

Forord

Jeg vil rette en stor takk til Anne Gjelsvik for veiledning, gjennomlesning og gode råd. Ellers takk til alle mine venner, kollegaer og medstudenter for oppmuntrende samtaler, støtte og nødvendige distraksjoner. En spesiell takk til Trond Aasland som har delt denne veien med meg mer enn noen andre: takk for korrekturlesning, tilbakemeldinger, stimulerende samtaler og støtte i de vanskeligste periodene. Du er best.

Til slutt vil jeg takke min kjære bestemor. Takk for at du alltid hadde troen på meg og la til rette for at jeg skulle følge drømmene mine. Denne er for deg.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Introduksjon	5
Innledning	5
Problemstilling og fremgangsmåte	6
Bakgrunn for oppgaven	8
Kapittel 2: Fra politisk modernisme til identitet og representasjon	11
Politisk modernisme	11
Ideologiske statsapparater	12
«Cinema/Ideology/Criticism»	16
Alternativ film	18
Filmapparatets ideologiske effekt	20
Feministisk teori	22
En kognitiv dreining	24
Diskusjon	28
Nye stemmer	33
Hvite privilegier	34
Det opposisjonelle blikket	36
Hvit: kristendom, rase og imperialism	37
Det heteronormative som ideal	40
Publikum, resepsjon og effekt	42
Diskusjon	44
Mot en mer kompleks analyse	47
Oppsummering	48
Kapittel 3: Analyser	51
Innholdsanalyse som metode	51
Fremgangsmåte	52
Utvalg	53
Hunger Games-filmene	53
Klassekamp	54
Filmuniverset	54
Maktstrukturene	56
Dødslekene som propaganda og underholdning	58
Revolusjonen	61
Kjønn: fremstilling og representasjon	67

Rase: fremstilling og representasjon	70
Form og refleksjon	73
Oppsummering og konklusjon	77
The Dark Knight Rises	81
Rikdom, makt og terror	81
Kjønn: «It's a man's world»	87
Rase: «It's a white man's world»	90
Visuelle effekter som underholdning, først og fremst	92
Oppsummering og konklusjon	93
Kapittel 4: Konklusjon	95
Videre forskning	99
Litteraturliste	101
Filmliste	104

Kapittel 1: Introduksjon

Innledning

Innen filmteorien i dag ser man ofte på tilskueren som en rasjonell og handlende part i møte med filmen. Slike tilnærminger fokuserer gjerne på filmen sett opp mot en tenkt tilskuer, og tar utgangspunkt i universelle fellestrekk blant publikum. Slik blir ofte den hvite heteroseksuelle mannen utgangspunktet (se blant annet Stam (2000, s. 241)). Det er dermed lite fokus på samspillet mellom blant annet kjønn, rase og klasse, samt hvordan dette gir seg til kjenne både i filmen og blant publikum. Med en slik tilnærming forsvinner i stor grad fokus på ideologiske problemstillinger og filmen presenteres nærmest som ideologisk nøytral.

Er en slik fremstilling forenelig med filmen som kulturprodukt? Filmene blir ikke laget i et vakuum, og blir påvirket på ulike måter av både filmskaperens, filmindustriens og samfunnets gjeldende normer, holdninger og ideologier. Samtidig vil jeg argumentere for at den utbredte tanken om film som «bare underholdning» (se blant annet Raney (2011)) gjør at publikum i større grad senker sine barrierer og blir mer åpne for innflytelse og påvirkning. Mitt utgangspunkt er at alt er ideologibærende: alt som skapes vil på en eller annen måte påvirkes av skapernes verdier og holdninger som igjen er formet av en større helhet. Dette var også utgangspunktet for mange filmskapere og teoretikere som opererte på 1960- og 70-tallet. De stilte spørsmål ved hvilken ideologisk rolle filmen som institusjon representerte, og hadde som utgangspunkt at filmteoriens hovedmål skulle være kritikken av ideologi.

Film er et massemedium som når ut til et stort og sammensatt publikum. Omtrent alle ser film, om enn med varierende hyppighet og grad av engasjement og interesse. Filmene er også tilgjengelig på flere steder og måter enn tidligere. Å stille spørsmål ved om og i så fall hvordan ideologi gjør seg gjeldende på film er derfor et viktig spørsmål. Hva forteller filmen oss om samfunnet vi lever i? I hvilken grad er filmen med på å bygge opp under gjeldende ideologi? På hvilken måte gir de ideologibærende elementene i film seg til kjenne? På hvilken måte spiller representasjon av kjønn og rase inn? Klasse? Ideologi og film er et stort og bredt tema, med mange ulike relevante og interessante innfallsvinkler. I det neste vil jeg gjøre rede for hvilke spørsmål jeg skal ta for meg og hvordan jeg tenker å gå frem for å besvare dem.

Problemstilling og fremgangsmåte

Det jeg ønsker å gjøre med denne oppgaven er å gjenaktualisere fokuset på ideologi i film og gjøre rede for verdien av ideologi som filmanalytisk verktøy. Hvordan forholder tidligere og nåværende teoretikere seg til forholdet mellom film og ideologi? Hvordan kan man benytte disse teoriene på filmen i en samtidskontekst?

For å tilnærme meg dette vil jeg dele oppgaven i to. I første del vil jeg undersøke hvordan tidligere og nåværende filmteoretikere har teoretisert rundt forholdet mellom ideologi og film, for å finne ut hvilke aspekter og tilnærminger som er mest anvendelige i en samtidskontekst. Denne delen vil formes som en historisk gjennomgang, der jeg starter med å gå gjennom noen sentrale teorier og teoretikere som opererte på 1970-tallet for så å ta for meg kritikken og motsvarene som ble reist mot disse, før jeg til slutt tar for meg nyere perspektiver og tilnærminger til disse spørsmålene. Jeg vil forsøke å trekke ut det jeg anser som de mest nyttige og relevante tilnærmingene fra de ulike retningene og samle disse på en måte som jeg håper kan åpne for en helhetlig og kompleks filmanalyse. I oppgavens andre del vil jeg så ta i bruk funnene fra første del og benytte dem i analyse av ny populærfilm. Med ideologi som oppgavens grunnlag og hovedinteresse er det for meg mest interessant å analysere ny film som blir sett av svært mange. Jeg vil derfor ta for meg to populære underholdningsfilmer (en filmserie og en enkeltstående film) fra de siste fem år: *The Hunger Games*-filmene (Ross, 2012 og Lawrence, 2013, 2014, 2015) og *The Dark Knight Rises* (Nolan, 2012). En mer grundig gjennomgang av utvalg, metode og fremgangsmåte for analysene følger etter oppgavens første del.

Innenfor rammene av en masteroppgave er det ikke mulig å gjøre en detaljert historisk gjennomgang av alle viktige retninger som tar for seg film og ideologi. Jeg tar derfor ikke sikte på å dekke alle aspekter ved de ulike filmteoretiske retningene jeg vil gjennomgå. Jeg har eksempelvis ikke satt meg fore å gå i dybden på psykoanalytisk og semiologisk metode og teorier, både grunnet omfanget en slik tilnærming ville fordret, men også fordi jeg ikke anser det som nødvendig utover måten det brukes på i tekstene jeg har valgt ut. Formålet er likevel å gjøre rede for noen av de mest sentrale retningene og argumentene som omhandler spørsmålene jeg stiller. Utvalget presentert i oppgavens første del (kapittel 1 og 2) er basert på en gjennomgang av teorier, også ut over de konkrete teoretikere og tekster som presenteres. D.N. Rodowicks *The Crisis of Political Modernism* (1986) blir derfor brukt som kilde til og som et bredere grunnlag for utvalget som er gjort av primærkilder, i tillegg til at

jeg bruker boken hans som en generell innledning til hvilke ideer som var definerende for 1970-tallet filmteori.

Louis Althusser fremmes som en svært sentral bidragsyter til debatten om ideologi og film på 1970-tallet i mange oppslagsverk (se blant annet Stam (2000)), Turner (2006)), Rodowick (1994)), Benschhoff & Griffin (2009)). Althusser var først og fremst en marxistisk filosof hvis teorier inspirerte filmteoretikere – han skrev ikke filmteori selv. Hans definisjon av ideologi og teorier om ideologiske statsapparater blir sentral også i min oppgave, både fordi han var så innflytelsesrik og fordi hans teorier om ideologi fungerer svært godt som en generell innfallsvinkel til å snakke om ideologiens plass i samfunnet vårt.

Deretter følger tekster av Peter Wollen, Jean Narboni & Jean-Louis Comolli og Jean-Louis Baudry – alle sentrale bidragsytere til 1970-tallets filmteori. Deres tekster plasserer dem innad det Rodowick kaller den politiske modernismen gjennom sitt ideologikritiske perspektiv, samt fokus på filmens iboende materialitet. Baudry skiller seg i tillegg ut med sin eksplisitte bruk av psykoanalytisk metode, som var svært fremtredende blant filmteoretikere på 1970-tallet. Avslutningsvis har jeg tatt med Laura Mulveys banebrytende essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, en tekst som utvidet perspektivene om ideologi på 1970-tallet og banet vei for anerkjennelse av feministisk filmteori.

Etter dette følger en del om motsvaret til disse teoriene, og her har jeg valgt ut tekster fra David Bordwell og Noël Carroll utgitt på 1980- og 90-tallet. Dette er to svært anerkjente bidragsytere til filmteorien i dag og de har vært med på å skifte fokus over fra 1970-tallets fokus på ideologikritikk med psykoanalyse som viktig metode, til en kognitiv tilnærming. Jeg kommer ikke til å ta for meg kognitiv filmteori generelt her, men mer spesifikt måten disse to argumenterte mot tidligere metoder og teorier. Gjennom å drøfte denne kritikken vil jeg så vise hvordan jeg forholder meg til deres ulike poenger og tilnærminger og trekke frem de ulike aspekter jeg mener det er viktig å ta med seg videre.

Til sist i teorikapittelet vil jeg så gjennomgå et utvalg nyere teorier som i større grad fokuserer på identitet, nye stemmer og alternative tilnærminger til filmmediet. Disse tekstene fokuserer blant annet på rase, kjønnsidentitet og seksualitet – temaer som på ulike måter utvider fokuset fra tidligere kritiske tilnærminger til ideologi og film. Her vil jeg presentere tekster fra Jane Gaines, bell hooks og Richard Dyer om hvit som norm og de ikke-hvites perspektiver. Jeg har også med Wheeler Winston Dixons tekst om heteronormativitet, samt Janet Staigers *Media Reception Studies* om medias effekt og påvirkning på publikum.

I oppgavens andre del (kapittel 3) vil jeg ta i bruk funnene fra første del og benytte dem i filmanalyse. Analysekapittelet innledes med en gjennomgang av innholdsanalyse som metode, fremgangsmåte og utvalg. Deretter kommer jeg til å gjøre en analyse av Hunger Games-filmene og en analyse av The Dark Knight Rises. Oppgaven avsluttes med en konklusjon der jeg oppsummerer funnene som er gjort og foreslår noen punkter til videre forskning.

Bakgrunn for oppgaven

Film institutions have political interests which ultimately determine which films are made, not to mention which films are seen. The examination of the operations of these institutions reveals the nature of the interests they serve, the objectives they pursue, and what their function means for the audiences, the industry, and the culture as a whole. (Turner, 2006, s. 182).

Som en av flere inspirasjonskilder til denne oppgaven er det faktum at filmbransjen i såpass ekstrem grad domineres av hvite menn. Filmen lages av mennesker, og mitt utgangspunkt er at filmen nødvendigvis på en eller annen måte påvirkes av filmindustriens verdier og holdninger, samt samfunnets normer. Dette synliggjør viktigheten av kunnskap rundt representasjon også innen filmproduksjonen. Hvem lager film? Hvem ser vi i disse filmene? Her vil jeg veldig kort gjennomgå noen sentrale studier som statistisk underbygger min interesse og bakgrunnen for resten av oppgaven. Spesielt opp mot nyere filmteorier som omhandler identitet og representasjon blir dette sentralt.

Stacy L. Smith et. al. utførte i 2015 en studie som tok for seg 700 populære filmer der de blant annet undersøkte representasjon av kjønn, rase og LGBT-mennesker. Studien fant blant annet at kvinner stod for kun 30% av karakterene med replikker, og kun 11% av filmene hadde kvinner i omtrent halvparten av rollene (Smith et. al., 2015, s. 1). Av de 100 mestselgende filmene i 2014 hadde kun 21 en kvinnelig hovedrolle. Dette reflekteres også bak kamera, hvor kun 15,8% av alle kreative stillinger var besatt av kvinner: 1,9% av regissører, 11,2% av manusforfattere og 18,9% av produsentene var kvinner (Smith et. al., 2015, s. 2). Kvinner ble også i langt større grad enn menn fremstilt som sexy: kvinner var iklædt «sexy attire», viste noe nakenhet eller ble omtalt som attraktive omtrent tre ganger så

ofte som menn. Når det gjelder raserepresentasjon fant de at kun 17 av de 100 mestselgende filmene i 2014 hadde ikke-hvite hovedroller, og kun tre av filmene hadde ikke-hvite i mer enn halvparten av rollene (Smith et. al., 2015, s. 2). Kun 45 av regissørene tilknyttet de 700 filmene i undersøkelsen var svarte, og kun 19 var asiatiske. 19 av 4610 karakterer med replikker i filmene fra 2014 var tilhørende innenfor LGBT (homfile, lesbiske eller bifile) - 63,2% av disse var menn og 36.8% var kvinner. Ingen transpersoner ble representert.

Samme år gjorde Darnell Hunt og Ana-Christina Ramón en studie kalt *2015 Hollywood Diversity Report: Flipping the Script*. Deres tall samsvarer i stor grad med de over: forholdet mellom ikke-minoriteter og minoriteter var 2:1 blant regissører og hovedroller, det samme mellom kvinner og menn i hovedroller, 8:1 mellom menn og kvinner blant regissører, og 4:1 mellom menn og kvinner blant manusforfattere (Hunt og Ramón, 2015 s. 1). De undersøkte også filmstudioenes ledelsesstruktur: 94% av toppsjefene var hvite, alle var menn, øvre ledelsesstillinger var 92% hvite og 83% menn, og avdelingsledere var 96% hvite og 61% menn (Hunt og Ramón, 2015 s. 2). Dette representerer kun et lite utvalg av statistikk, men bildet som tegnes opp er likevel utvetydig: Hollywood er i stor grad styrt av hvite menn, og dette gjør seg gjeldende både foran og bak kamera. Med dette som bakgrunn blir det desto viktigere å granske forholdet mellom ideologi og film med et kritisk blikk. For, som jeg vil vise i teorikapittelets siste del, det er klart at det spiller noen rolle hvem som lager filmene og hvem som får lov til å representeres på skjermen. Før dette vil jeg i det følgende starte med en gjennomgang av 1970-tallets filmteoretikere og deres syn på filmen som ideologisk.

Kapittel 2: Fra politisk modernisme til identitet og representasjon

Politisk modernisme

I *The Crisis of Political Modernism* skrev D.N Rodowick om hvordan det han kalte politisk modernisme var den definerende ideen for 1970-tallets filmteori (1994). Bakgrunnen for den politiske modernismen kom ifølge ham fra den komplekse politiske og kulturelle situasjonen på 1960- og 70-tallet, og spesielt opprøret i Frankrike i 1968 var en sentral hendelse (1994, s. ix). Rodowick skrev at det politisk turbulente landskapet på denne tiden utvilsomt hadde stor innvirkning på den politiske modernismens konfrontasjon med den politiske krisen og følgelig ønsket om å bryte fullstendig med tidligere teorier rundt film.

Politisk modernisme var ikke én ensartet teori, ifølge Rodowick, men heller mange retninger fylt av motsetninger og interne debatter som samlet seg i sitt fokus på forholdet mellom film og ideologi (1994, s. ix). Filmteoriens hovedoppgave ble ansett å være kritikken av ideologi. Perioden kjennetegnes av tekstsentrert semiologi, psykoanalytisk syn på subjektet og Althussersk marxisme.

Kritikk av det man kalte «illusjonisme» eller «idealisme» ble spesielt viktig og grunnleggende for mange teoretikere ifølge Rodowick (1994, s. xiii). Filmens illusjon om virkelighet oppnådd gjennom formmessige grep ble sett på som et viktig virkemiddel for å påvirke seeren. Siden samfunnet styres av en dominerende ideologi ble det derfor sett på som naturlig at det er denne ideologien som blir forfektet gjennom filmen. Filmpraksis og teori ble knyttet tett sammen, og man teoretiserte rundt hvilken type film som burde lages for å ha minst mulig (negativ) ideologisk effekt. Sentrale filmteoretikere som Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Petter Wollen og Jean-Louis Baudry skrev alle om hvordan filmens formmessige grep i seg selv er ideologiske, og det var spesielt fokuset på filmform opp mot ideologi som ble dominerende på 1970-tallet ifølge Rodowick (1994, s. xiii, xiv, 287). Her blir avantgarde og alternativ film viktig, som en opposisjon til Hollywood-filmen. Måten man skulle bryte med denne illusjonismen på var gjennom refleksiv bevisstgjøring i tilskueren, spesielt ved å gjøre hen bevisst på filmens iboende materialitet (1994, s. xvi). Idealisme satt opp mot materialisme ble slik sett den mest sentrale av flere binære opposisjoner og begreper brukt for å beskrive ideologiens påvirkningskraft i filmen.

Semiologi og semiotikk ble også en viktig metode for filmteoretikerne på 1970-tallet. Filmen ble ansett som et slags språk bestående av tegn. Rodowick beskrev det semiotiske skiftet som et skifte fra realismens fokus på forholdet mellom signifikat og referansen, til det som

omhandler signifikant og signifikat innad tegnet i seg selv (1994, s. 45). Med andre ord, et skifte bort fra fokuset på kunsten som en reproduksjon av virkeligheten til en refleksjon rundt relasjonen innad tegnet i seg selv. I denne perioden ble det viktig å løsrive disse fra hverandre og fremheve det arbitrære ved relasjonen, fremme signifikant overfor signifikat (som de mente dominerte på det tidspunktet). Slik løsrives en gitt betydning fra virkeligheten, man kritiserer antakelsen av at signifikat automatisk gjengir virkeligheten og påpeker at formen i seg selv også er av betydning. Rent politisk betyr det at tegnet ikke bare automatisk gjengir noe som allerede finnes, men at man faktisk påvirkes av ideologi. Og løsrive disse eller fokusere på signifikant fremstår slik sett som en radikal praksis. Problemet med denne retningen var ifølge Rodowick at teksten lukket seg fullstendig fordi man bare fokuserte på tekstens iboende konstruksjon, og fokuset på tekstens intertekstualitet, kontekst og tilskueren forsvant (1994, s. 60-62). Løsningen ble psykoanalysens teorier om subjektet.

Teoretikerne på 1970-tallet vendte seg mot psykoanalysen når de behandlet teorier om subjektet. Man søkte å lage en mer helhetlig materialistisk teori ved å knytte arbeidet til Louis Althusser innen marxistisk filosofi opp mot Jacques Lacans psykoanalytiske teorier (1994, s. 29). Psykoanalysen kunne gi svar på hvordan mennesker påvirkes ubevisst av ideologiske strukturer i samfunnet, og man opererte ut fra et syn på subjektet som i stadig endring uten en satt identitet. Aller viktigst ble psykoanalysen når det skulle gjøres rede for hvorfor det var mulig at så mange handlet mot egne interesser og aksepterte en status quo som satte dem selv i ufordel. Psykoanalysen ble også et viktig holdepunkt innen feministisk filmteori, først og fremst representert av Laura Mulvey og hennes viktige artikkel «Visual Pleasure and Narrative Cinema». Rodowick fremhever Mulveys artikkel som selve nøkkeltoket til politisk modernisme da den satt seg i opposisjon til dominerende filmpraksis og bante vei teoretisk for en politisk og estetisk avantgarde-kino (1994, s. xxi). Feministiske filmteoretikere skrev om hvordan mannen gjøres til det aktive subjektet i historien, mens kvinnen blir redusert til et passivt objekt for tilskuerens blikk.

Ideologiske statsapparater

I «Ideology and Ideological State Apparatuses» skrevet i 1969 gjorde Louis Althusser rede for sitt syn på ideologi som et underbevisst system brukt av den herskende klasse for å hindre opprør (2006). Han startet sitt essay med å gjøre rede for den marxistiske ideen om at produksjon forutsetter en stadig reproduksjon av produksjonsforholdene for å overleve (2006, s. 85). Herunder må både produksjonsmidlene og arbeidskraften reproduseres. Sistnevnte ble

viktig for Althusser, han spurte seg: hvordan reproduserer man arbeidskraften i et kapitalistisk regime? (2006, s. 88). Arbeidskraften reproduseres ved lønn, som gir mat på bordet og gjør det mulig å overleve. Men det forutsettes også at arbeidskraften må være kompetent, det trengs visse ferdigheter for å jobbe innen gitte roller innad produksjonen. Reproduksjonen av disse ferdighetene foregår i stor grad utenfor selve produksjonen, i det kapitalistiske utdanningssystemet og andre institusjoner. Her mente Althusser at folket ikke bare lærer seg teknikk og ferdigheter som trengs for å arbeide, men også hvordan man skal og bør oppføre seg. Han skrev:

I shall say that the reproduction of labour power requires not only a reproduction of its skills, but also, at the same time, a reproduction of its submission to the rules of the established order, i.e. a reproduction of submission to the ruling ideology for workers (...). (Althusser, 2006, s. 89).

For å reproducere arbeidskraften trengs en reproduksjon av arbeidernes underkastelse til rådende ideologi. Hvordan dette kan skje er hovedbudskapet i hans essay.

Althusser videreførte og utbroderte her den marxistiske metaforen om økonomisk base (produktivkrefter og produksjonsforholdene) og overbygning (som inneholder to nivåer: politisk-juridisk og ideologisk) som er byggesteinene i ethvert samfunn (2006, s. 90-92). Formålet med denne metaforen var ifølge Althusser å fremheve at overbygningen (de øvre etasjene) ikke klarer å holde seg oppe uten basen (grunnmuren). Han ønsker å gå videre med denne metaforen, forbi det rent deskriptive, og han legger til grunn en mer kompleks fortolkning av overbygningen.

Staten, som ifølge marxistisk teori må deles inn i kategoriene statsmakt (State Power) og statsapparat (State Apparatus), bør ifølge Althusser videre deles inn i de følgende kategoriene under statsapparatet: de undertrykkende statsapparater (Repressive State Apparatus) og ideologiske statsapparater (Ideological State Apparatus) (2006, s. 96). Statsmakten omhandler makten i seg selv, mens statsapparatet inneholder verktøyet og hvordan opprettholde den. Forskjellen mellom det han beskriver som undertrykkende statsapparat og ideologisk statsapparat er at førstnevnte først og fremst virker gjennom vold (politi, domstol, militæret), mens det ideologiske statsapparatet først og fremst virker gjennom ideologi (2006, s. 97). (Althusser gjorde rede for at det ikke er klart definerte skiller her: det ideologiske statsapparatet kan også virke gjennom vold og motsatt.)

Althusser definerte det ideologiske statsapparatet som: «a certain number of realities, which present themselves to the immediate observer in the form of distinct and specialized institutions» (2006, s. 96). Disse institusjonene inkluderer blant annet kirken, familien, utdanningssystemet og kulturen (herunder kunst, litteratur og film). Han la altså til grunn en svært bred definisjon av statsapparatet. Videre gjorde Althusser rede for at disse institusjonene må styres av rådende ideologi fordi den rådende klasse prinsipielt har statsmakten og derfor også statsapparatet og det som hører inn under her (de undertrykkende statsapparater og de ideologiske statsapparater) (2006, s. 98).

Ideologi som et generelt begrep er historieløst ifølge Althusser. Spesifikke ideologier har en historie, argumenterte han, mens *ideologi* generelt er historieløst (2006, s. 107). Her trakk han inn Freuds teorier om det ubevisste, og skrev at «ideology is eternal exactly like the unconscious» (2006, s. 109). I likhet med det underbevisste har ikke ideologi noen historie. Hans definisjon av ideologi ble som følger: «ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence» (2006, s. 109). Det er altså ikke de ekte forholdene og den ekte verden man forestiller for seg selv i ideologien, men *relasjonen* til disse forholdene, som først og fremst kjennetegnes ved at den er imaginær. Tross at relasjonen er imaginær, bygger ideologi på materiell praksis, både gjennom statsapparatet og i subjektet (2006, s. 112-115). Subjektets tanker og ideer går fra å være imaginære til å være materiell praksis gjennom handling – utøvelsen av en ide er det som materialiserer ideologien og ideene som i utgangspunktet stammer fra statsapparatet.

Nettopp subjektet er sentralt for Althusser's definisjon av ideologi, han brukte begrepet «interpellasjon» om hvordan et individ blir omformet til et subjekt gjennom ideologien (2006, s. 118). Han forklarte denne prosessen gjennom eksempelet med gjenkjennelse på gaten når noen roper «Hei, du der!» og man snur seg fordi man vet at vedkommende snakker til en spesifikt. I det øyeblikket blir man til et subjekt fordi man vet at det er snakk om deg og ingen av de andre. Individet læres altså opp gjennom ideologiske institusjoner til å bli et subjekt, eksempelvis til å bli gudfryktig i kirken eller til å bli en lydige arbeider gjennom utdanningsinstitusjoner. Fellesnevneren er at man kjenner seg igjen i rollen man gis som subjekt, og anerkjenner og gjenkjenner seg i det og således godtar man det. Et viktig aspekt ved ideologi blir derfor ifølge Althusser at ideologien aldri gir seg ut for å være ideologi (2006, s. 118). De som befinner seg i ideologien vil tvert mot alltid fornekte dens allestedsnærværende natur, for ideologien er avhengig av det. Individet er derfor alltid et subjekt, fordi det er umulig å unnsnippe ideologien (2006, s. 119). Her brukte Althusser

eksempelet med ufødte barn som fødes inn i en rekke forventninger og fra første åndedrag formes av familiens ideologiske struktur. Deretter blir barna til fungerende subjekter, som handler etter ideologiens ideer «all by themselves» - det betyr at de basert på ritualene og ideologien forfektet av ideologiske statsapparater handler på egenhånd. De ideologiske statsapparater virker således gjennom ideologi, ikke vold, og subjektet opplever det som frivillig – selv om man ifølge Althusser i realiteten er strippet for all frihet utover å akseptere ideologien som forfektes (2006, s. 123).

En innvending mot Althusers filosofi vil være at han fremstår overdrevent pessimistisk og dogmatisk når han gjør rede for subjektet som alltid og uunngåelig påvirket av ideologi uten unntak. Etter 1970-tallet har man i stor grad gått bort fra ideen om mennesket som en tom beholder som ideologi bare kan fylles i fra statens (eller medias) side. Man er opptatt av å snakke om mennesker som frie og rasjonelt handlende vesener som tar avgjørelser og utfører handlinger basert på egen fri vilje. Denne diskusjonen vil jeg komme tilbake til senere, men her vil jeg likevel klargjøre kort det jeg mener er Althusers ståsted. Å gjøre rede for hvordan noe er, er ikke det samme som å si at det ikke under noen omstendigheter kunne være annerledes. Ved å gå inn med et kritisk blikk i gjeldende strukturer sier man ikke nødvendigvis at forandring ikke er mulig. Det kan heller være tvert mot: ved å kritisere, beskrive og analysere tingenes tilstand klargjør man at forandring er mulig. Dette blir spesielt tydelig i Althusers etterord, skrevet i 1970. Her gjør han rede for at rådende ideologi ikke er «gudegitt» men blir til gjennom bevisst bruk av ideologiske verktøy fra den rådende klasse mot den undertrykte klasse (2006, s. 125). Statsapparatet gir kun mening ut fra et perspektiv om klassekamp, for uten kamp ville det ikke være nødvendig å stadig håndheve ideologien og undertrykkingen. Althusers syn på subjektet blir derfor ikke pessimistisk, det kommer fra en kampposisjon der endring er mulig. Så lenge man læres opp til å godta undertrykking, kan man også lære seg å kjempe mot.

I min gjennomgang her har jeg ikke på noen måte gått i dybden på Althusers filosofi eller syn, men jeg har forsøkt å trekke ut det jeg anser som de viktigste aspektene ved hans syn på ideologiske statsapparater, der media er en av institusjonene han mente forfektet rådende ideologi. Hans filosofi var nemlig svært innflytelsesrik, og han ble ansett for å være en av de første som anerkjente Lacans viktighet og blandet marxistisk filosofi med psykoanalyse (Rodowick, 1994, s. 29). Måten han sammenfører psykoanalyse og marxistisk teori er svært tydelig i dette essayet, både gjennom begrepsbruk og eksplisitt referanse til Freud. Aller viktigst er likevel hans teori om og definisjon av ideologi som allestedsnærværende, noe vi

aldri unnslipper og derfor bør reflektere over og forholde oss aktivt til. Og det er jo nettopp tanken om at «alt er politisk» som var gjennomgående på 1960- og 70-tallet. Dette gjaldt ikke minst filmen.

«Cinema/Ideology/Criticism»

Rodowick beskrev et retorisk skifte i fransk filmteori etter 1968, og artikkelen

«Cinema/Ideology/Criticism» var et viktig startpunkt for en ny type debatt (1994, s. 75). I artikkelen skrev Jean-Louis Comolli og Jean Narboni at de ønsket et tydelig teoretisk grunnlag for kritikk og de gjorde rede for sitt syn på filmen som et ideologisk verktøy (2009). Filmene er ideologisk fordi den er en del av det økonomiske systemet, mente de, og kino og kunst er forgreininger av ideologi (2009, s. 688). Alle filmer er således politiske fordi de er ideologiske. Filmene skiller seg også ut fra annen kunst ved at den mobiliserer langt større og mektige økonomiske krefter enn eksempelvis bøker gjør. Videre gjorde de rede for at den gjeldende ideen om at kameraet bare «fanger» virkeligheten er reaksjonær fordi det kameraet faktisk fanger opp er den gjeldende ideologi og det reproducerer verden filtrert gjennom denne ideologien. De benyttet seg av Althussers definisjon av ideologi og skrev at de «work fundamentally on men by a process which they do not understand» (2009, s. 689). Det er først når vi innser at det ligger i systemets natur å bruke filmene som et ideologisk instrument at vi kan skjønne at filmskaperens fremste oppgave er å gå mot filmens såkalte fremstilling av virkeligheten. Deretter tegnet de opp en oversikt over kategorier av filmer basert på hvordan de forholder seg til dette.

Den største kategorien av filmer er de filmene som er fullstendig gjennomsyret av den dominerende ideologi i sin reneste form (2009, s. 689). Her mente de den store majoriteten av filmer, og ikke bare de såkalte kommersielle filmene. Omtrent alle filmer i alle kategorier er ubevisste instrumenter for dominerende ideologi, skrev de. Dette gjør seg gjeldende spesielt ved at publikums etterspørsel og økonomisk suksess har blitt redusert til en og samme ting. Comolli og Narboni beskrev det hele som en lukket sirkel, der dominant ideologi bestemmer hva publikum ønsker og hvilken smak de har. Disse filmene fremstår som veldig beroligende for publikum fordi det ikke er noen forskjell på ideologien som forfektes på skjermen og den de møter hver eneste dag. Den andre kategorien er filmer som angriper gjeldende ideologi på to fronter: både innholdsmessig gjennom direkte politisk handling og gjennom formmessige grep ved å utfordre begrepet om «avbildning» og markere brudd med tradisjonen (2009, s. 690). Her benyttet Comolli og Narboni seg av de semiologiske begrepene signifikant og

signifikat for å skille mellom direkte politisk handling og innholdsmessig angrep på ideologien – og formmessige grep. De skrev at «we would stress that only action on both fronts, signified and signifiers, has any hope of operating against the prevailing ideology» (2009, s. 690).

Den tredje kategorien er filmer uten eksplisitt politisk innhold, men som utøver sin kritikk gjennom formmessige grep. Det er kategori to og tre som fremheves som de viktigste kategoriene av Comolli og Narboni. Kategori nummer fire er filmer med politisk innhold som likevel viderefører gjeldende ideologi ved å adoptere dens formspråk. De mente det var viktig å adressere denne typen film og stille spørsmål ved hvor effektiv den politiske kritikken faktisk var i disse. Forsterker de det samme systemet som de ønsker å bryte ned gjennom å være en del av dette systemet? (2009, s. 691). Den femte kategorien er filmer med en mer tvetydig fremstilling, filmer produsert innenfor rammene til den dominerende ideologi, men som likevel bryter med den på en eller annen måte. Resultatet blir en film med et gap mellom startpunkt og ferdig produkt. De to siste kategoriene (seks og sju) dreier seg rundt «live cinema», som Comolli og Narboni mente feilet i sitt illusjonistiske fokus på å fremvise sannheten. De mente at de ikke skilte seg nok fra den tradisjonelle måten å avbilde film på, fordi de kun fokuserte på å bryte med de narrative tradisjonene (2009, s. 692).

Det gjennomgående tema i Comolli og Narbonis artikkel er hvordan man gjennom å forfekte en illusjon om at kamera fanger virkeligheten viderefører rådende ideologi. De benyttet seg eksplisitt av både Althusser's begreper om ideologi og semiologisk terminologi og føyde seg inn i tradisjonen om politisk modernisme beskrevet innledningsvis. Ved å vektlegge de formmessige grepene og angripe illusjonisme er de også en del av tendensen der man vektla det formmessige i større grad enn innholdet, en tanke om at det filmspesifikke og filmtekniske former ideologi i minst like stor grad som innhold og budskap. Comolli og Narboni gjør likevel rede for at det er forskjell på hvordan ideologi virker i film, og selv om majoriteten av film er fullstendig styrt av rådende ideologi er det kategorier av filmer som virker på andre måter. De legger slik sett opp til et mer komplekst syn på hvordan ideologien virker gjennom film enn det først kan virke som, og de viser at en annen måte å lage film på er mulig. Opposisjonen og forskjellen mellom klassisk film og revolusjonær eller avantgarde film blir derfor en svært viktig debatt, der også Peter Wollen var en sentral bidragsyter.

Alternativ film

I sin artikkel «Godard and Alternativ film: Vent d'Est» skrev Petter Wollen om hovedtrekkene ved den alternative filmen og det som stilte den i opposisjon til Hollywood-filmen (1986, s. 120-129). Han tegnet opp syv trekk ved hver av dem for å illustrere motsetningene, og Godard brukes som utgangspunkt og eksempel på disse strategiene. Wollen gjorde sitt syn på den alternative filmen tydelig ved at han stiller opp disse trekkene som filmens syv dødssynder (Hollywood) mot de syv dyder (alternativ film) (1986, s. 120).

Wollens første punkt er Hollywood-filmens narrative transitivitet og den alternative filmens motsvar, narrativ intransitivitet. Hollywood-filmen har ifølge Wollen en narrativ struktur hvor det ene følger det andre i et naturlig handlingsforløp basert på sammenhengende og enkelt forståelige motivasjoner (1986, s. 121). Det motsatte blir dermed å bryte med dette gjennom avbrytelser, pauser, digresjoner og et narrativ uten en gjenkjennelig struktur eller sekvens. Wollen mente den viktigste grunnen til å bryte med narrativ transitivitet er at man ved å avbryte den narrative rytmen og følgelig den emosjonelle tilknytningen som medfølger, kan tvinge tilskueren til å konsentrere seg og fokusere på nytt, på en ny måte.

Hollywood-filmens ønske om å skape identifikasjon hos publikum må også imøtegås. I stedet for en empatisk og emosjonell involvering med karakterene argumenterte Wollen for å etterstrebe fremmedgjøring, eksempelvis gjennom å adressere og kommentere til tilskueren direkte. Dette kan da åpne opp for at publikum stopper opp og stiller kritiske spørsmål til både seg selv og filmen (1986, s. 122).

Hans neste fokus ble det han kalte Hollywoodfilmens gjennomsiktighet – det at filmen i seg selv blir skjult for publikum. Hans motsvar, «foregrounding», handler om synliggjøring av strukturen og mekanikken som ligger i filmen (1986, s. 122). Dette handlet for Wollen i stor grad om å synliggjøre filmen som et språk, og å se på den som en prosess der man skriver i bilder fremfor å være en representasjon av virkeligheten. Godards fremvisning av filmkameraet på film blir brukt som eksempel på hvordan selve produksjonsprosessen blir fremhevet. Også dette punktet er utformet for å bryte med filmens illusoriske virkning på publikum.

Wollen fremstilte verden i Hollywood-filmen som ensartet, helhetlig og sammenhengende. Alt foregår i samme verden og tid og sted må følge en form for konsekvent orden. Dette betegnet Wollen som «enkel diegese». Motsetningen til dette blir å bryte med det enhetlige, skape et mangfold av verdener – en «multipel diegese» – slik Godard gjorde ved å la

karakterer snakke forskjellig språk eller ved å bryte forbindelse mellom lyd og bilde (1986, s. 125). Ved å gjøre dette spiller man på at språket nettopp er motsigende og sammensatt, som ifølge Wollen er nettopp det Godard systematisk utforsker.

Videre viste Wollen at Hollywood-filmen også preges av avsluttethet, at den fremstår som en avsluttet helhet, mens den alternative filmen er preget av åpenhet, intertekstualitet, parodiering og sitering (1986, s. 125). Godards bruk av endeløse sitater brukes som et eksempel på dette, som ifølge Wollen ender opp med at hans egen stemme drukner. Ved å tilnærme seg filmskapning med en slik åpenhet blir filmen dermed ikke en diskurs med et enkelt subjekt (filmskaperen) – på samme måte som det er et mangfold av verdener er det også et mangfold av stemmer.

Angrepet på filmen som «underholdning», ble beskrevet av Wollen som en del av et bredere angrep på forbrukerkulturen generelt (1986, s. 126). Hollywood-filmen tar sikte på å tilfredsstille og blidgjøre massene – å fremme *behag* – ved å distrahere dem fra ubehagelige realiteter. Wollen mente derfor at alternativ film må gjøre det motsatte: nøre opp under ubehag i tilskueren, slik at det kan fremprovosere en endring i dem.

Wollens neste ankepunkt ved Hollywood-filmen er dens fiksjonalitet. Han redegjorde for forskjellen mellom fiksjon og virkelighet med utgangspunkt i Godards forakt for fiksjon, kostyme og skuespillere som sier andres ord (1986, s. 127). Likevel mente han at Godard opererte med et misforstått forhold til fiksjon, der fiksjon=løgn=bedrag=representasjon=illusjon=mystikk=ideologi. Wollen klargjorde at ideologi ikke avhenger av løgn, men felles verdier og interesser. Og filmen kan ikke fremvise sannheten, for sannheten er ikke ute i virkeligheten og venter på å bli filmet. Filmene kan produsere mening, og det kan bare sammenlignes med andre meninger. Alternativ film eksisterer for å kjempe mot fantasier, ideologier og estetikk forfektet av Hollywood-filmen, og det gjøres ved å bruke sine egne fantasier, ideologier og estetikk. Her kommer det tydelig frem at Wollen mente at også revolusjonær film innehar ideologier og fantasier – poenget hans ligger i *hvilken* ideologi og hvordan man bruker fantasien.

Der hvor Hollywoodfilmen har et enkelt, sammenhengende og avsluttet narrativ, viser en enhetlig, fiktiv verden, skjuler seg selv, og fremmer identifikasjon og behag hos tilskueren ville dermed Wollen (med flere) at alternativ film på alle punkter skulle gjøre alt det motsatte. Dens formål er å bryte med etablerte ideologier gjennom å skape ubehag hos publikum, vise dem at det de ser på er en film, vise verdener som er virkelige, sammensatte og komplekse,

med åpne og oppstykkede narrativ, og hvor publikum føler seg fremmed fra det som skjer på lerretet. På denne måten mente de at filmen kan bryte med det ideologiske hegemoniet.

Filmapparatets ideologiske effekt

Jean-Louis Baudry føyer seg på flere måter inn i foregående diskurs i sin artikkel

«Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus». Her satt han fokus på at det tekniske og vitenskapelige aspektet ved filmkameraet gjør at man ignorerer at filmkameraet brukes i ideologiske produkter, i tillegg til at apparatet i seg selv er ideologisk (1986, s. 286). Baudry mente at man bare har vært opptatt av det ferdige produktet, dets innhold og eventuelle effekter, og man har sett bort fra de spesifikke tekniske karakteristikkene ved apparatet. Han argumenterte for at det å skjule det grunnleggende tekniske vil frembringe en ideologisk effekt i seg selv, mens det motsatte, å få det frem i lyset, vil gi en kunnskapseffekt, en realisering av arbeidsprosessen og følgelig en avvisning av ideologi og kritikk av idealisme (1986, s. 288).

Filmkameraet skiller seg fra stillbildekameraet ved at det gjennom sin mekanikk registrerer en serie av bilder. Baudry skrev at man gjennom fremvisning via prosjektor på en skjerm fjerner og undertrykker forskjellen mellom de ulike bildene og skaper bevegelse og kontinuitet (1986, s. 291). Han beskrev videre denne søken etter kontinuitet og gjør rede for at det kun kan forklares ut fra ideologi: «it is a question of preserving at any cost the synthetic unity of the locus where meaning originates [the subject]» (1986, s. 293). Videre gjorde han nettopp rede for hvordan det er i relasjonen mellom kamera og subjektet at den ideologiske effekten oppstår. Siden tilskueren i en kinosal befinner seg i et mørkt og lukket rom uten mulighet til kommunikasjon med noen på utsiden beskrev Baudry det som at de er i en tilstand der de er sammenlenket og fanget uten at de vet det selv (1986, s. 294). Han benyttet seg av Lacans teori om *speilstadiet* i sin beskrivelse av tilskuerens relasjon til skjermen, eller speilet som han kaller det. Speilstadiet, slik Baudry beskriver det, oppstår når barnet er mellom 6 og 18 måneder gammelt og det oppdager seg selv i speilet og gjennom en prosess lærer seg å identifisere seg med det hen ser og således skapes egoet (1986, s. 294). For at speilstadiet skal være mulig må to forutsetninger oppfylles: fravær av kroppskontroll og et overveiende fokus på visuell funksjon. Begge funksjoner repeteres, ifølge Baudry, gjennom kinematografisk fremvisning. Siden kinoen i stor grad kjennetegnes av å gi «inntrykk av virkeligheten», blir således kinofilmens virkelighet tilskuerens «selv» (1986, s. 295). Siden bildet på skjermen ikke er av tilskuerens kropp etableres to nivåer av identifikasjon: det første

knyttet til bildet i seg selv og identifikasjon med karakteren som portretteres. Det andre nivået for identifikasjon handler om det som gjør det første mulig: kameraet. Tilskueren identifiserer seg derfor ifølge Baudry mindre med det som representeres på skjermen, «the spectacle», og mer med det som orkestrerer det hele i utgangspunktet og som bestemmer hva hen skal få se. På samme måte som speilet til slutt skaper en integrert følelse av selv, således samler også kameraet disse fragmenterte inntrykkene til en helhetlig mening (1986, s. 295). Det er på denne måten at Baudry hevder at den ideologiske mekanismen kinoen forfekter er knyttet til relasjonen mellom subjekt og kamera, og «the «contents» of the image, are of little importance so long as an identification remains possible» (1985, s. 295). Kameraet er et apparat laget for å oppnå en presis ideologisk effekt som er nødvendig for den dominerende ideologi, men dette er kun mulig dersom de tekniske virkemidlene som gjør dette mulig holdes skjult. Ved å avsløre mekanismen, slik det gjøres i Baudrys eksempel med Vertovs *Man With a Movie Camera*, kollapser identifikasjonen og den ideologiske effekten opphører. «This is why reflections on the basic apparatus ought to be possible to integrate into a general theory of the ideology of cinema» (1986, s. 296).

Et iøynefallende poeng Baudry gjorde er at han skrev at innholdet i filmen blir irrelevant så lenge identifikasjon mellom kamera og subjekt er mulig. Når han sa at innholdet i bildene er fullstendig irrelevant kan det være vanskelig å skjønne hvilken eksakt ideologisk funksjon relasjonen mellom kamera og subjekt har. Det at man skjuler effekten er et viktig aspekt ved ideologiens virkemåte, det er sant, men således er det vel i et samspill med innholdet som også forfektes av rådende ideologi? Det er naturlig å tenke at det han mener er at måten kinoen generelt ble brukt på var ved å tilfredsstille og distrahere massene, slik Wollen også beskrev, og at denne effekten var uavhengig av det spesifikke innholdet. Likevel var det ikke helt uavhengig av det, slik det kommer frem av Wollen, for gjennom et narrativ og formmessige grep som søker å provosere og gjøre opplevelsen ubehagelig for tilskuer, kan man oppnå en fremmedgjøringseffekt som ikke bare gjør tilskueren til en passiv mottaker, men en reflektert og aktiv deltaker. Innholdet i bildet er altså av betydning, selv om det å skjule de teknologiske virkemidlene er med på å gjøre ideologisk effekt mulig.

Baudry føyer seg inn i den politiske modernisme i likhet med Wollen og Comolli/Narboni med sin ideologikritikk og fokus på filmens iboende materialitet, men han benytter psykoanalysen her i mer eksplisitt grad og gjør også rede for effekten kinoapparatet har på tilskueren. Psykoanalyse hadde som beskrevet innledningsvis stor innflytelse på filmteorien i denne perioden, ikke minst grunnet sammenføyingen av Althussersk marxisme og Lacan.

Perioden var også preget av den andre bølgen av feminisme, og feministene forfektet en filmteori med utgangspunkt i hvordan psykoanalysen kunne bidra i deres analyse av kjønnsperspektiv.

Feministisk teori

Laura Mulvey skrev innledningsvis i sin banebrytende artikkel «Visual pleasure and narrative cinema» at psykoanalytisk teori skal benyttes for å demonstrere hvordan ubevisste patriarkalske samfunnsstrukturer har formet filmens form (2010, s. 200). Hun gjorde rede for at fascinasjon for film forsterker mønstre som allerede finnes i subjektet og samfunnsforholdene han skapes i. Sentralt for psykoanalysens teorier rundt kjønn er fallos, for det er den kastrerte kvinnen og hennes manglende penis som gir fallos sin symbolske verdi. Kvinnens manglende penis symboliserer kastrasjonsangsten og i den patriarkalske kulturen blir hun således også symbolet for den mannlige *andre*. Kvinnen kan slik sett være bærer av, og inneha mening – men hun kan ikke skape mening selv (2010, s. 201). Mulvey spurte seg: hvordan kan vi kjempe mot disse underbevisste strukturene som er formet som et språk mens vi fortsatt er fastlåst innen patriarkatets språk? Hun svarte med at vi må begynne med å *undersøke patriarkatet* med de verktøyene som finnes for hånd, og her blir psykoanalyse et viktig verktøy. Å undersøke patriarkatets funksjon innenfor filmen blir hennes prosjekt her.

I likhet med Wollen og Comolli & Narboni skilte også Mulvey mellom Hollywood-filmen og alternativ film og hun angrep det illusjonistiske aspektet ved majoriteten av filmer i likhet med dem. Hun skrev at den kommersielle filmen plasserer det erotiske i språket inn i strukturen forfektet av den dominerende patriarkalske orden. Hun tok til orde for en politisk og estetisk avantgarde-film der man bryter med de sedvanlige lystbetonte forventningene og skaper et nytt språk (2010, s. 201). Målet for artikkelen, skrev hun, er å analysere velbehag og nytelse og på den måten ødelegge det fullstendig.

Tre typer blikk var ifølge Mulvey forbundet med kinofilmen: kameraets, karakterenes og tilskuerens – og det er sistnevnte som fremholdes grunnet konvensjoner innad tradisjonell narrativ film (2010, s. 208). Den mannlige tilskuer blir ledet til å identifisere seg med det maskuline blikk rettet mot kvinnen («male gaze»). Hun skrev at siden verden er preget av manglende balanse mellom kjønnene har gleden ved å se blitt delt inn i strukturen aktiv=mann og passiv=kvinne (2010, s. 203). Kvinnen blir plassert i en tradisjonell rolle der

hun blir sett på og fremvist, siden hennes utseende er kodet av sterke erotiske og visuelle konnotasjoner, en «*to-be-looked-at-ness*». Denne fremvisningen og objektiviseringen foregår ifølge Mulvey på to nivåer: hun fremvises som objekt både for karakterene i historien og for tilskueren som ser på. Kvinnens attraksjon blir slik sett en del av filmens «spectacle», et vanlig element i narrativ film. Hun siterte også Budd Boetticher som skrev at heltinnen er der for å representere eller fremprovosere noe i helten, i seg selv er kvinnen ikke viktig i det hele tatt (2010, s. 204). Jamfør rådende ideologi kan ikke mannen bære byrden av seksuell objektivisering, og det flotte utseende til en rekke av mannlige skuespillere handler derfor ifølge Mulvey ikke om at han skal være et visuelt objekt, men heller at han skal være et mer perfekt og idealisert bilde av tilskuerens eget selvbilde og ego (2010, s. 204).

Kvinnens utseende fremvises altså først og fremst som symbolet for den mannlige andre, som symbolet på forskjellen mellom kjønnene. Hennes manglende penis er en stadig trussel om kastrasjon og fordrer derfor ubehag (2010, s. 205). Mannen kan unnsnippe denne angsten på to måter, enten ved å undersøke kvinnen for å gjøre henne mindre mystisk og stadfeste hennes skyld slik at han kan straffe henne («voyeuristisk sadisme») eller han kan fetisjere kvinnen og dermed gjøre henne til et objekt som fremkaller lyst heller enn angst («fetisjistisk skopofili») (2010, s. 205). Førstnevnte fordrer et narrativ, en historie, en endring må finne sted og den skyldige må enten tilgis eller straffes. Fetisjistisk skopofili kan eksistere fullstendig utenfor det narrative, siden det erotiske instinktet bare er fokusert på blikket og det visuelle. Mulvey baserte seg på Freuds teori om skopofilien som en grunnleggende seksuell glede, og at denne i Freuds verker ble vist som aktiv, og dermed forbeholdt mannen. Denne nytelsen kan i sin ytterste form skape en perversjon, i form av kikkere som får sin eneste seksuelle tilfredsstillelse gjennom å *se* på en objektivisert og kontrollert annen. Mulvey argumenterte for at kinosalens mørke og følelse av isolasjon fremmer en illusjon av kikkeraktig eller voyeuristisk separasjon, i tillegg til illusjonen om at man ser inn på en privat verden (2010, s. 202). For å illustrere forskjellen på sadisme og skopofili bruker hun eksempler på filmer av Hitchcock og Sternberg, der hun mener at Hitchcock benytter seg av begge mekanismer, mens Sternberg benytter seg i størst grad av ren fetisjistisk skopofili (2010, s. 205).

Avslutningsvis returnerte Mulvey til sitt utgangspunkt: patriarkatets favorittfilm er den tradisjonelle illusjonistiske narrative filmen. I denne typen film produserer man en illusjon gjennom filmspesifikke verktøy som gjør voyerisme og fetisjisme mulig. Mulvey argumenterte for at disse filmkodene samt deres relasjon til filmens formmessige strukturer

(klipp, plassering av kamera, narrativ) må brytes ned slik at man kan utfordre velbehaget det medfører (2010, s. 208). Radikale filmskapere bør frigjøre kameraets blick og sørge for at tilskuerens blick preges av fremmedgjøring. Dette vil ødelegge tilfredstilelsen og privilegiet det er å være en usynlig kikker, og fremhever måten filmen fremmer aktiv/passiv mekanismen som skiller kjønnene.

Feministisk filmteori på 1970-tallet, her eksemplifisert gjennom Laura Mulveys essay, benyttet seg i stor grad av psykoanalytisk teori for å gjøre sine analyser. Det blir likevel tydelig når man leser tekstene at det er samfunnsstrukturene og en analyse av disse som danner det viktigste grunnlaget, og slik sett kan psykoanalysens teorier om fallos og kastrasjonsangst leses som metaforer for observert manglende likestilling. Mulveys artikkel har banet vei for andre ideologiske perspektiver, spesielt sett opp mot kjønnsrepresentasjon og det mannlige blick. Dette vil vi se sporene av i gjennomgangen av moderne identitetsorienterte teorier. Uavhengig av metode satte feministiske filmteoretikere fokus på kjønn som en viktig ideologisk dimensjon, på samme måte som Comolli, Narboni, Wollen og Baudry med flere satte fokus på hvordan ideologien gir seg til kjenne gjennom filmen og filmatiske virkemidler. Motstanden mot metodene var derimot det som gjorde seg mest gjeldende i motsvaret til 1970-tallets filmteori. I det følgende vil jeg ta for meg David Bordwell og Noël Carrolls motforestillinger mot disse teoriene og metodene, før jeg kommer tilbake til diskusjonen rundt både metode og hvilke aspekter ved filmteoriens behandling av ideologi som kan forkastes og hvilke aspekter som bør gjenaktualiseres.

En kognitiv dreining

Noël Carroll skrev i sin bok *Mystifying movies* om hvordan semiologi ble tatt opp i filmteorien, først inspirert av Saussures lingvistiske modeller, deretter gjennom det han kalte «den andre semiologi», der psykoanalyse og marxisme ble de foretrukne metodene (1988, introduksjon). Carroll beskrev sin bok som meget kritisk til sin samtids filmteori, og han mente at retningen var «en intellektuell katastrofe som bør forkastes» (1988, s. 226). En av hovedinnvendingene Carroll hadde til filmteoriene som oppstod rundt 1970-tallet var teoretikernes hang til metaforer og analogier, samt deres tvetydige og vage natur. Her var psykoanalyse som metode spesielt fremtredende.

Carroll påpekte at når man leste datidens filmteori var det klart at det var psykoanalysen, og ikke marxismen, som først og fremst dannet det teoretiske grunnlaget (1988, s. 5, 10). Dette

skyldtes det enorme fokuset på subjektposisjonering, samt Lacans innflytelse. Carroll skrev at teoretikere som Baudry var klart mer opptatt av psykoanalytiske effekter på tilskueren enn den eksplisitte detaljerte analysen av den ideologiske effekten filmen hadde (1988, s. 11). Videre gikk han kritisk gjennom Baudrys «The Apparatus» og gjorde rede for at psykoanalysens hang til å støtte seg på analogier feilet, ettersom en analogi kun er nyttig om vi vet mer om den delen som skal belyse temaet enn det som skal belyses (1988, s. 13-32). Vi bør altså vite mer om drømmene enn vi vet om filmen, men i realiteten vet vi antakeligvis mer om filmen enn vi gjør om drømmer eller hvordan hjernen fungerer generelt, ifølge Carroll. Filmen er ikke mystisk og utilnærmelig i seg selv fordi det er mennesker som lager dem, argumenterte han. Kinematisk projeksjon og filmapparatet er først og fremst teknologiske oppfinnelser, ikke fantasier - vi forstår langt bedre det vi skaper selv enn det vi ikke har skapt (1988, s. 52). Carroll reagerte også på Baudrys manglende argumentasjon for hvorfor psykoanalyse er riktig metode i de ulike tilfellene, og gjennom å fremstille det kinematografiske apparatet i sin helhet som et psykoanalytisk verktøy blir det en svært unyansert fremstilling der man ser på alle filmer under ett og går glipp av ulikheter mellom filmene (1988, s. 51).

Når det gjelder det marxistiske ideologibegrepet hadde Carroll også en rekke innvendinger. Han mente at begrepet var altfor bredt definert slik Althusser benyttet det. Dersom man legger til grunn at ideologi er grunnleggende negativt fordi man gjennomgår en prosess der subjektet konstrueres på grunnlag av dominerende krefter – er ideologi noe de fleste vil unngå (1988, s. 74). Om absolutt alle holdninger og verdier er ideologiske er det derfor ingen måte å unngå dette på, ifølge Carroll. Det eneste som gir mening da, er å skille mellom ulike kulturer, der noen er ideologiske og andre ikke. Carroll påpekte at Althusseres teorier om ideologiske statsapparater gir grunnlag for å se på absolutt alt som ideologiske bærere, til og med familien, og på den måten mister begrepet sin betydning (1988, s. 76).

Ideologi ble også brukt som forklaring på hvorfor arbeiderne ikke gjør opprør mot det grunnleggende urettferdige klassesystemet, men Carroll mente at det like gjerne kan ligge en rasjonell årsak bak. Den viktigste mekanismen og årsaken til kapitalistisk kontroll er de økonomiske kreftene (1988, s. 85). Siden arbeiderne er avhengige av lønn for å overleve, kan man se på det som et rasjonelt valg at de aksepterer klassesdelingen som følger av kapitalismen. Carroll gjorde rede for at den jevne arbeider absolutt kunne være klar over at systemet er urettferdig og bevisst på de ideologiske dimensjonene (1988, s. 87). Den økonomiske forklaringen fremstår derfor som like plausibel som den ideologiske, mente han.

Han påpekte også at selv om han mente at denne forklaringen var bedre så betyr ikke det at ikke ideologi finnes eller spiller en rolle i moderne liv. Det var bare ikke *like* viktig som vestlige marxister hevder den til å være (1988, s. 88). Daværende filmteoretikere la altfor mye ideologisk ansvar på filmen, som om den spiller en viktig og sentral rolle i prosessen med å skape adlydende subjekter i kapitalistisk ideologi. Til og med Althusser ville være uenig, mente Carroll, for også han gjorde rede for at utdanningssystemet og det økonomiske systemet er langt viktigere for ideologisk påvirkning enn filmen (1988, s. 88).

Et annet hovedproblem med 1970-tallets filmteori slik Carroll så det var måten man brukte én teori for å forklare alle fenomener rundt film. Datidens filmteori hadde et «ovenfra og ned» perspektiv, mente Carroll: Man leste Lacan eller Althusser og skapte en generell teori om eksempelvis subjektposisjonering – og deretter benyttet de seg av denne teorien på alle aspektene ved film som de søkte å forklare (1988, s. 230). Han ønsket å gå bort fra ideen om en stor Teori, men heller benytte seg av flere teorier for å gjøre rede for de ulike aspektene ved film. Carroll videreførte disse perspektivene åtte år senere i boken *Post-Theory* (1996), sammen med David Bordwell.

Her videreførte de også motstanden mot det de kalte «Grand Theory» – den ene store Teorien – og de argumenterte for at kognitivismen fremmer bedre perspektiver. I sitt kapittel «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory» beskrev Bordwell det han så på som to hovedtrender innen datidens filmteori: subjektposisjonsteori og kulturalisme (1996, s. 3). Begge retninger er store Teorier, fordi de søker å forklare filmen basert på brede anslag som søker å forklare både samfunn, historie, språk og psyke (1996, s. 3). Kulturalisme, eller kulturstudier etterfulgte og brøt på noen områder med 1970-tallets subjektposisjoneringsteorier, men delte fortsatt mange likhetstrekk som Bordwell i sin helhet var sterkt kritisk til.

Ideen om at det meste av menneskets praksis og institusjoner er sosialt konstruerte stod sterkt både i subjektposisjonsteorien og kulturalismen. Tanken om at kulturen og strukturene er konstruerte fremstod for Bordwell som relativistisk og slik sett både variabelt og vilkårlig (1996, s. 13). Han mente også at sosialkonstruksjonisme i seg selv er selvmotsigende, for hvordan kan man si at kulturen er konstruert uten å også forutsette at sosialkonstruksjonisme som idé også er konstruert? Bordwell mente at doktrinen derfor ikke kan hevde å inneha noe sannhet eller svar, fordi disse uansett vil være konstruerte. En slik tankegang ignorerer måten det universelle og krysskulturelle spiller en viktig rolle i menneskelig adferd ifølge Bordwell,

og han mente at humanister går i samme fallgrube som samfunnsviterne med sin tro på at menneskelig adferd nesten utelukkende er skapt av miljøfaktorer (1996, s. 14).

Videre angrep han måten datidens filmteoretikere teoretiserte om tilskueren basert på subjektets rolle i systemet, eksempelvis om de var arbeider, eier eller en rolle som på en eller annen måte relaterte seg til klassekampen (1996, s. 14). Hangen til å se på identifikasjon som et viktig aspekt ved tilskuerens forhold til filmen er problematisk ifølge Bordwell, fordi teoriene rundt dette hadde en tendens til å være vage og usannsynlige (1996, s. 16). Han kritiserte også det semiotiske premisset som lå til grunn for store deler av 1970-tallets filmteori og som ble videreført av kulturalismens diskursteorier. At språket skulle være en tilstrekkelig og god analogi for filmen var blant annet et resultat av manglende kompetanse på å analysere filmen som et audiovisuelt medium ifølge Bordwell (1996, s. 18). Det er således lettere å benytte seg av en metode inspirert av litteraturen, men da går man glipp av filmens mediespesifikke faktorer. Bordwell poengterte at gjennom tre tiår med semiotisk filmanalyse så har det ennå ikke blitt gjort ordentlig rede for *hvorfor* dette er en god metode, eller hvorfor språket er en god analogi for filmen og tanker og oppfatninger rundt den.

Bordwells innsigelser går i store trekk ut på det han anså som en gjennomgående uvitenskapelig metode og teori. Han skrev at datidens subjektposisjoneringsteoretikere hadde en forakt for empiri, som følger av den generelle humanistiske hermeneutiske impuls og motstand mot vitenskapelig forskning (1996, s. 24). Carroll skrev i samme bok under kapittelet «Prospects for Film Theory: a Personal Assessment» at årsaken til at datidens filmteori var så uvitenskapelig i stor grad skyldtes at filmstudenter generelt hadde lite trening i faktisk teori, siden de kun ble trent opp til hermeneutisk metode og ikke naturvitenskap, samfunnsvitenskap og filosofi (1996, s. 42). Derfor forstod ikke filmteoretikerne forskjellen på teori og tolkning, mente Carroll, som igjen har ført til bruken av vilkårlige allegorier og bruken av en stor Teori som forklaring på alt. Humanioras forakt for «sannhet» får også gjennomgå, Carroll mente at selv om det er sunt å være kritisk og stille spørsmål, så gir det ikke mening at man skal avvise ideen om sannhet overhodet slik han mente humaniora tenderte til (1996, s. 52-56). Eksempelvis mente han at der mange hevdet at det ikke finnes én sann tolkning av en tekst, så betyr det ikke at ikke en tolkning av en tekst kan være sann. Det kan være flere sanne tolkninger av samme tekst, og en tolkning gjør ikke nødvendigvis rede for alle aspekter ved teksten.

Carroll gjorde også rede for at «politisk korrekthet» gjorde at mange ikke turte å si mot den ene Teorien, av frykt for å bli kalt reaksjonær, rasist eller andre politiske merkelapper (1996, s. 45). Dette åpnet for mye dårlig forskning, ettersom mange var for feige og sensurerte seg selv av frykt. Ifølge Carroll er forskerens ideologiske bakgrunn stort sett irrelevant, og en teori som ikke gjør noen eksplisitt politisk referanse vil sjelden ha noe politisk tilhørighet (1996, s. 47). En videre konsekvens av dette var at de som mente noe annet, for det meste de som tilslutter seg kognitivismen, ble beskyldt for formalisme. Dette mente Carroll var en slags mobbetaktikk, på samme måte som det å kalle noe politisk ukorrekt. Det datidens filmteoretikere mente med dette ifølge Carroll var at formalistene ikke var opptatt av innhold eller politiske konsekvenser, men bare filmens formmessige kvaliteter (1996, s. 48). Carroll hevdet at dette var feil, og at kognitivistene absolutt kan anerkjenne at filmen kan ha politiske og ideologiske dimensjoner, men at det også finnes aspekter ved filmen som kan studeres uavhengig av dette (1996, s. 49). Noen av prosessene som involverer film kan også være politisk eller ideologisk nøytrale, mente han.

Carroll ønsket seg et rammeverk for filmteori basert på dialektisk metode, der to rivaliserende svar eller teorier sammenlignes på en pragmatisk og vitenskapelig måte, slik han gjør når han sammenligner kognitivismen og psykoanalyse (1996, s. 56-67). Han argumenterte også for at filmteorien bør lære av naturvitenskapene fordi de har gitt noen av de beste modellene for å forstå teoretisk granskning (1996, s. 59). Han påpekte at det ikke handlet om at filmteori skulle slavisk etterfølge og bli lik naturvitenskapen, men at man kan lære mye om prosessen ved å lytte til mer sofistikerte diskusjoner rundt vitenskap enn den man hadde.

Diskusjon

Det er lett å være enig i mange av Carroll og Bordwells innsigelser mot datidens dominerende filmteorier, og jeg er enig i mange av poengene som gjøres over. Både psykoanalyse og marxisme kan i dag fremstå som utdaterte teorier, og det kan være vanskelig å se forbi de metodiske problemene når man diskuterer verdien av 1970-tallets filmteori. Hangen til analogier og metaforer, slik Carroll påpeker, kan gjøre det vanskelig å ta psykoanalysens teorier på alvor, og drømmen fungerer ikke tilstrekkelig som en analogi for filmen, både fordi vi ikke vet nok om drømmer og hvordan de fungerer – men også fordi vi er våkne og bevisste når vi sitter i en kinosal, vi har kontroll over egne bevegelser (selv om de er begrensede slik Baudry helt korrekt poengterer) og de fleste voksne mennesker vet at det de ser ikke er ekte. Kinoapparatet er ikke mystisk og uforståelig, og det er heller ikke

filmkameraet. Baudrys teorier om identifikasjon med apparatet der han benytter seg av Lacans teorier kan derfor fremstå som unyttig. Sammenligningen med *speilstadiet* til et barn gir ikke mening, spesielt om vi tar utgangspunkt i et voksen tilskuer som helt klart er bevisst sin rolle som tilskuer og også er klar over kinoapparatets funksjon. Men som sagt om feministisk filmteoretisk bruk av psykoanalyse, så kan det skjule seg mye god analyse bak metoden.

Selv om tilskueren er bevisst sin rolle, det faktum at hen er i en kinosal og at det som foregår på skjermen ikke er ekte, så betyr ikke det at vedkommende ikke blir påvirket av det som skjer. Mange bruker kino og film som en arena for å slappe av og leve seg inn i en verden der de kan glemme alt av hverdagens trivialiteter. Denne evnen til innlevelse kan være avhengig av en viss grad av «suspension of disbelief», et slags frivillig selvbedrag. Mange ønsker å glemme at de sitter i en kinosal og ser på et lerret mens de ser filmen fordi det fører til en bedre filmopplevelse. Når filmen er over vender de tilbake til virkeligheten uproblematisk og er fullstendig klar over at det de så ikke var ekte. Likevel er det viktig og interessant å problematisere den tiden mens tilskueren lever seg inn i filmen.

Baudry og flere andre av 1970-tallets filmteoretikere mente at fremvisning av filmapparatet i seg selv var en radikal praksis, og begrunnet det med at det brøt med illusjonen om virkelighet. Ved å tematisere og fremvise det filmtekniske i seg selv tvinger man tilskueren til å reflektere over egen posisjon og *at* hen ser på film. Man kan forholde seg mer aktivt analytisk til filmatiske virkemidler og kan observere filmen som film fremfor å leve seg inn i et fiktivt univers. Dette har helt klart en verdi fordi refleksjon og bevissthet kan gjøre at man blir mindre mottakelig for passiv ideologisk overbevisning. Det har også en verdi fordi man i større grad kan sette pris på filmatiske virkemidler og forholde seg til filmen på et annet og mer analytisk plan. Dette betyr likevel ikke at innholdet ikke er av verdi, og her feilet Baudry og flere av datidens teoretikere i sitt overdrevne fokus på filmens form eller mekanikk som eneste meningsbærende. Årsaken til datidens fokus på filmens form skyldtes muligens at man mente at filmens innhold forfektet dominerende ideologi uansett, siden de store filmstudioene og de som lagde film i stor grad måtte forholde seg til og dermed ble en del av det kapitalistiske økonomiske systemet – slik sett ble det viktigst å ryste tilskueren med annerledes filmform og fremtvinge selvrefleksjon. Men som vist gjennom Wollen kan man fremtvinge refleksjon også gjennom narrativet og innholdet i bildet. Både apparatet, filmens form og innholdet kan være av betydning for ideologisk påvirkning.

La oss gå tilbake til situasjonen der tilskueren sitter i kinosalen og frivillig lar seg rive med av et fiktivt univers. Siden man lar seg rive med er det sannsynlig at det også øker sjansen for at man blir påvirket av det som skjer på skjermen. Siden mange blir redde når de ser en skrekkfilm på tross av at de vet at det ikke er ekte så er det tydelig at man påvirkes både fysisk (man skvetter i en skrekkfilm) og psykisk (man blir redd og lurer på hva som skjer). Selv om det er klart at disse reaksjonene fortsatt skjer innenfor filmuniverset så er det sannsynlig at mer subtile faktorer som ideologi også kan påvirke. Mange fokuserer på filmen kun som et underholdningsmedium (se blant annet Raney (2011)), og dette gjør at muligheten for påvirkning blir enda større: Man forventer ikke å bli ideologisk påvirket når man går inn i en kinosal og er slik sett ikke bevisst på om det skjer. Bekymringen for denne typen underbevisst påvirkning kan leses inn i blant annet Baudrys psykoanalytiske tilnærming til ideologisk påvirkning. Metaforene og allegoriene kan slik sett ses på som uttrykk for en langt mer rasjonell og sannsynlig politisk analyse av forholdet mellom film og tilskuer enn at man faktisk mente at drøm og film var det samme. Slik sett er jeg enig med Carroll i at psykoanalysens metode ble for fremtredende, og skygget for en mer eksplisitt ideologikritisk analyse. En ideologisk filmanalyse er mulig uten bruk av psykoanalyse og bør fremmes gjennom et tydelig og direkte språk. Det betyr likevel ikke at analysene og teoriene som blant annet bygget på psykoanalyse var uten verdi.

Carrolls innvending mot Althussers ideologibegrep er allerede adressert i noen grad i gjennomgangen av hans tekst. Å gjøre rede for hvordan noe er, er ikke det samme som å si at det ikke under noen omstendigheter kunne være annerledes. Althussers analyse av ideologi og hvordan den virker er en analyse av en bevisst maktutøvelse fra den rådende klasse mot de undertrykte klassene. Med bevisst menes ikke bevissthet i hver enkelt person, men en systematisk bevissthet – det som skjer har et klart formål: å opprettholde maktbalansen, beholde makten. Ved å kritisere og problematisere disse strukturene og måten ideologi virker på åpner man for muligheten til endring. Det er kun fra en mer fristilt posisjon at slike refleksjoner er mulig – dette tilsier at det er mulig å frigjøre seg fra gjeldende ideologi i noen grad. Endring er derfor ikke umulig, og selv om analysen avslører at subjektet konstitueres på bakgrunn av dominerende krefter så betyr det ikke at det alltid må være slik. Fra en kampposisjon blir det viktig å gjøre rede for hvordan det er mulig at rådende klasse klarer å opprettholde makten i så overveldende grad.

Ideologi fremstilles derfor som allestedsnærværende, og dette er ikke en så usannsynlig analyse som Carroll fremstiller det som. Etersom alle mennesker har et sett av verdier og

holdninger er det sannsynlig at man gjennom interaksjon med andre mennesker, på jobb, på skolen, på fritiden, snakker og handler basert på disse verdiene og holdningene.

Reservasjonsretten for leger i Norge er et åpenbart eksempel på at man vet at personlige holdninger og verdier er noe man ikke kan legge bort i jobbsammenheng, og i det tilfellet er det også snakk om noe som går aktivt mot det man tror på. I de fleste tilfeller er det ikke noe som går så aktivt mot det man mener, men små og mer ubevisste ideer og tanker som kommuniseres gjennom samtaler i lunsjpausen, måten man leder på, solidariteten (eller mangelen på det) man har med sine kolleger osv. Derfor blir det noe ulogisk å påstå at ideologi er noe vi kun finner i eksplisitte politiske debatter, tekster og programmer, uavhengig av om vi legger Althussers definisjon til grunn eller ikke. I hvor stor grad vi påvirkes av ideologi i hverdagen er ikke et spørsmål som skal besvares i denne sammenhengen, men det er langt mer sannsynlig at det er snakk om *graden* av påvirkning heller enn enten eller. Vi skifter ikke nødvendigvis standpunkt i en sak på bakgrunn av en kollegas argumentasjon, og som Althusser demonstrerer gjennom sin analyse er det mulig å stille seg utenfor ideologien og kritisere den. Likevel er det klart at mennesker er sosiale vesener som påvirkes av miljøet rundt oss, og de holdningene og verdiene vi møtes med vil på en eller annen måte være med på å forme oss. Noe som fører meg over på Bordwells innsigelser til sosialkonstruksjonismen.

Bordwells innvendinger mot humaniora og spesielt sosialkonstruksjonismen bygger på noen premisser som det er vanskelig å godta. For å starte med det siste først: humanioras tro på at menneskelig adferd nesten utelukkende formes av miljøfaktorer. Spørsmålet blir hva som legges i «nesten». Dersom han hadde skrevet at humaniora utelukkende mener at det formes av miljøfaktorer hadde det vært en ting, men hva som legges i *nesten* er uvisst. Det betyr uansett at vi befinner oss i en mellomposisjon mellom å mene at menneskelig adferd skapes utelukkende av miljøfaktorer eller utelukkende basert på genetiske faktorer. De færreste mener det ene eller det andre, men tradisjonelt kan man vel kanskje si at humaniora tenderer mer mot å fremheve miljøfaktorer enn genetiske faktorer. Bordwell gjør ikke rede for hvorfor eller hvordan dette er viktig utover å hevde at dette overdriver forskjellen mellom individer, grupper og kulturer fremfor å fremme det man har til felles (1996, s. 14). Uavhengig av dette er det åpenbart for Bordwell og de fleste, vil jeg tro, at miljøfaktorer *også* former oss. Så lenge vi er enige om dette er ikke diskusjonen om hva som påvirker mest egentlig interessant i denne sammenhengen. Om miljøfaktorer former oss i noen grad er det klart at ideologi,

holdninger og verdier konstrueres og rekonstrueres i samfunnet og kulturen vår. Og våre verdier og holdninger påvirker også vår adferd (jmfør eksempelet med reservasjonsretten).

Bordwell mente at sosialkonstruksjonismen er selvmotsigende fordi den bygger på et premiss om at alt er konstruert som fordrer at retningen selv også er konstruert. At retningen selv er konstruert er nok noe åpenbart for sosialkonstruktivister: som i humaniora generelt står prinsippet om refleksivitet sterkt og kun gjennom å anerkjenne egen rolle i en konstruert verden kan man oppnå god forskning (se blant annet Jørgensen & Phillips (2013)). Dette gjelder også Carrolls kritikk av humanioras avvisning av «sannhet» – det å problematisere hva som er sant og kanskje avvise sannhet som begrep har liten praktisk innvirkning på forskningen, og tvert mot kan man argumentere for at det gjør forskningen bedre.

Hvorvidt man forfekter et sosialkonstruktivistisk, marxistisk eller et helt annet syn er det like fullt mulig å konkludere med at filmen er ideologisk. Det ville være ulogisk å påstå at noe som skapes av mennesker ikke påvirkes på noen måte av disse menneskenes verdier og holdninger. Det ville også være ulogisk å påstå at disse menneskene ikke igjen er påvirket på en eller annen måte og i en eller annen grad av menneskene rundt seg, sin oppvekst og slik sett er formet av samfunnet de vokser opp i. Det betyr ikke at alle filmer forfekter samme ideologi og at de uansett er uttrykk for dominerende ideologi. Som Narboni & Comolli viser til i sin artikkel, var det også på 1970-tallet klart at filmen kommer i variasjoner og at ideologi gir seg til kjenne på ulike vis gjennom ulike typer av filmer. Selv om mange teoretikere på den tiden var mest opptatt av dominerende ideologi og hvordan den påvirket, mest av alt gjennom formspråk, så er det først og fremst en problematisering av ideologiens rolle i filmen som står sentralt. Og det gjennomgående i de fleste av tekstene her er at det var mulig med et motsvar, en «motstandsfilm», som var det de tok til orde for. Det var altså ikke nødvendigvis et enhetlig pessimistisk og negativt syn på filmen de forfektet, da de åpenbart hadde tro på at filmen som kunst kunne utgjøre en forskjell og de trodde på at det var mulig å skape film utenfor dominerende ideologi (selv om mange av dem problematiserte det og fremmet hvor vanskelig det var).

Film lages av mennesker som er påvirket av samfunnsstrukturene i kulturen der de lever og virker. Filmene må derfor også ses på som et produkt av sitt samfunn, et bilde på hvordan noen mennesker forholder seg til gjeldende samfunnsstrukturer. Det at filmen fremstilles utelukkende som et underholdningsmedium gjør at mange mangler bevissthet rundt hvordan ideologi påvirker og det faktum at filmen kan være ideologisk – som igjen gjør at graden av

underbevisst påvirkning kan være enda større. Det betyr som sagt ikke at alle filmer er uttrykk for samme ideologi. Man kan lage film som går mot strømmen, refleksiv film, radikal film, film som gjør at folk stiller spørsmål ved egne holdninger og verdier – det er mulig. Det jeg håper på å gjøre klart er at filmen uansett er ideologisk, og gir uttrykk for holdninger og verdier som tilskueren *kan* bli påvirket av i varierende grad.

Carroll og Bordwells innsigelser mot 1970-tallets filmteori ble svært innflytelsesrike¹, og både psykoanalytisk tilnærming og det eksplisitte ideologiske fokuset har i stor grad blitt erstattet av kognitive perspektiver. Som Graeme Turner skriver i sin bok *Film as a Social Practice*: «(...) ideological criticism has tended to be pushed to the back of the stove» (2006, s. 211). Med dette som bakgrunn vil jeg i det følgende gjøre rede for noen nye perspektiver rundt ideologi og subjektposisjonering som oppstod etter 1970-tallet.

Nye stemmer

Der man på 1970-tallet i stor grad fokuserte på ideologi sett opp mot klassekamp og etter hvert kjønn, begynte flere teoretikerne fra 1980-tallet og utover å problematisere disse fokusområdene som for snevre og lite inkluderende. Filmteorien hadde vært for hvit, heteronormativ og sentrert rundt Europa, psykoanalysen hadde vært blind for klasseproblematikk, marxismen var blind for rase og kjønn – og begge var blinde overfor seksualitet. Fremveksten av «queer theory» tok et oppgjør med den binære oppdelingen av kjønn, og erstattet det med et mangfoldig konsept om en kulturelt konstruert «identitet» (Stam, 2000, s. 262-263). Rase og etnisitet fikk et større fokus og flere tok et oppgjør med måten filmteori hadde ignorert tematikken (Stam, 2000, s. 272). Man begynte å snakke om multikulturalisme, rasestereotyper, postkolonialisme og «den tredje verden». Rodowick skrev også om fremveksten av kulturstudier og dette nye fokuset, som en mulig erstatning for filmstudier.

¹ Diskusjonene som er gjort i det foregående er gjort vel vitende om at Bordwell og Carrolls tekster er 20 år gamle, i likhet med tekstene fra forrige del som er opp mot 50 år gamle. Jeg vil derfor presisere at det er ideene og fokuset som diskuteres, og jeg tar overhodet ikke sikte på å gjøre rede for helheten av de ulike teoretikernes syn – spesielt ikke opp mot hva de har skrevet senere. At debatten ville sett annerledes ut nå er en selvfølge, men det jeg har forsøkt å gjøre her er å gi et innblikk i dreiningen fra fokuset på ideologi og film utover 1970-tallet og til kognitive perspektiver i dag.

The centrality of film as an object of study is disappearing no less than is the question of the subject, which is unravelling into an ever-widening series of differences defined by complex approaches to gender, post-coloniality, racial and ethnic identifications, and queer theory. (Rodowick, 1994, s. viii)

Synet på subjektet som en aktiv og engasjert mediebruker ble også innflytelsesrikt, og det åpnet for å lese teksten på en annen måte (Staiger, 2005). Man har således begynt å fokusere mer på hvem som leser teksten enn teksten i seg selv, og mening blir ansett å skapes av publikum heller enn teksten (Turner, 2006, s. 163). I det følgende vil jeg gjøre rede for noen sentrale nye tilnærminger, for deretter å drøfte hvilke aspekter ved disse som bør vektlegges i en ideologisk analyse av filmen.

Hvite privilegier

I artikkelen «White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory» gjorde Jane Gaines rede for hvordan hun mente at feministisk filmteori kun hadde fokusert på kjønn som forklaring på og analyseverktøy for undertrykking (2000, s. 337 - 352). Hun skrev at lesbiske tilskuere var av de første til å stille spørsmål ved de daværende teoriene rundt opposisjonen mellom maskulinitet og feminitet (2000, s. 339). Dersom voyeurisme og nytelsen ved å se film kun tilhørte mannen, var det ikke plass for den lesbiske kvinnen mente de, som overhodet ikke kunne sammenlignes med mannen. De åpnet opp for en ny måte å lese tekster på, og hevdet at det kvinnelige (lesbiske) blick kunne leses inn i filmer man kanskje hadde avskrevet som kun mannlig voyeurisme (2000, s. 340). Mange lesbiske feminister mente at kulturen var gjennomsyret av heteronormativitet og opposisjonen mellom mann/kvinne: man gikk alltid ut fra at alle var heterofile og leste også film og kultur med disse antakelsene. Dette førte til en misforstått oppfatning av kvinners opplevelser, og blendet for en inkluderende feminisme.

Sentralt for kritikken var måten datidens feminister benyttet seg av psykoanalyse og marxisme som verktøy for forståelse, noe som dannet selve grunnlaget for mange av feilslutningene ifølge Gaines. Psykoanalysen baserte seg på binær opposisjon og en universalisme som gjorde det umulig å teoretisere på noen annen måte enn gjennom terminologien mann/kvinne eller maskulinitet/feminitet (2000, s. 340). Det var også

vanskelig å plassere faktorer som kjønn og rase inn i en marxistisk modell som kun baserer seg på forholdet mellom klasser i et kapitalistisk samfunn. Gaines hevdet også at seksualitet vanskelig lar seg plassere i et hierarki slik at det passer inn i et rammeverk basert på klasse. Rase kan lettere overføres til en klassemodell, men da får man likevel ikke vite noe om hvordan kjønn og rase virker inn på og påvirker hverandre. Ikke-hvite kvinner har ingen plass i det marxistiske paradigme, ifølge Gaines (2000, s. 341).

For svarte feminister var spørsmålet om rase mer grunnleggende for deres opplevelse av virkeligheten enn kjønn, forklarte Gaines videre (2000, s. 341). Svarte kvinner har historisk formulert sin identitet og politiske tilhørighet basert på rase heller enn kjønn, og mange av dem uttalte at de opplever undertrykking først på bakgrunn av rase, dernest kjønn. Slik kan de også se på hvite kvinner som undertrykkende. Svarte kvinners identifikasjon og solidaritet med svarte menn er også i stor grad fundert i deres felles kamp mot raseundertrykking. Dette skyldes også et stort fokus på historien, med røtter i dagene der svarte kvinner og menn var slaver. Siden det å la svarte menn ha noen som helst makt over svarte kvinner ville føre til ubalanse i systemet ble de sett på og behandlet som likeverdige (slaver) skrev Gaines (2000, s. 347). Gaines skrev at en feministisk analyse som tar utgangspunkt i at kulturen er patriarkalsk aldri kan inkludere mannen, og dette er problematisk nettopp fordi svarte kvinner i så stor grad identifiserer seg som svart før de identifiserer seg som kvinne (2000, s. 352).

Svart historie gir også en ny dimensjon til et svært viktig tema innen feminismen: seksualisert vold og voldtekt. Under slaveriet misbrakte og voldtok hvite menn svarte kvinner, men det var bare svarte mennesker som anerkjente dette som voldtekt. Dette ble ifølge Gaines et symbolsk tap for den svarte manndommen (2000, s. 348). Trusselen om å bli beskyldt for voldtekt av hvite kvinner hang også over svarte menn, for i datidens samfunn kunne man kun tro på at svarte menn kunne voldta, og han var selve trusselen mot den rene hvite familien. Videre skrev Gaines at man har lært gjennom afroamerikansk historie at den hvite manns utnyttelse av svarte kvinner gjorde svarte menn svakere og undergravde hele det svarte samfunnet (2000, s. 349). Gjennom filmeksempelet *Mahogany* viste hun også at svarte menn ikke hadde mulighet til samme maktposisjon som den hvite mann og det gjør at rase kan være en faktor når man konstruerer filmspråket (2000, s. 350).

Det opposisjonelle blikket

I «The Oppositional Gaze: Black Female Spectators» skrev bell hooks om blikket, og hvordan svarte mennesker historisk har blitt nektet å se, de har ikke hatt mulighet til å eie «blikket» (2010, s. 229). Hun skrev om hvordan hvite slaveeiere straffet slavene for å se og måten dette formet svarte menneskers relasjon til blikket og det å være tilskuer. Hooks gjorde en kobling mellom dette og seg selv som barn, der hun, selv om hun hadde fått beskjed om å la være – likevel alltid hadde kikket. Derfor visste hun at slavene måtte ha kikket de også. Forsøket på å undertrykke svarte menneskers rett til å se førte til en lengsel etter å se, og mer enn det: et rebelsk ønske om å se, det hun kaller et «oppositional gaze» - det opposisjonelle blikket (2010, s. 229). Hun trakk videre inn Michel Foucaults filosofi om makt og hans beskrivelse av maktforhold: han mente at i alle maktforhold er det en mulighet til å gjøre motstand og opprør, i motsetning til en tanke om at alle maktforhold er statiske og umulig å manøvrere seg fra. Svarte menneskers opposisjonelle blikk blir således en kamphandling, en protest og et opprør.

Hooks skrev om Manthia Diawaras tekst om svart britisk kino og identitet der han skrev om hvordan tilskueren plasserer seg i forhold til det som blir sett, og at rase, kjønn og seksuell orientering er med på å påvirke hvordan man identifiserer seg med filmens diskurs (2010, s. 230). Før opphevingen av segregeringen i USA ble forholdet mellom svarte mennesker og kino definert av det det han kalte et «rupture», et brudd der tilskueren motstår identifikasjon innad filmens diskurs. Svarte mennesker klarte ikke å fullt ut identifisere seg med eller nyte filmen.

De kritiske og undersøkende blikkene i opposisjon handlet først og fremst om rase og rasisme, og måten de hvite var overrepresenterte på. Det handlet sjelden om kjønn. Opplevelsen av å være tilskuer var svært annerledes for svarte kvinner sammenlignet med svarte menn, ifølge hooks (2010, s. 231). For svarte menn handlet det ofte om å få lov til å se på hvite kvinner siden de i det virkelige liv i verste fall kunne bli lynsjet for å se på dem. I sin rolle som tilskuer kunne den svarte mannen innta en rolle der han fikk kjenne på den fallossentriske makten som ellers var forbeholdt hvite menn. Dette førte også til at de første representasjonene av svarte kvinner på film var preget av objektivisering, de skulle være til skue for det mannlige blikk. I veldig lang tid var det ingen som skrev om svarte kvinnelige tilskuere og deres blikk, og dette skyldtes i stor grad at de var så å si fraværende fra både film og tv-skjermen. På 1980-tallet skrev Teresa De Lauretis at svarte kvinner har måttet utvikle et

forhold til det å se på film i en kontekst som dreier seg rundt fraværet av svarte kvinnelige karakterer (2010, s. 231). Dette var med på å videreføre den hvite dominansen og det mannsdominerte synet om at det var den hvite kvinnen som skulle bli sett på og bli begjært. Hooks kritiserte også datidens eksisterende feministiske filmteorier med påstanden: «Mainstream feminist film criticism in no way acknowledges black female spectatorship» (2010, s. 234). Hun pekte blant annet på at Laura Mulveys tekster om kjønn og hennes inndeling i de binære kategoriene aktiv/mann og passiv/kvinne førte til ensidig analyse av kvinnelige tilskuere som overhodet ikke var en enhetlig og homogen gruppe. Hun mente at svarte kvinner valgte å verken identifisere seg med mannen eller kvinnen i dette scenarioet og at de dekonstruerte Mulveys inndeling og la opp til en kritisk analyse som gikk på tvers av alt som var blitt gjort så langt. Hooks stilte spørsmål ved hvordan feministiske filmkritikere, som arbeidet med kvinners identitet og representasjon, kunne være så stille på området som handler om det å være svart og da spesifikt representasjon av svarte kvinner (2010, s. 235). Hun skrev videre at filmteori som helhet var dominert av hvite i USA, og at selv om det har blitt skrevet om rase knyttet opp mot analyse av film, så har det vært liten eller ingen interesse for å snakke om svarte kvinner som tilskuere.

Hvit: kristendom, rase og imperialisme

Richard Dyer skrev i boken *White* om hvordan det å være hvit er normen og idealet, og hvordan det å ha en farge eller tilhøre en rase er noe vi ser på som forbeholdt de ikke-hvite (1997, s. 1-41). Hvite mennesker er bare mennesker, og siden de dominerer alt av medieuttrykk er det også plass til deres individualitet, i motsetning til ikke-hvite, som alltid blir tolket i kraft av sin rase og etnisitet. Dyer argumenterte for bruken av ordet «ikke-hvit» for å beskrive alle de menneskene som ikke er hvite fremfor for eksempel termen «people of color», fargede mennesker – nettopp fordi den termen fremhever at det er de som ikke er hvite som har farge, mens hvit verken er en rase eller en farge. Ved å snakke om og sette fokus på at hvit faktisk er en farge kan vi best analysere og problematisere privilegiene og dominansen denne hvitheten medfører (1997, s. 9). Dyer knyttet videre analysen av denne tematikken opp mot tre underkategorier: kristendom, rase og bedrift/imperialisme.

Selv om Dyer ikke mente at kristendommen var hvit per se, og han anerkjente fremveksten av svarte kristne kirker i Europa og USA, la han vekt på at kristendommen ble religionen som på mange måter tilhørte Europa og europeisk kultur. Han mente at kristendommen gjennom

historien har blitt fremstilt på en hvit måte, spesielt sett opp mot den vedvarende tilstedeværelsen av manikeismens dualisme mellom svart/hvit, at korstogene ble gjort til en nasjonal og geografisk kamp mellom «oss» og «dem» og gjennom hvitvaskingen av bildet av Jesus og jomfru Maria (1997, s. 17).

Dyer gjorde videre rede for måten den hvite rase har blitt opphøyet gjennom historien, enten som den reneste og mest opprinnelige, eller som en rase overlegen alle andre (1997, s. 22). Han viste til at Johan Boemus allerede på 1500-tallet så på svarte mennesker som en degenerert rase, mens de som forble hvite var langt mer siviliserte. Disse tankene utviklet seg og andre varianter ble mer vanlige utover 1900-tallet. Et eksempel var ideen om The Great Chain of Being, som rangerte alt i naturen i et strengt hierarki etter hvor langt det stod fra Gud. Her ble svarte mennesker plassert rett ovenfor apen, og hvite menn ble plassert på toppen av jordens skaperverker, knyttet via englene til Gud (1997, s. 22).

Videre argumenterte Dyer også for hvordan rase er sterkt knyttet opp mot hvit heteroseksualitet, gjennom sitt fokus på reproduksjon av den rene hvite rase (1997, s. 25). Svarte menn som voldtar hvite kvinner har således blir brukt som skrekkeeksemplet som truer hvite menns kontroll over sine hvite kvinner. Hvite kvinner blir plassert i en posisjon der hun ikke skal ha seksuelle lyster, samtidig har hun ansvaret for å bære frem den neste (hvite) generasjon. Dyer mente at hvite kvinner har blitt utsatt for tvangsmessig heteroseksualitet, ikke bare for å undertrykke kvinner, men for å opprettholde den hvite rase (1997, s. 27). Rollemodellen for hvite kvinner er Jomfru Maria, som fremstår som et rent verktøy for reproduksjon uten at hun blir besudlet av de mørke kreftene som vanligvis forutsetter seksuell reproduksjon. Hvite menn derimot, er så universelt fullendte at de innehar både mørke og lys, alle mulighetene for menneskelig eksistens – hans byrde er å prøve å kontrollere og balansere disse to opp mot hverandre (1997, s. 28).

Den ideelle hvite mann var en mann med hodet på riktig sted, som viste hvordan han skulle kontrollere ting og få det gjort (1997, s. 30). Dyer viste til hvordan ideen om den hvite manns intelligens, vilje og forretningssans ble en viktig inngang til hvit imperialisme og dominans. Westernsjangeren ble spesielt trukket frem, han mente at det som kjennetegnet sjangeren på mange måter var dens fokus på menneskets marsj fremover og ekspansjon inn i nye territorier (1997, s. 33). Volden i westernsjangeren kunne også gi tilfredsstillelse i en kaotisk verden, man ble forsikret om at vold kan løse ting og myten om «Vesten» kunne opprettholdes. Han

skrev videre at Vesten konstrueres av en myte om en hvit nasjonalidentitet sentrert rundt menn i motsetning til den etniske «andre», urfolket i Sør, ofte sentrert rundt kvinner (1997, s. 35). Dette gir seg ofte til kjenne gjennom at Vesten fremstilles som åpent, med store åpne landskap – mens myten om Sør fremvises gjennom lukkethet, busker og jungel.

Filmteknologien er også forbeholdt hvite: visuelle media og foto ble laget med tanke på hvite mennesker. Ulike hudtoner reflekterer lys på forskjellig måte, og Dyer viste til forskning som viste at hvite ansikter reflekterer 35 prosent av lyset, mens svarte ansikter reflekterer under 16 prosent (1997, s. 89). Dette har ofte ført til at svarte mennesker har blitt fremstilt enda mørkere enn de er, og de blir bokstavelig talt satt i skyggen av sine hvite medspillere. Dette førte også til at det blir vanskelig å filme hvite og svarte mennesker samtidig, og man har alltid prioritert fremstillingen av de hvite – både film, kamera og lysene i seg selv har også blitt laget med tanke på hvite mennesker.

Hvordan fremstilles hvite mennesker på film? Det er en kompleks affære, ifølge Dyer. Den hvite kvinnen blir oftest fremstilt som en vakker gudinnelignende skapning, og dette oppnås blant annet gjennom lyssetting der hun oppnår en glød som kun er forbeholdt henne (1997, s. 122-142). Den hvite kvinnen skal først og fremst ses på, og hun skal være passiv og gjerne uoppnåelig. Der et hvitt heterofilt par fremstilles er han alltid mer i skyggen, litt mørkere, mer påkledd og lyset faller sjelden direkte på han på samme måte (1997, s. 133). Den hvite mannen er alltid representert på skjermen, men hans visuelle tilstedeværelse stadfester først og fremst autoritet, han skal alltid være subjektet og blikket skal tilhøre ham (1997, s. 39). Dyer gjorde rede for at den hvite mannskroppen sjelden ble avkledd på film før 80-tallet, i motsetning til ikke-hvite menn, som ofte ble avbildet med bar overkropp (1997, s. 146). Dette skyldtes blant annet at man så på en naken kropp som en sårbar kropp, den nakne kroppen hadde ingen form for beskyttelse mot elementene og naturen rundt – og klær ble symbol på prestisje, rikdom og høy klasse. En naken hvit mann kunne også fremvise at det ikke er noe særlig stor forskjell på oss mennesker, svart eller hvit, kvinne eller mann. Hvorfor skal noen som skiller seg så lite ut og ser så lite imponerende ut, ha så mye mer makt enn alle andre? Det spiller også opp under ideen om at den hvite mann var overlegen intellektuelt, mens den svarte mann var mer biologisk og kroppslig drevet – noe som førte til en tanke om at de hadde bedre kropper og var bedre fysisk utrustet (1997, s. 147). Den eneste hvite mannen som derfor fikk lov til å avbildes uten klær ble derfor den overdrevent maskuline muskelmannen i actionsjangeren, som kunne tilbakevise tanken om hvit kroppslig

underlegenhet. Tarzan, Hercules og Rambo ble eksempler på slike helter, oftest spilt av hvite mannlige skuespillere med imponerende fysiske attributter. Mange av de formelle kravene til muskelmannens attributter gir konnotasjoner til *hvithet*: det er idealkroppen, den er hard, den viser at man har jobbet hardt og oppnådd resultater, den gir uttrykk for rikdom, den er hårløs og solbrun (1997, s. 150). Idealet om en solbrun kropp fremviser hvite privilegier gjennom at det kun er hvite mennesker som soler seg, det handler ikke om å oppnå en brunere hud fordi det er bra i seg selv, men det signaliserer velstand, at man har tid til ferie og at man er opptatt av en sunn livstil (1997, s. 155). Muskelheltene ble også ofte satt i situasjoner der de stod opp mot «den andre», det fremmede, et forrædersk terreng og dets beboere (1997, s. 156). Dyer gjorde også poenget om at selv om muskelheltens kropp fremviser ham som overlegen, viser den hvite huden hans at han er som meg og deg – publikummet som sitter hjemme og ser på (det hvite publikummet, selvfølgelig). Således blir han både overlegen og gjenkjennelig på en og samme tid.

Det heteronormative som ideal

Straight society sees those who reject its boundaries as violent, disruptive, sexually anarchic, selfish – not as players within the heterotopic regime. This is why lesbians and gay characters are routinely relegated to the roles of violent serial killers, drug dealers, hit men, sadistic siblings or parents, traitors – in other words every form of human wreckage. This is the fear of the other. This is the reason for the Defense of Marriage Act (Dixon, 2003, s. 12).

I *Straight* gjorde Wheeler Winston Dixon rede for at i likhet med hvithet er «straightness» - en ide om det streite, heterofile - også konstruert og noe som ikke egentlig finnes, og det er et konsept som stadig trenger bekreftelse slik at det ikke forsvinner (2003, s. 1). Han skrev at ekteskap og heterofilt partnerskap blir sett på som normen, og dette gir seg til kjenne også i filmen. Filmer som ikke tar del i den «streite» kulturen er ofte marginale utgivelser, dersom ikke denne seksuelle annerledesheten fremstilles som ustabil konsept i seg selv og latterliggjør eller spiller på denne annerledesheten som noe skummelt og uvanlig (2003, s. 3,4,12). Heterofile par er de beste konsumentene, siden de trenger hus, klær og leker til barna, store biler, sportsutstyr og så videre – derfor tjener man mer på å sikte seg inn mot

denne gruppen ifølge Dixon (2003, s. 4). Hollywood går derfor ut fra at alle i samfunnet er heterofile og det heterofile paret er det ideelle publikummet.

En viktig del av denne konstruerte ideen om det streite er objektivisering av kvinner til forlystelse for heterofile menn. Bilder som redigeres etter alle kunstens regler i Photoshop, fremviser bildet av en idealisert og «perfekt» kvinnekropp, påpekte Dixon (2003, s. 24). Gjennom reklame på tv, i magasiner, internett, kino og en rekke andre kilder lærer heterofile at de skal tenne på og like en viss form for kroppstype, hårfrisyre og ansiktsuttrykk. Vi lærer oss at det er denne typen fremstillinger av kvinner som er tilfredsstillende og Hollywood spiller opp under stereotypier av feminitet og maskulinitet for å selge disse ideene (2003, s. 25).

Det mannlige blikk var fremtredende fra filmens begynnelse, og Dixon gjorde rede for hvordan kvinnen ble objektivisert allerede fra Thomas Edisons første eksperimenter med film på 1890-tallet (2003, s. 34). Dixon mente at Edisons tidligste filmer kodet en heterosentrisk verden som inneholdt idealiserte heterofile par, rasistiske stereotypier og eksotisering av andre kulturer (2003, s. 39). Både Edison og D.W. Griffith ble eksempler på skapere av filmer som ikke overlot rom i sine filmer til verken kvinner eller minoriteter, foruten i rollen som ofre, tullinger eller skurker. Heldigvis var det på den tiden en liten gruppe kvinnelige filmskapere som utfordret dette synet, Dixon trakk spesielt fram Alice Guy Blaché og Lois Weber som viktige bidragsytere og filmskapere i filmens tidligste år (2003, s. 40-43). Begge stod bak en lang rekke produksjoner, og de stod ikke minst for et forfriskende alternativ til patriarkalsk dominans i filmverdenen. Dixon hevdet at grunnen til at disse kvinnene fikk så fritt spillerom skyldtes at filmen var et såpass nytt medium som ingen forutså omfanget til ennå (2003, s. 43). Stumfilmperioden ble derfor en periode der man kunne eksperimentere mer med filmen og gjøre litt som man ville. Med en gang filmen begynte å bli en viktig næring, dominerte menn filmbransjen fullstendig og kvinnene ble i stor grad stengt ute fra produksjonsprosessen. Etter dette ble filmen langt mer rigid og oppskriftsmessig ifølge Dixon, det handlet om å selge inn filmen til et stadig større publikum og filmene måtte lages kjapt og enkelt (2003, s. 44). Ingen virket villige til å ta sjanser lengre, og resultatet ble at filmbransjen ble dominert av hvit heterosentrisk sjangerfilm der man brukte samme plott og samme karakter typer om og om igjen. Kvinnene måtte være rene, hvite og heteroseksuelle objekter, og mennene som stort sett alltid inntok hovedrollen måtte være hvite, heteroseksuelle, viljesterke og moralske (2003, s. 45). Minoriteter ble demoniserte, og

rasistiske stereotypier var vanlige. Dixon argumenterte for at disse fremstillingene fortsatt kodes inn i moderne filmer, faktisk i enda større grad (2003, s. 50).

Publikum, resepsjon og effekt

Over har vi sett en utvikling med to forskjellige fokus: en tematisk utvikling innen analyse av film- og medieinnhold, og et nytt fokus på hvordan filmens innhold og budskap mottas av publikum. I sin bok *Media Reception Studies* skrev Janet Staiger om denne siste utviklingen. Resepsjonstudier stiller spørsmål som: Hvilke meninger har en tekst og for hvem? Under hvilke omstendigheter? Hva forandrer seg over tid? Har disse meningene noen effekt? (2005, s. 2). Staiger beskrev fire grunnleggende teorier eller modeller som omhandler relasjonen mellom individer og media og effekten som oppstår: utdanning (education), forsterkning (reinforcement), forhandling (mediation) og makt (power) (2005, s. 18). Jeg kommer til å benytte meg av denne direkte norske oversettelsen i det følgende.

Utdanningsmodellen baserer seg på ideen om tilskueren som en tom beholder der media kan fylle på med kunnskap og erfaring, og media blir sett på som en hovedkilde til læring. Forsterkningsmodellen forfekter at mediene forsterker de inntrykk som allerede befinner seg i samfunnet og kulturen ellers. Forhandlingsmodellen fordrer at individet responderer basert på personlig og kontekstuell erfaring og at man bruker media som en forhandlet tilgang til verden. Den siste av de fire, maktmodellen, baserer seg på at individet har egne ressurser i møte med media, men mediets makt er så sterk og overveldende at en til slutt må gi etter. De to førstnevnte modellene dreier seg rundt et syn på individet som lett å forme, mens forhandlings- og maktmodellen fordrer at enhver har egen vilje og handlekraft i møte med media som er separat fra den spesifikke situasjonen, ifølge Staiger (2005, s. 19).

Strukturell marxisme og psykoanalyse (oppsummert som revidert sosial-psykoanalytisk teori) som var innflytelsesrike teorier på 1970-tallet tok først og fremst for seg «det typiske», man var mest opptatt av strukturene og systemet og individet ble sett på som handlingslammet skrev Staiger (2005, s. 66). Individet ble ansett for å være produsert innad et system som går langt utover vår evne til å fatte det, og selv om vi skulle være kompetente deltakere i dette systemet vil vi aldri ha kunnskapen til å delta fullt ut. Dette synet på subjektet i møte med media plasserer 1970-tallets sosial-psykoanalytiske teorier i forsterkningsmodellen. Disse teoriene forutsetter at kulturen og samfunnet har visse trekk (eksempelvis: kapitalistiske,

patriarkalske trekk) som media kan forsterke og ved dette opprettholde orden (2005, s. 1970). Teoriene forutsetter at en radikal og utradisjonell mediefremstilling er mulig, men alt fokus er også her på endring i selve mediet og det er dets form og innhold som kan skape endring i tilskueren. Det er altså media som kontrollerer effekten på tilskueren.

Kognitiv psykologisk teori baserer seg på premisset om at mennesker er mål- eller løsningsorienterte og at vi er aktive – ikke passive - i møte med informasjon (2005, s. 72). Vi er selektive i hva vi prosesserer, og vi kategoriserer og reformulerer informasjon basert på individuell kontekst. Staiger presiserte at forskjellige kognitivister kan befinne seg innen alle de fire modellene, men for det meste befinner de seg i forhandlingsmodellen grunnet sitt grunnleggende syn på individets målorientering (2005, s. 73). Hun trakk frem David Bordwell som den fremste forkjemperen for å benytte kognitiv psykologi på filmmediet. Han så på tilskueren som målorientert og som aktivt deltakende i å forsøke å finne ut hva som skjer i den klassiske Hollywood-filmen. Andre filmer kan gi andre mål, men hovedfokuset hans var på at tilskuerne har skjema og mål som brukes i møte med filmen for å gi de kognitive opplevelsene som er mest tilfredsstillende: det være seg å løse gåter eller vurdere intellektuelle problemstillinger (2005, s. 74). Både Bordwell og Noël Carroll går ut fra en ideell tilskuer, som er i stand til å dra slutninger og har kunnskap om både filmkonvensjoner og den virkelige verden (2005, s. 75).

Kulturstudier - som i stor grad overlapper med og baserer seg på mye av det samme opphavet som de to foregående teoriene og flere andre - skiller seg fra sosial-psykoanalytisk teori og kognitiv teori grunnet sitt fokus på individuelle forskjeller, basert på et premiss om at disse forskjellene er sosialt konstruerte (Staiger, 2005, s. 75). Disse forskjellene ses ofte i sammenheng med individenes økonomiske, sosiale og kulturelle posisjon i samfunnet, som for eksempel kjønn, klasse og etnisitet. Stuart Halls modell om koding-dekoding er kanskje den mest kjente modellen om kommunikasjonen mellom mennesker og mediene innenfor kulturstudier-tradisjonen (2005, s. 80). Han mente at publikum som oftest responderer, tolker og dekode budskapet fra media basert på individuell kulturell, økonomisk og personlig bakgrunn og erfaring. Hall grupperte publikums respons i tre kategorier: en foretrukket lesning, en forhandlet lesning og en opposisjonell lesning (2005, s. 80). En foretrukket lesning vil si at leseren forstår teksten i samsvar med skaperens intensjon, mens en forhandlet lesning fordrer en større bevissthet hos leseren og et aktivt forhold til eventuelle problemer i teksten. I den tredje kategorien, opposisjonell lesning, står leseren i opposisjon til teksten og

skapernes tiltenkte budskap og fremmer en tolkning basert på egne erfaringer og fortolkningsrammer.

Diskusjon

Disse nye perspektivene og stemmene gir oss en viktig påminner om verdien av den enkelte stemme. Både moderne kognitive teorier med fokus på den ideelle tilskuer (som oftest en hvit heterofil mann) og mye av 1970-tallets fokus på klassekamp og ideologi opererer med et fokus på majoriteten og massene – da kan stemmene til dem som havner utenfor denne normen forsvinne. Jeg vil nå se litt nærmere på noen sentrale punkter i den gjennomgåtte teorien og drøfte noen spørsmål rundt disse stemmene: var feministisk filmteori ekskluderende overfor andre grupper? Hva er verdien av opposisjonelle lesninger? Hvordan bør vi tilnærme oss disse temaene?

Både Jane Gaines og bell hooks stilte seg kritisk til hvordan feministisk filmteori har behandlet spørsmålet om blikket og hvem det tilhører: en analyse som kun dreier seg rundt det mannlige blikket utelater både lesbiske kvinner og svarte kvinner hevdet de. Gaines skrev at datidens feminisme ikke var inkluderende overfor eksempelvis svarte og lesbiske kvinner fordi analysen så ensidig pekte på forskjellen mellom det mannlige og det kvinnelige, og fordi man gjorde rede for at blikket på (den objektiviserte) kvinnen kun tilhørte mannen. Problemet med denne argumentasjonen er at feministisk filmteori pålegges skyld for det som realiteten er problemet med filmene i seg selv. Siden filmbransjen domineres av hvite menn, og analysene gjort av feministiske filmteoretikere viser at blikket er mannlige både i og utenfor filmen – så er dette i seg selv en kritikk av manglende alternativer. Disse alternativene vil inkludere kvinner, lesbiske kvinner, svarte kvinner og så videre. Når Laura Mulvey skrev at tilskueren blir ledet til å identifisere seg med det mannlige blikket rettet mot den objektiviserte kvinnen er dette en analyse og kritikk av hvordan filmen er, det betyr ikke at det ikke kan og bør være annerledes. De manglende alternativene for lesbiske og svarte kvinner avslører hvor snevert og ensidig flesteparten av filmene er konstruert. Den binære oppdelingen mellom mann/kvinne og subjekt/objekt i filmen ble for feministiske filmteoretikere en forlengelse av samfunnskritikken der kvinner ble undertrykket, og er således ingen motsetning til måten lesbiske og svarte kvinner ble undertrykket.

Gaines skrev at lesbiske kvinner leste disse filmene på en ny måte og fremhevet andre aspekter og andre relasjoner, som for eksempel kvinnelig vennskap. Hooks skrev om svarte

kvinneres opposisjonelle blikk, og denne formen for dekoding av media beskrives også i Stuart Halls modell om koding-dekoding i Staigers tekst. Det er ikke vanskelig å forstå at man stiller seg i opposisjon til en fremstilling som fullstendig ignorerer ens egen virkelighet. Når blikket tilhører noen andre vil du gjerne ta del i det samme, og du klarer ikke la være å se, som hooks poengterte godt. Når filmen i så utstrakt grad skapes av og for hvite menn har man to valg dersom man skal se disse filmene: man kan akseptere premissene eller man kan stille seg i opposisjon til premissene. Dersom man stiller seg i opposisjon kan man endre på premissene slik at man fortsatt kan nyte filmen eller så får man ingen nytelse av filmen. Jeg tolker Gaines slik at hun argumenterte for at lesbiske kvinner endrer på premissene, og det er også blant annet dette Staiger skrev om lesbiske tilskuere i sin bok (2005, s. 154-158). Når lesbiske kvinner velger å «lese inn» lesbiske relasjoner i filmer som omhandler kvinnelig vennskap kan dette være med på å gi en følelse av identifikasjon, og dermed gi en bedre opplevelse av filmen. Problemet med dette er at en slik opposisjonell lesning ikke endrer på noen ting. Dersom lesbiske kvinner må tolke kvinnelig vennskap som uttrykk for det å være lesbisk tilsier det at filmer i for liten grad inkluderer åpent lesbiske identiteter og stemmer. Det blir et spørsmål om representasjon: blir lesbiske og andre undertrykkede grupper representert i filmen? Det vil si, finnes det lesbiske og andre undertrykkede grupper i filmen – og i så fall hvordan fremstilles disse? Det er mer naturlig å kritisere manglende representasjon enn filmteori som gjør rede for at filmen, i likhet med samfunnet, domineres av heterofile mannlige stemmer. Den binære oppdelingen Gaines kritiserer er ikke skapt av feministisk filmteori, denne teorien baserer seg på en analyse av filmen (og samfunnet). Det samme gjelder Hooks beskrivelse av at svarte kvinner ofte stiller seg utenfor Mulveys inndeling og velger å verken identifisere seg med kvinnen eller mannen. Hun skrev også at det var tydelig at det var den hvite kvinnen som skulle bli sett på og begjært, samtidig som hun gjorde rede for at dette også i stor grad gjaldt svarte kvinner. Det er forståelig at man stiller seg utenfor dersom man i større grad identifiserer seg som svart enn som kvinne, slik Gaines beskrev. Men det er viktig å gjøre rede for kjønnsdimensjonen her, og som hooks også gjorde rede for har svarte kvinner helt andre opplevelser enn svarte menn. Spørsmålet er om det er mulig som kvinne, uavhengig av rase og seksualitet, å stille seg utenfor denne inndelingen. Dersom realiteten er at majoriteten av filmer fremstiller (alle) kvinner som objekter forsvinner ikke dette ved at man ikke identifiserer seg med disse kvinnene.

Fokuset på nye stemmer og forhandlet eller opposisjonell lesning legger vekt på tilskueren som et aktivt handlende subjekt i motsetning til 1970-tallets fokus på de overveldende

strukturene. Staigers inndeling beskriver sosial-psykoanalytisk teori som tilhørende innenfor forsterkningsmodellen, og ikke utdanningsmodellen, som betyr at man ikke forutsetter at media fyller på en tom beholder, men heller at media er med på å forsterke allerede eksisterende samfunnsnormer. Å se på medias rolle som en forsterkende effekt er langt mer nyansert og komplekst enn å hevde at media i seg selv former oss, og at vi læres opp av media i seg selv (her er vold i filmen et naturlig eksempel – en forsterkningsmodell vil forutsette at voldsutøvelse ikke er et resultat av filmen i seg selv, men at volden i filmen kan være med på å forsterke allerede eksisterende voldsstrukturer i samfunnet). Som konkludert i forbindelse med diskusjonen om Baudrys drømmemetafor i forrige del er det logisk å anta at filmen påvirker oss på et eller annet vis. Dersom en film innehar holdninger og verdier som samsvarer med holdningene og verdiene ellers i samfunnet er det derfor også logisk at dette kan ha en forsterkende effekt. Om normene i samfunnet tilsier at det er greit at kvinner elsker andre kvinner vil det å se kvinner på film som elsker hverandre kunne forsterke inntrykket av at dette er normen. Å gjøre fullt ut rede for hvilken effekt media har og hvordan er ikke innenfor omfanget av denne oppgaven, men det er klart at fokuset på ideologisk analyse av film forutsetter at dette påvirker i noen grad.

Staiger skrev at kognitiv psykologisk teori forutsetter en aktiv og målorientert tilskuer, med kunnskaper om filmkonvensjoner og den virkelige verden. Mitt ståsted er, for å gjenta, at siden filmmediet først og fremst ses på som et underholdningsmedium, er det rimelig å anta at tilskueren ikke er aktiv, kritisk og handlende til enhver tid mens hen ser på film. Det er langt mer naturlig å gå ut fra at tilskueren er både aktiv og passiv, og går inn og ut av aktivt forhandlende og reflekterende kognitive resonnementer. De fleste er nok hele tiden klar over at de ser på en film, men siden mange underholdningsfilmer fordrer at man går med på et frivillig selvbedrag for å få mest mulig ut av opplevelsen er nok mange ikke fullt ut bevisst og kritisk tilstede til enhver tid. Sett i sammenheng med opposisjonell lesning blir det også viktig å fremholde at effekten av media ikke bare befinner seg i tilskueren i seg selv, på samme måte som det ikke utelukkende skapes av media – det er nødvendigvis et samspill. Fokuset på opposisjonell lesning der man endrer på premissene kan slik sett være med på å svekke aktiv kritikk av mediet i seg selv om det tillegges for mye vekt. Dersom mediets innhold eksempelvis domineres av menn er det viktig å avkle og problematisere dette i seg selv gjennom å sette fokus på representasjon.

Mot en mer kompleks analyse

Gaines og hooks gjør en viktig jobb med å fremheve at selv om lesbiske og svarte kvinner er kvinner, så er de også lesbiske og/eller svarte. De aller fleste har mer enn en identitet, og disse virker ofte i et samspill med hverandre. En svart kvinne kan oppleve både rasisme og sexismen, og dette kan virke inn på flere forskjellige og komplekse måter. Feministisk filmteori bør absolutt ha et fokus på kompleksiteten i disse forskjellige stemmene, og man kan nok argumentere for at fokuset var for snevert til å begynne med. Samtidig er det viktig at man ikke stiller ulike grupper opp mot hverandre. Kritik av tidligere feministisk filmteori for å bare ha fokus på kjønn kan like gjerne erstattes av kritikk mot Gaines og andre for å ikke fokusere på klasse, funksjonsevne, eller andre ikke-hvite grupper. Fokus på et felt bør ikke tolkes som ekskludering av et annet (om dette ikke gjøres eksplisitt). Det betyr likevel ikke at det ikke er viktig og riktig med nye perspektiver, det betyr bare at man står langt sterkere om en helhetlig og mangefasettert analyse ikke bærer preg av konkurranse og overdreven kritikk innad. Når Gaines skrev at svarte kvinner og menn ble ansett for å være likeverdige i slavetiden fordi hvite slaveeiere ikke kunne tillate at svarte menn hadde eierskap til noe som helst, ignorerte hun kjønnsdimensjonen i for stor grad. Hvite menn voldtok svarte kvinner, og hun fremhevet dette som et «symbolic blow to black manhood» (2000, s. 348), som man sikkert kan argumentere for at det var, men i langt større grad er det et uttrykk for en kjønnulikhet. Svarte kvinner ble voldtatt, ikke svarte menn (selv om dette sikkert også skjedde, det er likevel ikke dette Gaines skrev om) – dette rammet svarte kvinner spesifikt, og i stedet for å fokusere på hvordan svarte kvinner og menn var likestilte under slavetiden ville det være langt mer naturlig å snakke om hvordan voldtekt var uttrykk for en undertrykking som rammet svarte *kvinner* spesifikt. Det er klart at Gaines helt sikkert ikke mener at voldtekt av svarte kvinner kun handler om svarte menn og at hun også mener at svarte kvinner er spesielt utsatt, men det er like fullt underlig å fokusere på likeverdet mellom svarte kvinner og menn i dette scenarioet, når det som beskrives er alt annet enn likeverdig. Som Rodowick skrev i *The Crisis of Political Modernism* så blir det like essensialistisk å kun fokusere på rase eller kun fokusere på seksualitet, når man kritiserer et tidligere snevert fokus på kjønn (1994, s. xxvii). Ved en overdrevent kritisk holdning til tidligere feministisk filmteori kan man også risikere å ignorere viktige aspekter og dimensjoner i en analyse.

Således er Richard Dyers *White* et mer kompleks og nyansert studie av måten rase spiller inn i filmen, fordi han ikke setter det opp mot kjønn eller noe annet – men heller demonterer rasebegrepet og hva som legges i det i seg selv. For ham ble ekteskapet og kjønn en

dimensjon i analysen av hvite maktstrukturer og han ser på undertrykking av kvinner som betegnende for gjeldende hvit dominans – i tillegg til blant annet heteronormativitet, imperialism og kristendom. Det hvite er normen, alt annet er «annerledes», hvit ses ikke som en farge, det er bare de andre som ses på som fargede, beskrev han. Dette gjorde seg også gjeldende gjennom representasjon i filmen, der den hvite heterofile mann dominerer lerretet, og hele industrien er tilpasset den hvite hudfargen. Også Wheeler Winston Dixon trekker på naturlige sammenligninger mellom seksualitet, kjønn og rase i sin bok *Straight*. Gjennom sin analyse av strengt dominans viser han hvor uløselig seksualitet er knyttet til kjønn og kjønnsfremstillinger, og han fremmer også hvordan både rase, kjønn og seksualitet handler om marginaliserte stemmer som ofte har blitt undertrykket i filmen. Gjennom å se på hvordan ulike faktorer virker inn på undertrykkelse kan vi få en langt mer helhetlig, inkluderende og nyansert analyse. De nye stemmene og perspektivene på filmen etter 1970-tallet har vist oss veien mot en langt mer kompleks tilnærming til spørsmål og medieanalyse rundt marginaliserte grupper.

Oppsummering

I det foregående har jeg gjennomgått et utvalg teorier med fokus på ideologi og film fra 1970-tallet og frem til nå. Filmteorien på 1970-tallet ble kjennetegnet av psykoanalysen og semiologiens inntog, samt inspirasjon fra Louis Althusser's marxistiske teorier. Althusser's ideologibegrep dreide seg rundt underbevisste strukturer som påvirker gjennom institusjoner som utdanningssystemet, familien og kulturen. Dette virker stort sett gjennom å være systembevarende, slik at man lærer seg verdier og holdninger som bevarer status quo og opprettholder maktfordelingen slik den er. Filmanalysens hovedoppgave ble derfor ansett å være kritikken av ideologi. Man var spesielt opptatt av hvordan filmens formmessige grep i seg selv var ideologiske – som vist i sentrale artikler fra Jean-Louis Comolli & Jean Narboni, Peter Wollen og Jean-Louis Baudry. Disse teoretikerne var spesielt opptatt av filmens illusjonisme: majoriteten av filmer som fremmet en illusjon om virkelighet ble ansett som et viktig virkemiddel for å påvirke tilskueren i retning dominerende ideologi. Den konvensjonelle Hollywood-film ble stort sett brukt for å underholde massene, formen og det narrative var enhetlig og enkelt – og de brøt ikke ved eller stilte spørsmål ved gjeldende ideologi. Mange filmteoretikere gjorde derfor rede for en alternativ måte å lage film på der det viktigste var å bryte med illusjonen av virkelighet gjennom å fokusere på filmens iboende materialitet og fremvise strukturen og mekanikken som ligger i filmen. Wollen gjorde rede

for at man gjennom pauser, digresjoner, ubehag, brudd mellom lyd og bilde, fremmedgjøring og flere andre virkemidler kunne fremme refleksjoner og selvstendig tankegang i publikum.

At ideologi påvirket publikum gjennom filmen var altså en gjennomgående idé, og i tillegg til konkrete filmeksempler (som ved Wollens analyse av Godards filmer), var psykoanalysens metode svært fremtredende for å forklare hvordan tilskueren ble påvirket. Som vist i både Baudrys og Mulveys artikler, er psykoanalysen som metode og verktøy mer i veien for den gode analysen og sluttresultatet enn noe annet. En ren ideologisk analyse basert på samfunnsforhold ville kunne gi mange av de samme poengene. Jeg har derfor gitt Noël Carroll rett i at psykoanalysens metode ble for fremtredende, og at den fremmet uklare, vage og tidvis unyttige metaforer og analogier. Det jeg velger å ta med meg videre fra disse analysene er en god ideologisk og kritisk analyse av gjeldende samfunnsstrukturer (ved blant annet Mulvey) og en skepsis til og tematisering av ideologiens påvirkning gjennom filmen ved blant annet (Baudry). Dette er fullt ut mulig uten psykoanalysen som metode, og jeg mener det er viktig med et klart, presist og forståelig språk. Althussers marxistiske ideologibegrep er også fortsatt verdifullt, og jeg tar med meg hans teori og definisjon av ideologi som noe vi aldri unnslipper og derfor bør reflektere over og forholde oss aktivt til. Jeg har også gjort rede for at det å kritisk beskrive en virkelighet ikke er det samme som å avfeie at endring er mulig. Mange av 1970-tallets teoretikere og teoriene gjennomgått her forfekter et syn på ideologi som kan tolkes som ensidig negativt, som om ideologi i seg selv for enhver pris bør unngås. Wollen nyanserer dette synet i sin tekst, der han forfekter at også revolusjonær film kan inneha en ideologi. Althussers definisjon av ideologi er slik sett nøytral, den gjør rede for hva ideologi er uavhengig av dominerende ideologi. Slik sett er også både marxisme og kapitalisme ideologier, selv om de står i opposisjon til hverandre.

Generelt er det først og fremst 1970-tallets filmteoretiske fokus på og interesse for samspillet mellom ideologi og film jeg er ute etter å gjenaktualisere, et fokus som i stor grad har blitt erstattet av kognitive perspektiver i filmvitenskapen. Det er viktigheten av den ideologiske analysen jeg vil fremheve, og om metodene og noen innfallsvinkler fra 1970-tallet oppleves som utdaterte eller lite nyttige, er det ingen grunn til å avfeie viktigheten av den ideologiske analysen i sin helhet.

Selv om kognitive teorier i stor grad har overtatt etter psykoanalysens teorier og det ideologiske fokuset på 1970-tallet, har vi sett fremveksten av nye og viktige ideologiske perspektiver på filmen – spesielt innad (og inspirert av) kulturstudier. Teoretikere som Jane

Gaines og bell hooks tok et oppgjør med hvordan man innen filmteorien i stor grad har ignorert spørsmål rundt rase og etnisitet, Richard Dyer skrev en bok om hvordan hvit kultur dominerer kulturen i så stor grad at de blir sett på som den universelle normen – også i filmen. Wheeler Winston Dixon skrev om hvordan heterofili også fungerer som en universell norm og at ikke-heterofile stort sett ignoreres fullstendig. Innen resepsjonsstudier er tanken om tilskueren som en aktiv og engasjert mediebruker fremtredende, og både Janet Staigers, hooks' og Gaines' tekster omhandler tilskuere som stiller seg aktivt i opposisjon til media og filmen. Mange er veldig opptatt av hvem som leser filmen og hvordan de leser den, og Stuart Hall forfektet en sentral idé innenfor kulturstudier om at publikum som oftest responderer og tolker budskapet fra media basert på individuell og personlig bakgrunn og erfaring. Således blir man veldig opptatt av ulike sosiale gruppers lesninger av tekster, som gir oss nye og verdifulle perspektiver og stemmer som er viktige å ta med seg videre. Ikke minst tydeliggjøres viktigheten av representasjon av andre grupper enn den hvite heterofile mannen. Jeg har også vist at det kan være problematisk med fokus på opposisjonelle lesninger som fremmer andre premisser enn det teksten eller lesningen i seg selv legger til grunn, som for eksempel å kode kvinnelig vennskap som lesbiske relasjoner. En slik lesning utfordrer ikke maktstrukturene, den endrer bare på lesningen i det enkelte individ. Slike eksempler viser oss viktigheten ved en ideologisk innholdsanalyse.

Kapittel 3: Analyser

Innholdsanalyse som metode

Jean-Louis Baudry gjorde som vist rede for at filmkameraet i seg selv var ideologisk, og at det var i relasjon mellom tilskuer og kamera at den ideologiske effekten oppstår. Han skrev at innholdet var uviktig så lenge denne relasjonen oppnås. Dette er en ekstrem variant av ideene om at filmens form var avgjørende for ideologisk effekt på 1970-tallet, som også Peter Wollen og Jean-Louis Comolli & Jean Narboni skrev om. Som jeg allerede har gjort rede for er det vanskelig å skjønne eksakt hvilken ideologisk funksjon som kan oppstå mellom kamera og tilskuer om dette er uavhengig av innhold. Det er vanskelig å forstå at filmens illusjonisme ble fremmet som filmens hovedfiende i større grad enn avdekningen av borgerlig eller kapitalistisk ideologi i seg selv. Filmens mekanikk og apparat kan være ideologisk i seg selv (teknologi og mekanikk formes og skapes av noen, jamfør Richard Dyers tekst om hvordan filmteknologi ble utviklet for hvite mennesker), og det er et relevant poeng at å bryte med et enhetlig narrativ kan fungere refleksivt, gjennom å få folk til å reflektere over egen rolle som tilskuer. Det er likevel umulig å gjøre helhetlig rede for ideologi og film uten å ta for seg filmens innhold. Gjennom innholdsanalyse kan man avdekke *hvilke* verdier og holdninger som formidles gjennom filmen. Det er kun gjennom en slik tilnærming at man kan stille spørsmål direkte til teksten, og dermed få svar som ikke er filtrert gjennom publikums fortolkning eller andre faktorer.

Dersom vi går tilbake til Stuart Hall og hans modell om koding-dekoding, beskriver han foretrukket lesning som en lesning som er i overensstemmelse med intensjonen bak teksten. For at dette skal gi mening må man avdekke intensjonen bak teksten, analysere dets innhold og (blant annet) hvilke ideologiske strukturer denne formidler. Basert på dette vil det være begrenset hvor mange typer lesninger som kan gjøres, og som Graeme Turner oppsummerte: «(...) in practice we find that while the audience's readings may differ, they will still be contained within a relatively discrete range of possibilities» (2006, s. 164). En film vil generelt spille på konvensjoner (blant annet sjangerkonvensjoner) som snevrer inn mulighetene og forventningene betraktelig. Selv om individer vil lese inn forskjellige meninger i en film basert på personlig erfaring og kontekst er det altså begrensede fortolkningsmuligheter, og en analyse av hvilken lesning som gjøres bør derfor starte med innholdsanalysen først. Innholdsanalyse kan som sagt avdekke hva som formidles gjennom filmen. Gjennom å kategorisere, analysere og systematisere filmens innhold kan vi besvare

spørsmål som: hvilke ideologier finnes i teksten, hvordan gir de seg til kjenne og hvilke(n) ideologi(er) fremstår som rådende? Gjennom innholdsanalyse kan man således se på hvordan enkeltdeler og helheten spiller opp mot hverandre, som å se på hvordan enkeltscener i en film føyer seg inn i eller bryter med den helhetlige ideologiske strukturen. Man kan undersøke om og i hvilken grad filmens budskap og ideologier stemmer overens med rådende ideologi(er) i samfunnet, hvilke stemmer som slipper til, og hvordan representasjon spiller inn og tematiserer enkelte sosiale gruppers dominans i filmen, filmbransjen og samfunnet for øvrig. Siden filmen er en del av samfunnet gir derfor filmens innhold oss perspektiver på samtiden og samfunnet vi lever i.

Fremgangsmåte

Med dette som utgangspunkt vil jeg i det følgende gjøre en ideologisk innholdsanalyse av to filmer (en filmserie og en enkeltstående film). I denne vil jeg forsøke å videreføre de elementer jeg over har pekt ut som viktige og nyttige fra de ulike teoriene jeg har gått gjennom. Jeg vil kombinere 1970-tallets fokus på ideologi og klasse med moderne perspektiver om identitet og representasjon, spesielt opp mot kjønn og rase. Samtidig vil jeg beskrive og analysere disse med et tydelig og enkelt språk, slik Noël Carroll og David Bordwell gjorde i sine kognitive tilnærminger. Mitt ønske er å kombinere de mest nyttige aspektene fra disse ulike teoriene, fordi jeg mener det åpner for en helhetlig analyse som til sammen kan gi et mer nyansert og helhetlig bilde av filmens ideologier.

For å strukturere analysene tydelig og oversiktlig vil jeg dele analysene inn i disse hovedtematikene: klasse, rase og kjønn. Delen om klasse vil også innebefatte analyse av maktstrukturer, styreform og økonomiske forhold slik Louis Althusser gjorde i sin samfunnsanalyse. Siden denne delen innebærer mange elementer vil den derfor utgjøre den største delen av analysen. Kjønn- og raseperspektiver vil fungere som eksempler på hvordan fokus på representasjon utvider og nyanserer analysen og gir oss andre innfallsvinkler.

I tillegg vil jeg gjøre en analyse av filmenes form opp mot spesielt Wollens teori om forskjellen mellom Hollywood-film og alternativ film, dette for å belyse noen sentrale spørsmål knyttet til 1970-tallets filmteorier om forholdet mellom form og ideologi. Er det slik at Hollywood-film alltid er systembevarende og konservativ i sin ideologi? Er det ingen mulighet for å fremme refleksjon i tilskueren dersom man ikke bryter med formmessige konvensjoner slik både Baudry, Comolli & Narboni og Wollen forfektet?

Utvalg

Siden jeg tar utgangspunkt i at filmen er ideologisk og påvirker oss i noen grad blir det interessant å ta for seg filmer som blir sett av mange. Det er mest logisk å anta at en film som blir sett av mange har større potensiale for påvirkning enn en film som ikke blir sett av noen. Jeg har derfor valgt å legge vekt på at filmene skal være blant de største og mest populære filmene. Jeg ønsker også at filmene skal være relevante og aktuelle, slik at de kan ses i lys av samfunnet vi lever i her og nå. Et annet kriterium blir derfor at filmen skal være samtidsfilm, og at den skal ha blitt utgitt innen de fem siste årene. Jeg har valgt ut *Hunger Games*-filmene og *The Dark Knight Rises*. Begge er nye, store kommersielle suksesser som i all hovedsak blir ansett for å være underholdningsfilm. *Hunger Games*-filmene tematiserer ideologi og klassekamp eksplisitt, men markedsføres likevel som spektakulære underholdningsfilmer. *The Dark Knight Rises* gjør ingen eksplisitt tematisering, og føyer seg inn i den svært populære superhelt-sjangeren. Analysen av *Hunger Games*-filmene vil bli en del lengre fordi plottets utvikling fordrer at jeg tar for meg alle fire filmene. Det vil nødvendigvis være slik at ulike filmer fordrer ulike tilnærminger. Mer om de enkelte filmene vil jeg komme tilbake til i åpningen av hver analyse.

Hunger Games-filmene

Filmserien som er basert på Suzanne Collins boktrilogi om Hunger Games består av filmene *The Hunger Games* (Ross, 2012), *Catching Fire* (Lawrence, 2013), *Mockingjay - Part 1* (Lawrence, 2014) og *Mockingjay – Part 2* (Lawrence, 2015). Både bøkene og filmene er i Young Adult-sjangeren, som markedsføres inn mot tenåringer. Filmene er produsert av Lionsgate og er en stor økonomisk suksess, med i underkant av 3 milliarder kroner i inntekt hittil (Box Office Mojo, 2016). Dette plasserer alle filmene innenfor de 100 mestselgende filmene i USA noensinne (Box Office Mojo, 2016). I Norge gjorde filmserien det godt, om ikke like godt som i USA: den første havnet på 11. plass i 2012, mens *Catching Fire* klatret opp på 4. plass og *Mockingjay – Part 1* havnet på 2. plass i 2014, kun slått av *Børning* (Box Office Mojo, 2016). Dette viser oss at *Hunger Games*-filmene er populære og kommersielle filmer. Dette er et viktig utgangspunkt for en ideologisk analyse, fordi vi forventer noe annet av en kommersiell Hollywood-film enn av en alternativ kunstfilm. Som vist i gjennomgangen av teorien fra 1970-tallet var det et utbredt syn på den kommersielle Hollywood-filmen som alltid systembevarende, og et verktøy for rådende ideologi. I den følgende analysen vil jeg gjøre rede for hvilke ideologier som gir seg til kjenne i disse filmene. Jeg begynner med å

raskt gjøre rede for filmens plott, før jeg går i dybden på filmens klassesematikk gjennom ulike innfallsvinkler: maktstrukturene, bruken av propaganda og hvordan revolusjonen utspiller seg. Dette utgjør analysens kjerne. Deretter ser jeg på filmene ut fra perspektiver om kjønn, rase og representasjon, for så å ta for meg filmenes formmessige strukturer opp mot teoriene om publikum og refleksjon.

Klassekamp

Hunger Games-filmene omhandler en verden kalt Panem, som består av en rik og mektig hovedstad (The Capitol) og 12 fattige omkringliggende distrikter. Som straff for tidligere opprør mot hovedstaden må hvert distrikt trekke ut en gutt og en jente som tvinges til å delta i de årlige dødslekene, der de må kjempe til døden i en utendørs arena til bare en vinner står igjen. Dette fremvises på tv, og fungerer både som underholdning for hovedstaden og straff for distriktene. Hovedkarakteren, 16 år gamle Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence), melder seg frivillig til å delta i lekene etter at hennes lillesøster Primrose trekkes ut til å være deltaker. Sammen med Peeta Mellark (Josh Hutcherson) deltar hun i lekene, og de vinner sammen, etter å ha trosset reglene. Dette utgjør handlingsforløpet i den første filmen, og de tre påfølgende filmene omhandler den økende konflikten og etter hvert krigen mellom distriktene og hovedstaden. Basert på denne korte oppsummeringen av plottet (som også introduseres i *The Hunger Games* gjennom tekstplakater) blir det tydelig at dette er en film med politisk innhold. Spørsmålene blir på hvilken måte det politiske gir seg til kjenne, hvor viktig dette blir i filmene og hvilke ideologier vi finner.

Filmuniverset

Universet vi tar del i er inndelt i tydelige klasser: de som bor i hovedstaden er rike og velstående, mens distriktene er fattigere og menneskene som bor der har mindre frihet. Det er likevel stor forskjell fra distrikt til distrikt, der distrikt 1 og 2 er vesentlig rikere enn distrikt 11 og 12 som er de distriktene vi blir mest kjent med i løpet av filmene. Distrikt 12 er det fattigste distriktet, og det er der Katniss bor sammen med sin mor og søster. Kontrasten mellom hovedstaden og distrikt 11 og 12 er det som i størst grad tydeliggjør klasseskillet i filmene og det er forskjellen mellom disse som oftest tematiseres og fremheves.

Allerede i filmens første minutter blir denne kontrasten slående. Vi får se tv-verten Flickerman (Stanley Tucci) og spillmester Seneca (Wes Bentley) i et tv-studio. De er ikledt

spektakulære designer-dresser begge to, Senecas skjegg er perfekt formet på en spesiell måte og håret hans ligger feilfritt kjemmet bak ørene, mens Flickerman har blått hår i hestehale og perfekt solbrun hud og kritthvite tenner. Både klærne deres og bakgrunnen har sterke farger, og kontrasten i fargene er slående. Deretter klippes det over til distrikt 12, der vi får se teksten «District 12». Vi ser trær, strømkabler og et par forfalne hus og vogner. Kontrasten i fargene er svært lav, alt ser ut som en grå/brun/grønn masse av farger som går over i hverandre. Det neste vi får se av verdenen i distrikt 12 er en rekke enkeltbilder som bare varer i overkant av 10 sekunder, men disse sekundene forteller oss mye om universet vi befinner oss i. Første bilde viser oss en kvinne som bærer to bøtter, vi ser henne bare bakfra fra midten av ryggen og ned. I forgrunnen ser vi en sykkel, og i bakgrunnen ser vi vedkubber som ligger på bakken og vi skimter konturene av et enkelt hus. Kvinnen går bøyd litt fremover, og hele bildet er preget av gråtoner. Det neste bildet er av en kvinne som står og ser ut av et enkelt hus gjennom vinduet, hun har hånden plassert på kinnet så det ser ut som hun er bekymret eller grubler over noe. Deretter ser vi hender som vasker klær, og en kvinne som henger opp klær. Unger som leker med pinner i jorda, og en rekke menn som er på vei til arbeid i kullgruvene er de to påfølgende bildene. Disse bildene gir et tydelig innblikk i distrikt 12 og kårene menneskene der lever under. Alle bildene er i gråtoner, og uten noe særlig kontrast, ingenting og ingen skiller seg ut. Foruten barna og den bekymrede kvinnen fokuserer bildene først og fremst på mennesker som jobber, og de arbeider fysisk og med hendene. Alle er svært enkelt og praktisk kledd, husene er forfalne og enkle, ingen smiler og fremstillingen gir assosiasjoner til fattigdom og enkle kår. Denne kontrasten mellom hovedstaden og distriktene blir således forsterket og gjennomføres gjennom alle fire filmene, men effekten er tydeligst i *The Hunger Games*, som et startpunkt og en introduksjon til forskjellen mellom disse klassene.

Forskjellen mellom distriktene og hovedstaden skildres også gjennom bruken av menneskene i distriktene som «grå masse», mens menneskene og verdenen i hovedstaden fremstilles som fargerike og fylt av forskjeller og detaljer. Ved trekningen av hvem som må delta i lekene i distrikt 12, ser vi menneskene fra distrikt 12 som en anonym masse av mennesker: alle er noenlunde likt kledd, og det er lite kontrast mellom dem slik at vi ikke legger merke til noen av dem spesifikt. Dette blir tydelig i filmens første møte med en karakter fra hovedstaden satt i distriktene, Effie Trinket (Elizabeth Banks), som leder trekningen og følgelig blir en sentral karakter gjennom alle fire filmene. Hun lyser opp skjermen i sin knallrosa kjole, sminke og tilbehør, og personifiserer denne bruken av kontrast i fargebruk for å illustrere forskjellen på

hovedstaden og de fattige distriktene. (Denne symbolikken tas til ytterpunktet i *Mockingjay – Part 1* når revolusjonen er et faktum under president Coins ledelse, og alle er ikledt den samme grå drakten.) Når Katniss og Peeta reiser til hovedstaden til de første lekene er det med et høyteknologisk tog, og de ankommer perrongen der det er en stor gruppe fargerike mennesker i en åpen og moderne sal. Hovedstaden kjennetegnes ved at den er nettopp høyteknologisk, rik, overdådig, menneskene er fargerike og det er et veldig åpent landskap med store lyse bygninger – i motsetning til distrikt 12 der verdenen fremstilles som trang, liten og mørk. I tillegg til å være ikledt meget fargerike og spesielle klær, har hovedstadens innbyggere ofte overdrevne trekk: svært lange øyevipper, spektakulære hårfrisyrer og kraftig sminke i alle mulige farger. Fremstillingen av dem fremmer deres særegenhet og individualitet, og sammenlignet med den grå massen av mennesker i distrikt 12 fremstår de i større grad som individer.

Gjennom denne kontrasten settes fokuset på forskjellen og klassemotsetningen mellom hovedstaden og distriktene. Ved visuelle grep som fargebruk og gjennomført design av verdenene som såpass ulike fås denne store forskjellen frem effektivt, og dette bygger opp under den følgende tematiske analysen.

Maktstrukturene

Folket i Panem lever under et tyrannisk og autoritært styre. President Snow (Donald Sutherland) og hans allierte dreper sine fiender, og dette inkluderer alle som irriterer han, sier mot han eller gjør ting på en måte han ikke liker. Han bruker militæret for å undertrykke og opprettholde maktbalansen og propaganda for å effektivt kontrollere massene. I det følgende kommer noen eksempler på dette.

I *The Hunger Games* er Snow mer i bakgrunnen, men når han først trer frem er det tydelig hvem som bestemmer. De utvalgte ungdommene til dødslekene får en poengsum basert på hvor gode de er til diverse aktiviteter: Katniss får 11, den høyeste poengsummen. Etter dette får vi se en samtale mellom presidenten Snow, og spillmester Seneca. Snow spør Seneca om hvorfor han tror lekene har en vinner, for hvis de enkelt bare ville true distriktene kunne de bare stilt opp 24 ungdommer og henrettet dem med en gang uten alt oppstyret. Svaret er håp, «it is the only thing stronger than fear». Han sier videre at litt håp er effektivt, men mye håp er farlig. En flamme er fint, men den må temmes. Seneca får klar beskjed om å temme flammen. Når Katniss og Peeta trosser reglene, men likevel erklæres som vinnere av lekene,

blir Seneca ført av soldater til et rom med giftige bær med klar beskjed om å spise dem. På slutten av filmen blir Snow langt mer fremtredende som antagonisten, der vi kanskje i størst grad anser Seneca som hovedansvarlig grunnet sin rolle som spillmester gjennom filmen. I de siste sekvensene av filmen ser vi Snow plassere kronen på hodet til Katniss og Peeta, og han leverer syrlige kommentarer om at distriktene sikkert er stolte av dem. Den aller siste scenen viser Katniss og Peeta som kommer tilbake til distriktene og jubelen fra folket der, mens Snow står i kontrollrommet og observerer dette på skjermen. Han ser lite fornøyd ut, og filmen slutter med at han snur seg og går opp en trapp. At dette er filmens aller siste scene tillegger scenen stor verdi og den peker frem mot Snows langt mer fremtredende rolle som tyrannisk hersker og kampen som kommer i de neste filmene.

I *Catching Fire* blir Snows rolle tydeliggjort fra starten, tidlig i filmen besøker han Katniss i hennes hjem, der han truer med å drepe tusenvis av folk i distriktet og hennes familie dersom hun ikke spiller en rolle slik at hun overbeviser folket om at hun ikke mente å trosse reglene i spillet – men at hun bare var så forelsket at hun måtte gjøre det. Han arrangerer også lekene kun for tidligere vinnere som en påminner om at ingen, uansett hvor sterke de er, kan unnsnippe makten til hovedstaden. Rett før lekene begynner ser Katniss at Cinna (Lenny Kravitz), hennes venn og designer, blir drept foran øynene hennes – både fordi han gikk mot Snow, og for å sette Katniss ut av spill. Når Katniss skyter en pil i elektrofeltet over arenaen og unnslipper lekene ved hjelp av Plutarch (Philip Seymour Hoffman) og flere andre, tar Snow tre av dem til fange og erklærer krig og død over de resterende. I *Mockingjay – Part 1* får vi se at distriktene har blitt bombet av hovedstaden, og distrikt 12 ligger i ruiner. Hovedstaden bomber også et sykehus med skadede på Snows ordre. Finnick Odair (Sam Claflin) forteller senere i samme film at Snow selger attraktive vinnere av lekene som prostituerte, og hvis de nekter så dreper han deres familie. Han forteller også at Snow har tatt og beholdt makten ved å forgifte sine motstandere og allierte han anså som trusler. Disse eksemplene viser Snow som en maktsyk og autoritær leder, som dreper alle som ikke er enige med seg og som gjør alt han kan for å beholde makten.

Dette er sentrale tema i disse filmene: hvordan beholde makten? Hvordan bevare systemet slik det er, og hvordan fortsette å undertrykke massene uten at de skjønner hva som foregår? Filmene gir oss et innblikk i slike systembevarende filosofier og politisk tankegang. Snows samtale med Seneca om håp gir innblikk i hans politiske filosofi: ved å gi massene litt håp kan de effektivt tøyles, men får de for mye håp innser de at de kan endre på egen tilværelse og gjøre opprør. Systemet han prøver å opprettholde er et system som gagnar han selv og

innbyggerne i hovedstaden, men som undertrykker de som bor i distriktene. Distriktene produserer godene som hovedstaden trenger (kull, mineraler), og hovedstaden tar det meste av det til eget bruk. Siden dette er et grunnleggende urettferdig system blir det viktig å manipulere virkeligheten slik at dette fremstår som naturlig og rettferdig. Det er dette Snow gjør effektivt gjennom å hele tiden påminne folket om hva som skjer om noen gjør opprør, og han arrangerer lekene nettopp med dette som formål.

Dødslekene som propaganda og underholdning

I den aller første propagandavideoen vi får se under trekningen til lekene i *The Hunger*

Games hører vi president Snows stemme fortelle om den forferdelige krigen, forårsaket av de 13 distriktene som gjorde opprør mot landet som sørget for at de hadde mat, som elsket dem og beskyttet dem. Vi ser bilder av hodeskaller, en kvinne som gråter og en rekke soldater. Freden var hardt tilkjempet og kommer med en pris, forteller stemmen oss. Dødslekene er denne prisen, der unge menn og kvinner må kjempe til døden, som et offer. Vinneren får rikdom og gaver, som et symbol på hovedstadens gavmildhet og tilgivelse. «This is how we safeguard our future». Disse lekene er altså laget for å effektivt påminne folket om at de ikke bør prøve seg på opprør igjen, «for se hvordan det gikk sist gang». Ideologien som fremmes i denne propagandavideoen er autoritær og systembevarende og virker gjennom å rettferdiggjøre at man tvinger barn til å drepe hverandre i en utendørs arena mens det sendes som et live tv-show. Ingen av dem har noe reelt valg. Dersom folk ønsker å få mat fra hovedstaden må de legge barna sitt navn i potten for å bli trukket ut, og dersom noen lar være sulter de kanskje i hjel. Politikken som føres fører også effektivt til at hovedstaden forblir rik, mens distriktene forblir fattige – slik at det aldri vil være et reelt alternativ for noen å ikke legge navnet sitt i potten. At det er barna som sendes til lekene er mest effektivt, fordi de er symbolet på fremtid og håp – i tillegg er det nok mange voksne som ikke vil la seg påvirke i like stor grad om det var andre voksne som ble drept. Mangelen på valgmulighet og bruken av tvang gjør at hovedstaden fremstilles som en autoritær og undertrykkende makt fra første stund.

Det som likevel er mest interessant er måten hovedstaden og Snow rettferdiggjør egen maktposisjon, og fremmer sitt undertrykkende system som gavmildt og tilgivende.

Propagandavideoen legger all skyld på dem som gjør opprør mot den snille og beskyttende staten, og alle drap må derfor tillegges dem. Hovedstaden er derimot snill fordi de belønner én av 24 – at resten i realiteten drepes av hovedstaden tillegges selvfølgelig ingen vekt.

Viktigheten av å bevare dette systemet blir også tydelig i scenen i *Catching Fire* der Snow besøker Katniss og truer folket i distriktet og hennes familie. Han sier at folket har oppfattet hennes oppførsel i lekene som et «act of defiance», og at dersom en liten jente fra distriktet kan gå mot hovedstaden og unnsnippe uskadet så er det ingenting som hindrer dem i gjøre opprør som kan føre til revolusjon og at hele systemet kollapse. Katniss svarer at det «must be a fragile system if it can be brought down by just a few berries. » Og dette er selve kjernen i filmens fremstilling av maktstrukturene: at systemet er skjørt, det må opprettholdes og bevares aktivt ved sterk bruk av både propaganda og vold – nettopp fordi det er basert på å undertrykke et folk og en klasse. Dersom folket faktisk ønsket et slikt styre ville ikke denne utstrakte bruken av makt være nødvendig.

En sentral scene i *Mockingjay – Part I* fremviser en tale fra Snow til distriktene etter at hovedstaden har bombet distriktene og folket i større og større grad har begynt å gjøre opprør. Han snakker om samfunnskontrakten mellom folket og de som styrer, og som gjør at man gjennom samarbeid kan leve sammen i fred. Hvert distrikt forsyner hovedstaden, som blodet til et hjerte, sier han. Hovedstaden forsyner så landet i sin helhet med orden og sikkerhet. Derfor er det viktig at folket fortsetter å arbeide, for siden hovedstaden er hjertet av Panem, kan ikke landet overleve uten. Deretter fremviser han syndere, radikalere som han kaller dem, og henretter dem foran folkemengden. Beskjeden er klar: dette er det som skjer om du allierer deg med motstandsbevegelsen. Han forbyr også all symbolbruk som støtter dem. Snow appellerer her til ideen om at verden i seg selv er kaotisk, og at et sterkt styrende statsoverhode er nødvendig for å opprettholde fred og orden. Denne retorikken minner om Thomas Hobbes filosofi om samfunnskontrakten (Ebenstein & Ebenstein, 2000, s. 366-367), der alle sikrer egne interesser i et system der lederen har absolutt makt. Problemet med dette er at det kun virker rettferdiggjørende og systembevarende for dem med makten: vi ser tydelig at folket i filmene undertrykkes, sultes og straffes med vold. Staten ved Snow opprettholder ikke sin del av kontrakten i så måte, for det er ikke lov og orden i et slikt system, og det kan det heller aldri være. At staten skal stå for orden og kontroll er ikke en byrde for staten, i praksis ser vi at distriktene står for produksjonen og staten står for undertrykking og maktutøvelse – distriktene får altså ingen goder som resultat av denne kontrakten. Staten derimot, blir rikere og rikere, og den benytter sin posisjon for å sikre at dette skal fortsette.

Lekene er ikke bare straff for de fattigste, de er også et tv-show som ses på som underholdning av eliten. Tv-vert Flickerman personifiserer denne underholdningsbiten med

sin overdådige stil, overfladiske tilnærming og falske smil. I *The Hunger Games* sitter Flickerman og hans kollega i studio og snakker om hvor flotte og modige deltakerne er – som om dette er noe de velger selv. Fokuset på hvor fine de er og deres kostymer viser oss også at showet mest av alt er rettet mot dem som ser på dette som underholdning. At dette skal være et verktøy for å straffe og undertrykke massene ignoreres fullstendig til fordel for glamour og underholdning. Hovedstadens overfladiske og overforenklede syn på menneskene fra distriktene blir også tydelig når Flickerman kommenterer på kostymene deres og sier at designerne er så flinke til å få frem det som karakteriserer hver enkelt distrikt. Alle distriktene utenom Katniss og Peeta er ikledt stereotypiske kostymer basert på hvilken vare de produserer mest av: eksempelvis fiske, elektrisitet, korn osv. Dette er med på å forsterke forskjellen på individene i hovedstaden og massene i distriktene som ble gått gjennom innledningsvis. Menneskene i distriktene er enkle, redusert til én ting – mens hovedstadens innbyggere er mangfoldige, fargerike individer. Designeren til Katniss og Peeta ville derimot at de skulle gå for noe annet enn kullgruve-kostymer – og de kommer i en vogn med svarte drakter og ild bak seg. Allerede her blir det klart at disse vil bryte med konvensjonene, dette er to unge mennesker som er individer, med egne stemmer.

Forskjellen i hvordan lekene oppfattes kommer også tydelig frem når det telles ned til at lekene skal begynne, og vi ser at innbyggerne i hovedstaden ler og heier det frem – mens innbyggerne i distrikt 12 står helt i ro, og de fleste ser alvorlige og bekymret ut. Distriktene har noe å tape, hovedstadens innbyggere kan se på dette som et show fordi de ikke påvirkes i lik grad. I tillegg er det selvfølgelig lettere å holde avstand når man fremstiller menneskene i distriktene som en masse og ikke enkelte individer med hver sine følelser, personlighet og ønsker. Siden deltakerne i spillet er avhengige av sponsorer og støttespillere for å kunne overleve tvinges de også til å spille dette spillet, de smiler og svarer på overfladiske spørsmål – på den måten er det ingen som har sjanse til å faktisk bli kjent med dem, og ingen seere konfronteres med den grusomme realiteten som er at nesten alle av dem skal dø. Fokuset på kjærligheten mellom Katniss og Peeta som distraksjon fra opptøyer og opprør blir et eksempel på det samme.

Til nå har jeg gjort rede for hvordan filmenes univers er konstruert for å opprettholde og bevare denne systematiske undertrykkingen av folket i distriktene. I tillegg til å bli tvunget til å delta, og at propagandaens retorikk hyller en velfortjent vinner, er det selvfølgelig ikke slik at alle har like stor sjanse til å vinne. Ungdommene som deltar fra distrikt 1 og 2 trener aktivt i et treningsakademi for å være med i lekene og de melder seg frivillige når de er ferdig trent.

Derfor er det naturlig nok ungdommer fra disse distriktene som oftest vinner. Menneskene i de fattigste distriktene har ikke råd eller mulighet til å kunne gjøre noe slik, de har mer enn nok med å jobbe for å brødfø seg selv og sine familier. I tillegg til dette er det også slik at spillmesteren sitter på et kontrollrom der hen i stor grad kan manipulere spillet slik at utfallet blir slik man ønsker. Regler endres på når de ønsker, og reglene endres tilbake igjen når utfallet endrer seg. Når Katniss ønsker å ligge lavt, holde seg unna de andre og fokusere på å overleve presses hun mot de andre av en brann som startes av de som sitter i kontrollrommet. Dersom man ønsker å overleve er man derfor tvunget til å ta livet av andre ungdommer. Som Haymitch Abernathy (Woody Harrelson) sier i *Catching Fire*: det er ingen vinnere, bare overlevende. Menneskene i de fattigste distriktene undertrykkes derfor på flere nivåer: først ved at de fratras egen produksjon og aktivt hindres fra å livnære seg selv, deretter ved å tvinges til å ofre sine ungdommer som straff for å si fra om at systemet ikke fungerer og til slutt ved at det gjøres umulig for dem å vinne. Hovedstaden gjør alt for å opprettholde maktstrukturene slik de er og bevare systemet, og de gjør det på flere forskjellige måter, slik at de virker sammen og gjør det umulig å bryte ut av det.

Revolusjonen

Et viktig og interessant aspekt i en ideologisk analyse av disse filmene er hvordan den undertrykkende hovedstaden bruker vold, makt og propaganda for å opprettholde sin posisjon. Like viktig blir det som handler om motstanden: hvordan skildres revolusjonen? Hvilken politisk filosofi og ideologi fremmes for å skape motstand og endring? Hvordan utspiller det seg og hva sitter vi igjen med etter siste film?

Som vist er systemet og strukturene i Panem grunnleggende autoritære og undertrykkende. Folket hjernevaskes også gjennom propaganda og trusler til å akseptere systemet slik det er og hovedstaden har derfor stort sett fått fritt spillerom. Det kan fremstå som uforståelig at folket aksepterer dette, men som vist er hovedstadens undertrykking såpass systematisk og omfattende at det er vanskelig å stå mot. Når noen likevel gjør opprør fremstår det derfor som både forståelig og riktig. Motstanden mot hovedstaden utspiller seg svært grovt inndelt på to nivåer: som et opprør blant folket og «folk flest», og mer systematisk og strukturert gjennom lederskikkelser som Plutarch Heavensbee og president Alma Coin (Julianne Moore). Katniss beveger seg mellom disse nivåene og står også utenfor, spesielt ved filmenes begynnelse. Det er først når hun deltar i lekene at hun virkelig innser hvor grovt urettferdig systemet er.

Katniss forsøker i stor grad å unngå drap, men spillet tvinger henne til slutt. Likevel står hun mot fristelsen til å se på alle de andre deltakerne som fiender, og hun former vennskap og allianse med deltakeren Rue som står sentralt for hennes utvikling som et symbol for revolusjonen. 12 år gamle Rue fra distrikt 11 redder Katniss fra deltakerne som jakter på henne ved å vise henne et vepsebol fylt med giftige veps som henger fra treet Katniss har klatret opp i for å unnslippe. Rue våker over Katniss i to dager mens Katniss sover av seg giften fra vepsene som stakk henne. Når Rue blir drept av en annen deltaker er dette derfor en spesielt sterk scene, både fordi Rue er en av de minste jentene og fordi hun har vist seg så modig og lojal overfor Katniss. I scenen der Rue blir drept, tvinges Katniss til å drepe noen direkte for første gang, i et forsøk på å beskytte dem begge. I motsetning til flere av de andre dødsfallene fremvises Rues død i sin helhet, og både Katniss' og Rues reaksjon får rom til å spilles ut. Rue ber Katniss om å synge, og vi ser trærne og skyene fra hennes synsvinkel mens hun dør. Katniss lukker øynene hennes, kysser henne i panna og legger henne forsiktig ned på bakken før hun skriker ut i sorg og frustrasjon. Hun plukker deretter hvite blomster som hun legger rundt Rue og en bukett som plasseres i hendene hennes. Deretter kysser hun Rue i panna igjen før hun stirrer intenst rett i kamera, som hun vet hvor befinner seg. Hun går noen skritt videre, før hun snur seg og ser i kamera igjen – denne gangen kysser hun tre fingre før hun stikker hånden i været med tre fingre utstrakt. Dette er symbolet for motstand, som ble introdusert ved filmens begynnelse da ingen jublet for at Katniss og Peeta ble utvalgt til å være med i lekene. Deretter klippes det til at vi ser Katniss gest på en tredelt skjerm, og teksten viser «district 11», der Rue er fra. Vi ser folket som står og ser på skjermen, og alle stikker tre fingre i været, nærbilder av hendene fremviser viktigheten av denne symbolikken.

Som en respons gjør folket opprør, de heller ut kornet som skulle tas fra deres distrikt til hovedstaden, de knuser og setter fyr på ting og velter lyskasteren som er satt der av hovedstaden i anledning lekene. Dette er første gang vi ser viktigheten av Katniss som symbol, hun inspirerer til kamp og opprør – her bare ved å være et medmenneske og å nekte å forholde seg til de andre deltakerne som fiender slik lekene legger opp til. I dette øyeblikket blir det også tydelig at Katniss ser verdien av motstand, siden hun bruker denne symbolikken. I distrikt 11 hadde hovedstaden klar en hær av det de kaller «fredsbevarere» som de satt inn for å få kontroll på folkemengden. Selv om opprøret ble slått tilbake lett er dette begynnelsen på faktisk revolusjon i filmene. I *Catching Fire* videreføres viktigheten av scenen med Rue når Katniss skal fremvise sitt talent foran spillmesteren igjen, og hun ser et maleri av Rue i

gulvet. Dette fremprovoserer en kraftig reaksjon i henne og hun lager en dukke som skal forestille spillmesteren fra forrige film, Seneca, og hun henger ham etter halsen i et tau.



Figur 1: Stillbilde fra *The Hunger Games* (Ross, 2012)

Motstanden og opprøret slik det fremstilles i *The Hunger Games* er som beskrevet først og fremst styrt og startet av folket. Opprøret er ikke organisert og strukturert, men kommer av en dyptliggende følelse av urettferdighet som har bygget seg opp over tid. Folket i distriktene viser aldri entusiasme eller godkjenning av lekene, fra første stund står de alvorlig og bekymret med tre fingre i været: ikke aktivt kjempende, men aktive motstandere likevel.

Katniss handler basert på noe som fremstår som en genuin etisk og moralsk rettferdighetsfølelse: hun nekter å se på andre ungdommer som en automatisk fiende i lekene og hun nekter å akseptere at spillet endrer regler som det passer dem. Når hun tar initiativ til at hun og Peeta skal spise giftige bær heller enn å akseptere at de skal sloss mot hverandre bryter hun reglene, og som beskrevet får hun sterke reaksjoner fra Snow basert på dette fordi han ser hvordan dette kan påvirke maktstrukturene. For Katniss handler det mest om hva som oppleves som riktig der og da, og hun er meget lojal og beskyttende overfor mennesker hun kjenner. Ved filmenes start er det dette som gjør henne til en opprører, heller enn en bevisst og strukturert filosofi rundt motstand mot hovedstaden.

Utover i *Catching Fire* blir denne motstanden langt mer fremtredende, og til og med folket i hovedstaden protesterer høylytt når Snow annonserer at tidligere vinnere av lekene må delta nok en gang. Ved filmens start reiser Katniss og Peeta på turne i forbindelse med lekene, og det blir tydelig at folket ønsker endring og at et opprør er i nært forestående fremtid. Katniss har blitt truet til å fremstå som mer forelsket enn opprørsk, men når de stopper i distrikt 11 tar følelsene overhånd. Hun holder en gripende tale om Rue, vi ser hennes gråtende mor, og Katniss ord: «I couldn't save her. I'm sorry». En eldre mann plystrer melodien Rue og

Katniss hadde som signal til hverandre i *The Hunger Games* og stikker tre fingre i været. Resten av folket følger. Soldatene tar umiddelbart tak i den gamle mannen, fører han opp på scenen der Katniss og Peeta holdte sine taler og idet døren lukkes bak dem ser vi at han henrettes. Haymitch er forbannet på Katniss og sier at jobben deres er å gi folket en distraksjon fra elendigheten, ikke gjøre det verre. Katniss og Peeta får tydelig instruksjon om at de setter folket i fare dersom de ikke følger protokollen. Etter dette fremstår Katniss og Peeta som følelsesløse roboter som bare leser opp taler, og folket er tydelig misfornøyd. Mens Katniss leser opp en av sine taler hører vi at folket roper oppfordrer om at de skal si hva de egentlig synes, og vi ser at de er tydelig misfornøyd. Toget kjører gjennom en tunnel der de kan lese teksten «the odds are never in our favor», et spill på ordtaket til hovedstaden under leken «may the odds be forever in your favor». Her blir det tydelig at det er folket som ønsker endring, og verken Katniss eller andre fremstår som pådrivere.

Det er likevel mye som skjer i kulissene i denne filmen: mange av Katniss' støttespillere har laget en plan om å befri henne og de andre vinnerne fra arenaen og Katniss vet lite om hva som foregår. Gjennom filmen får vi hint her og der om at en plan skal iverksettes, spesielt utover lekene når det blir klart at flere av de andre deltakerne har fått beskjed om å spille sammen med og beskytte Katniss. Ved filmens slutt, etter at Katniss og to andre deltakere reddes ut fra arenaen får vi vite at Plutarch og Haymitch har lagt en plan sammen med flere av deltakerne, og at deres mål var å få Katniss ut. Plutarch forteller at dette er revolusjonen og at Katniss skal være deres «mockingjay» (en fiktiv fugl brukt som symbol på opprør i filmene). Katniss er kanskje viktig som symbol på revolusjonen, men her blir det tydelig at det er helt andre karakterer som styrer. Haymitch syrlige kommentar om at «that's why you never make the plans» er talende: Katniss er en del av revolusjonen – men i store deler av filmene brukes hun som en brikke i andres plan. I de to siste filmene blir vi kjent med revolusjonens lederskap.

I *Mockingjay – Part 1* får vi vite at distrikt 13, som man trodde var bombet sønder og sammen, har overlevd langt under jorden grunnet sin militære kompetanse. Der har de planlagt revolusjon over lengre tid under Alma Coins ledelse. Ved filmens start fremstår hun som genuint empatisk og engasjert i folkets opprør og revolusjon. Der Katniss helt i starten bare er opptatt av Peeta er Coin opptatt av *alle* og av revolusjonen i seg selv. Coin ønsker å samle alle distriktene i en felles kamp mot hovedstaden, styrte president Snow og frigjøre folket i Panem. Selv om hun er den øverste lederen fremstår også Plutarch, som er leder for propaganda og som var vårt første møte med lederskapet i revolusjonen, kanskje enda mer

som en leder i denne filmen. Han gir Coin råd som hun følger, blant annet er han kritisk til hennes lite engasjerende taler og lavmælte fremtoning. På slutten av filmen ser vi at hun fremstår som en langt mer samlende og karismatisk leder, mens det er tydelig av dette er Plutarchs verk der han står og mimer talen hennes mens hun snakker. Plutarch fremstår som en kald og pragmatisk leder, og hans fokus er på det overordnede målet. Han fremstår slik lite berørt av de som må drepes på veien dit, og han er jo blant annet med på å sørge for at flere drepes under lekene i *Catching Fire* for å unngå å vekke mistanke hos Snow. I *Mockingjay – Part 2* blir derimot Coin mer og mer fremtredende som en maktsyk lederskikkelse, i så stor grad at hun ender opp med å bli denne filmens antagonist i større grad enn Snow.

I *Mockingjay – Part 2* har maktstrukturene endret seg. De fleste distriktene er med i kampen mot hovedstaden, mens de som fortsatt holder tilbake ses på som fiender. Til og med Gale Hawthorne (Liam Hemsworth), Katniss beste venn som gjennom de tre foregående filmene har vært den mest konsekvent sympatiske karakteren, har nå endret personlighet. Han ser nå på alle som ikke er med dem som fienden, og om de må dø «kan han leve med det» sier han. Det kommer også tydelig frem at Coin ser på Katniss som en trussel for sin egen maktposisjon. Kommandoleder Boggs informerer Katniss om at Coin aldri har likt Katniss fordi hun ikke liker noen ikke kan kontrollere, og hun ser på Katniss rolle i revolusjonen som ferdig og ønsker seg egentlig mest av alt en død helt som kan fungere som en martyr. I filmens siste del har Snow omringet seg med hovedstadens barn for å beskytte seg selv, og flere bomber slippes over dem forkledt som gaver fra hovedstaden. Katniss søster Prim løper til for å hjelpe, og blir også drept. Dette gjør at Snow mister absolutt all støtte og krigen er over. Han holdes fanget i påvente av henrettelse, og Katniss går for å besøke ham. I samtalen mellom dem forteller Snow at han ikke var den som stod bak bombene, fordi han ikke hadde noen god grunn til å gjøre det. Han sier at dette var Coins mesterlige plan, nettopp fordi det effektivt førte til at alle vendte seg mot han og krigen var over. Videre påpeker han at Coin ventet med å delta i krigen til distriktene og hovedstaden hadde utmattet hverandre, så hun kunne komme inn med sin militære overlegenhet og ta over makten.

I neste scene innkaller Coin til et møte der hun forteller at hun har erklært seg selv som midlertidig president for Panem og på spørsmål fra Haymitch om hvor lenge denne «midlertidigheten» vil vare svarer hun at hun ikke vet og at folket uansett ikke vil være i stand til å ta en rasjonell avgjørelse akkurat nå. Hun tar også til ordet for en ny runde med leker, denne gangen med hovedstadens innbyggere. Dette for å balansere ønsket om hevn med minst mulig tap av menneskeliv, sier hun. I denne scenen går det opp for både Katniss

og oss som tilskuere hvor autoritær Coin også er. Hun bruker akkurat samme retorikk som Snow, og hun anerkjenner ikke overhodet at å arrangere disse lekene som hevn er å videreføre nøyaktig de samme grusomhetene som de har gjort opprør mot. At hun bortforklarer spørsmålet om egen rolle som president med at folket er for emosjonelle til å ta riktig valg bryter også med hennes egne løfter om frie valg og alt fremstår som en manipulasjon og utnytting av rebellenes ønske om endring for å komme i maktposisjon. Coin vil videreføre de samme autoritære og undertrykkende maktstrukturene som Snow stod for. Når Katniss ender opp med å skyte pilen i henne fremfor Snow fremstår dette som en riktig avgjørelse.

Scenen der Katniss skyter Alma er spesielt symboltung. Hun ankommer denne enorme arenaen i hovedstanden iført sitt kostyme, og vi ser at mengder av folk følger henne. Filmet ovenfra ser vi henne lede an folkemengden frem mot området der Snow står bundet fast og Coin står på en plattform. Når Katniss skyter henne med folket bak seg blir det derfor svært tydelig: Katniss står for den delen av revolusjonen som er folkestyrt, mens Coin kun var opptatt av makt og hevn. Selv om Katniss gjennom store deler av filmene fremstår som mer opptatt av sine nærmeste enn revolusjonen er det aldri vanskelig å forstå at hun prioriterer som hun gjør. Hun har et sterk rettferdighetssans overfor alle mennesker, og hun reagerer sterkt på distrikt 13 og deres bruk av vold og våpen i kampen mot fienden. Katniss fremstår slik som en langt mer genuin og prinsipiell revolusjonær enn både Plutarch og Coin. Avslutningsvis sørger hun for å avskaffe det som kunne blitt en ny diktatorisk leder, og følgen blir et demokratisk valg der Commandor Paylor blir valgt som president.

Avslutningen på filmserien gir oss derfor et langt mer komplekst og nyansert bilde på maktstrukturer, revolusjon og lederskap enn man kanskje forventer. Filmene viser oss at makt korrupperer og at autoritære ledere kan finnes på alle sider av det politiske spekteret. En revolusjon og kamp mot gjeldende samfunnsstrukturer er vanskelig å gjennomføre uten sterke og strukturerte ledere, men disse lederne er ikke alltid virkelig opptatt av det prinsipielle bak revolusjonen. Dersom man skal styrte et undertrykkende regime, er det da legitimt å gjøre hva som helst for å oppnå sitt mål? Om svaret er ja, vil man kunne ende opp med en evigvarende autoritær voldsspiral. Det er derfor en styrke ved filmserien at revolusjonens ledere også blir fremstilt som maktsyke, det lar oss utforske disse spørsmålene på en lang mer kompleks måte og det åpner for å diskutere nettopp det prinsipielle.

Kjønn: fremstilling og representasjon

Hunger Games-filmene skiller seg ut fra mange andre kommersielle filmer gjennom å ha en kvinnelig hovedrolle. Hvordan fremstilles Katniss og hvilke andre kvinnelige karakterer finner vi i filmserien? Hvordan er kjønnsrepresentasjonen?

Katniss er en sterk og handlekraftig karakter. Hun har måttet tatt vare på sin mor og søster siden faren døde og er veldig beskyttende både overfor dem og andre hun kommer nær. Å ta vare på familien betyr også at hun er hovedforsørgeren, hun sørger for mat og stabilitet der moren ikke er i stand til det. I *The Hunger Games* møter vi først Katniss som sterk og trøstende storesøster, før vi blir med henne ut i skogen på jakt. Katniss er meget god med pil og bue og kan jakte og overleve utendørs. Dette er grunnen til at hun får den høyeste poengsummen før lekene. Gjennom filmene får Katniss fremvist sine egenskaper ved flere anledninger, i *The Hunger Games* overlever hun i starten først og fremst ved hjelp av sine overlevelsesegenskaper og når en gruppe dannes med formål om å finne og drepe akkurat henne gjør det hennes situasjon langt mer vanskelig og imponerende. I *Catching Fire* skal deltakerne fremvise sine egenskaper og scenen der Katniss viser hvor god hun er på bueskyting og generell kamp er også virkelig imponerende. Hun vet det ikke før etterpå, men de andre deltakerne står alle og ser på, en av dem gir applaus, mens flere andre fremstår målløse. Det kommer frem rett etterpå at halvparten av dem vil være alliert med henne.

Det er derfor først og fremst Katniss som sterk, modig, og svært dyktig som karakteriserer henne i de to første filmene. Det blir aldri problematisert at hun er jente, ingen kommenterer noen gang på at hun er dyktig «til å være jente», hun er bare mer dyktig enn alle uavhengig av kjønn. Som hovedperson er det først og fremst henne vi følger, og vi får se henne som et helhetlig menneske med mange ulike egenskaper. Hun er tøff, viljesterk og innehar en rekke egenskaper for å overleve og sloss. Men hun er også beskyttende, smart og med en sterk rettferdighetssans som blir mer fremtredende i de to siste filmene (som gjort rede for i det foregående). Katniss er heller ikke der kun i kraft av sin «to-be-looked-at-ness» slik Laura Mulvey beskrev den tradisjonelle kvinnelige karakteren, ei heller gjøres hennes utseende til en del av filmens spektakulære effekter. Hun blir aldri objektivisert av kamera, avkledd uten grunn og hennes hovedformål i serien er ikke å være noens romantiske interesse. I tillegg er hun den karakteren som i stor grad driver handlingen fremover. Således er Katniss en kompleks og helhetlig kvinnelig karakter, som først og fremst får lov til å være et menneske. Dette er et forfriskende tilskudd til kommersiell Hollywood-film som bryter med tradisjonell fremstilling av kvinner.

Filmseriens fremstilling av kjærlighetsdramaet mellom Katniss, Gale og Peeta er også interessant med et kjønnsperspektiv. Både Peeta og Gale er forelsket i henne, og det legges opp til at hun har kontrollen og må ta et valg. Katniss og Gale er bestevenner og stort sett likestilte når det kommer til egenskaper, styrke og modighet. Dette fremstår som styrken i deres relasjon, mens Katniss' relasjon med Peeta er annerledes. Der Gale og Katniss er svært beskyttende overfor hverandre og redder hverandre ved flere anledninger, er Peeta en langt mer redd og usikker karakter. Peetas viktigste egenskap i lekene er evnen til å kamuflere seg, en egenskap han har lært etter å ha lekt seg med kakedekorasjoner i foreldrenes bakeri. Peeta er god på å male, tegne, bake og dekorere. Selv om han også er sterk og modig, er det hans mer ydmyke sider som fremmes gjennom filmene. Katniss redder hans liv ved flere anledninger, og store deler av de to siste filmene handler om Katniss' desperate ønske om å holde ham i live. Selv om Peeta selvfølgelig også ønsker det samme tilbake tillegges ikke dette like stor vekt, mye fordi det oftest er hans liv som er i fare og han som trenger å bli reddet. I relasjonen mellom Katniss og Peeta fremstilles derfor Katniss i enda større grad som sterk, og den tradisjonelle fremstillingen av at mannen redder kvinnen snus på hodet. Likevel gjøres dette ikke for karikert, Peeta er også en sterk og modig karakter og det er lite ensidig ved ham.

Ved starten på *The Hunger Games* uttaler Katniss til Gale at hun aldri skal ha barn. Gjennom filmene fremstilles også Gale og Peetas følelser som ubeleilige for Katniss, som om det hindrer henne og tvinger henne til å gjøre valg hun ikke vil ta. Når Peeta avslører sine følelser for henne til hele nasjonen i Flickermans show blir hun rasende og går løs på han på bakrommet. Hun mener det får henne til å se svak ut, hvorpå Haymitch repliserer at det får henne til å se attråverdig ut og at det er noe hun trenger. Katniss' reaksjon her er interessant fordi det er tydelig at hun ser på det som et svakhetsstegn å være noens romantiske interesse. Dette er det nærmeste vi kommer eksplisitt tematisering av kjønn i filmserien. Haymitch kommentar er overfladisk, og Katniss får ved et par anledninger oppmerksomhet rundt sitt utseende (først og fremst når hun jåles veldig opp i hovedstaden). Men dette skjer i like stor grad med filmens mannlige karakterer, Peeta får høre at han er kjekk og Finnick's utseende og sex appeal er nok filmseriens mest fremtredende. Kommentarer og fokus på utseendet til Katniss eller andre karakterer utgjør generelt en svært liten del av filmene, og Katniss utsettes som sagt aldri for unødvendig avkledning eller objektivisering. Den eneste scenen der en karakter avkles uten grunn er scenen der Johanna kler av seg i heisen foran Katniss, Peeta og Haymitch. Hun er fullstendig i kontroll over situasjonen, kameraet forholder seg nøytralt til

det som skjer og det brukes verken nærbilder av kroppen hennes eller andre virkemidler for å fremheve kroppen hennes eller avkledningen på en spesifikk måte. Hun retter også seksuell oppmerksomhet mot Peeta i samme scene, som balanserer fremstillingen og retter fokuset også mot ham. Både her og etter hvert i filmene fremmes hun som en sterk og meget selvstendig karakter som gjør litt som hun vil. Denne scenen fremstår slik sett lite problematisk gitt scenens spesifikke trekk, filmens helhetlige fremstilling av hennes karakter og filmens fremstilling av kvinner generelt.

I alle filmseriens filmer er kvinner godt representert, både generelt blant alle navngitte karakterer og blant de større karakterene. På IMDBs liste over alle karakterer med navn (ikke-statister) er 22 av 46 karakterer kvinner i *The Hunger Games*, 16 av 37 er kvinner i *Catching Fire*, 22 av 48 er kvinner i *Mockingjay – Part 1* og 20 av 44 er kvinner i *Mockingjay – Part 2* (IMDB, 2016). Dette utgjør i snitt 45% per film. En mer subjektiv og kvalitativ oppfatning av hvilke karakterer som er de største i alle filmene sett under ett (definert her som at de fremstår som viktige i de scenene de er med og har relativt mye skjermtid og replikker gjennom minst en film) gir meg 10 kvinner mot 11 menn, men her skal det sies at karakterer som Peeta, Gale, Haymitch, Plutarch og Snow får langt mer tid på skjermen enn karakterer som Johanna, Cressida og Løytnant Jackson. Det vil nok være lite kontroversielt å si at Katniss, Peeta, Gale, Effie og Haymitch er hovedkarakterene i filmene, de er alle med og får mye skjermtid i alle filmene og fremstår som viktige for Katniss som er den ene utvilsomme hovedkarakteren som det meste dreier seg rundt. To kvinner mot tre menn her er også en jevn fordeling. I filmene ser vi kvinner med autoritet og i lederroller, både i større og mindre roller (commandor Paylor i en større rolle og Commandor Lyme i en mindre). Kvinner besitter ikke en viss type roller og motsatt, vi ser kvinnelige statister både i kommandorommet som teknisk ansvarlige, som mødre og som soldater. Kvinner er derfor godt representert i filmserien, utgjør tilnærmet halvparten av karakterene og fremstilles i mange forskjellige roller.

Når det gjelder andre kjønnskategorier og seksualitet er dette et mer komplekst spørsmål fordi dette ikke er like lett å kvantifisere. Ingen sentrale karakterer befinner seg eksplisitt i andre kjønnskategorier, og dette skyldes i stor grad filmens manglende tematisering av kjønn i universet – dette ville være unaturlig om noen kommenterte på dette, siden de heller ikke kommenterer på hva som er kvinner og menn. I hovedstaden er det likevel en langt mer flytende overgang mellom kjønnene enn man kanskje er vant til, der de fleste menn bruker sminke, og flere er både det man anser som tradisjonelt feminine og vanskelig å identifisere i

en binær kjønnskategorisering. Ingen sentrale karakterer er eksplisitt ikke-heterofile heller, og av seriens mange romantiske koblinger er ingen av dem mellom to av samme kjønn. Katniss som innledningsvis uttalte at hun ikke ønsket seg barn, ender opp med å få to barn med Peeta og lever i det som kan oppfattes som en lykkelig kjernefamilie i filmens epilog. Finnick og Annie gifter seg og får et barn. Når vi da ikke får et eneste eksempel på en relasjon mellom to av samme kjønn eller som bryter med det heteronormative er dette skuffende og uforståelig. Dette er i tråd med både Jane Gaines og Wheeler Winston Dixons teorier om fremstillingen av det heterofile som normen. Dersom det handlet om at romantiske relasjoner ikke var viktige i filmuniverset overhodet hadde det vært noe annet.

Representasjon av kvinnelige svarte karakterer er bedre. Sentrale karakterer som Rue, Commandor Paylor, Egeria og Doktor Aurelius er viktige for plottet og gir svarte kvinner bred representasjon både innenfor maktposisjoner (på begge sider), de fremmes grunnet sine egenskaper (som lege) og Rue er selve symbolet på modighet og oppofrelse. Svarte kvinnelige statister er også godt representert, i et bredt utvalg av roller. At Commandor Paylor blir valgt som president på slutten av siste film har en viktig symbolverdi, fordi hun er den eneste presidenten som faktisk blir valgt og fremstilles av Plutarch som «the voice of reason» - hun er fremtiden og symbolet på frihet og demokrati. Så kan man gjerne ønske seg enda flere ikke-hvite kvinnelige karakterer, og de kunne gjerne vært blant hovedkarakterene. At det ikke er latinamerikanske, asiatiske eller andre ikke-hvite kvinner i noen sentrale roller er også skuffende i filmer som er såpass gode på representasjon ellers. Oppsummert er derfor filmserien først og fremst svært god på kvinnelig representasjon, og dette er viktig når kvinner utgjør 50% av verdens befolkning, men i altfor liten grad blir representert på skjermen (som vist i oppgavens innledning). Den er også god på å fremme gode svarte kvinnelige karakterer, men har noe å gå på når det gjelder representasjon av andre ikke-hvite kvinner, transpersoner og ikke-heterofile.

Rase: fremstilling og representasjon

Som vist i forrige underkapittel blir ikke kjønn eksplisitt tematisert og problematisert i filmseriens univers. Det er først og fremst klassekamp, motstand mot makten og maktstrukturer som utgjør filmens tematiske kjerne. Hvordan føyer rase seg inn i disse tematikkene? Hvor godt blir ikke-hvite representert?

Filmserien har flere sentrale svarte karakterer. De viktigste er Rue, kommandør Paylor, Cinna, Beetee og Boggs. Rue og Paylors karakterer er allerede omtalt som viktige karakterer i de foregående kapitlene. Cinna er en svært sentral karakter i de to første filmene, han er en revolusjonær designer som er en av de første (eller den første) til å se potensiale i Katniss. Vi møter hans karakter i *The Hunger Games* og han er den første personen i hovedstaden Katniss får et godt forhold til, og den første personen som fremstår ekte og ærlig. I den første samtalen mellom dem fremhever han hennes mot og sier at han synes det er synd at hun utsettes for dette hvorpå hun svarer at de fleste bare gratulerer henne. Cinna svarer at han ikke ser poenget i det. Han fremstår som om han forstår Katniss og hva hun vil allerede fra deres første møte. I *Catching Fire* får vi vite at Cinna har blitt en berømt og anerkjent motedesigner. Gjensynet med Katniss er nært og vennskapelig. Når han lager en kjole til Katniss som fremmer mockingjay-symbolet trosser han Snow og blir følgelig angrepet foran øynene på Katniss rett før hun skal inn til arenaen til lekene. Han er den siste som sier farvel til henne før hun skal opp, noe som også fremhever hans sentrale rolle og viktighet for Katniss. Når han angripes og føres bort reagerer Katniss veldig sterkt, hun gjør alt hun kan for å forsøke å nå frem til Cinna, forgjeves. Cinna er en sympatisk og modig karakter med en rolig og selvsikker fremtoning. I de to første filmene er han en av de mest sentrale bikkarakterene.

Beetee introduseres først i *Catching Fire* som en av deltakerne Katniss ønsker å samarbeide med, grunnet hans analytiske og rasjonelle vesen og tekniske ferdigheter. Han er den som kommer på planen som til slutt sørger for at de klarer å rømme fra arenaen. I *Mockingjay part 1* og *2* er han ansvarlig for våpenutvikling og er derfor en sentral del av ledelsen i revolusjonen. Det samme gjelder Boggs, som er sikkerhetssjef i distrikt 13. Han møter vi helt i starten av *Mockingjay – Part 1*, og han er den som forteller Katniss om hva som har skjedd i distrikt 13 og hvorfor. Han blir sentral i kampen mot hovedstaden, og leder også oppdraget som utgjør mesteparten av historien i *Mockingjay – Part 2*. Boggs fremstår som lojal og kompetent, men i dette siste oppdraget kommer det frem at han ser på Coin som farlig. Det er Boggs som får Katniss til å innse at Coin anser henne som en trussel og helst ønsker at hun skal dø som martyr. Når Boggs blir skadet og senere dør av skadene sier han først til Katniss at hun ikke skal stole på noen og videreføre oppdraget hans, og han overfører sikkerhetsklareringen til henne slik at hun har kontrollen. Boggs er derfor viktig både for plottet og Katniss, hadde det ikke vært for ham hadde hun ikke mistenkt Coin så tidlig og

følgelig hadde hun kanskje ikke trodd på Snows berettelse om henne (som fører til at Katniss skyter henne).

Det er altså flere gode og sentrale svarte karakterer i filmserien. På IMDBs liste over alle karakterer med navn i *The Hunger Games* (ikke-statister) er 9 av 46 karakterer ikke-hvite, i *Catching Fire* er 10 av 48 ikke-hvite, i *Mockingjay – Part 1* er 9 av 37 ikke-hvite og i *Mockingjay – Part 2* er 8 av 44 ikke-hvite (IMDB, 2016). Dette utgjør i snitt 20% av karakterene (ikke inkludert statister). Den store majoriteten av karakterene som ikke er hvite er svarte, det vil si at andre ikke-hvite grupper utgjør en svært liten del av karakterene. Det er vanskelig og også lite ønskelig å undersøke grundig hvilken eksakt hudfarge eller etnisitet en skuespiller har, så her er det noe rom for feildata. Det er likevel nok grunnlag til å si at svarte karakterer har god representasjon basert på at de utgjør omtrent 13% av USAs befolkning (US Census Bureau, 2016). I *Hunger Games*-filmenes univers er det ikke slik at «hvithet» er eneste norm, slik Richard Dyer beskrev i *White* – og følgelig blir det heller ikke slik at alle de ikke-hvite karakterene kun tolkes ut fra sin farge og etnisitet. Dette fremheves spesielt av bruken av statister i tillegg til de sentrale karakterene. At ingen av de fem største rollene er ikke-hvite er likevel problematisk når vi ser tilbake på statistikken over representasjon generelt. Det er et åpenbart behov for fokus på representasjon av den ikke-hvite befolkningen og en film som er såpass god på representasjon generelt bør kunne ha en ikke-hvit karakter i en av hovedrollene. Representasjon er svært viktig, og gjennom å gjøre hovedroller ikke-hvite kunne man signalisert et ønske om å bryte med gjeldende normer og maktstrukturer. I de gjennomgåtte tekstene til blant annet bell hooks og Gaines har jeg vist hvor viktig det er at ikke-hvite representeres på skjermen på en god måte.

Selv om svarte karakterer har god representasjon generelt, også blant sentrale karakterer, står det også svært dårlig til med representasjon av andre ikke-hvite grupper. Det er ingen asiatiske eller latinamerikanske sentrale karakterer for eksempel. Dette gjør at filmserien sammenlagt har en grei, men ikke tilstrekkelig representasjon av den ikke-hvite befolkningen. Sammenlignet med statistikken som ble lagt frem i innledningen av oppgaven er det likevel klart at disse filmene skiller seg ut i svært positiv forstand, også med tanke på representasjon av ikke-hvite – herunder spesielt svarte mennesker.



Figur 2: Stillbilde fra *Catching Fire* (Lawrence, 2013)

Selv om det som fremheves i kampen mellom distriktene og hovedstaden er fattigdom og rikdom, klassekamp, revolusjon og opprør mot totalitarisme – er rase også en del av bildet. I distrikt 11, der Rue kommer fra, er majoriteten av innbyggerne svarte. Det ser vi hver gang bilder vises derfra. Distriktet skiller seg ut fra alle de andre distriktene og hovedstaden her. At dette distriktet er det første vi ser gjøre opprør i *The Hunger Games*, samt i sentrale scener i *Catching Fire* er med på å gjøre dette distriktet til det distriktet vi blir best kjent med (foruten distrikt 12, der Katniss kommer fra). Det er derfor umulig å se bort fra rase som en del av tematikken i filmene, spesielt når vi ser bilder fra distrikt 11 der nesten alle er svarte og fattige opp mot bilder fra hovedstaden der majoriteten er hvite og rike. I scenen der Katniss og Peeta holder tale til distrikt 11 i *Catching Fire* blir den svarte befolkningen angrepet av hovedstadens «fredsbevarere», symbolsk ikledt helhvite uniformer. Ingen nevner noen gang rase eksplisitt i filmene, i likhet med kjønn, men det blir tydelig i scenene som omhandler distrikt 11 at svarte mennesker utgjør en betydelig andel av den fattige befolkningen som må reise seg og gjøre motstand mot hovedstaden. Således tematiserer filmene at rase og kampen mot hvit dominans også utgjør en del av bildet når vi ser på maktstrukturer og klassekamp.

Form og refleksjon

Jeg har nå gjort en tematisk innholdsanalyse av *Hunger Games*-filmene med spesielt fokus på klassekamp, kjønn og rase. Som vist i teorikapittelet ville 1970-tallets filmteoretikere vært langt mer opptatt av filmenes form og praksis. Er filmenes form forenelig med Hollywood-

filmen eller den alternative filmen dersom vi bruker Peter Wollens redegjørelse av forskjellen mellom disse to? Og hva sier dette om filmenes potensiale til å skape refleksjon i tilskueren?

Jeg har allerede gjort rede for at Hunger Games-filmene er kommersielle Hollywood-filmer, de er laget i Hollywood med et enormt budsjett og de er kommersielle suksesser. Dette ville nok vært mer enn nok for å avfeie filmene som systembevarende produkter av kapitalismen og fullstendig gjennomsyret av dominerende ideologi. La oss kort se på Wollens punkter mer konkret.

Hunger Games-filmene har helt klart en narrativ transitivitet og et naturlig handlingsforløp basert på sammenhengende og enkelt forståelige motivasjoner. Det er lett å forstå hvorfor folket gjør opprør, og det er lett å henge med på Katniss og hennes psykologiske utvikling. Vi skjønner hvorfor hun gjør og tenker som hun gjør, og det er først og fremst hennes reise som utgjør det overfladiske handlingsforløpet. Narrativet er stort sett kronologisk, med noen få tilbakeblikk som det er lett å henge med på fordi det er tilbakeblikk til ting vi allerede har fått med oss. Således fungerer tilbakeblikkene mer for å sørge for at det blir enda lettere å henge med. Det er også direkte overlapp i tid mellom filmene, slik at film nummer to starter direkte der nummer en sluttet og så videre. Vi må ikke tenke oss til hva som har skjedd og samle bitene selv, all informasjonen gis til oss. Fordi det er lett å forstå Katniss og hennes motivasjoner blir det også lettere å identifisere seg med henne, fremfor at filmen fremmedgjør publikum.

Filmenes gjennomsluktighet, det Wollen beskriver som at filmen i seg selv skjules fra publikum, er et mer komplekst spørsmål. Filmene benytter seg i stor grad av digitale effekter, spesielt i spektakulære scener i arenaen under dødslekene. Denne typen effekter er med på å tydeliggjøre fiksjonsuniverset og gjøre oss klar over at vi ser på film fremfor en scene fra det virkelige liv. De digitale monstrene vi ser i *Hunger Games*-universet skaper ikke en illusjon av virkelighet, men går i stedet langt i å utfordre vår fantasi og fordrer at vi går med på det frivillige selvbedraget for å få utbytte av filmen. Det filmtekniske blir således en viktig og stor del av filmopplevelsen, og de fleste som ser på er klar over at dette er digitale effekter. Samtidig er det klart at digitaliseringen og effektene vi ser i filmer i dag gir en helt annen type filmform og estetikk enn da Wollen skrev. Digitale effekter er blitt en konvensjon i Hollywood-filmene og man kan argumentere for at det har blitt en så vanlig del av filmuniversene at vi har sluttet å forholde oss aktivt og forbløffet til det (se blant annet Turner, 2006, s. 9). Selv om slike effekter kan bryte med fremstillingen av en virkelig verden

og illusjonen av virkelighet, har disse blitt en så sentral del av filmuniverset at virkningen av dette nok ikke medfører den effekten 1970-tallets filmteoretikere ønsket. Det vil nok ikke være kontroversielt å påstå at Wollen sannsynligvis ikke mente digitale effekter som gir mening innad fiksjonsuniverset da han skrev om å synliggjøre strukturen og mekanikken som ligger i filmen.

Filmserien har også en enkelt diegese der alt er helhetlig og sammenhengende, og alt foregår i samme verden. Den har en tydelig start og slutt, og preges ikke av åpenbar intertekstualitet, parodiering og sitering. Rent formmessig er filmene konvensjonelle Hollywood-filmer som skiller seg lite ut audiovisuelt. Det er til en viss grad forskjell mellom filmene: *The Hunger Games* har en mer rå tilnærming til bevegeligheten i kamera, med store og ujevne bevegelser, mens filmene fra *Catching Fire* og utover benytter seg av en jevnere panorering. Det er lite som skiller seg ut i klippingen, det er utstrakt bruk av *shot/reverse shot*, og klipperytmen følger narrativet på konvensjonelt vis ved at klipperytmen økes der handlingen blir mer spennende og actionpreget. Oppsummert begår filmene i varierende grad de fleste av Wollens dødssynder som gjør dem til konvensjonelle Hollywoodfilmer. Wollen, Comolli & Narboni og Jean Louis Baudry var opptatt av filmens form var fordi de mente at det var her man hadde potensiale til å vekke refleksjon og endring i tilskueren. Baudry gikk så langt som å si at filmens innhold var irrelevant for den ideologiske funksjonen. Er det dermed gitt at dette er filmenes eneste mulighet til å vekke refleksjon?

Gjennom lekene får vi se en rekke storslåtte action-sekvenser. Kontrollrommet har skapt en arena der alt er mulig, og de skaper store monstre, giftig tåke, flom, farlige aper og flere andre utfordringer som deltakerne må bryne seg på. Slike effekter fører til større underholdning for befolkningen i hovedstaden, det gjør at deltakerne i større grad blir tvunget til å sloss mot hverandre og det fører til at flere av dem dør uavhengig av om de sloss med andre deltakere. Det spektakulære står i fokus. I filmene brukes dette for å skape underholdning for massene, det distraherer dem fra realitetene og gjør en ellers grotesk handling mer spennende. Man kan si det samme om måten disse spektakulære action-sekvensene spiller seg ut for dem som ser på filmene. Den politiske tematikken er eksplisitt og en tydelig hovedtematikk i filmene, men de spektakulære scenene får mye plass og tid på skjermen. Således kan man se på dette som at filmen gjør det den forsøker å kritisere, men det kan også ses på som en interessant videreføring av den samme kritikken. Når man skaper en film som så eksplisitt handler om et tyrannisk styresett som benytter seg av det spektakulære for å døyve massene så vil det være naturlig å anta at man har et bevisst forhold

til akkurat dette. *Mockingjay – Part 2* er spesielt interessant her, med langt flere spektakulære scener enn de foregående. Her gjøres krigen mellom distriktene og hovedstaden til en lek gjennom at Snow legger en rekke hindringer i veien for opprørerne som ligner svært mye på hindringene deltakerne i lekene måtte bryne seg på. Folket får også følge dette på tv-skjermer, noe som gjør parallellen enda mer slående. Lekene og filmens virkelige verden sammenblandes og gjøres umulig å skille fra hverandre. Det samme kan sies om filmseriens funksjon i vår verden. Filmene tematiserer hvordan underholdning brukes for å tilfredsstille massene, samtidig som den er en underholdningsfilm som tilfredsstiller massene. Dette kan derfor sies å være et selvrefleksivt grep i filmene, der filmene kommenterer på egen funksjon. Hvilken effekt kan dette ha?

Filmteoretikere fra 1970-tallet som jeg har diskutert i denne oppgaven var først og fremst opptatt av hvordan filmen påvirket et intetanende publikum og de mente at filmen måtte gjøre grep for å sørge for at tilskueren stoppet opp og reflekterte over den hen så. Som vist gjør ikke *Hunger Games*-filmene formmessige grep for å bryte opp narrativet eller strukturen slik at de som ser på ikke skjønner noe og derfor tvinges til å stoppe opp og stille spørsmål ved det de ser. Jeg vil likevel argumentere for at filmenes selvrefleksive grep kan fremme refleksjon, nettopp gjennom tematiseringen av propaganda og krig som underholdning. Dette gjøres gjennom tematisering av spektakulære actionsekvenser, men også gjennom fokuset på trekantdramaet mellom Katniss, Gale og Peeta.

I filmene brukes lekens spektakulære effekter, kostymer og jåleri som distraksjon fra realitetene, det samme gjøres med fokuset på deltakernes utseende og kjærlighetsliv. Katniss og Peeta tvinges til å fremstå som forelskede for å få sponsorer så de kan overleve. Deretter trues de av Snow til å fremstå så forelskede at de ikke klarte å la være å bryte reglene. Dette fordi folkets behov for distraksjoner i form av sukkersøt kjærlighet er med på å distrahere dem. Man kan si det samme om filmene i seg selv. Det såkalte trekantdramaet i filmene kan ses i sammenheng med en trend sett i annen populærkultur henvendt mot unge mennesker (*The Vampire Diaries*, *Twilight*-serien), men det gis lite tid på skjermen og fremstår slik sett som lite viktig og handler heller om utviklingen av Katniss som karakter. I *Mockingjay – Part 2* gjøres ikke noe valg, Katniss ender opp med Peeta uten noen dramatisk finale, og dette tillegges svært liten vekt sammenlignet med revolusjonen og det politiske. At det likevel er med i enkeltsekvenser gjør at det fremstår som nettopp en tematisering av denne trenden heller enn en videreføring, i likhet med det spektakulære ellers, nettopp fordi filmen i seg selv er så tydelig på hvordan Katniss og Peeta tvinges til å fremstå forelskede for å distrahere

massene i filmene. Et annet interessant grep i så måte er hvordan spesielt de to siste filmene markedsføres gjennom å bruke propagandapostere, bilder og promoteringsvideoer som ligner svært mye på de bildene og videoene vi ser brukes som propaganda i *Mockingjay – Part 1* (se blant annet *The Capitol*, 2016). Filmene fremviser hvordan begge sider benytter seg av propaganda, både gjennom lekene og gjennom revolusjonens bruk av Katniss - og gjennom at filmene benytter akkurat samme type bilder som promotering blir det et selvrefleksivt grep der man tematiserer hvordan filmene (eller filmer generelt) forsøker å selge seg inn hos publikum. Markedsføringen tematiserer dermed filmenes budskap eksplisitt, gjennom å spille på filmuniversets propaganda også utenfor filmene. Alle disse grepene gir potensiale for at tilskueren reflekterer over og tematiserer egen rolle i dette universet: hvordan påvirkes *jeg* av underholdning? På hvilken måte kan underholdning brukes som propaganda? Hvilke paralleller finnes mellom filmenes tematisering av maktstrukturer og hvordan disse benytter seg av propaganda og hvordan dette gjøres i vår verden?

Filmenes innhold oppfordrer slik sett til refleksjon rundt egen rolle som tilskuer og et kritisk blikk på propaganda og maktstrukturer. En tilnærming til spørsmålet om refleksjon i tilskueren kan slik sett ikke utelukkende knyttes opp til filmens form og teknologi. Disse er uløselig knyttet til innholdet og en god analyse av filmenes ideologiske funksjon i tilskueren fordrer at man ikke ser på filmens mekanikk som det eneste som er relevant. Når det er sagt er det klart at det ikke finnes noen garanti for at disse innholdsmessige funnene fører til refleksjon i tilskueren. Dette er komplekst og sammensatt, og det fordrer på ulike vis et analytisk blikk. Det må derfor tas et forbehold om at disse grepene kan gå over hodet på en del publikummere, og filmenes selvrefleksive grep kan virke mot sin hensikt ved at mange kun vektlegger actionsekvensene og trekantdramaet fremfor å reflektere over de tydelige politiske budskapene. Dette er noe av utfordringen ved å lage spektakulære actionfilmer med et sterk politisk budskap, samtidig som det er noe av det som gjør filmene såpass komplekse og interessante også - det sier langt mer om filmens status som underholdningsmedium enn disse filmenes spesifikke innhold.

Oppsummering og konklusjon

I det foregående har jeg gjort en ideologisk innholdsanalyse av *Hunger Games*-filmene med utgangspunkt i filmens klassetematikk, kjønn og raseperspektiver og til slutt opp mot form og publikum. Hvilke ideologier finnes i filmene og hva er filmenes ideologi?

Filmene skildrer et univers preget av enorme klasseforskjeller. De rike menneskene i The Capitol fremstilles som fargerike individer sammenlignet med de fattige i (spesielt de ytre) distriktene som fremstilles som en grå masse. President Snow fremstilles som en maktsyk og tyrannisk leder som dreper alle som ikke gjør som han vil, han benytter seg av vold og propaganda for å holde styr på befolkningen og han overvåker dem og tar fra dem det de produserer. Revolusjonen starter med motstand i folket, og folkets revolusjon foregår hele tiden parallelt med den organiserte revolusjonen ledet av Coin og Plutarch. Folkets revolusjon, som i stor grad er i overenstemmelse med Katniss, er forståelig og kommer fra et ønske om reell endring og en mer rettferdig maktbalanse. Lederen for den organiserte revolusjonen, Coin, utnytter derimot dette ønsket om endring til å innta en autoritær maktposisjon selv. Hun drepes av Katniss og til slutt får Panem sin demokratisk valgte leder i Commandor Paylor, som omtales som «fornuftens stemme».

Styresettet ved president Snow innehar mange elementer fra ulike typer autoritære styresett, men det er nettopp det autoritære som er mest kjennetegnende. Store Norske Leksikon beskriver autoritarianisme som et

(...) system med dikterende makt- eller autoritetsutøvelse, der maktutøvelsen i stor grad baseres på avskrekking (straffetrusler). Autoritær maktutøvelse har ofte en interessepreget basis, som når en person eller gruppe bruker makten for å fremme egne interesser. Mange autoritære ledere begrunner imidlertid gjerne sin rett til å styre som de gjør, med at det er best for samfunnet, organisasjonen eller lignende. De hevder for eksempel at folk (medlemmer) ikke har nok innsikt til å kunne styre selv, eller at et folkelig (medlemsbasert) styre ville ende med konflikt, kamp og kanskje kaos (...) (2016).

Dette samsvarer i stor grad med funnene jeg gjorde i analysen av maktstrukturene i filmene. Gjennom måten dette styresettet fremstilles i filmene er det helt klart at filmen forfekter et anti-autoritært budskap. Dette gjøres både gjennom fremstillingen av Snow som en klar antagonist, Katniss på motsatt side som vår helt og den vi skal identifisere oss med, og gjennom måten den ekstreme urettferdigheten skildres på. Det er Katniss og folkets stemme vi ledes til å heie på, det er Katniss vi blir kjent med og det er hennes historie og utvikling vi

følger. At hennes overbevisning i stor grad er i overenstemmelse med folkets ønsker, som vist gjennom analysen, styrker denne tolkningen. Folkets opprør fremstår som riktig og forståelig.

I tillegg til å være et autoritært styresett inneholder skildringen av maktstrukturene også noen kapitalistiske elementer. Med det menes først og fremst at distriktene forsyner hovedstaden både med ressurser og arbeidskraft, men de får lite og ingenting av dette tilbake fordi hovedstaden har tatt eierskap over produksjonsmidlene. Hovedstaden vokser seg rikere og rikere, mens distriktene er så fattige at de fleste må plassere navnet til barna sine i potten om å være med i dødslekene i bytte mot mat. Arbeiderne har altså ingen eierskap til egen produksjon. Althussers teorier om hvordan ideologi virker i et kapitalistisk samfunn er spesielt relevante her: for å reproducere arbeidskraften trengs en reproduksjon av arbeidernes underkastelse til rådende ideologi. Folket i *Hunger Games*-filmene tvinges til å underkaste seg rådende ideologi, de straffes med vold om de ikke gjør det – men også gjennom ideologisk propaganda slik at de skal tro at dette er et fungerende system. Det er derfor de voldelige og autoritære strukturene som undertrykker direkte, mens de kapitalistiske elementene er en del av det helhetlige systemet.

Siden filmene i stor grad legger opp til at distriktene og hovedstaden utgjør forskjellige klasser av mennesker er det naturlig å se på revolusjonen som utspiller seg som en klassekamp. Dette gjør igjen at det blir naturlig å sammenligne dette med sosialistiske ideologier og revolusjoner. Hvis man går ut fra en mer generell definisjonen av sosialisme som «(...) en betegnelse på et knippe politiske teorier og ideologier som går ut på at økonomisk ulikhet bør bekjempes, og at målet for samfunnsutviklingen bør være etableringen av et klasseløst eller egalitært fellesskap» (Store Norske Leksikon, 2016), så er det klart at revolusjonen vi ser utspille seg i filmene helt klart har fellestrekk med en grunnleggende sosialistisk tankegang. Bekjempelse av økonomisk ulikhet er definitivt et hovedmål for folket i filmene, men også bekjempelsen av en autoritær stat. Ideologien til revolusjonen i filmene handler først og fremst om bekjempelse av det gjeldende systemet, og vi får liten innsikt i hvilken eksakt stat de ønsker å oppnå etter kampen. Derfor er det klart at selv om folkets klassekamp i filmene helt klart må være inspirert av sosialistisk kamp mot ulikhet, så er det ikke nødvendigvis begrenset til dette. Mer generelt vil jeg si at filmene skildrer grunnleggende undertrykkende maktstrukturer som opprettholder og forsvarer en voldsom ubalanse i maktfordelingen – og filmenes budskap er at det er både viktig og riktig å gjøre opprør mot disse. Filmens avslutning minner oss likevel på at autoritære ledere finnes overalt,

og det er skummelt når enkeltpersoner får for mye makt. Således kan man si at filmene også forfekter et budskap om demokrati og folkestyre.

Selv om filmenes univers i stor grad er fremmed fra vår virkelighet innehar filmen også et klart budskap om folkestyre som kan overføres til vårt samfunn. Filmene ble laget i perioden rett etter terrorangrepene 11. september 2001 og den påfølgende amerikanske invasjonen av Irak der både folket og politikere ble ført bak lyset. I filmene lurer også både Snow og Coin folket gjennom å lyve om sin motivasjon for å få gjennom det de ønsker. At Snow utnytter de fattige i distriktene gjennom å ta deres produksjon kan også ses i perspektiv med verdenspolitikken og påstander om invasjoner grunnet olje. I tillegg er det vanskelig å se bort fra koblingen mellom filmenes «oss mot dem»-fremstillinger sammenlignet med det politiske klimaet i USA. Politibrutalitet, Occupy Wall Street og mistenkeliggjøringen av arabisk utseende mennesker preger samfunnsdebatten og har klare paralleller til hvordan de fattigere klassene i *Hunger Games*-filmene systematisk undertrykkes.

Kjønns- og raseperspektivene bygger også opp under filmenes progressive budskap om folkestyre. Ettersom folket innebærer mennesker av alle kjønn og hudfarger er det klart at representasjon og et reflektert forhold til hvordan samfunnets undertrykte grupper fremstilles er viktig. Her har jeg kun tatt for meg klasse, rase og kjønnsfremstillinger, men det er mange andre variabler som kan tas med. Kvinner gis god representasjon, og det samme gjelder svarte kvinner og menn. Ikke-heterofile fremstillinger, samt representasjon av andre ikke-hvite grupper og andre kjønnsuttrykk er fraværende og det er synd i en film som er såpass god på representasjon generelt. Verken rase eller kjønn tematiseres eksplisitt i filmene i motsetning til klasse, men som jeg har vist utgjør rase et element nært knyttet opp til klassetematikken i filmene. Det er generelt god representasjon av svarte mennesker, både blant sentrale karakterer og statister. Likevel er det altså ingen sentrale karakterer som er verken svarte eller hvite, og alle hovedrollene er hvite. Selv om filmene skiller seg ut i positiv forstand sammenlignet med de fleste andre kommersielle filmer i så måte er det fortsatt noe å gå på.

Filmenes innhold oppfordrer til refleksjon rundt egen rolle som tilskuer og et kritisk blikk på klasse og maktstrukturer. Dette gjøres gjennom selvrefleksive grep der filmene spiller på flere nivåer både rundt propaganda og action- og kjærlighetssekvensene. Filmene i seg selv følger en konvensjonell form, og den begår som vist flesteparten av Wollens dødssynder som gjør den til en Hollywood-film. Likevel har jeg vist gjennom analysen at filmens innhold

både oppfordrer til refleksjon og har et budskap som støtter opp under revolusjon og folkestyre. Det blir derfor klart at ideologisk analyse må ta for seg flere aspekter enn form og overordnet struktur. Til sist håper jeg at jeg gjennom analysen av *Hunger Games*-filmene har vist hvordan man gjøre ideologisk analyse som tar med seg aspekter både fra 1970-tallets filmteori, kognitiv teori og nye perspektiver rundt identitet og representasjon.

The Dark Knight Rises

The Dark Knight Rises (Nolan, 2012) er den tredje filmen i en trilogi om Batman. Historien er basert på tegneseriene til DC Comics og er en del av den populære superhelt-sjangeren. Filmen tjente inn i overkant av en milliard kroner på verdensbasis og er den fjerde mest innbringende superheltefilm ifølge Box Office Mojos kalkulasjoner basert på tall etter 1978 (2016). Det var den nest mest sette filmen i USA i 2012, kun slått av en annen superheltefilm: *The Avengers*. I Norge var filmen den femte mest sette det året, kun slått av gigantiske titler som *Skyfall*, *Hobbiten*, *Istid* og den enorme norske suksessen *Kon-Tiki* (Box Office Mojo, 2016). I tillegg til svært høye publikumstall ble den også godt likt av filmanmeldere, og den har en score på 87% hos Rotten Tomatoes (2016). Nettsiden oppsummerer kritikernes omtale av filmen slik: «*The Dark Knight Rises* is an ambitious, thoughtful, and potent action film that concludes Christopher Nolan's franchise in spectacular fashion.» Filmen appellerte altså både til de store publikumsmassene og til filmanmeldere. Den er derfor i likhet med *Hunger Games*-filmene en stor kommersiell suksess, den er laget av og i Hollywood og den føyer seg inn i en svært populær og bred sjanger med publikumsappell. I den følgende analysen vil jeg gjøre rede for hvilke ideologier som gir seg til kjenne i disse filmene. Som i forrige analyse vil jeg starte med en analyse av filmens ideologi opp mot klassesematikk, før jeg supplerer med kjønns- og raseperspektiver. Siden denne analysen kun tar for seg én film vil analysen naturlig nok være kortere.

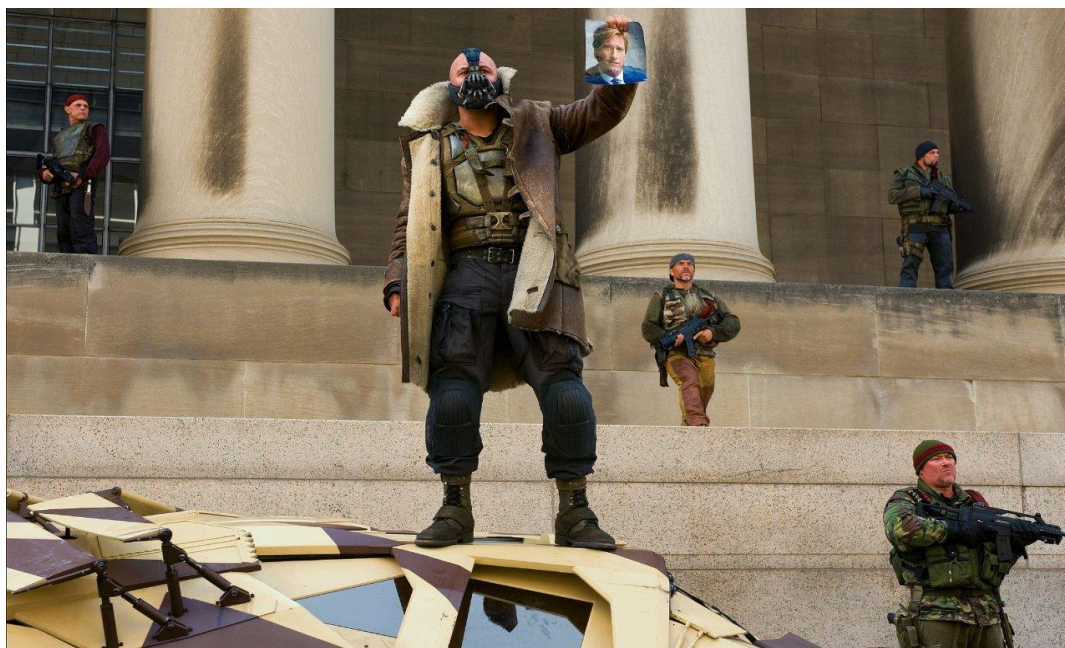
Rikdom, makt og terror

The Dark Knight Rises starter på et punkt der kriminalitet tilsynelatende er nedkjempet i Gotham City. Åtte år har gått siden forrige film, der det hele endte med en kamp mellom Jokeren og Harvey Dent. Bruce Wayne (Christian Bale) har lagt Batman på hylla etter å ha tatt på seg skylden for drapet på Dent og mistet sin nære venn Rachel. Han ser seg likevel nødt til å ta på seg kostymet igjen når skurken Bane (Tom Hardy) ankommer Gotham med planer om å ødelegge byen ved å omgjøre en energireaktor til en atombombe.

I likhet med *Hunger Games*-filmene er filmuniverset i *The Dark Knight Rises* fylt av kontraster mellom fattig og rik. I motsetning til fremstillingene i *Hunger Games*-filmene er det først og fremst de rike vi blir kjent med. Vi følger mennesker i høyt rangerte posisjoner ikledt sine fineste klær, på ball, cocktail-fester og banketter. Det meste er overdådig, prangende og lekkert. Dette blir tydelig allerede fra filmens første scene i Gotham. Politimester Gordon (Gary Oldman) holder en tale i anledning feiringen av «Dent-day», hvorpå det er en fest der de mektigste menneskene i Gotham er samlet. Kontrasten til servitørene er påfallende, de fremstår som usynlige tjenere for eliten – og eliten er ikke redd for å poengtere denne forskjellen, som da et kongressmedlem på festen kaller en servitør for sweetheart og snakker til henne på en svært nedlatende måte. Alfred (Michael Caine), som for det meste fremstår som en sympatisk karakter grunnet sin lojalitet overfor Bruce, er likevel den som kommer med den mest treffende kommentaren. Han er på mange måter en del av tjenerskapet selv, som butler, men i en helt annen posisjon enn de andre servitørene, og i større grad en del av familien enn en tjener. Alfred kommer inn på kjøkkenet der servitørene står og spør dem «why are your people using the main stairs», for å tydelig poengtere at de er av en helt annen rang enn dem som deltar på festen. Deretter forteller han Selina, forkledt som servitør, hva hun skal gjøre. Han spør ikke.

Kontrasten mellom filmens antagonist Bane og hæren han bygger seg i mørket i tunnelene under byen og vår helt Bruce er også påfallende. Bane er stor og ruvende, muskuløs og militært kledt, med en maske som dekker det meste av ansiktet. Masken gjør at han ser umenneskelig og skremmende ut, med en form som minner om gigantiske tenner eller noe insektlignende. Gjennom dette blir Bane gjort mindre gjenkjennelig, og han fremstår både skummel og merkelig. Han har makt over sine undersåtter, men han kommer fra en bakgrunn som han selv beskriver som helvete på jord. Han vokste opp i et fengsel der han måtte lære seg å overleve på den harde måten og han har på grunn av volden han opplevde der levd med store smerter hele livet. Bruce blir derfor på flere måter hans rake motsetning: han har arvet rikdom etter foreldrene, og selv om han er foreldreløs har han alltid hatt både mer enn nok penger og en god venn og trygghet i Alfred. Bruce ser også på mange måter ut som en vanlig mann, det er lite særegent og uvanlig ved hans utseende. Som Batman er fremstillingen selvsagt annerledes, men Batmans drakt er mer imponerende og stilig enn skummel. I likhet med Bane er Batman stor og muskuløs, men drakten er mer elegant: helsvart, med rette slankende linjer som ikke fremhever musklene overdrevet. Dette forsterkes også av at Batman er en såpass velkjent figur i populærkulturen, alle vet hvem han er og at han er

helten. Kontrasten mellom Bane og Batman er med på å fremme noe av hovedtematikken i filmen: kampen mellom rik og fattig, terror og vold som metode for å oppnå rettferdighet og tematiseringen av ondskap og nyansene mellom ondt og godt.



Figur 3: Stillbilde fra *The Dark Knight Rises* (Nolan, 2012)

Banes ønske om å ødelegge Gotham handler i stor grad i å oppfylle hans nære venn og overordnede Miranda/Talias ønske om hevn, men han hevder også at det handler om å videreføre hennes fars (Ra's Al Ghul, leder av League of Shadows) ønske om å ødelegge Gotham fordi byen er selve symbolet på korrupsjon og urettferdighet. I filmen fremstilles hans handlinger i større grad som et resultat av galskap, sinne og hevn enn noe annet. Bane holder flere taler i løpet av filmen der han adresserer folket, og han oppfordrer til å ta makten fra de rike og korrupte og gi den tilbake til folket. Han angriper børsen i en scene, som kan tolkes som et åpenbart og tydelig angrep på selve økonomien og kapitalen. Bane fremmer et budskap om revolusjon og folkestyre, slik vi så i *Hunger Games*-filmene. Forskjellen er at han stormer børsen av pragmatiske hensyn, for å stjele informasjon som gir tilgang til Bruces selskap. Talene hans om folkestyre ser vi også etter at han har fortalt Bruce om sitt opphold i fengsel og at han synes det var tortur på grunn av håpet han fikk. Han forteller at han derfor vil videreføre denne torturen overfor folket i Gotham ved å gi dem håp. Slik undergraves budskapet i det han sier, fordi vi vet at han bevisst forsøker å gi folket håp og at han i realiteten vil drepe alle menneskene i byen. Dette fremstår også irrasjonelt fordi han ikke oppnår noen reell endring gjennom å ødelegge denne byen, og det han sier til folket er derfor løgn – og det vet vi som tilskuere. Banes idé om folkestyre er i tillegg et anarkistisk helvete

der hvem som helst kan dømmes til døden, og kaos regjerer. Gjennom en scene der Bane holder en av sine taler der han maner til opprør ser vi folket komme nedover gaten som en mobb som fyller hele gaten på langs. Vi ser dem knuse innsiden av overdådige hus, vi ser tjenere angripe de velstående kledd i dress og pelskåper og en gammel mann i morgenkåpe som strekker hendene i været, tydelig skremt. Når Bane sier at «domstoler vil bli opprettet», ser vi at folket drar med seg enkeltpersoner inn i en mørk sal der eneste lys kommer fra vinduene. Der blir de satt ned i en stol før de får sin vilkårlige dom basert på «folkets vilje», og straffen er alltid døden. Således kan det tolkes som et skrekksenario, et «dette er hva som kan skje om de undertrykte får makten».

I sluttscenene får Bane en verdig avslutning der vi får vite hvorfor han gjorde som han gjorde, han feller en tåre og vi skjønner at han har lidd seg gjennom livet og filmen åpner for en viss sympati for hans karakter. Bane er et menneske som styres av følelser som kjærlighet (overfor Talia) og hat (ønske om hevn, basert på smerte). Bruce styres også i stor grad av hevntanker og sorgfølelser, men hans fremtoning er langt mer rolig og kalkulert. Han ønsker ikke å drepe noen. Det er nok lettere for en mann som tross tap alltid har klart seg godt, men filmen åpner ikke tydelig for at vi skal gjøre denne refleksjonen. Vi får se langt mer av lidelsen til Bruce, han er tross alt også hovedpersonen og vår helt. Derfor blir Banes budskap om revolusjon og folkestyre undergravd av hans egentlige plan: å ødelegge Gotham fullstendig, inkludert alle dens innbyggere. Vi tar ikke del i hans indre på samme måte som vi gjør med Bruce, og selv om vi får vite nok til å forstå hvorfor han gjør som han gjør, leder filmen oss helt klart mot å se på han som en gal og voldelig terrorist – ingen frihetskjemper.

Det er ingen tvil om at Bane er en terrorist i filmuniverset. Han bruker vold som virkemiddel mot uskyldige for å spre et politisk budskap (tilsynelatende). Dette gjøres spesielt tydelig når han holder en hel fotballstadion som gisler etter å ha bombet ulike mål rundt i hele Gotham, inkludert deler av denne stadion. Scenen bygger seg opp ved at vi ser en liten gutt synge den amerikanske nasjonalsangen med sin lyse vakre barnestemme, mens vi ser Bane gjøre seg klar til å innta stadion. Kontrasten mellom Bane og den uskyldige gutten som synger den amerikanske nasjonalsangen foran en kamp i amerikansk fotball er interessant, nettopp fordi det spiller så mye på det som er kjernen i det *amerikanske*. I denne scenen blir det tydelig at Bane er på utsiden av dette kjerneamerikanske, han blir en trussel utenfra. Den visuelle fremstillingen av hans enorme kropp og merkelige maske er med på å underbygge dette. Han ser annerledes ut enn både befolkningen, Bruce og de andre korruperte skurkene. Han er fremmed. Parallellen til terrorangrepene som har rystet den vestlige verden siden 11.

september 2001 og den påfølgende reaksjonen på dem er derfor påfallende. Bane kommer fra helvete som han selv sier og har lidd seg gjennom oppveksten, på en måte Bruce og resten av befolkningen i Gotham ikke kan forstå. Han vil angripe Gotham på grunn av det byen representerer. Denne retorikken er lett gjenkjennelig fra talene til islamistiske terrorister. Likevel tillegges ikke denne motivasjon noe særlig vekt i filmen, det er ikke forståelig for oss hvorfor han gjør som han gjør (før helt avslutningsvis i en kort scene, som beskrevet).

Men hva så med de rike og korrupte, som Bane adresserer. Er de uskyldige? Bane og Ra's Al Ghul vil mene at korrupsjon er med på å opprettholde rike menneskers makt over fattige, og opprettholde urettferdige maktstrukturer. Når fattige mennesker sulter i hjel eller blir født inn i et liv der de aldri får noen andre sjanser enn å bli kriminelle, for så å bli satt inn i fengsel – kan man rettferdiggjøre dette? Filmene åpner for en slik refleksjon rundt nyansene mellom godt og ondt, for hva er egentlig ondskap? Er det bare de som utfører vold i offentligheten med uttalt ønske om å skade oss som er onde? Eller er det også ondskap når man tar fra folk muligheten til et verdig liv gjennom å frastjele dem penger eller sjansen til å i det hele tatt tjene noe? Her er det umulig å ikke samtidig trekke en parallell til Occupy Wall Street-bevegelsen, både gjennom Banes fokus på korrupsjon og gjennom scenen der han stormer børsen. Dersom noen velger å stå opp mot urettferdigheten, slik Bane gjør, er det moralsk riktig at det kun er han som skal fremstilles som ond? Dette er en kompleks problemstilling som favner både terror, klassekamp og det Occupy Wall Street-bevegelsen stod for. Filmene tar opp i seg og bruker flere tydelige referanser fra amerikansk samtid, og den åpner slik sett i utgangspunktet opp for interessante refleksjoner. Resultatet blir likevel svært unyansert, når vi aldri får se noe særlig til eller bli kjent med folket som lider under ondskapen, i motsetning til Hunger Games, der folket og deres stemme er selve hovedpoenget gjennom Katniss som hovedperson og fortellerstrukturen generelt.

Politibetjent Blake (Joseph Gordon-Levitt) er det nærmeste vi kommer en karakter fra folket. Han er en av de mest sentrale og sympatiske karakterene i filmen, og det kommer tidlig frem at han har bakgrunn fra å ha bodd på barnehjem. Dette poenget kommer vi likevel aldri tilbake til, og hans helterolle er mer som symbol på politiets rolle heller enn som en representant for de fattige eller arbeiderklassen. Selina Kyle (Anne Hathaway) er også en svært sentral karakter. Hun bor i en trang liten leilighet og lever av å være innbruddstyv, og tematiserer sin rolle som fattig og Bruces rolle som privilegert mer direkte gjennom deres samtale på et ball de begge deltar på. Bruce spør henne om hennes bakgrunn rettferdiggjør at hun stjeler, hvorpå hun blant annet svarer: «I take what I want from those who have more

than enough. I don't stand on the shoulders of people with less.» Med dette fremmer hun en direkte kritikk av kapitalisme, korrupsjon og de som bidrar til at rike blir rikere og fattige blir fattigere. I tillegg er det med på å ytterligere tematisere nyansene mellom god og ond, og hvilke handlinger som er en av delene. Dette videreføres likevel ikke gjennom hennes karakter, som også fremstilles tvetydig fordi vi ikke vet hvor vi har henne. Fokuset på hennes flørtende fremtoning og forholdet til Bruce kan også være med på å distrahere oss fra eller undergrave hennes politiske budskap. Mer om Selina i kapittelet om kjønn.

Kapitalistisk ideologi står sentralt i filmen. Her er hovedpersonen en representant for overklassen, for de rike, han er en kapitalist. I tillegg til at Bruce er hovedpersonen er han også definitivt den vi styres til å sympatisere mest med, og det er hans psykologiske reise vi følger gjennom filmene. Bruce lever i et overdådig hus, eier Wayne Enterprises, og han har utallige utrolig avanserte biler, motorsykler og til og med et eget fly. At Bruce er privilegert og kommer fra overklassen kommer frem på flere forskjellige måter, eksempelvis gjennom at han er belærende overfor Selina og forteller henne at hun uttaler «Ibiza» feil, eller gjennom at Fox blir svært overrasket og kommenterer på at Bruce faktisk åpner sin egen inngangsdør (i motsetning til at en tjener gjør det). Som en motsats til dette kommer det også frem i filmen at Wayne Enterprises sponser flere veldedige formål og ved filmens slutt gjør Bruce om sitt eget hus til å bli et barnehjem. Bruce ofrer likevel generelt lite av egen rikdom for å utjevne maktstrukturene, selv om han som Batman vil kjempe for rettferdighet og hjelpe mennesker. Bruce vil bekjempe korrupsjon, men problematiserer aldri hvorvidt det er rettferdig at noen har så mye mens andre har ingenting. Han mister pengene sine på grunn av Banes plan en kort periode i filmen, men han får beholde huset og klarer seg greit. Selina kommenterer på dette: «Wow. The rich don't even go broke the same as rest of us, huh?» Bruce lider gjennom filmen, men kun på grunn av valget om å kjempe mot Bane. Gjennom sin fremstilling av Bruce og fokuset på at hans selskap Wayne Enterprises er skapende (oppfinnelsen av reaktor for ren energi) fremstilles ikke kapitalismen som spesielt problematisk. Bruce fremstilles først og fremst som den «snille kapitalisten», der korruperte mennesker som Stryver, som samarbeider med Bane kun for å få mer penger, er representant for «den slemme og korruperte kapitalisten». Filmen tar således ikke noe direkte oppgjør med kapitalismen i seg selv, men legger til grunn at den kan være både god og dårlig.

Fengselet Bane vokser opp i fungerer således som en ytterligere tematisering av, og metafor for, kapitalisme og forholdet mellom klasser. Bane beskriver som sagt fengselet som den verste formen for tortur fordi det er formet slik at det er et tårn i midten som leder direkte ut.

Man ser altså himmelen, og man ser en direkte vei ut. Problemet er at det er helt umulig å komme seg ut den veien fordi det er langt og bratt, men fordi man ser himmelen der oppe klarer man ikke å la være å ha håp. Fangene forsøker, igjen og igjen, og mange dør i forsøket. Kun én klarte det (i tillegg til Batman selvfølgelig, som klarer alt). Bane mener at det er dette håpet som driver dem til vanvidd. I likhet med *Hunger Games*-filmene blir altså tanker og filosofi rundt håp viktig. På samme måte som der kan man si at fattige undertrykkes av håpet, representert gjennom å se rikdom og eliten og bli påminnet om den amerikanske drømmen der alle kan oppnå dette. Men de klarer det aldri. På grunn av håpet gir de likevel aldri helt opp, og gjennom dette gjør de heller aldri et reelt opprør mot systemet. Således fungerer håp i samsvar med Snows politiske filosofi i *Hunger Games*-filmene: litt håp undertrykker massene sier han. Og det ser vi parallellen til her, men de fattige får aldri et reelt håp, slik Katniss symboliserer i *Hunger Games*.

The Dark Knight Rises gir oss en rekke interessante perspektiver og premisser for diskusjon om rettferdighet, ondskap og klassekamp. Sluttresultatet blir likevel noe uklart, i likhet med filmens ideologier. Snakk om folkestyre og omfordeling av makt fremmes av filmens voldelige antagonist og dette undergraver selvfølgelig budskapet. Bruce Wayne blir således en slags mellomvei mellom den verste formen for kapitalisme - korrupsjon og utbytting - og denne terroren. Disse korruperte kapitalistene fremmes likevel aldri som ondskapsfulle på lik linje med Bane, og således er det klart at hans trusler om terror overskygger enhver tematisering av kapitalismens problematiske sider.

Kjønn: «It's a man's world»

Hvilke kjønnsfremstillinger finnes i *The Dark Knight Rises*? Dersom vi går til IMDBs liste over karakterene viser det seg fort at dette er svært mannsdominert film. Kun tre navngitte karakterer er kvinner, og kun to av disse er sentrale karakterer. Dette trenger likevel ikke bety noe dersom det hadde vært en film med få og sentrale karakterer. Da blir det desto mer bemerkelsesverdig om vi ser på hele listen over «Cast (in credits order) verified as complete»: her utgjør kvinner 11 av 101 karakterer (IMDB, 2016)! Det vil si at menn utgjør omtrent 90% av rollene i filmen. Dette er en svært ujevn kjønnsrepresentasjon. Likevel er det altså to sentrale kvinnelige karakterer her, og for å kunne gjøre en helhetlig analyse av kjønnsperspektivene i filmen er det viktig å gå nærmere inn på disse for å se hvordan dette gir seg utslag innholdsmessig. Spørsmålene blir: hvordan fremstilles disse to kvinnelige

karakterene i universet og hvor viktige blir de for filmens utvikling? Hvilke kjønnspektiver finnes om man ser på filmens innhold?

Selina Kyle er den klart største kvinnelige karakteren. Hun er en smart, utspekulert og svært effektiv mestertyv. I filmens første scene i Gotham der eliten feirer «Dent-day» som nevnt innledningsvis, infiltrerer Selina festen under dekke av å være servitør. Hun sørger for å havne i en posisjon der hun kan snike seg inn på rommet til Bruce og hun åpner hans safe, som skal være umulig å bryte seg inn i. Når Bruce konfronterer henne spiller hun først uskyldig og dum, før hun endrer fremtoning fullstendig og viser seg som den sluttete tyven hun faktisk er. Hun sparker bort stokken til Bruce og hopper elegant ut av vinduet. Gjennom filmen er det nettopp dette som kjennetegner Selina: hun spiller på sin femininitet for å lure menn og spiller på troen om den dumme og uskyldige piken. Dette er likevel et bevisst grep som hun utnytter til det fulle, og vi får gjennom flere scener se at hun planlegger sine trekk mesterlig. Når hun blir satt i fengsel og de innsatte plystrer etter henne, kommer hun med en frekk kommentar og knekker handledet på en av dem som strekker ut hendene. Hun er også prinsipiell, som vist i forrige kapittel, hun står for en ideologi der hun kun stjeler fra de aller rikeste. Hun påstår også at hun gjør langt mer for verden enn de rike pampene som går på veldedighetsball i Gotham, og hun advarer om at: «There's a storm coming, Mr. Wayne. You and your friends better batten down the hatches, because when it hits, you're all gonna wonder how you ever thought you could live so large and leave so little for the rest of us.» Selina fremstår slik sett som rettferdighetssøkende, og vi får se at hun lever under langt mer ydmyke kår enn Bruce. Hun står altså for mye av den samme ideologien som fremmes av Bane som diskutert i forrige kapittel, men dette gjøres ikke til et sentralt poeng ved hennes karakter utover.

Vi får vite lite om Selina og hennes bakgrunn, og vi tar lite del i hennes indre liv på den måten vi gjør med Bruce. At hun kysser Bruce og ender opp sammen med han på slutten er også med på å undergrave henne som en selvstendig karakter, mest fordi det er så få kvinner i filmen som en helhet og det at den største kvinnelige rollen skal være en romantisk interesse for den mannlige helten er en trope og klisjé. Hun vises også stort sett ikledt tettsittende kjoler eller sin åletrange drakt som fremstår mer som «eye candy» enn som en funksjonell og praktisk drakt for en innbruddstyv. Til og med når hun sloss og er sterk og handlende er hun fortsatt flørtende og sexy: som i scenen der hun sloss med Daggett, slenger hun beinet opp mot veggen i hodehøyde for å holde hånden hans fast, en manøver som fremhever hennes smidighet, lange bein og det at hun går i svært høyhælte sko. Dette ville vi aldri sett fra en

mannlig actionhelt. I forrige analyse gjorde jeg rede for hvordan Katniss bryter med Laura Mulveys teorier om den objektiviserte kvinnen og hennes kropp som attraksjon.

Fremstillingen av Selina samsvarer mer med Mulveys funn, både gjennom hennes flørtende fremtoning og den visuelle fremstillingen. At hun spiller på feminitet og seksualiseres blir også problematisk når det er så få andre kvinner i universet som kan være en motvekt til denne ene måten å være kvinne på. Hun er like fullt en sterk og smart kvinnelig karakter: hun gis mye skjermtid, er svært sentral for plottet og driver handlingen gjennom sin sentrale rolle som bindeledd mellom Bruce og filmens skurker. Det er eksempelvis hun som fører Bruce til Bane, noe som får store konsekvenser for filmens utvikling. Slik er hun ikke fullt ut et passivt objekt slik Mulveys teorier beskrev, men en mer kompleks kvinnelig karakter som må ses opp mot andre aspekter i filmens univers.

Den andre sentrale kvinnelige karakteren er Miranda Tate/Talia al Ghul (Marion Cotillard). Miranda fremstilles først og fremst som en smart forretningskvinne med god teft og en idealistisk ideologi. I hennes første scene ser vi at den korruperte forretningsmannen Daggett snakker til henne nedlatende, hvorpå hun svarer ham like nedlatende og kommer styrket ut av situasjonen. Hun er også en sentral del av plottet gjennom sin investering i energireaktoren som senere brukes som atombombe. At det viser seg at hun er den som klarte å klatre ut av fengselet der hun og Bane vokste opp, samt at hun er den som står bak plottet mot Gotham er selvfølgelig også med på å styrke hennes karakter og etablere henne som viktig. Det viser henne som en utrolig sterk, målrettet og kalkulerende karakter. Det er likevel Bane som er den fremste antagonist i filmen, det er ham vi ser gjøre hovedarbeidet, og avsløringen av Mirandas karakter kommer for sent i filmen til at vi virkelig får oppleve henne som antagonist. At også hun (i likhet med Selina) deler en natt med Bruce fremstår som et unødvendig grep og undergraver hennes karakter. Må virkelig helten ligge med alle de kvinnelige karakterene? Er det viktig at alle kvinnelige karakterer fremstilles som attråverdige? At hennes viktighet som antagonist først og fremst knyttes til at hun er datteren til Ra's al Ghul tilsier også at hun er viktigst gjennom sin tilknytning til en mannlig karakter.

Mannlige karakterer er det mange av. De innehar forskjellige roller, og utfyller forskjellige funksjoner for filmens utvikling. Bruce er en typisk «såret helt», vi følger hans psykologiske utvikling tett, og han får lov til å både være sårbar (gjennom sorg og savn) og tøff (gjennom å være en superhelt). At han ligger med de to eneste kvinnelige karakterene sier også noe om hans makt og sjarm heller enn at han er tiltrekkende. Det er med på å bygge opp hans karakter som en mektig og tilnærmet ufeilbarlig helt, og hans sta og sårede fremtoning ved

filmens start er bare med på å gjøre karakteren hans bedre, mer kompleks og følgelig mer sympatisk. Blake er også en gjennomført god karakter som vi sympatiserer med, og han er heltmodig, egenrådig og tøff som symbol for «den gode politimann». Alfred er kanskje den som kommer nærmest å bryte med det typisk maskuline, hans rolle i filmen handler stort sett om å være bekymret og redd for Bruce. Generelt gis alle disse mannlige karakterene langt mer spillerom enn de kvinnelige fordi de er så mange og utfyller så mange forskjellige roller når det gjelder filmens utvikling og univers.

Selv om Selina og Miranda stort sett er gode og viktige karakterer preges altså filmens univers av å være svært mannsdominert. Når vi knapt ser kvinnelige statister, verken på fotballmatta, børsen eller blant Banes bande av kriminelle – plasseres hele byrden av representasjon på disse karakterene. Når begge disse to er attråverdige, hvite, heterofile, forholdsvis unge karakterer som begge ligger med helten er det problematisk. Noen vil kanskje innvende at siden Batman også er ikledt en tettsittende og fremhevende drakt så gjøres også hans kropp til en attraksjon i likhet med Selinas, men siden filmen har så mange og varierte mannlige karakterene blir det ekstra tydelig og problematisk at de få kvinnelige karakterene som finnes i universet blir fremstilt på denne måten. At ikke en eneste ikke-hvit kvinne har replikker i filmen er også med på å underbygge dette som et mannsdominert filmunivers. Ingen av karakterene er åpent ikke-heterofile heller, og ingen bryter med en dikotomisk kjønnsinndeling. I likhet med *Hunger Games*-filmene fremstilles filmuniverset som heteronormativt, i tråd med blant annet Wheeler Winston Dixons og Jane Gaines' teorier.

Rase: «It's a white man's world»

Hvilke raseperspektiver finnes i *The Dark Knight Rises*? Med utgangspunkt i den samme lista over karakterene som i forrige kapittel står det at det er omtrent 10 ikke-hvite karakterer med i filmen, av 101. (Med samme forbehold om feildata som i *Hunger Games*-analysen.) Dette er omtrent samme fordeling som blant kjønn, og det betyr at omtrent 90% av filmens karakterer er hvite. Den eneste sentrale karakteren som ikke er hvit, er Lucius Fox (Morgan Freeman), som til gjengjeld er en sentral karakter gjennom hele filmtrilogien. Hvor viktig er han for filmens utvikling og hvilke perspektiver på rase finnes om man ser på filmens innhold?

Lucius Fox er CEO for Wayne Enterprises, en ledende sjefsrolle i selskapet til filmens hovedrolle. Før Bruce gjorde ham til CEO var han leder for forskningsavdelingen i selskapet, med ansvar for utvikling av blant annet teknologi. Dette gjør at han også får ansvar for å utvikle teknologien som gjør Batman mulig, og han er derfor svært sentral for utviklingen i filmene. I *The Dark Knight Rises* får vi først møte ham gjennom et møte der Bruce spør ham om hvorfor han har sløst bort alle pengene hans. Fox svarer at det har Bruce klart helt selv ved sin investering i energireaktoren. Han sier deretter at Bruce bør ta den i bruk for å ikke fortsatt tape penger. Dette er et dårlig råd når vi vet hvordan filmens plott utvikler seg, men også umulig å forutse på dette tidspunktet. Deretter tar han med Bruce for å vise frem oppfinnelser som han må skjule for at de ikke skal havne i gale hender. Han sier at en «bedre hjerne» bør fikse autopiloten på et fly. Bruce svarer spørrende «better mind?» hvorpå Fox svarer: «I was trying to be modest.» Fox er en smart, nytenkende lederskikkelse med en rolig fremtoning og alltid med en smart replikk på lager. Det er lite stereotypisk svart ved hans karakter, og selv om han gir et dårlig råd i filmen fremstilles ikke det som skjer som hans skyld. Han er også prinsippfast, som når Bane tar med han og Miranda og truer med å drepe et styremedlem dersom de ikke skrur på reaktoren. Fox nekter, men Miranda overtaler ham. En av Fox' oppfinnelser, et spesielt fly, lar Batman redde byen ved å fly bomben ut til havs ved filmens slutt. Fox er både viktig for filmens utvikling og fremstilles utelukkende som en sympatisk karakter.

Når man ser forbi Fox som karakter blir det mer problematisk. Det er som sagt ingen andre ikke-hvite sentrale karakterer og svært få også blant små biroller og statister. Et av de tydeligste eksemplene på denne overveldende hvite verdenen er scenen der Bane inntar en fotballstadion og truer folket som er der. Vi ser bilder fra tribunen av alle de patriotiske amerikanerne som synger nasjonalsangen med hånden på hjertet. Med få unntak er alle hvite. Blant fotballspillerne på banen derimot, utgjør ikke-hvite en stor andel. Det er flere ikke-hvite blant fotballspillerne enn ikke-hvite karakterer gjennom hele filmen ellers. Dette er en stereotypisk fremstilling i tråd med Richard Dyers teorier om at ikke-hvite menn i større grad fremstilles som overlegne kroppslig og fysisk, mens hvite menn er overlegne på det som handler om intellekt, nyvinning og forretningssans.

Ikke-hvite karakterer har også svært få replikker når man ser bort fra Fox, og følgelig utgjør de en liten og ubetydelig del av filmuniverset. Det er ingen grunn til at dette skal være tilfellet når vi tar forbehold om sjanger, filmunivers eller tematikk. Dette er en superheltefilm satt til et fiktivt univers, og den tar for seg universelle tema om hva som er ondt og godt. Når en stor

andel av amerikansk befolkning utelates fra filmens univers er dette derfor problematisk. At det ikke finnes en eneste ikke-hvit kvinne er også dypt problematisk, spesielt sett opp mot bell hooks tekst om den svarte kvinnens forhold til det å se film, der hun alltid er i opposisjon. Den eneste karakteren som ikke er hvit, Fox, er likevel en god karakter som utgjør en forskjell i filmens univers og må således ses på som viktig.

Visuelle effekter som underholdning, først og fremst

I likhet med *Hunger Games*-filmene er *The Dark Knight Rises* en konvensjonell Hollywood-film om vi legger til grunn Peter Wollens inndeling. Siden såpass mange av punktene samsvarer med forrige analyse vil jeg derfor gjøre rede for dette noe kortere her.

The Dark Knight Rises har et sammenhengende og forståelig narrativ, verden er lett å få oversikt over selv om filmen skifter mellom ulike deler av den. Motivasjonene til de ulike karakterene er kanskje mer vage enn i *Hunger Games*, og i likhet med de filmene har *The Dark Knight Rises* en skjult antagonist som oppfattes som sympatisk til å begynne med. Det er likevel lett å vite hvem vi skal heie på, Bruce er den utvilsomme hovedpersonen og vi tar del i hans utvikling og forstår hvorfor han gjør som han gjør. Identifikasjon blir derfor mulig. I likhet med *Hunger Games*-filmene er det også en rekke spektakulære actionscener, men i likhet med drøftingen der er disse ikke med på å løsrive oss fra filmopplevelsen – først og fremst fordi dette har blitt en konvensjon i store Hollywood-filmer nå. Selv om slike effekter ikke er med på å bygge opp under illusjonen av en virkelig verden oppnås nok ikke den effekten 1970-tallets filmteoretikere ønsket, nemlig at publikum blir tvunget til refleksjon. Faktisk vil jeg nok heller argumentere for at de visuelle effektene i *The Dark Knight Rises* fører til at publikum i større grad ser bort fra de ideologiske aspektene ved filmen, at de fungerer som distraksjon og viderefører og styrker filmen som «underholdning, først og fremst». Vold, biljakt, Batmans stilige «gadgets», materiell ødeleggelse og eksplosjoner preger store deler av filmens nesten tre timer lange spilletid. De visuelle effektene gir også mening innad universet, og løsriver oss ikke fra det. Formmessig er det lite som skiller seg ut i filmen, også i likhet med *Hunger Games*-filmene. Forskjellen er at *The Dark Knight Rises* ikke gjør selvrefleksive grep som tematiserer dette i seg selv. Det er lite ved filmens strukturelle og formmessige grep som oppfordrer til refleksjon i tilskueren. Likevel er det flere interessante aspekter ved filmens innhold og tematisering av ulike ideologier.

Oppsummering og konklusjon

Som vist tematiseres flere ideologier i *The Dark Knight Rises*. Gjennom karakterene Bane, Selina og til en viss grad Miranda/Talia tematiseres klassekamp, revolusjon og endring av maktbalansen. Bane og Selina uttrykker seg revolusjonært, og samsvarer i stor grad med ideologien forfektet i *Hunger Games*-filmene. Banes snakk om folkestyre undergraves likevel fullstendig av hans plan om å drepe hele byens innbyggere, i tillegg til at vi får vite at han skal forsøke å gi folket håp før han dreper dem. Når hans såkalte folkestyre fremstilles som et skrekksenario der menneskers skjebne avgjøres vilkårlig og dødsstraff er eneste straffemetode blir det tydelig at filmen legger opp til en nærmest udelt negativ fremstilling av ideologien han fremmer. Dersom filmen gjorde dette som et bevisst grep for å tematisere hvordan kriminelle bruker denne typen ideologi for å fremme eller rettferdiggjøre egne handlinger gjøres likevel ingen grep for å nyansere bildet ved at noen genuint står for denne ideologien (som Katniss i *Hunger Games*). I stedet legger filmen opp til at vi sidestiller denne typen ideologi med vold, terror og kriminalitet. Selv om Selina Kyle er en sympatisk karakter som står for endring av maktbalansen, er hun også kriminell, hun lurer vår helt Bruce og hun skifter side avslutningsvis. Å sidestille ønsket om rettferdighet med vold undergraver de problematiske sidene ved enorme klasseskiller og korrupte kapitalister som opererer i skyggene, her eksemplifisert ved karakterer som Stryver og Daggett. Begge fremstilles som både feige, egoistiske og usympatiske, men Banes ekstreme vold overskygger dette i filmverdenen – og han dreper også Daggett for å vise hvem som er sjef. Det er ingen tvil om hvem som er den virkelige skurken av disse, og det er vanskelig å se bort fra at budskapet således blir at ønske om endring og revolusjon sidestilles med kaos. Filmene fremstiller slik sett korrupt kapitalisme som problematisk, men ikke på langt nær så direkte farlig som terror fra dem som ønsker å gjøre opprør mot gjeldende maktstrukturer. Myndighetene fremstilles som maktesløse, og det er kun «den gode kapitalisten» Batman/Bruce som kan redde folket. Dette blir i stor grad uttrykk for en konservativ og systembevarende ideologi, der ingen faktisk omveltning er nødvendig. Når man ser dette i sammenheng med at filmene domineres av hvite menn gjennom analysene av kjønns- og raseperspektivene i filmene er dette med på å underbygge denne konklusjonen.

Både *Hunger Games*-filmene og *The Dark Knight Rises* er store kommersielle suksesser. Begge har en bred appell, og er blant de mest sette filmene de siste fem årene. Analysene jeg har gjort er derfor med på å drøfte og stille spørsmål rundt hvilke ideologier som finnes i noen av de mest sette filmene både i USA og Norge siste tiden. Analysene har vist at det er

mange ideologiske dimensjoner ved begge, selv om de markedsføres som underholdning i henholdsvis eventyr eller superhelt-sjangeren. Analysene har også vist at selv om begge filmseriene befinner seg innenfor det Wollen ville kalt Hollywood-film, så er det store forskjeller i hvilke ideologier som fremmes og hvordan filmene gjør dette. Det spektakulære står sentralt i begge univers, det er utstrakt bruk av action- og voldsekvenser og det visuelle er storslått og tidvis overdrevet. Gjennom innholdsanalyse der jeg har vektlagt spørsmål rundt klasse, rase og kjønn har jeg vist at det likevel er stor forskjell på filmenes ideologiske innhold, og dermed også hvordan Hollywood-film kan formidle både konservative og mer radikale ideologier.

Kapittel 4: Konklusjon

Gjennom denne oppgaven har jeg forsøkt å gjenaktualisere forholdet mellom film og ideologi, samt argumentere for verdien av ideologi som filmanalytisk verktøy: først gjennom en historisk gjennomgang og drøfting av forholdet mellom filmteori og ideologi, for så å trekke ut relevante deler fra disse ulike teoriene. I oppgavens andre del har jeg så forsøkt å vise hvordan dette kan gjøres i praksis gjennom ideologisk analyse av film.

Den historiske gjennomgangen viste til flere ulike tilnærminger til forholdet mellom film og ideologi, der hovedfunnene dreide seg rundt både selve tematiseringen av filmmediet som ideologisk og hvordan en kan gå frem for å avdekke de ideologiske strukturene i konkrete filmer. Althussers teori om ideologi som allestedsnærværende og noe som gjennomsyrer samfunnet i sin helhet har vært sentral her, for det er nettopp samspeilet mellom filmen og samfunnet som danner grunnlaget for hvorfor ideologisk filmanalyse er så viktig. Filmen skapes ikke i et vakuum, og kan ikke være ideologisk nøytral – både grunnet sin rolle som stor industri og fordi film lages av mennesker (og alle mennesker har verdier og holdninger). Teoretikerne som jeg har tatt for meg fra 1970-tallet la denne analysen til grunn, og det er nettopp dette perspektivet jeg har tatt med meg fra denne perioden. Jeg har forsøkt på en gjenaktualisering av spørsmål knyttet til filmens ideologi, med utgangspunkt i at filmen er en del av samfunnet, og de ideologiske strukturene som følger av det. I tillegg har jeg også tatt med kognitive prinsipper som fokuserer på et klart og tydelig språk og perspektiver fra kulturstudier og et nyere identitetsorientert fokus. Gjennom filmanalysene har jeg vist hvordan dette kan gjøre i praksis.

Oppgjøret med 1970-tallets filmteori, i denne oppgaven representert ved Noël Carroll og David Bordwell, har blant annet ført til at fokuset på filmens ideologi har blitt langt mindre fremtredende innenfor filmvitenskapen. Denne oppgaven påberoper seg ikke å ha gjennomgått verken 1970-tallets filmteorier eller kognitive teorier i detalj og fullt ut, men jeg har pekt på tendenser gjennom å trekke frem noen sentrale verker og bidragsyttere. Jeg er klar over at det kognitive feltet er bredt og også kan innebære ideologiske perspektiver, det jeg forsøker å si noe om her er hovedstrømninger og tendenser. Carroll skrev at en teori som ikke eksplisitt gjør en politisk referanse ikke er politisk, samt at prosesser som involverer film kan være både ideologisk og politisk nøytrale. Han mente også at Althussers ideologibegrep favnet for bredt og at begrepet derfor mistet sin mening. Sammen med avvisning av metodene som ble benyttet på 1970-tallet har også fokuset på den ideologiske analysen i stor

grad forsvunnet (se blant annet Turner (2006)). Min oppfatning er at man i stedet for å kritisere deler av datidens filmteori og videreføre andre, har gått bort fra det ideologiske perspektivet i sin helhet. Dette sammenfaller også med det Carrolls skrev om den dialektiske metode, der to konkurrerende teorier sammenlignes og en vinner står igjen. Denne posisjonen står som en motsetning til det jeg forsøker å gjøre her: en avveining og drøfting av hvilke perspektiver som er nyttige i en ideologisk analyse av film, uavhengig av teoretisk tilhørighet. Carroll ønsket at teorier gjennom konkurranse skal eliminere hverandre (1996, s. 63), men dette innebærer tydeligvis i dette tilfellet at man kan eliminere gode og fungerende teorier fordi enkelte deler er mangelfulle. I gjennomgangen av sentrale filmteoretikere på 1970-tallet har jeg forsøkt å vise at deres teorier både var mangelfulle og nyttige. Gjennom en diskusjon opp mot det kognitive perspektivet har jeg belyst sentrale spørsmål knyttet opp til forskjellene mellom hvordan retningene har forholdt seg til forholdet mellom ideologi og film. Deretter har jeg gjennom å trekke frem nyere perspektiver vist hvordan feltet har utvidet seg og innebefatter nye stemmer og andre måter å tenke om dette forholdet på. Til slutt har jeg argumentert for at den beste måten å tilnærme seg dette spørsmålet på er gjennom å gjøre bruk av forskjellige aspekter ved de ulike perspektivene og teoriene. Det jeg har vektlagt i min gjennomgang av 1970-tallets filmteori er fokuset på filmen som ideologibærende. Gjennom å se på dette som viktig, kanskje det aller viktigste, aspektet ved filmen, stilte filmteoretikerne nye og kritiske spørsmål til filmens rolle i samfunnet.

Hvilken plass har filmen i samfunnet vårt? Dette danner utgangspunktet og kjernen for denne oppgaven. Althussers teorier om samfunnet innebærer et syn på ideologi som allestedsnærværende, noe jeg har argumentert for at ikke er så usannsynlig som blant annet Carroll har skrevet at det er. Vi har alle et verdsett og holdninger, og vi bærer på disse uansett hvor vi er og hva vi gjør. Det vil være usannsynlig at de som lager film ikke også har et sett av verdier og holdninger, og på samme måte som andre mennesker påvirkes de av disse også på jobb. Althussers ideologibegrep handler om en bevisst maktutøvelse, men han gjør grundig rede for at dette på ingen måte er bevisst i det enkelte individ. Om man kaller det interpellasjon, slik han gjorde, eller sosialisering (som han også sammenligner det med) er ikke viktig her. Dette er som sagt ingen dyptgående og grundig analyse av Althussers teorier eller av ideologi som samfunnsvitenskapelig teori. Det har likevel vært viktig å gjøre rede for noen grunnleggende vurderinger rundt påvirkning og ideologi for å nærme seg spørsmål rundt verdien av ideologisk filmanalyse. Mennesker påvirkes av sitt sosiale miljø, og selv de som påberoper seg mer naturvitenskapelige tilnærminger vil være enige i dette.

Hvor stor påvirkningen er har jeg ikke satt meg fore å besvare her, men jeg har gjort rede for at det er mest sannsynlig at mennesker i det aller minste *også* formes av miljøet rundt oss. Et menneskebarn vil aldri klare seg uten at noen tar vare på dem, språk læres gjennom sosial interaksjon og hvordan man skal oppføre seg og hvilken personlighet man utvikler er derfor også et resultat av indirekte påvirkning: forventninger, holdninger og verdier som samfunnet legger til grunn. Selv om de aller fleste voksne mennesker har et bevisst forhold til film og vet at det som skjer er en fremstilling og ikke virkelig, er det fortsatt rom for ubevisst og indirekte påvirkning. Dette handler i stor grad om at filmen anses for å være underholdning, og kinoen er et sted der vi kan slappe av etter en lang arbeidsdag eller uke. Når jeg gjennom mine filmanalyser nå har vist hvilke ideologier som finnes i store og kommersielle suksesser som henvender seg til den store massen håper jeg det har blitt klart at vi ikke kan snakke om filmen som politisk og ideologisk nøytral. Siden jeg har konkludert med at det er mer sannsynlig at vi påvirkes av miljøet rundt oss enn ikke, så er det klart at filmen er en del av dette miljøet som påvirker.

Janet Staigers modeller om forholdet mellom media og publikum har alle til felles at de forutsetter noen grad av påvirkning, selv om to av modellene legger til grunn at individet møter mediet med egne ressurser basert på egen erfaring. Hun skrev også om forskjellene mellom revidert sosial-psykoanalytisk teori og kognitiv psykologisk teori, der førstnevnte dreier seg rundt fokus på det overveldende systemet og strukturene, mens det kognitive perspektivet tok utgangspunkt i en aktivt deltakende og rasjonell aktør, en ideell tilskuer med kunnskaper om både film og den virkelige verden. Kulturstudier fokuserer i langt større grad på individuelle forskjeller og tar for seg det enkelte individs lesninger som både kan være i samsvar med og i opposisjon mot teksten. Det er i stor grad disse tre perspektivene på forholdet mellom film og ideologi som har preget min gjennomgang og drøfting av teoriene. Jeg håper på å ha vist både styrker og svakheter ved alle tre tilnærminger. Når jeg har konkludert med at systemet og strukturene påvirker, er det ingen motsetning til et syn på individet som aktivt og handlende. Jeg legger likevel helt klart mest vekt på teoriene som fremhever filmens ideologiske påvirkningskraft fordi jeg mener at dette perspektivet i for stor grad har forsvunnet til fordel for de andre to. Mitt hovedmål har vært å tematisere og gjenaktualisere disse tankene og teoriene slik at vi i større grad kan bli bevisste på at også filmen innehar ideologier. En bevisstgjøring og oppfordring til refleksjon rundt dette kan ikke ha annet enn positive effekter, for dersom det skulle være slik at alle har et bevisst forhold til dette, vil det ikke utgjøre noen forskjell. Om det likevel skulle vise seg, slik jeg argumenterer

for, at de aller fleste ikke har et bevisst forhold til at filmen er ideologibærende, vil resultatet kunne være at de får et aktivt og reflektert forhold til filmen. Fokus på filmens ideologier vil også kunne gjøre filmskapere mer bevisst på sin egen rolle og posisjon. Ideologikritiske analyser kan og bør være en del av bildet når vi snakker om filmen som kunst og dens funksjon og plass i samfunnet.

Teoretikerne jeg har gjennomgått fra 1970-tallet var mest opptatt av hvordan filmens form spilte inn og utgjorde en ideologisk forskjell. Flere av dem mente at innholdet var uten betydning fordi filmens teknologi i seg selv var ideologisk (Baudry) eller de mente at innholdet var lite viktig så lenge filmens form ikke gikk mot gjeldende konvensjoner (Narbone & Comolli). Den eneste måten å oppnå refleksjon i tilskueren var derfor gjennom formmessige grep som brøt med illusjonen av virkelighet. Jeg håper å ha vist at selv om dette helt klart kan være en måte å bidra til refleksjon hos tilskueren, er det likevel mulig å fremme en progressiv og revolusjonær ideologi i en film som følger Hollywood-filmens konvensjoner. *Hunger Games*-filmene er som vist lite utfordrende formmessig, men svært interessant og idérik ideologisk. I all hovedsak fremmer den ideologier som støtter opp om et reelt folkestyre, og den tar aktivt avstand fra autoritære og systembevarende styresett. *The Dark Knight Rises* er også en konvensjonell Hollywood-film, men den fremmer i større grad konservative og systembevarende ideologier. Det at disse filmene følger samme formmessige konvensjoner, men likevel fremmer helt forskjellige ideologier viser at en helhetlig ideologisk analyse av film også må ta for seg filmens innhold, tematikker og representasjoner. At filmen i seg selv ikke er ideologisk nøytral betyr ikke at den automatisk følger systembevarende ideologi eller at den har én klar ideologi. Jeg har vist at begge filmeksemplene er komplekse i sine fremstillinger, ingenting er fullstendig entydig og det har vært åpent for drøfting. Det ville være interessant å også ta for seg eksempler på filmer som formmessig bryter med konvensjonene for å se om dette automatisk også medfører en systemkritisk eller revolusjonær ideologi. Det får være en oppfordring til videre forskning.

Det funnene fra analysene viser er derfor at en ideologisk innholdsanalyse av filmen bør omfatte både analyse av filmens tematikker, form, og representasjon. Jeg håper å ha vist at man gjennom å sammenføre aspekter fra forskjellige filmteoretiske tilnærminger får en langt mer kompleks og helhetlig analyse. Så vil jeg også poengtere at jeg er langt mer opptatt av *at* vi skal stille disse spørsmålene til filmer, enn hvordan vi konkluderer. Det er nettopp verdien av den ideologiske analysen og det ideologiske fokuset som har vært mitt hovedbudskap. Gjennom dette fokuset håper jeg å ha vist at vi kan oppnå en større og dypere forståelse for

filmens plass i samfunnet vårt. Carrolls motsvar til filmteoriene på 1970-tallet dreide seg blant annet om at han mente at de la for mye ideologisk ansvar på filmen, og at andre institusjoner var langt viktigere i så måte. Det stemmer kanskje, men nå er det filmen som er filmteoretikerens felt, det er filmen vi forsker på og teoretiserer om. Derfor er det naturligvis dennes påvirkningskraft vi skriver om, og ikke skolen eller familien. Filmens rolle i samfunnet vårt som et kulturelt lavterskeltilbud plasserer den dessuten i en svært viktig posisjon. Alle ser film. Nettopp derfor er det viktig at vi oppfordrer til kritisk refleksjon rundt filmens plass i samfunnet, dens ideologier og påvirkningskraft. Som filmvitere og humanister står vi i en posisjon der vi kan tilnærme oss filmen med et analytisk blikk som fører til forståelse for hvordan samfunnet påvirker filmen og også hvordan filmen påvirker samfunnet. I den sammenheng håper jeg å ha vist at analyse av filmens ideologier kan og bør være en viktig del av vårt arbeide.

Videre forskning

Min analyse har i stor grad vært innholdsfokusert for å vise at filmen i seg selv har ideologiske strukturer som bør avdekkes og problematiseres. Jeg har argumentert for at det kun er gjennom innholdsanalyse at man kan stille spørsmål direkte til teksten og finne ut hvilke verdier som formidles gjennom den. Selv om ulike mennesker gjør ulike lesninger er det som vist begrensede muligheter for hvilke lesninger som kan gjøres. Innholdsanalyse er derfor et godt startpunkt for en diskusjon rundt forholdet mellom film og ideologi. Andre tilnærminger vil også kunne avdekke viktige aspekter rundt forholdet mellom film og ideologi. En videre utforskning av disse tematikkene vil kunne gå i dybden på publikumsforskning i større grad enn det var mulighet til her. Det vil også være nyttig å gjøre langt flere innholdsanalyser for å vise hvor komplekst forholdet mellom form, innhold, tematikk og representasjon er. Filmer som bryter med formmessige konvensjoner, filmer som gir uttrykk for en svært progressiv ideologi på et felt, men ikke et annet, filmer som er gode på representasjon av ikke-hvite, men ikke kvinner og motsatt. Jeg håper på å ha vist at forholdet mellom film og ideologi er et spennende og interessant forskningsområde, også innen moderne filmvitenskap.

Litteraturliste

Althusser, L. (2006). Ideology and Ideological State Apparatuses. I F. Jameson, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (s. 85-126). Dehli: Aakar Books.

Autoritarianisme. (2016). I *Store Norske Leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/autoritarianisme>

Baudry, J.L. (1986). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. I P. Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader* (s. 286-298). New York: Columbia University Press.

Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2009). *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Wiley-Blackwell.

Bordwell, D., & Carroll, N. (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Box Office Mojo. (2016, 12. mai). All Time Box Office. Hentet 14. mars fra: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>

Box Office Mojo. (2016, 12. mai). Norway Yearly Box Office. Hentet 14. mars fra: <http://www.boxofficemojo.com/intl/norway/yearly/>

Box Office Mojo. (2016, 12. mai). The Dark Knight Rises. Hentet 12. april fra: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batman3.htm>

Box Office Mojo. (2016, 12. mai). The Hunger Games. Hentet 14. mars fra: <http://www.boxofficemojo.com/franchises/chart/?id=hungergames.htm>

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

- Comolli, J.L., & Narboni, J. (2009). Cinema/Ideology/Criticism. I L. Braudy, & M. Cohen, *Film Theory & Criticism* (s. 686-693). New York: Oxford University Press.
- Dixon, W.W. (2003). *Straight. Constructions of Heterosexuality in the Cinema*. Albany: University of New York Press.
- Dyer, R. (1997). *White*. New York: Routledge.
- Gaines, J. (2000). White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. I E.A. Kaplan, *Feminism & Film* (s. 336-355). New York: Oxford University Press.
- Hobbes, T. (2000). Leviathan. I A. Ebeinstein, & W. Ebenstein, *Great Political Thinkers* (s. 364-379). Thomson Wadsworth.
- Hooks, B. (2010). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. I M. Furstenuau, *The Film Theory Reader. Debates and Arguments* (s. 229-241). New York: Routledge.
- Hunt, D., & Ramon, A.C. (2015). *2015 Hollywood Diversity Report: Flipping the Script*. Los Angeles: UCLA.
- IMDB. (u.d.) The Dark Knight Rises. Full Cast & Crew. Hentet 12. april fra:
http://www.imdb.com/title/tt1345836/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast
- IMDB. (u.d.). The Hunger Games: Mockingjay – Part 1. Full Cast & Crew. Hentet 14. mars fra: http://www.imdb.com/title/tt1951265/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast
- IMDB. (u.d.). The Hunger Games: Catching Fire. Full Cast & Crew. Hentet 14. mars fra: http://www.imdb.com/title/tt1951264/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast
- IMDB. (u.d.). The Hunger Games: Mockingjay – Part 2. Full Cast & Crew. Hentet 14. mars fra: http://www.imdb.com/title/tt1951266/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast

IMDB. (u.d.). The Hunger Games. Full Cast & Crew. Hentet 14. mars fra:

http://www.imdb.com/title/tt1392170/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast

Jørgensen, M.W., & Phillips, L. (2013). *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

Mulvey, L. (2010). Visual Pleasure and Narrative Cinema. I M. Furstenau, *The Film Theory Reader. Debates and Arguments* (s. 200-208). New York: Routledge.

Raney, A. A. (2011). *The Role of Morality in Emotional Reactions to and Enjoyment of Media Entertainment*. *Journal of Media Psychology, Vol. 23(1)*, 18–23.

Rodowick, D.N. (1994). *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press.

Rotten Tomatoes. (u.d.). The Dark Knight Rises. Hentet 12. april fra:

http://www.rottentomatoes.com/m/the_dark_knight_rises/

Smith, S. L., Choueiti, M., Pieper, K., Gillig, T., Lee, C., & DeLuca, D. (2015). *Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race & LGBT Status from 2007 to 2014*. Los Angeles: USC Annenberg.

Sosialisme. (2016). I *Store Norske Leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/sosialisme>

Staiger, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York: New York University Press.

Stam, R. (2000). *Film theory. An Introduction*. Blackwell Publishing.

The Capitol. (2016). The Capitol. Hentet 08. april fra <http://www.thecapitol.pn/>

Turner, T. (2006). *Film as Social Practice IV*. New York: Routledge.

United States Census Bureau. (u.d.) Quick Facts. United States. Hentet 16. mars fra:

<https://www.census.gov/quickfacts/table/PST045215/00>

Wollen, P. (1986). Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est. I P. Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader* (s. 120-129). New York: Columbia University Press.

Filmliste

Lawrence, F. (2013). *The Hunger Games: Catching Fire*.

Lawrence, F. (2014). *The Hunger Games: Mockingjay - Part 1*.

Lawrence, F. (2015). *The Hunger Games: Mockingjay – Part 2*.

Nolan, C. (2012). *The Dark Knight Rises*.

Ross, G. (2012). *The Hunger Games*.