultur og forestillingsevne. Filmen kan fascinere og skremme, lar publikum få ut litt «steam», herde oss med vonde ting slik at vi kan gyve løs på livet med fornyet styrke. Min tilnærmingen har vært å sette et spesielt fokus på de menneskelige og estetiske sidene ved filmen. Det er her forbindelsen mellom film («reel») og virkelighet («real») skjer, og en kan komme i kontakt med noe nærmest guddommelig. Det er akkurat som om filmen blir bedre jo lengre filmen strekker seg mellom «det jordnære» og «det himmelske» på en gang. Jeg vil helst kjenne jordsmaken i munnen, samtidig som topplokket får kjørt seg med litt eksistensiell filosofi. Ved å gjøre seg mest mulig menneskelig, kan filmen trekke oss opp mot det transcendent.

Det å se på filmens kombinerte evne til å engasjere og gi umiddelbare erfaringer med det transcendentе synes å være relativt uvanlig i film-miljøet. På den ene siden er dette noe de fleste kan mene (noe) om, og dermed avskrive som banaliteter. Men på den annen side er det ikke noe jeg ser omsatt i noen stor grad. Derfor er det jeg innbys til å skrive om dette med et stort engasjement. Det er ikke det at det ikke lages filmer med engasjement eller noe meningsfylt, men det virker som filmens mer helhetlige estetiske potensiale forsømmes. I et forsøk på å bevare helheten har den norske filmpolitikken basert seg på løfte opp begge armene: publikumsoppslutning på den ene siden og den kunstneriske ambisiøse filmen på den andre. Men hva med å heller løfte hele kroppen? Jeg tror alle mennesker lengter etter å oppleve noe autentisk, vi må bare sørge for å servere det på en engasjerende måte.

En del filmer får status for å være «kritikerroste» eller «kvalitetsfilmer», men jeg stiller meg spørrende til om vi har et begrepsapparat som på en tilfredsstillende måte evner å gripe hva det er som utgjør en slik film. Når mitt anliggende ikke bare har vært å søke svar på hva (en hvilken som helst) film er, men hva som gjør en film fremragende, vil nødvendigvis konklusjonene mine heller ikke treffe de fleste filmer. Denne kritiske utforskningen har faktisk gjort det vanskeligere å løfte frem én perfekt film som innfrir på alle områder. Likevel er det mange filmer som har vellykkede elementer i seg som engasjerer på et dypere plan, og dermed demonstrerer en uuttømmelig kilde til å skape estetiske opplevelser. Spørsmålene jeg søker svar på handler egentlig om det utsigelige, og hverken tiden eller format på denne oppgavens strekker til for å finne fullverdige svar. Men de forskjellige stiene jeg har tråkket opp, kan antyde en retning for hvor det kan egne seg å fortsette oppdagelsesferden.

Det er viktig å påpeke at det her ikke er noen intensjon om å begrense film med normativ teori. Dette er ikke et imperativ om at filmer for eksempel må være dype og sentimentale for å komme innenfor boksen av filmer denne oppgaven antyder er mer fremragende enn andre. Tvert imot forsøker jeg å åpne for filmens muligheter, slik at en uavhengig av sjanger kan sikte på noe høyere. Det er mulig å lage både komedier, actionfilmer, musikaler, fantasi og thrillere som berører. En god komedie setter deg for eksempel i umiddelbar berøring med glede («en god latter forlenger livet»), samtidig som den gjerne viser et skråblikk på samfunnet. Ved å trekke inn perspektivet om at filmens estetiske kvaliteter referer til transcendentaliene, forstår vi bedre hvordan det har seg at filmer som tilsynelatende er relativt «enkle» kan være veldig gode.

I den klassiske Hollywood-modellen har vi sett at alle elementene i filmen skal bidra til å drive fortellingen fremover. Det er ved å gjøre seg forstått på en tydelig, men usynlig måte, at en lar

tilskueren leve seg inn i fiksjonen og oppleve noe større «på den andre siden» av selve mediet. Sentralt i fortellerkunsten står opplevelsen av å bli fortalt noe spennende «her og nå». Dermed blir de narrative og audiovisuelle virkemidlene ikke et mål i seg selv, men nettopp et middel til å tematisere ting som ikke kan overføres til språklig logikk. Det blir for snevert å diskutere et aksebrudd her, en lyssetting der og klipperytme et annet sted. For å virkelig gripe tilskueren på et dypere plan, bør filmregissører ha en viss innsikt i menneskets natur og meningsdannelse. Hvorfor er ikke psykologi eller filosofi noe som inkluderes i større grad i studieplanen til filmskoler og andre institusjoner som forbereder fremtidens filmskapere? En ting er å kunne håndverket, men en filmskaper som ikke har noe på hjertet oppnår ikke annet enn skuldertrekninger. Det er blitt sagt at filmskapere er dagens store tenkere, dagens filosofer. Filmene jeg har løftet frem i denne oppgaven, kan nok i mange tilfeller sies å komme fra regissører i denne kategorien. Vi vet også at mange store regissører har studert filosofi, som Jean Renoir, Robert Bresson, Duncan Jones, Michael Haneke, Ethan Coen, Erroll Morris, og omtalte Terrence Malick. Men hvis en skal stikke fingeren i jorda, ser vi at de aller fleste filmer som kommer ut i dag, ikke gjør det for å tilføre noe eksistensielt til samfunnet, men for å tjene penger. Filmene jeg har trukket frem i denne oppgaven er levende bevis på at filmprodusenter ikke trenger frykte kunstnerisk ambisiøse prosjekter som samtidig ønsker å nå ut til et publikum (som Nolan).

Jeg mener også filmvitere og kritikere kan bli for nærsynte hvis en ikke ser forbi filmens materie. Enkelte anmeldere evner riktignok å knytte interessante temaer som tas opp i filmer til fenomener i kulturen, eller rotfeste det emosjonelle til ekte mennesker og følelser. Jeg mener en bør forsøke å se hvilke transcendent verdier kunstneriske grep leder oppmerksomheten mot, uten det det nødvendigvis trenger tippe over i klisjefylte fraser om hva «filmen egentlig handler om». Gunnar Iversen forsvarer i artikkelen *Kameraets prøvende penselstrøk* (2009) hvordan filmskapere de siste årene har forsøkt å løfte den norske visualiteten. Blant dem som får fortjent ros, er Bent Hamer, Joachim Trier, Morten Tyldum og Hans Petter Moland. Men uten at det er Iversens poeng i omtalen av *Iskyss* (Jensen, 2008), synes jeg han illustrerer at rendyrket stil ikke på egenhånd klarer å løfte en film. I sitt forsvar av *Rottenetter* (Ommundsen, 2009), forsøker Iversen nettopp det Kant sier er umulig: å opphøye de estetiske kvalitetene ved å peke på hvilke regler kunstneren har fulgt eller brutt. Det er ikke filmstilen som gjør *Eventyrland* (2013) til en bedre film enn Ommundsens foregående. Det er den sterke fortellingen om å være fanget av tidligere feiltrinn og likevel kjempe for det en har kjær. Det er det at Ommundsens over en lang innspillingsperiode har bygget opp et univers som er særdeles realistisk og brutalt. Det er

de vakre bildene og musikken som ikke peker på seg selv, men på livets utømmelige mangfold. Det er den imponerende rolletolkningen av Silje Salomonsen, som sårt og troverdig inviterer oss inn i hennes skjebne. Det er det at filmen som helhetlig opplevelse treffer oss som en emosjonell knyttneve i mellomgulvet. Og selv om rulleteksten forteller at det «bare var en film» og «det er over nå», er hjernen nødt til å tygge videre på inntrykkene. Gjennom filmen har vi rett og slett erfart noe som gjør at vi må revidere vår oppfattelse av oss selv og menneskene rundt oss. Vi er blitt et rikere menneske av å se filmen.

En spennende uttrykk fører ikke i seg selv filmen inn på en snarvei til kunst-status, et kunstverk er mer enn interessante penselstrøk. En kan ikke bare å kaste terningen og se hvilke konvensjoner en skal bryte denne gangen. For meg er det ikke henspillingen på den franske bølgen som gjør Joackim Triers *Reprise* (2006) og *Oslo, 31. august* (2011) så interessante, men at de kommer med noe etterlengtet eksistensielt. Jeg synes Iversen avslutter med en utrolig flott formulering, selv om jeg kanskje ville tillagt den en litt annen mening: «Vi [trenger] noen flere filmer som våger å utnytte filmmediet til å gi oss nye og uventede blikk på verden. Det er først når vi ser verden som ny, at vi virkelig *ser* den» (2009). For å få til dette må filmskaperen selv ha sett verden med nye og uventede blikk, og forsøke å bruke de stilistiske grepene som på en best måte oppnår denne visjonen. Det som gir penselstrøkene til Edvard Munch så sterk emosjonell kraft, er ikke at de i seg selv er annerledes. De er et resultat av at kunstneren har sett noe som han ønsker å dele med oss.

Film og tv

- Bigelow, Kathryn (2008) *The Hurt Locker*. [spillefilm] USA: Voltage Pictures
- Cianfrance, Derek (2010) *Blue Valentine*. [spillefilm] USA: Hunting Lane.
- Cianfrance, Derek (2012) *The Place Beyond the Pines*. [spillefilm] USA: Sidney Kimmel
- Gilligan, Vince (2008-2013) *Breaking Bad*. [TV-serie] USA: AMC.
- Gondry, Michel (2004) *Eternal Sunshine of a spotless mind*. [film] USA: Focus Features
- Iñárritu, Alejandro González (2006) *Babel*. [spillefilm] USA: Paramount
- Nolan, Christopher (2014) *The Prestige*. [spillefilm] USA: Touchstone Pictures
- Nolan, Christopher (2010) *Inception*. [spillefilm] USA: Warner Bros
- Nolan, Christopher (2014) *Interstellar*. [spillefilm] USA: Paramount Pictures
- Malick, Terrence (2005) *The New World*. [spillefilm] USA: New Line Cinema
- Malick, Terrence (2011) *The Tree of Life*. [spillefilm] USA: Cottonwood Pictures
- Ommundsen, Arild Østin (2013) *Eventyrland*. [spillefilm] Norge: Chezville
- Pollak, Kay (2004) *Så som i himmelen*. [spillefilm] Sverige: Sonet Film
- Scorsese, Martin (2013) *The Wolf of Wall Street*. [spillefilm] USA: Paramount
- Stanton, Andrew (2008) *WALL-E*. [spillefilm] USA: Pixar
- Trier, Joachim (2011) *Oslo, 31. august*. [spillefilm] Norge: Don't Look Now; Motlys.
- Weiner, Matthew (2007-) *Mad Men*. [TV-serie] USA: AMC

Kilder

- Altman, Rick. (2008). *A Theory of Narrative* (New York: Colombia University Press.
- Andrew, J. Dudley. (1976). *The major film theories: an introduction* (New York: Oxford University Press.
- Arnheim, Rudolf (2003) 'Painting and Film', i Dalle Vacche, A. (red.) *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Jersey: Rutgers University Press, s. 151-153.
- Axelsson, Tomas. (2005) 'Film som redskap för livstolkning', i Axelsson, T. & Sigurdson, O. (red.) *Film och religion: livstolkning på vita duken*. Örebro: Cordia.
- Balázs, Béla. (1970). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* (New York: Dover Publications.
- Barthes, Roland. (2001). *Det lyse rommet: tanker om fotografiet* (Oversatt av Stene-Johansen, K.) Oslo: Pax.
- Bazin, André (1960) 'The Ontology of the Photographic Image'. *Film Quarterly*, Vol. 13 (Nr 4), s. 4-9. Tilgjengelig fra <http://www.jstor.org/stable/1210183?origin=JSTOR-pdf> (Hentet: 30.11.2011)
- Carr, David (2013, 24. feb) 'Giving Viewers What They Want', *The New York Times*. Tilgjengelig fra <http://www.nytimes.com/2013/02/25/business/media/for-house-of-cards-using-big-data-to-guarantee-its-popularity.html> (Hentet: 28.04.2015)
- Chion, Michel. (1994). *Audio-vision: sound on screen* (New York: Columbia University Press.
- Cook, Nicholas. (2000). *Music: a very short introduction* (Oxford: Oxford University Press.

- Cutting, James. (2005) 'Perceiving Scenes in Film and in the World', i Anderson, B. F. & Anderson, J. D. (red.) *Moving image theory : ecological considerations*. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, s. 9-27.
- Eliade, Mircea. (2002). *Det hellige og det profane* (Oversatt av Eriksen, T. B.) 3. utg. utg., Oslo: Gyldendal.
- Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte. (2010). *Film theory: an introduction through the senses* (New York: Routledge.
- FilmMagasinet (2007, 16. sept) 'The Shawshank Redemption mest inspirerende'. Tilgjengelig fra <http://filmmagasinet.no/nyheter/tmp3/the-shawshank-redemption-mest-inspirerende/> (Hentet: 04.05.2015)
- Fossheim, Hallvard. (1999). *Filmteori: en antologi* (Oslo: Pax.
- Frans, Pave (2014) 'Wisdom is seeing with God's eyes', *Vatikanradioen*. Tilgjengelig fra http://en.radiovaticana.va/storico/2014/04/09/audience_wisdom_is_seeing_with_god%E2%80%99s_eyes/en1-789175 (Hentet: 17.04.2014)
- Grodal, Torben Kragh. (2009). *Embodied visions: evolution, emotion, culture, and film* (Oxford: Oxford University Press.
- Iversen, Gunnar. (2009). 'Kameraets prøvende penselstrøk: om visualitet i nyere norsk film'. *Z Filmtidsskrift*, 109 (4), s. 2-13. Tilgjengelig fra <http://www.znett.com/2009/11/kameraets-pr%C3%B8vende-penselstr%C3%B8k-om-visualitet-i-norsk-film/> (Hentet: Access Date)
- Iversen, Gunnar & Tiller, Asbjørn. (2014). *Lydbilder: mediene og det akustiske* (Oslo: Universitetsforlaget.
- Jansen, Jan. (2013) 'følelse', i *Store medisinske leksikon*. (Lokalisert på <http://sml.snø.no/følelse>).
- Johnston, Robert K. (2000). *Reel spirituality: theology and film in dialogue* (Grand Rapids, Mich: Baker Academic.

- Kristiansen, Ståle. (2013) 'Middelalderens estetikk - en fruktbar anakronisme', i Rise, S. & Sæther, K.-W. (red.) *Skjønnhet og tilbedelse*. Trondheim: Akademika.
- Lamia, Mary C. (2012) 'Emotional Memories: When People and Events Remain With You'. *Psychology Today*, Vol. (Nr, s. Tilgjengelig fra <http://www.psychologytoday.com/blog/intense-emotions-and-strong-feelings/201203/emotional-memories-when-people-and-events-remain> (Hentet: 20.04.2015)
- McKee, Robert. (1999). *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting* (London: Methuen.
- Morgan, Daniel (2006) 'Rethinking Bazin: Ontology and Realist'. *Critical Inquiry*, Vol. 32 (Nr Spring), s. 443-481. (Hentet:
- Plantinga, Carl R. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience* (Berkeley, California: University of California Press.
- Shelley, James. (2013) 'The Concept of the Aesthetic', i Zalta, E. N. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Høst 2013 utg., (Lokalisert på <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/aesthetic-concept>).
- Skippervold, Petter (2013, 13.12) 'Mannens nye religion', *Dagbladet*. Tilgjengelig fra <http://www.dagbladet.no/2013/12/13/kultur/meninger/debatt/kronikk/hovedkronikken/30824630/> (Hentet: 2014.02.13)
- Skjeldal, Eskil (2015, 14.02) 'En ny C. S. Lewis?', *Vårt Land*. Tilgjengelig fra <http://www.vl.no/en-ny-c-s-lewis-1.310903> (Hentet: 29.03.2015)
- Smith, Greg M. (2003). *Film structure and the emotion system* (Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Murray. (1995). *Engaging characters : fiction, emotion, and the cinema* (Oxford: Clarendon Press.
- Sobchack, Vivian Carol. (1992). *The address of the eye: a phenomenology of film experience* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Sobchack, Vivian Carol. (2004) 'Carnal thoughts: embodiment and moving image culture', i. Berkeley: University of California Press.
- Sonnenschein, David. (2001). *Sound design: the expressive power of music, voice and sound effects in cinema* (Studio City, Calif: Michael Wiese Productions.
- Stam, Robert. (2000). *Film theory: an introduction* (Malden, Mass: Blackwell.
- Svartdal, Frode. (2012). 'emosjon'. *Store norske leksikon*. Tilgjengelig fra <http://snl.no/emosjon> (Hentet: Access Date)
- Tan, Ed S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine* (Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Tan , Ed S. H. & Frijda, Nico H. . (1999) 'Sentiment in Film Viewing', i Plantinga, C. R. & Smith, G. M. (red.) *Passionate views: film, cognition and emotion*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Thompson, Kristin. (1999). *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique* (Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Tin, Mikkel B. (2000) 'Etterord', i Merleau-Ponty, M. *Øyet og ånden*. (Oversatt av Tin, M. B.). Oslo: Pax.
- Tolkien, J. R. R. (1995). *Trær og blader* (Oversatt av Berg, J. H.) Oslo: Tiden.
- Tolstoj, Leo. (1960). *What is Art?* (New York: The Liberal Arts Press.
- Zacks, Jeffrey M. & Magliano, Joseph P. . (2011) 'Film, Narrative, and Cognitive Neuroscience', i Bacci, F. & Melcher, D. (red.) *Art & the senses*. New York: Oxford University Press.

FRA SVERD TIL PLOGSKJÆR

En karakterdrevet flettverksfilm som gir oss et unikt innblikk i kampen for fred i Colombia. Den væpnede konflikten har påført befolkningen enorme lidelser i over 50 år. Flere generasjoner kjenner ikke et liv uten konflikt eller annet språk enn vold. Hvordan kan det bygges et nytt og fredelig samfunn hvor både ofre og overgripere integreres?

Filmen følger Dag Nylander som fredsmekler mellom FARC-geriljaen og Colombianske myndigheter, Jenniffer Vargas som jobber med lokale fredsbyggende prosjekter og ungdom som på livets ytterste kanter lengter etter et anstendig liv.

Dokumentarfilm. 67 min. 2015
Produksjon/regi/klipp av Josef Ottersen

