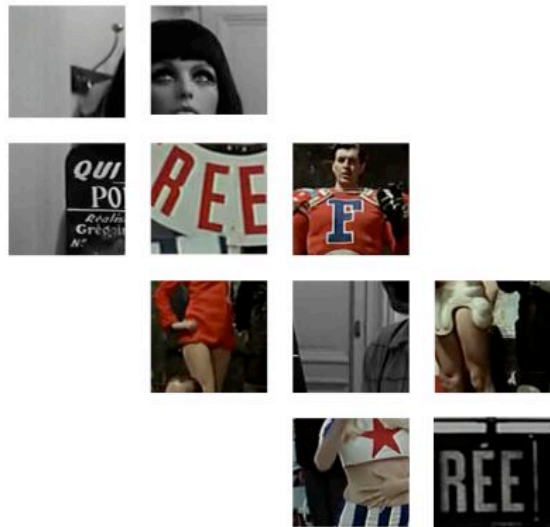


# Kritikk, komikk og polemikk i William Kleins spillefilmer fra 1960-tallet

Maria Moseng  
Masteroppgave i estetiske studier,  
fordypning medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon  
Humanistisk Fakultet  
Universitetet i Oslo  
Våren 2008







## Sammendrag

William Klein er mer kjent som fotograf enn som filmskaper, men står blant annet ansvarlig for *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966) og *Mister Freedom* (1968), spillefilmer som begge er symptomatiske for kritiske strømninger i det franske filmmiljøet på slutten av 1960-tallet. Filmene utpreger seg ved en ironisk, karnevalesk og til tider komisk subvertering av det klassiske hegemoniske filmspråket, politiske autoriteter og massemedias diskurser. Gjennom næranalyse av begge filmene undersøker jeg i denne oppgaven den subversive og konseptuelle tilnærmingen til filmformen, inspirert av teoretiske perspektiver som har grunnlag i Bertolt Brecht og Mikhael Bakhtin. Spørsmålet om forbindelsen mellom kritikk og komedie er spesielt interessant hvis man betrakter filmene som et innslag i en debatt om hvordan problematiseringen av representasjon kan forenes med tilskuerengasjement. Hva er det kritiske potensialet i filmenes distanserte fremstillinger av karakterer og begivenheter, og hvilken rolle spiller komiske virkemidler i dette grepet, er spørsmålet jeg forsøker å svare på.

## Abstract

The photographic work of William Klein is perhaps more famous than his cinematic indulgencies, the latter amongst other things including *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (1966) and *Mister Freedom* (1968), both symptomatic of critical currents in French late 1960s film culture. Both films are marked by an ironic, carnivalesque and comic subversion of the hegemony of classical film language, political authorities and discourses of the mass media. Inspired by theoretical perspectives grounded in Bertolt Brecht and Mikhael Bakhtin, my project in this inquiry is to take a closer look at this subversive and conceptual approach to film form, through close analysis of the two films. This tension is particularly interesting when related to an aesthetic debate about how to engage the spectator when issues of representation are considered problematic. Where do the distanced representation of character and action leave the potential for critique, and what is the role of comedy in this approach, is the question I am trying to answer.

## Takk til

Veileder Anders Fagerjord og veiledningsgruppe for verdifulle tilbakemeldinger;  
Lina Tosterud og Ida Bringedal for gjennomlesning og gode innspill;  
Marie Buskov og Dorte Drange for nyttig språkvasking og friske øyne; Henriette Moseng  
for forside og teknisk assistanse; mamma for gode råd; pappa for korrektur av  
oversettelser; Michael Fliri for diskusjoner og oppmuntring; Jon Inge Faldalen for  
filmtips og –utlån; Jonathan Rosenbaum for opplysninger på epost, og til alle sliterne på  
IMK for glede, inspirasjon og mye mer.



# Innhold

## Innledning 1

- Who are you, William Klein? 3
- Problemstilling og utdyping 5
- Oppgavens rammer og teoretiske tilnærming 7
  - Oppgavens struktur 11
  - Bemerkning i forhold til auteurbegrepet 11

## 1. Kontekst: Refleksivitet og kritikk av underholdningsfilmen 13

- 1960-tallet: Nye debatter og politisering 17
- Ideologi og refleksivitet som politisk forpliktelse 22
- Det problematiske populære 26
- Tilskuer og identifikasjon 28
- Fornuft, følelse og identifikasjon 30
- Oppsummering 31

## 2. Refleksivitet i *Polly Maggoo*: Selvbevisste posører og episodisk fortelling 33

- Handlingsreferat: Livet som maskerade i forbrukerkapitalismen 34
- Kameraet i filmen og filmen i kameraet – avbrytelsens estetikk 36
- Innskutte fortellinger og subvertering av fortellerlogikken 42
- Eventyrvirkelighet 47
- Spillestil, distansering og empati 49
- Identitet som maskerade: Teatralitet og posering 52
- Oppsummering – distansering og det komiske 57

## 3. Intertekstualitet i *Mister Freedom*: Karnevalisering og pop som politisk kommentar 63

- Handlingsreferat: Superman i Paris - parodi på en film 64
- Politikk, pop og karneval 67
- Parodi som ideologikritikk: genreinvertering og antiheroisme 70
- Maskerade, figur og grotesk ambivalens 76
- Karnevaleske bilder på forbrukersamfunnet 80
- Humor og vold 84
- Oppsummering – engasjement og distanse 89

## 4. Konklusjon og avsluttende refleksjoner: Roller, identiteter og produksjon 91

- Roller og dialog 94

## Referanser 99

- Litteratur 99
- Filmer, analyserte 102
- Filmer, refererte 102

**Appendiks 105**

Filmografi William Klein 105



## Innledning

William Kleins spillefilmer trekkes ofte frem som typiske tidsdokumenter når 1960-tallets opprørsånd i Frankrike skal illustreres og minnes. Eksempler på dette er Pompidou-sentrets massive utstilling *Les Années Pop* (Pop-åra) i 2001, eller mer nylig, British Film Institutes (BFI) markering av 40-årsjubileet for 1968-opprøret våren 2008. Sistnevnte illustrerte strømninger i fransk filmkultur i denne perioden under tittelen *Pop goes the Revolution*, en tittel som blant annet henspeilet på forbindelser mellom populærkulturen og studentopprøret, i et årti hvor pop, pulp og camp i stigende grad ble omfavnet i det antiautoritæres navn. Filmene til William Klein var en naturlig del av et program som ellers blant annet omfattet filmer av Claude Chabrol, Jean-Luc Godard og Alain Robbe-Grillet.

Sammen med tenkere som Wilhelm Reich, Herbert Marcuse, Michel Foucault og Louis Althusser, som inspirerte til at alt definert som regler, borgerlighet og god smak måtte brytes ned i frihetens navn, blir også filmen sett som en viktig inspirator for motkulturen som kulminerte de håpefulle dagene i mai. I denne perioden var filmen i Frankrike underlagt mindre sensur og kontroll enn radio og tv (Smith, *Echoes 5*),<sup>1</sup> og var viktig både som bidrag til offentlige debatter og som billedliggjøring av en voksende ungdomskultur. Som amerikaner var William Klein på mange måter en outsider i det franske filmmiljøet, og et tilbakevendende tema i filmene hans er USA sett fra Frankrike, noe som tilbyr en karikert versjon av antiamerikanismen som preget samtidens franske intellektuelle klima (Hillier 15). Det påfallende er at Kleins filmproduksjon er et tilnærmet uberørt tema i akademisk film litteratur, med ensomt unntak av professor i fransk film, Alison Smith, som skriver om Kleins filmer i *The Echoes of May* og i artikkelen «*Le Couple Témoin*». Ved å se Kleins filmer i en fransk kontekst, fremhever

---

<sup>1</sup> Jeg nevner for ordens skyld at jeg som referansestil bruker MLA-stilen (Modern Language Association).

Smith hans bidrag til filmhistorien som et særlig tydelig eksempel på periodens insistering på at nye bilder ikke bare skulle artikuleres gjennom innhold, men også i aller høyeste grad var et spørsmål om form. Da jeg første gang så filmene til William Klein var det også disse to tingene som var mest slående for meg; opplevelsen av originalitet og følelsen av tidsånd. I likhet med Smith vil jeg i denne oppgaven legge fokus på Kleins eksperimentelle tilgang til filmuttrykket, mer spesifikt hvilket potensial for kritikk og engasjement dette kan sies å tilby. Til forskjell fra Smith, vil jeg imidlertid også vektlegge hvordan filmene gjennom et refleksivt formspråk går i dialog med betrakteren, spesielt ved å anvende komediens format og humoristiske virkemidler. Dette vil jeg gjøre ved å fokusere på de to av spillefilmene hans fra 1960-tallet som oftest trekkes frem som tidsdokumenter over en ublu opprørskultur; *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (*Who are you, Polly Maggoo?* 1966) og *Mister Freedom* (1968). Kleins filmer er framfor alt karakterisert av en bruk av kostymer og overspill som er ganske uortodoks i spillefilmen: *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* er en sort/hvit, pop-eksistensialistisk satire over blant annet mote- og tv-bransjens selvbedrag og sensasjonshysteri («En film om beruselse» er Kleins egen kommentar). I den enda mer stiliserte *Mister Freedom* (1968) utspilles en tegneserieversjon av Vietnam-krigen på fransk jord, anført av en amerikansk frigjøringshelt i fotballkostyme. I begge filmene spiller ironiseringen over forbrukersamfunnet og amerikansk imperialisme en sentral rolle. Laget i en periode hvor engasjementets estetikk mange steder førte til en utprøving av grensene mellom spillefilm, dokumentar og avantgarde,<sup>2</sup> fører hans antinaturalistiske filmproduksjoner ingen ensom kamp mot den etablerte og konvensjonaliserte filmpraksisen som ofte gis navnet Hollywood. På grunn av mangelen på akademisk oppmerksomhet vil et sentralt element i oppgaven også være å plassere de utvalgte filmene i forhold til relevante debatter og trender i 1960-tallets filmkultur, og skissere hvordan disse gir gjenklang i filmenes formspråk.

---

<sup>2</sup> Nouvelle vague, Rive Gauche, Cinema verité, Cinema novo, politisk modernisme, situasjonisme.

## Who are you, William Klein?

En av grunnene til at Kleins filmproduksjoner er lite omtalt kan være at han er mer kjent som kunstner og fotograf, med shapshot'ets umiddelbarhet som en av sine styrker, og som en av Vogues mer originale motefotografer. Da amerikaneren Klein<sup>3</sup> emigrerte til Paris i 1948, gikk han en periode i lære hos modernisten Fernand Léger, en bakgrunn man kan spore innflytelse av i hans forkjærlighet for stiliserte representasjoner. Léger var som kunstner ivrig beskjeftiget med utfordringen i å representere byen, industrialiseringen og det moderne livets virkelighet gjennom maleriets abstraksjoner, og også Klein arbeidet med abstrakt maleri før han i økende grad vendte seg mot fotografiet, og deretter, mot filmen. Det kan virke som om denne bevegelsen mellom media også reflekterer et forsøk på å finne den mest beskrivende formen for den aktuelle politiske virkeligheten. Dette forsøket inkluderer dokumentarfilmportretter av ikoner som bokseren Muhammad Ali og borgerrettsforkjemperen Eldridge Cleaver og en rekke filmopptak fra studentopprørene i Paris (gjennom dokumentargruppen *Cinéma Sorbonne*), som han blant annet redigerte til filmen *Grands Soirs et Petits Matins (Store kvelder og små morgener)*,<sup>4</sup> 1976). Alle hans filmer er lavbudsjett, gjerne produsert og distribuert av han selv, og dette gjør Klein til et ujevnt innslag i fransk filmhistorie.<sup>5</sup> Samtidig forteller filmene hans historier om Frankrike og USA som man vanskelig kunne forestille seg fortalt i kommersielle filmproduksjoner. På 1960-tallet gjorde Klein seg bemerket på ulikt vis: *Polly Maggoo*, som var hans første spillefilm, fikk Jean Vigo-prisen, en pris som gis til nyskapende filmkunst i Frankrike, og som tidligere blant annet var gitt til Jean-Luc Godards *A Bout de Souffle (Til siste åndedrag)*, 1959) og Alain Resnais' *Nuit et Broillard (Natt og tåke)*, 1956). *Mister Freedom*, som hadde mer eksplisitte referanser til myndigheter og autoriteter, heftet imidlertid lang tid i filmsensuren, og ble i første omgang kun vist på en teaterfestival i Avignon, hvor sensurvisum ikke var nødvendig. Klein synes i denne perioden å ha vært en satellittfigur i forhold til filmmiljøer og grupperinger som i ettertiden har blitt beskrevet gjennom

---

<sup>3</sup> Klein er født i New York i 1928.

<sup>4</sup> Min oversettelse. Den engelske tittelen er *Maydays*.

<sup>5</sup> Se appendiks for komplett filmografi.

begrepene *Nouvelle Vague* (Nybølgen)<sup>6</sup> og *Rive Gauche* (Venstrebredde)<sup>7</sup>. Etter å ha laget kortfilmen *Broadway by Light* (1957), var hans første tilknytning til det franske filmmiljøet som kunstnerisk konsulent på *Zazie dans le Métro* (*Zazie in the Metro*, 1960), regissert av Louis Malle, en av de mindre kjente nybølgereregissørene. Klein figurerer også som skuespiller og (engelsk) fortellerstemme i venstrebredd-regissøren Chis Markers stillbildefilm *La Jetée* (*The Pier*, 1962), og var en av regissørene på samlefilmen *Loin de Viêt-nam* (*Far from Vietnam*, 1967), et fellesprosjekt orkestret av Marker.

Fransk film på 1960-tallet har for ettertiden blitt synonymt med nybølgen og dens cinefile klima, litt upresist, ettersom denne bevegelsen strengt tatt avgrenses til perioden 1959-1963 (Temple og Witt 183). Dessuten ble begrepet om en ny bølge opprinnelig ikke brukt om en kunstnerisk strømning, men refererte til det høye antallet av debutantregissører i perioden grunnet kulturminister André Malraux' fordelaktige finansieringsprogram *avances sur recettes* (forskudd på inntekter).<sup>8</sup> Som begrep for et nytt kunstnerisk uttrykk er det imidlertid vanlig å bruke nybølge om de mest kjente filmene fra denne perioden, som tas til inntekt både for en fornyet filmmodernisme og et respektløst og ambivalent forhold til den klassiske filmtradisjonen. På mange måter representerer dette gjennombruddet for den parodiske og intertekstuelle filmen, som etter hvert er ganske så veletablert gjennom det postmoderne. Selv om både Charlie Chaplin, Buster Keaton, Hollywoods filmmusikaler og metafilmer som Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950) hadde vist eksempler på selvbevisst og refleksiv fiksjonsfilm, var graden av parodisk lekenhet hos nybølgereregissørene uten presedens i vestlig sammenheng.<sup>9</sup> Samtidig vendte mange av disse regissørene seg, til tross for intertekstuelle referanser og fragmentariske plot, mot en ny grad av *realisme*. Dette viser seg blant annet i filmenes usminkede, upolerte og spontane karakterer, filmet på location i parisiske gater, på barer og i små leiligheter.

Det er ikke usannsynlig at Kleins eksperimenterende form og upolerte stil til en viss grad var inspirert av disses lekenhet med filmmediet, selv om hans karikaturpregede fremstillinger ikke deler denne realismen. Dessuten lå det i selvbevisstheten omkring

---

<sup>6</sup> De mest kjente av disse er Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Jacques Rivette og Eric Rohmer, som også skrev for tidsskriftet *Cahiers du Cinéma*.

<sup>7</sup> Blant de mest sentrale var filmskaperne Alain Resnais, Agnes Varda og Chris Marker.

<sup>8</sup> Dette var statsfinansierte rentefrie lån som skulle stimulere nyskaping i filmen og hjelpe frem unge talenter (Temple og Witt 183).

<sup>9</sup> Eventuelt med unntak av 1920-tallets avantgardebevegelser, som hadde et betydelig mindre publikum.

filmens karakteristikk som medium, som ble særlig tydelig med nybølgen, også et potensial for sosial kritikk. Et tydelig eksempel på dette er filmene til Jean-Luc Godard, som etter hvert skilte seg ut som den mest politiserte og eksperimentelle av disse regissørene, og det er kanskje hans produksjoner som tilbyr den mest relevante referanserammen for Kleins filmer. Atskillig mer beryktede viser Godards filmer mange av de samme temaene som Kleins *Polly Maggoo* og *Mister Freedom* - motstanden mot Hollywood, mot forbrukerkulturen, amerikaniseringen og Vietnam-krigen. Dette er en parallell også Smith påpeker i *The Echoes of May*:

...many of their preoccupations, both of form and content, are similar. Both examined the implications of a consumer culture before 1968. Both were preoccupied by the need for an appropriate form for true political films...Both found inspiration in the schematisation and stylisation of the 'avant-garde' theatre and comic strips, both experimented with the use of letters and graphic signs on the screen. (231)

Kleins filmer står med andre ord som mindre kjente eksempler på en tendens der nye formkrav oppleves som en sentral del av filmens innhold. Dette er paralleller jeg vil tematisere i oppgaven, fordi jeg mener det kan gi perspektiv til potensialet i og bakgrunnen for Kleins eksesser. Det er karakteristisk for begge de utvalgte filmene at det absurde og burleske er sentralt både i fortelling, karakterfremstilling og scenografi. Jeg er derfor spesielt interessert i hvilken rolle det komiske spiller i Kleins kritikk, og hvilket potensial dette rommer for inkludering og engasjement i forhold til filmpublikummet.

### **Problemstilling og utdyping**

I forhold til den konteksten Kleins filmer ofte vises i ser jeg det som en spesielt interessant oppgave å lokalisere det subversive i disse filmene. I og med at filmene ikke har sin styrke som realistiske portretter av unge liv og ungdomskultur, slik mye av nybølgefilmen for eksempel hadde strebet mot, må det antiautoritære forsøksvis relateres til det form- og stilmessige nivået. Her vil også mitt fokus ligge, selv om jeg vil forsøke å vise at det i dette tilfellet ikke er noe poeng å skille tema fra form. Den overordnede problemstillingen som vil guide denne undersøkelsen lyder:

*Hva er det kritiske potensialet i de utvalgte filmenes distanserte fremstillinger av karakterer og begivenheter, og hvilken rolle spiller komiske virkemidler i dette grepet?*

Denne undersøkelsen vil i første omgang være basert på å beskrive *hvordan* en distansert fremstilling skapes gjennom form- og stilmessige grep, og i dette er begreper som refleksivitet, anti-illusjonisme og intertekstualitet sentrale. I tillegg impliserer begrepet distansering en antydning om en bestemt/favorisert betraktningsmåte, og angår derfor filmens kommunikasjon med tilskueren. I denne forstanden er problemstillingen inspirert av Bertolt Brecht og hans idé om at visse formale grep kan legge til rette for en kritisk distansert tilskuerrolle. Brecht vil også bidra med noe av oppgavens teorigrunnlag, noe jeg om litt vil komme nærmere inn på. Tilsynelatende handler komedien, motsatt distansering, om tilskueren på den måten at komedien gjerne forbindes med en engasjerende og inkluderende form. Et av hovedanliggende i analysene av de utvalgte filmene vil være å vise at dette ikke behøver å bety en motsetning. Konkret vil jeg i analysene se på følgende: episodisk struktur og fragmentert diegese, anti-psykologisk spillestil, anti-illusjonistisk iscenesettelse og parodisk og selvrefererende bruk av genretrekk. Dette vil beskrives som et uttrykk for filmisk refleksivitet, som i sin mest generelle betydning refererer til en visuell, estetisk og tematisk fremheving av filmens produksjonsprosess og fortellermåte (se f. eks. Stam, *Reflexivity* xiii). En gjennomgående premiss for denne oppgaven er i tillegg at selvrefleksiv fiksjon, gjennom anti-illusjonisme og intertekstualitet, kan ha en avmystifiserende funksjon. Anti-illusjonisme beskriver bruddet med illusjonistiske stilistiske og fortellermessige konvensjoner (gjennomsiktig fortelling), mens intertekstualitet fremhever det vilkår at alle tekster er forbundet med andre tekster.

Synliggjøringen av formen innebærer blant annet en aktiv problematisering av tilskuerens identifikasjon med karakterene og innlevelse i dramaet, og på denne måten gjenkaller filmene en modernistisk referanseramme. Historisk har slike refleksive grep i spillefilmen gjerne blitt sett på enten som en vektlegging av det kunstneriske i filmens potensial, eller som et politisk prosjekt som vil subvertere underholdningsfilmens koder for illusjonisme og vekke de sløvede tilskuernes kritiske sans. Sistnevnte idé står i gjeld til Brecht, og de ulike fortolkningene av hans teorier som særlig har preget filmskapere som beskrives som *politiske* modernister (Bordwell og Thompson, *Film History* 600).

Godards filmproduksjon etter nybølgeperioden settes av filmhistorikere og teoretikere gjerne under denne fanen, som karakteriseres av samfunnskritiske temaer og eksperimentell, modernistisk form. Jeg har valgt å betrakte dette som den mest relevante referanserammen for filmene jeg skal analysere i denne oppgaven. En slik ramme gjør at Kleins komiske strategi fremstår som litt aparte, men ikke desto mindre interessant av den grunn. Jeg vil forsøksvis betrakte denne som en ambisjon om å forene distansert virkelighetsrepresentasjon med engasjement og tilskuerappell.

Selv om spillefilmsanalysen kanskje er best egnet til å beskrive noe av det idiosynkratiske ved Klein, håper jeg likevel å kunne si noe om hvordan (1/estetisk) valg av stilisering og spillestil kan forstås som en «løsning» på aktuelle politisk-estetiske problematikker, og (2/teoretisk) at å se begrepet om distansering i sammenheng med komedien kan gi nye perspektiver på den ideologikritiske filmen. Man kan derfor si prosjektet prøver å forene et teoretisk problem med et analytisk, gjennom to felles spørsmål - hvordan *beskrive* dette uttrykket, og hvordan beskrive *konsekvensene* for tilskueropplevelsen. En slik tilnærming blir ikke mindre relevant sett på bakgrunn av Kleins egen kommentar til *Mister Freedom*, som han beskriver som «en anledning for tilskueren til å reflektere over sine kinematografisk betingede reflekser. Bare tilskueren først har tenkt over dette spørsmålet, kan han reflektere over en hel del andre ting» (*William Klein* 16).<sup>10</sup>

### **Oppgavens rammer og teoretiske tilnærming**

Kombinasjonen av teorier og begreper er først og fremst motivert av å få frem det idiosynkratiske i Kleins spillefilmer, og på denne måten er oppgaven altså analysedrevet og objektstyrt. Med et overordnet formål om å diskutere potensialet for autoritetskritikk og tilskuerengasjement i den refleksive formen, vil jeg argumentere for at mange av Brechts ideer kan gi et rammeverk for å beskrive en alternativ filmpraksis som ikke begrenser seg til en reduktiv skissering av hvordan filmene bryter med normene i en hegemonisk, klassisk filmtradisjon. Ikke minst fordi den anti-illusjonistiske impulsen i de

---

<sup>10</sup> «une occasion pour le spectateur de réfléchir sur ses réflexes conditionnés, cinématographiques. Et une fois que le spectateur a réfléchi à cette question, il peut réfléchir à beaucoup d'autres choses.» (Om ikke annet er angitt er oversettelsene fra fransk til norsk, slik som her, mine egne.)

utvalgte filmene i så stor grad knytter seg til spillestil, er det relevant å trekke inn teoriene til Brecht.

Den akademiker som i nyere tid har gjort en mest fruktbar anvendelse av Brechts ideer er Robert Stam. I blant annet *Reflexivity in Film and Literature* har han gitt et nyansert bilde av Brechts innflytelse på filmteori og filmpraksis, gjennom eksempler fra europeisk, latinamerikansk og amerikansk film, og gjennom referanser til kunst- og litteraturhistoriens spenningsforhold mellom mimesis og refleksivitet. For Brecht handler refleksive virkemidler om mye mer enn å tematisere kunstens karakter. Oppsummert i hans begrep om *Verfremdungseffekt* (V-effekt) er det sentrale heller å underliggjøre det som framstilles, med formålet om å stimulere til en reflektert distanse hos tilskueren. Begrepet om V-effekten oversettes vekselvis med fremmedgjøring, distansering eller underliggjøring, hvor jeg vil unngå det førstnevnte, som står i fare for å bli unøyaktig grunnet de tunge konnotasjonene til den marxistiske fremstillingen av arbeiderens tilstand i det kapitalistiske samfunnet. Man kunne si at underliggjøring yter begrepet mer rettferdighet fordi det ikke antyder at tilskueren fremmedgjøres eller at dramaet står i et antagonistisk forhold til sitt publikum. Likevel vil jeg av hensyn til nyansene velge å beholde det tyske V-effekter, og samtidig bruke distansering i forhold til å beskrive tilskuerposisjonen som aspireres ved bruk av disse effektene. For å skape denne distansen er det i følge Brecht viktig å hemme tilskuerens identifikasjon med karakterene i dramaet. Tilskueren skal ikke bare underholdes, men også *lære*, og det er denne bestrebelsen på å vekke både refleksjon og handling som knytter det estetiske til det politiske:

Although distancing effects obviously preexisted Brecht – indeed we have encountered them in Rabelais, Shakespeare, Cervantes – it was with Brecht that they became consciously directed toward a political goal: to shock the audience into an awareness that both social life and art are *human* creations and therefore can be changed, that the laws of a predatory society are not divinely inscribed but subject to human intervention. (Stam, *Reflexivity* 211)

En innrømmet teoretisk ambisjon har også vært å utforske potensialet i Brechts mye diskuterte, men tilsynelatende litt utidsmessige, program. For meg innebærer dette blant annet å ta noen forbehold hva det politiske målet angår, noe jeg vil diskutere underveis i oppgaven.



Forestillingen om at man i en samfunns- og kulturkritikk også må kritisere filmmediets koder for illusjonisme, spesielt når det er forbrukersamfunnet og kapitalismen man vil til livs, aktualiseres i tillegg gjennom fokuset på ideologi som har preget filmteoretiske debatter fra 1960-tallet, og som i sitt moraliserende syn på massekulturen har fellestrekk med Frankfurterskolens kulturpessimisme. Disse teoretiske perspektivene, inspirert blant annet av Louis Althusseres strukturalisme, har også preget mye av resepsjonen av Brecht i filmdiskurser. Marxistiske perspektiver som preget filmteorien på 1960- og 70-tallet, la veldig ofte særlig stor vekt på hvordan den borgerlige, kapitalistiske ideologien var innskrevet i den klassiske måten å lage film på (Baudry, Oudart, Dayan, MacCabe). I kombinasjon med psykoanalysens ideer om subjekt-dannelsen og en semiotisk forståelse av filmen, ble filmens *apparat* – dens produksjonsmessige betingelser – fremstilt som en ideologisk maskin. Fokus lå derfor i mange tilfeller på å forklare hvordan kulturens dominerende ideologi ble opprettholdt gjennom filmens særegne produksjonsmetode. Dette paradigmet kaller David N. Rodowick *politisk modernisme* (viii). Det sene 60-tallets politisering av den teoretiske diskursen<sup>11</sup> innebar en til tider rigid insistering på at det politiske var innskrevet i filmens form, og innefor academia har denne kompromissløsheten siden blitt betraktet av mange som en bakevje. I tillegg til Rodowick og Stams kritikk er Murray Smiths «The Logic and Legacy of Brechtianism» et sentralt korrektiv til hvordan arven etter Brecht har preget filmteorien. Her argumenterer Smith for at denne er basert på et oversimplifisert bilde av tilskuerens emosjonelle respons i forbindelse med spillefilmen. Han kritiserer særlig dualismene distanse/innlevelse og føle/tenke, som han mener er kunstige og upresise. Smith skriver med vitenskapsteoretisk grunnlag i kognitiv teori, og jeg vil i oppgaven trekke på hans tilskuerbegrep, ikke for å avvise Brecht, men for å gi hans ide om V-effekten et mindre spekulativt innhold. Ikke minst kan et perspektiv som nyanserer den falske dikotomien mellom å føle og å tenke være med på å understreke Brechts egen insistering på at kunstens didaktiske og kritiske funksjon ikke må separeres fra det underholdende. Sistnevnte har ofte hatt mindre fokus i hans adaptasjon i filmen, noe jeg vil drøfte i kapittel en.

---

<sup>11</sup> Særlig tilknyttet avantgardetidsskrifter som *Tel Quel*, *Cinétique* og etter hvert *Cahiers de Cinéma* i Frankrike, *Screen* i Storbritannia.

Et annet perspektiv som tematiserer forbindelsen mellom refleksivitet og sosial kritikk finner vi hos den russiske lingvisten Mikhail Bakhtin, som i sin doktoravhandling fra 1940-tallet lette etter motstand mot stalinismens politiske og kulturelle restriksjoner i folkekulturens billedverden. Til forskjell fra Brecht har Bakhtins ideer en mer eksplisitt anvendelse i forbindelse med det komiske, og det er først og fremst dette som gjør han relevant for filmene jeg vil analysere. Selv om Bakhtin aldri selv skrev om film, er det ikke noen grunn til at hans ideer ikke er relevante for filmen. Bakhtins ideer fikk for alvor gjennomslag med Julia Kristevas appropriering av hans ideer på 1960-tallet, hvor hun utviklet hans beskrivelse av språkets dialogisme i et begrep om intertekstualitet, anvendt siden både i film- og litteraturstudier. Studier av intertekstualitet utbredte seg særlig på 1980-tallet, og Robert Stam ser dette som et svar på at man forsøkte å imøtekomme tekstanalysen og genreanalysens tautologiske begrensninger (*Film 202*). De siste årtier har analyser av komedien, både i film- og tv-formatet, lånt Bakhtins ideer om den frigjørende latteren (Horton, Matthews, Fiske, Docker) eller kritisert den (Eco, Zizek). Også her vil jeg imidlertid først og fremst trekke på Stam, som i *Subversive Pleasures* har aktualisert begrepet om det karnevaleske og den groteske kroppen i analysen av filmer av filmskapere så forskjellige som Luis Buñuel, Godard, Shohei Imamura og Woody Allen. Stam er interessert i det subversive velbehaget forbundet med karnevalet og det groteskes overskridelser av det gitte og normative. Noe av det mest fruktbare ved Bakhtin er at han gir innhold til begreper som går på tvers av genrer, kulturer og uttrykk – og som dermed understreker sosiokulturelle aspekter ved kunstproduksjon. Det er, som jeg vil forsøke å vise, spesielt nyttig i forhold til å tematisere filmenes kritiske potensial og antiautoritære bilder. Et perspektiv med utgangspunkt i Bakhtin kan dessuten tilby et analytisk verktøy for komedien og parodien som ikke bare inkorporerer det tekstlige, men også kroppslige uttrykk og transformasjoner.

Jeg vil i den forbindelse også spesifisere at det i den teoretiske tilnærmingen ligger et bevisst tverrestetisk fokus. Valg av teorier utviklet uten spesifikk tanke på filmen kan fremheve hvordan de utvalgte filmene innskriver seg i estetiske debatter som ikke er filmspesifikke, men som i større grad angår sirkulasjonen av bilder og representasjoner i et sosiokulturelt og økonomisk felt. I tillegg kan den nødvendige

refleksjonen rundt overføringen av begrepene bidra til å tydeliggjøre noe av det karakteristiske ved filmen som medium.

### Oppgavens struktur

På grunn av det teoretiske paradigmet som har dominert mye av debattene omkring filmisk refleksivitet, av Rodowick referert til som politisk modernisme, ser jeg det som nødvendig å vie et helt kapittel til å posisjonere meg i forhold til denne diskursen, som i særlig grad, men ikke utelukkende, omhandler resepsjon, fortolkning og praktisering av Brechts ideer. I første kapittel vil jeg derfor skissere en filmhistorisk og -teoretisk kontekst, hvor fokus ligger på begrepsliggjøring av tilskuerrollen og politiske valideringer av refleksivitet. Dette vil i høy grad dreie seg om hvordan resepsjonen av Brechts ideer har vært preget av 1960- og 70-tallets ideologikritiske klima. Som et korrektiv til den ideologikritiske oppfatningen av forholdet mellom film og tilskuer vil jeg introdusere noen ideer og begreper fra kognitiv filmteori. Kapittel to er organisert rundt analysen av *Polly Maggoo*, med fokus på å vise hvordan, og med hvilke forbehold, man kan anvende Brechts begreper for en systematisk beskrivelse av filmens estetikk, og hvilket potensial som ligger i den refleksive formen. Kapittel tre konsentrerer seg om *Mister Freedom*, hvor jeg vil samle Brechts begrep om V-effekten med Bakhtins beskrivelse av den karnevaleske parodien. Bakhtins ideer kan beskrive forholdet mellom tilskueraktivitet og intertekstualitet. Her blir forholdet mellom distansert representasjon, komedie og vold viet spesiell oppmerksomhet.

### Bemerkning i forhold til auteurbegrepet

Avslutningsvis en liten bemerkning. Som nevnt er oppgavens teoretiske tilnærming inspirert av Stam, som bygger videre på Bakhtins forestilling om tekst som et dialogisk møte mellom forskjellige stemmer og diskurser. Jeg forholder meg derfor ikke eksplisitt til auteurbegrepet, selv om man i en viss forstand kan betegne Klein som dette – han skriver, regisserer og designer filmene han lager. Man kunne kanskje i større grad enn jeg har valgt å gjøre, problematisere tilskrivelsen av filmenes visuelle uttrykk og estetikk til en singular skaperkraft. I så tilfelle skulle man ikke snakke om Kleins strategier og valg, men om verket - uten å presentere en selvstendig agent (jfr. Barthes og Foucault). Når jeg

underveis i oppgaven refererer til Klein, er det mer i betydning regissøren som tekstlig størrelse reflektert i filmen, enn Klein som biografisk figur. Imidlertid kan det likevel være relevant å komme inn på filmskaperens rolle; sett som dialogpart i prosessen hvor den distanserende, refleksive filmen tematiserer sin henvendelse til publikummet, og det vil jeg gjøre i oppgavens avslutning.

Film may be anything as long as it is not boring.

(Brecht, *On Film 5*)

## 1. Kontekst: Refleksivitet og kritikk av underholdningsfilmen

I dette kapittelet vil jeg som nevnt utpeke relevante perspektiver for Kleins filmpraksis og posisjonere meg i forhold til disse.

Fra sin stakkato begynnelse har filmen vært knyttet til underholdningskulturen, blant annet gjennom uttrykksformer som vaudeville og slapstick, og gjennom visningssteder som markedsplassen og varietéteatret. En tidlig kritikk av denne kulturen presenteres i Max Horkheimer og Theodor Adornos legendariske essay *Kulturindustri*, som blant mange ting advarer mot en underholdningskultur som appellerer til følelsene, men ikke til intellektet. Den ideologikritiske dreiningen som preger filmteorien fra 1960-tallet, og initierer det diskursive paradigmet Rodowick betegner som den politiske modernismen, retter en lignende kritikk mot filmens makt til å forføre, og til å tjene som håndlanger for kapitalismens ideologi. I tillegg til den åpenlyse motstanden mot kulturen Hollywoods produksjonssystem representerer, er det en felles overbevisning for begge at appellen til det følelsesmessige truer med å lamme tilskuerens kritiske refleksjonsapparat.

Debatten om kunsten og følelsenes rolle i moralsk og intellektuell dannelse, er slik Angela Curran beskriver, en av estetikkens gamle debatter (167). Mens Platon i *Republikken* hevdet at tragediens følelsesmessige inntrykk på tilskuerne gjorde dem både moralsk og intellektuelt forkvaklet, var Aristoteles som kjent opptatt av at tragedien førte med seg en følelsesmessig renselse – katarsis - som også hadde konsekvenser for moral

og dannelse (Curran 167). Kulturvitenskapenes fokus på ideologi hos de nevnte Frankfurterrepresentantene og i den politiske modernismen reflekterer på mange måter en skepsis til naturalistiske etterligninger nedarvet fra Platon. Mer enn noen annen kunstart dessuten, synes filmen som en manifestasjon av Platons hulelignelse, der skyggeverdenen erstatter idéverdenen, og etterlater tilskueren med en blek speiling av virkeligheten i stedet for virkeligheten selv. Motsatt blir Hollywood-filmen og det borgerlige teatrets fortellertradisjon, både av Brecht og i den politiske modernismen, sidestilt med Aristoteles dramatiske teater. Det er ikke urimelig å hevde at kritikken av den aristoteliske arven er et av Brechts hovedprosjekter, både i teori og i praksis. I stedet setter Brecht begrepet om det episke teater, og Martin Walsh beskriver dette som antitesen til illusjonismen i dramatisk og lyrisk kunst; det setter generisk fokus i stedet for individualistisk og intellektuell aktivitet i stedet for følelsesmessig innlevelse (14). Mens tragediens form tilstreber innlevelse gjennom karakterpsykologi, er den episke formen ikke opptatt av indre og psykologiske aspekter. Derfor har filmer inspirert av Brecht gjerne vært mer interessert i kollektive handlingsmønstre, enn i nyansene i den individuelle bevisstheten (Stam, *Film Theory* 147). Den episke, avbrutte formen hos Brecht punkterer fortellingen, der den klassiske filmens dramaturgi gjennom kontinuitet og kausalitet ville strebe mot å formidle det *måldrevne* i fortellingen. Dette er også en form som på aristotelisk vis baserer seg på at det å få tilskueren til å *ønske* et bestemt mål, noe Brecht mener er avgjørende for tilskuerens innlevelse (*Tidens teater* 30). Dette er altså modeller for en mer *fortellende*, og mindre empativekkende henvendelse til tilskueren, som kan overføres til filmen.

Jeg nevnte i innledningen at Brechts ideer reaktualiseres i den politiske modernismens debatter om ideologiske implikasjoner av filmens representasjonsform, og det anti-aristoteliske er naturligvis en sentral årsak til dette. Jeg skal om litt beskrive dette forholdet mer inngående, men aller først: hvorfor er Brecht relevant å trekke inn i forhold til Kleins produksjoner, rent bortsett fra at en nyfattet interesse for dramatikerens preget filmkritikk og –praksis i miljøer Klein hadde tilknytning til? For det første er Brecht en nærmest uunngåelig referanseramme i forbindelse med den refleksive filmen. «Brechtssk» er en beskrivelse som fortsatt anvendes mye i dag, for eksempel for episoder der skuespillerne går ut av rollen, adresserer kamera, og lignende. Et tidlig norsk eksempel på dette er Erik Løchens selvutforskende, men ganske apolitiske *Jakten* (1959), som

gjærne blir beskrevet som brechtsk. Umiddelbart er brechtsk også en beskrivelse som virker dekkende for spillefilmene jeg skal analysere, som gjennom ulike refleksive grep tematiserer sin henvendelse til tilskueren. Men er det egentlig brechtsk? Hvor brechtsk er det som ofte omtales som brechtsk? Brecht var opprinnelig opptatt av at man ikke kan kritisere samfunnsforholdene uten å representere virkeligheten som en verden som kan endres. Dermed må man også unngå en naturalistisk gjengivelse av karakterer og handlinger – representasjoner hvor tilskueren lever seg inn i enkeltskjebner og glemmer å forholde seg kritisk til individets sosiale betingelser. Brechtsk er i denne forstand mer enn formale grep som relaterer seg til hvordan man forteller en film. Det er fremstillinger med formål om samfunnskritikk. I oppgaven vil jeg undersøke om det er grunnlag for å si at dette gjelder for *Polly Maggoo* og *Mister Freedom*. Hva kan en brechtsk analyse tilføre? Den kan vise gjenklangen av Brechts ideer i Kleins filmer, men vil man ikke alltid finne det man ser etter? Kanskje. Jeg mener likevel en slik analyse har verdi utover det tautologiske. Den kan vise variasjonen i Brechts innflytelse, og hvordan Kleins bruk av komedien gjør at anti-illusjonismen her får et annet uttrykk enn for eksempel hos Godard. «It was a science fiction, slapstick, threepenny opera» har Klein uttalt om *Mister Freedom*,<sup>12</sup> og antyder med dette at Brechts *Tolvskillingsopera* var en av referanserammene for hans tilgang til spillefilmen. Klein gir også uttrykk for ønsket om nå ut til et bredt publikum med en film som stimulerer til refleksjon, en politisk film som kunne sirkulere i mainstream-distribusjon: «Min tanke var den at man kanskje kunne lure distributørene ved å forkle en politisk film som et spektakkel» er en annen kommentar til *Mister Freedom* (*William Klein* 16).<sup>13</sup> Troen på en refleksivitet som både kunne være didaktisk og underholdende, er også en grunnidé hos Brecht, og filmene knytter dermed an til et aspekt av Brechts teorier som har fått mindre fokus i filmpraksiser inspirert av Brecht – at kunsten må være underholdende for å være instruktiv. Hvor sterkt Brecht trodde på dette reflekteres i forskriften til hans kanskje mest berømte tekst, «Lille organon for teatret»:

---

<sup>12</sup> I fortellerstemme på lydsporet i *In & Out of Fashion*, en retrospektiv dokumentar/kollasje om Kleins filmarbeider fram til 1998.

<sup>13</sup> «J'ai pensé qu'un film politique, s'il prenait les apparences d'un spectacle, pourrait déjouer les distributeurs.» Det noe uortodokse *spektakkel* er, i mangel på bedre, en direkte oversettelse av *spectacle*, som har den samme betydningen på fransk og engelsk. En alternativ oversettelse kunne være *syn* eller *skue*, men ingen av disse er dekkende. Må ikke forveksles med *spetakkel*, som på norsk kun har negative konnotasjoner.

Lad os altså – formodentlig til almindelig beklagelse – tilbakekalde vor beslutning om at emigrere fra velbehagelighedsens rige, og lad os – til endnu almindeligere beklagelse – kundgøre, at det nu er vor hensigt at slå os ned i dette rige. Lad os behandle teatret som et sted for underholdning, således som det sømmer sig i en æstetik, og lad os undersøge, hvilken art underholdning der behager os! (*Tidens teater* 109)

Med sin pragmatiske tilgang til kunstens kommunikasjon med tilskueren, står Brecht i sterk kontrast til Adornos elitistiske estetikk og hans favorisering av kunstnere som for eksempel modernistene Schönberg og Joyce. For Adorno var den vanskelig tilgjengelige kunsten – høykulturen – den eneste som kunne kritisere samfunnet, fordi den ikke var tvunget til å selge seg direkte på det åpne markedet (Stam, *Film* 66). Brecht deler Adorno og Horkheimers forestilling om at kunstens illusjonisme står i kapitalismens tjeneste og dermed ikke kan mane til sosial forandring, og det er også på denne bakgrunnen han definerer en motpraksis i forhold til den aristoteliske tradisjonens innlevelse.<sup>14</sup> «Brecht's anti-illusionism is meant as a critique of a narcotic, mystifying, politically demobilizing art which offers the public its own fantasies about how things are rather than a radical critique of those fantasies» (Stam, *Reflexivity* 9). Imidlertid blir den mer pragmatiske Brecht i sammenligning med Adornos sterke skepsis til alle populærkulturelle former, nærmest å regne som en populist. Både folkelige underholdningsformer som vaudeville og sirkus, og i tillegg boksing og annen sport, var forestillinger Brecht hevdet ikke stod i motsetning til sosialt engasjement. Jens Bjørneboe, som var dypt fascinert av Brecht, understreker gang på gang hvor viktig det var for Brecht at teatret skulle underholde:

Brecht hatet det humørløse alvor på teatret, både fordi han var en artist, og fordi han mente at et altfor håndfast alvor gir et tragisk bilde av virkeligheten, det gir følelsen av at verden ikke kan forandre seg og forbedres, og dette var i Brechts øyne en forbrytelse, fordi *verden skal forbedres*. Den verden som omgir oss i dag, er laget av mennesker, og *den kan forandres*. Dette er nøkkeordet i hans dramaturgi, og et er her det artistiske smelter sammen med det politiske: *teatrets formproblemer er politiske problemer*. (57)

---

<sup>14</sup> En sentral del av kritikken av filmen i *Kulturindustri* er rettet mot en tilskuerrolle som sidestilles med konsumentrollen, i en verden der kulturindustrien dikterer og former massenes begjær. Filmene, qua sine mimetiske, naturalistiske kvaliteter, evner ikke annet enn å vise virkeligheten slik den tilsynelatende framtrer, det vil si «slik den allerede har framtrådt,» og i stedet for å vise tilskueren at virkeligheten er sosialt konstruert og kunne vært annerledes, sementerer den nok en gang tingenes tilstand og en aksepterende forestilling om det naturlige og naturgitte ved disse.



Kritikken Horkheimer og Adorno retter mot hele filmindustrien, retter Brecht altså først og fremst mot tradisjonen fra Aristoteles. Problemet med Aristoteles tragiske poetikk, som har vært grunnlaget for teatret i et par tusen år, er i følge Brecht at det legger verdens skjebne utenfor menneskets hender. Bjørneboes karakteristikkk av tragedien er treffende i så måte: «Vi er som mennesker i gudenes og skjebnens vold, i hendene på blinde og feige lover. Vår eneste mulighet til visdom og fred, er å innse dette og bøye oss for den tragiske nødvendighet som er menneskets lodd» (57). På grunnlag av dette blir formproblemet et politisk spørsmål for Brecht – hvis teatret, eller kunsten, skal kunne motivere tilskueren til *forandring*, må det også vise at verden er menneskeskapt, og at den kunne vært annerledes (Brecht, *Tidens teater* 8). Dette er kanskje det viktigste argumentet for at Brecht er relevant, fordi dette innebærer at man kan legge fokus på elementer som søker det populære, og imøtekommer publikum. Jeg vil argumentere for at en slik beskrivelse er mer relevant for *Polly Maggoo* og *Mister Freedom*, enn formuleringen av en politisk film som trekker seg tilbake til en vanskelig og elitær form. Sistenevnte kom til å prege politiseringen av filmklimaet i Frankrike på slutten av 1960-tallet. La oss nå se litt på hvorfor.

### 1960-tallet: Nye debatter og politisering

Både Brechts teorier og praksis stod sentralt i 60-tallets revitalisering av filmmodernismen og det som har blitt kalt en materialistisk vending innenfor den vestlige filmproduksjonen (Elsaesser 172). Så tidlig som i 1956 hadde Roland Barthes imidlertid skrevet «revolutionary art must admit a certain arbitrary nature of signs, it must acknowledge a certain ‘formalism’, in that sense it must treat form according to an appropriate method» (75). Med «The Tasks of Brechtian Criticism» var han en av de første til å introdusere Brecht i fransk, kritisk tenkning. I 1960 hadde *Cahiers du Cinéma* et helt temanummer om Brecht, der blant annet Bernard Dort kritiserer auteurpolitikken<sup>15</sup> og med Brecht i lommen argumenterer for at det politiske må stå i sentrum for filmkritikken (236). Dort reflekterer her rundt forskjellene på teateret og filmen, hvor en

---

<sup>15</sup> *Politique des auteurs* - linjen som især preget filmkritikken i *Cahiers du Cinéma* på 1950-tallet og utover 1960-tallet, inspirert av blant annet Alexandre Astruc og André Bazin, og anført av Francois Truffauts manifest. Som i en periode hvor Barthes og Foucault erklærer forfatteren død, ironisk nok setter filmskaperen i sentrum. Se f.eks. Naremore (9-14).

viktig sådan er at tilskuernes identifikasjon med karakterene i en film synes nærmest uunngåelig. Dette betyr imidlertid ikke, hevder Dort, at filmen bare trenger å være «an activity of pure consumption, something entirely passive» (239). Dort anvender en brechtsk analyse på ulike filmer, blant annet Michelangelo Antonionis *Il Grido* (*The Cry*, 1957) og *L'Avventura* (1960), som han mener avviker fra Brecht i sin insistering på å portrettere hovedpersonene som symboler på menneskehetens sykkeligheter, og deres liv og elendighet som skjebnebestemt (242). Malles *Zazie dans le métro*, finner han mer vellykket i sin komiske representasjon av sosiale fenomener, en form for distansering som er mer i tråd med Brechts holdning (243). En brechtsk tilnærming til filmen innebærer for Dort å flytte fokus fra auteurens humanistiske intensjoner til verkets *mediering* (244). Med mediering mener han at man skal fokusere på sammenhengen mellom verkets metoder og dets fortelling (fabel), og mellom mise-en-scène og betydning. Det vil si å se filmen både som kunst og som språk.<sup>16</sup>

Hvilke problematikker motiverte absorpsjonen av Brecht? Hillier knytter *Cahiers*-miljøets interesse for Brecht til en voksende anti-amerikanisme blant europeiske intellektuelle i kjølvannet av Vietnam-krigen og USAs økonomiske og militære ekspansjon på 1960-tallet (14). Dette var en periode hvor *Cahier*-kritikernes tidligere interesse for amerikanske filmauteurer som Hawks, Hitchcock, Lang og Fuller ble erstattet av mer kritiske analyser av den amerikanske filmen: «American cinema became, in a sense, 'cracked apart' critically – its codes or conventions of representation and narrative deconstructed, its ideological work analysed, its mode of production emphasized – at the same time as it was, as a production system, in many ways itself 'cracking apart'» (16-17). «Cracking apart» refererer her til krisen i Hollywood som etterfulgte invasjonen og utbredelsen av tv-mediet, en tendens som også viste seg i Frankrike i form av synkende besøkstall på kinoene (f. eks. Neupert 11). I Frankrike var denne nedgangen en av årsakene til forsøket på fornying og satsningen på ungt blod. I og for seg kan man si den franske nybølgen hadde vært uttrykk for en anti-Hollywood-strømning innenfor filmmodernismen, men i de fleste tilfeller en mer «salgbar» revisjon

---

<sup>16</sup> Etter hvert brukte også tidsskriftet *Screen* i Storbritannia mye spalteplass på anti-illusjonisme og episk drama som modell for å kritisere tradisjonelle representasjonsformer, ofte i kombinasjon med psykoanalysen, slik som hos Colin MacCabe. Av andre teoretikere som lot seg inspirere av Brecht var Jean-Louis Comolli og Peter Wollen, sistnevnte ikke bare som kritiker, men også som skaper av avantgardefilm i sammensvergelse med Laura Mulvey.

av genreform, fortellerstil og mise-en-scène fra den amerikanske filmindustrien, enn den senere ikonoklasmen. Det er dessuten viktig å huske på at nybølgen også var et oppgjør med den franske «kvalitetstradisjonen» (*cinéma de qualité*), som ble kritisert for stive studiofilmer og skildringer av en borgerlig, livsfjern virkelighet. Det nye kravet om mer «virkelighet,» som i litteraturen hadde gjort seg gjeldende med Alain Robbe-Grillet og *nouveau roman*, føres videre i mer politiserte varianter.

Nybølgen, som på mange måter var et svar på bransjens kommersielle krise, pløyde ironisk nok terreng for en formal eksperimentering som etter hvert manifesterte seg i en mer politisert representasjonskritikk. Jakten på et nytt filmspråk, et brudd med tradisjonen og med filmen som virkelighetsflukt, fikk gradvis sterkere politiske overtoner. Den kritiske praksisen var dermed mer enn et anliggende for det skrevne ord:

The critical work of cracking apart did not take place only in the form of written criticism. New cinema was a vital *critical practice*, addressing itself to established forms as well as to established modes of production. The *nouvelle vague* had been, certainly, an important development in this process, even if it had not set out to be. (Hillier 17)

Jeg har innledningsvis beskrevet en filmteoretisk diskurs som kalles politisk modernisme, og i tillegg nevnt at dette begrepet brukes av Bordwell og Thompson som betegnelse på filmpraksiser som forener politisk kritikk med modernistisk estetikk: «The innovations of postwar modernist filmmaking were melded with the new radical-left orientation to create a ‘political’ modernism which made commercial cinema experimental to a degree comparable to the avant-garde of the 1920s» (*Film History* 600). Den politisk modernistiske filmen var en radikaliserings av etterkrigstidens kunstfilm, som gjennom tilvenning hadde mistet sin kritiske brodd. Kampen mot «borgerlig representasjon» forenes her med kampen mot politisk undertrykkelse (*Film History* 565). Godard blir gjerne betraktet som det fremste eksemplet for den filmatiske motkulturen i 1960-tallets Frankrike, en kultur man kan identifisere i den tiltagende politiseringen av *Cahiers du cinéma* og *Cinétique*, og den marxistisk-inspirerte fokuseringen på kulturproduksjon og ideologi. Symptomatisk for synet på filmen som et verktøy som kunne og burde forandre verden er Godards manifest i presseboken som fulgte visningen av hans *La Chinoise* i 1967:

Fifty years after the October Revolution, the American industry rules cinema the world over. There is nothing much to add to this statement of fact. Except that on our own modest level we

too should provoke two or three Vietnams in the bosom of the vast Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood-etc. empire, and, both economically and aesthetically, struggling on two fronts as it were, create cinemas which are national, free, brotherly, comradely and bonded in friendship. (Godard 243)

Gjenoppdagelsen av Brechts teorier på 60-tallet sammenfalt med kampen for politisk filmproduksjon og frigjøringen av filmestetikken fra det man med Godards ord kunne kalle *Hollywood-Mosfilm-Cinecittà-Pinewoods*<sup>17</sup> dominans, som altså står som et symbol på det som ble betraktet som en standardisering av både produksjonsforholdene og filmuttrykket i Europa og Nord-Amerika. «Despite the early 1960s emphasis on formal innovation, there were at the same time the beginnings of a sense of the *politics* of a new cinema, a politics of form as well as of content» (Hillier 17). Problematikken knyttet til formuleringen av en politisk film var altså ikke bare var et spørsmål om innhold, men også om form og stil.<sup>18</sup> Som vi skal se, er Kleins filmer særlig tydelige eksempler på denne problematikken.

Politiseringen av filmen kan også knyttes til kritikken av forbrukerkapitalismen og kaldkrigsimperialismen som i perioden, slik Andreas Huyssen har beskrevet, tok form av en internasjonal ungdomsrevolt: borgerrettighetsforkjempere, anti-vietnamprotester, motkultur i USA, Situasjonister og studentopprør i Frankrike, New Left i Vest-Europa, «tredje vei» i Øst-Europa, kulturelt opprør i Latin-Amerika («After the High/Low» 6), og man kunne tilføye kulturrevolusjonen i Kina, som ga brensel til noen av de nevnte formasjonene. Den sosiale ånden gjenspeilet seg også i eksperimenter med en mer kollektiv produksjonsform: I 1967 bidrog Klein som nevnt til filmen *Loin de Viêt-nam*, et kollektivt prosjekt av franske regissørers opprop mot Vietnam-krigen organisert av Chris Marker, der de andre bidragsyterne var Godard, Agnès Varda, Joris Ivens, Alain Resnais og Claude Lelouch. Gjennom de ulike regissørenes segmenter fremstilles krigen som de rikes krig mot de fattige, og fokus ligger på kritikken av amerikansk og vestlig imperialisme. Selv om filmen er dokumentarisk i sine intervjuer med blant annet Ho Chi Min og Fidel Castro, gjør retoriske strategier som for eksempel kryssklipping av band-

---

<sup>17</sup> Refererer til de store produksjonsstudioene i henholdsvis USA, Russland, Italia og Storbritannia.

<sup>18</sup> Jeg bruker for ryddighets skyld begrepene om filmatisk form og stil i tråd med Bordwell og Thompsons begrepsapparat i *Film Art*, der form i overveiende grad refererer til filmens struktur, mens stil refererer til faktorer som mise-en-scène, kinematografi og spillestil.

aid-reklamer med krigsbilder, at de fleste bidragene fremstår mer som en polemikk enn en nyansert politisk analyse.

Klein begynte etter dette prosjektet arbeidet med *Mister Freedom*, etter sigende fordi han etter *Loin de Viêt-nam* var skuffet over dokumentarfilmens mangel på appell (Smith 216). Godard gikk videre til å arbeide med Jean-Pierre Gorin i det de kalte Dziga Vertov-gruppen, som med *Tout va Bien* (1972) lagde filmen som for mange kritikere har blitt stående som den viktigste filmiske manifestasjonen av en brechtsk estetikk, fordi den gjennom form og innhold analyserer forholdet mellom konsument og produsent i klassesamfunnet (se for eksempel Stam, *Reflexivity* 215-219). Her har Godard imidlertid forlatt noen av de absurd-komiske elementene som hadde preget en del av hans tidligere filmer.

Av andre filmskapere som har latt seg inspirere av Brechts refleksive omgang med de ideologiske dimensjonene i det borgerlige teatret, foruten Klein, nevnes gjerne Jean-Marie Straub og Danielle Huillet, Dusan Makavejev, Ruy Guerra, Nagisa Oshima, Alain Tanner, Rainer Werner Fassbinder og Haskell Wexler. Walsh fremhever de tre filmskaperne Godard, Makavejev og Straub som bærere av arven fra Brecht, og dette er sentralt fordi det viser ulike adaptasjoner av hans estetiske program. Mens Makavejevs filmer baserer seg på en subversiv bruk av humor og er forenelig med Brechts tro på humorens frigjørende kraft, representerer Straubs filmer en mer asketisk posisjon, og fremstår dermed som Makavejevs antitese, om enn ikke i direkte motsetning til Brecht (Walsh 131). De to elementene som var viktig i Brechts politiske estetikk; den etiske (skape rom og posisjon for refleksjon hos publikum) og den populistiske (knytte an til det populære), splittes altså i Brechts påvirkning på filmområdet. For Brecht var det etiske og det populistiske sammenknyttet, mens filmskapere som Straub og Godard prioriterer å skape tilskuerposisjoner som er kritisk distanserte, reflekterende og analytiske gjennom essayistiske filmer – filmer som nærmest blir filmteorier i seg selv. Makavejev er en filmskaper som motsatt forankrer sitt filmspråk av fragmenter i en folkelig, humoristisk tradisjon. For eksempel har Andrew Horton beskrevet hvordan hans *W.R. Mysteries of the Organism* (1971) i angrepet på sosiopolitisk undertrykkelse og den kalde krigens supermakter viderefører en serbisk tradisjon for sort humor. Sistnevnte er mer beslektet med den linjen fra Brecht som utgjør det relevante perspektivet for Kleins filmer; kombinasjonen av hans etikk og populisme, og dette vil jeg la være gjennomgående i

oppgavens beskrivelse av engasjement og kritisk distanse. Dette er imidlertid ikke ensbetydende med at refleksive formale grep gjør filmen progressiv eller politisk, slik en del filmtoretiske perspektiver har hevdet. Vi skal nå se på noen av disse.

### **Ideologi og refleksivitet som politisk forpliktelse**

Som jeg nevnte har en stor del av resepsjonen av Brecht vært farget av en Althusserinspirert marxisme i filmteorien, som har vært opptatt av å utforske hvilke strukturer som skaper filmens sterke imaginære forestilling, og hvordan den følelsen av velbehag vi som tilskuere opplever i forbindelse med denne forestillingen er koblet til vår illuderte makt over fortelling, kameraperspektiv og vitensposisjoner. Her er skepsisen til Hollywood-filmen altså en ideologisk skepsis, og refleksivitet, slik Stam beskriver, en politisk forpliktelse:

While Anglo-American cultural criticism has often seen reflexivity as the end of modernism, a point at which an exhausted art has little left to do except contemplate its own instruments, the left-wing of film theory, especially that influenced by Althusser, came to regard reflexivity as a *political* obligation. (*Reflexivity* 13)

Her gjenfinner vi den marxistiske troen på avmystifisering og avdekking av sløret som ligger over virkeligheten og tildekker klassesamfunnets sanne ansikt. Det er altså den reflekterende tilskueren som er målsetningen, og produksjonen av denne kan ikke løsrives fra avsløringen av filmens virkemidler og produksjonsforholdene omkring. Som et av de tydeligste uttrykkene for en kunstnerisk praksis som tok disse forbeholdene, fremstod Brechts ideer om Verfremdung - en «frigjørende fremmedgjøring» og en kunst som kunne avsløre motsetningene mellom dominerende verdisystemer og den sosiale virkeligheten (Stam, *Reflexivity* 212). Brecht hadde for eksempel argumentert for en «radikal atskillelse av elementene» i den dramatiske forestillingen, noe som kan bety at ord, musikk og fremførelse settes i motsetning til hverandre (Brecht, *Tidens teater* 19). Dette er en modell som setter det ikke-organiske verket i stedet for det organiske, eller totalkunstverket, som Brecht i en referanse til Wagner kaller det, og som han mener karakteriseres av følgende: «Smelteprosessen griber tilskueren, der også bliver indsmeltet og udgør en passiv (lidende) del af totalkunstværket. Den slags magi må naturligvis bekæmpes. Alt hvad der skal forestille forsøg på at hypnotisere, hvad der

fremkalder uværdig rus, omtåger, må opgives» (*Tidens teater* 19). I artikkelen «The 'Piccolo teatro'» omtaler Althusser strukturen i Brechts dramaturgi som «forms of temporality that do not achieve any mutual integration... works marked by an internal dissociation, an unresolved alterity» (142). (Han refererer til *Mother Courage* og *Galileo*.) Denne formen tillater en kritikk av bevissthetens illusjoner, mener Althusser: «it is not the words that produce this critique, but the internal balances and imbalances of forces between the elements of the play's structure» (143). For Althusser kan Brechts anti-illusjonisme tjene som en kritikk av de ubeviste strukturene som bestemmer våre ideer og handlinger, og som gjør oss i stand til å handle på tvers av egne interesser. Det er denne betydningen Althusser legger i ideologibegrepet:<sup>19</sup> «What is represented in ideology is therefore not the system of the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individuals to the real relations in which they live» skriver han i en mye sitert passasje («Ideology» 155). *Imaginary* refererer altså ikke her til fiktiv eller innbilt, men til det faktumet at vi i vår daglige interaksjon inngår i ideologiske praksiser uten å være bevisste om det; ideologien fremstår som «luften vi puster». Begrepet avslører Althusser inspirasjon fra Jacques Lacan, hvor den imaginære orden kort fortalt representerer subjektets identifikasjon med et ytre, enhetlig bilde for å danne sitt selvilde (Baudry 127). Man kan derfor se Althusser teorier som en politisering av Lacans ideer om subjektdannelsen, da det er denne prosessen som står i sentrum for Althusser beskrivelser av ideologiens virkemåte. Althusser er kanskje best kjent for to begreper. Den første er beskrivelsen av samfunnsinstitusjoner som skoler, kirken, film- og tv-industrien og andre kulturelle insitusjoner som det *ideologiske statsapparatet* («Ideology»)<sup>20</sup> Denne forståelsen var med på å sentralisere kulturen og kulturproduksjonens rolle i politiske spørsmål om makt og interesser. Den gjorde også synliggjøringen av maktstrukturer og undertrykkende sosiale konvensjoner til en av kunstens målsetninger.

---

<sup>19</sup> Innenfor en marxistisk tenkemåte er ideologi det som muliggjør utnyttelsen av arbeiderne i det kapitalistiske produksjonssystemet, og har ofte betydningen kapitalistiske klasse-interesser. I kraft av å være en falsk bevissthet er den borgerlige ideologien et hegemonisk konseptuelt rammeverk som fremmer borgerlige politiske og økonomiske interesser. Denne forståelsen er i følge Stam felles for både Lenin, Althusser og Gramscis marxisme (*Film* 133). Det sentrale ved Althusser revidering av ideologibegrepet er at han ikke som Marx og Engels betrakter ideologi som et sett av bevisst feilinformasjon eller manipulasjoner.

<sup>20</sup> Han atskiller dette fra den andre delen av samfunnets overbygning, som består av det *repressive statsapparatet* - styresmakter, domstoler, politi, hær, osv.

Det andre begrepet er *interpellasjon* - tiltaleformer som er en nærmest internalisert praksis ved samfunnets institusjoner, og som er med på å strukturere individets opplevelse av seg selv og andre. I følge Althusser er dette måten ideologien konstituerer oss som subjekter på og tildeler oss roller i et system som ikke nødvendigvis tjener våre interesser. «For Althusser, free natural-born ‘individuals’ are actually culturally produced ‘subjects’» (Stam, *Film* 135).<sup>21</sup> Det sosiale subjektet posisjoneres i undertrykkende sosiale relasjoner, hvor selskaper kan dominere arbeiderne, menn kvinnene, osv., nettopp fordi disse sosiale ujevnheter naturaliseres gjennom ideologiens «normalpatologi» og en illudert frihet, hvor relasjoner av utbytting kan reproduseres.

Althusser underviste på den prestisjetunge Ecole Normale Supérieure i Paris, men hans ideer hadde i følge Alison Smith et bredere nedslagsfelt: «Implications of Althusserian Marxist theory...was developed and promulgated notably by *Cahiers du Cinéma*, which benefited from a considerable readership since its identification with the Nouvelle Vague» (*Echoes* 7). Innflytelsen fra Althusser har især fått ulike filmvitere til å fokusere på det som kan betegnes som filmens «ideologiske defekt» (Stam, *Film Theory* 136). Et toneangivende eksempel er Jean-Louis Baudry som i «Film: Det grunnleggende apparatets ideologiske virkninger» fremstiller den borgerlige ideologien som innebygget i filmens apparat, blant annet med henvisning til at filmkameraet uten videre reproduserer renessansens utvikling av sentralperspektivet som kode for representasjon av virkeligheten. Med utgangspunkt i tilskuerprosessens likhet med det Lacan beskriver som speilfasen, fremstiller han videre tilskuerrollen som et passivt-motorisk utgangspunkt for identifikasjon med det allvitende kameraperspektivet, en illusjon om makt. Baudrys artikkel åpner symptomatisk med Brecht-sitatet: «Det finnes ingen ny kunst uten nytt siktemål. Det nye siktemålet er pedagogikk» (Brecht sitert i Baudry 120). Samtidig legger han for dagen en puritansk holdning til tilskuerens velbehag i forbindelse med filmopplevelsen som ikke yter Brechts ideer full rettferdighet.<sup>22</sup>

Overført på filmen blir Althusserens begrep om interpellasjon beskrivende for forholdet der filmens tilskuer nyter sin posisjon som subjektivert i den tro at han selv kontrollerer blikket på den verden som representeres. Når den klassiske filmens

---

<sup>21</sup> Interpellasjon har også en parallell i det Lacan beskriver som *The name of the father*, som navngir subjektet og tildeler det en plass i den symbolske orden.

<sup>22</sup> Flere eksempler på oppmerksomheten som ble rettet mot begrepet ideologi finnes for eksempel i Jean-Louis Comolli og Jean Narbonis manifest «Cinema/Ideology/Criticism» fra 1969.



sømløshet og kontinuitet i særlig grad blir koblet til en passiv tilskuerrolle, har det altså sammenheng med at resepsjonsøyeblikket fremstilles som en spesielt sårbar situasjon. Tilskuerens tilbøyelighet til å investere sine fantasier i karakterene er sterkere i forbindelse med filmen enn med teatret, har Christian Metz påpekt, fordi vi er vitne til en todimensjonal gjengivelse, ikke mennesker i vår umiddelbare romlige virkelighet som gjør seg til (44). Nettopp dette tilfører tilskuerrollen en spesielt liten grad av selvpoppmerksomhet, fordi det er karakteristisk at kameraet opptrer som fraværende instans. Dette henviser i følge Baudry tilskueren til en ufrivillig, passiv og forsvarsløs rolle:

Fortellerform og bildeinnhold betyr i grunnen lite så fremt en identifikasjon er mulig. Her tegnes konturen av den spesifikke funksjonen filmen har som bærer og redskap for ideologien. Den danner «subjektet» ved en illusorisk avgrensning av en sentral plass (...) Den er et apparat beregnet på å oppnå en bestemt ideologisk effekt som den rådende ideologien behøver. (128)

Beslektet med disse er sutureteorien, representert fortrinnsvis ved Jean-Pierre Oudart og Daniel Dayan, som i stedet for kameraperspektivet tar for seg hvordan fortellermessige klippekonsvensjoner skjuler det faktiske bruddet når tagninger sammensettes, og bidrar til at tilskueren mentalt konstruerer et holistisk fiksjonsrom. Suture refererer opprinnelig til kirurgiske sting, og kommer i en psykoanalytisk inspirert filmteori til å beskrive tilskuerens innlevelse gjennom det Stam formulerer som «the illusory closing of the gap between the imaginary and symbolic» (*Film* 137). Akkurat som såret i huden gror sammen, lukkes hinnen som skaper filmens illusjon, og tilskuerpersepsjonen synes naturlig heller enn konstruert.<sup>23</sup> Filmens suture ble på mange måter sett som en interpellasjon – en subjektivering, som skjer ved at tilskueren glemmer kameraet og klippingen som produserer det «synet» han stilles overfor. Det Oudart og Dayan beskriver ved suture, skaper i tillegg til filmbildets romlige dybde, en *psykologisk* dybde, noe som fremhever at filmens illusjonisme i større grad knytter seg til klippingen enn til den enkelte tagging. Sutureteorien gir i utgangspunktet en plausibel beskrivelse av premissene for filmillusjonen, som kan refereres med forbehold om å ikke henfalle til den normative ideologikritikken. Jeg vil eksemplifisere dette i neste kapittel.

---

<sup>23</sup> Et viktig korrektiv til sutureteoriens anvendelse av Lacan er representert ved teoriene til filosofen Slavoj Žižek. Siden mitt fokus ikke er å diskutere potensialet i psykoanalytiske tilnærminger, men hvordan den påvirkte resepsjonen av Brecht, vil jeg ikke komme nærmere inn på dette her, men heller prioritere å supplere analysen med kognitive perspektiver på tilskuerinnlevelse.

Alle disse posisjonene har i ettertid blitt kritisert for å være overgeneraliserende og forenklerende, suturteorien blant annet fordi den slik Kaja Silverman har påpekt ikke tar høyde for at ulike måter å forbinde point-of-view-innstillinger på, tvert i mot kan bidra til å konstruere tilskuerposisjoner som er ambivalente (Stam, *Film* 138). Noël Carroll har i *Mystifying Movies* hevdet at ideen om subjektivering er overflødig i politisk-ideologiske analyser. Stam fremhever det reduksjonistiske i den marxistiske kritikken som beskriver all kunst som mystifisering i stedet for å konsentrere seg om å beskrive hvordan kunsten kan fungere som «demystifisering» (Stam, *Reflexivity* 209).

### Det problematiske populære

I lys av ideologikritikken kan fokuset på sammenhengen mellom det politiske og det stilmessige kanskje best forstås som en problematisering av hvordan subjektet konstrueres og posisjoneres gjennom filmen, og en grunnleggende motivasjon for dette er å stimulere tilskuerens refleksjon og frigjøre tanken fra undertrykkende forestillingsbilder. Da må også virkelighetsillusjonen ødelegges (Smith, *Echoes* 11). Retrospektivt, hevder Rodowick, har tendensen til ekstravagante politiske påstander og rigid formalisme gitt denne diskursen en flau ettersmak, og problematikker knyttet til identitet og representasjon har i stor grad blitt overtatt av en cultural studies-tilnærming (vii). Også Stam har argumentert for at dette på mange måter var et kvelende og lite konstruktivt perspektiv for filmteorien:

Instead of the moral panics fostered by right-wing critics, the left-wing critics of the 1960s fostered a kind of ideological panic. The theory scapegoated a single medium for widespread social alienation, failing to see the cinema as part of a larger discursive continuum, within which most institutions played contradictory and politically ambivalent roles. (*Film* 138-139)

Den overveiende vekten ble ofte lagt på de *didaktiske* aspirasjonene ved Brechts refleksive materialisme, og mindre på hans appell til lysten, følelsene og underholdningen: «Too often a puritanical Marxism throws out the baby of pleasure with the bathwater of ideology. This refusal of pleasure has at times created an immense gap between left cultural criticism and the people it purports to serve.» (Stam, *Subversive* 236). Ideen om underholdningen som en del av den sosialt engasjerte kunstens verdi (og på mange måter dens premiss), er et sentralt punkt som knytter an til et tema som er

påfallende underteoretisert i den politiske modernismen, nemlig debatter knyttet til konsumpsjon og distribusjon. En av grunnene til dette kan være at ideologikritiske perspektiver på spillefilmen innebærer en problematisering av populærkulturens status, samtidig som spørsmålet om *hvordan?* overskygger spørsmålet om *for hvem?* Slik vi så innebar Althussers ideologibegrep at subjektet allerede fra fødselen sosialiseres inn i ideologien, og dermed blir populærkulturen et problematisk begrep som ikke er løsrevet fra den politiske maktens interesser. Denne forestillingen kan forklare favoriseringen av en filmkunst som setter bearbeidning av materialet og ulike refleksive teknikker over filmklassisismens dramatiske realisme.

Et vilkår for en oppriktig politisk film er imidlertid at den i tillegg til å representere en alternativ meningsproduksjon enn mainstream-filmen, også må forsøke å lokke noe av publikummet vekk fra den dominerende praksisen mot den alternative. Sylvia Harvey beskriver dilemmaet på denne måten: «While it is not difficult to see how a ‘popular’, mass cinema might not objectively serve the interests of the workers, it is much more difficult to see how or for how long the value of a cinema which objectively serves their interests but is *not recognised by them* can be defended» (80). Hvis (arbeiderklassens) emansipasjon skulle være den politiske filmens *raison d’être*, kan den politiske modernismens ofte minimalistiske og dekonstruktive formspråk fremstå som en forvirret strategi. Det er i denne sammenhengen utfordringen i å forene engasjement og reflekterende distanse kommer mest tydelig til uttrykk, og Kleins spillefilmer som er gjenstand for oppgavens analyse kan leses som et eksempel på at slike problematikker utelukkende forsøkes løst på det produksjonsmessige planet. Man trenger ikke Bourdieu for å anta at gleden ved å oppleve overskridelsen av filmiske konvensjoner nok er forbeholdt en begrenset del av publikummet. Wollen har fremhevet dette i sin analyse av Godards korstog mot den klassiske filmen. I essayet «Godard og motfilmen» argumenterer han for at det er feilslått, som han mener Godard gjør, å sette ubehag som kardinaldyd opp mot behag<sup>24</sup> - en av filmens syv dødssynder («Godard» 164). Begjær og lyst er viktige elementer også i en revolusjonær filmpraksis, hevder Wollen, en påstand man kan undre seg over hvis man har sett hans *Riddles of the Sphinx* (1977), som nettopp

---

<sup>24</sup> Behag og ubehag er Naalsunds oversettelse av pleasure og displeasure fra den engelske originalen av Wollens tekst.

er både statisk og saklig analyserende, nærmest asketisk, og dermed ikke i like høy grad som hans teorier, problematiserer motfilmens strategier.

### **Tilskuer og identifikasjon**

Slik vi har sett ble filmens posisjonering av tilskueren, i lys av Lacans subjektteori og Althussers begrep om interpellering, til et altoverskyggende tema som førte til en skepsis til all presentasjon av innhold og representasjon i filmen, en holdning som minner om Horkheimer og Adornos surmagede framstøt mot filmen. Denne retningen er i tillegg basert på en konseptualisering av forholdet mellom film og tilskuer som er problematisk i sin determinisme. Brechts argumentasjon for distansert betraktning i stedet for empati, ble oversatt til mer komplekse ideer omkring ideologi og subjektdannelse, og fortolket som en dikotomi mellom tanke og følelse, og tilsvarende mellom aktiv og passiv tilskuer. En del av dette problemet stammer naturligvis fra Brecht selv, som i sin kritikk av det aristoteliske insisterte på at den empatiske innlevelsen hemmer tilskuerens refleksjon.

En helt annen begrepsliggjøring av tilskueren finner vi i den kognitivistiske retningen innenfor filmteorien, som i følge Stam for alvor gjorde seg gjeldende på 80-tallet (*Film*, 235). Skjønt det ikke er snakk om noen homogen bevegelse, er det likevel rimelig å snakke om posisjoner med et felles utgangspunkt i fremhevingen av fellesmenneskelige, bevisste betydningsprosesser. Kognitivismen, representert ved blant annet David Bordwell, Noël Carroll, Murray Smith og Torben Grodal, er derav også spesielt kritisk til teorier inspirert av psykoanalysen og de nivåer av fortolkning som har blitt lest inn i filmen med grunnlag i denne, og flere av disse definerer seg som eksplisitt i opprør mot den politiske modernismen (Stam *Film*, 236). Kognitivistene tar utgangspunkt i at den menneskelige persepsjonen bygger på en rekke universelle karaktertrekk ved vår verden, herunder tredimensjonalitet og kausalitet, og fokuserer på interaksjonen mellom film og tilskuer i forhold til disse.

Når man snakker om tilskueridentifikasjon og film er det normalt ikke snakk om at tilskueren overtar synsvinkelen til en av karakterene i filmen, eller opplever handlingen fra karakterens perspektiv. Det vil verken de psykoanalytiske eller kognitive tilnærmingene til tilskuerinnlevelse hevde. I forhold til overførbarheten av Brechts ideer på filmen er dette et sentralt poeng. Metz og Baudry for eksempel, hevder at tilskueren

identifiserer seg først med «kameraøyet,» så med karakterene. Til forskjell fra disse innebærer en kognitiv tilnærming påstanden om at tilskueren har mulighet til å reagere på filmen fra sitt *eget* perspektiv (f.eks. Smith, «Endrede», Vaage 31), mens psykoanalytiske, ideologikritiske tilnærminger og apparatusteorien slik vi har sett legger større vekt på at filmen/kameraet/apparatet bestemmer *hvordan* verden som er representert i filmen skal sees, og at et perspektiv som ikke er vårt eget *tvinges* på oss som tilskuere.

For eksempel har Bordwell i sine talløse empiriske studier av den klassiske Hollywood-filmen (hvis mest typiske uttrykk han avgrenser til perioden 1917-1960) vært opptatt av å forklare hvordan tilskueren faktisk forstår slike filmer, og videre argumentert for at dette må beskrives som en *aktivitet*. Han er ikke uenig i at den klassiske filmens stil er preget av sømløshet og dermed kan fremstå som usynlig overfor det han kaller den «naive» tilskueren («Prinsipper» 200), men fremholder samtidig at filmens illusjonisme ikke oppstår av seg selv, men derimot er avhengig av aktiv, hypotesetestende tilskuer. Bordwell underbygger dette først og fremst gjennom to begreper han henter fra de russiske formalistene: *fabula* og *syuzhet*. *Syuzhetet* betegner de faktiske bildene, strukturene og informasjonene filmen presenterer for tilskueren, mens *fabula* refererer til den sammenhengende fortellingen tilskueren sitter igjen med, en fortelling som altså er en *mental* størrelse. Denne oppdelingen markerer i forhold til Baudry og Dayans posisjoner en viktig forskjell: Den klassiske filmen er ikke i utgangspunktet så enhetlig og koherent som disse gir uttrykk for, det den i stedet presenterer er en rekke ledetråder, og ut fra disse ledetrådene konstruerer tilskueren et enhetlig, koherent univers. Et kanskje banalt, men tilsvarende tydelig eksempel, er at filmens projeksjonstid, som regel rundt to timer, (nærmest) aldri tilsvarende den varigheten som er indikert i filmens fortelling.

Det som preger den klassiske filmens struktur er først og fremst et prinsipp om kausalitet, og dette bygger en kontrakt mellom filmen og betrakteren. Kjennetegnende for den klassiske fortellermåten er at alle filmens elementer er motivert av en komposisjonell nødvendighet som støtter opp om grunnlaget i den klassiske filmfortellingen: den målorienterte karakteren (som kan være alt fra Bogart som forsøker å løse Sternwood-mysteriet, til nerden som prøver å vinne cheerleader-jenta). Denne kanoniske fortellemåten er så etablert i vår kultur, hevder Bordwell, at tilskueren umiddelbart er

med på notene, og engasjerer seg i å forstå og forklare filmens ledetråder nettopp i forhold til en slik årsak-virkning logikk.

Når den klassiske filmens stil er «usynlig» er dette i overensstemmelse med kommunikativiteten som preger en slik fortellerøkonomi, og Bordwell beskriver denne på samme måte som sutureteorien: «I kraft av hvordan klassisk narrasjon behandler rom og tid, gjør den fabulaens univers til en indre gjennomført konstruksjon som narrasjonen synes å stige inn i fra utsiden. (...) Fabulaen virker ikke som noe konstruert, den synes å ha eksistert før sin narrasjonsmessige representasjon.» («Prinsipper» 198). Det å forstå en klassisk film innebærer imidlertid en rekke kognitive operasjoner. I stedet for å undervurdere tilskueren, er filmen dermed avhengig av tilskuerens kontinuerlige hypotesedannelse for å i det hele tatt *bety* noe, påpeker Bordwell.

### **Fornuft, følelse og identifikasjon**

I overensstemmelse med Bordwell mener Murray Smith at begrepet illusjonisme er mer en stråmann enn en god beskrivelse av mainstreamfilmen, og han er skeptisk til ideen om at følelsesmessige reaksjoner på mainstreamfilmen har politiske og ideologiske konsekvenser («The Logic» 131). Jeg vil her fokusere på Smiths kritikk av dikotomiseringen av fornuft og følelse. Hvor Baudry fremstiller tilskuerens identifikasjon som ufrivillig og forsvarsløs, og Dayan kobler denne til det fraværende eller vikarierende blikket, setter Smith fram ideen om identifikasjonsprosessen som en *sympatistruktur* («Endrede» 256). Dette henspiller på at tilskueren, i tillegg til å konstruere karakterene gjennom gjenkjennelse og identifisere seg med disses grad av viten, også tar en aktiv moralsk stilling til karakterene på grunnlag av verdiene de inkarnerer. Dette nyanserer bildet av forholdet mellom film og tilskuer i spørsmål om identitet, identifikasjon og sympati. Smith antyder at et begrep som empati ikke er tilstrekkelig for å beskrive tilskuerens følelsesmessige engasjement i forhold til filmens karakterer, fordi det impliserer at man opplever et scenario fra perspektivet til en enkelt karakter. I motsetning til dette, som han kaller *sentral* opplevelse, står en *asentral* opplevelse som er minst like viktig. Asentral henspiller på at man i stedet for å simulere karakterens følelser, reagerer følelsesmessig ut fra en forståelse av konteksten karakteren inngår i (261). På denne måten kan Smith beskrive hvordan tilskueren kan reagere følelsesmessig uten at det betyr

at han fullt ut identifiserer seg med filmkarakterens følelser. Dette synet på følelser er i tillegg fruktbart fordi det utstiller den «platonske antinomien» mellom fornuft og følelser, som Smith mener er en kunstig motsetning (260). Dermed viser han at det også innenfor tilskuerens identifikasjon i den klassiske filmen (og i en hvilken som helst film) finnes rom for aktiv stillingtagen. En liten innvending mot Smith kan være at han i fremstillingen av tilskuerens muligheter for sympati/antipati med karakterene kanskje tilskriver tilskueren for stor grad av autonomi. Ikke bare overbevisende skuespill, nærbilder og indirekte p.o.v. innstillinger, men også faktorer som filmmusikk er sterke virkemidler i fiksjonsfilmen. Det kan dermed tenkes at tilskuerens troskap i mange tilfeller er mindre kognitiv og mer følelsesbasert, og dessuten rimelig determinert av hva skaperen bak filmen ønsker å kommunisere.

Hvordan kan dette bidra i forhold til å beskrive en distanseringestetikk, og hva kan dette si om vilkåret for kritikken av dominerende filmkonvensjoner? For det første avvepner det noe av potensialet i den refleksive filmen. Med utgangspunkt i dette perspektivet vil jeg formulere et forbehold om at relasjonen mellom filmens V-effekter og tilskuerens kritiske tenkning ikke kan beskrives som et årsak-/virkningsforhold, da ender man lett i den politiske modernismens deterministiske syn på forholdet mellom uttrykk og tilskuerrespons. For å overføre begreper om tilskuerens empati og distanse til filmen kan perspektiver fra kognitiv filmteori være hjelpelig med et tilskuerbegrep som unnslipper psykoanalysens spekulative og generaliserende konklusjoner, og som kan gi et mer nyansert bilde på forholdet mellom tilskuer, spill og karakter i filmen. Dette inkluderer ideen om at tilskuerens stillingtagen både har et kognitivt og affektivt innhold: «emotion is integrated with perception, attention, and cognition, not implacably opposed to any of them» sier Smith («The Logic» 133). Dette vil jeg komme mer inn på i neste kapittel.

## Oppsummering

Vi har sett at Brechts ideer ikke er uproblematisk, men samtidig at hans innflytelse har fokusert mindre på ideen om at den politiske kunsten må ta utgangspunkt i det populære. Brecht argumenterer for at subversiv form og eksperimenterende stil ikke behøver å stå i motsetning til underholdning. Den politiske modernismen står, slik Brecht også gjorde,

for foreningen av praksis og teori i forsøket på å gi kunsten en politisk funksjon. Likevel har vi sett at fallgruvene i den ideologikritiske revitaliseringen av Brecht for det første blir ahistorisk i sin formalisme, og for det andre risikerer å føre til en elitistisk, utilgjengelig og uengasjerende filmkunst. Skepsisen til populærkulturen og følelsene ført til en reduksjonistisk fortolkning av Brecht. Manfred Wekwerth påpeker dette:

There has nevertheless been scarcely any investigation of the function of pleasure in Brecht's work. People prefer to cling to old formulations, in which Brecht banned the 'culinary' from the theatre; or the 'teaching-play' theory, in which the aesthetic matters are minimized for the requirements of teaching... To this day scholars and theatre people, when they speak of Brecht, and his theatre, assume the primacy of edification over amusement, clarity over emotion. (27)

Med denne grunntanken sitter vi igjen med en mye mer konstruktiv arv etter Brecht enn den han i mange sammenhenger har blitt tatt til inntekt for. Når jeg nå snart tilnærmer meg filmanalysen, skal jeg ikke entydig påstå at Kleins filmer er en realisering av Brechts politiske visjoner og estetiske program. Men jeg vil holde fokuset på forholdet mellom velbehag og anti-illusjonisme, som jeg mener er avgjørende for å utforske spenningen mellom det å skape engasjement og det å skape reflektert distanse, som i Kleins filmer kommer til uttrykk på en mer eksplisitt måte enn hos mange av de politiske modernistene jeg har referert til ovenfor.

Jeg vil i neste kapittel komme mer inn på hvordan den kognitivistiske filmteoriens tilskuerbegrep kan danne grunnlaget for å undersøke et anti-illusjonistisk uttrykk uten å ende i reduksjonistiske dikotomier (distanse-innlevelse/behag-ubehag) eller normative dommer om hva som tjener som progressiv kunst. Med utgangspunkt i *Polly Maggoo* vil jeg se på problematiseringen av psykologisk realisme i forhold til ideen om Verfremdungs-effekten som brudd, og relatere denne formen for stilisert satire til Brechts ide om læring og underholdning. Jeg vil beskrive Kleins strategi som en eksessiv, heller enn asketisk subversjon, og senere i oppgaven knytte overskridelsen av normer til begrepet om det karnevaleske som stammer fra Bakhtins litterære analyser. Her kan vi finne begreper for å beskrive et formspråk hvor det nettopp *ikke* er en motsetning mellom behag og ubehag, og en anti-illusjonisme som har røtter lenger tilbake (og andre steder) enn i modernismes formalistiske prosjekt.



## 2. Refleksivitet i *Polly Maggoo*: Selvbevisste posører og episodisk fortelling

Erfaringene etter å ha jobbet som motefotograf for Vogue en rekke år er tydelig noe av det som dannet grunnlaget for Kleins første spillefilm, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* - en satirisk fantasi-farse over motebransjen og tv-mediet, filmet i sterke sort/hvitt-kontraster og en estetikk som alluderer *cinéma-vérité*. Tv-mediets særpregede uttrykksformer er gjenstand for analyse på en måte som viderefører den episke dramaturgien vi finner hos Brecht; i forhold til filmen fremstår tv-mediet på mange måter som en avbrytelsens estetikk, både med tanke på reklamens avbrytelser i den fortellermessige flyten, henvendelsesformen som gjerne kan være direkte til kamera og muligheten til å zappe mellom ulike programmer. «Jeg ville lage en film som bestod av å vri på fjernsynets 13 knapper, hvor tingene flimrer forbi..en galskapens fjernsyn» er Kleins egen kommentar (*William Klein* 12).<sup>25</sup>

Brechts teater handlet mer om å trekke ut essensen av virkeligheten, enn å imitere den eller forsøke å gjengi alt (*Bjørneboe* 120). Dette er grunnen til at Brecht selv omtaler sin episke dramaturgi som en realisme, motsatt det konvensjonelle teatrets naturalisme, som han betrakter som antirealistisk. Realisme er imidlertid et begrep som historisk har blitt koblet til så mange ulike betydninger (jfr. f. eks *Georg Lukács*), både i filmen og i kunsten generelt, at jeg vil unngå å bruke dette videre i oppgaven. I stedet vil jeg holde meg til beskrivelsen av Brechts dramaturgi og hans innflytelse på filmen gjennom begrepene anti-illusjonisme og anti-naturalisme. I forhold til denne oppgavens formål mener jeg disse er både mer beskrivende og mer presise.

---

<sup>25</sup> «Je voulais faire un film qui consisterait à tourner les 13 boutons d'un poste de télévision, en passant d'une chose à l'autre...un poste de télévision fou. »

Som nevnt i forrige kapittel beskrives Brechts kunstneriske program som regel gjennom ideen om det episke teatret, og jeg vil vise hvordan dette er relevant for en film som *Polly Maggoo*. I «Skuespilkunstens nye teknik» gir Brecht instruksjoner til en spillestil som utfordrer det empatibaserte forholdet mellom scene og publikum som det konvensjonelle teatret baserer seg på, som nettopp gjennom skuespillets naturalisme skaper illusjonen av en «ikke innstudert hendelse» (*Tidens teater* 90). I Brechts egne teateroppsetninger var alt fra synlige lyskilder til høytlesning av sceneanvisningene og direkte henvendelse til publikum vanlig som distansevekkende grep. I forhold til *Polly Maggoo* er det de fortellermessige avbrytelsene og en teatralisk spillestil som er de refleksive elementene det er mest relevant å se i forhold til Brechts ideer. Som jeg skal forsøke å vise, er disse grepene en integrert del av filmens tematikk, og her møter vi det didaktiske; *vise* i stedet for å representere.

Jeg vil fortløpende i analysen komme inn på at kognitiv teori kan brukes som et korrektiv til den politiske modernismens determinisme. Forskjellen mellom disse tilgangene ligger altså i hvor bestemmende man tenker seg at forhold og virkemidler i filmen er for tilskuerens respons, i tillegg til implikasjonene av hvordan filmens meningsproduksjon foregår. I tillegg til disse vil jeg slutte meg til Angela Currans forslag om å se V-effekten og Brechts episke dramaturgi som noe som *muliggjør* (enable) eller *oppmuntrer* (encourage) en kritisk distansert tilskueropplevelse (179). Nå skal vi se på i hvilken grad dette preger *Polly Maggoo*.

### **Handlingsreferat: Livet som maskerade i forbrukerkapitalismen**

Den jenta har en maske. Riv den av! (Tv-produsenten til journalisten Grégoire Pecque i *Polly Maggoo*)

I et grotteaktig lokale er det duket for visning på den nyeste kolleksjonen til Isidore Ducasse, som har bekledd sine modeller med looken for fremtidens kvinne; tilskjærte aluminiumsplater. Bak scenen er situasjonen overspent, nervøse modeller og en designer som gir instruksjoner til sminkører og stylist, for anledningen utstyrt med tang og skiftenøkkel. Et håndholdt kamera følger handlingen tett og hektisk, og mimer en dokumentarisk *cinéma-verité* stil. På scenen bærer modellene frem de takrennelignende

metallkreasjonene med kontrollerte og innstuderte gester, som var de nylig ankommet jorden fra det ytre rom, det hele akkompagnert av et pompøst og barokt korverk. Her har hele Paris' moteelite, frontet av moteredaktør og smaksdommer Miss Maxwell (en karakter modellert etter den notoriske Vogue-redaktøren Diana Vreeland, spilt av Grayson Hall), samlet seg for å nyte designerens nyeste provokasjoner. I filmens fiksjonsunivers fremføres hele scenen uten ironi, og gjenspeiler en motebransje som selvhøytidelig fetisjerer det nye og originale. «Han har funnet opp kvinnen på ny!» utbryter moteredaktørene etterpå, og i publikum sitter superlativene løst, mens modellene backstage plastrer bløende rifter etter metallplatene som har skjært seg inn i huden.

Deretter følger vi Polly Maggoo (Dorothy MacGowan), en av modellene fra moteshowet, en amerikansk modell og shooting star med appell både til Paris' motekretser og den jevne befolkning. Vi ser Polly jages på gaten av menn som antaster henne, vil gifte seg eller bare klippe av en hårtust. Hun får sin studioleilighet invadert av et tv-team fra OKTV, som vil lage et portrett til (proto)reality-serien *Qui êtes-vous? (Hvem er du?)* der særlig den ene reporteren, Grégoire Pecque, gjør en ekstra innsats for å komme bak Pollys fasade, og etter hvert også er en av de som faller for det vakre, unge ansiktet. Grégoire og tv-produsentenes forsøk på å lage en fengende Askepott-historie av portrettet av Polly, gir grunnlag til innblikk i tv-stasjonens kyniske verden, diskusjoner i klipperommet, samt mer originale metoder. Grégoire utfører blant annet en rekke kvasipsykologiske tester på den stakkars modellen, som svarer etter beste evne på spørsmål som «hvilken plante ville du helst være?» og «hvem ville du helst ligge med av Fidel Castro og Cassius Clay?»

Et annet offer for Pollys appellerende fremtoning er den mytiske prins Igor av Borodinene (Samy Frey), som har sett fotografier av henne og forelsket seg hodestups. Slottet hans sender to agenter til Paris for å oppdrive modellen og meddele at prinsesserollen i Borodinenes snekledd kongedømme står klar. Utsendingene har imidlertid ikke spionens diskresjon og ligner mer en provinsiell versjon av Helan og Halvan eller Marx-brødrene, men lykkes på sitt eget vis til slutt med å oppdrive Polly. Når prinsen selv etter hvert ankommer Paris på sin hvite hest for å ta modellen med hjem til slottet sitt, er det med andre ord mange som jakter på Polly Maggoo, som selv er travelt opptatt med å beholde sitt plettfriske utseende og sin posisjon som moteelitens yndling. I motens verden snur nemlig trendene fort, og med romalderen og

månelandingen på trappene er det snart et annet look enn Pollys friske, fregnede ansikt som er på vei inn. «Hun har ikke helt rakett-looken» dikterer Miss Maxwell fra redaktørstolen, «det er for mye av Askepott. Vi må se oss om etter en ny jente.»



2.1 Visning på Isidore Ducasses nye kolleksjon, med Miss Maxwell i publikum.

### **Kameraet i filmen og filmen i kameraet – avbrytelsens estetikk**

Plotet i *Polly Maggoo* er med andre ord preget av flere handlingstråder og en episodisk form; det klippes mellom mange locations, nesten ingen av scenene avsluttes eller lukkes og det er gjennomgående svak kontinuitet fra en scene til en annen. Denne strukturen kan også sees som en miming av tv-mediet, der den potensielle zappingen mellom kanalene

dekontekstualiserer og rekontekstualiserer ulike program og genrer som forløper uavhengig av hverandre. På den måten bryter man hele tiden inn i nye handlinger, og slik er ofte opplevelsen av *Polly Maggoo*. Stam beskriver dette som «the art of interruption» og påpeker at epikk først og fremst referer til pauser i fortellingen (*Reflexivity* 5). I gresk dikterkunst var det episke, i motsetning til det tragiske, en betegnelse på en fortellerform som var uhemmet av tiden, rommet og handlingens enhet, hevder han (Stam, *Reflexivity* 6). For eksempel kan avbrytelsen i seg selv være med på å gjøre at skuespillernes gester og spillets koreografi fremstår som *siteringer* - arrestasjonen av handling, eller av konstruksjonen av en fortelling mens den konstrueres, og dermed noe som endrer på vilkårene for den situasjonen tilskueren er vitne til.<sup>26</sup>

Handlingstråden som følger tv-produsentene fra OKTV og deres mislykkede forsøk på å portrettere den noe naive modelljenta, skaper en struktur av avbrytelser gjennom det man kan kalle innskutte fortellinger («play-within-the-play») - fortellinger som settes i gang og avbrytes konstant. Denne formen for refleksivitet knytter seg blant annet til synliggjøringen av filmkameraet – noe man kan se som en spesifikt filmisk fortolkning av Brechts begrep om V-effekten, og som overfor tilskueren fungerer som en påminnelse om fiksjonens konstruksjon, gjennom formale og innholdsmessige grep på ulike nivåer.

Dette er heller ikke uforenelig med den «fotografiske» selvbevisstheten som gjennomgående preger filmen, og intet er vel egentlig mer naturlig i en film som handler om en fotomodell. Symptomatisk for dette er at filmen på ulike måter trekker oppmerksomheten mot fotografen. For eksempel når Polly går rundt på gaten i Paris, filmet i vinkel ovenfra med telelinse, og vi på lydsiden plutselig hører hviskende stemmer – paparazzienes. I tillegg plasseres tv-selskapets kamera og utstyr synlig innenfor filmfortellingen - et klassisk metatrekk som gir diverse muligheter for å spille tilskueren noen puss. Det mest opplagte er at det skapes en selvrefleksivitet som vi for eksempel kjenner fra MGM musikalene som *Singing in the Rain* – en fortelling om å lage en film, et show, eller bare generelt en iscenesettelse, eller som Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950), som adresserer den aktuelle nedgangstiden i filmbransjen gjennom

---

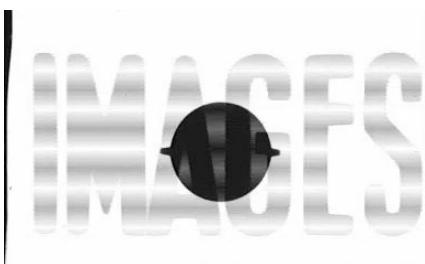
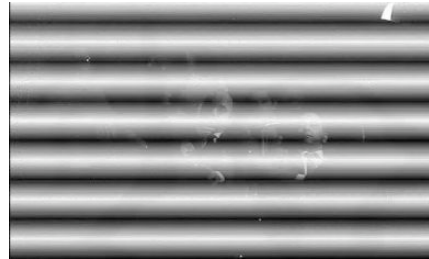
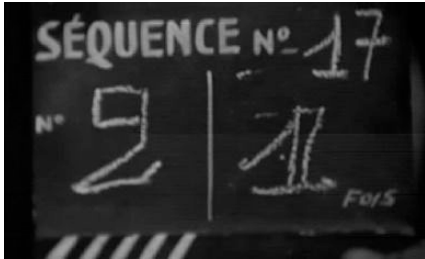
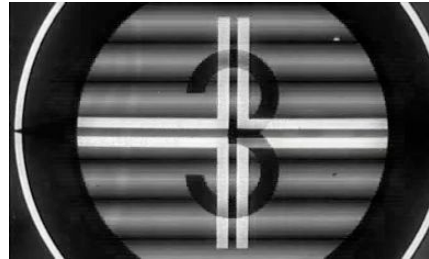
<sup>26</sup> Benjamin sammenligner dette med den underliggjøringen som skjer når en fremmed avbryter en privat krangel ved å komme inn i rommet («Hva er det episke teater?» 176). Avbrytelsen setter den gamle situasjonen i et nytt lys, og skaper dermed en ny situasjon – et distansert heller enn et empatisk blikk: Tilskueren bryter inn i scenen utenfra, i stedet for å oppleve den innefra.

blant annet å portrettere en fallert stumfilmstjerne. Eller som i Godards *Le Mépris* (*Contempt*, 1963) og Fellinis *8 ½* (1963) om filmskapere som skal lage film, men av ulike grunner ikke lykkes helt med det. Mens både Hollywood-filmer om showbiz og auteurfilmer om kreativ krise eller kyniske produsenter gir eksempler på filmisk refleksivitet, er ikke dette uten videre ensbetydende med distanserende grep i tråd med Brechts forestilling om V-effekten. Det er fullt mulig å skape en film som handler om å skape en film, uten at dette egentlig innebærer en eksperimentering med formen eller stilen. I seg selv kan refleksive temaer være eksempel på det motsatte av distansering, det kan fungere som noe som *motiverer* romlige- og tidsmessige ellipser og antirealistiske scener, ved nettopp å innskrive disse i en kausal sammenheng som i siste ende kan forenes i ett organisk, diegetisk plan.<sup>27</sup> Samtidig kan man si at sang, dans og synlige sceneskift – elementer som potensielt sett skaper en distanse til filmfortellingen og dermed bryter tilskuerens innlevelse, tvert i mot fremstår som forventede genretrekk i filmmusikalen, og dermed ikke alene er nok til å få tilskueren til å våkne til i det rumpevarme kinosetet.

Når det befinner seg et kamera i bildet, blir det hele litt mer komplisert. Som tilskuere kan vi aldri være sikre på hva som er opphavet til den neste innstillingen vi får se – det diegetiske kameraet som inngår i filmens handling, eller det allmektige kameraet som gir oss filmen. I virkeligheten er det selvfølgelig en illusjon å skille mellom disse, og det er nettopp denne illusjonen som kameraet i filmen står i fare for å avsløre – at bildenes opphav ikke er vårt eget blikk, men et fotografisk utsnitt, og alle de refleksjonene over fiksjonens status dette potensielt kan medføre. Ved å vise til avgjørelser som tas på filmens produksjonsnivå, kan kameraet på denne måten få samme effekt som Brechts synlige scenelamper, sceneskift og lignende; en V-effekt som påminner om forestillingens konstruerte karakter, ikke bare for å avsløre «kunstens løgn», men for å bringe mekanismene og de sosiale forholdene omkring komposisjonen frem i lyset.

---

<sup>27</sup> Jeg bruker begrepet diegetisk i tråd med den utbredte definisjonen innefor filmteorien hvor dette er synonymt med filmens fiktive verden og de tid/rom-forhold denne både viser og antyder, beskrevet for eksempel av Bordwell og Thompson (478) (etter Metz). Med andre ord ikke i den betydningen Platon og Aristoteles tillegger begrepet, hvor *diegesis* settes i motsetning til *mimesis*, og får betydningen fortellende/fortellingen.



2.2 Vårt tilskuerblikk erstattes av blikket til fiksjonens karakterer.

Et eksempel på det jeg i forrige kapittel beskrev som et ankepunkt ved suturteorien, reflekteres gjennom skapelsen av ambivalens gjennom forsinket avsløring av synspunkt (point-of-view): Det synlige kameraet er i mange tilfeller også det som tetter igjen tilsynelatende huller i diegesen ved å presentere en forsinket motivasjon for

romlige- og tidsmessige ellipser, og dette er det eksempler på i *Polly Maggoo*. Et eksempel er en scene tidlig i filmen, der tv-reporterne invaderer Pollys leilighet for å få noen autentiske, hjemlige bilder av henne. Scenen som starter med å forløpe i alminnelig kontinuitet, går gradvis i oppløsning gjennom jump-cuts og underlige framinger, før det klippes til en scene i en visningssal, der tv-produsentene sitter og kikker gjennom råmaterialet. På et tidspunkt, og uten at vi har vært klar over det, har vårt blikk som tilskuere blitt erstattet av blikket til karakterene i filmens fiksjon (Illustrasjon 2.2). Sekvensen skifter status når det plutselig avsløres at bildene vi nettopp så, tilhører en film under produksjon og avslører seg som fiksjon. Her kan man altså si at fragmenteringen av billedsiden virker anti-illusjonistisk og distanserende, men så i siste ende viser seg å likevel være innskrevet i filmens diegetiske rammefortelling. Den får like fullt effekten av brudd; en spesifikk filmisk fortolkning av V-effekten som trekker oppmerksomheten mot det faktum at den sentralperspektiviske kameravinkelen og kontinuitetsklippingen er betingelser for filmens fiksjonsvirkelighet, som for den (i annet fall) innlevde tilskueren er en virkelighet som synes å «fortelle seg selv». I kombinasjon med at filmen også på handlingsplanet tar for seg tv-produsentenes vinkling, iscenesettelse og forvrenging av virkeligheten på jakt etter den gode historien, blir den retoriske makten et ekstra tydelig poeng, som naturligvis ikke bare begrenser seg til å gjelde tv-produsentene i filmen, men også gjelder produsentene av filmen vi sitter og ser. Her tematiseres sosiale forhold omkring tv-produksjon, kommersielle hensyn, osv., selv om denne parallellen kun kan trekkes indirekte til forholdene bak filmen vi ser (til forskjell fra slik Godard/Gorin bruker inspirasjonen fra Brecht i *Tout va Bien*, hvor man i starten ser sjekker til filmarbeiderne signeres). Selvreferansen i filmen er i dette preget av en refleksiv omgang med fiksjon og fortelling, mer enn en spesifikk filmisk refleksivitet. Brechts episke teater var orientert mot å bryte med illusjonen om en fjerde vegg i teatret, og overført til filmen kan dette blant annet innebære å bryte med det som beskrives som den klassiske filmens sømløse klippeteknikk.

Gjennom suturteorien kan vi knytte det å fortelle gjennom filmmediet til klippingen av filmen, og beskrive hvordan en synsvinkel som ikke oppfattes som tilhørende en bestemt karakter i filmen kan etableres, en synsvinkel som likevel ikke trekker oppmerksomhet mot seg selv (argumentet er at i forbindelse med kontinuitetsklippingen i den klassiske filmen er det ikke påtrengende for tilskueren å



stille spørsmålet – hvem *ser* dette.) Grunnleggende handler dette om at den klassiske klippeteknikken *shot/reverse-shot* kompensere for billedfeltets ramme og den neglisjering av tilskuerens synsvinkel dette i utgangspunktet representerer: «Den fraværende fra kamerainnstilling én er et element i den koden som trekkes inn i budskapet ved hjelp av kamerainnstilling to. Når kamerainnstilling to erstatter kamerainnstilling én, flyttes den fraværende fra utsigelsesnivået til fiksjonsnivået» (Dayan 153). Som Halvard Fosshem har påpekt innebærer dette at filmbildet ikke bare definerer den situasjonen vi ser, men også forteller «hva det var som befant seg i det området som i forrige bilde var bak oss» (18). Bak oss var naturligvis også «kamerakroppen» og på denne måten forsvinner kameraets fysiske og romlige eksistens, og dermed materialiseringen av forutsetningen for tilskuerens synsfelt.

Dette understreker hvor avgjørende den tidsmessige dimensjonen ved filmen er i skapelsen og opprettholdelsen av illusjon. Det er ikke bare opplevelsen av filmens romlighet som skapes gjennom at tagningen fra én kameravinkel «gror» sammen med neste tagning fra en annen vinkel, men også tilskuerens opplevelse av selv å være plassert i filmens rom. Tilskueren lever så og si gjennom bildene, når klippingen er orientert mot å skape en fortellende diskurs. Hvis man bryter med denne konvensjonen for kontinuitetsklipping, kan det ha konsekvenser for tilskuerens opplevelse av psykologisk dybde. Med refleksive grep kan filmen fremstå som en synlig diskurs i stedet for en allerede helhetlig virkelighet, gjennom en fortellerstil som karakteriseres ved opasitet i stedet for transparens. På det tidspunktet hvor *Polly Maggoo* ble laget, hadde flere av nybølgeressissørene eksperimentert med ulike effekter av klipping og lengden på tagningene. Godards filmer (og Raoul Coutards kameraføring) gjør dette systematisk, for eksempel gjennom lange laterale tracking-tagninger. Disse trekker oppmerksomheten mot kameraets bevegelse, spesielt fordi kamerabevegelsen som regel ikke følger de handlende karakterene, men lever sitt eget liv (*Weekend* 1967, *Pierrot le Fou* 1965, *Vivre sa Vie* 1962). Slike grep både estetiserer og distanserer det fremstilte.

I tillegg til at episodestrukturen i *Polly Maggoo* bryter fortellingens overordnede kontinuitet, er det på makronivå også elementer ved klippingen som bryter tiden og rommets logikk. Synliggjøringen av kameraet er en måte å nedbryte suture-effektens fiksjonsrom på, gjennom å trekke tilskuerens oppmerksomhet mot produksjonsteknologien. I tillegg styres oppmerksomheten mot selve klippingen, blant

annet i form av et grep hvor ny informasjon rekontekstualiserer det vi allerede har sett. Et eksempel på dette er avsløringen av tilskuerne i tv-selskapets visningssal etter den stadig mer fragmenterte sekvensen med Polly, som etablerer en ny fortolkningsramme for de filmbildene vi akkurat har sett. Denne typen brudd er mer beslektet med overraskelsen, enn med fornektelsen av identifikasjon. Som Stam sier om den innskutte fortellingen: «It casts a spell and then as quickly disenchant» (*Reflexivity* 5). Man kan derfor se dette som en fotografisk selvbevissthet som bryter konvensjonene for kontinuitetsklipping for deretter å utnytte de samme konvensjonene til å legitimere disse bruddene og forankre de i filmens diegetiske fiksjonsunivers. En synsvinkel skapes retroaktivt, og slik brukes kontinuitet til å skape ambivalens. Sutureteorien er nyttig i sitt fokus på klippingen, men den blir for generell når den hevder at tilskueren posisjoneres eller interPELLERES gjennom denne alene. Derfor kan heller ikke brudd med suture automatisk forklare at noe oppleves anti-illusjonistisk.

Foreløpig kan vi konkludere at avbrytelsene i *Polly Maggoo* skaper en anti-illusjonisme som fortsatt insisterer på representasjon. I neste avsnitt vil jeg se nærmere på det komiske og subversive potensialet i den avbrutte fortellerstrukturen.

### **Innskutte fortellinger og subvertering av fortellerlogikken**

Effekten med kameraet i filmen skaper en fortellerstruktur preget av brudd, vitensfall og overraskelser, og er en av flere måter den urgamle teknikken med innskutte fortellinger brukes på. Dette er en teknikk som stammer helt tilbake fra Shakespeare, dramatikeren Brecht fremfor noen så som sin stamfar, og Shakespeares stykker er som Stam påpeker et lager av V-effekter (*Reflexivity* 4).

I tillegg til effekten med kamera-i-filmene, er det hovedsaklig drømmelogikken som gir *Polly Maggoo* den episodiske strukturen, der avbrytelsene mange ganger grenser til det absurde. Filmene minner på denne måten mer om den fellinieske, sirkusaktige *8 1/2* enn om den mer kjølige analysen i *Le Mépris*. En annen nærliggende sammenligning er Buñuels modernistiske klassiker *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972), hvor seks venner prøver på noe så tilforlatelig som å holde et måltid sammen, noe de aldri klarer å gjennomføre. Enten er restauranteieren død, de får et kavaleri marsjerende inn i stuen, hele scenariet viser seg å være en drøm eller selskapet befinner seg plutselig på en scene

med publikum i salen. Det som konstant forstyrres er ikke bare selskapets middagsambisjoner, men samtidig også tilskuerens tro på fortellingen. Avbrytelsen skaper en komisk irritasjon som rekontekstualiserer situasjonen. Avgjørende for denne effekten er at «konteksten» for scenariet ikke signaliseres på forhånd, slik konvensjonen ville være i den klassisk fortalte filmen. Et annet eksempel på dette er mange av Makavejevs filmer, for eksempel *WR: Mysteries of the Organism*, mens man for eksempel filmene til Andrej Tarkovskij finner eksempler på oppløsning av tid og rom som ikke skaper komiske irritasjoner, men heller en miming av drømmen, minnet eller bevissthetsstrømmens logikk. Avbrytelser og en episodisk struktur er imidlertid mest utbredt i komedien.

Fortellingen rundt tv-produksjonen i *Polly Maggoo* fungerer på samme måte, der avbrytelsene og gjentakelsene blir både irriterende og komiske. I tillegg brytes filmens kontinuitet av sekvenser som avslører seg som karakterenes drømmer, fantasier, eller indre visualiseringer av et radioshow - som fiksjoner som avslører seg selv og erstattes av nye. Denne strukturen hjelpes et stykke på vei ved at de sentrale karakterene alle er naive drømmere: Reporteren Grégoire drømmer om Polly, men har også mareritt om at tv-kollegaene retter mikrofonen mot han og parerer «Hvem er du?» - et spørsmål han ikke selv kan svare på. Den bortskjemte Prins Igor, installert på et rom fullt av leketøy og teknologiske underholdningsmaskiner, drømmer om Polly, om at han stiller opp flagg, barn og hornorkester til mottakelse når hun pelskledd ankommer vinterlandet hans. Og om hvordan hun underholder han med sang og dans som om hun skulle være enda et av hans fjernstyrte leketøy, blant annet i en americana-fetisjistisk parodi på Shirley Temple mens hun synger *Animal Crackers in my Soup*.<sup>28</sup> Polly selv drømmer om å bli gift med sin prins, som i drømme tar henne med på en flytur over takene i Paris.

---

<sup>28</sup> Et hit fra filmen *Curley Top* (1935) med barnestjernen Temple i hovedrollen.



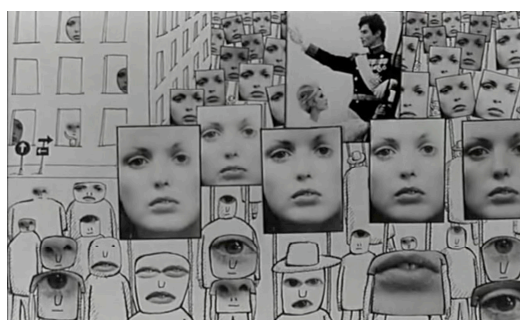
### 2.3 Drømmere, drømmer og episoder – prins Igor og Polly Maggoo.

En annen film som effektivt bruker teknikken spillet-i-spillet, eller innskutte fortellinger til å fortelle gjennom episoder i stedet for den store fortellingen, er Buster Keatons *Sherlock, Jr.* (1924). Gjennom ikke bare filmen-i-filmen, men i tillegg drømmen-i-filmen-i-filmen, skaper Keaton her en struktur som er mer forenelig med komediens opprinnelige gag-format, og som samtidig legitimerer de ulogiske strukturene komikken bygger på. Til en viss grad er det naturlig å se en film som *Polly Maggoo* i forlengelse av denne tradisjonen. Filmens tematisering av iscenesettelse gir grunnlag til en struktur av løst sammenkjedede gag-episoder, og disse gag-episodene blir små fortellinger som blir hengende i det uvisse, eller som avbrytes. Forstyrrelsen av hva som kan forventes som logisk skaper situasjoner som er absurde eller komiske. Noen ganger begge deler. De

subverterer også den klassiske aristoteliske fortellerlogikken i den klassiske spillefilmen – dominoeffekten. Forventingen om årsakssammenheng er, slik vå så Bordwell fremhevet, noe som styrer tilskuerens orientering i filmens elementer. Dette har sammenheng med neglisjeringen av motsetninger i den klassiske måten å fortelle film på. V-effekten blir her knyttet til å bryte grunnleggende prinsipper for kontinuitet vi kjenner fra Hollywood-filmen. Slik vi så beskriver Bordwell tilskuerens opplevelse av denne som et sett av koder/problemer som cuer tilskueren til å danne en helhetlig, sammenhengende fortelling. Dette innebærer at ellipser og brudd i fortellingens struktur blir alltid legitimert gjennom indikatorer og tilleggsinformasjon. Filmens elementer (syuzhet) legger premisser, og på grunnlag av dette er det nødvendig for tilskueren å trekke en bestemt konklusjon for å skape en sammenhengende og logisk konsistent fortelling (fabula). Curran mener man kan dra nytte av å se det episke dramaet i lys av et kognitivt perspektiv, og man kan dermed beskrive den kritiske posisjoneringen av tilskueren på denne måten: De grunnleggende premissene for tilskuerens reaksjon presenteres som en del av filmens fortelling, men noen bestemt konklusjon (i forståelsen av at man løser et problem) er ikke nødvendig å trekke for å forstå sammenhengen i fortellingen (Curran 180). Jeg mener dette er en viktig premiss for å beskrive det kritiske potensialet i *Polly Maggo*: Det som i filmen oppfordrer til kritisk stillingtagen, eller frigjøringen av tanken om man vil, er at konklusjoner ikke tvinges på tilskueren, men at de logiske bristene og hullene i fortellerstrukturen gjør at tilskueren må trekke sine egne konklusjoner. Elementene som er eksessive i forhold til fortellingen, kan for eksempel leses som kommentarer til innholdet filmen stiller frem, alt avhengig av tilskuerens assosiasjoner og referanser.

I *Polly Maggoo* blir drømmesekvensene absurde avstikkere i fortellingen, før den igjen vender tilbake til seg selv ved karakterenes oppvåkning. Etter hvert i filmen finner de absurde avstikkerne imidlertid ikke lenger motivasjon i en diegetisk rammefortelling. Et eksempel er animasjonssekvensene, som for eksempel den der utklippsdukker av Polly i brudekjole og prins Igor flyr over Paris' tak og lander foran et usselt forstadshus (Illustrasjon 2.3). I en annen scene hvor Polly snakker til seg selv i speilet transformeres ansiktet hennes gjennom animasjonsteknikker som bruker tegninger ovenpå filmbildet og skaper rynker og andre groteske transformasjoner. Fokuset på skjønnhet og frykten for alderdom understrekes av en kvinnestemme på lydsiden som siterer teser om skjønnhet,

ansiktets harmoni og lignende, i et språk og formuleringer som er hentet fra damebladgenren og dens tips til kvinnen: « Øl gir håret styrke, sitron gir det glans. Men det gjør øl også. Hva skal man velge? Har du vibrerende nesebor, som på en hest, er du født under en lykestjerne. Har du en fin munn? Fint tegnet, med svakt oppadpekende munnviker? Passer ansiktet ditt i en sirkel? Alt som er rundt er bra! Gjenskap balansen i ansiktet ditt! Redistribuer dine egne lys og skygger.. » (Illustrasjon 2.4).



#### 2.4 Analyse av skjønnhetsdiskurser gjennom montasje.

I en ganske direkte henvendelsesform til tilskueren presenterer filmen her analyser og kommentarer til motebladene og mediekulturens skjønnhetskult. På didaktisk vis markerer disse sekvensene tematiske poenger i stedet for å fortelle historien, og de kan dessuten fungere som pauser/tablåer som virker som en rekontekstualisering av filmens fortelling. Man kan kanskje si de cuer tilskueren til et kritisk blikk.

Det samme gjelder i en scene som forløper i en slags drømmens logikk, som retroaktivt indikeres som Pollys dagdrøm. Etter den animerte flyturen med prinsen, marsjerer Polly i denne scenen rett inn i et middagsselskap med Grégoire og det han beskriver som sin familie (vi gjenkjenner noen av karakterene fra andre roller i tidligere scener, blant annet fra OKTV). Onklene og fetterne er gjennomført usjarmerende og gjør

narr av Polly, av hennes navn og amerikanske opphav i en slags revyaktig utstilling av kulturelle stereotyper. På menyen står den franske spesialiteten «tête de veau» (kalvehode) som de stolt byr henne. Ved enden av bordet står en tv-skjerm som skifter mellom å vise middagsgjestene på skjermen, og et nyhetsanker som leser meningsløse nyheter. I tillegg til å fremheve møtet mellom fransk og amerikansk kultur og stereotype fordommer, er den absurd komponerte scenen med på å understreke analysen og kritikken av tv-mediet som et av filmens sentrale poenger. I andre scener handler det om hvordan medieskapt fantasibilde blander seg inn i karakterenes drømmer og bevissthet. Her er det imidlertid hvordan tv-apparatet har invadert hjemmet og det sosiale livet, med en meningsløs fordobling av hverdag og nærhet. Her ser vi nok engang et eksempel på den episke formen som var så yndet av Brecht: Vise og fortelle i stedet for å representere og gjengi (mimesis) – en didaktisk form der surrealismen brukes som kommentar. Selv om denne sekvensen retroaktivt blir avslørt som noe Polly drømmer, og dermed på et vis forankres i filmens diegetiske univers, er ikke sekvensen sentral for fortellingen overhodet. Det er heller en metode som tillater filmskaperen å presentere sin mediekritikk i en mer allegorisk form.

Mimingen av tv-mediets fragmenterte uttrykk er også noe som underminerer den *politiske* verdien i avbrytelsens estetikk – et tydelig poeng i filmen er jo nettopp at den elektroniske reproduksjonen av bilder og informasjon fører til en utstrakt kolonisering av hverdagslivets bevissthet, og erstatter selvstendige tanker med ferdigproduserte og klisjéfyllte fortellinger om suksess og lykke. Filmen tematiserer her henvendelsesformer i massemedia, særlig den kvasi-interaksjonelle formen som preger tv- og reklameformatet. Kleins løsning er å iscenesette et «galskapens fjernsyn».<sup>29</sup>

### Eventyrvirkelighet

En annen slik tematisk kommentar representerer handlingstråden hvor prins Igor figurerer - en eventyrfortelling i et uspesifisert vinterland, som står i sterk kontrast til det Paris resten av filmens handling utspiller seg i. Prinsen er imidlertid verken en drøm eller en innskutt fortelling; han rir den hvite hesten mot Paris i tro eventyrstil, men ankommer

---

<sup>29</sup> Reality-genren tematiseres i enda større grad i hans *Le Couple Témoin (The Model Couple, 1977)* hvor et gjennomsnittlig samboerpar plasseres i et kunstig miljø og overvåkes i seks måneder.

landet iscenesatt som et offentlig statsbesøk; han paraderer på Champs Elysées, besøker fabrikker, avduker monumenter. I gatene demonstrerer folk under parolen «Dra hjem prins Igor!». I tillegg til å splitte filmens diegese og skape ulike fiksjonsrom i fiksjonen, kan denne referansen leses som en kommentar til den «fiksjonaliseringen av virkeligheten» kulørtpressen og film-, tv- og motebransjen blir stående som ansvarlige for.<sup>30</sup>

I ukebladromanens virkelighet forenes prinsen og den berømte skjønnheten, men i dette eventyret går det ikke like vel. Mens folkemassene venter på Champs Elysées, stikker prins Igor av for å finne sin Polly, men ender i stedet i armene på en annen kvinne enn Askepott. Polly tar til takke med Grégoire, som ved det første kyss forvandles til en uniformskledd og rakrygget fyr, som viser seg å være den virkelige prinsen for Polly. Det interessante her er at folkeeventyret brukes som kommentar på flere måter i filmen, både som genre og som mytologi: Tv-produsentene vil gjerne fremstille Polly Maggoo som en Askepott-figur, vokst opp i Brooklyn med fregner og regulering, oppdaget på gata og dratt inn i de franske motehusenes glamorøse kulde. Denne historien vil også karakteren Polly gjerne tro på selv, skal vi dømme etter hennes fantaseringer om prinsen når hun får høre han er på jakt etter en modellprinsesse. Disse drømmene fremstilles indirekte som damebladene og reklamegenrens kolonisering av bevisstheten, der skjønnhet og ungdom gir løfter om evig lykke, halve kongeriket, osv. En slutning tilskueren inviteres til å trekke, gjennom å danne paralleller mellom det man med brechtsk terminologi kan kalle «atskilte» elementer; opptrinn, dialog, påkledning og musikalnumre. Disse kan ikke forklares i forhold til filmens diegetiske plan, som karakterenes spontane innfall, eller som motivert i genre, men kaller i stedet på en kritisk distansert fortolkning.

Den som ikke får tro på drømmen, er tilskueren, som i stedet kan stille seg på avstand fra all denne naiviteten, og blant annet erfare at modellenes integritet ikke overgår utstillingsdukkens, når hun i den grad er prisgitt bransjens hensynsløse imperativer om sensasjon og fornying, og at det er lett å bli offer for tv-mediets manipulering. Det er i høy grad en fabel med moral. En iøynefallende parallell til denne

---

<sup>30</sup> En opplagt parallell er det som av pressen ble beskrevet som «århundrets bryllup» - bryllupet mellom fyrst Rainier av Monaco og Grace Kelly i 1956, en stor medie- og ikke minst tv-begivenhet. Ved Rainiers statsbesøk i USA noen måneder før forlovelsen ble offentliggjort, sa ryktene at han var på konejakt, slik vi også ser prins Igor er, når han innimellom avdukingene av monumenter og fabrikkbesøkene, stikker innom et modellbyrå hvor han blir presentert for jentene én etter én.



framstillingen er Godards *Masculin Féminin*, som også ble laget i 1966, hvor han portretterer en ungdomsgenerasjon besatt av popkulturens medierte drømmer, med filmens egne ord beskrevet som «barn av Marx og Coca-cola.» En viktig forskjell fra Godards uttrykk er Kleins bruk av det fantastiske, surrealistiske, og i tillegg den graden av karakterenes karikering Klein insisterer på. I Godards film er skuespillet preget av en større grad av naturalisme, men i *Polly Maggoo* er som vi nå skal se, refleksiviteten også knyttet til spillestilen i filmen.

### **Spillestil, distansering og empati**

Hvordan skaper man et autentisk portrett er et spørsmål som tv-produsentene i filmen kjemper med, men som filmen *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* ikke forsøker å gi noe svar på. I stedet er det representasjonen av helhetlige, realistiske karakterer på film som problematiseres. Posering, overflate og falskhet er sentrale motiver i *Polly Maggoo*, som også gjennom innholdssiden trekker oppmerksomheten mot forbindelsen mellom det teatrale og det kunstige. På mange måter utnyttes tvetydigheten i det teatraliske, gjennom det faktum at filmen er satt til miljøer hvor det er naturlig å forvente selviscenesettelse. Vi kan se eksempel på dette allerede i første scene, hvor forholdet mellom scenen og backstage introduserer «avsløringstemaet» som er gjennomgående i filmen, der tv-produsentene jakter på det autentiske. «Hvem er du?» i filmens tittel gjør narr av tv-mediets overflatiske søken etter sannheten, og generelt latterliggjør filmen dette idealet, mye gjennom spillet på forholdet mellom iscenesettelse, selvfremstilling og drømmer/fantasier. Men i hvilken grad kan man si at refleksivitet kommer til uttrykk gjennom en spillestil som trekker oppmerksomhet mot seg selv, slik at det nettopp er det at det spilles som blir iøynefallende for tilskueren? Dette er et spørsmål som relaterer seg til i hvilken grad det skapes en psykologisk dybde ved filmens karakterer, slik at deres handlinger og reaksjoner kan forklares av tilskueren i forhold til en idé om menneskepsyken.

Hittil i analysen har jeg fokusert på hvordan teknikker knyttet til klipping og fortellerstruktur kan dirigere og avbryte tilskuerens innlevelse. Nå vil jeg se på hvordan teknikker relatert til skuespill og karakterenes fremtoning skaper motstand mot innlevelse i filmen gjennom å underminere viktigheten av empati. Slik jeg har vært inne på er

Brechts ide om distanse knyttet til tilskuerens erkjennelse av at noe blir fremført, og at det fremførte fremstår underliggjort. Dermed er det også viktig for han med en spillestil som skaper distanse mellom tilskuer og rolle. Dette kan i følge Brecht skapes ved at skuespilleren investerer mindre empati i rollen han spiller. Her vil jeg argumentere for at Brechts polarisering av empati og kritisk distanse er relevant for å beskrive potensialet i filmens kritikk og kommentar av massemedia og forbrukerkulturen, selv om Brechts spesifikke forslag til fremgangsmåte for å oppnå V-effekten, som direkte henvendelse til publikum eller dialog i tredjeperson, ikke er spesielt utbredt i *Polly Maggoo*. Imidlertid er det nødvendig med en utdypelse av forholdet mellom følelse og kritisk distanse (slik jeg beskrev i forrige kapittel har følelsene ofte forsvunnet ut i den politiske modernismens resepsjon av Brecht).

Som beskrevet er Brechts innvending mot den aristoteliske tragedien at denne forutsetter tilskuerens empati (og sympati – Brechts *Einfühlung*, innlevelse, dekker egentlig begge) med karakterens følelser, og videre at denne tilskuerens innlevelse i karakterens synsvinkel går på bekostning av at tilskueren ser dramaet fra en synsvinkel der han også kan analysere de sosiale tematikkene implisitt i stykket. Slik vi så innledningsvis er et av forbeholdene med å overføre dette til en teori om det filmatiske uttrykket, at identifikasjon eller innlevelse ikke alene er et spørsmål om identifikasjon med karakterene i filmen.<sup>31</sup> Følelse synes her å settes opp mot fornuft, selv om det som vi har sett er et viktig poeng for Brecht at det ikke er følelser som sådan, bare følelser som resultat av empati med karakterene, han mener bedøver tilskuerens kritiske sans. Brecht setter med dette observasjon i stedet for empati og søker en tilskuerposisjon som Walter Benjamin har beskrevet som en «avspent interesse»:

Det som falt bort i Brechts dramatik var den aristoteliske katharsis, renselsen av affektene gjennom innlevelse i heltens bevegende skjebne. Den avspente interesse hos det publikum som oppføringen av det episke teater sikter mot, forutsetter nettopp at det ikke blir appellert til tilskuerens innlevelsesevne. Det episke teaters kunst består snarere i å framkalle forbauselse enn innføling. Uttrykt i en formel: i stedet for å føle seg inn i heltens skal publikum tvert imot lære seg å bli forbauset over de forhold han beveger seg i. («Hva er det episke teater?» 175)

---

<sup>31</sup> Noe som heller ikke er tilfellet i Aristoteles meninger om tragedien, hevder Curran (171). Dette tar til en viss grad brodden av Brechts kritikk av Aristoteles, uten at jeg skal bruke plass på dette her.

Den avspente interessen Brecht tilstreber med sine V-effekter er ikke en fullstendig fornektning av innlevelse eller identifikasjon, men heller en transformasjon av hvordan denne foregår. Det er et mål at tilskueren skal føle for eksempel indignasjon over sosial urettferdighet. Denne følelsen er imidlertid knyttet til å identifisere årsaker til urettferdigheten, ikke til å identifisere seg med de individuelle følelsene da sistnevnte identifikasjon for Brecht innebærer en følelse av det uunngåelige. Vi blir stilt overfor et bilde som gir oss opplevelsen av at «slik er verden» – lidelse er en naturlig del av menneskelivet. Krittisk distanse hos tilskueren er altså noe som både avhenger av en kognitiv og av en affektiv respons.

Her vil jeg igjen vende meg til den kognitive filmteorien, som tilbyr et synspunkt hvor tilskuerens følelser kan forklares ut fra hvilken *funksjon* de tjener i forhold til å skape mening av filmen. Blant annet har Johannes Riis gitt en detaljert beskrivelse av ulike spillestiler i *Spilletets kunst*, der en grunnpremiss er at følelser har kognitivt innhold når de fremstilles på film (f. eks s. 19). Sli vi så i forrige kapittel blir empati innenfor et kognitivistisk perspektiv beskrevet som en aktivitet hos tilskueren. Det blir dessuten atskilt fra begreper som identifikasjon og innlevelse.

Vektleggingen av empati som funksjonell gjenspeiles i Vaages beskrivelse: «Den empatiske erfaringen bidrar til forståelsen av hendelsene i fortellingen. Erfaringen bidrar også til at den fiksjonelle verdenen blir levende og ses som en verden bebodd av mennesker av kjøtt og blod, og ikke bare som konseptuelle konstruksjoner [sistnevnte er jo ideologikritikkens mål]...Det å leve seg inn i karakterene på en rik og fyldig måte er på mange måter en fullbyrdelse av filmens *diegetiske effekt*» («Levende bilder» 35). Dette har også konsekvenser for hva tilskueren er tilbøyelig til å oppfatte som refleksivt, selvoppmerksomt spill. Som sagt var det dette Brecht søkte mot, og i sine ideer om spilleteknikk tok han inspirasjon i både sirkusklovner, boksekamper, Charlie Chaplin og den gamle kinesiske skuespillkunsten, hvor det var vanlig med symbolsk bruk av kroppen, masker og gester. Riis mener at empati er en naturlig funksjon ved den menneskelige persepsjonen, og at dette også gjelder i forbindelse med menneskelige figurer på film (20). Dette kan forsvare forståelsen av V-effekten som en slags

empatibarriere.<sup>32</sup> I denne sammenheng er det relevant at Riis påpeker at V-effekten kan sees som en type *villet* teatralisk spill, som han samtidig velger å avgrense fra overspill. Overspill definerer han som «opdagelsen af at ekspressivitet ikke tjener en funktion inde i fiksjonsuniverset, at den ikke er udtryk for en type relationel aktivitet» (191). Ekspressivitet er for Riis betegnelsen på det skuespilleren og filmen prøver å kommunisere gjennom påvirkning. Følgelig er overspill altså et eksempel på at den manglende funksjonaliteten søkes kamuflert, uten at det lykkes. Ofte vil dette være ensbetydende med det man oppfatter som en lite vellykket skuespillerprestasjon, selv om det ikke nødvendigvis er tilfellet.<sup>33</sup> I motsetning til dette er V-effekten et eksempel på ekspressivitet som *ikke* forsøker å kamuflere sin mangel på funksjon i forhold til fiksjonsuniverset. Riis ser effekten av dette på tilskueren som et uttrykk for at tilskuerens følelser rettes direkte mot skuespilleren, i stedet for å være en innlevelse i karakterens situasjon (192). Man kan si det her er snakk om en nyanseforskjell, og denne knytter seg til erfaringen av at det ikke virker som av betydning for skuespilleren om vi tror på han eller ei. Slik kan målsetningen om at tilskueren opplever en figur som *blir* rollen i stedet for *er* rollen realiseres. Selv sier Brecht at skuespilleren ikke skal transformeres inn i/til karakteren, bare *vise* denne (Brecht, *Tidens teater* 90). Dermed kan vi oppsummere to ting: Et vilkår for å beskrive V-effekten er å identifisere ekspressivitet som ikke oppleves som motivert i fortellingen. Og, en sentral virkning ved en slik splittelse mellom spillet og hva det representerer, er at det avslører at tilskueren er implisert i filmens henvendelsesform.

### **Identitet som maskerade: Teatralitet og posering**

I utgangspunktet kan man si handlingen og miljøene i filmen *Polly Maggoo* motiverer en ekspressivitet som i mange andre tilfeller kunne oppleves som overflødig. Det å posere, spille roller og gjøre seg til tematiseres helt fra motevisningen i filmens introduserende scene, hvor det klippes mellom forberedelsene og oppsminkingen backstage, og det nøye

---

<sup>32</sup> Vaage skiller mellom kroppslig (automatisk) empati og imaginitiv empati (29). Sistnevnte beskriver en empatisk erfaring som er basert på tilskuerens resonnering, og imøtekommer derfor til dels Brechts kritikk av empatisk reaksjon som resultat av følelsesmanipulering.

<sup>33</sup> Man kan for eksempel argumentere for at spillestilen i mange såpeoperaer ofte fremstår som overspillet, men at dette samtidig er forventet i forhold til genren.

regisserte og ganske pompøse moteshowet som vises foran et imponert publikum. Modellen (på fransk *mannequin* – dukke) står i sentrum for dette showet som en i utgangspunktet identitetsløs figur som kan iscenesettes for å reflektere og tilfredsstille bransjens begjær, nettopp som en dukke.

Dette understreker også ironien i tv-produsentenes forsøk på å lage et innslag om modellen Polly Maggoo til portrettserien *Hvem er du?*, en ironi som ikke blir mindre av at neste program i serien skal handle om paven - *Hvem er du, Paul VI?* Polly skal vise seg som en seig løk å skrelle. For hvordan lager man et autentisk portrett av en kvinne som lever av å posere? Her setter filmen tv-bransjens tilsynelatende jakt på det ekte og autentiske, opp mot motebransjens tilbedelse av overflaten, skjønnheten og det kunstige, uten at noen av disse nødvendigvis fremstår i et bedre lys enn den andre. Uavhengig av V-effekten kan man derfor si filmen tematisk signaliserer en refleksivitet omkring rollespill og tilgjorhet. Kleins interesse for temaet gjenspeiles i følgende sitat: «Mens man på tv ga uttrykk for at man søkte sannheten, den psykologiske sannheten; man ville rive av maskene, var jeg mer interessert i å beholde maskene på, filme de, til og med få folk til å iføre seg masker, fordi jeg synes måten man velger maskene sine på kan være like avslørende» (*William Klein* 12).<sup>34</sup>

Karakteren Pollys rolle i moteverdenens maskerade, gjør at hun nettopp er den karakteren man i størst grad også måtte forvente en teatral oppførsel av. Hun er den identitetsløse dukken som dirigeres rundt, sminkes og kles opp til det ugjenkjennelige. I tillegg til den spektakulære motevisningen i grotten figurerer hun blant annet som levende lik i en gotisk-inspirert motereportasje på kirkegården, og balanserende på taket av Garnier-operaen i en avansert haute couture-bekledning. Motens verden fremstår i filmen som en dramatisk og teatral verden, et skuespill som streber etter å sjokkere, overraske og overgå forventninger, en verden der kvinnen reduseres til en rekvisitt. På denne måten står Polly i filmens fiksjonsunivers allerede på scenen. Et univers som i seg selv er et absurdteater, men som altså i en viss utstrekning også motiverer at karakterene fører seg på teatralisk vis, poserer og kler seg i ekstreme kreasjoner.

---

<sup>34</sup> «la télévision semblait chercher la vérité, la vérité psychologique: on voulait arracher les masques. Or moi j'étais plutôt pour qu'on garde les masques, qu'on les filme, et même qu'on incite les gens à mettre leurs masques parce que je trouve que la façon dont on choisit ses masques est assez révélatrice.»



2.5 Hvordan lager man et autentisk portrett av en kvinne som lever av å posere?

Det er først når poseringen blir overtydelig og karikert, og det gjør den ved en rekke anledninger, at ekspressiviteten også må forstås som en henvendelse mot tilskueren, og rollen som spilles vises frem og latterliggjøres. En av funksjonene dette får, mener jeg er

at teatraliteten, i tillegg til å tappes for psykologisk innhold, også enkelte ganger tappes for meningsinnhold.

Et eksempel er scenen der tv-produsentene har invadert Pollys leilighet i første forsøk på å nå bak modellens fasade, hvor et insisterende kamera også bidrar til å understreke mangelen på kommunikasjon i hennes teatraliske kroppsspråk (Illustrasjon 2.5). «Vi improviserer» sier tv-folkene til Polly, «bare vær deg selv. Naturlig.» Det som derimot hender når kamera kjører og klapptreet smekker er naturligvis at Polly Maggoo, som den vante modell, inntar sine vante oppstillinger, og beveger seg rundt på gulvet fra den ene posituren til den andre.<sup>35</sup> (Gjennom den historiske distansen kan man i tillegg se dette som et dokument over konvensjoner for posering i 60-tallets moteverden.)

De malplasserte gestene kaller ikke på innlevelse, men *signaliserer* en karakter som er konstant selvoppmerksom: Polly kan spille alle rollene designere og fotografer krever av henne, men er ikke like god til å spille seg selv. «Livet ditt er en maskerade» sier intervjueren, og forsøker å bryte ned masken, men når han endelig lykkes i å fremprovosere en tåre på Pollys kinn, fremstår ikke dette plutselige følelsesuttrykket mindre iscenesatt. I tillegg forsterkes effekten av at hun snakker med aksent, og dermed gir inntrykk av å snakke et språk som ikke helt er hennes eget. Med sterk amerikansk aksent i sitt franske forteller hun om familiebakgrunnen og oppveksten i Brooklyn, NYC, og serverer alle replikkene langsomt og nøyaktig, som ble de opplest fra en skolebok i fransk. Hennes handlinger og replikker oppleves i større grad som *siteringer* enn som uttrykk for autentiske reaksjoner, og eksemplifiserer at rollen og skuespilleren som spiller den, ikke smelter helt sammen. Brecht fremhever at sitering kan produsere en V-effekt: «Er den fuldkomne forvandling først opgivet, giver skuespilleren ikke sin tekst som en improvisation, men som et citat» (Brecht, *Tidens teater* 93). Karakterene peker i stedet tilbake på seg selv som konstruksjon, og filmen kommuniserer nettopp dette til tilskueren. Ofte er det vanskelig å se karakterene uten å samtidig se spillet, og det blir mer performance enn illusjon.

Når heller ikke Pollys kroppsspråk er hennes eget, men siterer motebransjens konvensjoner, framtrer hele karakteren som en parodi som karikerer selve modellrollen,

---

<sup>35</sup> Dorothy MacGowan som spiller Polly var modell i virkeligheten, men som skuespiller kun for amatør å regne, og hennes prestasjoner står i forhold til dette. Man kan velge å se dette som en intendert effekt, som heller ikke er ute av takt med Brechts anti-method-acting.

heller enn et flerdimensjonalt portrett av et menneske. Det blir mer modellrollen som stereotypi, enn den psykologiske karakteren Polly, som fremstilles her. Riis beskriver karikaturen som en avart av V-effekten, og den er kanskje mer beskrivende for hvordan karakterene oppleves i filmen: «Karikaturen kan beskrives som en overdrivelse af de bestemte træk der letter idenitifikation af en genkendelig person eller persontype. Skuespilleren fremstiller de let genkendelige træk så vi tager afstand fra figuren, men til forskel fra den stereotype fremstilling så er spillet med vilje teatralisk» (194). Med karikerte sosiale typer, heller enn dybdepsykologiske portretter, kommer filmene tett på denne siterende spillestilen.

I tillegg karikeres det identitetsløse ved modellrollen ved hjelp av setting og scenografi i den stiliserte, tablåaktige scenen fra sminkerommet: En rekke modeller kledd i striper av sort og hvitt, er regissert på en bakgrunn av vertikale sorte og hvite striper, og kamera panorerer frem og tilbake bak det imaginære speilet. I den grafiske estetikken, både i interiør, bekledning og i modellenes sorte pasjefrisyrer kan man tydelig gjenkjenne 60-tallets designtrender og formspråk: geometriske figurer, sterke kontraster og referanser til op-art (Illustrasjon 2.6). Dialogen modellene fører går i såpeopera-jargon, og dreier seg først og fremst om utseendet, hvordan man bør kle seg, problemer med menn og kjærligheten og hva de har lest i blader. I like frisyre, sminke og klær fremstår modellene som tomme ekko av hverandre og av en banal overflatekultur, noe som forsterkes av at kvinnenes nærmest synkrone reaksjoner. Slike tablåaktige scener bruker filmen som et slags levende fotografi.



2.6 Modellene i sminkeboksen har blant annet lest at Prins Igor søker en modell-kone.

«Hvad man derfor må lade falde er forestillingen om en fjerde væg, som fiktivt lukker scenen af ud mot publikum, hvorved der opstår den illusion, at det, der skjer på



scenen, finder sted i virkeligheten, uden publikum. Princiipielt er det under disse omstændigheder muligt for skuespillerne at henvende sig direkte til publikum,» skriver Brecht om forutsetningene og målet for det distanserende skuespillet (91). Poenget her, kan man utlede, er ikke nødvendigvis at skuespillerne skal henvende seg direkte til publikum i salen, selv om de også kan gjøre dette, men at skuespillet skal fremheve at det *er til for publikum*. Direkte henvendelser til kameraet figurerer i *Polly Maggoo* som en del av den tv-inspirerte henvendelsesformen, men det forekommer for eksempel ingen eksplisitte sekvenser hvor skuespilleren kommenterer seg selv. Dessuten kan man argumentere for at filmen gir andre vilkår for illusjonsbrudd og effekter enn teatret, og at skuespillerens henvendelse til kameraet kan ikke få samme effekt som teaterskuespillerens henvendelse til publikum i teatersalen, fordi det ikke oppleves like konfronterende når det fysiske rommet ikke er delt.

### **Oppsummering – distansering og det komiske**

Ut over det at vi for eksempel må være i stand til å identifisere de romantiske aspirasjonene til henholdsvis Polly, prins Igor og Grégoire Pecque, er empati ikke noe som nødvendigvis kan hjelpe oss å *forstå* hendelser i filmen. Den karakteren som kanskje i størst grad kaller på empatisk innlevelse er Grégoire, som ved tilfeller tilbyr en posisjon vi kan betrakte den flate, ville verden fra. Hans dagdrømmer og indre monologer skaper en viss dybde, og gir inntrykk av en karakter som forholder seg kritisk til sine omgivelser. (I en viss forstand kan han sees som en stand-in for regissøren.) Hans innvendinger mot klipperens manipulative montasje av råmaterialet til portrettet av Polly, er et eksempel på dette. Imidlertid brytes denne karakterens troverdighet ved andre anledninger, hvor han infantiliseres gjennom representasjonen av hans drømmer om Polly eller om å være en god reporter.

Situasjonene som mest tydelig trekker oppmerksomhet mot spillet, og dermed bidrar til en distanse mellom tilskuer og rolle, er knyttet til karakterene Polly, Miss Maxwell og prins Igor. Når karakterene i stedet kommer til syne gjennom karikaturen, er dette en teatral overdrivelse som henviser til typer gjennom å utheve enkelte karaktertrekk, og skuespillet får en *metonymisk* (det store i det lille) funksjon, som dermed innebærer en estetisk distanse i representasjonen. Overdrivelsen tydeliggjør

spillet og skaper karakterer som henviser til andre representasjoner. Motebransjens objektgjøring av kvinnen blir overtydelig når modellene fremstilles som naive og uselvstendige, samtidig som de toneangivende i bransjen fremstår som selvopptatte og diktatoriske. Miss Maxwell, motebladredaktøren, er for eksempel en regelrett heks, i spissede øyenbryn og dramatisk sminke, oppspærrede øyne, løftet hake og med befallende replikker. Designeren Ducasse fremstår som en selvopptatt eksentriker som ikke lar noe stå i veien for sine visjoner, og presenterer innholdsløse imperativer om moten og fremtidens kvinne: «Klær burde være mer strukturerte enn de er for øyeblikket! Vi må omstrukturere strukturene, gjøre kvinnen klar for vår kosmogene tidsalder» er for eksempel hans kommentar til det aktuelle motebildet. Med karikaturen som form, skaper Klein her en satire som setter hele motebransjen i et dårlig lys. For å oppleve denne kritikken er det ikke nødvendig at vi får sympati med de enkelte karakterene, bare at vi identifiserer hva de metonymisk refererer til.



2.7 Miss Maxwell: Karikatur av Vogue og Diana Vreeland.

Også staben fra OKTV fremstilles som frambusende og overkjørende, opptatt av en ting: å lage fengende tv. For eksempel skriker redaktøren i røret til reporteren på telefon fra Brazzaville: «Hvor mange døde? Fikk du det på tape?» og viser samme kynisme som resten av staben når de akker seg over den personlighetsløse modellen de skal portrettere: «Hun er ikke akkurat den skarpeste» og «hun eksisterer ikke,» er noen av stabens kommentarer. Dette er fremstillinger satt på spissen, og gir dermed en effekt hvor karakterene kommenterer sin egen urimelighet gjennom at den fremstår så overdrevet. Tv-bransjen, som i sin autentisitetshunger er tilbøyelig til å gå over lik, fremstår dermed som like kynisk og inhuman som Maxwell og co. Dette gir grunnlag til en type innlevelse som har mer til felles med hva som er kjennetegnende for mange typer komedier – det

divergerende forholdet mellom hva karakteren i filmen opplever/gir uttrykk for, og hva tilskueren føler. I komedien er det for eksempel naturlig å le av at noen slår seg. Dette kan blant annet ha sammenheng med at vi ikke opplever figurenes anliggender som realistiske og at vi dermed ikke tar de alvorlig, og dette er noe Riis beskriver som kjennetegnende for komedien (187). Jeg vil la dette poenget ligge, og heller vende tilbake til det i neste kapittel, hvor jeg med inspirasjon i Bakhtins teorier skal trekke på et mer nyansert begrepsapparat for å beskrive den komisk, distanserte representasjonen.

«The object of performance is to make it easier to give an opinion» skrev Brecht (*On Theatre* 128). Og et annet sted: «Godtagelsen eller afvisningen af [karakterenes] ytringer eller handlinger skulle ske i bevidsthedens sfære i stedet for som hidtil i tilskuerens underbevidsthed» (*Tidens teater* 64). Selv om Brecht appellerer til bevisstheten her, er det et poeng at følelsesmessig engasjement hos tilskueren kan være en forutsetning for å felle en dom, enten det innebærer å le av eller ta avstand fra det filmen fremstiller (jfr. Curran 182). Parodi og satire, som Brecht selv anvendte i sine stykker, er eksempler på uttrykk som setter semantisk autoritet over kilden som det refereres til, og dermed til en viss grad er avhengig av å engasjere tilskuerens sympati med sin sak. Den karikerte fremstillingen av mote og media tjener som en latterliggjøring som er lett å identifisere i *Polly Maggoo*, men fordi uttrykket skaper distanse, er det sannsynlig at tilskueren er oppmerksom nettopp på denne polemikken. Man kan diskutere om dette er noe som frigjør tanken i større grad enn hvis kritikkverdige forhold ble vist frem på en måte som vekket en empatisk erfaring. Dette er en debatt jeg vil komme nærmere inn på neste kapittel, hvor jeg vil fokusere på refleksivitet og voldskritikk i *Mister Freedom*.

Et poeng jeg her avslutningsvis vil drøfte knytter seg til ideen om kunsten som noe som forandrer samfunnet: For Brecht var det viktig å vise at verden var menneskeskapt og dermed kunne forandres av mennesker. Dette, som er den marxistiske grunnkjernen i Brechts estetikk, innebærer å flytte fokus fra enkeltmenneskets psykologi til samfunnsstrukturer og historiske forhold. Er det relevant å beskrive *Polly Maggoo* i forhold til denne målsetningen? Kanskje. Med forbrukersamfunnet som mål kritiserer Klein sentrale aktører i produksjonen av begjæret dette bygger på. Han angriper et av symbolene på fransk klasse – «la mode» – og ideen om den gode smaken, og fremstiller dette som et iscenesatt absurdteater med objektgjorte unge skjønnheter på scenen og

borgerskapets kvinner i salen. Denne teatraliske verdens spill av overflater er et av de sentrale temaene i *Polly Maggoo*, uttrykt av reporteren Grégoire til sjefen, i et ekko av Andy Warhol - «overflaten er alt, det er det livet er.» Dette presenteres med en ironi, som samtidig antyder at sannheten finnes, den kan bare ikke iscenesettes. Noe bud på hvor det autentiske befinner seg, gir filmen imidlertid ikke. Denne holdningen gjenspeiler seg også i Kleins tilnærming til dokumentarfilmformatet, som viser liten tro på bildets sannhetsverdi (Smith, *Témoin* 215). Det er tydelig at hans interesse går mer i retning av å fange og innkretse de forskjellige «maskene» som må til for å artikulere identiteter i et moderne mediesamfunn. Potensialet i Brechts ideer virker her umulig å anvende uten å konfrontere historiske endringer med hensyn til utbredelsen av massemedia. Frederic Jameson angriper denne problematikken og historiserer Brechts teorier:

The fundamental difference between our own situation and that of the thirties is the emergence in full-blown and definitive form of that ultimate transformation of late monopoly capitalism variously known as the *société de consommation* or as post-industrial society. (208)

For Brecht var Hollywood-filmen et uttrykk som serverte tilskueren bildet av en verden som ikke kunne forandres, og dermed en henvendelsesform som var passiviserende for individet. I forbrukersamfunnet blir både reklamemedia og Hollywood-filmen bærere av en ideologi som knytter identitet til forbruk, slik den franske filosofen Jean Baudrillard har beskrevet; samfunnet blir et overflatisk teater. Brechts appell til en virkelighet utenfor representasjonen blir problematisk i denne (postmoderne) konteksten: «the ubiquity of television, and in particular its manufacture of news and personalities as show-values, tends to subvert the very concepts of the 'real' and the 'political'» (Elsaesser 179). Flere bilder fører ikke nødvendigvis til et mer nyansert bilde av virkeligheten, for også (audio-) visuelle diskurser bestemmes av normer, genrer og konvensjoner for representasjon. Elsaesser beskriver i den forbindelse hvordan utbredelsen og avanseringen av masse- og reklamemedia innebærer en devaluering av det radikale potensialet i teknikker som distansering og selvrefleksivitet (179). Montasje-begrepet var viktig for Brechts avbrytelsens teater, og i Benjamins teori om det masseproduserte bildets auratap. Imidlertid har reklamens retoriske anvendelse av montasjeteknikker i kombinasjon med kvasi-interaksjonell henvendelsesform avsløret at det subversive potensialet ikke ligger i teknikken, men i kombinasjonen av metode og hva som settes sammen. Utfordringen Klein står overfor i tv og sensasjonspressens tidsalder blir å bruke V-effekter og

refleksivitet som noe mer enn å italesette postmodernitetens tegnoverflate. Ved å subvertere forbrukersamfunnets diskurser, kan disse forestillingsbildene imidlertid devalueres gjennom parodien. Dermed gjenstår det et kritisk potensial i V-effekten.

Dette vilkåret vil neste analysekapittel handle om. Men i stedet for å vende meg til teorier om det postmoderne, vil jeg heller vende meg til ideer grunnet i folkekulturens anti-illusjonisme.



### 3. Intertekstualitet i *Mister Freedom*: Karnevalisering og pop som politisk kommentar

I forhold til temaet for *Polly Maggoo* er William Kleins bakgrunn som motefotograf avslørende, men enda mer avslørende er *Mister Freedom* om regissørens bakgrunn som billedkunstner. I denne filmen kan det virke som Klein har tilnærmet seg filmmediet mer eller mindre som et lerret, hvor hele universet ned til minste detalj skal bygges opp fra grunnen av. Dette skjer på en måte som har paralleller i popkunstens stilisering og dens muligheter for visuell kommentar. Det finnes detaljerte tegninger til filmens kostymer og effekter, tegnet av Klein selv, og resultatet på filmen gir et tegneserielignende uttrykk, der virkelige mennesker en stor del av tiden beveger seg rundt i et grafisk univers av rødt, blått og hvitt. Denne sentraliseringen av kulissene og filmens sceniske virkemidler minner om radikale eksempler fra den tyske ekspresjonismen, slik som Robert Wienes *Dr. Caligaris kabinett* (1920), men handler mindre om å eksternalisere et indre, psykologisk univers, og mer om å karikere og avpsykologisere virkeligheten.

Vi så i forrige kapittel hvordan avbrytelsene og den siterende, parodiske spillestilen kunne skape komiske effekter og en representasjon preget av latterliggjøring. På denne måten oppfordres det til en kritisk distansert tilskuerdeltakelse hvor engasjementet fortsatt er viktig, selv om dette ikke nødvendigvis betyr et følelsesmessig engasjement i filmens karakterer. *Mister Freedom* preges i enda større grad enn *Polly Maggoo* av figurer som er karikaturer. Fortellingen er også preget av å være episodisk, selv om det ikke i like stor grad brytes mellom forskjellige diegetiske plan. Den mest sentrale effekten i *Mister Freedom*, som også tidvis forekommer i *Polly Maggoo*, er imidlertid det påfallende eksessive i kostymer og scenografi, en slags iføring av masker som både gjelder filmens figurer og deres omgivelser. Her vil jeg i større grad fokusere på hvordan dette bidrar til å fremstille mennesket som en dehumanisert figur. Videre vil

jeg se på forholdet mellom den parodiske refleksivitetens *flerstemmighet* og mediekritikken. Her vil det være sentralt å fokusere på den delen av filmens refleksivitet som artikuleres gjennom intertekstualitet. Intertekstualitet, et begrep fra Kristeva, er slik Helle Kannik Haastrup påpeker et grunnvilkår for alle tekster, men likevel et begrep som er mer hensiktsmessig å bruke om tekster som eksplisitt henviser til andre fiksjoner og utvider sitt betydningsfelt gjennom disse referansene (130).

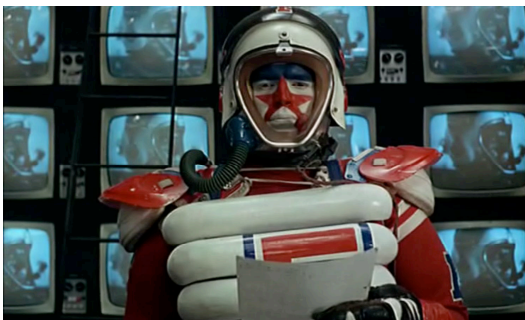
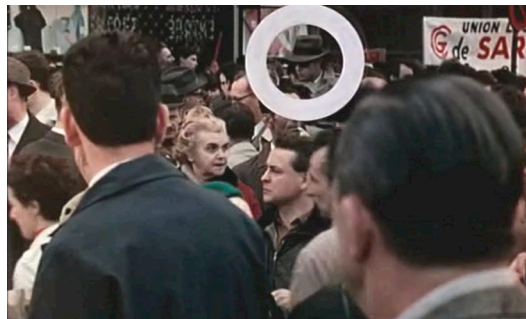
### **Handlingsreferat: Superman i Paris - parodi på en film**

Filmen åpner med lyden av sirener og skuddsalver over bilder av branner, gatekamper og politiaksjoner. Deretter får vi se en hamburgerspiseende sheriff (John Abbey) på kontoret, hvor det amerikanske flagget i bakgrunnen viser seg å avsløre en skjult dør. I det hemmelige rommet henger Mister Freedom-drakten mellom tau, våpen og en rekke masker. Iført denne inntar sheriffen sitt alter ego - Mister Freedom, komplett med susp, skulderputer, hockey-hjelm og en armbånds-tv som kaller han til Freedom-bygningen, tilholdssted for Shell, Texaco og Freedom Inc. Her mottar han ordre fra sin overordnede, Doctor Freedom (Donald Pleasance): «We have trouble in France. The red commies are invading from Switzerland.» Mister Freedom beordres til Paris for å redde de franske «mixed-up, sniveling, cry-babies,» og begrense utbredelsen av antifrihets-ideologien. Samtidig skal han hevne drapet på Capitain Formidable (Yves Montand), amerikanernes tidligere utsending i Paris, offer for de allierte av Red China Man. Ankommet Paris tas han imot av den forførende og lettkledde frihetsforkjemperen Marie Madelaine (Delphine Seyrig), som driver en spionvirksomhet forkledd som eskorteservice, og en entusiastisk gruppe sympatisører, som kledd i stjerner og striper ligner en blanding av fotballsupportere og valgkamppedarbeidere. Scenen blir gitt Mister Freedom, og alle stemmer i «For he's a jolly good fellow» akkompagnert av den maniske Mister Drugstore ved pianoet (Serge Gainsbourg). Mister Freedom's frihets-peptalk og Amerika-reklame akkompagneres av en rekke filmklipp fra tv-reklamer og turistbilder som fremkaller ideen om den amerikanske drømmen og beslektede konsepter som individuell frihet, fysisk styrke og forbrukerlykke.





3.1. Mister Freedom ønskes velkommen i kampen mot den gule og røde fare, og for utbredelsen av den «frie» verden.



3.2 Blanding av fiksjon og dokumentar: Ikke alle har samme oppfattelse av «friheten».

Varietéshowet etterfølges av den kollektive syngingen av frihetsmarsjen med den noe repetitive teksten «We fight for freedom, for one and for all/It's you-and-me-dom and ten feet tall... We'll always beat'em with star-spranged freedom.»

I det fabrikk-lignende lokalet setter frihetskjemperne opp *Freedom Camp*, en kombinert treningsleir og overvåkningssentrum, der fantasifulle drakter, tekniske finesser, merkvverdige våpen og diverse agitpropdetaljer, inkludert iskrem og toppløse jenter, er sentrale rekvisitter. I forsøket på å identifisere og uskadeliggjøre Frankrikes antifrihetskrefter, vender Mister Freedom seg først til den amerikanske ambassaden - et gigantisk supermarked hvor lettkledde cheerleadere danser rundt. «How are Batman and John Wayne?» spør ambassadøren, før møtet fortsetter langs supermarkedets endeløse reoler. De blir enige om franskmennenes merkelige folklore og misforståelse av demokratiet, og Mister Freedom får med seg prøver fra vareassortimentet i form av James Bond-aktige gadgets og hemmelige våpen. Mister Freedom går videre til møte med Superfrenchman - en gigantisk, snakkende ballong, en karikatur med påfallende likheter med den franske presidenten Charles de Gaulle. Denne avviser Mister Freedom's tilbud om en «atomic-trolley-bus» i bytte mot hjelp til å innføre demokrati: «I'll call you if I need you» sier den arrogante franskmannen. Mister Freedom vil derimot ikke finne seg i å vente på franskmannens initiativ, og etter mislykkede forhandlinger med motstanderne Moujik Man (Phillippe Noiret), Red China Man og French Anti-Freedom (FAF) starter forberedelsene i Freedom Camp. Med sin voldelige fremferd lykkes Mister Freedom's «frihetskjemper» imidlertid ikke særlig godt med å vinne det franske folkets sympati, og det hjelper ikke på saken at Mister Freedom har tatt livet av Red Maria, et av ikonene for FAF. Etter en rekke demonstrasjoner (illustrasjon 3.2) konkluderer Mister Freedom med at det er best å sprengre et par byer i lufta. – Dette kan ganske enkelt styres ved noen tastetrykk i Freedom campens kontrollsenter, hvor de også kan bevitne utslettelsen gjennom tv-overføringer. Hardt stilles mot hardt når Mister Freedom til sist ender sin skjebne som en ekte martyr: Etter at campen er invadert og hele teamet slaktet griper han til *l'arme absolue* – det absolutte våpenet, som tilintetgjør hele Frankrike og de utakknemlige franskmennene, og dermed også han selv.

## Politikk, pop og karneval

Klein tar ulike bilder på krig og antagonismer fra populærkulturen og rister dem sammen til *Mister Freedom*, noe som allerede ved første øyekast gjør nettopp underliggjøring til et treffende begrep. Med antirealistiske kostymer, todimensjonale karakterer og navneanalogier som Mister Freedom, Superfrenchman, Moujik Man og Red China Man er referansene til Vietnam-krigen, den kalde krigens antagonister og stridighetene på venstresiden i Frankrike ganske åpenlyse. Imidlertid var det først og fremst en litt for iøynefallende karikatur av den franske presidenten Charles de Gaulle og det autentiske dokumentarmaterialet fra studentopprøret i mai som gjorde at filmen ble holdt tilbake i sensuren og fikk nasjonal distribusjon først etter et år på klippebordet (Smith, *Echoes* 207). Selv argumenterte Klein for at dette hovedsaklig var en film om amerikanere og amerikansk imperialisme: «There's a puppet show aspect to the way Americans conceive of politics and war which everyone accepts and which is frightening» uttalte han i et intervju i «Image et Son» i 1968 (sitert i Smith, *Echoes* 214). Inspirasjonen til den marionettalluderende formen kom etter signende fra Joris Ivens bidrag til *Loin de Viêt-nam*, som viste vietnamesiske bønder og soldater flokke seg omkring en satirisk, skjematisk teaterforestilling (Smith, *Echoes* 214). Kombinasjonen av stilisert satire og ironisk popdesign reflekterer i noen grad tidsånden i sitt slektskap med Stanley Kubricks *Doctor Strangelove* (1964) og *A Clockwork Orange* (1971). En liknende blanding av dokumentar og fiksjon kan vi dessuten finne i Haskell Wexlers motkultur-portrett fra Chicago, *Medium Cool* (1969). I en fransk kontekst er imidlertid den tydeligste parallellen i Godards *Les Carabiniers* (*The Riflemen*, 1963) og *Weekend*, som begge viser vold og ødeleggelser i en samfunnskritisk dystopi, og hans *La Chinoise* (*Kineserinnen*, 1967), en episodisk og tablåaktig skildring av studentaktivister som setter opp en maoist-celle i en parisisk herskapsleilighet. Til forskjell fra Godard kan Klein som nevnt sies å støtte seg mer til potensialet i komiske former, og til avvisningen av karakterer med psykologisk troverdighet. Jeg vil underveis komme mer inn på paralleller og forskjeller mellom disse to.

Det er ingen tvil om at iscenesettelsen i Kleins filmer reflekterer samme skepsis til en realistisk gjengivelse av menneskepsykologien som hos Brecht. Som jeg har beskrevet var dette for Brecht grunnet i frykten for at tilskueren ville oppleve

menneskelig lidelse og sosial urettferdighet som et skjebnebestemt aspekt ved livet, og ikke se at dette var resultat av sosiale undertrykkende strukturer og prosesser. En anti-illusjonisme basert på en selvbevisst, visende, siterende spillestil kunne motvirke dette. Det samme kunne en episodisk struktur som begrenser den dramatiske intensiteten i fortellingens fremdrift og gir rom for tanken. Jeg mener som sagt det er en relevant lesning å se begge filmene i forlengelse av denne kritikken av illusjonisme, som tilbyr distanse og rom for kritisk refleksjon. Vi har allerede sett at med supplerings fra kognitiv filmteori kunne *Verfremdungstechniken* som spillestil, klippestil og fortellerstruktur i *Polly Maggoo* også beskrives som *Verfremdungseffekten*, det vil si at de oppmuntrer til en bestemt type tilskuerengasjement. Kleins egen beskrivelse av *Mister Freedom* med referanse til Brechts *Tolvskillingsoperaen* er absolutt er beskrivende for filmens uhøytidelige og ganske uortodokse blanding av sangnumre og vold. Samtidig viser *Mister Freedom* et ganske uforpliktende forhold til Brechts didaktiske idealer, og innfører som *Polly Maggoo* det episke teatrets pedagogikk i mediasamfunnet.

Underliggjøringen og det transformerte uttrykket som preger universet filmen stiller frem, går i *Mister Freedom* i enda større grad i retning det groteske, absurde og karnevaleske. Karnevalet har innenfor populærkulturstudier gjerne blitt brukt som en metafor for komiske og parodiske formers opprør mot autoritære og offisielle diskurser, en beskrivelse som har opphav i Bakhtins litteratur- og språkstudier. Bakhtin fokuserte på flerstemmigheten i karnevalets latterkrefter, og så disse som frigjørende, inkluderende og antihierarkiske.<sup>36</sup> Slik Alison Smith fremhever, er det mye som tyder på at Kleins utnyttelse av karnevalsspråket var et forsøk på å appellere til folkekulturens subversive krefter, og han beskriver selv *Mister Freedom* med Bakhtins terminologi: «...the starting point was carnival-puppets and if all the characters weren't carnivalesque it would have been cheating» (Klein sitert i Smith, *Echoes* 215). Sistnevnte er en kommentar til filmens manglende appell hos marxist-leninistiske grupperinger i Frankrike, som reagerte på den karikerte fremstillingen av både «fiender og venner» (Smith, *Echoes* 214-215). I den karikerte representasjonen av både amerikanske myndigheter, Frankrikes president og ministre, maoister, kommunister og studentaktivister (FAF), er det ikke noen igjen for tilskueren å holde med, og verden fremstår som et karneval på villspor. Denne antinaturalismen dehumaniserer filmens univers i enda større grad enn det som er tilfelle

---

<sup>36</sup> Utvikles i blant annet *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1929) og *Rabelais and his World* (1965).

med *Polly Maggoo*, med den konsekvensen at *Mister Freedom* først og fremst fremstår som en parodi på en film; et filmunivers hvis status gir mening kun hvis man identifiserer ironien i måten karakterer og handling fremstilles på. Å gi hensynet til psykologisk troverdighet og tilskueridentifikasjon på båten, er noe som ofte blir beskrevet som et grunnleggende trekk ved det karnevaleskes tilsynekomster i kunsten (Stam, *Reflexivity* 190). I tillegg til den degraderende fremstillingen av karakterer og handling, er parodieringen og subverteringen av etablerte genrer noe som gjør. Bakhtin var som lingvist opptatt av forholdet mellom språk, kultur og politikk, som litteraturviter opptatt av hvordan intertekstualitet og flerstemmighet kom til uttrykk i romanen, spesifikt ved å fremheve hvordan karnevalsspråket var viktig i barokken og renessansens litteratur. I analyser av Francois Rabelais' romaner om de vulgære kjempene *Gargantua* og *Pantagruel* sporer Bakhtin parodien og satirens subversive funksjon tilbake til en folkelig latterkultur som i særlig grad preget føydalsamfunnet i middelalderen (*Latter* 44). Gjennom å referere til karnevalets logikk, som fortrinnsvis er preget av transformerende grep som invertering, degradering, detronisering – generelt en utopisk og avgrenset verden hvor tingene er snudd på hodet, beskriver Bakhtin bruk av folkekulturens former i høylitteraturen som en *karnevalisering* (*Latter* 46). Det er faktisk særlig i kunsten Bakhtin mener den positive motmakten fra føydalsamfunnet lever videre. Han identifiserer slike tendenser hos Shakespeare, Cervantes, Dostojevsky og i særlig grad hos Rabelais, og beskriver også uttrykk for dette i teatertradisjoner som *commedia dell'arte*,<sup>37</sup> og i Molières komedier (*Karneval* 62). Det karnevaleske har siden blitt koblet til ulike kunstnere og dramatikere som Samuel Beckett, Alfred Jarry og eksponenter for dadaismen og surrealismen, som Francis Picabia og Buñuel, og er i nyere tid blitt koblet til studier av tv og tv-komedie (f. eks. Fiske, Docker).

Innenfor dette formspråket blir anti-illusjonisme ikke uforenelig med en feirende degradering av makt og autoriteter, og det er potensialet i dette perspektivet jeg vil utforske i forbindelse med analysen av *Mister Freedom*. Jeg har allerede beskrevet hvordan Brecht var inspirert av folkespillet, cabareten, vaudeville, boksing og kinesisk masketeater, og dette viser at hans antipsykologiske teater er en anti-illusjonisme som

---

<sup>37</sup> Improvisasjonsteater med faste figurer og kjærlighetsintriger som startet i Italia på 1500-tallet. Blant annet stammer Harlekinen herfra, og begrepet slapstick (*battacchio*), som opprinnelig var en plankelignende rekvisitt, brukt til å slå med (lager mer lyd enn skade).

trekker på en alternativ tradisjon for representasjon som ikke bare har røtter i modernismen. Jeg vil forsøke å se det karnevaleske som en radikalisering av V-effekten, og drøfte om dette er et perspektiv som er bedre i stand til å beskrive foreningen av engasjement og kritisk distanse gjennom begreper som degradering, komisk sidestilling og grotesk transformasjon.

### **Parodi som ideologikritikk: genreinvertering og antiheroisme**

Bakhtins ideer om den språklige kommunikasjonen kan gi oss begreper til å beskrive hvordan intertekstualiteten i *Mister Freedom* utfolder seg gjennom parodien. Parodien er en tostemt og tvetydig ytring, og det er nettopp denne karakteren Bakhtin var opptatt av når han beskrev parodien som subversiv og antiautoritær. Dette er en strategi som også er sentral i *Polly Maggoo*. I begge tilfeller vektlegges filmens karakter av intertekstuell begivenhet gjennom å mime og overdrive ulike genrer, medietrekk og etablerte konvensjoner: Motepressen, folkeeventyret og tv-dokumentaren i *Polly Maggoo*, tegneserien, sciencefiction-genren og agentfilmen i *Mister Freedom*.

I likhet med Brechts episke teater innebærer også parodien en eksplisittgjort henvendelse til tilskueren eller leseren. Inspirert av Bakhtin har Gary Saul Morson beskrevet parodi og stilisering som palimpsestiske kommentarer til den originale ytringen: «they are best described not simply as an interaction of two speech acts, but as *an interaction designed to be heard and interpreted by a third person* (or ‘second person’), whose own process of active reception is anticipated and directed» (65). Hvis man ser bort fra denne intensjonen, hevder Morson, og kun fokuserer på formale aspekter ved etterligningen, ender man med en definisjon som kan forveksle parodien med forfalskningen (66). Kjennetegnende for parodien er altså at den forholder seg til kilden gjennom inkongruitet – uoverenstemmelse - designet til å stille spørsmål ved den opprinnelige ytringen, og dette på en måte som gir parodien semantisk autoritet i forhold til forelegget.

Gjennom fokuset på fremstillingen så vel som det fremstilte skaper parodien en kritisk distanse. Med grunnlag i dette kan man si at parodien fremhever kunstens historisitet, og som beskrevet i kapittel 1 var dette en tendens som ble særlig tydelig i fransk film med nybølgen (og for eksempel Jacques Demys musikalere).

Nybølgereregissørene, og mange av dem som kritikere i *Cahiers du Cinéma*, hadde oppgradert den amerikanske filmen gjennom auteuranalyser, og inkluderte hyllester til skuespillere og regissører, B-filmtrekk, referanser til hverandres filmer, karakterer som stendig gikk på kino, osv. – Film var i like stor grad et *tema*, som et *medium* for disse regissørene. Man kan kanskje beskrive dette som om filmopplevelser utgjør en sekundærvirkelighet, som de forsøker å gripe og illustrere. For eksempel har Godard en rekke ganger uttrykt sin forkjærlighet for å beskrive egne filmer som uventede genrekollasjer. *A bout de souffle* har han betegnet som en eksistensialistisk gangsterfilm og *Numéro Deux* som feministisk pornografi. Man kan kanskje sammenligne dette med Kleins egen beskrivelse av *Mister Freedom* som en «tolvskillings, sciencefiction, slapstick-opera.»<sup>38</sup> Godards filmer tok etter nybølgeperioden den mest politiske vendingen, og utgjør den mest relevante sammenligningen for Kleins anti-amerikanisme og kreative bruk av den amerikanske filmens etablerte genrer for å utstille de ideologiske føringene i denne. Selv om alle de nevnte filmene er mer enn en overflatisk lek med konvensjoner, understreker de ovennevnte genrerreferansene et poeng – at genrefilmen er et språk der tegn og signaler betinger vår meningsproduksjon og forventinger. Og at disse genrene også setter grenser for hva som skal representeres hvordan.

I sentrum for Kleins uerbødige harselas står Mister Freedom-karakteren selv som den ultimate parodien, en forening av Captain America, Superman, John Wayne og James Bond<sup>39</sup> i en og samme figur – en Hollywood-helt ganger fire. «Det var en superman på oppdrag for CIA, den amerikanske regjeringen, Wall Street og alle mulige kapitalistiske krefter» er Kleins egen beskrivelse (*William Klein* 16).<sup>40</sup> I munnen på denne Hollywood-helten ligger retorikken til William Westmoreland<sup>41</sup> og president Lyndon Johnson. Også plotet i filmen er i høy grad en forening av de nevnte genrene: Gjennomgående i Marvel-universet, westernfilmen, og James Bond-seriens kaldkrigsscenario er det godes voldsparade mot det onde – gjenopprette lov og orden.

---

<sup>38</sup> For å fortsette leken ville for eksempel romantisk-, slapstick-, eventyrkomedie være en mulig beskrivelse av *Polly Maggoo*. Alternativt «cinéma vérité musikal» hvis man skulle låne beskrivelsen Godard bruker om sin *Une femme est une femme*.

<sup>39</sup> James Bond er riktignok en britisk agent på oppdrag for Her Majesty the Queen, men som populærkulturelt fenomen er han like fullt en helt «made in Hollywood,» som på dette tidspunktet allerede hadde figurert i filmene *Dr. No* (1962), *From Russia With Love* (1963) og *Goldfinger* (1964).

<sup>40</sup> «C'était un superman au service de la CIA, du gouvernement américain, de Wall Street, de toutes les forces capitalistes qu'on veut.»

<sup>41</sup> Den amerikanske generalen som ledet militæroperasjonene i Vietnam.





### 3.3 Autoritær, men tjenestetetro, superhelt.

For å kartlegge genrepardiene i *Mister Freedom* kan vi dra nytte av Don Harris, som i *Film Parody* utvikler en nyansert beskrivelse av forholdet mellom parodien og forelegget. Han tar her utgangspunkt i Rick Altmans metodologi for å identifisere og analysere genre på film, og denne er basert på tredelingen; leksikon, syntaks og stil, begreper som beskriver forskjellige elementer som bidrar til å skape betrakterens forventninger i forhold til filmen (Harris 8). Med disse begrepene kan vi nærme oss en beskrivelse av symbolbruken og intertekstualiteten i *Mister Freedom*. I parodien fungerer noen av disse elementene gjentakende i forhold til den originale koden, hevder Harris, mens andre overskrider og transformerer kodene. Slik oppstår en simultan likhet/forskjellighet. Leksikalske elementer i filmen beskriver han som relatert til mise-en-scène og ikonografi, slik som hatter og hester i Western-filmen for eksempel. Disse gir tydelige signaler som gjør at typen film kan identifiseres ut fra få elementer.<sup>42</sup> Syntaks refererer til filmens fortellerstruktur, og handler dermed om forventninger til filmens plot. Stil er et mer flytende begrep som refererer til hvordan faktorer som lyd,

<sup>42</sup> Dette er et system basert på den klassiske Hollywoodfilmen, og dens globale og paradigmatiske status som referanseramme for filmspråk og –fortelling generelt.



kamerabevegelse og klipperytme preger filmens karakter. Gjennom å skape forventninger virker alle disse elementene simultant med på betrakterens innlevelse i filmen, og på grunn av tidligere erfaring med å se genrefilm oppleves filmens univers som logisk konsistent. Hva skiller genrefilmens entydighet fra en parodiens tvetydighet? I parodien overkommuniseres genremarkørene, på en måte som ligner det jeg i forrige kapittel beskrev som en overkommunisering av ekspressiviteten i skuespillet. Disse grepene forsøker dermed å gå i allianse med publikummet, *mot* den konvensjonelle filmen, men i tillegg mot en ganske utbredt måte å se film på. Som vi så, var den karnevaleske latteren i utgangspunktet rettet mot alt og alle, og her blir parallellen til karnevalet nesten mer enn metaforisk, gjennom å tilby et ritual der tilskueren inviteres til å le av filmens klisjeer, men samtidig også av seg selv og det konvensjonelle resepsjonsmønsteret som normalt kjennetegner tilskuerrollen.

I *Mister Freedom's* genre-cocktail kan vi av leksikalske elementer identifisere blant annet Mister Freedom's alter ego som sheriff, kamuflerte våpen som bombe-pennen fra James Bond, navneanalogier som i superhelt-tegneserien, astronauthjelmer, kommandosentralen og «tidstransportøren» fra sciencefiction-filmene. Disse plasseres sammen i en ny kontekst, noe som fremhever deres status som konvensjoner, og som stereotype beskrivelser. Syntaktisk presenterer filmene en fortelling som ironiserer over den amerikanske heltefortellingens arv etter helteeposet; «don't give up or your nobody»-myten, og fremhever denne som en transgenerisk myte karakteristisk for både westernfilmen og actionfilmen. Denne inverteres blant annet fordi det ikke bygges noen sympati opp omkring protagonistens sak, og fordi han fremstilles som dum (staver freedom F-R-E-E-D-D-O-M) og barnslig hårsår (gråter når han blir kaldt fascist). Syntaktisk mimes også et plot fra virkeligheten: Den kalde krigen. Stilen i *Mister Freedom* er med på å tydeliggjøre kollisjonen mellom de ulike elementene gjennom kombinasjonen av en nærmest grafisk stilisering med et håndholdt og cinéma-verité-aktig kamera, lange tagninger i stedet for klipp, få analytiske nærbilder og få shot/reverse-shot-strukturer. Musikken brukes ikke som diskret underlegningsmusikk, men som komiske musikalnummer, som oftest i en overdrivelse av militærmarsjen som dreier konnotasjonene mot sirkusmusikk, og dermed undergraver det lille av alvor og autoritet som eventuelt skulle være igjen i fiksjonen.

Med disse begrepene kan vi altså illustrere det inkongruente ved parodien; den fremhever regler og normer ved å overskride våre forventninger. Forventninger som brytes ved at de ulike elementene isoleres fra sin konvensjonelle kontekst. Det betyr i dette tilfellet ikke at de tappes for mening, bare at de tilskrives en ny. Og dette er et viktig poeng som understreker at det ikke Hollywood-genrefilmen alene som er parodiens mål, slik vi kjenner fra nyere komedier som *Scream* (1996) og *Hot Shots* (1991), eller fra 1967 - den selvparodiske James Bond-filmen *Casino Royale*. Den parodiske latteren brukes som et middel i en ideologikritikk, en analyse av den amerikanske kulturens heltebilde. Dette gjøres gjennom å bringe de nevnte genrefilmene undertekst til overflaten. Naturligvis er det opp til hver enkelt tilskuer å identifisere referansene, dessuten gjør avstanden i tid at noen går tapt, andre blir mer synlige. Jeg mener likevel tross alt at filmens polemikk er ganske klar. Filmen knytter en helt tydelig parallell mellom de nevnte fiksjonsheltene i amerikansk kultur og en amerikansk imperialistisk utenrikspolitikk, og antyder også noen konsekvenser: Sammenblanding av vold og moralisering i underholdningskulturen kan påvirke hvordan den virkelige verden blir fremstilt og begrepsliggjort. V-effekten konfronterer tilskueren med det ideologiske innholdet i genrefilmens fiksjoner, og antyder et scenario hvor disse overføres til virkeligheten. Klein fremstiller her en virkelighet hvor tegneseriens forenklete, naive og dehumaniserte form har overtatt representasjonen av politikken, og at massemedia bidrar til at presidenter selger krig på samme måte som reklameindustrien selger såpe.

Latterliggjøringen av den klassiske filmestetikken er med på å gi parodien en kritisk edge. Det er dette Linda Hutcheon identifiserer som satire: En parodi som har til intensjon å diskreditere forelegget (49). Hutcheon legger her opp til at parodien er en form som kan ha forskjellige funksjoner, og ikke nødvendigvis er latterliggjørende, den kan for eksempel være hyllende eller bekræftende, som i mange av modernismens siteringer (et klassisk eksempel er James Joyce). Slik vi har sett ser Bakhtin i høy grad kunstneriske konvensjoner og estetikken som sosiale regler, derfor gir skillet mellom parodi og satire mindre mening i forbindelse med hans fokus på det karnevaleske. Vi kan derfor si at karnevalsparodien er en satirisk parodi, som har en tendens til å grense mot sort humor og ironi. Hutcheon påpeker at 1960-tallet var et gyldent tiår for den parodiske satiren, noe hun blant annet ser eksempler på hos Andy Warhol, Robert Rauschenberg og

andre popkunstnere (46-47). Den ironiske bruken av massekulturens symboler gjenfinner vi i *Mister Freedom*, som ironiserer over populærkulturens spektakulære virkemidler, særlig over hvordan den amerikanske heroisering av utenrikspolitiske inngrep har paralleller i tegneseriehelter som *Superman* og *Captain America*. Dette kombineres med parodien på amerikansk propaganda og nasjonale selvbilder. Både Doctor Freedom og Mister Freedom taler i meningsløse aforismer spekket med xenofobiske slagord, og under demokratiets språk avsløres en neofascistisk retorikk:

Listen, baby! There's us and there's them. We are Freedom. The real America! They are Red-ass, black-ass, Jew-ass farts who can't even spell America... You want to know what America is? I'll tell ya. What we got, we keep. We fought for it and we're not giving it to nobody. (Mister Freedom til Marie Madelaine)

Også den franske presidenten de Gaulles uavhengige utenrikspolitiske linje<sup>43</sup> gjøres narr av ved å fremstille han som en arrogant ballong. Slik er det både myndigheter, autoritære genrer som presidentens tale til nasjonen, og underholdningsfilmens spekulative fortellinger som latterliggjøres i karnevalets ånd. Dermed gir filmen en instruksjon til hvordan tilskueren skal utføre sin tilskuerrolle – som en distansert, men underholdt, satiriker.

Forestillingen om at den distanserte tilskueren ikke samtidig kan underholdes, og at underholdning nødvendigvis står i motsetning til opplysning, refleksjon og en aktiv tilskuer, problematiseres dermed av parodiens komiske eller groteske subvertering. Parodien kan være uttrykk for en filmisk refleksivitet i tråd med det brechtske idealet om å generere en selvbevisst tilskueropplevelse, og ved dette fokuset har jeg her vendt oppmerksomheten mot de intertekstuelle betingelsene for distanseringen. Ideen om det karnevaleske er ikke uforenelig med den ofte parodiske bruken av sitering hos Brecht og den avbrutte formen, som peker på at det er en sentral karnevalesk impuls i hans dramatiske program, en impuls som kanskje ofte ikke har vært like sentral hos filmens brechtianere, og heller ikke hos den av filmteoretiske diskursen beskrevet som politisk modernisme. Stam hevder for eksempel at ideologikritiske tilnærminger ikke har lagt nok vekt på at også eksess kan være et kritisk virkemiddel, og at motfilmen har hatt en tendens til å underkjenne det subversive potensialet i populærkulturens karnevaleske

---

<sup>43</sup> De Gaulle var i perioden kjent for sin «politique de grandeur», som talte for et forent europa mot både Sovjetunionen og USA.

impulser: «The notion of the carnivalesque relativizes the overvaluation – often shared by bourgeois and Marxist critic [sic] alike – of the serious mimetic mode, suggesting the possibility of a realism which is not an illusionism, just as it suggests the possibility of a Left cultural critique which precludes neither laughter nor the pleasure principle» (*Reflexivity* 208).

### **Maskerade, figur og grotesk ambivalens**

Beslektet med den karnevaleske parodien er masken og den groteske kroppen, som også tar del i denne tradisjonen for billedgjøring, hvor eksesser forener anti-illusjonisme og representasjon. Slik vi så var masken et sentralt motiv i *Polly Maggoo*, og Klein uttrykte selv sin fascinasjon for livets teatrale rollespill gjennom masken som metafor. I *Mister Freedom* har masken en litt annen betydning, den representerer en mer konkret transformasjon og symbolikk. Samtidig er masken en forlengelse eller radikaliserings av karikaturen. Både masken og marionetteatret er estetiske uttrykk som har dype røtter i folkekulturens billedspråk og tradisjoner for en mer rituell bruk av visuelle former. For Bakhtin står dette for «glæden ved forandring og forvandling» og «en negation af et urefleteret sammenfald med jeget selv» (*Karneval* 68). Bakhtin ser masken i forlengelse av den groteske estetikken, som preger den karnevaleskes billeduttrykk. Det groteskes transformering av gjenkjennelige former har tradisjonelt blitt beskrevet enten som komisk eller som skremmende, og er som regel koblet til fysisk abnormalitet; menn blir beist, kvinner blir menn, kategorier deformerer og grunnleggende prinsipper om identiteter og forskjeller oppløses (Thomson 20-28). Som i det fantastiske blir den konvensjonelle logikkens kategorier avslørt og utstilt som utilstrekkelige. Det finnes mange eksempler på det groteske i populærkulturen også, blant annet i superhelte- tegneseriene, hvor transformasjoner og karikaturer spiller en sentral rolle, et billedspråk Klein henter elementer fra.



3.4 Kostymer, karikaturer og kjønnsstereotyper. To av Mister Freedom's motstandere er oppblåsbare dukker.

Det groteske formspråket frigjør tanken og fantasien, mener Bakhtin:

I virkeligheten frigør grotesken fra alle de former for umenneskelig nødvendighet, der pråger de fremherskende forestillinger om verden. Grotesken gjør denne nødvendighet til noget relativt og begrenset og detroniserer den. Det nødvendige i ethvert herskende system inden for en given periode fremtræder altid som noget monolitisk seriøst og uimotsigeligt. Men historiske forestillinger om nødvendighet er alltid relative og foranderlige. (*Karneval* 81)

Det groteskes manifestasjon i masken, grimasen og parodien karakteriseres altså av ambivalens. La oss se litt nærmere på hvilke funksjon maskene og det groteske har i *Mister Freedom*. Det teatrale i spillet og iscenesettelsen er med på å skape en antipsykologisk spillestil og fortelling. Vi så i forrige kapittel at mangel på psykologisk troverdighet kunne fungere som en empatibarriere og den karikerte fremstillingen fikk en metonymisk funksjon. *Mister Freedom* har et mer gjennomført karikert karaktergalleri, i en film som er utpreget allegorisk, med karakter som er gitt et enda mer begrenset repertoar for både fysiske og verbale uttrykk (uten at dette nødvendigvis er ensbetydende med et fattig uttrykk). Dette, i kombinasjon med bruken av masker og kostymer i filmen, flytter oppmerksomheten vekk fra individuelle, psykologiske trekk og mot ytre, fysiske egenskaper og karaktertyper (Illustrasjon 3.4). Kleins forkjærlighet for maskene får her et mer bokstavlig uttrykk, og karakterene blir metaforer. Markers kommentar til menneskene i Kleins filmer, er at de ofte fremstår som *tegn*: «the creature of flesh and blood that nevertheless still retains a graphic function [so that] the letter becomes man, man becomes a sign, and the personage becomes – in its double sense – a character» (Marker sitert i Smith, *Echoes* 225). Gjennom parodien og siteringen blir karakterene og deres handlinger i større grad tekstlige størrelser som dermed kan fungere kommenterende i forhold til filmens tema.

Den distanserte representasjonen gjenspeiles blant annet i navngivingen av karakterene, som både står for en overforenklet bokstavelighet og en ekstern referanse til ideologiske og nasjonale markører. Mister Freedom's Jesus-kompleks passer dessuten bra når hans nærmeste allierte i den franske frihetsbevegelsen er Marie Madelaine (Magdalena). Som maskene referer heller ikke navnene til det individuelle og menneskelige, men til det representative ved karakterenes funksjon, til det generelle i det individuelle.

Kostymet og masken er Brechtsk i den forstand at det representerer en rolle man synlig tar på og ikke smelter inn i. Kostymene er ofte ufunksjonelle og gjør at karakterene fremstår som komiske heller enn heroiske. I forhandlingen på Trocadero

metrostasjon, som mimer kaldkrigsretorikken, bruker Moujik Man sin polstrede mage til utfordre Mister Freedom's overdimensjonerte brystkasse. Red China Man avbryter deres krangel om hvem som skal ha «the left bank» gjennom en opptreden som oppblåsbar kinesisk nyttårsdrage. I en form og tone som minner om avistegnerkarikaturen ironiseres det her både over den kalde krigen og våpenkappløpets karakter av barnslig krangel, samt over karikerte representasjoner av nasjonalitet.

I tillegg overdrives kjønnsstereotyper både i påkledning og oppførsel. Mister Freedom og de andre sportskledde soldatene er som James Bond omgitt av lettkledd og kokette kvinner. I FAF-gruppen bærer alle, i tråd med kommunismens likhetsideal, de samme røde, kjønnsnøytrale draktene. De fargesterke kostymene og uniformene til de forskjellige politiske bevegelsene og deres ledere, signaliserer tilhørigheten til gruppen og skaper en grafisk, oppdelt verden (slik den gjenspeiles i retorikken til mang en amerikansk president).

Utenom i malerkunsten er også denne typen konstruksjon av universer - symbolsk og semantisk anvendelse av rekvisitter og konstruert scenografi, noe som er en mer naturlig del av teatrets repertoar enn filmens. En spesielt utstrakt utnyttelse av slike virkemidler peker dessuten tilbake til *commedia dell'arte* tradisjonen gjennom bruken av masker og ansiktsmaling. Også i *Mister Freedom* blir en slik teatralisering av filmen et distansevekkende grep. Gjennom den antinaturalistiske og allegoriske formen tilbys tilskueren et refleksjonsrom, eller alternativt bare anerkjennelsen av det komiske i karakterenes fremtoninger i den uhensiktsmessige påkledningen. Hadde filmen imidlertid vært bare en fantasi eller en allegori, som *Star Wars* eller *Animal Farm*, ville ikke antinaturalismen alene vært noe som i utgangspunktet forhindret tilskueren fra å leve seg inn i filmens eventyrverden. Nøkkelen til distanseringen er, slik vi har sett, den heterogene, ikke-organiske estetikken, som både kan gjenspeile seg i en avbrutt struktur, eller i kombinasjonen av familiære og ufamiliære elementer. Et viktig element i denne effekten er den anakronistiske representasjonen av tid og rom, som gjennomhuller fantasien med elementer fra virkelighetens verden. Eiffeltårnet som figurerer i bakgrunnen levner ingen tvil om at det er Paris Mister Freedom har ankommet og møtet med Moujik Man og Red China Man foregår på den absolutt virkelige metrostasjonen Trocadero. Kostymene fremstår som teatraliske rekvisitter i forhold til et fiksjonsunivers som ikke slutter seg om seg selv, i stedet for å bidra til å skape et fiksjonsunivers der slik

påkledning var naturlig og hverdagslig (slik det f. eks kunne fremstå i en sciencefiction-film). Her skapes noe av det absurde og ulogiske i filmen, enten det er karakterene som framstår som fremmedelementer, eller den virkeligheten de beveger seg i. Dette er en måte å splitte det diegetiske universet på som kan gjenkjennes i mange av Godards filmer, for eksempel hans *Alphaville* (1965). Denne sciencefiction-filmen er spilt inn på location i Paris, hvor det i stedet for kulisser eller spesialeffekter, er modernistisk arkitektur og lange korridorer som får signalisere en rasjonalisert og fremmedgjort virkelighet. Det samme preger den litt senere *Weekend*, hvor et post-apokalyptisk Frankrike illustreres gjennom en berømt «7 minutter lang»<sup>44</sup> kjedekollisjon (den borgerlige søndagsutflukten omgis av vold og død, men pikniken fortsetter), og der ekteparet som er filmens hovedkarakterer etter hvert støter på både Napoleon og Emily Brontë. Like utpreget er den anakronistiske formen i *Les Carabiniers*, i en film som både henviser til Korea-krigen, krigen i Algerie, og andre verdenskrig, og hvor soldatene bærer uniformer satt sammen av jakken til en italiensk trikkekonduktør, og støvlene til en jugoslavisk partisan (Stam, *Reflexive* 190).

Anakronismen, eller snarere konfrontasjonen mellom Freedom campens «atopia» og det virkelige Paris er for eksempel tydelig når Mister Freedom mot slutten av filmen har lyktes i å få majoriteten i folkeopinionen mot sin sak. Dette illustreres med dokumentaropptak fra reelle protestdemonstrasjoner mot Vietnam-krigen, som tydeligvis har foregått mens filmen var under opptak. På sidelinjen ser vi nemlig en snikende Mister Freedom – in character – skjult under solbriller, agenthatt og –frakk (Illustrasjon 3.2). I møtet mellom det groteske bildet og dokumentarbildet, blir den sosiale kommentaren ekstra tydelig.

### **Karnevaleske bilder på forbrukersamfunnet**

Slik vi har sett er popkulturens ikonografi en sentral referanseramme for parodien i *Mister Freedom*, og den visuelle ironien beslekter filmen med popkunstens reproduksjon av reproduksjoner. Et slikt utgangspunkt er for eksempel tydelig i verker av kunstnere som Andy Warhol og Roy Lichtenstein, der en sekundær virkelighet blir utgangspunktet

---

<sup>44</sup> Dette er lengden på tracking-innstillingen som «kjører forbi» kollisjonen, som vises i en eneste lang innstilling.

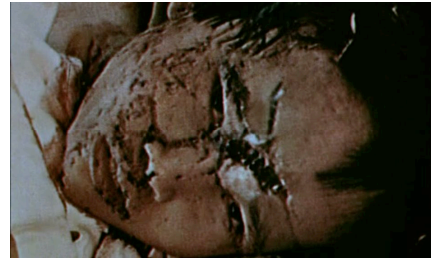


for et kunstverk som isolerer og uthever massekulturens klisjeer (Huysen, *After the Great Divide* 146). Det er tydelig at Kleins filmer tar opp i seg disse problematikkene. Fokuset på idoler og idolisering er også et tema som utgjør kjernen i hans portrettdokumentar *Muhammed Ali the Greatest*, og slik vi har sett står stjerne-kulturen og forholdet mellom privat og offentlig persona sentralt i *Polly Maggoo*. Klein synes dermed å dele Warhols fascinasjon for populærkulturens dyrkelse av ikoner, bare ikke med samme amoralske affirmasjon som i hans portretter av for eksempel Marilyn Monroe og Liz Taylor. Popkunsten, med dens kreative bruk av elementer og symboler fra forbrukersamfunnets hverdag, er også en relevant parallell for det ironiserende bildet av et «lykkelig samfunn» i *Polly Maggoo*. Andreas Huysen påpeker at sammenfallet mellom Herbert Marcuses idé om den borgerlige kunstens undertrykkende utopier og popkunstens estetikk, gjorde pop til et synonym for antiautoritært opprør i mange av 1960-tallets motkulturer (*After the Great Divide* 141). Forbindelsen mellom kunst, motkultur og popkultur preges imidlertid av mange paradokser som undergraver popkunstens subversive potensial, for eksempel skapte den voksende nye ungdomskulturen nye behov som kunne utnyttes økonomisk.<sup>45</sup> I tillegg har mye av popkunsten blitt kritisert for å overgi seg til kapitalismens produksjonsmodeller, og for at utydeliggjøringen av grensene mellom kunst og reklame har lagt til rette for reklamen og forbrukerproduktets estetisering (Huysen, *After the Great Divide* 148).

Mye av popkunsten sikter imidlertid mot å skape en ironisk kommentar til hverdagen i massemedie- og forbrukersamfunnet, og har i noen tilfeller hatt en tydelig politisk brodd, slik som i verkene til Öyvind Fahlström. Han tar ofte utgangspunkt i et billedspråk fra tegneseriesatiren, slik som i «Cold War» (1963-65). De tydeligste eksemplene på ironisering over forbrukersamfunnet i *Mister Freedom* og *Polly Maggoo* finner vi reklameparodiene. Et tydelig eksempel er scenen hvor Mister Freedom forteller sine franske sympatisører om livet i Amerika. «Ladies and gentlemen, you've been living like pigs», forteller han, og presenterer videre sin montasje av reklamebilder og tv-reklamer sammenklippet med dokumentaropptak fra en parade med korpsmusikk, amerikanske flagg og amerikanere som feirer «our boys in Vietnam».

---

<sup>45</sup> *Nouvelle vague* var i Frankrike opprinnelig et begrep for den nye ungdomskulturen, og satnsingen på de unge regissørene som ble nybølgen var også en kommersiell satsning for å imøtekomme denne nye publikumsidentiteten (Neupert 17).



3.5. Popkunst og satirisk kollasj: I Mister Freedom's USA-reklame filmer reklamefotografier forbi blandet med ulike representasjoner av vold, akkompagnert av suggererende, lystig musikk.

Musikken og klipperytmen er her suggererende på en måte som kjennetegner reklamen, og ironisk gjennom sidestillingen av sorgløse feriebilder, reklamer og bilder på heroisering av vold. Etterfølgende vises tilskuerens tilsynelatende oppslukte ansikter, og dette er utvilsomt et poeng i forhold til filmens latterliggjøring av reklamespråkets henvendelsesform.

Ironien over massemedia er også tydelig i måten det polerte uttrykket som vanligvis forbindes med film subverteres på. I *Mister Freedom* gjøres det narr av profittmotivet gjennom «fattig» production value – hjemmelagde kostymer og synlige effekter som hører hjemme på revyscenen. Elementet av ready made i kostymene er noe som sammen med den kollasjaktige viser filmens estetiske gjeld til dadaismens antistil. Filmen som et avansert teknologisk medium latterliggjøres gjennom utkledningsfesten og gjør-det-selv-estetikken. På samme måte subverteres stjernesystemet: Å se kjente skuespillere som Delphine Seyrig, Phillippe Noiret, Samy Frey, Serge Gainsbourg i slike teatrale roller er utvilsomt ironisk hvis man for eksempel har sett Seyrig i *I fjor i Marienbad*. Dette er et inkluderende grep, hvor alle inviteres til å le av alt og alle, samtidig er det en effekt som er historisk og kulturelt betinget gjennom å forutsette et visst betydningsfelleskap i publikummet.<sup>46</sup>

Her er det verd å diskutere et paradoks ved Bakhtins insistering på det subversive potensialet ved karnevalet som ofte blir trukket frem. Dette knytter seg til det utopiske likhetsprinsippet som kjennetegner karnevalet – det er et ritual som presenterer en *dobbeltverden* hvor alle er deltakere og ingen skuespillere eller tilskuere, opprinnelig en motsats til kirken og de føydalstatlige organenes offisielle og høytidlige kultur og seremonier (*Karneval* 24). Som en parallellverden representerer det et rituellet antihierarki hvor alle er like. Dette er en regenererende kraft, men også et opprør begrenset til det symbolske, og dermed mer en utopi enn et verktøy til sosial forandring. Karnevaleske grep i kunsten blir uttrykk for et vrengebilde på samfunnet rundt, men samtidig et drama

---

<sup>46</sup> En annen parallell til den subversive bruken av medias billedspråk finnes i Guy Debord og situasjonistenes avantgardepraksis. Sentralt i Debord og situasjonistenes strategier er begrepet om *detournement*, som i utgangspunktet har mye til felles med sitering. Detournement kan sees på som en slags anarkistisk cut and paste-teknikk, der kapitalismens spektakulære uttrykk skal subverteres innefra, gjennom den radikale rekontekstualiseringen av tegn og objekter (se Debord 21). Debords egne filmer består for det meste av utklipp fra fiksjonsfilmer, dokumentarsekvenser, tekst på skjermen og opplesning av polemiske tekster, som f. eks *Société de Spectacle* (*Skuespillsamfunnet*, 1973). Jeg har imidlertid valgt å ikke utbrodere denne parallelen, hovedsaklig fordi Debord representerer en praksis som er mer marginal enn de andre tradisjonene jeg har valgt å sammenligne Kleins filmer med.

som opptrer foran en tilskuer. Boris Groys mener for eksempel dette dermed er mer reaksjonært enn subversivt fordi det fortsetter å posisjonere tilskueren i en passiv situasjon (jfr. Baudry og ideologikritikken). Det opprinnelige karnevalets tidsmessige avgrensning betyr et legalisert opprør som kommenterer sosiale og estetiske konvensjoner, men som ikke tilbyr en reell sosial mobilitet eller materiell forandring. Jeg vil imidlertid hevde at kunsten og filmen gjennom sin autonome status, nettopp tilbyr en privilegert posisjon for det karnevaleske ritualet. Karnevalsparodien som Bakhtin beskriver er både sosial og estetisk, og dermed både knyttet til maktreasjoner som gjenspeiler seg i mellommenneskelige relasjoner og i språklige og estetiske uttrykk. I dette ligger potensialet til å forene samfunnskommentar med en eksperimentell og fri form. At det er en indirekte sammenheng mellom filmens overskridelser og virkelighetens politikk, reflekteres i faktumet at *Mister Freedom* ble offer for sensurmyndighetenes saks. Man kan i tillegg argumentere for at filmen er det mediet som er best i stand til å produsere det flerdimensjonale aspektet ved den karnevaleske, ved å gjengi helheten i virkemidler som tale, mimikk og gestikk. Selv om tilskuerens deltakelse forblir mental og ikke fysisk, har verden siden middelalderen blant annet sett boktrykkekunsten, og senere, fjernsynet, noe som har gjort kampen om representasjon dominerende i det politiske feltet. For eksempel har Elsaesser beskrevet Vietnam-krigen som en kamp om bilder: «a battle of the control of enemy territory only in order to produce for the world at large images of such horror and fascination as might transgress the limits of the imaginable self» (189). Dette etter at John F. Kennedy hadde vunnet presidentvalget på grunnlag av en tv-debatt. Hvis bilder er en del av virkeligheten, er det å endre symboler og assosiasjoner ensbetydende med å endre virkeligheten. Dermed kan man si det er et politisk potensial i den groteske ambivalensen.

### **Humor og vold**

Latteren er lystig, men humoren er mørk: Sammenlignet med *Polly Maggoo* tar norm- og formoverskridelsene i *Mister Freedom*, gjennom støtende språkføring og voldelige handlinger, i større grad opp den grunnleggende aggressive impulsen i det karnevaleske. Avslutningsvis ser jeg det som nødvendig å problematisere det kritiske potensialet i denne formen for representasjon. Karnevalet som folkefeiring var et avgrenset, legalisert

opprør, som rettet skyts mot alt og alle, og som samtidig viser frem et truende bilde av anarkiet som følger frigjøringen av de dionysiske kreftene. Dette har fått semiotikeren Umberto Eco til å betegne karnevalets komedie som suspekt, fordi det for han innebærer «enjoying the murder of the father, provided that others, less human than ourselves, commit the crime» (2). Det er noe umenneskelig i denne nytelsen, synes Eco å mene, fordi den degraderer vår etiske standard.

Den karnevaleske humoren i *Mister Freedom* kan kanskje best beskrives som en sort humor. Den todimensjonale representasjonen av filmens figurer legger til rette for en komisk og distansert representasjon av vold. Denne er det relevant å se i lys av den aggressive impulsen i det typisk karnevaleske bruddet med sosiale normer. Karnevalesk vold gjenfinner vi i fenomener som sirkusets klovnerier og *commedia dell'arte*-tradisjonen og også i mye av stumfilmkomediens slapstick. Alle disse uttrykkene preges av at menneskekroppen reduseres til en komisk figur som ikke i like stor grad vekker empati, eller slik Stam har beskrevet, hvor vi opplever volden som om den skjer med dukker (*Reflexive* 181). I utgangspunktet er den nære forbindelsen mellom vold og komikk, verken sjelden eller fremmedartet, for eksempel har den franske filosofen Henri Bergson koblet det lattervekkende til overskridelsen av våre forventninger om kroppens fleksibilitet (Matthews 26).

I *commedia dell'arte* er døden ofte en komisk episode, beskriver Stam (*Reflexivity* 181), og det er kanskje døden som gjør dehumaniseringen av karakterene i *Mister Freedom* aller mest tydelig. Når de i utgangspunktet har fungert som «retoriske brikker» i et spill av illustrasjon, blir det også slik at døden oppleves som et «retorisk poeng» – vi sørger ikke over karakteren eller rollens død, for vi ser denne som tydelig atskilt fra skuespilleren. Døden portretteres makabert, men ikke realistisk. Spionkvinnen forkledd som stuepike som Mister Freedom tvinger til å spise den forgiftede eggerøren, faller om på gulvet i komiske vridninger. Når Mister Freedom i slutten av filmen kommer tilbake til campen og alle er døde, ligner slagmarken en skraphaug (Illustrasjon 3.6). Et annet eksempel på at døden er komisk er når Moujik Man i parodi på krigsforhandlingen sender liket av Capitain Formidable tilbake til Mister Freedom, delikat arrangert i en innpakning som om det dreide seg om en vare. «That's very thoughtful of him» er Mister Freedoms entusiastiske kommentar. Komisk er naturligvis også Mister Freedoms egen død, både fordi han er offer for egen hevngjerrighet, og fordi den etterfølges av den siste

ordren fra Doctor Freedom, «I have a surprise for you: You're promoted! Now, don't look back, you need a change of scenery. Take a vacation».

Smith sammenligner *Mister Freedom* med Alfred Jarrys *Kong Ubu*, et tidlig drama som inkorporerer denne blandingen av parodi, abstraksjon og aggresjon, hvor utagerende vold, lemlestelser, drap og trusler fremføres i en nøytral og liketil tone (213). Stykkets tittelkarakter er en tjukk, grådig og uærlig mann, som blant annet myrder kongen av Polen og tar hans trone, i en parodi på Shakespeares *Macbeth*. *Kong Ubu*, hvis tittel gjenkaller Sofokles' *Kong Ødipus*, har blitt sett som en kritikk av en overflatisk borgerlig kultur gjennom insisteringen på antietikette, og det som nærmest er en aggressiv holdning overfor publikum. I forordet til stykket beskriver Jarry sine figurer på denne måten: «Our actors have been willing to depersonalize themselves for two evenings, and to act behind masks, in order to express more perfectly the inner man, the soul of these overgrown puppets you are about to see» (Jarry 1-2).<sup>47</sup>

Ubu er en gjennomgangsfigur i avantgardekunsten (dada og surrealismen). Linjen til den aggressive, Jarryeske modernismen, som søker å støte sitt publikum, bruker den mest perverse impulsen i det karnevaleske – lystfølelsen ved det kroppslige, anti-autoritære, motbydelige og umoralske. Fysisk vold kan være et komisk virkemiddel, men gjennom antiheroiske fremstillinger får det også funksjonen av en kritisk kommentar, både til voldsbruk og til heroiske representasjoner av vold. Mister Freedom er en karakter som tar seg til rette og ikke står tilbake for umotivert vold: Det første han gjør når han ankommer Paris er å slå ned en japansk turist foran Eiffeltårnet; han har ingen problemer med å banke opp kvinner; han kaster vindusvaskeren utenfor hotellrommet ned fra balkongen når han mistenker han for å lytte; han skyter Red Maria i kalt blod, selv om hun har vist han sympati; og han skyter vilkårlig ned i folkemengden fra taket på Freedom Campen under påskudd av å demoralisere befolkningen. Volden er nødvendig å vise for å bygge opp antipati mot figurene.

---

<sup>47</sup> I den engelse oversettelsen har karakterene, Mor Ubu og Far Ubu fått navnene Mama Turd og Papa Turd (lortemor og lortefar).





### 3.6 Død, vold og karneval.

Men motsatt James Bond, Captain America og westernfilmen, der volden alltid synes uunngåelig for å opprettholde lov og orden, og som regel er bundet til en idé om berettiget straff, portretteres volden i *Mister Freedom* som uheroisk. Det uheroiske i volden fremstår imidlertid ikke gjennom å skape innfølelse med voldens offer. Det er kun

i scenen hvor Marie Madelaine har blitt skutt inkognito og dermed avsløres som overløper, det i noen grad dveles ved emosjonelle reaksjoner. Denne sekvensen, som resten av filmen, forblir imidlertid usentimental og metaforisk. Det er karakteristisk for voldsbruken at den er mer absurd enn spektakulær. Uten innlevelse i karakterene, gjennom den distanserte skildringen, blir dette en utstilling av det banale i volden, heller enn det spektakulære. Slik tilrettelegges det for et refleksjonsrom over hvilke konsekvenser den endeløse representasjonen av vold har for vår humane innlevelse. Dette har mye til felles med Godards metode for voldskritikk. Både i *Alphaville*, *Pierrot Le Fou* og *Weekend* blir folk myrdet i ritualer, eller likene ligger strødd, mens karakterene synes å bry seg mindre enn de ville om et myggstikk.

Billedrepresentasjonen av vold og refleksjonen omkring bildenes emosjonelle effekt finner vi også i Andy Warhol (*Death in America*-serien for eksempel), og denne parallellen illustrerer i hvilken grad Kleins voldskritikk og antikrigsfilm er en *mediekritikk*; en kommentar som ikke i direkte forstand utstiller en dvelende refleksjon omkring filmens epistemologiske kvaliteter i forhold til krig og lidelse, men som gjennom parodiens form antyder at den ytterste konsekvensen av massemediens ubegrensede potensial for reproduksjon av bilder må være en desensivering (en ironi som også gjenspeiles i bruken av tv-skjermer og radiokanaler som det som medierer mellom Freedom Campen og folket/virkeligheten.)

Utenom Warhols serier, finner vi en påfallende parallell til kombinasjonen av disse temaene i Godards *Les Carabiniers* (*The Riflemen*, 1963), som også er en uttalt antikrigsfilm, og dessuten mer eller mindre en adaptasjon av *Kong Ubu* (Stam, *Reflexive* 187). I filmen hvor Michelange og Ulyse drar ut for å erobre verden, plyndre og voldta, for å vende triumferende tilbake med postkort fra stedene de har besøkt, finner vi samme blanding av tegneserie og forbruksvarer, anakronismer og absurditeter som i *Mister Freedom*. Filmen foregår i en ikke definert tid, og handler på denne måten ikke om en bestemt krig, men om krig generelt. Stams beskrivelse av *Les Carabiniers* er også beskrivende for *Mister Freedom*: «The discourse of Power...is simplified, stripped of all euphemism» og «if war is anything in the film it is a pretext for pillage, a kind of bellicose consumerism» (*Reflexive* 190).

Kleins intensjon med *Mister Freedom* var først og fremst å kommentere amerikanisering, og han uttrykte i ettertid misnøye over det uheldige sammenfallet



mellom filmens ferdigstillelse og mai-opprørene, som også sannsynligvis var en av grunnene til at filmen ble stoppet i sensuren (Smith, *Echoes* 210). Likevel synes det universelle bildet av krig og undertrykkelse å ha preget resepsjonen av *Mister Freedom* i flere land; i følge Klein selv gjaldt dette ikke bare resepsjonen i Frankrike, men også på Cuba og i Hellas (Klein i Smith, *Echoes* 211). Filmen ble første gang vist i USA i 1970, der den fikk lite oppmerksomhet og labre kritikker (f. eks. Canby). Til forskjell fra *Mister Freedom* har *Les Carabiniers* ikke bare komisk representasjon av vold, men supplerer med en analyse av kroppens forrættning og representerer flere dimensjoner ved døden enn den plutselige hendelsen. Felles for begge er at de inverterer en patriotisk glorifisering av krig, men de gjør dette på forskjellige måter. Det som heller ikke glorifiseres i *Mister Freedom* er motmakten; karikaturene av Moujik Man, Red China Man og FAF gir ingen dypere innsikt i alternative politiske ideologier til «frihetsideologien». Heller fremstår en skepsis til væpnet revolusjon som løsningsmodell, som utvilsomt henspeler på det militante preget i mange av periodens motkulturelle og ungdomspolitiske bevegelser (f. eks. Union Jeunesse Communistes Marxistes-Leninistes, UJCML). Her er det nettopp et poeng, at karnevalets opprør er et symbolsk og avgrenset opprør, et estetisk anarki som destabiliserer symboler og diskursiv makt, men som har et voldelig og destruktivt potensial hvis det løper løpsk. Filmen maner til kritiske holdninger, men er forsiktig med å mobilisere til kamp.

### Oppsummering – engasjement og distanse

Å bruke et begrep som det karnevaleske innebærer å betrakte det anti-illusjonistiske i lys av teorier og strømninger knyttet til populærkulturen, men slik Stam viser, er dette et perspektiv som nettopp går på tvers av vanlige kategoriseringer som for eksempel kunstoffilm, underholdningsfilm og avantgarde. Både for Bakhtin og Brecht er latteren viktig for tenkningen, og det er den også for Benjamin:

La meg bare forbigående bemerke at det knapt finnes noe bedre utgangspunkt for tanken enn latteren. Og i særdeleshet frambyr en rystelse av innvollene vanligvis en bedre sjanse for tenkningen enn en rystelse av sjelen. Det episke teater er ikke rundhåndet med annet enn latter. («Forfatteren» 120).

Gjennom begrepet om det karnevaleske kan vi identifisere interaksjonen mellom kritikk og komedie. Potensialet i karnevalsparodiens overskridelse er først og fremst knyttet til det å skape en refleksiv distanse til genrer og uttrykksformer. Dette er altså et overflødighetens formspråk hvor fri manipulasjon erstatter troverdig representasjon, men alt i den hensikt å kommentere samfunnets normer og maktbruk. *Mister Freedom* parodierer og subverterer genrer fra Hollywood-filmen, til latter og latterliggjøring, men også med formål om sosial kritikk. Den karneveleske strategien representerer her en måte filmskaperen kan kommentere sitt objekt på, uten å gjøre det direkte i en voice-over, eller å vise seg selv i filmen. Som i Godards filmer blir den episke og distanserende formen en løsning på å formidle og kritisere sammenhenger i virkelighetens samtid gjennom filmformatet, uten å tilby tilskueren katarsisen forbundet med absorpsjonen i den klassiske filmen. Det er samtidig en filmdiskurs hvor ting settes på spissen, og som mange ganger er påfallende retorisk. Det didaktiske og instruktive ved Brechts teater, er dermed lagt på vei erstattet av samfunnssatire.

Man kan videre diskutere om den dehumaniserte, ikke-psykologiske representasjonen av vold, virkelig er en effektiv måte å kritisere voldsbruk generelt på. Her står det subversive i karnevalesk representasjon i motsetning til en humanistisk kritikk av vold (i media) som uetisk. Å spille på tilskuerens empati, og konsekvensene av vold for *individet*, kan være en måte å gjøre kritikken av vold forståelig og engasjerende på. Dette betyr ikke nødvendigvis, som jeg mener Klein har gjort, at man må velge mellom representasjonskritikk og voldskritikk. I samtiden er Michael Hanekes filmer *Funny Games* (1997) og *Bennys Video* (1992) eksempler som skiftevis legger til rette for empati og distansering. Man kan argumentere for at dette gjør den representerte volden uutholdelig, samtidig som det skaper en posisjon hvor tilskueren blir oppmerksom på sin egen persepsjon, gjennom eksempelvis lange, insisterende tagninger eller karakterers henvendelse til kameraet. Psykologisk realisme er likevel bærende i karakterfremstillingen. En slik vektlegging av empati ville imidlertid være vanskelig å forene med komedien og karnevalsparodiens degraderende harselas. Og det er denne som er det viktigste våpenet i *Mister Freedom*s sosiale kritikk. Her ligger også det største potensialet til engasjement.

#### 4. Konklusjon og avsluttende refleksjoner:

##### Roller, identiteter og produksjon

Jeg startet ut med en intensjon om å undersøke det kritiske og antiautoritære potensialet i filmenes distanserte og komiske representasjoner, og om å relatere disse til 1960-tallets filmestetiske debatter. For å situere Kleins filmer, og samtidig understreke hans mellomposisjon, kan man si at både *Polly Maggoo* og *Mister Freedom* befinner seg et sted mellom nybølgen, venstrebredden og den politiske modernismens uttrykk. Jeg har forsøkt å vise at refleksiviteten og det selvreferensielle som preger fransk film (og internasjonal, uten at det er denne oppgavens tema) i perioden, også er det sentrale temaet i de utvalgte spillefilmene. Videre har jeg argumentert for at denne refleksiviteten ikke bare må sees som et uttrykk for at filmene handler om sin egen konstruksjon, men at sidestillingen av inkongruente elementer rommer et potensal for å skape kritisk refleksjon hos tilskueren. Intensjonen om en *tenkende* tilskuer har regissøren selv uttalt som ambisjon, og dette viser gjenklangen av Brechts program for en politisk estetikk. Det tydeligste uttrykket for dette er subvertingen av en rekke av den klassiske filmens konvensjoner for kommunikasjon med tilskueren; det overbevisende skuespillet, den holistiske fortellingen og de realistisk motiverte gjengivelsene av tid og rom; en kommunikasjon som i arven fra Aristoteles streber mot itilskuernnlevelse. I stedet for å appellere til empati, distanseres det fremstilte gjennom eksesser, kostymer, antinaturalistisk spillestil og representasjon, slik at filmene fremhever sin karakter av *tegn*.

Selv om spille- og fortellerstilen i begge filmene sammenfaller med mye av idégrunnet bak Brechts Verfremdungsteknikker, er det samtidig slik at den karikerte estetikken til tider truer med å undergrave et alvor som for Brecht var knyttet til å skildre classesamfunnets urettferdigheter. Verken i *Polly Maggoo* eller *Mister Freedom*

representeres og markeres identiteter i form av (økonomisk-) klasse. I det ferske forbrukersamfunnet, som her danner baketeppet, er det i stedet selvrepresentasjon gjennom forbruk (*Polly Maggoo*) eller reklame- og mediemakt (begge) som blir gjenstand for en kritisk og ironisk fremstilling. Det er forbrukersamfunnets tegoverflater som synes å oppta Klein mer enn arbeidernes kamp, som for eksempel står i sentrum for Godard og Gorins brechtske kritikk i *Tout va Bien*. Som Godards tidligere filmer (1966-69) derimot, presenterer Kleins spillefilmer en tidlig kritikk av et overflatisk forbrukersamfunn. Videre, også i likhet med Godard, problematiseres medie- og reklamestereotyper, sensasjonspressen og tv-bilder av krig og lidelse. Til forskjell fra Godards filmer, imidlertid, får det komiske større plass, selv om Godard ofte supplerer sine sosiale analyser med å spille på absurditeter og slapstick. På denne måten blir Brechts idé om at underholdning og refleksjon går hand i hand i større grad aktualisert i Kleins filmer enn hos mange andre filmskapere som beskrives som brechtianere, som i tillegg til Godard for eksempel er Straub/Huillet, Oshima og Fassbinder. Unntak her er sveitseren Tanner og serbereren Makavejev, som Klein i denne forstand har mer til felles med.<sup>48</sup> Makavejevs filmer er i tillegg eksempler på en filmpraksis som supplerer inspirasjon fra Brecht med tradisjoner fra folkehumoren.

Refleksive elementer i både *Polly Maggoo* og *Mister Freedom* kan ha både en didaktisk og en satirisk funksjon. De forener forskjellige lystopplevelser gjennom overskridelsen av normer, latterliggjøringen og absurde kongruiteter. Slik jeg har forsøkt å vise, kan den sentrale funksjonen av de lattervekkende og latterliggjørende grepene i begge filmene beskrives gjennom begrepet om det karnevaleske, et begrep som forbinder det kritiske og det komiske. Vi så at det kritiske potensialet i *Mister Freedom* var knyttet både til å fremheve og transformere genrer, til karikerte representasjoner gjennom et formspråk beslektet med masken, og til en kritisk degadering av autoriteter. Slike grep er også sentrale, om enn mindre radikale, i *Polly Maggoo*, også her gjennom karikaturer og degraderende representasjoner, ikke av politiske autoriteter men av andre normgivere. Dermed kan vi lokalisere det subversive; den satiriske posisjonen i forhold til underholdningsfilmens konvensjoner for representasjon, forbrukersamfunnets reklamediskurser, stormaktspolitikkenes retorikk og globaliseringen av amerikanske

---

<sup>48</sup> Blant annet har Stam beskrevet Brechts innflytelse i Tanners *Jonah who will be 25 in the year 2000* (1975) (*Reflexivity* 248), og Walsh omtaler Makavejevs subversive bruk av humor som brechtsk (131).

drømmer. Med disse to perspektivene kunne jeg forklare at kritikk av massemedia og massemediert kultur, ikke er uforenelig med bruk av impulser fra populærkulturen.

I *Mister Freedom* kan komedien tjene til å latterliggjøre myndigheter og autoriteter, men også filmgenrer og kulturelle heltemyter. *Polly Maggoo* blir en komisk ekvivalent til nybølgefilmens fokus på urbanitet, ungdom og chic mote, og dens skepsis til, men stendige besettelse med, romantiske forpliktelser. Om man vil kan filmen leses som en ironisering over det som gjennom parodien kommer til å framstå som nybølgefilmens konvensjoner.

Det er imidlertid like karakteristisk at historiens fremdrift i begge filmene ofres til fordel for å skape visuelle kompendier av gag'er og ironier. Her blir Kleins bakgrunn i som fotograf framtrede, og han avslører seg som en regissør som tenker mer på design, framing, komposisjon og bildets symbolikk, enn på kontinuiteten i fortellingen. Det løse plot'et og mangelen på dramatisk fremdrift ved flere av scenene, er kanskje den største forhindringen for at filmene kan nå ut til et større publikum med sin harselas og kritikk enn de som i forveien er svært opptatt av film. Noen av anmeldelsene ved *Criteria's* nylige (april 2008) DVD-utgivelse av disse filmene påpeker nettopp dette (Sullivan, Murray, Erickson). Filmens temporale eksistens gir den også en unik mulighet til å være kjedelig, nettopp på grunn av måten den gjør krav på tilskuerens oppmerksomhet på. Mange vil mene det to timer lange spillefilmformatet ikke egner seg for «dårlige» historier. Alternativt må man konkludere med at en viktig del av verdien i Kleins filmer, tross komikken, ligger på det konseptuelle planet: Både som en ontologisk og en epistemologisk undersøkelse av grensene for filmmediet, altså, som metafilm. I den forbindelse vil jeg trekke inn et siste sitat fra Stam:

With post-modernism, and more specifically with Brecht, discontinuity forms part of a politicized esthetic in which discontinuity breaks the charm of spectacle in order to awaken the spectator's critical intelligence. While much of modernism went down the dead-end street of the 'literature of silence', Brecht pointed a quite different path out of the modernist morass, a path that both assumed and dialectically leaped beyond modernism. His progress [sic] was up from the underground of modernist provocation into an esthetic of political involvement and self-reflective responsibility. (*Reflexivity* 9)

Stam gir her grunnlag for en bred fortolkning av Brechts ideer, og det er en slik fortolkning vi med mest hell kan anvende på Kleins refleksive filmer. Den distanserte representasjonen legger utvilsomt til rette for lystbetont læring for den «riktig» innstilte

tilskueren, selv om den frie tanken styres av de retoriske grepene den karnevaleske estetikken representerer. Det er samtidig påfallende at kritikken fremstår som betraktelig mer original på bakgrunn av den perioden den fremføres og initieres i: Dette er en tidlig skepsis til tv, reklame, kapitalisme og amerikansk imperialism, selv om den ikke desto mindre stadig fremføres i dag. I den forstand er det interessant som Rosenbaum skriver, at *Mister Freedom* var den eneste av filmene han viste på sitt «60s World Cinema»-program i Chicago, 2008, som solgte ut alle billettene. Dette får Rosenbaum til å spørre: «Could it be that almost 40 years after its original, unheralded release, Klein's movie has finally found its audience – meaning that we've finally caught up with it?» («Vietnam in Fragments»). Jeg vil ikke fortsette denne spekulasjonen her. Men det er et eksempel på at Kleins filmer, et delvis glemt stykke filmhistorie, den siste tiden har blitt gjenstand for mer oppmerksomhet, og dessuten, at kritikken som presenteres fortsatt oppleves som aktuell.

### **Roller og dialog**

Hittil har jeg beskrevet hvordan både *Mister Freedom* og *Polly Maggoo* er eksempler på spillefilmer som karnevaliserer filmspråket gjennom en innholds- og formmessig invertering og transformering. Karnevalisering kan i tillegg være et beskrivende uttrykk for måten rollene i spillefilmene destabiliseres på. Slik vi har sett, gjelder dette både regissøren/kunstneren, skuespilleren, karakteren og tilskueren. Som kunstner og regissør utfordrer Klein den romantiske kunstnermyten, både gjennom et amatørisk og hjemmelaget uttrykk (kostymene i *Mister Freedom* og utklippssanimasjonene i *Polly Maggoo*), og gjennom vektleggingen av filmenes intertekstualitet, som setter kopiering foran originalitet. En stor del av skuespillerens rolle består i begge filmene i å vise spillet i stedet for å skjule det - å spille for tilskueren ved å implisere han eller henne i sin henvendelse. Slik anerkjennes både tilskueren og kameraets eksistens. Tilskueren må dermed godta å ikke glemme sin rolle og må samtidig spille ut denne som en deltaker i fiksjonen. Når hendelsene i filmen ikke synes å fortelle seg selv, har Stam bemerket, etteraper fiksjonen i stedet en form modellert etter samtalen: Jeg-du erstatter det-han-henne (*Reflexive* 149). Dette kan et stykke på vei virke som en riktig beskrivelse av det dialogiske elementet ved den refleksive filmen, selv om man kan påpeke at Stam trekker

metaforen litt for langt: Filmens kvasi-dialog er ikke interaktiv på samme måte som en virkelig samtale, og heller ikke like forpliktende. Hva man imidlertid kan påstå, slik vi har sett den kognitive tilnærmingen representert ved Bordwell og Smith antyder, er at enhver film går i dialog med betrakteren for overhodet å gi mening, mens den refleksive og intertekstuelle formen legger opp til en annen type tilskueraktivitet enn den empatiske innlevelsen. Dette er den betydningen jeg vil legge i å utøve sin tilskuerrolle bevisst. Og, slik vi har sett, er ikke dette noe som hindrer en følelsesmessig tilskueropplevelse, selv om empati ikke er den følelsen som har primat.

Et annet forbehold relatert til det å se disse filmene som dialog angår den andre dialogparten, for hvem er det? Auteuren? En slik forestilling er i hvert fall i tråd med den politiske modernismens insistering på personlig forpliktelse, noe som på mange måter kan sees som en politisering av auteurkritikken. Om han utfordrer den romantiske kunstnermyten står Klein fortsatt utvilsomt for en personlig og høyst original utnyttelse av filmens uttrykkspotensial. Det dialogiske aspektet ved Kleins filmer peker mot det essayistiske, en form Godard i økende grad bevegde seg mot (for eksempel *Vent d'est*, 1969). Essayfilmen er en yndet politisk filmgenre som plasserer seg mellom det subjektive og det dokumentariske, som også kommer til uttrykk fra og med denne perioden. Man kan se denne genren som en forlengelse av ideen om å «skrive» film, som Alexandre Astruc innførte med artikkelen «Kameraet som pën», og ideen om filmen som *écriture* som hadde preget en del av nybølgefilmen. I tillegg er essaybegrepet noe som fremhever at denne formen er basert på en «nølende» epistemologisk holdning, en selvrefleksjon omkring det å ytre noe om verden, som det i litteraturen er vanlig å spore tilbake til Montaignes essayer. I tillegg til Godard er Marker, Chantal Akerman og Haroun Farocki sett som sentrale film (og video-) essayister. I sammenligning med disse blir det tydelig at *Polly Maggoo* og *Mister Freedom* fortsatt må karakteriseres som spillefilmer, selv om de tydelige virkelighetsreferansene gir grunn til å kalle begge filmer for allegoriske dokumentarer. I stedet for å eksplisittere sin egen rolle som «talende» subjekt gjennom filmen, støtter Klein seg på parodiens tvetydighet. Slik vi har sett er dette en tvetydighet som inkorporerer et forbehold om å beskrive verden, ved å ta utgangspunkt i hvordan den allerede er beskrevet. Selv om det karnevaleske formspråket kan tilby ganske retoriske virkemidler, kan den subversive og tvetydige bevegelsen i

denne kritikken forklare hvordan Kleins polemikker unngår å ende i samme spor som propagandamaskinen han kritiserer i *Mister Freedom*.

Et siste element som er verd å diskutere her er nettopp det paradoksale i parodien og det karnevaleskes kritikk. Å snu ting på hodet er som blant annet Hutcheon beskriver både affirmativt og subversivt (69), for eksempel er dette en ganske vanlig strategi i barnebøker, med en pedagogisk intensjon om lystbetont læring; Kalle Kanin kler på seg buksa på hodet, lille Petter må skjenne på uskikkelige pappa, osv. Reglene understrekes gjennom overskridelsen. På samme måten forutsetter parodien en viss estetisk institusjonalisering, og anerkjenner former og konvensjoner (Hutcheon 74-75).

Karikaturen og dehumaniseringen har en nåtidig parallell i *South Park*-teamet Matt Stone og Trey Parkers *Team America* (2004). I likhet med *Mister Freedom* gir denne dukkefilmens stilisering muligheten for en skarpere satire og mer ekstrem groteskgjøring. Her brukes både ekstrem vold og eksplisitt pornografi som en komisk strategi, på en måte som ikke kunne vært gjort i alminnelig film. Når karakterene «dehumaniseres» kan man vise brutale og overskridende scener på en måte som fortsatt er innenfor sømmelighetens rammer. Likheten mellom denne filmen og *Mister Freedom*, er først og fremst måten kritikk av amerikansk utenrikspolitikk blandes med kritikk av filmbransjen og filmens klisjeer på. Målet i *Team America* er særlig actionfilmen – Jerry Bruckheimer-style – dens reproduksjoner av handlingsforløp, karakterpsykologi og heroisering av vold. Det karnevaleskes karakter av autorisert overskridelse bekreftes her av ironien i at filmen er produsert av Hollywood-selskapet *Paramount Pictures*. Jeg mener ikke, og det samme gjelder for *Polly Maggoo* og *Mister Freedom*, at dette nødvendigvis eroderer det kritiske potensialet i den refleksive kritikken. Med de teoretiske perspektivene jeg har brukt i oppgaven, og forbeholdene jeg har tatt, må det kritiske potensialet i filmene først og fremst beskrives som rituellet. Begge filmene er symptomatisk for en filmkultur, og en kultur generelt, der parodi, ironi og refleksive teknikker anvendes i økende grad for å markere avstand til estetiske og sosiale konvensjoner og autoriteter. Teknikker som vi siden har sett bli en del av populærkulturens normalitet. Dette har vist at parodien ikke trenger å være kritisk eller politisk, men har samtidig ikke avvist at den godt kan være det. Noe jeg ikke har gjort i denne oppgaven, er å beskrive begrepet om engasjement og kritisk distanse ut fra et empirisk tilskuerbegrep. Der denne oppgaven har vært en teoretisk undersøkelse, kunne



en slik undersøkelse bidratt til en mer historisk oppgave, og i en slik kunne man fokusert mer på reelle konsekvenser enn potensielle.



## Referanser

### Litteratur

- Althusser, Louis. «Ideology and Ideological State Apparatuses.» 1970. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Overs. Ben Brewster. New York og London: Monthly Review Press, 1971. 127-186
- . «The ‘Piccolo Teatro’: Bertolazzi and Brecht.» 1962. *For Marx*. Overs. Ben Brewster. London: Verso, 1996 [1965]. 129-152
- Astruc, Alexandre: «Kameraet som Pen.» 1948. *Se, det er film - i klip*. Red. Ib Monty og Morten Piil. København: Fremad, 1970
- Bakhtin, Mikhail. *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*. Overs. Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen, 2003
- . *Karneval og latterkultur*. Overs. Jan Hansen. Frederiksberg: Det lille forlag, 2001
- Barthes, Roland. «The Tasks of Brechtian Criticism.» 1956. Overs. Richard Howard. *Critical Essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1972. 71-78
- Baudry, Jean-Louis. «Film: Det grunnleggende apparatets ideologiske virkninger» 1970. Overs. Jon Arild Olsen. *Filmteori: En antologi*. Red. Halvard Fosshheim. Oslo: Pax, 1999. 120-132
- Benjamin, Walter. «Forfatteren som produsent.» *Kunstverket i reproduksjonsalderen: Essays i utvalg*. 2. utg. Overs. Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal. 1991 [1975]. 107-121
- . «Hva er det episke teater?» *Kunstverket i reproduksjonsalderen: Essays i utvalg*. 2. utg. Overs. Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal. 1991 [1975]. 173-178
- Bjørneboe, Jens. *Om Brecht og Om Teater*. Oslo: Pax, 2003
- Bordwell David. «The Art Cinema as a mode of film practice.» 1979. *The European Cinema Reader*. Red. Catherine Fowler. London: Routledge, 2002. 94-102
- . «Prinsipper og fremgangsmåter for den klassiske Hollywood-filmens narrasjon.» Overs. Per Terje Naalsund, *Filmteori: En antologi*. Red. Halvard Fosshheim. Oslo: Pax, 1999. 192-210
- Bordwell, David og Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. Internasjonal utg. 5. utg. Wisconsin: McGraw-Hill, 1997 [1979]
- . *Film History: An introduction*. Wisconsin: McGraw-Hill, 1994
- Brecht, Bertolt. *Om Tidens Teater: En ikke-aristotelisk dramatik*. Overs. Harald Engberg. København: Gyldendal, 1966 [1957]

- Brecht, Bertolt. «The Popular and the Realistic.» *Brecht on Theatre*, Overs. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964 [1957]. 107-112
- . *On Film & Radio*. Overs. Marc Silberman. London: Methuen, 2000 [1969]
- Canby, Vincent. «Screen: A Mindless Parable in Comic-Strip Form: Klein's Mr. Freedom' in Groove Press Fete.» 31.03.1971. *The New York Times*. Online. 30.06.2008  
<[http://movies.nytimes.com/movie/review?\\_r=1&res=9A07E3D91E3DE63BBC4950DFB566838B669EDE&oref=slogin](http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9A07E3D91E3DE63BBC4950DFB566838B669EDE&oref=slogin)>
- Curran, Angela. «Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59:2 (2001): 167-184
- Dayan, Daniel. «Styringskoden i klassisk film» 1974. Overs. Per Terje Naalsund. *Filmteori: En antologi*. Red. Harald Fosshem. Oslo: Pax, 1999. 44-155
- Debord, Guy. *Complete Cinematic Works*. Overs. og red. Ken Knabb. Oakland: AK Press
- Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A cultural history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- Dort, Bernard. «Towards a Brechtian Criticism of Cinema.» 1960. Overs. Jill Forbes. *Cahiers du Cinéma. Volume 2. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. Hillier, Jim. Red. London: Routledge & Keagan Paul, 1986. 236-247
- Eco, Umberto. «The frames of comic 'freedom'» *Carnival!* Red. Thomas A. Sebeok. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1984. 1-10
- Elsaesser, Thomas. «Bertolt Brecht and contemporary film.» *Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film*. Red. Pia Kleber og Colin Visser. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 170-185
- Erickson, Glen. «Eclipse releases the 3-film set 'The delirious fictions of William Klein' on DVD.» 2008. *Movie News, Turner Classic Movies*. Online. 30.06.08  
<<http://www.tcm.com/movienews/index.jsp?cid=198278>>
- Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Overs. Tom Milne. New York: Da Capo Press, 1986
- Groys, Boris. «Iconoclasm as an Artistic Device: Iconoclastic Strategies in Film.» *Iconoclasm: Beyond Image Wars in Science, Religion, and Art*. Red. Bruno Latour og Peter Weibel. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002
- Haastrup, Helle Kannik. «Polyfone film: Filmisk intertekstualitet i et bakhtinsk perspektiv.» *Kosmorama* 221 (1998): 130-137
- Harris, Don. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000
- Hillier, Jim. «Introduction: *Cahiers du Cinéma* in the 1960s.» *Cahiers du Cinéma. Volume 2. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. Red. Hillier. London: Routledge & Keagan Paul, 1986
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno *Kulturindustri: Opplysning som massebedrag*, Overs. Arne Sundland. Oslo: Cappelen, 1991 [1949]

- Horton, Andrew S. «The Mouse Who Wanted to F—k a Cow: Cinematic Carnival Laughter in Dusan Makavejev's Films.» *Comedy/Cinema/Theory*. Red. Horton. Berkely: University of California Press, 1991. 222-240
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York og London: Methuen, 1985
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, mass culture, postmodernism*. 2. utg. London: Macmillian Press, 1988 [1986]
- . «After the High/Low Debate.» Forelesning ved MACBA, Barcelona 1999. Publisert som *Quaderns portàtils* 7 (2007). 25.01.08  
<[http://www.macba.es/controller.php?p\\_action=show\\_page&pagina\\_id=68&inst\\_id=22673](http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=68&inst_id=22673)>
- Jarry, Alfred. *King Ubu*. Overs. Beverly Keith. New York: Dover Publications, 2003 [1896]
- Jameson, Frederic. «Reflections in conclusion.» *Aesthetics and Politics*. London: NLB, 1977. 196-213
- Léger, Fernand. *Functions of Painting*. London: Thames and Hudson, 1973
- MacCabe, Colin. «Realism and the cinema: notes on some Brechtian theses.» *Screen* 15/2 (1974): 7-27
- Matthews, Nicole. *Comic Politics: Gender in Hollywood Comedy after the new right*. Manchester: Manchester University Press, 2000
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Overs. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster og Alfred Guzzetti. Indiana: Indiana University Press, 1982 [1975]
- Morson, Gary Saul. «Parody, history, and metaparody.» *Rehinking Bakhtin: Extensions and challenges*. Red. Gary Saul Morson og Caryl Emerson. Evanston: Northwestern University Press, 1989. 63-86
- Murray, Noel. «Eclipse Series 9: The Delirious Fictions Of William Klein.» 07.05.2008. *The A.V. Club*. Online. 30.06.2008 <[http://www.avclub.com/content/dvds/eclipse\\_series\\_9\\_the\\_delirious](http://www.avclub.com/content/dvds/eclipse_series_9_the_delirious)>
- Naremore, James. «Autorship.» *A Companion to Film Theory*. Red. Robert Stam og Toby Miller. Massachusetts: Blackwell, 1999. 9-24
- Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. London og Winsconsin: University of Winsconsin Press, 2002
- Oudart, Jean-Pierre. «Cinema and Suture.» Overs. Kari Hanet. *Screen* 18/4 (1977): 35-47
- Riis, Johannes. *Spillet kunst. Følelser i film*. København: Museum Tusulanum, 2003
- Rodowick, David Norman *The Crisis of Political Modernism: Criticism and ideology in contemporary film theory*. 2. utg. Berkely og Los Angeles: University of California Press, 1994 [1988]
- Rosenbaum, Jonathan. «Vietnam in Fragments.» 04.06.2008. *Moving Image Source*. Online. 15.06.2008 <<http://www.movingimagesource.us/articles/vietnam-in-fragments-20080604>>
- Smith, Alison. *French cinema in the 1970s: The echoes of may*. Manchester og New York: Manchester University Press, 2005
- . «*Le Couple Témoin*: The language of 1968 in the films of William Klein.» *French Cultural Studies* 5 (1994): 163-178
- Smith, Murray. «The Logic and Legacy of Brechtianism.» *Post-theory: Reconstructing film studies*. Red. David Bordwell og Noël Carroll. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996. 130-148

- . «Endrede tilstander: Karakter og følelsesmessig respons i film.» Overs. Siss Vik. *Filmteori: En antologi*. Red. Harald Fosshem. Oslo: Pax, 1999. 256-270
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd., 2000
- . *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992 [1985]
- . *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press, 1989
- Sullivan, Gordon. «The delirious fictions of William Klein.» 21.04.2008 *DVD-verdict*. Online. 30.06.2008 <<http://www.dvdverdict.com/reviews/deliriousfictions.php>>
- Temple, Michael og Michael Witt. «Introduction: A new world.» *The French Cinema Book*. Red. Michael Temple og Michael Witt. London: BFI, 2004. 183-193
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972
- Vaage, Margrethe Bruun. «Levende bilder. Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm.» *Norsk medietidsskrift* 1 (2007): 27-48
- . «'Hold pusten når jeg teller til tre!」» *Følelser for film*. Red. Ola Erstad og Ove Solum. Oslo: Gyldendal. 31-50
- Walsh, Martin. *The Radical Aspect of Brechtian Cinema*. Red. Keith M. Griffiths. London: BFI, 1981
- Wekwerth, Manfred. «Questions concerning Brecht.» Overs. David Blostein. *Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film*. Red. Pia Kleber og Colin Visser. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 19-37
- William Klein*. Katalog/Intervju. Quebec: La Cinémathèque Québécoise Musée du Cinéma, 1975
- Wollen, Peter. «The Two Avant-gardes.» *Readings and Writings. Semiotic Counter-strategies*. London: Verso Editions, 1982. 92-104
- . «*Vent d'est*: Godard og motfilmen.» 1972. Overs. Per Terje Naalsund, *Filmteori. En antologi*. Red. Harald Fosshem. Oslo: Pax, 1999. 158-167

### Filmer, analyserte

- Mister Freedom* (1968) Regi: Klein, William [DVD] Frankrike, farge
- Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* (*Who are You, Polly Maggoo?* 1966) Regi: Klein, William [DVD] Frankrike, s/h

### Filmer, refererte

- 8 ½* (1963) Regi: Federico Fellini, Italia
- A Clockwork Orange* (1964) Regi: Stanley Kubrick, Storbritannia
- Alphaville* (1965) Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*Benny's video* (1992) Regi: Mikhael Haneke, Østerrike/Sveits

*Casino Royale* (1967) Regi: Ken Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish og Val Guest, Storbritannia/USA

*Das Cabinet des Dr. Caligari (Doktor Caligaris kabinett, 1920)* Regi: Robert Wiene, Tyskland

*Deux ou trois choses que je sais d'elle (2 or 3 things I know about her, 1966)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*Doctor Strangelove. Or, how I learned to stop worrying and love the atom bomb* (1970) Regi: Stanley Kubrick, Storbritannia og USA

*Eldridge Cleaver Black Panther* (1970) Regi: William Klein, Algerie/Frankrike

*Festival Panafricain d'Alger* (1970) Regi: William Klein, Algerie

*Funny Games* (1997) Regi: Mikhael Haneke, Østerrike

*Grands Soirs & Petits Matins – Mai 68 au Quartier Latin (Maydays, 1978)* Regi: William Klein, Frankrike

*Hot Shots* (1991) Regi: Jim Abrahams, USA

*Il Grido* (1957) Regi: Michelangelo Antonioni, Italia

*In & Out of Fashion* (1993) Regi: William Klein, Frankrike

*Jakten* (1959) Regi: Erik Løchen, Norge

*Le Charme discret de la Bourgeoisie (Borgerskapets diskrete sjarm, 1972)* Regi: Luis Buñuel, Frankrike

*La Chinoise (Kineserinnen, 1967)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*L'année dernière à Marienbad (I fjor i Marienbad, 1961)* Regi: Alain Resnais, Frankrike

*La Jetée (The Pier, 1962)* Regi: Chris Marker, Frankrike

*L'Avventura* (1960) Regi: Michelangelo Antonioni, Italia

*Le Couple Témoin (The Model Couple, 1977)* Regi: William Klein, Frankrike

*Le Mépris (Contempt, 1963)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike/Italia

*Les Carabiniers (The Riflemen, 1963)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*Loin de Viêt-nam (Far from Vietnam, 1967)* Regi: Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Joris Ivens, William Klein og Chris Marker (koord.), Frankrike

*Masculin Féminin* (1966) Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*Medium Cool* (1969) Regi: Haskell Wexler, USA

*Muhammad Ali the Greatest* (1969) Regi: William Klein, Frankrike

*Pierrot le Fou (Crazy Pierrot, 1965)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*Riddles of the Sphinx* (1977) Regi: Laura Mulvey og Peter Wollen, Storbritannia

*Singing in the Rain* (1952) Regi: Stanley Donen, USA

*Sherlock. Jr.* (1924) Regi: Buster Keaton, USA

*Sunset Boulevard* (1950) Regi: Billy Wilder, USA

*Team America: World Police* (2004) Regi: Trey Parker, USA/Tyskland

*Tout va Bien* (1972) Regi: Jean-Luc Goard og Jean-Pierre Gorin, Frankrike

*Scream* (1996) Regi: Wes Craven, USA

*Vent d'est (Wind from east, 1969)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*Vivre sa Vie: Film en douze tableaux (My life to live, 1962)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*Weekend (1967)* Regi: Jean-Luc Godard, Frankrike

*W.R. Mysteries of the Organism (1971)* Regi: Dusan Makavejev, Yugoslavia

*Zazie dans le Métro (Zazie in the Metro, 1960)*, Regi: Louis Malle, Frankrike



## Appendiks

### Filmografi William Klein

- Messie, Le (Messiah, 1999)* Frankrike  
*In and Out of Fashion* (1993) Frankrike, dokumentar (biografi)  
*Babilée '91* (1992) Frankrike, dokumentar  
*Mode in France* (1984) Frankrike  
*Ralents (Slow Motion, 1984)* . Frankrike, kortfilm  
*Contacts* (1983) Frankrike, kort  
*The French* (1982) Frankrike, dokumentar  
*The Little Richard Story* (1980) Vesttyskland, dokumentar  
*Grands Soirs & Petits Matins (Maydays, 1978)* Frankrike, dokumentar  
*Couple Témoin, Le (The Model Couple, 1977)*, Frankrike  
*Hollywood, California: A Loser's Opera* (1977) Vesttyskland, dokumentar  
*Festival Panafricain d'Alger* (1970) Algerie, dokumentar  
*Eldridge Cleaver, Black Panther* (1970) Algerie/Frankrike, dokumentar  
*Muhammad Ali, the Greatest (Amer: Float Like a Butterfly, Sting Like a Bee, 1969)* Frankrike, dokumentar  
*Mr. Freedom* (1968) Frankrike  
*Loin du Viêt-nam (Far from Vietnam, 1967)* Frankrike, dokumentar/drama  
*Qui êtes-vous, Polly Maggoo? (Who Are You, Polly Maggoo? 1966)* Frankrike  
*Cassius le Grand* (1964) Frankrike, dokumentar  
*Broadway by Light* (1958) Frankrike, kortfilm