

**Dag Asbjørnsen:**

**"DYPT OG GRUNNLEGGENDE OVERFLADISK"**  
**-om den postmoderne filmens estetikk**

**Hovedoppgave i medievitenskap  
Institutt for medier og kommunikasjon  
Universitetet i Oslo  
1994**

## TAKKSIGELSER

Å skrive hovedoppgave er en møysommelig prosess, av og til morsom, av og til svært frustrerende. Derfor en takk til dem som bidro til å gjøre det mer morsomt og mindre frustrerende:

- Ove Solum for tålmodig, konstruktiv og oppmuntrende veiledning.
- Hege Gundersen, Jørn Mortensen, Ingrid Rommetveit og Espen Ytreberg for kollokviesamarbeide, idéer og positiv respons.
- Hanne Gabrielsen for å ha lest korrektur og bidratt til at noen av de mest kronglete formuleringene mine har forsvunnet.

Jeg vil også takke Lars Thomas Braaten som viste meg at det gikk an å studere film uten å spolere filmgleden.

*Til Leik og Maja, to glade tilskuere.*

# INNHold

<b>INNLEDNING</b>	<b>1</b>
1. Problemstilling: hva er den postmoderne filmens estetikk?	1
2. Post Modernismen	2
3. Teksten og tilskuerens opplevelsesmuligheter	5
4. Teori, metode og analysestrategi	8
<b>KAPITTEL 1: DYBDE OG OVERFLATE - ET (POST-) MODERNE TEMA</b>	<b>11</b>
<b>1. <i>Kairos røde rose</i> - noen overfladiskheter og en film</b>	
1.1 Nostalgi-stilen: historiens overflate	12
1.2 Eskapismen: den overfladiske tilskuer	15
1.3 "Jeg er bare oppspinn": den overfladiske helt	19
1.4 Metafiksjon for moro skyld: den overfladiske form	21
<b>2. Det postmoderne: dybdemodellens fall</b>	
2.1 Kritikken av dybdemodellen	24
2.2 Senkapitalismens kulturelle logikk, eller den gjenfødte dybdemodell	27
<b>3. En overfladisk tilskuer?</b>	
3.1 <i>Kairos røde rose</i> - og tilskuerens posisjon	29
3.2 Problemer med mennesker - om modelltilskuere og tilskuermodeller	35
<b>KAPITTEL 2: BRUDET MED DET TILVANTE - tekst og tilskuer i modernistisk estetikk</b>	<b>41</b>

<b>1. Tre innganger til modernismen</b>	
1.1 Den russiske formalismen: bruddet med den vanemessige persepsjon	43
1.2 Brechts estetikk: distansering av opplevelsen	49
1.3 Den kritiske teori: farvel til opplevelsen	56
<b>2. Modernismen og dens endestasjon</b>	
2.1 Den modernistiske estetikk	62
2.2 Vanskeliggjøring og formalisme: to tendenser	64
2.3 Mot en postmoderne estetikk	68
<b>KAPITTEL 3:</b>	
<b>GJENTAGELSEN OG DEN POSTMODERNE IRONI</b>	<b>71</b>
<b>1. <i>Wild at Heart</i>: Klisjéene drar på tur</b>	
1.1 Lula & Sailor	75
1.2 På "The Yellow Brick Road"	79
1.3 Mot kulturens solnedgang	82
1.4 Til Lykkelandet?	85
<b>2. Den postmoderne ironi</b>	
2.1 Duell på "The Hurricane"	86
2.2 Parodi?	86
2.3 Moderne parodi?	89
2.4 Pastsj	90
2.5 Postmoderne ironi!	91
<b>3. Den postmoderne tilskuer</b>	
3.1 Tilskueren som rolle-utøver	94
3.2 Den postmoderne tilskuer - eller: å spille to roller samtidig	97
<b>AVSLUTNING: HAR FORTIDEN EN FREMTID?</b>	<b>102</b>
LITTERATUR	108

## INNLEDNING

-Trangen til å etterligne er medfødt i menneskenaturen fra barndommen av ... alle mennesker føler også glede ved efterligninger. Belegg for dette gir den daglige erfaring.

Aristoteles: *Om diktetekunsten*<sup>1</sup>

### 1. Problemstilling: hva er den postmoderne filmens estetikk?

Da han var fire år prøvde min sønn å løpe inn i en Ole Brumm-film på kino. Walt Disneys film om den lille bjørnen ble vist på barnefilmklubben, og han ville inn på rommet til Kristoffer Robin. Jeg fikk heldigvis fanget ham før han ødela lerretet, og geleidet ham tilbake til kinosetet mens han hylte: "Jeg vil inn der! Jeg vil inn der!" "Nei", forklarte jeg, "man *kan ikke* løpe inn i filmen."

Denne oppgaven skal handle om filmen og filmopplevelsen, men også om *synet på filmopplevelsen*. Jeg mener nemlig at det idag finnes et dominerende paradigme<sup>2</sup> innen filmteorien som sier at man *ikke skal* gå inn i filmen. Dette paradigmet, som vi med Hans Robert Jauss (1982, s. 13) kan kalle "negativitetens estetikk", legger vekt på at man *ikke skal* leve seg inn, *ikke* identifisere seg med personene, *ikke* forsvinne inn i handlingen, men derimot ha avstand; være distansert.

---

<sup>1</sup> Overs. av Sam Ledsaak. Alle oversettelser forøvrig er mine, om ikke annet er angitt.

<sup>2</sup> Begrepet er hentet fra vitenskapsteoretikeren Thomas S. Kuhn. Et paradigme er "de felles, i stor grad uskrevne, spillereglene som samler et forskerkollektiv om en bestemt problemløsende vitenskapelig praksis": Lübcke (red.) *Filosofilexiconet*, Borås: Forum 1988.

Det er min påstand at det har oppstått en ny type film, som dette paradigmet ikke kan fange: den postmoderne filmen. Denne filmen griper dels tilbake til de naive opplevelsformer som negativitetens estetikk fordømmer. Den representerer også noe nytt, som det faller utenfor det dominerende paradigmes kompetanse å forklare. En interesse i denne oppgaven vil være å finne ut hva dette paradigmet bygger på, og på hvilken måte det feiler når det gjelder den postmoderne filmen. Jeg føler med andre ord et behov for å "distansere distanseringsideologien", slik at dens ideologiske strukturer kan vise seg.

Hovedinteressen i denne oppgaven er imidlertid å forsøke å finne frem til en estetikk som kan beskrive den *postmoderne* filmen. Ettersom negativitetens estetikk ideologisk kan knyttes *modernismen*, vil jeg kunne bruke analysen og kritikken av denne estetikken til å prøve å finne frem til en alternativ estetikk: den *postmoderne*. Formålet med denne oppgaven er altså å prøve å finne et svar på spørsmålet: *hva er den postmoderne filmens estetikk?*

Dette er en formulering som krever noen kommentarer. For det første: hvordan skal vi nærme oss begrepet "det postmoderne"?

## 2. Post Modernismen.

Det er karakteristisk for begrepet "postmoderne"<sup>3</sup> at svært få vil vedkjenne seg det. Da f.eks. den etter andres oppfatning postmoderne franske filosofen Michel Foucault ble konfrontert med begrepet i et intervju, spurte han forundret: "Hva er denne "postmoderniteten"? Jeg er ikke up to date".<sup>4</sup> Forvirringen er stor; noe filmanalytikeren Peter Schepelern også hentyder til ved å kalle begrepet "et spøkelse" når han i artikkelen "Spøgelsets navn" (1989) prøver å definere den postmoderne filmen. Gjennom åpningssetningen "det går et spøkelse gjennom

---

<sup>3</sup> Jeg bruker i denne oppgaven termene "postmoderne" og "postmodernisme" synonymt. Førørig pleier den første termen betegne epoken, mens den andre betegner en filosofisk eller kunstnerisk retning. Jeg har ikke funnet det hensiktsmessig å skille mellom disse betydningene, og det vil forhåpentligvis gå fram av sammenhengen hva jeg mener.

<sup>4</sup> Fra udatert intervju i Schmidt, Lars-Henrik og Jens Erik Kristensen (red.) *Foucaults blik*, Århus: Modtryk, 1985, s.41.

den vestlige kulturdebatt" hentyder han til Marx og Engels kommunistiske manifest: dette er et ubehagelig fenomen, som vekker uro. Dette fenomenet vil han gjerne få tak på; gi et navn.

I denne oppgaven vil jeg også prøve å "få tak på" begrepet postmodernisme. Jeg vil imidlertid ikke prøve å definere det, eller å finne ut hva det "egentlig" betyr. I stedet skal jeg konsentrere meg om hva det kan brukes til; dets *bruksverdi*. Sagt på en annen måte: hvis det finnes noen estetiske fenomener som meningsfullt kan kalles postmoderne vil begrepet ha en analytisk verdi. Det kan da fortelle oss noe om fenomener i kunsten, eller i dette tilfelle, i filmen.

En strategi i denne oppgaven er, som vi har vært inne på, å finne fram til den postmoderne estetikken gjennom å kontrastere den med den modernistiske. Vi kan imidlertid ikke skride helt tomhendt til verket, vi må ha en idé om på hvilken *måte* postmodernismen er forskjellig fra modernismen.

Da det norske tidsskriftet "Profil" i 1984 konverterte til post-modernismen avsluttet man den programmatisk ledere slik: "Kulturens ubehag tar det siste stikk, hvilket krever et smertelig, dvs. følelsesbetont og estetisk svar. Politikken er OUT!". Man er altså lei av det kritiske, politiske prosjekt og vender seg mot estetikken; politikken er passé som svar på tidens behov. Jean Beaudrillard, en postmodernist så god som noen, uttrykte seg i samme retning når han svarte: "Jeg følte behov for en mer oppmuntrende teori" på spørsmål om hvorfor han hadde forlatt sitt kritiske prosjekt fra 70-tallet.<sup>5</sup> Og Roland Barthes har blitt kalt en "intellektuell dandy"<sup>6</sup> fordi han etter sigende skal ha skiftet teori når han ble lei av den gamle. Som i moten altså, man blir lei av klærne sine, og får lyst på noen nye.

For å forbli i klesmetaforen: er det da slik at postmodernismen er som Keiserens nye klær, en moteretning uten substans, som kun eksisterer fordi alle snakker om den? Det vi har sagt ovenfor bærer jo bud om en ganske lettsindig form for teori. Men ikke *bare* det, etter min mening. Det kan også uttrykke en ny

---

<sup>5</sup> Uttalt i forelesning på SV-fakultetet, Blindern, høsten 1989.

<sup>6</sup> Den norske filosofen Hans Skjervheim står for uttalelsen, som falt på en fagkveld på IMK høsten 1988.

holdning, som er resultat av et bevisst valg. I tillegg til å argumentere fornuftsmessig, betoner man altså en følelsesmessig holdning til det kritiske, modernistiske prosjekt. Man er lei av det fordi det ikke gir en noe lenger. Den nye tid krever en ny type uttrykk og nødvendiggjør nye fascinasjonsformer.

Slik kan vi overføre den postmoderne holdning til det estetiske området. Den modernistiske estetikken avvises fordi man er lei av den: den besvarer ikke den nye tids følelser, dens sensibilitet. Postmodernismen vil dermed kreve en estetikk som gir tilskueren nye opplevelsesmuligheter.

Jeg ser altså postmodernismen som et polemisk begrep, rettet mot modernismen. Hermed er også noe av oppgavens metode angitt: gjennom å sammenligne modernismen og postmodernismen vil jeg kunne si hva som skiller dem. Metoden er altså "komparativ", for å si det vitenskapelig. Mitt forbilde her er Frederic Jamesons etterhvert berømte artikkel "Postmodernism - or the Cultural Logic of Late Capitalism" (opptrykt i Jameson, 1991). I denne artikkelen tar Jameson nettopp utgangspunkt i forskjellene mellom den *modernistiske og den postmoderne kunsten* for å finne fram til kjennetegnene på det postmoderne. Dette knytter han så til en teoretisk diskusjon av postmodernismen. Jeg vil benytte en litt annen vri: jeg vil knytte analyser av den *postmoderne filmen* til teoretiske diskusjoner av forskjellene mellom modernismen og postmodernismen. Slik håper jeg at den postmoderne filmens estetikk vil kunne komme til syne.

Jeg har valgt å analysere to filmer forholdsvis grundig: Woody Allens *Kairos røde rose* (1986) og David Lynch' *Wild at Heart* (1990). Å velge kun to filmer gir mulighet til å analysere disse filmene noenlunde helhetlig, og ikke bare trekke frem løsrevne fenomener. Jeg skal slik prøve å vise hvordan de systematisk er uttrykk for en, etter min oppfatning, postmoderne estetikk. Dette gir meg mulighet til å både beskrive den postmoderne filmens estetikk *generelt* og å gi den en *bruksverdi*, som forklaring av fenomener i den konkrete filmer. Jeg påstår altså at disse analysene har en generell verdi, og ikke bare gjelder disse filmene. Å forsøke å *påvise* dette ligger imidlertid utenfor rammene av denne oppgaven.



Vårt spørsmål var: hva er den postmoderne filmens *estetikk*? Samtidig sa jeg at oppgaven skulle handle om film og *filmopplevelse*. Jeg skal nå prøve å bestemme begrepet estetikk i oppgavens spørsmålsstilling slik at det kan knyttes filmopplevelsen.

### 3. Teksten og tilskuerens opplevelsesmulighet

Vanligvis blir begrepet estetikk benyttet synonymt med kunstteori. Begrepets opprinnelige mening har imidlertid ikke noe med kunst å gjøre: *aisthesis* betød på gresk (sans)efornemmelse eller følelse. Slik kan vi f.eks. som Freud gjør et sted<sup>7</sup>, si at estetikk har med "følelses kvaliteter", dvs. forskjellige typer følelser å gjøre. Oversatt til denne fremstillingens terminologi vil da estetikk også bety *opplevelsesformer*, i tillegg til å være en teori om selve kunstverket. Hvordan kan man så ut fra teksten si noe om hvilke opplevelser tilskueren har?

Forholdet mellom tekst og tilskuer har vært et av de mest debatterte temaene innen estetikken de senere år. Som Robert C. Holub skriver i *Reception Theory* har oppmerksomheten forflyttet seg fra forfatteren og teksten til tekst-leser polen. Mens Janet Staiger i innledningen til *Interpreting Films* skriver at: "I dagens kritiske virksomhet er det en vanlig antagelse at leseren av en tekst, den som ser et kunstverk, eller filmtilskueren bør være undersøkelsens mål." (Staiger 1992, s. xi)

Tilhengerne av de leserorienterte teoriene hevder at tekstens mening ikke ligger i teksten slik at fortolkeren kan "hente den ut". Man hevder i stedet at tekstens mening først oppstår idet den faktisk leses. Forkjemperne for denne oppfatningen viser gjerne til alle de forskjellige fortolkningene en tekst kan få, avhengig av fortolkerens bakgrunn. Således hevder Staiger:

....forskjeller og forandringer (i fortolkningene).. har årsak i sosiale, politiske og økonomiske forhold, likeledes i skapte identiteter slik som kjønn, seksuelle preferanser, rase, etnisitet, klasse og nasjonalitet. (ibid.)

---

<sup>7</sup>se Freud 1988, s. 339.

Disse synspunktene, som gjerne forbindes med resepsjonsteori<sup>8</sup>, eller "reader-response"-teori, har de sist årene vært på offensiven og utfordret en mer gammeldags strukturalistisk eller nykritisk holdning som vil hevde at meningen ligger i teksten og teksten alene, tilgjengelig for den kompetente fortolker.

Seymour Chatman advarer mot de mest ekstreme utslagene av den leserorienterte posisjonen når han skriver:

Selv om "reader-response" og andre konstruktivistiske teorier helt korrrekt insisterer på leserens aktive detagelse (...) kan leseren bare gjøre halvparten av vikeliggjøringen av teksten. Det må allerede finnes en tekst som hun kan virkeliggjøre. Det er merkelig at et så selv-innlysende prinsipp trenger å forsvares, men dagens debatt-klima synes å kreve det. (1990, s. 74-75)

Vi kan i forlengelsen av Chatman si at teksten legger opp til visse *mulige* lesninger som tilskueren *virkeliggjør*. Her vil resepsjons-teorien være interessert i disse faktisk virkeliggjorte lesningene, stadig ifølge Staiger:

..resepsjonsstudiene har som objekt utforskningen av den historiske interaksjonen mellom reelle lesere og tekster, virkelige tilskuere og filmer. (1992, s. 8)

Derfor er da også resepsjonsstudiene interessert i leserens kjønn, rase, sosiale bakgrunn, etc. Mens tekst-teorien i f.eks. Chatmans utgave vil være interessert i hvilke fortolkninger teksten innbyr til, uavhengig av slike faktorer. Her vil studieobjektet være teksten alene.

Her er det altså langt på vei tale om et metodologisk valg ut fra hva man er interessert i å undersøke. Heller ikke Janet Staiger benekter tekstteoriens relevans eller berettigelse:

---

<sup>8</sup> I Norge har det vært vanlig å forbinde begrepet med dets empiriske variant. Det finnes imidlertid mange former for resepsjonsteori, se Holub, 1984.

Dette betyr dog ikke at den som arbeider med resepsjonsstudier unnslipper fortolkningens problemer; for å studere resepsjon vil nødvendigvis medføre at forskeren foretar fortolkninger. (op. cit., s.9)

Tekst-teorien og resepsjonsteorien er altså gjensidig avhengige av hverandre. Det er ikke mulig å diskutere ulike resepsjoner av en tekst uten å ha en formening om tekstens mening. Likeledes er det slik at en fortolkning av en tekst alltid vil forutsette en bestemt lesning av teksten, at noen har den kulturelle kompetansen til å forstå teksten på denne bestemte måten. Fortolkningen forutsetter med andre ord et visst fortolkningsfellesskap.

Jeg skal altså prøve å fastholde teksten som en størrelse som gir mulighet for visse fortolkninger og tilskueropplevelser. Disse tilskuerene antas å være del av et fortolkningsfellesskap, som er historisk og sosialt betinget. De historiske og sosiale aspektene skal imidlertid ikke tematiseres i denne oppgaven. I stedet skal jeg forutsette en generell "kulturell kompetanse" uten å spørre etter hvem som faktisk har denne kompetansen. Spørsmålet om de fortolkninger jeg kommer frem til gjelder *bestemte* fortolkningsfellesskap, skal jeg bare kort berøre avslutningsvis i oppgaven.

Jeg skrev ovenfor at teksten gav mulighet for fortolkninger og *opplevelser*. Jeg har tidligere hevdet at postmodernismen innebar en ny holdning til kunsten og de opplevelser den kan gi. Hvordan kan vi så ut fra teksten si noe om tilskuerens opplevelsesmuligheter?

I en artikkel om Walter Benjamins "Kunstverket i reproduksjonsalderen" hevder Peter Larsen at dette essayet er interessant i en diskusjon av:

...medier og *opplevelsesformer*. Hvilket klart nok har å gjøre med dette feltets uutviklede karakter: bortsett fra noen få psykoanalytisk inspirerte ansatser, er Benjamins 'reproduksjonsessay' et av de eneste større forsøk på å behandle resepsjonsmessige problemstillinger på et *kvalitativt*, ikke-empiristisk grunnlag. (1987, s.73, mine understrekn.)

En kvalitativt basert resepsjonsanalyse vil fokusere på hvilke opplevelsesformer teksten gir rom for. Som Larsen nevner er det innen psykoanalytisk inspirerte tekststudier det er gjort mest for å forklare tilskuerens

opplevelsesmessige forhold til teksten. Dette gjelder også innen filmteorien. Psykoanalysen gir en mulighet til å diskutere filmopplevelsen på en generell måte, noe som f.eks. kan uttrykkes slik:

Det er i forsøket på å forstå tilskuerens forhold til filmen den psykoanalytiske tilnærmingen kommer inn. ... Psykoanalytisk teori gir mulighet for å snakke om identifikasjon, lyst og ulyst. (Kolbjørnsen 1992, s.9)

For meg er den psykoanalytiske filmteori svært problematisk. Jeg kan ikke ta opp denne debatten her<sup>9</sup>, men henviser til Noël Carrols kritikk i *Mystifying Movies*. Samtidig er jeg interessert i å diskutere og forstå aspekter ved "tilskuerens forhold til filmen". Jeg mener imidlertid at det må gå an å snakke om f.eks. identifikasjon uten å benytte den psykoanalytiske teori.

Om enn ikke med Benjamins ambisjoner, skal jeg derfor forsøke å si noe om opplevelse på et "kvalitativt grunnlag". Jeg vil altså forsøke å si noe om opplevelse uten å trekke inn en overgripende teori. Jeg håper allikevel å kunne si noe om hva slags type opplevelse de filmene jeg analyserer innbyr til. Tatt i betraktning dette feltets "uutviklede karakter", vil jeg bruke begreper som allerede er vanlige innen filmteorien, men også prøve å trekke inn begreper fra andre fagområder som kan ha verdi for diskusjonen.

Jeg vil altså forsøke å analysere filmene uten å binde meg til en bestemt generell teori. Dette aktualiserer også et annet spørsmål: hva er forholdet mellom teori og filmanalyse? Må man ha en *teori* for å kunne analysere en film?

#### **4. Teori, metode og analysestrategi**

Det hevdes ofte at man må ha en teori for å kunne foreta en vitenskapelig fortolkning av en tekst. Det hevdes også at humanvitenskapen ikke har noen metode. Begge deler er sannheter med modifikasjoner.

---

<sup>9</sup>Jeg diskuterer den psykoanalytiske filmteorien i vitenskapsteoretisk lys i artikkelen: "Kvinner, film og psykoanalyse" i Z nr. 5/1992. For en kritikk av den psykoanalytiske tilskuerforståelse, se Hall, 1980.

David Bordwell viser i *Making Meaning* at teori og analyse ikke henger sammen i noen streng forstand. Det er ikke slik at en filmanalyse følger logisk av en teori. Analysen kan heller ikke bekrefte eller avkrefte teorier i vitenskapelig forstand. Og, som Bordwell sier, to svorne tilhengere av samme teori kan utmerket godt komme fram til vidt forskjellige fortolkninger av samme kunstverk, uten at det berører deres teoretiske overbevisninger.

Hva som kjennetegner filmanalyser er i stedet at de følger visse uskrevne lover, visse konvensjoner som etableres i bestemte fortolkningsfellesskap. Disse konvensjonene er, stadig ifølge Bordwell, som oftest utematiserte, og har karakter av tommelfinger-regler: regler for hvordan det er lurt å gå fram når man analyserer. Dette er fortolkningsmetode. Det er altså ikke nødvendig med noen teori for å foreta en analyse, men man må ha visse ferdigheter som man skaffer seg gjennom innlæring av fortolkningskonvensjoner. Innen det dominerende paradigmet jeg nevnte innledningsvis vil f.eks. en tommelfingerregel kunne være: "Finn konvensjonsbruddene"!

Fordelen med dette er at man kan finne gode fortolkninger hos tilhengere av teorier man selv ikke nødvendigvis støtter. F. eks. trenger man ikke akseptere en marxistisk lære selv om man er enig i marxisten Frederic Jamesons filmfortolkninger. En bestemt teoretisk posisjon kan skjerpe oppmerksomheten overfor visse tekstlige fenomener. Jeg vil derfor føle meg fri til å benytte både Jamesons og andres filmfortolkninger uten at jeg av den grunn kjøper teoriene deres. De teoretiske konklusjonene jeg trekker av disse fortolkningene kan derfor være forskjellige fra deres.

På denne bakgrunn vil jeg hevde at fortolkning ikke dreier seg så mye om å velge en teori som å velge en strategi. Dette gjelder både for analyser av filmer og for analyser av teoretiske posisjoner. Et spørsmål som da melder seg, er hvor man skal begynne?

Peter Schepelern bemerker i sin artikkel om postmoderne film ganske treffende at:

Hvordan kan man lete etter noe, hvis kjennetegn, man ikke kjenner? Og hvis man kjenner dem må det jo være fordi man allerede har funnet det. Vi kan kun vite hva postmoderne kunst er hvis vi kjenner de postmoderne trekk, og dem kan vi jo kun kjenne til hvis vi kjenner den postmoderne kunst. (1989, s.5)

Schepelern kaller dette et *paradoks*: vi kan kun finne det vi allerede vet er der, begrepene og fenomenene definerer hverandre gjensidig som i en sirkel. Men dette er ikke nødvendigvis noen *ond* sirkel. Sirkelbevegelsen er jo et kjennetegn på fortolkninger innen vitenskap generelt: man kan nemlig ikke lete etter noe uten å ha *noen* formening om hva man leter etter. Dette er en hermeneutisk innsikt: man har alltid en for-forståelse, en for-dom. Denne er en gjetning som konfronteres med fenomenene, og modifiseres, styrkes eller svekkes i en hermeneutisk sirkel. Det hermeneutiske metodiske krav er at man tematiserer sine for-forståelser, gjør dem tydelige. (jfr. Gadamer 1977).

Hvilken for-dom, eller gjetning, skal så danne utgangspunkt for min søken etter den postmoderne filmens estetikk? Med støtte i den tidligere nevnte artikkelen av Frederic Jamesons vil jeg hevde at det postmoderne har noe med *overfladiskhet* å gjøre. Jeg vil konfrontere dette begrepet med en film som etter min mening *tematiserer* begrepsparet dybde og overflate. Dette er en film der tilskueren, til forskjell fra min sønn, lykkes i å løpe inn i filmen. Men først er det noen som kommer ut....

## KAPITTEL 1: DYBDE OG OVERFLATE - ET (POST-) MODERNE TEMA

...fremveksten av en ny type  
flathet eller dybdeløshet, en  
ny type overfladiskhet i den  
mest bokstavelige betydning..

-F. Jameson (1991, s.9)

-Oh, I'd like to climb a mountain  
and to reach the highest peak.  
But it wouldn't thrill me half as much  
as dancing cheek to cheek.

-F. Astaire (1935)<sup>10</sup>

Vi er i 30-åra, i depresjonens USA. Cecilia (Mia Farrow) har en arbeidsløs mann som drikker, slår henne og står i med andre kvinner. Hun har en kjedelig jobb som serveringsdame. Fra denne triste tilværelse flykter hun så ofte hun kan til kinoen "The Jewel" hvor hun ser alle melodramaene, gjerne flere ganger. Femte gang hun ser *The Purple Rose of Cairo* snur den romantiske helt seg mot henne, og sier "Min Gud, du må virkelig elske denne filmen". Så stiger han ut av lerretet, og inn i kinosalen...

Woody Allens *Kairos røde rose*<sup>11</sup> er en film man av og til setter merkelappen "postmoderne" på. Jeg skal her bruke den, og forhåpentligvis ikke misbruke den, til å anslå noen postmoderne temaer knyttet til et av oppgavens sentrale begrepspar: dybde og overflate. I pakt med Jameson-sitatet ovenfor vil jeg hevde at "fremveksten av en ny type overfladiskhet" karakteriserer den postmoderne tilstand. Slik kan man komme til å ha en livsholdning som så treffende uttrykkes i Astaire-sitatet: hvorfor slite seg opp på fjelltopper når man

---

<sup>10</sup>Fra filmen "Top Hat" (RKO 1935) Tekst/musikk Irving Berlin.

<sup>11</sup>For enkelhets skyld kaller jeg Allens film *Kairos røde rose* og filmen i filmen "The Purple Rose..".

kan danse - framfor prøvelsen foretrekkes det lettvinde behag. Men la meg ikke foregripe begivenhetenes gang, men i stedet vende tilbake til filmen.

## 1.KAIROS RØDE ROSE - NOEN OVERFLADISKHETER OG EN FILM

### 1.1.Nostalgi-stilen: historiens overflate

*Kairos røde rose* er på mange måter en *nostalgisk* film, i betydningen "lengsel tilbake til gode, gamle dager". Tilbake til Hollywoods gullalder, da filmbyen produserte filmer som nostalgikeren Leslie Halliwell karakteriserer som: "filmer som alle var laget for det foraktede massepublikummet, og som var innbringende fordi de var laget med ulastelig profesjonalitet og talentfulle stjerner, og fordi de i tillegg hadde varme og godt humør."(1987:1182) Man kan la seg hensette til en tid da forholdet mellom film og publikum ennå var naivt og ubesudlet, en uskyldstilstand som nå er tapt.

I *Kairos røde rose* representeres denne type film av "The Purple Rose of Cairo", en romantisk komedie produsert av RKO Pictures, B-film-produsenten, som fikk sin hyllest i *The Rocky Horror Picture Show*; kult-nostalgifilmen framfor noen. "The Purple Rose.." handler om hobby-arkeologen Tom Baxter (Jeff Daniels) som møter noen lett livstrette aristokrater fra New York inne i en pyramide i Egypt. Med bemerkningen "grevinnen elsker alt i gruvehjel" inviteres Baxter til en "sprø Manhattan weekend", hvorpå selskapet flyr til New York og Baxter involveres i en rekke romantiske eventyr.

Med sitt "idle rich"-persongalleri, med Tom Baxter-karakteren komplett med khakidress og gruvehjel på danserestaurant i New York, med sine grevinner og sitt luksusliv, ville vel "The Purple Rose.." i dag appellere til et mer "camp" publikum enn det som portretteres i Allens film. Denne selvsagt fullstendig oppdiktete filmen kan allikevel sees som representativ for datidens romantiske melodrama, "Made in Hollywood U.S.A.", med sin eskapistiske handling, romantikk og eksotiske overklasse miljøer, rettet mot den vanlige mann og kvinne; "det foraktede massepublikum".



På samme vis som vi i dag kan ha en klisjémessig oppfatning om hvordan 30-talls melodramaet "var", og helt uvitenskapelig ha en forestilling om at "The Purple Rose..." er representativ for denne, har vi også visse klisjémessige forestillinger om 30-tallet i USA. Depresjonen selvsagt, uttrykt igjennom de uunngåelige suppe- eller arbeidssøkerkøer. Videre bilene, klærne, arkitekturen, musikken og, ja, kinoene. Alt dette har Woody Allen og hans "set decorators" og "costume designers" gjort seg flid med å gjenskape. Vi kan forestille oss et eller annet firma "The Past, Inc.", som tilbyr "all you need to re-create historical epochs". Herfra kan man hente de nødvendige effekter, slik at f.eks. nordmenn som aldri har vært i USA og langt mindre opplevd 30-tallet, ikke vil ha noen problemer med å bestemme epoken.

Poenget her er at det er filmen som har skapt disse klisjéene, og lært oss å gjenkjenne dem som "30-talls", uavhengig av hvordan det virkelig var på 30-tallet. Det er altså ikke bare ved å gjenskape gammel Hollywood-film *Kairos røde rose* uttrykker en lengsel etter fortiden. Gjennom å bruke denne type virkemidler, føyer Allens film seg inn i en retning som nettopp fremstiller historiske epoker gjennom klisjéer: Hva Frederic Jameson kaller "nostalgifilm" eller "la mode rétro". (1991, s.19)

Nostalgi nevnes ofte som et kjennetegn på den postmoderne tilstand, f.eks som "en nostalgisk, konservativ lengsel etter fortiden" (Denzin 1991, s. vii). Jameson bestemmer denne nostalgien mer spesifikt som den postmoderne tilstands forhold til historien. Historien blir under postmoderniteten tingliggjort<sup>12</sup>, et produkt som kan fremstilles, den blir overflate. Jameson henviser til George Lucas' "American Graffiti"(1973) som den første nostalgifilm, og bestemmer dens strategi slik:

Nostalgifilmen var aldri et spørsmål om noen gammeldags "representasjon" av historisk materiale, men ble i stedet en tilnærming til "fortiden" gjennom stilistiske konnotasjoner som uttrykte "førhet" gjennom bildets glørete kvaliteter, og "1930-het" eller "1950-het" gjennom motens uttrykksformer... (Jameson 1991, s.19)

---

<sup>12</sup>Tingliggjøring her i marxistisk forstand. Jameson siterer Guy Debords *The Society of the Spectacle* som bestemmer bildet som den endelige form for tingliggjøring. (Jameson 1991, s.18)

Denne typen film uttrykker altså "førhet" gjennom stilistiske virkemidler. Slik betraktet går *Kairos røde rose* rett inn i Jamesons nostalgifilm-definisjon. Fotograferingen er "soft", uten harde kontraster, som konnoterer en viss fjernhet eller uskarphet, som fjernhet i tid uttrykt gjennom minnets uskarpe erindring. Denne typen fotografering har blitt et konvensjonalisert tegn for "førhet". Dessuten er fargeskalaen dominert av duse brun- og gultoner, som også konnoterer "førhet". Referansen er her gulnede fotografier, gamle gjenstanders "patina" etc. Man kan selvsagt innvende at det er mulig at tingene var veldig brunaktige på 30-tallet (slik som brunt var en populær farge på 70-tallet). Dette blir imidlertid irrelevant i denne sammenhengen, siden disse fargene gjennom gjentatt bruk har blitt konvensjonaliserte tegn for "gammelhet" eller "førhet".

Dette er altså de "bildets glorete kvaliteter" som Jameson henviser til, slik vi finner dem i *Kairos røde rose*. I tillegg kommer "motens uttrykksformer" som vi tidligere har henvist til: biler, klær etc.

Vi skal følge Jameson litt til: han henviser til science-fiction-forfatteren Philip K. Dicks "Time out of Joint", der Dick iscenesetter en av sine favorittfantasier: den simulerte virkelighet<sup>13</sup>. Boken, skrevet i 1959, utspiller seg på et simulert 50-tall, dit hovedpersonen, som lever i 1997, har blitt sendt for å redde verden fra atomkrig. 50-tallet simuleres ved hjelp av alle de velkjente klisjéene: motene, rocken, Marilyn Monroe etc., formodentlig levert av "The Past, Inc." som vi grunnla tidligere i kapitlet. I denne forbindelse illustrerer Dicks fantasi perfekt Jamesons poeng om at fortiden er noe som kan konstrueres, og fremstilles som en ting eller et produkt. Fortiden er en Potemkinkulisse<sup>14</sup>, en nostalgi-versjon der vi husker de hyggelige tingene, og der eksempelvis depresjonen løsrives fra historien og blir til pittoresk dekor. Vi befinner oss i en modus der den estetiske stilhistorien erstatter den virkelige historien. Vi har med andre ord å gjøre med

---

<sup>13</sup>Andre titler er "We Can Remember It For You, Wholesale", filmatisert som *Total Recall* (Paul Verhoeven 1990) og "Do Androids Dream of Electric Sheep?" filmatisert som *Blade Runner* (Ridley Scott 1982).

<sup>14</sup>Jamesons uttrykk, henspiller på den russiske hoffmann Potemkin som lot bygge kulisser langs Volga da den nærsynte Katarina den store skulle inispisere sitt rike. Dekorasjonene forestilte blomstrende og velstelte landsbyer, og ble utsyrt med velnærte og smilende bønder. Bakom var det hungersnød.

et simulakrum, en pastisj over en stereotypisert fortid, et tegn uten virkelig referanse. Vi befinner oss på historiens overflate.

Hvordan skulle så en "dyp" fremstilling av historien se ut? En gjengivelse av den "virkelige" historien bestemmes ikke ut fra nøyaktigheten i skildringen av de historiske begivenheter, men ut fra om disse peker mot noen *underliggende historiske prosesser*. Den virkelige historien er historien forstått som utvikling, som prosjekt. En fremstilling av historien forstått på denne måten vil f.eks. kunne finnes i:

... den historiske roman som Lukács definerer den, som den organiske utvikling av det kollektive borgerlige prosjekt. (Dette gir) en retrospektiv dimensjon som er uunnværlig for en livsnødvendig nyorientering i forhold til vår kollektive fremtid...(Jameson 1991, s.18)

Denne retrospektive dimensjon er tapt i den postmoderne tilstand, og dermed også muligheten for den klassiske historiske fortelling. Vi har tapt muligheten til å se nuet som et resultat av fortiden og som et skritt på veien mot fremtiden. Vi er ikke i stand til å se historien som noe kollektivt prosjekt, det være seg forklart ut fra Marx eller Hegels dialektikk, eller en annen teori om den historiske utviklings underliggende prinsipper. Dermed har vi også tapt muligheten for å forestille oss et fremtidig Utopia, en "frelse". Vi er fanget i et evig nå, i det *diakrone*. Det er dette Jameson mener når han sier at historien "forsvinner" i den postmoderne epoke.

Frederic Jameson gjør imidlertid et forsøk på å gjenerobre den historiske bevissthet, et forsøk vi skal komme tilbake til. I *Kairos røde rose* dyrkes i alle fall overflaten, og nostalgistilen er overfladiskhet i "den mest bokstavelige betydning", som Jameson hevdet innledningsvis. Jeg skal nå se på noen andre eksempler på overfladiskhet, som er mindre bokstavelige enn i nostalgifilmen.

## 1.2. Eskapismen: den overfladiske tilskuer

*Kairos røde rose* åpner med en point-of-view-panorering over reklameplakaten til "The Purple Rose.." før det klippes til Cecilias henførte blikk. Hennes lille

stevnemøte med plakatenes løfter om kommende forlystelser avbrytes imidlertid brutalt av en metallbokstav som faller ned fra kinobaldakinen og nesten treffer henne. Hun rykkes brått tilbake til virkeligheten: "Cecilia, vær forsiktig, gikk det bra?" spør kinobestyreren, bekymret for å miste sin beste kunde.

Denne lille scenen kunne gi opphav til diverse spekulasjoner over forholdet mellom film og virkelighet. Her skal vi nøye oss med å skissere vårt andre eksempel på forholdet dybde/ overflate: den eskapistiske tilskuer. Allens film dreier seg jo om en filmtilskuer som i kinosalens mørke kan unnsnippe hverdagens harde realiteter (depresjon, jobb, ekteskap) og tilbringe et par timer i en perfekt verden, der ønskedrømmer og fantasier går i oppfyllelse.

Denne forestillingen om filmopplevelsen som flukt (escape) er vanlig i beskrivelser av massekultur. I en nylig utkommet doktoravhandling om populærlitteratur kan vi eksempelvis lese:

Den (populærlitteraturen) målbærer ønskedrømmer...: Gjennom intense kjensleopplevelser river den oss løs fra virkeligheten og gir flukt og avkopling. (Bø 1991, s.76)

Denne beskrivelsen passer godt på Cecilia: hun er fullstendig oppslukt av fiksjonen, til de grader at hun ikke enser virkeligheten omkring seg. I fiksjonens verden får hun oppfylt sine ønskedrømmer om et bedre liv, om kjærlighet og romantikk. Men dette er en flukt, ifølge Bø, et ord som gjerne signaliserer noe negativt: man flykter fra problemene i stedet for å prøve og løse dem. Den normative holdning til denne type filmopplevelse ligger jo humoristisk innbakt i den refererte åpningsscenen i *Kairos røde rose*: hvis man blir for oppslukt av fiksjonen risikerer man å få virkeligheten i hodet. Cecilia mister da også serveringdamejobben sin fordi hun bare går rundt og drømmer om filmstjerner.

I filmteorien skildres den innlevde tilskuer gjerne i negative termer. Den danske filmanalytikeren Anne Jerslev ser Mia Farrow-figuren her som "den kvinnelige tilskuer", som nettopp preges av: "nærhet (i motsetning til distanse), passivitet, overinvolvering og overidentifikasjon" (Jerslev 1991, s.86). Hun har "ikke noen posisjon hvorfra hun kan gjøre seg til herre over fiksjonen", hun "går

i ett med bildene".(ibid.) Denne tilskuerposisjonen beskrev vi i innledningen som "barnets", og den kan vel uten problemer generaliseres til å gjelde menn også, av og til. Her kan vi henviser til personlige erfaringer, eller til Woody Allen's "Play it again, Sam" hvor Allen-figuren portretteres fullstendig "overidentifisert" med Humphrey Bogart, og "overinvolvert" når han ser "Casablanca". Mann eller kvinne: den eskapistiske tilskuer har flyktet fra virkeligheten inn i en fiksjonsverden, og er preget av alt for mye følelser og innlevelse. Som vi har sett: En lite ønskverdig posisjon.

Til grunn for en slik holdning til den innlevende filmopplevelse ligger etter min oppfatning for det første en freudiansk forestilling om den estetiske opplevelse, som Freud selv uttrykkte slik:

Det er min oppfatning at all den estetiske lystfølelse som dikteren gir oss, har karakter av førlyst, og at den egentlige nytelse ved et diktverk skyldes at det frigjør sjelelige spenninger i oss.

(Fra "Der Dichter und das Phantsieren", sit. etter Kittang 1988, s.129)

Denne teorien om psykologisk kompensasjon ligger også til grunn for vårt sitat fra Gudleiv Bø. Dette synet medfører at filmtilskueren, som leseren av populærlitteratur, i en innlevet tilstand frigjør spenninger som har rot i diverse traumer fra barndommen. Følelser og behag tolkes her som lyst, eller "førlyst" som Freud sier, og "nyttelsen" skal stamme fra frigjørelsen av spenninger. Denne opplevelsen kan litt uærbødig karakteriseres som "mental masturbasjon", for å låne Woody Allens vits fra "Annie Hall". Innen psykoanalytisk filmteori taler man til og med om en "regresjon" til "pre-ødipale stadier", der man kompenserer for savnet etter adskillelsen fra moren. Den psykoanalytiske tilskuer er altså ikke engang et barn, men et spebarn!

Kritikken av den eskapistiske tilskuer har også grunnlag i en politisk fundert estetikk. Denne estetikken legger vekt på at kunsten skal formidle erkjennelser av sosiale strukturer. For å oppnå dette kreves imidlertid en estetisk distanse: at man er istand til å ha en reflekterende holdning mens man (f.eks.) ser på film. En representant for denne retningen er den psykoanalytisk inspirerte marxisten Colin MacCabe, som sier:

Filmskaperen må trekke tilskuerens oppmerksomhet mot hans eller hennes forhold til lerretet for å få han eller henne til å "forstå" de sosiale sammenhengene som beskrives. Motsatt kunne en si at det er "fremmedheten" i de sosiale relasjonene som fremvises som *trekker seerens oppmerksomhet mot det faktum at han eller hun ser på film.* (min uthevn.) Det er i det øyeblikket identifikasjonen brytes, blir vanskelig å opprettholde, at vi i ett og samme øyeblikk skjønner både de forhold som bestemmer denne identiteten, og vårt forhold til representasjonen av den. (MacCabe 1985, s. 78)<sup>15</sup>

Poenget med filmopplevelsen er altså å forstå noen sosiale sammenhenger. For å oppnå dette må man være distansert. Man må være klar over at det man ser er kun fiksjon, og at man sitter på en kino. For å oppnå forståelse er det altså viktig å ikke identifisere seg, men at identifikasjonen brytes. Øyeblikket da man oppdager at man ser på film tillegges som vi ser, et stort erkjennelsespotensiale. Vi skjønner ikke bare de sosiale sammenhengene, men også de forhold som bestemmer identifikasjonen, hvordan filmen "lurer" oss til innlevelse. Dette skal jeg komme tilbake til.

Det viktige her er at det kun er i denne distanserte posisjonen man kan oppnå det ønskede resultat: forståelse av dypere sosiale sammenhenger. Den eskapistiske opplevelse derimot, er kun "utløp for sjelelige spenninger" og leder ikke til noen erkjennelse av dypere årsaker, eller av virkelige problemer. Tvert imot er det som oppleves fullstendig ubevisst for den som opplever; hun føler seg bare litt bedre etterpå. Den estetiske effekt kan sammenlignes med å spise sukkertøy, som "eye-candy": Man oppnår behag, men forstår ingenting.

Denne holdningen fant vi jo også hos Jerslev: man bør være herre (!) over fiksjonen, ha distanse. Når man er fullstendig oppslukt av fiksjonen er man forført av den. Man er et vergeløst offer som kan proppes full av alskens dårlig ideologi: f.eks. at det finnes "happy endings", noe det åpenbart ikke gjør i virkeligheten. Når man er oppslukt av fiksjonen, kan man ikke tenke, kun føle, og dermed lærer man ikke noe heller.

---

<sup>15</sup>MacCabes artikkel er forøvrig utviklet fra en analyse av *American Graffiti*, Jamesons nostalgifilm, som i denne forbindelse kritiseres for å være "identifiserende".

Den innlevde, eskapistiske tilskuer, som glemmer at hun er på kino kan altså kalles overfladisk. Hun oppnår ingen erkjennelse av virkelighetens dypere sammenhenger.

Denne eskapistiske kunstopplevelse får imidlertid et forsvar i Woody Allens film, gjennom vår sympati med Cecilia. Det er vel så at hun ikke lærer så mye av å se "The Purple Rose..", men gjør dette opplevelsen suspekt, ja verdiløs? Skal vi ikke unne henne litt uskyldig moro, et glimt av skjønnhet i en grå hverdag? Slik kan vi se *Kairos røde rose* som en hyllest til den eskapistiske tilskuer.

### 1.3. "Jeg er bare oppspinn"; den overfladiske helt

Når Tom Baxter hopper ut av lerretet og forsvinner fra kinosalen med Cecilia, forårsaker han en ikke liten oppstandelse. Gil Shephard, som spilte rollen som Baxter i "The Purple Rose...", blir tilkalt for å ordne opp. Konfrontasjonen mellom disse to utgavene av samme person, gir Woody Allen påskudd til en rekke "gags", og meg anledning til noen spekulasjoner.

Tom Baxter definerer seg som en "dramatisk karakter" og "fullstendig konsistent", og kan følgelig ikke engang ta av seg gruehjelmen sin uten å miste sin personlighet. Han er modig fordi det er "skrevet inn i karakteren" hans. Slik sett fremstår han som den totale klisjé, hva Seymour Chatman ville kalt en "flat" karakter, uten psykologi: "adferden til en flat karakter er høyst forutsigbar"(1978, s.131f.). Forutsigbar nettopp fordi han ikke har noen psykologi, med uventede karaktertrekk som kan overraske oss.

Gil Shepherd derimot er "virkelig" og påstår å være i besittelse av en sjel. Han er imidlertid på avveie i karrieren sin etter å ha spilt for mange Tom Baxter-roller,<sup>16</sup> og nå lengter han etter å spille en rolle i pakt med sin personlighet: Charles Lindbergh. Lindbergh var dyp, "dypest sett en enstøing", akkurat slik

---

<sup>16</sup>Jeff Daniels, som spiller begge rollene, er forøvrig spesialist på roller som naiv, f.eks. Charley i *Something Wild*, og hans persona er vel like stereotypisert som Gil Shepherd er redd for å bli. Slik har vi her også en "ekstrafiksjonell" referanse til Shepherds samtale med Cecilia.

som ham selv. Og Cecilia gir Shepherd det ultimate kompliment: "du er dyp, og sannsynligvis komplisert".

Det gjelder vel generelt i vår kultur at det er bedre å være "dyp" enn "overfladisk". I *Kairos røde rose* er det imidlertid den dype som er skurken og den overfladiske er helten. Gil Shepherd svikter Cecilia gang på gang, mens Tom Baxter er trofast mot henne. I denne sammenheng er det positivt å være "forutsigbar" og ikke ha noen dyp psykologi, fordi det innebærer at man ikke har skjulte motiver.

Dessuten er Shepherd en kyniker som ser på verden som et sted han skal gjøre karriere og på mennesker som midler i karrieren sin. Baxter derimot, er som engelen Damiel i filmen "Himmelen over Berlin" (Wim Wenders 1987): barnlig fascinert over en fysisk virkelighet han nettopp har oppdaget. I en scene sjarmerer Tom Baxter et helt horehus med sin naive holdning til tilværelsen og sin kjærlighet til Cecilia. Horene røres til tårer over hans tale om "den virkelige verdens magi". Han er like fascinert av den virkelige verden som Cecilia er av "celluloidens flimrende skygger". Storøyd spør han horene, de desillusjonerte: "deler dere ikke min undring over verdens stofflighet, lukten av en rose, ordentlig mat, sanselig musikk?"

Denne naive karakter som ser på verden med et "barnlig" blikk, har som slektning ikke bare engelen i "Himmelen over Berlin", men også David Lynch-karakterene Jeff Beaumont i "Blue Velvet" og Dale Cooper i "Twin Peaks". Felles for dem er en åpen undring og fascinasjon av verden, manifestert i enkle ting som Dale Coopers begeistring for "a damn good cup of coffee" og furutrær.

Vi aner her konturene av en postmoderne helt, representert ved Tom Baxter, som har den fordelen at han er "bare oppspinn", en fiksjon. Dette gjør det mulig for dem å unnsnippe den voksne verdens desillusjon og kynisme, avsløringen av at verden er et vondt og vanskelig sted å være. Slik tematiserer filmen også bevisstgjøringens eventuelle omkostninger, som en reduksjon av fascinasjonsevnen, evnen til glede over verden. Den "hellige enfoldighet" som disse karakterene representerer, er (kanskje) kun mulig i fiksjonens verden.



Denne karaktertypen uttrykker altså overfladiskhet på to måter, begge med positivt fortegn: karakterens manglende psykologiske dybde og evnen til glede over det sanselige. Det spesielle her er at alle disse egenskapene tillegges åpenbare fiksjonspersoner, et poeng vi skal komme tilbake til.

Cecilias tragedie er at når hun må velge, foretrekker hun virkeligheten framfor fiksjonen. Når hun velger Shepherd framfor Baxter, forsvinner Baxter inn i filmen igjen, og hennes mulighet til lykke er borte. For happy endings finnes ikke i den virkelige verden. Shepherd stikker tilbake til Hollywood så fort han får sjansen, og Cecilia ender opp på kino igjen, hvor hun finner trøst i å se Fred Astaire og Ginger Rogers danse "Cheek to Cheek".

#### **1.4. Meta-fiksjon for moro skyld: den overfladiske form**

Jeg har tidligere nevnt at i *Kairos røde rose* tematiseres forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Den "inneholder" jo en annen film som skal være fiksjonsplan i forhold til rammefilmens virkelighetsplan. Pendlingen mellom disse gir anledning til mye vidd fra Woody Allens side. F.eks. angriper Gil Shepherd sitt alter egos påstand om at han kan "lære å bli virkelig", med replikken: "Man kan ikke lære å bli virkelig, det er som å lære å bli dverg, enten er man det, eller så er man det ikke." Eller en av de gjenværende på lerretet kan klage: "Jeg orker ikke sitte her lenger. Jeg er en dramatisk karakter, og trenger fremdrift og utvikling!" Filmen er full av denslags vitser.

Denne "hva er fiksjon, hva er virkelighet"-tematikken skulle samsvare noenlunde med det som i teorien kalles "metafilm" eller selvrefleksiv fiksjon: "fiksjonsdiktning som selvbevisst peker på og retter oppmerksomheten mot sin egen status som kunstgjenstand med det mål for øye å stille spørsmål om forholdet mellom fiksjon og virkelighet" (Hans Skei, sit. etter Gundersen 1991, s.64). I *Kairos røde rose* rettes oppmerksomheten hele tiden mot forholdet mellom fiksjon og virkelighet idet fiksjonspersoner kan bevege seg mellom fiksjons- og virkelighetsplan. Man kan jo hevde at rammefortellingen allikevel har status av virkelighet. Men også denne har kommentarer i teksten, som f.eks. når Cecilias mann sier: "du kommer nok tilbake. Dette er den virkelige verden,

ikke kino." Uansett kan vi si at *Kairos røde rose* har sterke metafiksjonelle innslag.

Imidlertid har metafiksjonen i *Kairos røde rose* ingen påtrengende didaktisk karakter. Man kan neppe si at filmens *mål* er "å stille spørsmål om forholdet mellom fiksjon og virkelighet", som Skei sier. Den metafiksjonelle tematikk, og teknikk, har ikke karakter av illusjonsbrudd. Det er altså ikke slik at vi rykkes ut av fiksjonen og blir oppmerksomme på at vi har latt oss lokke inn i en lissom-verden. Selv om filmen tematiserer disse spørsmålene, har dette ikke nødvendigvis en slik effekt på tilskueren.

Heri ligger det en forutsetning om at metafiksjon kan være alvor, dvs. bli brukt på en "distanserende", "desillusjonerende" måte. Vi så hos MacCabe ovenfor at filmen skulle trekke seerens oppmerksomhet mot det at han ser på film slik at han kan forstå de sosiale sammenhenger som fremstilles. Poenget med metafiksjon kan som jeg nevnte, også være å avsløre de strategier kunsten bruker for å forføre tilskueren, for å innbille ham at han står overfor et stykke virkelighet. Metafiksjonen kan stille spørsmål ved dette, bl.a. ved å synliggjøre hvilke virkemidler som fiksjonsfortellingen anvender.

I *Kairos røde rose* spilles det på at *vi allerede vet* at vi befinner oss i en lissomverden, og at det ikke er nødvendig å gjøre oss oppmerksomme på den eller "avsløre" den. Det er altså min påstand at dagens tilskuer allerede har en stor grad av bevissthet omkring fiksjonens virkemidler og dens status som kunstgjenstand. Vi vet godt at vi er på kino, og at det ikke er virkeligheten vi opplever der. Slik kan vi si at den avanserte fortellingen *Kairos røde rose* leker med den banale *The Purple Rose...*, og alle dens åpenbare klisjéer på en innforstått måte i forhold til tilskueren. Samtidig er ikke *Kairos røde rose* noen kritikk av *The Purple Rose...*, slik f.eks. metaromanen *Don Quijote* er en kritikk av banale ridderromaner og gjør narr av genrens konvensjoner. Den kan heller kalles en kjærlig hyllest til denne type film og de opplevelser den innbyr til. *Kairos røde rose* er altså metafiksjon for moro skyld.

Den overfladiske metafiksjon, som vi finner i *Kairos røde rose*, benytter seg altså av de samme virkemidler som den "dype", men har en annen funksjon. Den har

ikke til hensikt å avsløre, men kun å more. Dette gjøres dels ved at de selvrefererende elementene integreres i en enkel historie: Kairos røde rose er ingen "vanskelig" tekst. Og ved at fiksjonsbruddene har karakter av vitser som glir inn i historiens forløp, og derved ikke bryter identifikasjonen. Vi kan altså si at metafiksjonen i Kairos røde rose *integreres* i en normal fortelling, en strategi som har som forutsetning at tilskueren allerede har en bevissthet omkring fiksjonens virkemidler.

Det kan jo også tenkes at vi er så vant til metafiksjon at vi lever oss inn i filmer på tross av at vi blir fortalt at de ikke er "virkelige". Hollywoodfilmen er jo full av selvreferanse og metafiksjonelle "gags" for tiden, og har kanskje alltid vært det; helt fra Joseph Mankiewicz *All about Eve* (1950) og Tex Averys tegnefilmer til Schwarzenegger-filmen *The Last Action Hero* (1992). I denne forbindelse kan vi observere: det er ingen nødvendig sammenheng mellom form og funksjon, man kan ikke slutte fra en formell strategi (f.eks. metafiksjon) til en virkning på tilskueren (f.eks. distansering eller bevisstgjøring). Dette er imidlertid et poeng jeg skal komme tilbake til.

Jeg har nå funnet noen trekk ved *Kairos røde rose* som jeg har kunnet kalle overfladiske, og har også prøvd å vise hva det er som gjør dem overfladiske i motsetning til dype. Dette har jeg gjort gjennom å konfrontere filmen med teorier som opererer med et skille mellom dybde og overflate. Disse teoriene hevder at kunsten skulle lede til erkjennelse av noen dypere strukturer, mens *Kairos røde rose* på sin side dyrket det overfladiske. Betyr dette at filmen er uttrykk for en postmoderne estetikk?

For å svare på dette skal jeg nå gå over til en teoretisk diskusjon av dybde og overflate i forhold til modernisme og postmodernisme. Overfladiskhet tok jeg jo innledningsvis som en ledetråd for det postmoderne, inspirert av Frederic Jameson. Jeg skal nå se på hva som gjør at "det overfladiske" kan kobles til *det postmoderne*.

## 2. DET POSTMODERNE: DYBDEMODELLENS FALL

### 2.1. Kritikken av dybdemodellen

Jeg fant i *Kairos røde rose* to overfladiske karakterer, et overfladisk stiltrekk, og en overfladisk bruk av et virkemiddel. Dette fant jeg som nevnt fram til gjennom å anvende teorier som opererte med et skille mellom dybde og overflate. Felles for disse teoriene er at de er hva Frederic Jameson kaller en "dybdemodeller". Dette er dualistiske modeller, der det foretas en todeling av virkeligheten. I slike modeller framstilles det dype, skjulte, systematisk som sannere og mer "egentlig" enn det overfladiske, sansbare. Jameson identifiserer fem slike dybdemodeller og peker på at disse forkastes i den postmoderne teorien:

Noe forhastet kan vi si at ved siden av den hermeneutiske innside/utside-modellen...er minst fire andre grunnleggende dybdemodeller stort sett forkastet i dagens teori. (1) Den dialektiske modellens essens og fremtredelse (sammen med et bredt spekter begreper om ideologi og falsk bevissthet som pleier å ledsage den). (2) Den freudianske modellens begreper latent og manifest, eller fortrenningsbegrepet (som selvsagt er skyteskive for Michel Foucaults programmatisk og symptomatiske pamflett "La Volonté de Savoir"<sup>17</sup>). (3) Den eksistensielle modellens autensitets og inautensitetsbegreper hvis heroiske og tragiske tematikk er nært forbundet med den andre store motsetningen mellom fremmedgjøring og "ikke-fremmedgjøring", som selv er et offer for den postmoderne eller poststrukturalistiske perioden. (4) Nylig, den store semiotiske motsetningen mellom uttrykk og innhold (signifikant og signifikat).  
(1991, s.12)

Disse forskjellige dybdemodellene er utviklet innen forskjellige vitenskapsområder. Felles for dem er at de ofte brukes innen estetikken, både for å beskrive forholdet tekst-leser og til fortolkning av tekster. For å vise hvordan dette kan gjøres, skal vi se på en anvendelse av dybdemodellen på en tekst.

---

<sup>17</sup> *Viljen til å vite*, Seksualitetens historie del 1.

Eksempelet er Freuds kjente fortolkning av E.T.A. Hoffmanns fortelling "Sandmannen" i artikkelen "Das Unheimliche"<sup>18</sup> ("Det uhyggelige") fra 1919. Hoffmanns fortelling handler om en gutt som skremmes med at Sandmannen vil komme og ta øynene hans hvis han ikke legger seg tidlig. Sandmannen kaster nemlig sand i øynene til slemme barn slik at de spretter ut av øynehulene, deretter tar han med seg øynene til månen og fører barna sine med dem! Freud medgir at denne trusselen om å bli fratatt øynene kan virke skremmende nok i seg selv. Det er imidlertid ikke det som er kilden til det uhyggelige i fortellingen:

En studie av drømmer, fantasier og myter har lært oss at redsel knyttet til øynene, frykten for å bli blind, svært ofte er en erstatning for frykten for å bli kastret. At den mytisk kriminelle, Ødipus, blindet seg selv, var bare en mildnet form for straffen å bli kastret.... (Freud 1988, s.352)

Videre er Sandmannen ikke en tilfeldig fantasiskikkelse, men:

..den fryktede far fra hvis hånd kastraksjonen kan forventes. (op.cit., s.353)

Vi ser hvorledes Freud knytter Hoffmanns fortelling til sin egen teori om Ødipus-komplekset. Angsten for å bli kastret er fortrent, men kan komme fram igjen i forkledning, som noe som ligner kastraksjon. Slik kan Freud erstatte frykten for å miste øynene med kastraksjonsangsten, øyet med fallos og Sandmannen med den kasterende far. Den manifeste mening, historien om Sandmannen viser mot den latente mening, den ødipale fortelling. Denne latente mening er tekstens egentlige, grunnleggende mening, som Jameson presist uttrykker det "erstatte verket som dets endelige sannhet".(1991, s.8). Dybdemodellen blir følgelig en kunnskapsteoretisk (epistemologisk) modell, der det å ha kunnskap om et verks mening vil si å kjenne den *dype* meningen.

Det er denne typen fortolknings-modeller som ifølge Jameson er "forkastet av dagens teori". Men hvilken teori? Konkret nevner Jameson bare Foucaults kritikk av Freud. Vi skal her se kort på teorien til en annen kritiker av dybdemodellen: den franske filosofen Jacques Derrida.

---

<sup>18</sup>I engelsk oversettelse "The Uncanny", se Freud 1988. Artikkelen benyttes mye i fortolkningen av skrekkfilm og annen "uhyggelig" film.

Derrida hevder i sin *De la Grammatologie* (1967) at den vestlige filosofi bygger på en metafysisk dybdemodell: innside/utside-modellen. Som et eksempel på denne kritiserer han semiotikkens grunnlegger Ferdinand de Saussure for å postulere at det skal finnes en autentisk, opprinnelig mening (innside) bak de fysiske språktegnene (utsiden). Mot dette setter Derrida Saussures egen forestilling om språket som et system av forskjeller, men uten iboende essens. Mot den semiotisk/ strukturalistiske tanke om at det skal finnes en dypstruktur, en endelig mening under tekstens overflate, setter Derrida sitt "differance"-begrep. Språket er et spill av forskjeller mellom tegnene der meningen ikke kan fastholdes men alltid blir forskjøvet, utsatt. Det finnes ingen endelig mening, spillet kan ikke bringes til opphør. Følgelig finnes heller ingen mulighet for fiksering av meningen i en analyse, man kan kun peke på de mekanismer som virker; språkets selvmotsigelser og blindspor der språkssystemet selv destruerer (dekonstruerer) betydningene.

Dette kan også oppfattes som en generell kritikk av det moderne og det *modernistiske* opplysningsprosjekt. Den norske psykiateren Bjarte Rekdal skriver følgende om Derrida i sin bok "Det umedvitne språket" (som dreier seg om Lacan og fransk filosofisk og psykoanalytisk miljø) :

Det Derrida peikar på er eit forskjelliggenererande spel av termar, utan underliggende strukturar, utan noko eigentleg som skal uttrykkast.(1992,s.81)

Rekdal ser denne vektleggingen av spillet og fraværet av underliggende strukturer som kjennetegnet på det postmoderne, der:

Opplysningstidas emansiperande og frigjerande prosjekt ... er definitivt forlatt ... likeeins modernismens søking etter den underliggende meininga og dei underliggende strukturane. (ibid.)

Å søke etter den underliggende meningen er altså også et *modernistisk* prosjekt. Slik kan jeg med Rekdal og Jameson hevde at avvisningen av dybdemodellen er hovedkjennetegnet på overgangen mellom modernisme og postmodernisme. Kritikken av de forskjellige dybdemodellene har som vi ser et fellestrekk: man tror ikke at det finnes noen sannhet under overflaten. Det er dette som etter

min mening gjør det meningsfullt å snakke om postmoderne estetikk. Hvis man knytter termene til stil- eller innholdselementer, uten forankring i denne filosofiske kritikk av dybdemodellen blir det umulig å forstå forskjellen mellom det moderne og det postmoderne. Da vil de få rett som hevder at den postmoderne kunsten ikke representerer annet enn en fortsettelse av modernismen. Alle stilelementer som opptrer i postmodernismen finnes nemlig fullt utviklet under modernismen. (se Jameson 1991, s.4, Schepelern 1989, s.5)

Istedet for bare å lete etter stilelementer må vi altså se på deres funksjon; hva de *gjør*, dvs. hvilken virkning de skal ha på tilskueren. Skal de tekstlige virkemidlene vise tilskueren en underliggende mening, eller gir de henne noen "nye muligheter"? Det er her interessant å ta for seg Frederic Jamesons svar på dette spørsmålet.

## **2.2. Senkapitalismens kulturelle logikk, eller den gjenfødte dybdemodell.**

I sine betraktninger om tilskuerens muligheter etter dybdemodellens fall, knytter Frederic Jameson an til marxismen og til Kants estetikk. Det kantianske element skal jeg ikke gå inn på her<sup>19</sup>, jeg vil konsentrere meg om anvendelsen av marxismen, fordi vi her atter engang ser dybdemodellen i aksjon.

I den senkapitalistiske tidsalder mener Jameson at det har oppstått noe nytt, nemlig: "hele dagens multinasjonale, kapitalistiske verdenssystem" (1991,s.37). Dette systemet har den egenskap at det "ikke er noe sted", transaksjonene beveger seg med teknologiens hjelp på en usynlig måte.

Den postmoderne kunsten har nettopp denne ufikserbare kvaliteten, ifølge Jameson, som et spill av forskyvninger og mangetydigheter. Slik kan den oppfattes som et forsøk på å fatte senkapitalismens verdenssystem, som ikke er noen fantasi, men "en ekte historisk (og sosioøkonomisk) realitet" (op. cit., s.49). Den postmoderne kunsten er en representasjon av denne realitet, "en merkelig form for realisme (eller i det minste av en mimesis av virkeligheten)" (ibid.).

---

<sup>19</sup> Jameson støtter seg til en ganske kryptisk anvendelse av Kants begrep om "det sublime" som det ville føre for langt å diskutere her.

Slik får Jameson som marxist knyttet basis (senkapitalismen) til overbygning (kunsten), slik at forandringen i basis får den forklarende funksjon. Overgangen modernisme-postmodernisme kan forklares ved overgangen i kapitalismen til dens tredje, "reneste" form: sen-kapitalismen. Det er sen-kapitalismen som representeres i den postmoderne kunsten.

Vi ser at dybdemodellen på denne måten "gjenfødes" i Jamesons analyse: kunsten lar oss erkjenne en dyp sannhet, en dypstruktur, som er skjult for vår erfaring. Dette kan han gjøre fordi han regner også den postmoderne teori som et tegn på sen-kapitalismen. Dermed har ikke dybdemodellen falt allikevel, den kan gjeninnsettes som forklaring på både den postmoderne kunsten og den postmoderne teori. Med andre ord: postmodernismen er et symptom på det postmoderne! Her forlater han sin tese om "dybdemodellens fall", og fortsetter modernitetens avslørende strategi. Slik kan Jameson også gjenerobre den historiske bevissthet, og, som vi så, se det postmoderne som et tegn på et stadium i utviklingen av kapitalismen. Det postmoderne blir da allikevel en fortsettelse av det moderne opplysningsprosjekt.

På en måte har allikevel Jameson sine ord i behold. Det er noe nytt ved den postmoderne kunsten, en ny mulighet for tilskueren: tilskueren kan erkjenne et nytt stadium i kapitalismen, dvs. sen-kapitalismen. Det var imidlertid nettopp det modernismen gjorde, lot tilskueren erkjenne det nye! Slik blir etter min oppfatning allikevel postmodernismen en fortsettelse av modernismen sett ut fra Jameson fortolkningsmodell.

Jeg sa i innledningen at det dominerende paradigmet innen filmteorien ikke kunne forklare den postmoderne filmen. Dette paradigmet var knyttet til modernismen, som bygger på dybdemodellen. Vi har nå sett hvordan Jamesons anvendelse av denne typen fortolkningsmodell bare gjør den postmoderne estetikken til en fortsettelse av modernistiske prosjektet. For å kunne forklare den postmoderne filmen må jeg derfor avvise Jamesons fortolkning, og prøve å finne fram til en alternativ analysemodell.



Går det da an å tenke postmodernismen hinsides dybdemodellen? Jeg får et åpenbart problem: i analysen av *Kairos røde rose* brukte jeg jo dybdemodeller, jeg trenger den for å kunne kalle dybdeløsheten overfladisk. Begrepene dybde og overflate blir jo kun meningsfulle i kraft av å være motsetninger. Dybdemodellen synes altså å ha et fortsatt liv.

Vi må imidlertid huske at postmodernismen er en *post-modernisme* som alltid vil forholde seg til begreper og modeller utviklet innen modernismen. Gjennom å foreta det motsatte valg fra de modernistiske, overflate framfor dybde, kan man således forholde seg polemisk til den, driver gjøn med den. Man sier derved egentlig at hele motsetningen overflate-dybde er ugyldig; hvis man trodde på dybdemodellen ville man jo valgt det dype! Det er som hos Woody Allen, man sier med et glimt i øyet: jeg er ikke som deg, jeg er overfladisk, men du er "dyp og sannsynligvis komplisert".

Men man er heller ikke naivt "overfladisk", slik som Cecilia. En postmoderne estetikk innebærer som jeg sa noe *nytt*, ikke å vende tilbake til "før-moderne" opplevelsformer. Spørsmålet er altså hvilket forhold man har til de fenomener dybdemodellen avviser som overfladiske. For å nærme meg den postmoderne filmens estetikk skal jeg nå forsøke meg på en undersøkelse av tilskuerens opplevelsesmuligheter i *Kairos røde rose*.

### 3. DET POSTMODERNE - EN OVERFLADISK TILSKUER?

#### 3.1 *Kairos røde rose* - og tilskuerens posisjon.

Jeg har ovenfor behandlet fire "elementer" i *Kairos røde rose*: to av karakterene (Cecilia, Tom Baxter), et trekk ved stilen (nostalgifilm) og et trekk ved fortellemåten (metafiksjon). Jeg mener altså å ha sagt noe om filmen og om tilskueren til filmen "The Purple Rose.." men hva med tilskueren til *Kairos røde rose*? Jeg skal nå bruke disse fire elementene i et forsøk på å bestemme hva slags tilskuerposisjon denne filmen gir muligheter for.

Det er vanlig å bestemme tilskuerens forhold til film i termer som "identifikasjon" og "distanse". Som et eksempel skal vi her ta utgangspunkt i en artikkel om "barnvoksenfilm", dvs. film om barn for voksne, skrevet av den svenske filmprofessoren Birgitta Steene. Hun skriver følgende om tilskuerposisjoner:

Flanøren<sup>20</sup> er tradisjonelt en observatør med distanse til det han eller hun ser. I den modernistiske filmen overføres denne rollen til tilskueren som i det ene øyeblikket vandrer rundt i fiksjonens verden og i det andre tvinges til å innta den bevisste tilskuerens posisjon... (barnvoksenfilmen) har innebygd et svar på tilskuerens behov for å leve seg inn i fiksjonen uten at det kreves en subjektiv, "innsydd" identifikasjon med hovedpersonen. Fiksjonsrommet formidler gjennom den sentrale plassering av barnet både nærhet og avstand til den voksne tilskueren. Rollefiguren...kan oppleves både nærværende og distansert. (Z 4/91, s.36)

Steene benytter her en rekke romlige metaforer for å beskrive tilskuerens posisjon. På den ene side "å leve seg *inn*", "vandre rundt i fiksjonenes verden", være "innsydd", ha "nærhet", oppleve "nærvær". På den andre side "distanse" "bevisst posisjon" og "avstand". Vi ser at det altså dreier seg om to hovedposisjoner: nærhet og avstand. De beskriver i romlige termer hvordan man ved hjelp av følelsesmessig identifikasjon kan overvinne den fysiske avstanden mellom tilskueren i salen og begivenhetene på lerretet. Disse posisjonene er altså uttrykk for to forskjellige *opplevelseskvaliteter*. "Nærhet" innebærer en høy grad av følelsesmessig innlevelse og identifikasjon, mens "avstand" er en posisjon preget av observasjon og refleksjon.

Hvordan skal man så bestemme disse tilskuerposisjonene i forhold til en konkret film? Her er det vanlig å ta utgangspunkt i forholdet til karakterene (eller "rollefigurene" som Steene sier). Den danske medieforskeren Torben Kragh Grodahl sier f.eks. i artikkelen "Indramning, intertekst og TV-fiktion":

...fiktive verdener (er) plassert i rom til hvilke seeren har gitt avkall på direkte interaksjon. De eneste midler til adgang er via identifikasjon med hovedpersonene og deres interaksjon med den fiktive verden, og ved

---

<sup>20</sup> Begrepet benyttes av Baudelaire, som en (negativ) beskrivelse av det moderne storbylivs menneske.

analogiserende identifikasjon via dagligdagse fenomener: A behandler B slik som jeg pleier å behandle X. (1990, s.86)

Med andre ord: identifikasjon krever *gjenkjennelse*, at man kjenner igjen seg selv i karakterene. Det må altså være noen likhetspunkter mellom oss som tilskuere og de fremstilte personene.

Birgitta Steenes "barnvoksenfilmen" var en film *om barn for voksne*. Nettopp denne aldersforkjellen mellom karakteren (barnet) og tilskueren (den voksne) er det som gjør at hun kan si at tilskueren er både innlevet og distansert. Tilskueren ser karakteren som forskjellig fra seg, mindre utviklet, naiv etc. og kan følgelig se på karakteren distansert. Samtidig har barnet og den voksne så mange fellestrekk at tilskueren kan leve seg inn i karakteren, identifisere seg. Ut fra dette synes det rimelig å beskrive tilskuerposisjonen i forhold til karakteren i denne type film som *både* distansert og nærværende, slik Steene gjør.

Jeg sa tidligere at Cecilia hadde barnets tilskuerposisjon i forhold til "The Purple Rose..", preget av total innlevelse i fiksjonen. Er dette riktig kan Steenes analyse av tilskuerposisjonen i barnvoksenfilm også gjelde for "Kairos røde roses". I den grad Cecilia er "barn" har vi distanse til henne; dette er ikke en måte å se på film på som er vår. I den grad vi liker å leve oss inn i film er det iallefall ikke i film av typen "The Purple Rose..". På den annen side kan Cecilias måte å se på film på gi en gjenkjennelse av den måte vi så film på da vi var barn. Vi kan altså si at vi har distanse til Cecilia fordi hun ikke er som vi *er nå*, samtidig som vi identifiserer oss med henne fordi hun er som vi *var*. Vi er altså både innlevet og distansert.

Til dette kan det kanskje innvendes: Cecilia gjør jo også andre ting enn å se på film. Kan vi ikke identifisere oss helt med henne i andre situasjoner? Imidlertid står Cecilias forhold til film bare som et symbol for hennes generelle naivitet som også preger alt annet hun foretar seg. Vårt resonnement vil altså, hvis det er gyldig, gjelde Cecilia som karakter. Totalt sett er hun "naiv".

Så naiv som Tom Baxter er hun imidlertid ikke. Og akkurat som personene i "The Purple Rose" krangler om hvem av dem som er hovedperson, kunne vi hevde at Tom Baxter var hovedpersonen i *Kairos røde rose*, som vi kunne

identifisere oss med. Tom Baxter er jo fortellingens helt! Imidlertid er vår distanse til ham enda større enn til Cecilia. Han er ikke engang en virkelig person, noe Cecilia jo tross alt er innen fiksjonsuniversets ramme. Også i forhold til ham må vi si at vi har både innlevelse og distanse.

Jeg har her brukt likhet eller ulikhet med karakterene som kriterium for å bestemme graden av identifikasjon. Likhet trekker således i retning av identifikasjon, ulikhet i retning av distanse. Dette er selvsagt ikke det eneste kriteriet vi kan bruke. Det er jo et faktum at man kan leve seg inn i karakterer som er svært forskjellige fra en selv, det være seg superhelter, dyr eller tegneseriefigurer. Det ville ikke være naturlig å bruke vår ulikhet med slike karakterer som grunnlag for å si at vi har en bevisst distanse til dem.

Gjenkjennelseskriteriet forutsetter en virkelighets-relasjon mellom tilskueren og karakteren (se Steene, Kragh Grodahl ovenfor). Det er likheten mellom karakteren og virkelige egenskaper hos tilskueren som bestemmer identifikasjonen. Man kan imidlertid hevde at innlevelse i en karakter vil si at man i fantasien også kan ha egenskaper man *ikke* har. Slik kan man leve seg inn i, og identifisere seg med, karakterer som er helt ulike en selv.

Jeg kan altså ikke se at det er nok kun å benytte kriteriet ulikhet med hovedpersonen for å påvise en distansert tilskuerposisjon. Vi må altså prøve å finne andre elementer i teksten som jobber *mot* identifikasjonen, prøver å forhindre den. Dette er jo også poenget i modernistisk film, at man "tvinges til å innta den bevisste tilskuers posisjon", som Steene sier. Vi trenger å peke på formale elementer som er ledd i en strategi for å distansere tilskueren. Torben Kragh Grodahl kaller dette "modifikasjoner" av opplevelsen:

Det er flere forskjellige måter å modifisere fiksjonsopplevelsen på. Den enkleste modifikasjon består i å bruke forskjellige virkemidler for å etablere kommunikasjonen som en 'virkelighets'-relasjon (f.eks.) ved at man tematiserer tilskuer-aktiviteten i fiksjonen... (1990, s. 86)

Slike virkemidler har vi funnet i *Kairos røde rose*. Tilskuer-aktiviteten tematiseres ved hjelp av det vi tidligere kalte *metafiksjon*. Både gjennom fokuseringen på Cecilia som tilskuer, gjennom den fiktive Tom Baxter-karakteren og de

innebygde diskusjonene om fiksjon som finnes i filmen. Disse virkemidlene markerer et bevisst plan i forhold til fortellingen: vi vet at det dreier seg om fiksjon, at vi "bare ser film". Tom Baxter-karakteren fungerer eksempelvis som en stadig påminnelse om at vi ikke kan ta filmen som virkelighet på tross av at han insisterer på at han kan "lære å bli virkelig". Vi er altså oppmerksomme på oss selv som tilskuere. Den bevisste tilskuerposisjonen i denne filmen skulle således være grundig markert, og filmen kan dermed muligens ha en modernistisk funksjon. I motsetning, vil jeg hevde, til Birgitta Steenes realistiske barnvoksenfilmer, som ikke har noe slike elementer. Spørsmålet blir da: hvilken funksjon har den distanserte, bevisste posisjon i *Kairos røde rose*?

Bevissthet er alltid bevissthet *om* noe. Jeg bestemte den modernistiske tilskueropplevelsens mål som bevissthet om noen underliggende sannheter. I *Kairos røde rose* fant vi en bevissthet om oss selv som tilskuere. Dette er imidlertid ikke nok til å kalle denne bevisstheten "dyp" i modernistisk forstand. For at den skal være det, må denne bevisstheten lede til erkjennelse av f.eks. "sosiale sammenhenger", slik vi har sett Colin MacCabe påpeke det. Vi sa jo også tidligere at meta-aspektet i *Kairos røde rose* var metafiksjon for moro skyld, dvs. en slags lek som ikke hadde noen distanserende, bevisstgjørende funksjon. Hva er så bevisstheten om oss selv som tilskuere rettet mot i *Kairos røde rose*?

Jeg skal her igjen vende tilbake til Torben Kragh Grodahls artikkel. I den gjør han nemlig et skille mellom hva vi tidligere har behandlet som det samme, nemlig nostalgifilmen og *la mode rétro*. Kragh Grodahl skriver:

La mode rétro er en mere 'selvreferensiell' og 'selvbevisst' utgave av nostalgi-filmen. (...) Den nåtidige seer av f.eks. en pastisj over en film fra førti-tallet er bevisst det å se et fortidig fiksjonsmønster, men også bevisst om de mere naive opplevelsestypene som f.eks. unge mennesker på førti-tallet måtte ha av disse fiksjonstypene, eventuelt hjulpet på vei av en innlagt scene hvor vi ser personer se på film fra perioden. De naive og uskyldige fiksjonsopplevelsene er derfor ikke lenger uttrykk for fortidige og hinsidige opplevelser, men er derimot blitt til innhold. Innholdet er 'den uskyldige og naive opplevelse'...(op. cit. s.95)

Nostalgifilmer av typen *American Graffiti* (no. *Siste natt med gjengen*) som vi nevnte tidligere skal vekke nettopp nostalgi, som et uttrykk for egne "fortidige

og hinsidige opplevelser" som Kragh Grodahl sier. *Kairos røde rose* derimot, passer perfekt inn i hans definisjon av *la mode rétro*. Dette er jo en film som handler om fortidige tilskueropplevelser. Her er opplevelsens objekt, dens innhold, blitt en annen opplevelse, nemlig "den naive opplevelse". Det vi tidligere kalte nostalgi-stilen er altså ikke et uttrykk for en lengsel tilbake til denne tiden, men en lengsel etter denne tidens opplevelsesform. Nostalgien kan slik sees som et uttrykk for vårt følelsesmessige forhold til denne opplevelsen, en opplevelsesform som er tapt for oss. Vi kan gjennom Cecilia leve oss inn i hvordan folk så på film "før i tiden": naivt, ikke-distansert. Gjennom identifisering med henne, og Tom Baxter, kan vi være naive, men fra en distansert, selvbevisst posisjon.

Denne dobbeltposisjonen gir oss altså muligheten til både å være innlevde og distanserte på en gang. Den tillater en naiv følelsesmessig identifisering, samtidig som vi sier tydelig fra om at "vi vet at vi er naive". Vi kan se dette som en postmoderne strategi, etter at den naive opplevelse er "gått tapt". Vi er blitt så altfor bevisste om filmen og dens strategier at vi ikke lar oss lure til innlevelse lenger. Den eneste mulighet til å ta del i noen av innlevelsens gleder blir da gjennom en selvbevisst nostalgisk identifisering med den naive filmopplevelse.

Dette kan vi kalle en postmoderne tilskuerstrategi. Jeg sa jo i innledningen at postmodernistene var "lei av" modernismens bevisstgjørings-prosjekt og heller ville gjøre noe "mer oppmuntrende". Dette kan f.eks. være å dyrke den naive opplevelse. Allikevel kan vi ikke på grunnlag av analysen av tilskuerposisjonen i denne ene filmen trekke slutninger om den postmoderne tilskuer generelt, eller om den postmoderne filmens estetikk. For å kunne gjøre det vil jeg vende tilbake til strategien jeg beskrev i innledningen: bestemme postmodernismen som en motsetning til modernismen. Jeg vil derfor prøve å gi en bredere og mer generell beskrivelse av den modernistiske estetikken, som foreløpig bare er beskrevet summarisk. På grunnlag av denne beskrivelsen skal vi kunne ledes på vei mot den postmoderne filmens estetikk.

Vi har her snakket om to typer tilskuer-størrelser: en tilskuer i teksten (filmen) og en i teorien (modernisme/ postmodernisme). For jeg går over til en

diskusjon av modernismens estetikk skal jeg derfor, i form av en kort ekskurs, prøve å vise sammenhengen mellom disse to tilskuer-størrelsene.

### 3.2 "Problemer med mennesker"- om modelltilskuere og tilskuermodeller.

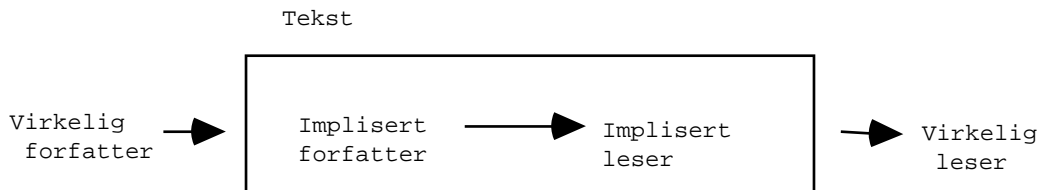
Når Tom Baxter har forsvunnet ut av kinoen med Cecilia blir noen av tilskuerne sittende igjen i salen og se personene på lerretet vente, kjede seg og spille kort. Blant tilskuerne er (selvsagt) en psykolog og hans kone, og når det fra lerretet blir stilt spørsmål om hvorfor publikum ikke går, utspiller det seg følgende lille dialog: *Psykologen*: Vi har ikke noe imot å observere dere. *Hans kone*: Min mann studerer menneskets personlighet. *Fra lerretet*: Men vi er ikke mennesker. *Kone*: Det gjør ingenting for Harold, han har problemer med mennesker.

Fiksjonspersoner er lettere å ha å gjøre med enn mennesker. Vi kan studere dem uten at de ser oss, og (vanligvis) diskuterer de ikke våre analyser av dem, noe som er en fordel for oss. Vi kan behandle dem som karakterer med et sett karaktertrekk vi tillegger dem ut fra teksten, og si at "disse trekkene har jeg funnet i teksten, og ikke flere. Derfor finnes det ikke flere." Karakteren har ingen flere egenskaper, og ingen psykologi eller personlighet, simpelthen fordi han eller hun ikke eksisterer utenfor teksten.

Denne måten å beskrive karakteren på er blitt kritisert. Man fremholder at "vi som lesere bygger opp forestillingen om karakterene nærmest som om de var virkelige mennesker" (Borgnes 1993, s.5). Ut fra de informasjonen teksten gir konstruerer leseren en person, med individualitet og psykologi. Dette virker som en rimelig observasjon.

Mer problematisk blir det hvis denne strategien overføres til andre ledd i kommunikasjonsprosessen. Kritikken av forsøk på å rekonstruere forfatterens personlighet ut fra teksten er velkjent. I den senere tid er det også ført en livlig

debatt om "den implisitte forfatter", en størrelse i en tekstlig kommunikasjonsmodell som kan fremstilles slik<sup>21</sup>:



I tillegg til kommunikasjonen mellom en virkelig forfatter (eller regissør) og en virkelig leser (tilskuer) finner vi altså også en implisitt forfatter og en implisitt leser i teksten. Det er denne implisitte leseren som interesserer oss her. Men siden diskusjonene har dreid seg mye om den impliserte forfatteren, og konklusjonene når det gjelder den impliserte leseren er parallelle, skal jeg dvele litt ved dette begrepet. I sin seneste bok sier Seymour Chatman følgende om den impliserte forfatter:

Den impliserte forfatter er den handlingsinstans (agency) innen selve den narrative fiksjon som rettleder enhver lesning av den. Enhver fiksjon inneholder en slik handlingsinstans. Den er kilden - i hver lesning - til skapelsen av verket. Den er også stedet for verkets *hensikt*. ... Jeg mener at enhver lesning av en narrativ fiksjon *rekonstruerer* (min uthevn.) dens hensikt og dens skapende prinsipp...(Chatman 1990, s.74)

Den impliserte forfatter er altså en senderinstans som er konstruert av den virkelige forfatter og som rekonstrueres av den virkelige leser. Den impliserte forfatter tillegges ifølge Chatman verkets *mening*: "ikke bare dens utsagn og denotasjon men også dens implikasjoner, konnotasjoner og ideologiske tyngdepunkt" (op.cit. s. 75). Spørsmålet er bare om en tekstlig instans kan ha den egenskap å ha en mening.

<sup>21</sup> Modellen bygger på Wayne Booths modell fra 1961, gjengitt i Chatman 1978 s. 151, minus forteller- og "leserperson"-instansene. For film kan begrepene byttes ut med "regissør" og "tilskuer". Modellen blir den samme.



Posisjoner som Chatmans forkastes av enkelte fortellerteoretikere som "en antropomorfisk fiksjon" ; man tillegger en tekstlig størrelse menneskelige egenskaper. F.eks. sier beskrives filmteoretikeren Christian Metz holdning til dette spørsmålet slik:

Den antatt uløselige forbindelse mellom språk og subjekt blir av Metz forkastet til fordel for narrasjonen som tekstuell produksjon, *en ren funksjon uten en tilhørende psykologisk dimensjon* (min uthevn.) som gir diskursen et uunngåelig subjektivt preg. (Olsen 1992, s.19)

Metz benekter ifølge Olsen ikke at man kan ha *inntrykk* av en subjektivitet, et nærvær i teksten med meninger etc., men legger til:

Ved å redusere implisitt subjektivitet til et inntrykk, mister den sin tekstuelle status og kan ikke lenger opphøyes til en narrativ instans. (Olsen op. cit. s.21)

Med andre ord: Metz og andre (bl.a. Gerard Genette<sup>22</sup>) vil sparke Booth og Chatmans "impliserte forfatter" ut av kommunikasjonsmodellen, fordi den kun er et "inntrykk" hos leseren og ikke noen tekstlig størrelse. Motsatt så vi at Chatman nettopp argumenterte med leserens opplevelse og rekonstruksjon av tekstens hensikt for å rettferdiggjøre eksistensen av denne instansen.

Spørsmålet er hva vi skal med en tekstlig instans som kun er en funksjon og ikke har noen egenskaper vi kan beskrive i antropomorfe termer. For Metz og andre er hensikten med termen kun teoretisk, man trenger en senderinstans i teksten fordi det ville være meningsløst å si at teksten presenterer seg selv. Dette blir en nærmest metafysisk størrelse, en Gud som skjuler seg bak skaperverket, som man ikke kan si noe om, bortsett fra at han er tekstens opphav.

Det er mulig at dette er logisk korrekt. Imidlertid skal jeg i denne oppgaven ha et annet forhold til de tekstlige instansene: jeg skal tillate meg å tillegge dem

---

<sup>22</sup>Det er Genette som direkte kritiserer begrepet implisert forfatter, etter samme logikk som Metz kritiserer lignende forestillinger. (se Olsen 1992, s.21-27).

menneskelige egenskaper. Jeg mener nemlig at instanser man ikke kan si noe om har liten analytisk verdi. Jeg skal derfor gå ut fra at det finnes både en implisert forfatter og en implisert leser i teksten. Det er den impliserte leser som interesserer oss her.

Chatman sier altså at den impliserte leser er et "speilbilde" av den impliserte forfatter (op. cit., s.75). Vi må altså kunne gå ut fra at de samme prinsippene gjelder for denne instansen som for den impliserte forfatter. Det vil si at den er *konstruert* av (den virkelige) forfatteren og kan *rekonstrueres* av (den virkelige) leseren. Man kan mot dette innvende at man sjelden føler noe nærvær av en leser i en tekst når man leser, slik man har inntrykk av at det står en subjektivitet bak teksten. På den annen side vil dette nærværet komme til syne når man føler at den leser teksten henvender seg til "ikke er meg", når kommunikasjonen er "mislykket", og man får følelsen av at teksten er ment for noen andre: f.eks. barn. Da vil man kunne si: "denne teksten var ikke skrevet til meg, den var skrevet for barn. Det går altså, etter min oppfatning, an å argumentere "fenomenologisk" også for den implisitte leserens eksistens.

Chatman sier ikke noe mer om den implisitte leser, men viser bl.a. til Umberto Eco's begrep om en "modell-leser". Eco argumenterer slik for dette begrepet:

For å organisere en tekst, må forfatteren basere seg på en rekke koder som tilordner et bestemt innhold til de uttrykk han bruker. For å gjøre teksten kommuniserbar, må forfatteren gå ut fra at det sett koder han baserer seg på er den samme som deles av hans mulige leser. Forfatteren må følgelig forutse en modell av en mulig leser (heretter modell-leseren)... (Eco 1979, s.7)

Eco's argument for modell-leseren ligner Chatmans, og er satt i en kommunikasjonsteoretisk ramme. Det vil si at senderen (forfatter, regissør) har forestilt seg en viss mottaker (leser, tilskuer), med en bestemt bakgrunn for forståelse, og lagt dette inn i teksten. Det vil igjen si at man gjennom en analyse av den kompetanse teksten forutsetter, vil kunne finne fram til modell-leserens implisitte egenskaper. Denne blir dermed å betrakte som en størrelse i teksten. Eventuelle faktiske lesninger av teksten som avviker fra modell-lesningen, vil bli sett på som nettopp avvik, og kunne forklares ut fra kulturell bakgrunn osv.

Eco snakker om "kommuniserbarhet", dvs. at tilskueren kan knytte et bestemt innhold til språktegnene, og forstå hva som menes. Jeg mener at Ecos resonnement kan utvides til også å gjelde tekstens *følelsmessige effekt*. Forfatteren må derfor også forutsette en leserpsykologi for å organisere teksten slik at den gir den ønskede effekt, det være seg en innlevelse, distanse eller annet. Forfatteren trenger altså å ha noen forestillinger om leserens psyke, hans følelsesliv, og ikke bare hans kunnskaper. Også disse forestillingene vil sette spor i teksten. Vi må derfor også kunne danne oss et bilde av modell-leserens følelsesliv ut fra teksten.

En modell-leser med en slik vid definisjon begynner å ligne mistenkelig på en virkelig tilskuer; på et menneske og ikke en tekstlig størrelse. Det står imidlertid klart for meg at enhver forestilling om en tilskuer i teksten må bygge på en eller annen forestilling om den virkelige tilskueren. Modell-leseren forutsetter en leser-modell, en forestilling om virkelige menneskers psykologi, uansett hvor primitiv den måtte være.

Slike forestillinger om leseren, eller leser-modeller, spiller også en rolle innen den estetiske teorien. Hvilke forestillinger man har om leserne vil bestemme synet på kunstens funksjon og virkemidler. Forestillinger om leserne har på sin side med ideologi og menneskesyn å gjøre. Forutsatt at modernismen er en ideologi om kunsten, kan vi derfor også spørre etter hvilket leser- og menneskesyn som preger denne ideologien.

Som vi sa tidligere vil synet på leseren være delvis bestemmende for hvilke kunstneriske virkemidler forfatteren/ regissøren etc. velger. Dette fordi han velger virkemidler i håp om å oppnå en viss effekt. Estetikens rolle blir her å sette opp tilskuer-modeller, dvs. lage modeller av de faktiske tilskuerne. Dette gjør den dels for å angi normativt hvilke effekter som er de ønskelige, dvs. hva kunstopplevelse bør lede til. Dels vil man også prøve å angi hvilke virkemidler som kan avstedkomme den ønskede effekt, dvs. hvordan forfatteren skal konstruere verket.

Jeg har i dette kapitlet prøvd å nærme meg svaret på spørsmålet etter den postmoderne filmens estetikk gjennom en analyse av *Kairos røde rose*. Denne

analysen endte opp i en beskrivelse av en tilskuerposisjon som kunne kalles postmoderne. Denne beskrivelsen er ikke tilstrekkelig til å kunne si noe generelt om den postmoderne estetikken. Jeg må derfor gå veien om den modernistiske estetikken og prøve å finne fram til postmodernismen som en motsetning til denne.

## KAPITTEL 2: BRUDDET MED DET TILVANTE - tekst og tilskuer i modernistisk estetikk

Det finnes tre typer leser:

en som nyter uten å bedømme, en tredje,  
som bedømmer uten å nyte, og den i midten,  
som bedømmer mens han opplever og opplever  
mens han bedømmer. Denne siste typen gjenskaper  
i virkeligheten kunstverket på nytt.

-Goethe<sup>23</sup>

I sin bok *Om Brecht* gjengir Jens Bjørneboe følgende lille dialog fra Berliner Ensemble:

Filosof: Teatret må vekke tenkningen

Dramaturg: Man skal altså ikke føle noe ??

Filosof: Gjerne føle, men tenke litt også!

Skuespiller: Vi skal altså ikke føle noe på scenen?

Filosof: Joda, men helst tenke litt også.

Skuespillerinne: Vi får ikke lov til å føle noe i en rolle?

Filosof: Joda, gjerne føle litt, men om mulig også tenke.

Dramaturg: Publikum skal altså ikke føle noe i teatret?

Filosof: Man kan gjerne føle noe i salen, men helst også tenke litt.....osv,osv. (1977, s.100)

At det er *filosofen* som her slår et slag for tenkningen i teatret, peker ikke kun mot en motsetning mellom kunsten og tenkningen. (Jfr. Bjørneboes kjente: tradisjonelle teaterfolk er villige til å bruke hodet til alt - unntagen å tenke med). Brechts dialog uttrykker også et problem som har fulgt estetikken siden

---

<sup>23</sup>sit. etter Jauss 1982, s.36

den ble grunnlagt i vestlig filosofi<sup>24</sup>: hva er forholdet mellom fornuft og følelse, erkjennelse og opplevelse, refleksjon og nytelse i kunsten?<sup>25</sup> Disse størrelsene er ikke alltid forstått som motsetninger, jfr. Goethe-sitatet over, men for filosofien er det viktig å fremheve kunstens erkjennelsesfunksjon. Man vil altså ikke kunne nøye seg med å bestemme kunsten som kun et område for nytelse. Hvis kunsten bare var følelse og nytelse ville man få problemer med å legitimere den. Så uansett om man innrømmer følelsen en funksjon innen estetikken, vil det som oftest være erkjennelsen, tanken, som er kunstens mål. Følelsene har da kun verdi idet de leder til erkjennelse.

Det er altså en klassisk tematikk som uttrykkes i den brechtske dialog mellom filosof og teaterfolk. Vi så i forrige kapittel at dette også var et mål for modernismen: kunsten skulle lede til erkjennelse av noen dypere strukturer i tilværelsen. Dette er som vi har sagt et felles mål for store deler av den filosofiske estetikken. Spørsmålet blir da hvordan en spesifikt *modernistisk* strategi for å nå dette målet er.

Jeg gav i forrige kapittel noen forslag til hva som kunne kjennetegne den modernistiske estetikken. Blant annet bygde den på en *dybdemodell*, og dens hensikt var å la tilskueren erkjenne noen dypere strukturer i virkeligheten. Jeg sa også at dette ikke var tilstrekkelig til å beskrive den modernistiske estetikken generelt. Jeg skal derfor i dette kapitlet ta utgangspunkt i de ovennevnte forslagene, og undersøke noen teorier knyttet til modernismen. Dette for å kunne gi en mer *bred og generell* beskrivelse av den modernistiske estetikken.

Denne undersøkelsen vil forhåpentlig ha en verdi i seg selv. Innen rammen for denne oppgaven bør den også ha en verdi i forhold til oppgavens spørsmål: hva er den postmoderne filmens estetik? Oppgavens strategi er jo å finne fram til postmodernismen som en motsetning til modernismen. På grunnlag av diskusjonene om det modernistiske, vil jeg derfor prøve å si noe om hva det postmodernistiske kan være.

---

<sup>24</sup>se f.eks. Bjelke 1977.

<sup>25</sup> Før estetikken med Baumgarten ble grunnlagt som egen gren innen filosofien, kan man selvsagt spore disse spørsmålene lenger tilbake, f.eks. til den klassiske retorikken.

Det finnes ikke én modernistisk estetisk teori, som er uttrykk for "modernismen" som sådan. Jeg skal i dette kapitlet derfor se på tre teoretiske posisjoner, som alle har vært viktige og innflytelsesrike innen den modernistiske estetikken: den russiske formalismen, Brechts estetik og den kritiske teori. Jeg skal prøve å vise hvordan disse posisjonene begrunner sin normative estetik (hvordan kunsten bør være) ut fra ideologi og tilskuersyn. Dette vil, som vi så i forrige kapittel, ha konsekvenser for hvilke virkemidler kunsten skal bruke.

Jeg har valgt å behandle disse tre posisjonene kronologisk, både fordi de står i gjeld til hverandre og for å kunne få frem en viss utvikling innen den modernistiske estetikken. Hensikten er også å prøve å si noe om "det modernistiske", det de har felles. Begge disse tilnæringsmåtene vil danne grunnlag for å si noe om den postmoderne estetikken, som både en konsekvens av og en motsetning til modernismens estetik.

Man vil kanskje innvende at ingen av de teoriene jeg behandler er *filmteorier*; de tar utgangspunkt i analyser av hhv. romanen, teatret og kulturindustrien. Alle er imidlertid generelle, og i alle fall *generaliserbare*, estetiske teorier, og de har hatt betydning langt utover sitt opprinnelige gjenstandsområde. Jeg vil derfor, der det er naturlig, prøve å knytte diskusjonene av de respektive teoriene til moderne filmteori.

Det kan kanskje virke underlig å begynne en diskusjon om tekst og tilskuersyn med den russiske formalismen. Formalismen var jo, som betegnelsen antyder, opptatt av kunstens *formale* virkemidler, av verkets kunstkarakter der "kunstgrepet må være den eneste helt!" (Roman Jakobson). Men som Robert C. Holub (1984, s.15) påviser, tar den formalistiske teori sitt utgangspunkt i betraktninger om kunstens virkning på leseren.

## 1. TRE INNGANGER TIL MODERNISMEN

### 1.1 Den russiske formalismen: brudd med den vanemessige persepsjon

Vi har vel alle hatt opplevelsen av å ha gått rundt i verden på autopilot; plutselig befinner man seg et sted uten å huske hvordan man kom dit. Tingene og stedene, de rutene vi går er så velkjente, at vi beveger oss av gammel vane, uten å legge merke til verden omkring oss. Og selv under politiavhør ville vi ikke kunne gjøre rede for hva vi har foretatt oss.

Denne typen opplevelse er, om enn i en ekstrem versjon, hva de russiske formalistene kaller "vanemessig persepsjon" eller "automatisering". Viktor Sklovskij, som med sin *Prosaens teori* fra 1925 skrev et slags formalistenes manifest<sup>26</sup>, tar den vanemessige persepsjon som et utgangspunkt for sin beskrivelse av kunstens oppgave. Ut fra betraktninger om persepsjonens generelle prinsipper hevder Sklovskij at gjentakelsen og vanen fører til at persepsjonen sløves, slik at den blir automatisk og ubevisst. Sklovskij argumenterer ikke ut fra noen psykologisk teori, men mer ut fra allmene betraktninger:

Om noen husker den følelse han hadde første gang han holdt en penn i hånda eller første gang han snakket et fremmed språk, og sammenligner denne følelse med den han har når han opplever dette for titusende gang, så vil han være enig med oss (1966, s.12)

Den vanemessige persepsjon gjør at vi ikke egentlig opplever tingene, vi bare gjenkjenner dem sløvt. Med utgangspunkt i et sitat fra Tolstojs dagbok (som beskriver en "automatisert" tilstand) skriver Sklovskij:

Slik går livet tapt og blir til intet. Automatiseringen omslynger alt, tingene, klærne, møblene, kvinnen og angsten for krigen.  
"Når hele det komplekse liv for mange mennesker forløper ubevisst, da er det som om dette liv aldri har eksistert." (Sklovskij 1966, s.14)

Automatiseringen fører altså til en tilstand der vi ikke egentlig lever; livet blir til intet. Denne tilstand er det kunstens oppgave å vekke oss fra. Kunsten har en eksistensiell legitimering:

---

<sup>26</sup>Se Jameson 1972, s 48. Artikkelen "Kunsten som grep" skrevet i 1916, som sitatene i min fremstilling er hentet fra, inngår som første kapittel i *Prosaens teori*.



For å gjenoppvekke vår oppmerksomhet overfor livet, for at vi igjen skal føle tingene, for å gjøre steinen til stein, finnes det vi kaller kunst.(ibid.)

Sklovskij begrunner altså kunsten ut fra betraktninger omkring forskjellige *opplevelseskvaliteter*. I den ene tilstanden, den automatiserte, lever vi i en skinnvirkelighet, en ikke-eksistens. I den andre, der vi er oppmerksomme på og kan oppleve virkeligheten, gjenerobrer vi eksistensen. Dette er en dybdemodell, slik vi snakket om i forrige kapittel, en *eksistensiell* modell med to plan: et autentisk og et in-autentisk. Og det dype planet er, som vi ser, det vi bør etterstrebe. Kunstens oppgave blir således å gi tilskueren mulighet til en autentisk opplevelse av virkeligheten.

Her kan vi kanskje gjenoppvekke erindringen om vår venn Tom Baxter fra "Kairos røde rose" og hans begeistring over "lukten av en rose, virkelig mat", osv. En intens tilstedeværelse i verden som rimer godt med Sklovskijs idealer. Uttrykket "gjenoppvekke vår oppmerksomhet" peker også mot en evne som vi engang har hatt, men som er tapt. Her kan vi minne om nostalgien etter den naive opplevelse jeg skrev om i forrige kapittel; den evne til umiddelbar opplevelse vi hadde som barn, og som nå er tapt. Spørsmålet er hva slags kvalitet denne opplevelsen vil ha når den er gjenoppvekket, er den den samme eller er den annerledes?

I Wim Wenders "Lidenskapens vinger" berøres dette spørsmålet i skikkelse av engelen Damiel som blir menneske og for første gang kan oppleve en verden han før bare har kunnet observere. Han kan nå både oppleve og observere seg selv oppleve, til forskjell fra barnet har han altså en bevissthet om sin egen opplevelse, en selvbevissthet. "Dengang barnet var barn, visste det ikke at det var barn", som det heter i Peter Handkes tekst til filmen. Det tema vi berørte i forrige kapittel, den samtidig bevisste og naive opplevelse, kan derfor skimtes i forlengelsen av Sklovskij. Jeg skal komme tilbake til dette senere.

Forestillingen om den barnlige persepsjon forekommer også hos en av de klassiske modernistiske diktere: Charles Baudelaire. Baudelaire tillegger *geniet* denne evne til å "gjenoppvekke" barnets opplevelsesverden:

Geni er simpelthen barndommen som er viljemessig gjenskapt, barndommen nå utstyrt, for å kunne uttrykke seg, med virile organer og med et analytisk sinn, som gjør den istand til å ordne og arrangere alt materialet som er tilfeldig oppsamlet. (sit. etter Jauss 1982, s.12)

Vi ser at barndommen også for Baudelaire er annerledes når den gjenskapes: vi kan bli født på ny, men denne gangen med en bevissthet, et analytisk sinn. Denne lengsel tilbake til barndommens persepsjon henger i Baudelairens tilfelle sammen med fremmedgjøringen i det moderne samfunn. Her er det fremmedhet i negativ forstand det er snakk om: menneskets fremmedhet overfor verden og sin egen eksistens i verden. Geniet kan gjennom kunsten gjenskape verden som ikke fremmedgjort, som ny og opprinnelig. Her stiller Baudelaire kunsten overfor den samme oppgave som Sklovskij; den skal gjenoppvekke vår bevissthet om virkeligheten, eller som han sier:

Kunstens mål er å gi oss en oppmerksomhet overfor tingen, en oppmerksomhet som er å se, og ikke kun å gjenkjenne. (1966, s.16)

Hvordan skal så kunsten kunne gi oss denne nye persepsjonen? Sklovskij innfører her begrepet "*ostranienie*" som nettopp betyr fremmedgjøring. Men nå fremmedgjøring i positiv forstand, en fremmedgjøring fra den vanemessige persepsjon der gjenstanden blir framstilt på en ny måte, og slik kan oppleves som "for første gang":

Til dette benytter kunsten to virkemidler: fremmedgjøringen av tingen og kompliseringen av formen, for å gjøre persepsjonen vanskelig og forlenge dens varighet. For i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må forlenges. (ibid.)

For å "fremmedgjøre tingen" kan man benytte en rekke teknikker. Sklovskij nevner som eksempel Tolstojs fortelling "Kholstomer" der en historie fortelles fra en hests synsvinkel. "Fremmedgjøringen" er her et resultat av den uvante synsvinkelen. Man ser ting ved fenomenene man vanligvis ikke ville legge merke til, fordi synsvinkelen ikke er den vante. Fremmed betyr i denne sammenheng nærmest *uvant*, befridd fra *det vantes* sløvende perspektiv. Et annet eksempel er Swifts "Gullivers reise" der fremmedheten skapes gjennom å gjøre tingene større eller mindre enn den vante menneskelige målestokk.

Gjennom dette får Swift frem nye og uvante aspekter ved tilværelsen. Komplisering av formen vil si at man benytter en form som adskiller seg fra dagligspråket. Dette er et "hemmet, retardert" språk som avviker fra f.eks. den vanlige syntaks og er bevisst unaturlig og "kunstig".

Formålet med disse to virkemidlene var altså å forlenge persepsjonsprosessen. Det gjøres gjennom den måten virkeligheten gjengis på i det dikteriske språket. Det dikteriske språk vil, på grunn av sin fremmedhet, bremse persepsjonen, slik at vi stopper opp, og legger merke til tingene. Dagligtalen vil kun gjengi den vanemessige måte å se tingene på, slik at de "glir rett inn", ubevisst. Det dikteriske språk gir oss muligheten til å se tingene på ny. Dagligtalen formidler tingene slik at de ikke "dukker opp i bevisstheden" (op.cit.,s.13). Det er altså en parallellitet mellom den vanemessige persepsjon og dagligspråket. Det dikteriske språk er dikterisk i og med at det adskiller seg fra dagligtalen; dette er selve definisjonen på det dikteriske språk. Noe som selvsagt er et meget viktig poeng for Sklovskij, som nettopp var ute etter å finne det dikteriske språkets kjennetegn; "litteraturheten".

Dagligtalen er, ifølge Sklovskij, også selv et offer for automatiseringen:

De ufullstendige setningene og halvt uttalte lydene fra dagligspråket vårt lar seg forklare ut fra automatiseringsprosessen.(op.cit.s.12)

Når man "kompliserer formen" rettes ikke bare bevisstheden mot tingene, men også mot selve språket. Språket tar seg selv som gjenstand, gjennom å gjøre seg synlig som noe annet enn den tilvante dagligtalen. Sklovskij ser i dette det ultimate dikteriske virkemiddel: "*obnazhenie priema*"<sup>27</sup>; synliggjøring av virkemidlene. Gjennom å synliggjøre virkemidlene befri man selve språket fra den vanemessige persepsjon. Sklovskijs eksempel er Sternes "Tristram Shandy", en roman som handler like meget om skriveprosessen som om hovedpersonen. Denne romanen foregriper den moderne diktningen, som ifølge Sklovskij nettopp retter søkelyset mot språket selv. Mens "fremmedgjøringen" er et

---

<sup>27</sup>Jeg siterer det russiske begrepet fordi det oversettes ganske forskjellig. Jeg har altså valgt: "synliggjøring av virkemidlene"

generelt kjennetegn på alt dikterisk språk, er altså "synliggjøringen av virkemidlene" noe spesifikt moderne, og *modernistisk*, som vi snart skal se.

Fra ideene om *ostranienie*, fremmedgjøring av tingen og komplisering av formen, avleder Sklovskij også sin teori om den litterære utvikling. De dikteriske virkemidler, som "fremmedgjør" når de er nye og friske vil jo også selv bli ofre for den vanemessige persepsjon. Å velge dyrets synsvinkel, eller la fortellingen kommentere seg selv er også virkemidler vi blir vant til. De har effekt i begynnelsen, men automatiseringen "omslynger" også dem, slik at vi bare sløvt gjenkjenner dem. Sklovskij definerte jo det dikteriske språk som et "hemmet, vanskelig, konstruert" språk. Når vi blir vant til det, og det går glatt å lese, mister det sin funksjon.

Dette nødvendiggjør og legitimerer formelle nyskapninger. Kun gjennom å hele tiden finne nye måter å fortelle på, nye virkemidler, kan kunsten befri oss fra automatiseringen. Som Frederic Jameson sier:

...ideen om *ostranenie* eller fremmedgjøring er og må alltid være polemisk: den hviler på negasjonen av eksisterende tanke- eller persepsjonsvaner, og er i den forstand også bundet til og avhengig av disse. (1977, s. 90)

Ifølge Jameson er det her en svakhet i Sklovskij teori: det ikke rom for at publikum også skulle kunne venne seg til virkemidlet "*obnazhenie priema*", dvs. "synliggjøringen av virkemidlene". Sklovskijs høye vurdering av "Tristram Shandy" og den samtidige russiske modernismen kan tyde på at han ser dette spesielle virkemidlet som et virkemiddel *par excellence*, en fullendelse av litteraturens bevegelse mot "litteraturheten". Litteraturen tar nå sitt eget materiale og sine egne grep som objekt! Fra dette punkt synes det ikke å være noe rom for videreutvikling. Men hva skulle forhindre at publikum også ble vant med den selvbevisste kunsten, at automatiseringen rammet også den? Dette problemet ble da også påpekt av Sklovskijs etterfølger Jurij Tynjanov, som mener at en periode der litteraturens virkemidler synliggjøres må etterfølges av en periode der de igjen skjules. (Holub 1984, s.20).

Oppsummerende kan vi si at for formalismen er kunstens oppgave å gjenoppvekke en bevisst opplevelse. Dette skjer gjennom et brudd med tilvante

måter å oppleve på; den vanemessige persepsjon som kun ga en skinnopplevelse. Denne fornyelsen av persepsjonen er en form for bevisstgjøring, og vi så ovenfor at den passet inn i vår dybdemodell som en "dyp", *autentisk* opplevelse. På den annen side er det ikke kunstens oppgave å peke på noen underliggende samfunnsmessige sammenhenger eller strukturer. Ifølge Stanley Mitchell benektet Sklovskij uttrykkelig kunstens kognitive funksjon.(1974, s.74). Kunsten skal altså ikke "vekke tenkningen" som vi sa i innledningen til dette kapitlet, og synes dermed å ha en annen legitimering enn den som er vanlig i estetikken.

Den som gir Sklovskijs "fremmedgjørings"-begrep en kognitiv funksjon, og *politiserer* det, er Bertolt Brecht. I følge anekdoten er det en direkte forbindelse her: Brecht ble presentert for dette begrepet av en viss Tretjakov i Moskva i 1935 (op.cit., s.80-81). Sikkert er det iallefall at dette begrepet spiller en sentral rolle i Brechts tanker om teatret.

## 1.2 Brechts estetikk: distansering<sup>28</sup> av opplevelsen

Vi så i innledningen til dette kapitlet at teatret hos Brecht skulle vekke både tanke og følelser. Det er altså intet rent intellektuelt teater Brecht etterstreber: "Teatret skal underholde, det skal more sitt publikum, det skal glede oss", sier Bjørneboe (1977, s.51). Man må underholde for å nå fram til arbeiderklassen, som det var hensikten å nå; her er Brecht helt i pakt med Ernst Blochs kjente aforisme om at "folket kanskje vil bedras, men det vil iallfall ikke kjede seg."

I sitt estetiske hovedskrift, "Lite organon for teatret", fremhever Brecht gang på gang "fornøyelsen" som selve legitimeringen av teatrets eksistens:

Det har alltid vært teatrets formål, som det også har vært alle andre kunstarters, å underholde folk. Dette formål forlener det alltid med en spesiell verdighet. Det behøver ingen annen legitimering enn morskapen, men det behøver den også ubetinget. (Brecht 1966, s.110)

---

<sup>28</sup>Jeg bruker her "distansering" for Brechts *Verfremdung*/ *estrangement*, for å skille det fra det marxistiske "fremmedgjøring", dvs. *Entvremdung*/ *alienation*. Se Trond Berg Eriksen i Marcuse 1980, s.12

For Brecht har teatret ingen berettigelse hvis det ikke underholder folk; appellerer til følelser, sanser, humor. Uten underholdningsfunksjonen mister kunstarten teater sin hensikt. Er man kun ute etter å appellere til tanken, å belære, kan man like gjerne skrive avisartikler, lærebøker eller vitenskapelige avhandlinger (om også disse kan være underholdende, er kanskje et annet kapittel).

Teatret skal altså *både* underholde og belære; "vekke tenkningen" som filosofen sa ovenfor. I sin tro på at dette er mulig, setter Brecht sin lit til det moderne publikum, "barn av den vitenskapelige tidsalder". Liksom menneskene kan føle glede ved at fornuften gjennom vitenskapen behersker naturen, skal man også kunne føle glede ved at fornuften gjennomlyser samfunnsforholdene i teatret:

Dem (dvs. barna av den vitenskapelige tidsalder) innbyr vi til våre teatre og ber dem om å ikke glemme deres glade interesse når de sitter hos oss. For det er vår hensikt å utlevere verden til deres hjerner og hjerter, slik at de kan endre den i tråd med det som de forstår. (Op. cit., s.117)

Disse tilskuerne skal altså føle glede ved at de kan lære noe om verden i teatret. For å oppfylle dette målet om å appellere både til "hjerner og hjerter", er det viktig at tilskueren *ikke lever seg inn* i teaterstykket. I en innlevet tilstand slutter man å tenke, man identifiserer seg med personene, og "vandrer omkring inne i fiksjonen" som Birgitta Steene uttrykte det. Vår prototyp på den innlevede tilskuer, Cecilia i "Kairos røde rose", har således ikke trådt inn i den vitenskapelige tidsalder ennå. For å uttrykke det med Brecht: hun "ser som trollbundet mot scenen, et uttrykk som stammer fra middelalderen, heksenes og klerkenes tidsalder", og er i en tilstand "vi ikke har noe tilovers for." (Op.cit., s.120).<sup>29</sup>

Vi kan ut fra dette beskrive to tilskuertyper som minner meget om "barnet" og "den voksne" slik vi beskrev dem i innledningen; her kan vi kalle dem "de gammeldagse" og "de moderne". I lærediktet "Til de danske

---

<sup>29</sup>Jeg må her nevne at Brecht aldri moraliserer over folks behov for flukt fra virkeligheten, gjennom rusmidler som f.eks. "billig underholdning." Som han sier: "livet er for tung en byrde for oss, bringer oss for mye smerte, for mange skuffelser, uløselige oppgaver. For å kunne bære det må vi ha lindrende midler" (1966, s.24)

arbeiderskuespillere om iakttagelsens kunst" beskriver Brecht motsetningen mellom disse to tilskuertypene i form av en krangel i salen, der den ene gruppen vil:

at dere slett ikke skal vise frem dere selv, men  
derimot verden ....slik som den er, menneskeskapt og foranderlig

mens den andre gruppen:

sitter,  
med hengende skuldre og panner så furede som  
evig forgjeves oppløyde steinåkre. Utslitt  
av hverdagens uavlatelige kamp, venter de  
grådig på nettopp det som de andre avskyr. Å få knadd  
sine stivnede sinn. Noe spenning  
i slapnede nerver. Billige eventyr, et grep av magiske  
hender som kan bortføre dem fra den håpløse verden  
de ikke kan mestre...  
(overs. i Bjørneboe 1977, s.60-61)

Den ene gruppen forlanger forståelse, at de kan lære noe, mens den andre gruppen kun vil ha følelsmessige opplevelser. Det er i sin avvisning av denne rene innlevde opplevelse Brechts teater blir anti-aristotelisk, idet han avviser Aristoteles forestilling om en følelsmessig renselse (katharsis) som mål for teateropplevelsen. Aristoteles mente som kjent at teatret skulle vekke frykt og medlidenhet hos tilskueren og således befri ham for de samme følelsene.

Det er altså den første tilskuergruppen, de moderne tilskuere som er målet for Brechts teater. Vi kan ut fra dette stille opp hans modell-tilskuer: en tilskuer som tenker og samtidig underholdes. Det skulle nå ha gått fram at Brecht ikke ser noen motsetning mellom tanke og følelse. Tvert om etterstreber hans teater begge deler, og hans modell-tilskuer ligner derfor meget på Goethes tilskuer "i midten" som vi innledet dette kapitlet med. Brecht sier at:

...motsetningen mellom fornuft og følelse består kun i ufornuftige hoder, og som følge av deres høyst tvilsomme følelsesliv...Vi drives av følelsene til den ytterste anspenning av fornuften, og fornuften rensere våre følelser.  
(1966, s.63)

Vi så at de moderne tilskuerne ble vist verden som menneskeskapt og foranderlig. Dette er kjernen i Brechts dybdemodell. At verden er menneskeskapt vil si at virkeligheten ikke er gitt, men er resultat av handlinger og valg foretatt av mennesker. Og fordi den er skapt av mennesker kan den, og *bør* den, også forandres av mennesker.

Den moderne tilskuer vil bli vist virkeligheten som en bestemt historisk situasjon produsert av samfunnsmessige forhold, som kunne vært annerledes. Den innlevde tilskuer vil se en virkelighet som bare er der, og personenes skjebne som uunngåelig. Den moderne tilskuer tenker "det kunne vært annerledes". Den innlevde tilskuer tenker etter stykket, at "det kunne ikke gått annerledes." Den moderne tilskuer ser på handlingen som resultat av valg, den innlevde ser på den som skjebne, osv.

Frederic Jameson ser dette som forskjellen mellom "det statiske og det dynamiske, mellom det som oppfattes som uforanderlig, evig, uten historie og det som oppfattes som under forandring og grunnleggende historisk" (1972, s. 58) Her ser vi dybdemodellen i aksjon: verden, virkeligheten er identisk med sin dypere mening, og ikke bare sin overflate, fremtredelsen. Det vi opplever med våre sanser er ikke virkeligheten, for å se verden slik den er må vi erkjenne hvordan overflatefenomenene er knyttet til den historisk situasjon, som altså er menneskeskapt og foranderlig. Dette er et marxistisk og revolusjonært kunstnerisk program, som f.eks. kan uttrykkes i den Marx'ske sentens om at "filosofene har bare fortolket verden forskjellig. Det gjelder å forandre den." (11. tese om Feuerbach)<sup>30</sup>

At virkeligheten er resultat av menneskelige valg, er etter min oppfatning hovedpoenget i den moderne ideologikritikken. I boka *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema* er det nettopp dette som er utgangspunktet for Robert B. Rays kritikk av den dominerende amerikanske filmen. Hollywood-filmen skjuler ifølge Ray, sine valg gjennom "den usynlige stilen". Slik skjuler man at filmens *form* er resultat av en lang rekke valg, det synes som om filmen har skapt seg selv. Denne typen film skjuler også at hovedpersonene må foreta valg

---

<sup>30</sup> Jfr. Karl Marx: *Skrifter i udvalg*. København 1974, s.12.



mellom forskjellige og uforenlige verdier. Det finnes alltid en utvei som gjør at man slipper å foreta valg på politisk eller ideologisk basis. Slik skjuler man at denne typen valg er nødvendige, ønskelige eller mulige.

Hvordan skal så Brechts teater kunne vekke tenkningen og vise tilskueren verden menneskeskapt og foranderlig? Teatret kan jo ikke gi den moderne tilskuer stener for brød, som vi så ovenfor, "forlanger" tilskueren å bli vist verden "slik den er". Tilskueropplevelsen er altså tekstavhengig, for å uttrykke det i moderne sjargong. Brecht kan ikke som Goethe regne med et publikum som opplever og bedømmer av seg selv, uavhengig av hvordan kunstverket er; teatret må skape, eller gi rom for denne tilskueren. Dette gjøres gjennom *distanseringen*.

For å virke distanserende må teatret være anti-illusjonistisk, det må ikke late som om det er virkeligheten. Det vil for Brecht si at teatret må være "realistisk" i motsetning til "naturalistisk". Vi siterer Bjørneboe:

I Brechts sprogbruk betyr "naturalisme" gjengivelse og imitasjon...for å oppnå at situasjonen på scenen ligner på "det virkelige liv", kort sagt "skaper illusjon" - altså å oppnå at publikum mest mulig glemmer at de er på teater. I Brechts "realisme" arbeides det bevisst for å minne tilskuerne om at dette er teater.  
(1977, s.120)

Det skal altså skapes distanse mellom fremstillingen og det som fremstilles. Opplevelsen skal ikke være en illusjon; "dette er virkeligheten", men realistisk; "dette er en fremstilling av virkeligheten". F.eks. skal skuespillerne ikke *være* karakterene, de skal *vise oss* dem. Denne distansen uttrykkes i diktet "Fra hverdagens teater" der Brecht beskriver en mann som forteller om en trafikkulykke:

Og med forbauselse  
bør dere merke dere én ting: At han  
aldri fortaper seg i etterligningen. Han forvandler seg aldri helt til den han  
etterligner. Alltid  
forblir han den som viser, den utenforstående.  
(op.cit. s.78)

For å oppnå denne distanserte effekten på teatret, tar man i bruk distanserings-effekter, eller V-effekter (Verfremdungseffekte) som Brecht kalte det. For skuespilleren vil det for eksempel si at spillestilen er stilisert, gestisk og ikke "naturlig". Man kan bruke synlige lyskilder, orkester på scenen, åpne scenskift, avbrudd av handlingen med sanger etc. Brecht lot ikke noe være uprøvd når det gjaldt å forhindre innlevelsen, han foreslo endog å tillate røking i salen! En røker (formodentlig en piperøker) er så opptatt av sin egen aktivitet at han ikke lar seg lokke til noen innlevelse.

Tilskueren skal altså hele tiden være klar over at "dette er teater", eller "fiksjon" om man vil, og ikke virkeligheten. Vi kjenner her igjen MacCubes posisjon fra forrige kapittel i forhold til filmopplevelsen. MacCabe er direkte påvirket av Brecht, og representant for den såkalte Screen-tradisjonen, etter det engelske tidsskriftet "Screen", som på begynnelsen av 70-tallet formulerte mye av grunnlaget for den moderne filmteorien. Selv om den teoretiske analysen av filmopplevelsen her bygger på langt mer utviklede og kompliserte teorier enn Brechts enkle "empiriske", er konklusjonene parallelle. Det er i distanseringen, i det at man ser fiksjonen som fiksjon, at kunstens erkjennelsesmessige potensiale ligger.

I moderne filmteoretisk sjargong kalles distanserings-effektene ofte markering av "diskursen" eller "utsigelsesposisjonen". Det vil si at det benyttes diverse virkemidler for å markere at det er noen som forteller historien. Historiens "fortalhet" tilkjenner at den ikke er virkeligheten, som, til forskjell fra fiksjonen, ikke fremføres av noen, for å parafasere den franske filmteoretikeren Christian Metz, som sier:

Hva som adskiller en diskurs fra resten av verden og samtidig setter den i motsetning til den "virkelige" verden, er at en diskurs nødvendigvis fremføres av en eller annen; og det er på den annen side et av kjennetegnene ved verden at den ikke fremføres av noen. (sit. etter Braaten 1984, s.25)

På 60- og 70-tallet utviklet filmskapere som Godard, Straub og Alexander Kluge hva Thomas Elsaesser kaller "filmiske modi for distansering av tilskueren". (1990, s170), dvs. Brechts V-effekter overført til film. Slik er det ikke bare i

teorien, men også i praksis en forbindelse mellom Brechts teaterteorier og filmen. De filmiske distanserings-effektene kan være synlig kamera, påfallende klipping, ikke-naturalistisk spillestil osv. Hensikten er her, som hos Brecht, å understreke fortellingens fortalhet, for å forhindre tilskuerens innlevelse, og skape en distansert, tenkende tilskuer. Hele tiden ut fra den ideologiske begrunnelse å vise samfunnet som skapt av mennesker og derfor foranderlig. Distanseringseffektene er altså aldri et mål i seg selv; noe som stiller oss overfor et spørsmål om forholdet mellom form og innhold som vi skal komme tilbake til. Dette stiller også et spørsmål om forholdet mellom form og *effekt*.

Når man knytter betemte formelle trekk ved et verk til en effekt hos tilskueren, havner man lett i en ahistorisk, formalistisk posisjon. Vi var i forrige kapittel inne på det problematiske i å forutsette at et virkemiddel som f.eks. metafiksjon produserer en bestemt type tilskueropplevelse. Hvis man i tillegg knytter en hel politisk ideologi til et ganske snevert sett virkemidler, og forutsetter at tilskueropplevelsen kan avledes av virkemidlene, er man ute i et teoretisk tvilsomt terreng. Brecht er klar over disse farene.

I sin kritikk av Georg Lukács<sup>31</sup> estetikk påpeker han denne formalistiske feilen. Lukács knytter det politisk ønskelige til bestemte formelle trekk i den borgerlige roman. Men hvorfor skulle disse være de rette i dagens samfunnsmessige og politiske situasjon, spør Brecht? Lukács fremstår for Brecht som idealist, idet han knytter evige verdier til visse kunstneriske virkemidler. Isteden insisterer Brecht på å se virkemidlene i en historisk sammenheng.

Den samme kritikken kan rettes mot dagens ideologikritiske filmteori. Ikke bare støtter man seg til psykoanalytiske teorier om tilskueren som a priori tillegger formelle virkemidler en bestemt virkning. Man prøver også å bestemme et verks politiske verdi ut fra de samme formelle kriteriene; som oftest er disse identiske med de distanseringseffektene vi tidligere har nevnt. Den formalistiske, idealistiske posisjonen denne teorien fremviser ligger åpen for Brechts kritikk. Som Frederic Jameson sier:

---

<sup>31</sup>"Against George Lukács", Brecht, 1977, s.68-85

..hans angrep på formalismen i Lukács litterære analyser forblir relevant overfor de ganske forskjellige forsøk som er gjort fra de politiske modernistene på å trekke ideologiske konklusjoner (revolusjonært/borgerlig) ut fra rent formelle kriterier, som åpen eller lukket form, "naturlighet", å skjule sporene av produksjon i verket, osv. (1977, s. 207)

Brecht insisterer på å se virkemidlene i en historisk sammenheng. I en annen historisk situasjon kan man derfor tenke seg at heller ikke distanseringen vil være politisk ønskelig. Hans estetikk bygger jo på avvisningen av samtidens borgerlige teater, men også på avvisningen av formalistiske tendenser innen avantgarden på denne tiden. Dessuten bygger han på betraktninger om et moderne, "vitenskapelig" publikum som føler glede ved å lære om samfunnet og *vil* ha hans episke teater. Det er kun i denne historiske situasjon hans estetikk er gyldig. Distanseringseffekter vil da også bli forslitte: når man på Theater des Westens i Berlin i 1989 spilte Brechts "Tolvskillingsopera", kom en levende hest inn på galleriet, slik det sto i Brechts gamle sceneanvisninger. Mye har imidlertid skjedd i teaterets utvikling siden den gang, og slik stykket ble fremført fremstod det som nettopp hva det var: en anakronisme. Det ser her ut til at Brecht har det historiske perspektivet på "synliggjøringen av virkemidlene" som vi fant at Sklovskij manglet. En ny historisk situasjon vil ifølge Brechts egen logikk kreve andre virkemidler! Hvilket reiser spørsmålet om ikke hele distanserings-ideologien egentlig er passé, et spørsmål vi må la ligge en stund.

For å oppsummere: Vi så altså at Brecht, til forskjell fra Sklovskij, gav kunsten en "kognitiv" funksjon. Denne kognitive funksjon var knyttet til kunstens politiske funksjon. Vi så også at Brecht hadde stor tro på den moderne tilskuer, som både kunne underholdes og tenke. Jeg skal nå gå over til en teori som deler Brechts politiske syn, men ikke hans tro på tilskueren: den såkalte "kritiske teori". Jeg skal prøve å vise hvordan denne teoriens modernistiske kunstsyn har grunnlag i dens påstander om kulturindustriens makt over menneskene.

### 1.3 Den kritiske teori: farvel til opplevelsen

Den såkalte "frankfurterskolens" ledende teoretikere Theodor Adorno og Max Horkheimer åpner sitt berømte essay "Kulturindustri" på følgende måte:

I sosiologien hevdes det at tapet av den objektive religion som det faste punkt, oppløsningen av de siste førkapitalistiske tilfluktssteder, den tekniske og sosiale differensiering og spesialiseringen har ført til et kulturelt kaos. Dette synspunkt demteres daglig. *Den nåværende kultur slår alt med likhet.* Film radio og ukepresse danner et system. I hver enkelt gren og i alle under ett råder uniformitet. Selv de politiske motsetningers estetiske manifestasjoner priser på like fot den stålsatte rytmen (1991, s.5, min uthevn.)<sup>32</sup>

For Adorno og Horkheimer er den samtidige underholdningsindustri og de moderne massemedier, hvorav filmen er "det mest karakteristiske", en del av et totalt system, preget av likhet og konformitet. Dette system omslutter alle massekulturprodukter, og er preget av den særlige kapitalistiske fornuftsform: den tekniske rasjonalitet. Produksjon, varestandardisering og konsumpsjon av massekulturen følger de samme prinsipper som for andre industriprodukter, f.eks. biler. Den logikk som innprentes tilskueren gjennom konsumpsjonen av massekulturen, er altså den samme som preger resten av det totale system:

(I fjernsynet vil) alle sanselementene, som føyelig protokollerer den sosiale virkelighets *overflate*, bli produsert i en og samme arbeidsprosess...Den er den investerte kapitals triumf. Å brenne dens allmakt inn i de eiendomsløse som venter på jobber, så de opplever den som sine herrers, er alle filmers mening, uansett hvilken handling produksjonsledelsen pønser ut fra gang til gang. (s. 10, min uthevn.)

Bortsett fra det sterke utfall mot filmen, (vi har her å gjøre med en ytterst suspekt kunstform!), merker vi oss i dette sitatet to ting. For det første den marxistiske tese om at den herskende ideologi er de herskendes ideologi, og at filmens (og kulturindustriens) oppgave er å brenne denne ideologi inn i konsumentene. For det annet er denne ideologien på sett og vis "usynlig", den tar ikke form av noen eksplisitt lære. Dens strategi er istedet å fremstille den

---

<sup>32</sup>Jeg siterer såpass fyldig fordi *Kulturindustri* mer er et polemisk manifest enn et teoretisk skrift. Det er altså dårlig med siterbare oppsummeringer. (Sitatene fra dette verket vil heretter kun markeres med sidetall.)

opplevde virkelighet som den egentlige og eneste mulige virkelighet, som det slående formuleres:

Den nye ideologi har verden som sådan til gjenstand. Den gjør bruk av fakta-kultusen ved å begrense seg til, med en så nøyaktig gjengivelse som mulig, å opphøye den slette tilværelse i kjensgjerningenes rike. (s.40, min uthevn).

Det er i denne forbindelse filmen og fjernsynet blir så farlige medier. De ikke bare følger standardiseringens lover formelt, og produseres industrielt, men er tvilsomme i kraft av sin virkelighetseffekt, sin realisme, som "føyelig protokollerer den sosiale virkelighets overflate." Filmens bilder ser ut som virkeligheten, og blir derigjennom en sanksjonering av den. Slik blir selve mediet en hyllest til fremtredelsen, til *det samme*:

Kinogjengerens gamle erfaring at gatene utenfor fornemmes som fortsettelsen av det stykke man nettopp har sett, fordi dette nøyaktig prøver å gjengi hverdagens opplevelsesverden, er blitt til produksjonens rettesnor. Jo tettere og mer komplett dens teknikker fordobler de empiriske fenomener, desto lettere lykkes idag det bedrag at verden utenfor er en direkte forlengelse av den man lærer å kjenne på kino...Tendensen er at livet ikke lenger skal kunne skjernes fra filmen. (s. 12-13)

Vi gjenkjenner her den brechtske posisjon: naturalismen er et bedrag, fordi den viser oss en virkelighet som ikke kunne vært annerledes, men som bare er der. For denne reproduksjon av virkeligheten er tilskueren et hjelpeløst offer, som selv reproduseres: "Uvegerlig reproduserer hver av kulturindustriens manifestasjoner menneskene som det den i sin helhet har gjort dem til".(s.14) Menneskene både produseres og reproduseres av kulturindustrien, dvs. den har både produsert vår virkelighetsoppfatning, og sørger for å opprettholde den. Slik blir den opplevde virkelighet et *bedrag*, iscenesatt av kulturindustrien.

Adorno og Horkheimer er altså her helt på linje med Brecht i sin ideologikritiske posisjon. I tillegg tydeliggjør de et poeng som ikke er så klart hos Brecht, og som knytter an til vårt dybde/ overflate-tema: *Den opplevde virkelighet er en skinnvirkelighet*. Det finnes altså en egentlig, sann, virkelighet bak dette skinnen (eller "under" for å forbli i metaforen). Som man uttrykker det

i tysk metafysikk: *Sein* er noe annet enn *Schein*; Væren er noe annet enn Fremtredelsen, Skinnen.

Dette skinn er vel å merke ingen kvalitet ved virkeligheten "selv", men ved vår opplevelse av den. I "Kulturindustri" benyttes Kants erkjennelsesfilosofi som en metafor for denne tilstanden:

Den tilstand som Kants skjematisme ennå tilla subjektene, å knytte det sanselige mangfold til de fundamentale begreper, blir berøvet subjektet av industrien. Den bedriver skjematismen som første kundetjeneste. Det skulle være så at en hemmelig mekanisme virket i sjelen, som bearbeidet de umiddelbare sansedata slik at de passet inn i den rene fornufts system. Idag er hemmeligheten tydet..... For konsumentene finnes det ikke lenger noe å klassifisere som ikke alt er foregrepet i produksjonenes skjematisme. (s. 10)

Slik blir den rene fornufts kategorier erstattet av kulturindustriens skjemaer. Virkeligheten er jo også hos Kant uerkjennbar som "Ding an Sich", subjektet vil alltid omforme den til en "Ding für Mich". Men mennesket som har vært utsatt for den kulturindustrielle hjernevask vil oppleve verden slik kulturindustrien har bestemt, skjematisert ifølge den tekniske rasjonalitet som preger resten av det totale system.

Dette er den kritiske teoris tilskuerbilde. Man er fanget av det totale system slik at opplevelsen av kunsten, som opplevelsen av virkeligheten, blir en skinnopplevelse. Denne opplevelse er preget av konformitet med systemet. Derfor er den også passiv, og foregår automatisk. En *automatisering*, m. a. o., helt parallell med den vi fant i formalismen. Men, som vi så, ikke knyttet til en generell "vanemessig persepsjon", men til den rådende ideologis skjematisering av opplevelsen gjennom kulturindustriens kraft.

I forlengelsen av Kant er det et poeng hos Adorno/Horkheimer, at den egentlige, "dype", virkeligheten ikke lar seg representere eller fremstille i noen form for "realisme", som noen Ding an Sich. Det er ikke slik at kunsten med realistiske virkemidler kan fremstille virkeligheten slik den "er". Den eneste mulighet kunsten har for å virke frigjørende i dette totale system er å fremstå som *noe helt annet* enn systemet. Når kunsten altså ikke kan fremstille det sanne

*positivt*, henvises den til *negasjonen* av det falske: å avsløre det falske som falskt. Kunsten må negere, dvs. motsi, systemlogikken, den må bryte med de tanke- og opplevelsesvanene systemet knesetter gjennom kulturindustrien. Slik kan den "slette virkelighet" fremstå som skapt (og derved foranderlig, jfr. Brecht), og ikke som naturlig, evig og uforanderlig. Denne radikale brudd-estetikken har også konsekvenser for Adorno/ Horkheimers syn på innlevelsen og følelsenes rolle i kulturindustriens epoke.

Massekulturen representerer et forfall. Det betyr at man tidligere hadde en tilstand der kunsten faktisk sto i en motsetning til samfunnsystemet. Den representerte et "frihetens rike" der man kunne "streife om og drømme seg bort...ukontrollert av de eksakte angivelser"(s.13). Forfallet som har funnet sted har således rammet innlevelsen, innbilningsevnen. Når man nå lever seg inn i et kulturindustrielt produkt, blir man lurt:

(Fornøyelsen) er faktisk flukt, men ikke som den påstår flukt fra den slette virkelighet, derimot fra den siste tanke på motstand som denne har levnet. Den befrielse fornøyelsen lover, er friheten fra å tenke, dvs. fra negasjon (s. 36)

Slik blir følelsen tankens fiende, og ideologiens tjener:

Grepethetens patos rettferdiggjør den verden som verden som gjør patosen nødvendig. Slik er livet, så hardt, men derfor også så vidunderlig, så sunt. (s. 44)

Mennesket er altså så skjematiskert av kulturindustrien at enhver innlevelse forutsetter at kulturproduktet følger standardiseringens lover. Vi må derfor slutte at å leve seg inn i noe som ikke følger systemets logikk (forutsatt at noe slikt eksisterer) vil være *umulig*. Evnen til å leve seg inn i det forskjellige er berøvet individet.

Når man lever seg inn i massekulturen, lever man seg altså ikke inn i noe som er forskjellig fra systemet, men identisk med det. Man lever seg inn i skinnvirkeligheten. Adorno og Horkheimer må derfor avskrive innbilningskraften, innlevelsen, eller "følelsen" som vi kaller det, i den



historiske situasjon de beskriver. Under massekulturens herredømme er innlevelsen en forfallsform.

Muligheten for frigjøring ligger i kritisk tenkning eller "negasjon", som det ble uttrykt ovenfor. I "Kulturindustri" sies det ikke mer om dette, essayet er da også en kritikk av kulturindustrien og ingen estetisk teori. For å komme nærmere den kritiske teoris estetikk, og dens muligheter for frigjøring, skal jeg derfor se på Adornos *Ästhetische Theorie* (1970). Jeg skal her følge den tyske litteraturforskeren Hans Robert Jauss' kritiske fortolkning av Adorno, som kan være fruktbar i forhold til denne oppgaven. Dette fordi Jauss påviser hvilke konsekvenser Adornos kunstsyn får for kunstens kommunikative funksjon.

I sin *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* kaller Jauss Adornos estetiske teori for den fremste representant for den "negativitetens estetikk" jeg nevnte i innledningen. Jauss viser hvordan Adorno, for å opprettholde sin tese om at den autonome (dvs. "forskjellige") kunsten må negere systemet, må avskrive enhver identifikasjon og innlevelse. Adornos estetikk blir derved en *asketisk* teori, som fordømmer den kunstopplevelse som preges av lyst eller nytelse. Jauss sier det slik:

Adorno's negativitetsterapi mot kulturindustriens forførelser når sitt klimaks i formaningen: "Den estetiske opplevelse er autonom kun når den befri seg fra smaken og dens gleder"(s 26). Man kan synes at denne terapien slår ut barnet med badevannet. (Jauss 1982, s.21)

Denne totale negasjon har sin bakgrunn i Adornos tro på kulturindustriens totale herredømme over publikum. Jauss mener at Adorno derved fratrar kunsten enhver kommunikativ funksjon, "slår barnet ut med badevannet", som han uttrykker det. Slik opphøyer Adorno ikke-kommunikasjonen til kunstens fremste mål, og skaper et dilemma hans teori ikke er istand til å løse, men som han som ekte dialektiker selv påpeker, ifølge Jauss:

Adorno...så begrensningene til all asketisk kunstopplevelse ganske klart når han observerte: "men hvis det siste spor av nytelse fjernes, vil spørsmålet om hvorfor det skal finnes kunstverk overhodet, bli vanskelig å svare på" (op. cit. , s.28).

Vi husker hvordan Brecht bestemte fornøyelsen som selve legitimeringen av kunsten. Brecht svar på Adornos spørsmål blir altså: uten nytelsen *har ikke* kunsten noen berettigelse. På den annen side er det her Adorno setter inn sin kritikk mot de folkelige elementer i Brechts kunst. Disse elementene, som for Brecht var nødvendige for å underholde publikum, betyr for Adorno en banalisering av kunsten. I essayet "Engasjement" (1977, s.177) kritiseres Brecht for å popularisere sitt stoff så mye at det kan nyttes av enhver "journalistisk innstilt" person fra de vestlige land som fortellinger om livets menneskelige problemer og ikke som politiske analyser. Når fascistene i Arturo Ui fremstilles som en kålmafia (!) forsvinner det skremmende med dem. Man skal ikke spøke med alvorlige ting! Brecht kritiseres altså for å ofre kunstens politiske funksjon på underholdningens og kommunikasjonens alter.

På dette punkt skiller Brecht og Adorno lag. For Adorno må kunsten bryte med de rådende forståelses- og opplevelsesformer for å fungere politisk. Brecht vil derimot kunne benytte seg av populære elementer i stykkene sine for å underholde publikum. Adorno hyller kunst som bryter totalt med det tilvante, denne kunsten skal kunne stille det rådende systems falskhet i grelt relieff! Det spørres imidlertid om Adornos hyllest til f.eks. Becketts absurde teater viser noen større teft for kunstens praktiske politiske funksjon enn Brechts tro på det didaktiske teater. Det går fint an å se også Beckett som en skildrer av "menneskets situasjon" eller noe slikt, om man vil.

Med sin teori om kunsten som et totalt brudd med det rådende system, og sin hyllest av den modernistiske kunsten, betegnes Adorno ofte som modernismens fremste forkjemper. Jeg kan derfor hevde å ha nådd en endestasjon her i min diskusjon av den moderne estetikken. Og det går selvsagt an å identifisere modernismen med Adornos estetikk, og la det være med det. Jeg skal imidlertid ta opp noen tråder fra de foregående drøftinger og prøve å knytte dem til selve begrepet "moderne" og "modernistisk". Dette stadig i erkjennelsen om at det finnes flere versjoner av modernismen (hvis ikke var jo også hele denne drøftelsen forgjeves). Jeg skal i forsøket på å finne "det modernistiske" prøve å finne de punkter der mine tre innfallsvinkler forenes.

## 2.MODERNISMEN OG DENS ENDESTASJON

### 2.1. Den modernistiske estetikk

Begrepet moderne<sup>33</sup> har mening kun som en motsetning til det tradisjonelle. Det moderne er moderne *fordi* det bryter med tradisjonen. Det moderne kan derfor ikke bestemmes som noe i seg selv, men kun som en relasjon til det tradisjonelle, en negasjon. Vi kan derfor si at det moderne er avhengig av sin fiende for å eksistere, "sønnen" må, for å definere seg, drepe "faren".

Det modernes innhold skifter følgelig med historien. Det kan ikke bestemmes som en overhistorisk kategori. Når vi her prøver å finne frem til en slags definisjon av det moderne, må vi altså se det moderne som en form, en holdning, med et skiftende historisk innhold.

Den *modernistiske estetikk* blir da, som en ideologi, en -isme, en normativ estetikk som dyrker bruddet med det som til enhver tid er tradisjonen. All ekte kunst må ifølge denne estetikk bryte med tradisjonen for å konstituere seg som kunst. Uten dette bruddet forfaller kunsten til produkt. Umberto Eco sier det slik:

Det moderne kriterium for å anerkjenne den kunstneriske verdi var *nyhet*, høy informasjon. Den lystfylte repetisjon av et allerede kjent mønster ble regnet, av moderne kunstteorier, som typisk for Håndverket - ikke Kunsten - og for Industrien. (...) Kunsten .. korresponderer mer med den "vitenskapelige revolusjon": hvert moderne kunstverk utarbeider en ny lov, knesetter et nytt paradigme, en ny måte å se på verden på. (1985, s.161)

For synet på de kunstneriske virkemidler betyr det at man hele tiden må finne på nye ting for å bryte med det gamle. Som Umberto Eco sier: "'Ned med måneskinnet', futuristisk motto, (er) et typisk program for enhver avantgarde<sup>34</sup>, det er nok å sette noe annet velegnet i stedet for måneskinn." (1988, s.38). Altså:

---

<sup>33</sup> Jeg bruker her ordet moderne som generelt begrep, tilsvarende det nye. Det er her altså ikke en betegnelse på en bestemt historisk epoke, noe begrepet også kan være.

<sup>34</sup> Jeg bruker "avantgarde" og "modernisme" synonymt i denne framstillingen, noe også Eco gjør.

ned med de gamle klisjéene! I modernismen ligger derfor en tvang til kunstnerisk fornyelse. Det er vanskelig å forestille seg at denne eksperimenteringen skulle ha noen endestasjon, at det innenfor det modernistiske kunstsyn skulle finnes noe "Endelig Brudd". Vi så i diskusjonene av både formalismen og hos Brecht at fornyelsen hele tiden ble innhentet av tradisjonen, noe som gjorde det påkrevet med stadig nyskaping.

Vi så også hvordan denne brudd-estetikken ble begrunnet i tilskuersynet eller tilskuer-modellene. Hos formalistene var det den vanemessige persepsjon som skulle brytes, for å skape "en ny måte å se på verden på", for å sitere Eco ovenfor. Dette kan sees som et generelt prinsipp for modernistisk kunst, ifølge Frederic Jameson:

..ideen om kunst som en fornyelse av opplevelsen er ikke unik for formalistene, men kan finnes i en eller annen versjon i all moderne kunst og moderne estetikk, og er ett med selve det nyes forrang. (1972, s. 54)

Denne estetikken vil altså, ut fra forskjellig ideologisk begrunnelse alltid foretrekke det nye framfor det gamle. Vi så hvordan Brecht politiserte formalistenes begrep om distansering, der tilskueren skulle oppnå erkjennelse om samfunnsforholdene og ikke fortape seg i kunstverket. Her måtte man altså bryte med den gamle kunstens mål om innlevelse. Og hos Adorno måtte tilskueren, prisgitt kulturindustriens opplevelsesmønstre, i kunsten kunne se at et annet mønster var mulig, at det fantes andre former for "logikk".

Skal man sette modernismen på formel, kan vi ut fra dette si at *modernismen er en estetikk som dyrker bruddet med det tilvante*. Vi får dermed en "definisjon" som omfatter både de estetiske virkemidler og den forventede effekt på tilskueren, som ligger implisitt: tilskueren ser noe nytt - noe hun ikke har sett før, eller noe gammelt hun ser påny, på en ny måte. Dette er altså svaret på mitt spørsmål etter det spesifikt modernistiske.

Når jeg sier at modernismen dyrker "bruddet", må det innføres noen nyanser. Vi så jo at Adornos brudd-estetikk var mye mer radikal enn hos Brecht, som gjerne benyttet populære elementer i sine skuespill. Her kan vi ane to

utviklingstendenser, som kanskje allikevel peker frem mot en endestasjon for den modernistiske kunsten.

## 2.2 Vanskeliggjøring og formalisme: to tendenser.

Vi kan innledningsvis si at Brecht har en mye større tiltro til tilskueren enn Adorno. Hos Brecht er tilskueren en medspiller, som har mulighet til å forstå virkeligheten slik han blir vist den på teatret. Hos Adorno er tilskueren så korrumpert av kulturindustrien at alle forståelses- og opplevelsesformer er preget av systemets mønstre. Hvis forståelsen av kunsten går lett, blir det da et tegn på at den er i pakt med den rådende logikk. Vi finner derfor hos Adorno, og i modernismen generelt, en tendens til *vanskeliggjøring* av kunsten. Denne overgangen mellom Brecht og de senere modernistene uttrykkes slik av den amerikanske forfatteren John Barth:

Det fortelles at Bertolt Brecht av sosialistisk overbevisning hadde et lekesel stående på skrivebordet sitt, som bar et skilt om halsen der det sto: *Selv jeg må forstå det*. Høymodernistene kunne mer passende ha en litteraturprofessor-dukke stående, som, hvis han da ikke tilfeldigvis var spesialist i høymodernistisk litteratur, bar skiltet *Selv ikke jeg kan forstå det*. (1982, s.32)

Dette synspunktet er ikke det samme som den populistiske kritikk av kunstens "uforståelighet", men et ønske om en kunst som kommer sitt publikum litt i møte, som kommuniserer. For problemet med den vanskeliggjorte kunsten er jo for det første at den treffer feil type mennesker, noe som også uttrykkes bra hos den danske filmteoretikeren Jens Toft:

Således er de eneste tilskuere, som egentlig blir interpellert av avantgardismen på den måte den selv legger opp til, paradoksalt nok de tilskuere som ikke kjenner denne fetisjistiske og anale lyst, men som, fordi de kjeder seg over disse filmene, sier: dette gidder jeg ikke kaste bort tiden på, la oss gå ut og finne på noe annet. (1985, s.168)

Kort sagt: de tilskuerne som avantgardekunsten vil prøve å nå, gidder ikke å kaste bort tid på den, den underholder dem ikke. Dette burde selvsagt være et

tankekors for kunsten, og et alvorlig anslag mot modernismens opplysningsprosjekt. Det var da også dette problemet Brecht tidlig påpekte, og tok konsekvensen av i sin estetikk. Som vi så var formeksperimentering ikke noe mål i seg selv for Brecht. Det er da også en ganske naiv erkjennelsesteori som automatisk forbinder konvensjonsbrudd og desillusjonering i kunsten, med store erkjennelser av dype samfunnsmessige sammenhenger.

Vi så at Toft bestemte lysten ved den modernistiske teksten som "anal". Her kan vi erindre Adornos spørsmål om hva man skal med kunsten "hvis det siste spor av nytelse fjernes". I tråd med Toft, uten å skrive under på hans freudianske grunnsyn, vil jeg nemlig påstå at det *er* et element av nytelse også i den modernistiske kunsten, den er bare forflyttet fra innhold til form. Toft uttrykker dette ganske treffende, om enn noe komplisert, når han skriver:

...lysten og identifikasjonen utspiller seg bare på et annet nivå, som fryd ved beherskelse og "tilbakeholdelse" av jeg'et fra diegesen/ lystobjektet: avantgardismen må således sies å appellere til en i sitt vesen anal fryd ved sammentrekning av jeg'et og tilbakeholdelse av lysten. (ibid.)

De freudianske metaforer uttrykker her ganske presist lysten ved den eksperimentelle avantgardistiske teksten: lysten ved ikke-innlevelsen, ved selve bruddet. Lysten knyttes her til formen, den "vanskeliggjorte form" (Sklovskij) som hindrer identifikasjonen. Denne form for lyst har et elitært preg: man trenger en bevissthet om konvensjonene som skal brytes for å føle lyst ved bruddet.<sup>35</sup> I denne forbindelse kan vi vise til Roland Barthes "Lysten ved teksten", der han snakker om eksperimentelle tekster som "vellyst-tekster"; de er preget av brudd, i motsetning til "lyst-tekstene":

En lyst-tekst: en tekst som gjør en glad, tilfreds, euforisk; en tekst som springer ut av kulturen, som ikke bryter med den, som er knyttet til en komfortabel måte å lese på. En vellyst-tekst: en tekst som setter en i en tilstand av selvfortapelse, som fremkaller ubehag (kanskje til og med en slags lede), som rokker ved leserens historiske, psykologiske, kulturelle grunnvoll, ved stabiliteten i hans lyster, verdier og erindringer, skaper krise i hans forhold til språket. (1990, s.18)

---

<sup>35</sup>Her kan jeg også henvise til den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu, som knytter den borgerlige smak til en lyst ved formen, mens de lavere klasser gleder seg over innholdet.

Hans Robert Jauss identifiserer her en "filologisk glede"<sup>36</sup> i sin kritikk av Roland Barthes' "Lysten ved teksten":

..hans høyeste lykke forblir i siste instans den kontemplative filologs gjenoppdagede eros i sitt uforstyrrede reservat: "ordenes paradisi". (1982, s.30)

På denne måten opphøyes en bestemt form for lyst innen modernistisk teori til estetisk norm: den "filologiske, anale" nytelse blir den eneste som kan forbindes med tanken, og lede til erkjennelse. Som vi påpekte tidligere er erkjennelse i modernismen som i estetisk teori overhodet, et grunnkriterium for legitimering av kunsten.

Denne form-fikserte lysten peker også mot en annen tendens innen modernismens utvikling: en tiltagende *formalisme*. Jeg skal i denne forbindelse kort kommentere Gunnar Iversens bruk av Brecht i sin analyse av Erik Løchens "Jakten". Etter å ha funnet de formelle konvensjonsbruddene i filmen, påpeker Iversen at det i denne filmen ikke er noen sammenheng mellom den distanserende formen og innholdet; filmens innhold er ingen avsløring av samfunnet, ingen historisk beskrivelse, men en kjærlighetshistorie. Iversen skriver så:

Selv om den historiske og sosiale dimensjonen er fraværende i Løchens bruk av V-effekter i *Jakten*, blir filmens spillerom, som scenen i Brechts dramatik, et utstillingsrom der tilstander synliggjøres mer enn en handling utvikles. Avstandseffektene og den ironiske og kommenterende formen stiller en tilstand og en handling *til skue*. På denne måten hever filmens form ut innholdet, til kritisk refleksjon fra til-skuerens side. (1992, s.76)

Man kan spørre seg hvor relevant det er å bruke Brechts teaterteori på et verk som på en så avgjørende måte bryter mot hans estetikk. Vi vil hevde at "Jakten" istedet nettopp er et eksempel på en modernisme som grenser mot formalisme, hvor formen og konvensjonsbruddene blir det vesentlige og innholdet blir et

---

<sup>36</sup> Jeg henviser også til diskusjonen av "Barthes og behaget" i Mortensen 1993. Mortensen kaller her Barthes' modell-leser en "kyndig hedonist".

hvilket-innhold-som-helst. Slik kan filmen også sees i sammenheng med den noe senere *Iffor i Marienbad* (Robbe-Grillet/ Resnais 1961), der også de formale bruddene er det vesentlige ved filmen.<sup>37</sup> Det blir da et spørsmål om man kan hevde, slik Iversen gjør, at formen drar oppmerksomheten mot innholdet. Tvert om vil jeg hevde at "kompliseringen av formen" i disse filmene trekker oppmerksomheten mot formen selv. Heller enn å være et uttrykk for Brechts estetikk, minner den om de russiske formalistenes "*obnazhenie priema*"; synliggjøringen av virkemidlene i kunsten. Erik Løchen brukte da også "En studie i retrospektiv teknikk og kommentar" som en slags undertittel til *Jakten* (op.cit., s.63). Han kunne ha kalt den "Begjærets triangel" eller "Kvinnen er en drøm", og på den måten ledet oppmerksomheten mot innholdet og tematikken i filmen.

Det blir denne form-oppmerksomheten som er kilden til den modernistiske lyst vi beskrev ovenfor, om vi kaller den "anal" eller "filologisk"; en glede ved formen og bruddene og ikke ved f.eks. innlevelse i personene. Slik kan man si at innholdet "forsvinner", blir uviktig, det er formen som er kilden til både lysten og til tekstens bevisstgjørende funksjon. Begge de tendensene jeg har beskrevet her kan altså knyttes til en fokusering på kunstverkets form. Jeg skal nå vise hvordan disse tendensene kan knytte modernismen til postmodernismen.

### 2.3 Mot en postmoderne estetikk.

Man kan på bakgrunn av de tendensene jeg har beskrevet ovenfor hevde at det modernistiske, kritiske opplysningsprosjekt er *mislykket*. Den modernistiske kunsten skulle bevisstgjøre massene, la dem erkjenne virkelighetens elendighet og elendighetens dypere årsaker. I stedet har denne kunsten forfalt til å bli et lystobjekt for eliten, som studerer dens formale brudd med filologisk glede. Denne kunsten har også blitt en ny tradisjon, en modernistisk "High Culture", som omsettes for gigantiske summer på det kapitalistiske kunstmarked. Den modernistiske kunsten er således redusert fra erkjennelsesinstrument til fetisj

---

<sup>37</sup> Dette har jeg prøvd å vise i "Det moderne som dekonstruksjon", semesteroppgave i filmhistorie, IMK 1989.



og vare, en status som innen dens egen selvforståelse innebærer at den har mistet sin legitimitet.

De som ser på det moderne opplysningsprosjekt som ønskelig, men *ufullført*, vil derfor kreve en ny kunst. Denne kunsten må kunne overta der modernismen slapp, og vise verden "slik den er" for å sitere Brecht. Vi så at Jameson i kapittel én tildelte den postmoderne kunsten denne rollen: den kunne vise tilskueren sen-kapitalismens dypere strukturer. Da blir altså den postmoderne estetikk bare en fortsettelse av det modernistiske prosjektet. Andre mener at realismen, som historisk var modernismens "fiende", nå må overta den bevisstgjørende funksjonen.

Fra en postmoderne synsvinkel derimot, er det moderne prosjekt mislykket fordi det er *umulig*. Det finnes nemlig ingen dype sannheter å erkjenne! Dybdemodellene er *falt*, og de forestillinger om autensitet, latent mening osv. som fulgte disse modellene har derfor ingen mening lenger. Den modernistiske kunsten er mislykket fordi den aldri kunne lykkes: de teoretiske forutsetninger den bygde på var aldri tilstede. Derfor er ikke, og var heller aldri, den modernistiske estetikk gyldig. Hva slags konsekvenser får så dette for den *postmoderne* estetikk, som vi jo har bestemt som en motsetning til den modernistiske? Jeg skal her komme med noen antydninger til hva vi kan lete etter.

Vi kan for det første forvente en annen holdning til tradisjonen. Modernismen forkastet jo det Gamle, og dyrket det Nye. I tråd med tesen om det fortrengtes gjenkomst vil vi kunne forvente at den postmoderne estetikk vender seg bakover i tid, mot det Gamle. Jeg sa i innledningen at postmodernistene var "lei av" det kritiske opplysningsprosjektet, og de tilskueropplevelser det foreskrev. Hvis det ikke lenger finnes noen tro på at kunsten kan rive bort et slør fra tilskuerens øyne og avdekke en dypere virkelighet, finnes det ikke lenger noen legitimering av den modernistiske askese. Vi bør da også kunne forvente at innlevelse og følelsmessig identifikasjon kommer tilbake i kunsten. Det vil altså igjen opptre personer og historier man kan leve seg inn i. Men det vil, som vi skal se, ikke være det samme som kommer igjen; når man en gang har tapt

uskylden lar den seg ikke gjenopprette. Derfor er da også, som i *Kairos røde rose*, flere postmoderne filmer en (nostalgisk) hyllest til tapt naivitet.

I pakt med oppgavens strategi skal jeg i neste kapittel konfrontere de diskusjonene som er ført i dette kapitlet med en film som kan kalles postmoderne. Denne filmen er David Lynch' *Wild at Heart* (1990). Jeg velger altså å analysere en ny film, og forlater *Kairos røde rose* her. Dette fordi *Wild at Heart* etter min oppfatning er bygget opp omkring klisjéer på en helt annen måte enn *Kairos røde rose*. Min påstand er at den derfor er velegnet som analyseobjekt på veien mot mot *den postmoderne filmens estetikk*. Men det skal jeg argumentere for i neste kapittel.

### KAPITTEL 3: GJENTAGELSEN OG DEN POSTMODERNE IRONI

-En Romeo og Julie-versjon fra The Deep South kunne gjøre det, tenkte Phil, en sånn film kunne få Philip Real tilbake på toppen igjen. Hva var det Sailor hadde sagt Lula pleide å si? Verden er vill i hjertet og skrudd i toppen, det var det. "Vill i hjertet" var jo en aldeles strålende tittel.

Barry Gifford: *Lula & Sailor*

-Hegel bemerker et sted at alle verdenshistoriske begivenheter så og si utspiller seg to ganger. Han glemte å legge til: første gang som tragedie, neste gang som farse.

Karl Marx<sup>38</sup>

En tekst og en annen tekst: David Lynch' film *Wild at Heart* bygger på Barry Giffords roman *Lula & Sailor* som selv foregriper sin egen filmatisering, samt antyder en forløper hos Shakespeare, som på sin side også hadde stjålet historien av en annen. *Wild at Heart* siterer i tillegg flittig fra en annen film, *The Wizard of Oz*, og bygger på opptil flere forskjellige genre; melodrama, thriller, road-movie, musical, psykologisk drama og komedie, etc. En film full av sitater og genreblandinger: den perfekte postmoderne film!<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup>Fra *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Berlin (Øst): Dietz Verlag, 1988

<sup>39</sup>Om genrene i *Wild at Heart*, se Anne Jerslevs *David Lynch i vore hjerter*, s.140. Denne boka, som såvidt jeg vet inneholder den eneste seriøse analysen av *Wild at Heart* på skandinavisk, blir forøvrig en slags "sparringpartner" i min analyse av filmen. Om intertekstualitet som kjennetegn på postmodernismen, se f.eks. Schepelern 1989.

Sitater, genreblandinger, "intertekstualitet"; dette er virkemidler som ofte nevnes som kjennetegn på den postmoderne estetikken. For eksempel er dette blant de tegn Peter Schepelern leter etter når han i artikkelen jeg nevnte i innledningen prøver å identifisere postmoderne filmer. Men, som jeg sa i kapittel 1, og som Schepelern også nevner: alle disse virkemidlene finnes også i den modernistiske filmen. Hvis det skal finnes en spesifikt postmoderne film, må det altså bety at denne typen film bruker de ovennevnte virkemidler på en annen måte. Hvis vi ikke klarer å påvise en slik ny måte, kan vi ende opp som Schepelern, som tvinges til å omdefinere store deler av den modernistiske filmen, som f.eks. den franske bølgen, til postmodernistisk.

Mitt første spørsmål i dette kapitlet er altså: hva kjennetegner den spesifikt postmoderne "verk-estetikken", med hensyn til de kunstneriske virkemidlene i den postmoderne filmen? I forrige kapittel identifiserte vi den modernistiske verk-estetikken på et generelt nivå. Jeg vil nå forsøke å knytte an til de diskusjoner jeg førte der.

Modernismens estetiske hovedfiende var konvensjonen og tradisjonen, eller mer generelt: Gjentakelsen i motsetning til det Nye. Modernismen søkte et brudd med konvensjonene. Hvis jeg forutsetter at post-modernismen står i motsetning til modernismen kan jeg på dette punkt si: *postmodernismen har en annen holdning til gjentakelsen*. Hvilket er min første arbeidshypotese i dette kapitlet.

Her finner jeg støtte hos Umberto Eco. I artikkelen "Innovation and repetition" (1985) omtaler han vår tid som "gjentakelsens tidsalder."(s.166). Ifølge Eco kjennetegnes denne tidsalder av:

...en ny kunst-teori, en jeg vil kalle post-moderne estetikk, som ser på selve begrepene repetisjon og gjentakelse på en ny måte. (ibid)

Gjentakelsens metafor er *klisjéen*. Uløselig knyttet til de moderne massemedier gjennom boka og avisen, var klisjéen en "etset metallplate brukt til trykning av bilder og illustrasjoner"(Riksmålsordboka). Jeg må si *var*, for klisjéen er nå fysisk sett blitt offer for framskrittet. Som modell lever dog metall-klisjéen

videre: det fotografiske negativ og datateknologien har overtatt dens evne til å produsere en (i prinsippet) ubegrenset serie identiske kopier.

Som metafor har "klisjé" imidlertid en litt annen betydning; begrepet antyder at utsagn, gjenstander, kunstverk etc. som fremstår som tilsynelatende forskjellige, *egentlig er de samme*. Å si at noe er en klisjé er en påstand om en gjentakelse: "det er bare den samme historien om igjen", "same shit, new wrapping", klisjéene har iført seg nye klær. Det er altså ikke snakk om identiske kopier, som to positiver av samme filmnegativ, men at flere tilsynelatende forskjellige verk ved nærmere ettersyn viser seg å være like i et grunnleggende henseende. Et eksempel på dette er westernfilmen, som alltid forteller den samme historien, i alle fall ifølge ideologikritikerne, (se Ray, 1985).

Jeg kan her minne om Horkheimer/Adornos påstand om at "den nåværende kultur slår alt med likhet". Den modernistiske estetikk vil kritisere den moderne kulturen generelt, og massekulturen spesielt, for å bestå kun av gjentakelser av det samme; de samme klisjéene og stereotypiene. Herav følger også modernismens syn på historien og tradisjonen: å operere innenfor en tradisjon vil si å være underlagt Gjentakelsens Lov. Den historiske tradisjon må derfor brytes, "negeres" som man sier i Adornos negative estetikk. Modernismen dyrker altså det Nye, det som er Forskjellig.

Når modernismen benytter intertekstuelle sitater kan det bli en temmelig esoterisk affære, som hos T.S. Eliot som utstyrer sitt dikt "The Waste Land" med fotnoter der han angir fra hvilke mer eller mindre obskure kilder sitatene er hentet. Dette faller imidlertid utenfor vår diskusjon, som dreier seg om sitater av klisjéer. Modernismen vil, som jeg har prøvd å vise, avsløre klisjéen som falsk. Når klisjéer siteres i modernistisk sammenheng er det altså for å fremvise dem som uttrykk for ideologiske stereotyper etc.

I postmodernismen inkorporeres derimot klisjéen i selve verket. Som Jameson sier: "(verkene) 'siterer' ikke lenger bare, som hos Joyce eller Mahler, men gjør (klisjéen) til en del av selve verkets substans." (1991, s.3). Den er en del av verkets *positive budskap*, noe f.eks. den programmatisk tittelen på arkitekten Robert Venturis manifest *Learning from Las Vegas* antyder. Det postmoderne

verk vil lære av populærkulturen, bruke elementer fra kulturindustriens "foraktede" produkter, som både en provokasjon mot det modernistiske establishment og som en del av verkets innhold.

Jeg siterte innledningsvis Marx, som hevdet at gjentagelsen fant sted som "farse". Et aspekt ved klisjéen er jo at den, gjennom å gjenkjennes som klisjé, *allerede er avslørt* - den er utstyrt med en svært dårlig forkledning, for å forbli i metaforen. For at noe skal få status som klisjé kreves det at ikke bare skarpsindige ideologikritikere, men også et større fortolkningsfellesskap er i stand til å gjenkjenne den. Klisjéen uttrykker derfor, som Torben Kragh Grodahl sier, en "fellesnevner", at man har en felles språklig referanse som kan gjenkjennes som språk, og ikke uttrykk for noe nødvendigvis personlig og ekte (1990, s.92). Man kan si at klisjéen er *potensielt selvrefererende*, idet den allerede er avslørt som konvensjon. Dermed kan den også oppfattes som det sted hvor språkets konvensjonalitet "kommer til syne". Språket bygger jo, som også andre representasjonssystemer, på at meningen er bestemt ut fra konvensjoner etablert gjennom gjentatt bruk, og ikke ut fra avbildning eller gjengivelse av virkeligheten. Vi kan altså si at klisjéen peker på at alt språk bygger på Gjentagelse, og dermed, fra en viss posisjon, er "falskt".

Jeg skal prøve å vise hvordan en slik bevisst holdning til klisjéene gir seg uttrykk i *Wild at Heart*. Dette vil jeg deretter knytte an til spørsmålet om tilskuerens nye mulighet i den postmoderne teksten. Hvilken rolle kan tilskueren spille når hun vet at klisjéene er avslørt? Svarene på disse spørsmålene vil også bidra til å svare på oppgavens hovedspørsmål: hva er den postmoderne filmens estetikk?

Enkle mennesker har, som kjent, en naiv glede av klisjéer, i motsetning til oss intellektuelle. Jeg skal derfor, i min analyse av *Wild at Heart* ta utgangspunkt i hovedkarakterene "Lula & Sailor" når jeg prøver å finne filmens holdning til Gjentagelsen. En strategi forøvrig i tråd med filmfilosofen Noël Carrols tommelfingerregel om å ta karakterenes reaksjoner som en pekepinn på hvilken holdning tilskueren er ment å ha til fiksjonsuniverset.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>forelesning, IMK, 19.11.1993.

## 1. "WILD AT HEART": KLISJÉENE DRAR PÅ TUR

### 1.1 Lula & Sailor

Det er den gamle historien: de unge elskende må overvinne familiens motstand for å få hverandre. I historiens moderne amerikanske tapning oppnås ikke dette gjennom snedig list eller duell med kårde, som hos f.eks. Holberg eller Shakespeare, men gjennom simpel flukt: man drar mot Vest i åpen bil. Der i Vest ligger kanskje lykken, men mange farer truer på veien...

Allerede i dette noe skjematisk handlingsreferatet kan man skimte en rekke myter og konvensjoner. Noen er spesifikt amerikanske : Reisen mot vest til en bedre tilværelse, eller bilen som frihetssymbol. Andre er mer generelle, som den unge kjærligheten mot familietradisjonene eller det gode mot det onde. Jeg skal i denne analysen hevde at *Wild at Heart* er en film som er bygget opp omkring denne typen forestillinger og klisjéer, slik at vi, med en vri på Umberto Ecos ord om "Casablanca"<sup>41</sup> kan si om *Wild at Heart* at "Klisjéene drar på tur".

De unge elskende er Lula og Sailor. Sailor er en slags "outlaw": han har vært sjåfør for gangsteren Marcello Santos og må i filmens begynnelse tilbringe et par år i fengsel etter et brutalt drap på en viss Bob Ray Lemon på Cape Fear hotell, riktignok utført etter at Lemon først prøvde å stikke ham ned. Og når Sailor og Lula legger ut på kjøretur, er han fremdeles på kant med loven; gjennom å krysse delstatsgrensene bryter han betingelsene for prøveløslatelse. Som vi vet alt om: To Break Parole er et velkjent motiv fra amerikansk film, altså nok en klisjé.

I tillegg til å være på kant med loven er Sailor individualist; som symbol på dette har han alltid på seg ei slangeskinnsjakke. Denne jakka blir like mye en del av hans personlighet som tropehjelmene til Tom Baxter fra *Kairos røde rose*. "Har jeg noengang fortalt deg at denne jakka er et symbol på min individualitet og min tro på personlig frihet?", spør han Lula. "Bare en million ganger" svarer

---

<sup>41</sup>Ecos artikkel heter "Casablanca, eller: Klisjéene byr opp til dans". Se Eco, 1986

hun. Anne Jerslev påviser (1991, s. 153, fotnote) at slangeskinnsjakka er hentet fra Sidney Lumets film *The Fugitive Kind* (1959), der Marlon Brando har på seg ei slangeskinnsjakke, om hvilken han uttaler "den gir meg et varemerke". Nettopp denne funksjonen av karakteriserende detalj har jakka også for Sailor. Han bærer personligheten sin bokstavelig talt utenpå seg, på overflaten, og blir slik nesten en parodi på Chatmans begrep om flate karakterer, (se ovenfor, kapittel 1.1.3).

Sett i et større perspektiv kunne Sailors replikk om jakka vært uttalt av en hvilken som helst western-helt om revolveren, eller en road-movie-helt om motorsykkelen eller bilen: "den er et symbol på min individualitet og min tro på personlig frihet"<sup>42</sup>. Sailor forsvarer da også jakka mot fornærmelser i slåsskamp (duell) på diskoteket (saloonen) "The Hurricane". Både det at Sailor er på kant med loven og hele mytologien rundt jakka plasserer ham som karakter inn i "outlaw hero"-tradisjonen i amerikansk film. Robert B. Ray (1985) ettersporer denne heltefiguren i hva han kaller "ekte og skjulte westerns". Det vil si både den egentlige western-filmen, og filmer som ved nærmere ettersyn også viser seg å være western-filmer, dvs. inneholder de samme mytene og den samme ideologien. Blant slike skjulte westerns nevner Ray bl.a. road-movie'ene *Bonnie&Clyde* (Arthur Penn 1967) og *Easy Rider* (Peter Fonda/ Dennis Hopper 1969), som begge i høyeste grad opererer med "Outlaw heros". En "Outlaw hero" er en helt som i lovens forstand er en forbryter, men som allikevel er bærer av filmens positive moralske verdier. Til denne gruppen helter kan vi også regne Sailor.

Et tredje trekk ved Sailor er hans identifikasjon med Elvis. Ikke den dekadente Las Vegas-Elvis fra 70-tallet, men den opposisjonelle, virile og romantiske rocke-Elvis fra 50-tallet. Sailor ligner Elvis utseendemessig, og poserer som Elvis når han erklærer sin kjærlighet til Lula gjennom å synges Elvis-sviskene "Love Me" og "Love Me Tender". Elvis synes å være en udødelig amerikansk kult-figur, og dukker stadig opp i nyere film; f.eks. som gjenferd i Jim Jarmusch "Mystery Train" og nå nylig i Tony Scotts "True Romance". Denne udødeligheten manifesterer seg også i de utallige mytene om at Elvis ikke er

---

<sup>42</sup>En trist nåtidig parallell er USA's "National Rifle Organisation" som argumenterer for enhver borgers rett til å bære våpen ut fra samme logikk.



død; han overvinner døden, som en populærkulturens Kristus, i dette tilfelle reinkarnert i form av Sailor Ripley. Elvis antar også for Sailor religiøse dimensjoner: "dere har noe av den samme kraften Han hadde", sier Sailor til heavy-gutta i Powermad, uten at det er noen tvil om hvem "Han" refererer til. Vi skal ikke føre dette for langt, først og fremst er det den mer jordiske kraften hos 50-talls-Elvis Sailor har sansen for, samt de opposisjonelle (og samtidig ur-amerikanske) verdiene som tilhører dette opprøret: en kamp mot konformitet og stivnet middelklasse-pietisme, for "individualitet og personlig frihet".

Lula er på sin side en temmelig konvensjonell "all-American girl", som lakkerer tåneglene sine, tygger tyggegummi og hører på den nyeste musikken. Hun bekymrer seg tidsriktig over økningen i biltrafikken ("har du lagt merke til hvordan trafikken har økt i det siste") og hullet i ozon-laget (det derre ozon-laget forsvinner. En morgen vil sola stå opp og brenne hull tvers gjennom planeten") noe som forøvrig ikke bekymrer Sailor det minste ("når den tid kommer kjører de Buicker til månen"). Lula kommer også med en strøm søte og naive kjærlighetserklæringer til Sailor: "Jeg ville dra til verdens ende med deg", "jeg skal stå ved din side" og "ville det ikke være fint om vi kunne være forelsket resten av livet?". Klisjéer javel, men Lula, hun mener det.

For *Wild at Heart* er også historien om Den Store Kjærligheten. Den kjærligheten som "tåler alt og overvinner alt", som det står i Bibelen, som gjør at Lula og Sailor holder sammen på tross av alle hindringer, og som Lula tror fullt og fast på. Sailor våger på sin side ikke helt å tro på Kjærligheten før i sluttscenen. Her får han i en visjon se Den Gode Heksa fra *The Wizard of Oz*. Heksa sier at han skal vende tilbake til Lula, som han har forlatt, men Sailor innvender "jeg er en ransmann, morder, hadde en dårlig oppvekst og er vill i hjertet!". "Hvis du virkelig er vill i hjertet, så kjemper du for dine drømmer", svarer hekka. "Vend ikke ryggen til kjærligheten, Sailor, vend ikke ryggen til kjærligheten...." Noe han ikke gjør, slik at han i sluttscenen kan synges "Love Me Tender" for Lula, sangen han har lovet bare å synges for sin kone. Happy ending, altså!

Jeg velger å se forholdet mellom Lula og Sailor som manifestasjonen av en myte/klisjé: Den store kjærligheten. Jeg ser det altså ikke som noen psykologisk beskrivelse av et kjærlighetsforhold mellom to mennesker, (selv om jeg ikke

mener at Den store kjærligheten er *helt* umulig.) Kjærligheten mellom Lula og Sailor er nettopp av den type som tåler alt og utholder alt, og forblir uberørt av en ond verden. Jeg kan derfor ikke være enig med Anne Jerslev som skriver:

..det er nettopp Lulas kropp, som forråder henne til et liv i realitetenes verden. Det er når Lula oppdager at hennes kropp ikke lystre henne, men Bobby Perus ondskapsfullt påtatte kåtskap, at hun mister sin uskyld og naivitet for alltid. (1991, s.147)

Dette er psykologisering, uten fotfeste i teksten. Riktignok reagerer Lula med fortvilelse etter at den uappetittlige Bobby Peru har presset/forført henne til å si "fuck me". Men dette er et overgrep som ikke berører hennes kjærlighet til Sailor. Det er ikke Lula som forråder Sailor, men en ond verden som angriper henne, en verden som er "vill i hjertet og skrudd i toppen", som hun sier like etterpå. Slik blir kjærligheten stående som en sterk, positiv, nærmest metafysisk kraft som ikke berøres av hva som skjer med Lulas kropp. Det er ikke noe i filmen som tyder på at Lula etter denne episoden skulle være forandret, desillusjonert eller innser at hun må leve i "realitetenes verden", som Jerslev sier. Heller ikke et seksuelt overgrep i ungdommen fra farens partner "Uncle Pooch" ser ut til å ha satt noen varige spor hos Lula. Hun tynges ikke av noen traumatisk fortid fordi hun mer er en figur enn en psykologisk karakter. Lulas uskyld og naivitet er derfor fullstendig intakt.

Problemet med Jerslevs analyse er at hun er bundet til en analyse-strategi som gjerne vil finne bevisstgjøring og kritikk i filmer. Denne strategien er del av det dominerende paradigme jeg beskrev i innledningskapitlet. Som jeg har prøvd å vise ovenfor fører denne lesemåten til en "feiltolkning". Man kan ikke fange den postmoderne filmen fordi man bruker fortolkningsstrategier som er knyttet til modernismens kritiske opplysningsprosjekt.

Det er forresten ikke sikkert at Lula og Sailors klisjéfylte kjærlighet er *helt* fjern fra "realitetenes verden". I en artikkel om "Film og intertekstualitet" skriver filmforskeren Ingrid Rommetveit:

Våre personlige tanker uttrykker vi også *for oss selv* gjennom de tankeformene vi har lært av vår kultur. En slik tankegang viser også de uklare grenseoppgangene mellom det personlige og klisjéene (det er blitt

sagt at utsagnet "jeg elsker deg" er det mest brukte sitatet i historien, det er ihvertfall et utsagn som balanserer hårfint mellom det patetiske og det personlige. Og hvem har vel ikke en eller annen gang følt at en klisjéfyllt kjærlighetssang i grunnen sier det meste om tilværelsen, slik en har det i sitt mest forstemte eller oppstemte hjørne?) (1992, s.12)

Ja, hvem har ikke det? Sett på denne måten kan klisjéen uttrykke noe sant, ha autensitet som personlig uttrykk, selv om den mangler den originalitet som skal være individualitetens kjennetegn. At noe er originalt og nytt blir slik sett ingen betingelse for at det er et autentisk personlig uttrykk. På den måten kan Sailors slangeskinnsjakke, selv om den er en klisjé, virkelig være et autentisk uttrykk for hans "tro på personlig frihet", og vi kan ta Lulas kjærlighetserklæringer for god fisk. En massekulturell klisjé er således ikke nødvendigvis falsk, slik Adorno/ Horkheimer hevdet, men kan være både sann eller falsk ut fra hvilken konkret sammenheng den ytres i. Utsagnet "jeg elsker deg" *kan* være sant. Og det kan være løgn.....

Rommetveit peker også på noe viktig når hun sier at vi uttrykker oss gjennom "de tankeformer vi har lært oss av vår kultur." Gjennom slike tankeformer skaper vi også en metafysikk, en forklaring på livets gåter, på det gode og det ondes eksistens. For Lula og Sailor er det ikke Gud og Djevel som utgjør polene i denne metafysikken, men den Gode og Onde Heksa i *The Wizard of Oz*. Deres metafysikk er populærkulturell.

## 1.2. På "The Yellow Brick Road".

Som Rommetveit også gjør oppmerksom på, er *The Wizard of Oz* en del av den felles amerikanske forestillingsverdenen, et eventyr som alle kjenner. Hun siterer kultfilmskribenten Danny Peary som sier:

Og jeg ble forflyttet tilbake til 50-tallet da "The Wizard" kom inn i livene til oss barn, gjennom de årlige TV-visninger som vi religiøst fulgte, år etter år etter år. Få av oss kan benekte hvor viktig "The Wizard" var for oss; de årlige TV-visningene var like betryggende som fødselsdagene våre, feriene, en kopp varm sjokolade (med en marshmallow), og til og med dagen baseball-sesongen åpnet. (Rommetveit 1992, s. 14, min overs.)

I et land der religionen er korrumpert av spekulative predikanter<sup>43</sup>, griper Lula og Sailor tilbake til barndommens TV-eventyr for å forholde seg til de onde kreftene i verden. På Cape Fear hotell hører Lula en ekkel latter fra siderommet og sier: "det høres ut som Den onde hekse". Senere spør hun Sailor: "hender det at du hører en vind, og ser Den onde hekse fra Øst komme flygende", hvoretter det klippes inn et bilde av en karakteristisk heks på kosteskjorte, som i *The Wizard of Oz*. Begge steder kobles utsagnene visuelt til brannen der Lulas far dør; en brann Lulas mor Marietta og hennes elsker, gangsteren Santos, står bak. Det blir etterhvert klart at Marietta er Den onde hekse: de lange neglene hennes kobles visuelt med sorte negler som glir over en krystallkule, og når hun har arrangert mordet på sin tilbeder Johnnie Farragut, panorerer kamera nedover bena hennes og stopper ved heksetøflene med krøll på. Og det er ikke annet enn logisk at Lula bryter morens makt ved å kaste et glass vann på hennes portrettfoto. Slik Dorothy dreper Den onde hekse i *The Wizard of Oz* ved å kaste vann på henne, utviskes Mariettas bilde.

Slik kobles Marietta til Den onde hekse også i filmens egen forestillingsverden, og ikke bare i Lulas. Dermed blir det "sant" at hun er heks; hun er kvalifisert ond, og står i ledtog med hele det nettverk av onde krefter som truer Lula og Sailor. Karakteristisk for film er nemlig at den som eventyret opererer med entydig gode og onde personer. Det finnes også forbindelseslinjer mellom alle de onde slik at de kan sees som uttrykk for én ond kraft. Marietta står i ledtog med gangsteren Santos og gangsterbossen mr. Reindeer; som på sin side engasjerer den onde Perdita for å drepe Johnnie Farragut og Bobby Peru for å drepe Sailor. Santos ble i sin tid introdusert for Marietta av "Uncle Pooch" som jo misbrukte Lula seksuelt. Alle de onde personene knyttes på denne måten sammen i en slags sammensvergelse mot Lula og Sailor.

I en slik verden finnes det tilsynelatende ingen utvei, intet sted å flykte. "Jeg skulle ønske vi kunne be den gode gamle trollmannen fra Oz om noen gode råd", sier Sailor, men trollmannen er ikke tilgjengelig for konsultasjon. Etter at

---

<sup>43</sup>Dette er noe Sailor også antyder gjennom en spøkefull bemerkning om predikanten Jimmy Swaggart som ble knepet i en "kompromitterende situasjon" på et hotellrom sammen med to prostituerte.

Lula blir utsatt for Bobby Perus falske forførelse, slår hun hælene sammen, slik Dorothy i "Wizard of Oz" gjorde for å komme hjem til Kansas. For at trolldommen skal virke, må man imidlertid også samtidig si: "Borte bra, men hjemme best", og det er jo nettopp det Lula *ikke* kan si. For hjemme hos henne bor Den onde hekse.

Det onde nettverk truer også med å fange Sailor; han har forbindelse til det fordi han jobbet for Santos den kvelden Lulas far ble drept. Etter å ha sittet inne for annen gang møter Sailor Lula og sønnen, men klarer ikke å tro på at han kan bli en god familiefar, og havner istedet i slagsmål med en gjeng asiater. Han er en morder, ransmann og er vill i hjertet, men som vi så ble han reddet av Den gode hekse. Slik kan han unnsnippe det onde, velge kjærligheten, og synge "Love me Tender" for Lula. Det fantes en utvei allikevel.

Det er blitt sagt at *Wild at Heart* er en roadmovie; jeg ville heller kalle den en "Yellow Brick Road-movie". Med det mener jeg at filmen er mytebekreftende, ikke mytekritisk. Den gjenoppretter de amerikanske mytene, slik vi finner dem i f.eks. *Wizard of Oz*: ved enden av veien finnes Lykken, og muligheten for å skape et hjem. Her må jeg igjen erklære meg uenig med Anne Jerslev, som skriver:

..det er tale om en radikal dekonstruksjon av roadmovie-genren, idet filmen demonterer genrens iboende amerikanske drøm om den stadige bevegelse fremover, (1991, s.153).

I roadmovie-genren er imidlertid disse forestillingene allerede "dekonstruert". Roadmovie'en er altså *mytekritisk* på dette punktet. "Den stadige bevegelse fremover" er i amerikansk mytologisk historie knyttet til nybyggertiden, da man kunne finne seg et sted i Vest der sivilisasjonen ikke hadde gjort inntog. I denne "frontier-mytologien" forestiller man seg at det finnes stadig nye åpne landområder bak "the frontier", som den hvite mann kan annektere, og bosette seg på. Disse forestillingene er i filmen naturligvis særlig knyttet western-genren, en genre som nærmest forsvinner på 60-tallet, noe som tyder på at de forestillinger genren bygger på er i ferd med å dø. På slutten av 60-tallet avløses western-filmen av roadmovie'en, som blir den gamle genrens moderne variant.

I denne genren er imidlertid frontier-mytologien også død.<sup>44</sup> Både *Bonnie&Clyde* og *Easy Rider* ender, som vi husker, med at hovedpersonene blir skutt, akkurat som sen-westernfilmen *Butch Cassidy & The Sundance Kid* (Hill 1969) fra samme tidsepoke, som også er en roadmovie i betydningen flukt-film. Drømmen om et fristed utenfor sivilisasjonen man kan flykte til og starte på nytt, avlives altså nettopp i disse filmene. I western-filmen dør vel denne myten allerede i John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (1961). Som Jerslev sier finnes det ingen "fluktmuligheter i moderniteten"(ibid.). Sivilisasjonen er overalt og innhenter deg. Dette er imidlertid ikke påstanden i *Wild at Heart*.

*Wild at Heart* har et enkelt og banalt budskap om Kjærlighet og Lykke, og Lula og Sailor finner en "vei ut av moderniteten". Problemet med Jerslevs analyse er at hun kun ser dette budskapet som parodi, det er "Mer spøk enn alvor"(ibid.). Jeg vil tvert om hevde at troen på de amerikanske mytene og klisjéene ikke er bare spøk. Slik kan man hevde at klisjéene er del av verkets *substans*, som jeg sa i innledningen til dette kapitlet. Dette var, som vi husker, et kjennetegn på den postmoderne kunsten. *Wild at Heart* formidler med andre ord en tro på det positive innhold i de klisjéene den benytter. Hva filmen derimot ikke har noen tro på, er det amerikanske samfunnet.

### 1.3.Mot kulturens solnedgang

På vei gjennom ørkenen skrur Lula på radioen, og får følgende meldinger mens hun pendler mellom forskjellige stasjoner (noe forkortet): "...jeg har hatt dobbel by-pass og hjerteoperasjon ...skjøt ned og drepte sine tre barn på henholdsvis syv, ... dommeren fikk vite at Roy hadde hatt sex med liket ... krokodiller i Ganges for å redusere antallet flytende lik..." "Helvete heller", utbryter Lula, "det er De Levende Dødes Natt"<sup>45</sup>. Hun og Sailor danser deretter ut sin frustrasjon i veikanten til "Powermad"-rock fra radioen. Musikken tones over i Richards Strauss "Im Abendrot" mens de to elskende ser hverandre dypt i øynene foran solnedgangen.

<sup>44</sup> Fremstillingen her bygger hovedsakelig på Ray (1985), særlig s. 301 ff. Når jeg hevder at western-genren forsvinner, er det som stor, populær, dominerende genre - der western-filmen nådde høydepunktet på 50-tallet.

<sup>45</sup> Dette henspiller på George A. Romeros kult-skrekkfilm *Night of the Living Dead*(1968).

Solnedgangen får derved en dobbeltbetydning: den er en kjærlighetsklisjé i forhold til Lula og Sailor, og den er et undergangssymbol, kulturens solnedgang, i forhold til meldingene på radioen. Dette siste understrekes av Strauss musikk, som er trist og pompøs; en "dødssang" ifølge Jerslev. Slik betones et vesentlig trekk ved filmens tematikk: hovedpersonene unngår på en merkelig måte å la seg berøre av det negative i omgivelsene. Sailor er selv voldsdomt, men allikevel er han ikke korrumpert, volden kleber ikke ved ham. De ekstremt voldelige sekvensene som knyttes til Sailor (drapet på Bob Ray Lemon, bankranet), gjør ham ikke til noe dårlig menneske. Sailor og Lula er Gode og resten av kulturen er Ond.

En metafor på denne dobbeltheten finner vi også i filmens bruk av *bilen*. Bilen er et tvetydig objekt: for Lula og Sailor står den for frihet, flukt og muligheten til et bedre liv; i beste western-tradisjon er de på vei til Det Lovede Land California. I en scene fra en bensinstasjon på veien, filmet i sørstats-nostalgistil, strømmer en behagelig blues ut fra en gammel radio, mens en gråhåret Onkel Tom-neger med stråhatt og snekkerbukse knipser takten og smiler vitende til Lula: det er den velkjente scenen, de to elskende på vei mot lykken. Idyllen er fullkommen. Men Lula sitter på seteryggen og røyker foran NO SMOKING-skiltet, noe som bærer bud om bilens dødelige side. En bil kan eksplodere, kollidere, drepe. Noe filmen også understreker ved å skildre tre dramatiske bilulykker: Uncle Pooch's bil kjører av veien og eksploderer, Lula og Sailor blir vitne til resultatet av en bilulykke langs veien, og Lula og sønnen passerer en ulykke i sluttscenen. At slike ulykker er en dagligdags affære understrekes av siste scenes makabre humor: en spastisk mann i rullestol triller bort til den trafikkdøde og sier: "Helvete heller, akkurat det samme skjedde meg i fjor!"

I tillegg har vi trafikk-korken i de siste scenene som korresponderer med Lulas bekymring over økningen i trafikk. Trafikkorken kan ses som en metafor på sammenbruddet i den bilbaserte kulturen, det er ikke nok rom til å gi plass til alle frihetssymbolene, bilene fyller selv opp rommet i et slags bilkulturens selvmord. Imidlertid er bilkorken en positiv ting for Lula og Sailor; den gir ham muligheten til å innhente henne, han løper over bilpanserene og kan stå, hevet over bilene, og synge "Love Me Tender" for Lula. Vi ser her hvordan våre to

hovedpersoner bokstavelig talt hever seg over destruksjonen i den samtidige kultur i en scene av ren lykke, uten spor av negativitet eller ambivalens. Her er jeg igjen uenig med Anne Jerslev, som prøver å innføre et "kritisk potensiale" gjennom å gjøre sønnen Pace, som betrakter scenen, til en "liten voyeur" (op. cit. s.159). Dette er søkt og har intet belegg i teksten. Lula og Sailor skal tvert om gifte seg og leve lykkelig alle sine dager, noe de forøvrig også gjør i Giffords roman.

Vi ser altså igjen hvordan Lula og Sailor kan unnslippe kulturen uten å bli merket av den. For dem er bilen, ved hjelp av en smule magi, blitt et Godt Objekt. Der de står på panseret, foran sin lille sønn, realiserer de også Familien som prosjekt, et prosjekt de skulle ha liten grunn til å tro på. Sailors familie kan ikke ha vært mye å skryte av, og Lulas mor Marietta er en pervertert utgave av den kjærlige mor, som jo til overmål både har drept sin mann og sin godtroende elsker, samt prøvd å drepe Sailor to ganger.

I roadmovie'en sto heltene i opposisjon til et sivilisert samfunn som åpenbarte sin latente, destruktive side. Her har den destruktive siden forlengst trengt gjennom fasaden og overtatt bildet. Det respektable, siviliserte samfunn finner vi restene av som gamle krøplinger som driver hotell i New Orleans og helt utidsmessig foreslår å overlate Johnnie Farraguts forsvinningsnummer til "de lokale lovens håndhevere". Det vil ikke Marietta ha noe av, og Santos ber dem pelle seg vekk. "Så uforskammet", fnyser resepsjonisten (som selvsagt har britisk aksent, Hollywood-klisjéen for "dannethet"). Nei, gangsterne har overtatt spillet, og det siviliserte samfunn er dødt. Alt er korrumpert, selv julen er ikke hva den var: ifølge Lulas fetter Dell er den stjålet av menn med svarte hansker. Gangsterlederen i filmen heter da også mr. Reindeer, kan det være Rudolf som har blitt slem, myrdet julenissen og overtatt forretningen?

Vi ser altså hvordan den amerikanske virkeligheten systematisk framstilles som Ond når den knyttes til Marietta og hennes medsammensvorne. Men vi ser også hvordan de samme forestillinger og objekter kan være Gode når de knyttes til Lula og Sailor. Dette markeres også gjennom et annet tvetydig tegn: ilden. Knyttet til de to elskende er ilden positiv: den står for lidenskap, følelser, flammende begjær, etc. Dette markeres ved close-up'ene av fyrstikken som



tennes etter at de har elsket. Men fyrstikken tenner også sigaretten, som knyttes til døden. "Min mor døde av røyking," opplyser Sailor mens de røyker den obligatoriske etterpå-sigaretten. "Hvilket merke røykte hun?" spør Lula interessert. Intet ondt skal berøre hennes verden, hun preges av en naiv uskyld, et slags Hellig Enfold. For ilden er også død og destruksjon: Lulas far dynkes med parafin og blir en levende fakkel. Det er Marietta og Santos som står bak, og igjen ser vi at det samme objektet kan være både Godt og Ondt i filmen, avhengig av hvilke personer og hvilke forestillinger de knyttes til.

#### 1.4. Til Lykkelandet?

Jeg har nå gått gjennom *Wild at Heart* ut fra den hypotese at en analyse av hovedpersonene kunne si oss noe om holdningen til klisjéen, gjentagelsen, i filmen. Jeg fant at alle positive verdier ble knyttet til Lula og Sailor, slik at de fremstod som Gode, hevet over verdens ondskap. Disse positive verdier var alle klisjémessige amerikanske verdier: kjærlighet, individualitet, familie, frihet etc. Slik får vi den paradoksale situasjon at disse verdiene dementeres av filmens virkelighet, samtidig som de opprettholdes som idealer i filmens mytologiske univers.

Vi ser altså at denne filmen er bygget opp av klisjéer slik at de blir ett med filmens substans, som det ble uttrykt hos Jameson. Filmene formidler altså sitt budskap gjennom klisjéer. Dette vil jeg hevde, er et viktig trekk ved den postmoderne filmens estetikk.

Men hvordan er det så med Lula og Sailor, finner de Lykkelandet, eller er det kun en illusjon? Skal vi ta dem helt alvorlig? Må vi kanskje, som Anne Jerslev, operere med anførselstegn rundt Lula og Sailors virkelighetsoppfatning og si at den er "mere spøk enn alvor"? Jeg har jo argumentert mot at filmen er kritisk, og sagt at den dyrker mytene når de knyttes til Lula og Sailor. Spørsmålet er på hvilken måte de dyrkes.

Jeg siterte innledningsvis Marx som sa at gjentagelsen fant sted som farse. Dette kan danne utgangspunkt for å lete etter et element av humor, av parodi, i

filmen. Slik kan vi forhåpentligvis forklare hvordan filmen tilsynelatende både kan bekrefte og benekte klisjéene på samme tid.

## **2. DEN POSTMODERNE IRONI**

### **2.1 Duell på "The Hurricane".**

På rockeklubben "The Hurricane" begynner en sleip fyr å danse tett opp til Lula. Når Sailor oppdager dette, stanser han med en håndbevegelse det kule trash-bandet Powermad, det blir helt stille, og han avleverer følgende replikk: "Vil du gi meg muligheten til å bevise min kjærlighet til jenta mi, eller vil du være en gentleman, og gå bort og be henne om unnskyldning?" Fyren er ingen gentleman, og fornærmer ovenikjøpet Sailors jakke, noe som gir Sailor muligheten til å avlevere standardreplikken sin ("denne jakka er et symbol på min individualitet osv") før han legger fyren i bakken. Han ber pent om unnskyldning, Sailor henvender seg til bandet og spør: "kan dere denne", hvoretter han synger Elvis' "Love Me" for Lula til Powermads komp og koring og pikenes gledeshyl...

Dette morsomme og usannsynlige opptrinnet er en nøkkelscene til forståelsen av filmen. Her bryter man ettertrykkelig med realismen som stort sett har preget filmen til nå, og slår fast at dette ikke bare er en fortelling om Virkeligheten. Men hva er det da? Nærmere bestemt: hva slags teksttype er denne scenen, når den ikke er realistisk? Det mest nærliggende er vel å se på den som en slags parodi, en parodi på macho-mannen, duellen, Elvis-myten e.l. Vi skal derfor se litt nærmere på parodi-begrepet.

### **2.2 Parodi?**

I artikkelen "Parody, History and Metaparody" gir Gary Saul Morson en definisjon på parodibegrepet med utgangspunkt i språkteoretikeren Bakhtin.

Ifølge Bakhtin er parodien en "to-stemt" (double-voiced) ytring, som er konstruert slik at den skal tolkes som uttrykk for to forskjellige stemmer, og for hvilken følgende gjelder:

Publikummet til en to-stemt ytring skal derfor presenteres for både en versjon av den originale ytringen som en manifestasjon av synsvinkelen (eller "den semantiske posisjon") til ytringens opprinnelige stemme, og stemme nummer to sin vurdering av denne ytringen fra en annen synsvinkel. (1989, s.65)

Poenget her er at det for at noe skal kunne kalles en parodi må la seg gjøre å identifisere to forskjellige "stemmer" innen samme "ytring". Disse må være klart adskillbare. Vi skal nå se om dette lar seg gjøre i den aktuelle scenen (ytringen) fra *Wild at Heart*.

Man kan forsøksvis si at den originale ytringen i scenen utgjøres av det som faktisk skjer i scenen: Sailor beviser sin kjærlighet til jenta si ved å banke opp typen som plager henne, syng "Love Me" som Elvis, osv. Her er det viktig å merke seg at parodien alltid er inter-tekstuell. Man må kunne gjenkjenne og identifisere en annen tekst som den originale ytringen, den som parodien på et eller annet vis gjentar, gir en "versjon" av, som Morson sa ovenfor. En parodi er alltid en parodi *på* noe; den har alltid et objekt som er en annen tekst.

Imidlertid er det ikke nødvendig at den originale ytringen skal være en bestemt, konkret tekst, slik Monty Pythons *Life of Brian* kan sees som en parodi på Det Nye Testamente. Som Morson sier: "det kan se ut som om enhver symbolsk handling, kunstnerisk eller ikke-kunstnerisk, symbolsk eller ikke-symbolsk, kan være objekt for parodien." (op.cit. s. 63) Parodiens originale ytring kan derfor være en gjentakelse av den typen vi nevnte i innledningen til dette kapitlet: en ytring som ved nærmere ettersyn viser seg å være en klisjé.

Vi kan nå komme et skritt nærmere scenens originale ytring. Sailor blir i scenen en klassisk helt som forsvarer sin kvinne i duell mann mot mann. Denne duellen foregår i en moderne saloon, et diskotek, noe som knytter den til hele western-mytologien. Helten karakteriserer seg selv gjennom de klisjéene som følger med skinnjakka, og som vi tidligere har identifisert som "outlaw hero"-

stereotypier: individualitet og personlig frihet. Dessuten etterligner helten Elvis, hans utseende og kroppsholdning, og her har vi også den mest konkrete gjentakelsen: sangen "Love Me" der han i hele syngestilen etterligner Elvis.<sup>46</sup> Kort sagt består den originale ytringen av duellen, "outlaw hero"-stereotypien og Elvis-etterligningen.

Den andre synsvinkelen i denne to-stemte ytringen kommer frem gjennom måten scenen presenteres på. Den er som vi sa ikke realistisk, men overdrevet på en slik måte at vi kunne kalle den "usannsynlig og morsom". Vi har for det første de elementer som bryter totalt med det realistiske, det sannsynlige. Man kan ikke stanse en rocke-konsert med en håndbevegelse, og det skal godt gjøres å få et trash-band til å kompe gamle Elvis-svisker til massenes begeistring. For det andre har vi den pompøse og oppstyltede stilen i Sailors replikker og hans stiliserte fysiske posisjon når han avleverer dem. Disse to elementene produserer scenens komiske og distanserende effekt: vi tar den ikke helt alvorlig.

Vi har her å gjøre med realisme-brudd og overdrivelser som, betraktet som teknikk, har mye til felles med Brechts V-effekt eller distanserings-effekt som vi beskrev i forrige kapittel. Gjennom forskjellige typer realismebrudd stilles scenen til skue som scene, og ikke som virkelighet. Konvensjonene og klisjéene skjules ikke, men fremheves. Disse virkemidlene markerer den andre synsvinkelen, eller stemmen, som kreves i Morsons parodi-definisjon. De gir et annet perspektiv på den klisjémessige ytringen, nettopp ved å markere at det dreier seg om klisjéer.

Jeg mener nå å ha funnet begge stemmene i denne to-stemte ytringen. Følger vi Morson et stykke til ser vi imidlertid at han stiller ennå et krav til parodien. Han skriver:

En parodisk ytring inneholder en åpen uenighet. Den andre ytringen representerer den første for å diskreditere den, og introduserer dermed en "semantisk retning" som undergraver originalens ... den andre stemmen representerer en høyere "semantisk autoritet" enn den første. Konflikten

---

<sup>46</sup> Dette er utført med stort talent av skuespilleren Nicholas Cage, som synger Elvis-sangene selv.

publikum vet helt sikkert hvem det er forventet å være enig med. (op. cit. s. 66-67)

Det er det ikke så lett å vite i vårt tilfelle. Vi har nå slått fast at det skapes en komisk, distanserende effekt i scenen som gjør at vi ikke tar den helt alvorlig. Samtidig har vi tidligere argumentert ganske kraftig mot Anne Jerslevs bestemmelse av filmen som mytekritisk og hennes karakteristikk av Sailors kjærlighet til skinnjakka som "mer spøk enn alvor". Vi så at alle positive verdier i filmen var knyttet til Lula og Sailor som på sin side representerte klisjéene. Klisjéene kunne, på sin side, uttrykke noe sant og beskrive autentiske følelser og positive verdier. Vi kan derfor vanskelig si at den originale ytringen her er diskreditert. Vi kunne kanskje heller si at scenen driver gjøn med et hyper-kult, moderne rocke-publikum, som iallefall ikke har noen "semantisk autoritet". Det er Sailor som er helten.

Her har vi altså en to-stemt ytring der begge stemmer gjør krav på autoritet. Spørsmålet er om vi kan innrømme begge en slik autoritet uten å oppløse parodibegrepet.

### 2.3 Moderne parodi?

Litteraturforskeren Linda Hutcheon ser ut til å ville gi parodibegrepet denne muligheten. Hun mener at parodien skaper en permanent usikkerhet om hvilken av dens to stemmer som har overbevisningskraft. Det vi har kalt parodi kaller Hutcheon satire (se Ytreberg 1993, s.72). Hun ser den moderne parodien i tradisjonen fra Joyce' "Ulysses", som refererer til Odysseen uten å forsøke å diskreditere den gjennom å latterliggjøre den e.l. Hutcheon skriver:

Parodi er således en form for ironisk inversjon, ikke alltid på bekostning av den parodierte teksten (...) Parodi er med andre ord, gjentakelse med kritisk distanse, som markerer forskjell snarere enn identitet (1989, s.87-88)

Denne parodi-definisjonen gir rom for de to stemmene vi fant i scenen fra *Wild at Heart*. Den første stemmen er gjentakelsen, den andre markerer kritisk distanse. Man er klar over at man gjentar en klisjé, og markerer denne

bevisstheten gjennom distanserings-effekten. Slik blir det mulig å benytte klisjéer uten å bli beskyldt for historisk bevisstløshet. Hutcheon siterer den amerikanske forfatteren John Barth som sier:

..hvis Beethovens sjette symfoni var komponert idag, ville den være en pinlighet - hvis det da ikke ble gjort ironisk for å vise at komponisten var bevisst både hvor musikken befant seg nå og hvor den hadde vært (1982, s.90)

Slik blir gjentakelsen mulig uten å virke pinlig, gjennom å markere en ironisk distanse. Ved hjelp av denne ironien kan gjentakelsen fungere også i seg selv, og ikke kun som satire, fordi man legger til en informasjon: man vet at dette har vært gjort før og gir til kjenne denne bevisstheten.

Dette er et poeng som passer godt til den analyserte scenen. Det er imidlertid et spørsmål om det er fruktbart å kalle dette parodi. Parodi-begrepet bør muligens reserveres for tekster som følger Morsons definisjon: der det er åpenbart at den ene stemmen diskrediterer den andre.

## 2.4 Pasticj?

Her kan vi kanskje få hjelp av Frederic Jameson, som mener at parodien er avløst av *pasticjen* i den postmoderne epoke. Jameson definerer *pasticjen* slik:

Pasticjen er, som parodien, en etterligning av en spesiell eller unik, særegen stil; å ikle seg en lingvistisk maske, snakke et dødt språk. Men den er en nøytral praksis av denne etterligningen, uten noen av parodiens egentlige motiver, amputert den satiriske impuls, blottet for latter og for noen som helst overbevisning om at det ved siden av det abnorme tungemål du har lånt for en stund, fremdeles finnes en sunn lingvistisk normalitet (1991, s.17)

I den postmoderne tilstand er det meningsløst å spørre etter en teksts egentlige mening. Dette er implisert i den diskusjon av "dybdemodellens fall" som vi førte i kapittel en. Derfor blir en postmoderne parodi umulig, fordi det ikke lenger finnes noe sted å rette kritikken fra. Det blir derfor umulig å fremholde

den ene av parodiens stemmer som sannere eller mer autentisk enn den andre. Troen på et autensitetens språk, en "sunn lingvistisk normalitet" er forsvunnet, ikke bare i den postmoderne estetikk, men i hele den postmoderne filosofi, som Jameson jo ser som et symptom på dagens historiske tilstand. Når ideer om sannhet, autensitet, personlig stil, ja, hele dybdemodellen forsvinner, ser Jameson epokens typiske estetiske løsning som en "imitasjon av døde stilarter, ytringer ved hjelp av alle de masker og stemmer som er lagret i det imaginære museet til en nå global kultur". (Op. cit. s. 18).

Pastisjen følger som vi ser også gjentakelsens prinsipp. Jameson har sikkert også rett i at pastisjen er en del av den postmoderne kultur. Men Jameson later ikke til å ta høyde for den mulighet vi har diskutert ovenfor: en to-stemt ytring der begge stemmer har autoritet. Istedet stryker han parodiens ironiske andre-stemme og blir sittende igjen med kun gjentakelsen; pastisjen. Pastisjen er således ikke to-stemt, men en-stemt. Pastisjen kommer derfor til å representere en slags ny-konservativ estetikk, en gjentakelse uten distanse. Pastisjen vil glemme hele modernismens kritiske prosjekt og gjenopplive fortiden.

Grenseoppgangen kan være uklar her; pastisjen er jo inter-tekstuell, gjennom det å være en gjentakelse peker den mot sitt historiske forelegg. Forskjellen må bli at den tar seg selv fullstendig alvorlig, og ikke har noe ironisk element. En pastisj vil være en gjentakelse av den typen som ble satt på spissen i John Barthesitatet over: Beethovens sjette presentert idag, uten ironisk distanse. Vi kan derfor ikke kalle *Wild at Heart*-scenen en pastisj, den pekte jo gjennom overdrivelse, stilisering og realismebrudd mot seg selv som gjentakelse. Den var to-stemt, ikke en-stemt som pastisjen.

Det finnes imidlertid enda en innfallsvinkel til vår problemstilling: hva skal vi kalle den type to-stemte tekster, der den ene stemmen ikke dementerer den andre, ikke er overlegen?

## 2.5 Postmoderne ironi!

Tidligere siterte vi Ingrid Rommetveits artikkel om intertekstualitet der hun skriver at "jeg elsker deg" sies å være det mest brukte sitatet i historien. "Jeg elsker deg" er en klisjé, som det er nesten umulig å si, fordi den er til de grader slitt av de tusen kjærlighetssanger, bøker filmer etc. der klisjéen forekommer. Ytringen har mistet sin overbevisningskraft, sin status som uttrykk for ens egentlige, ærlige mening, fordi den alltid vil bli oppfattet som en klisjé. Derfor vil klisjéens status som falsk, overfladisk etc. klebe ved ytringen. Hva så hvis man virkelig vil komme med en kjærlighetserklæring, og håpe på å bli trodd?

Umbero Eco har et forslag til en postmoderne løsning på dette problemet, i *Ranbemerkinger til Rosens navn*:

Jeg kan tenke meg en postmoderne holdning som denne: en mann elsker en kvinne, hun er velutdannet, han er klar over at han ikke kan si til henne "jeg elsker deg desperat vilt", for han vet at hun vet (og at hun vet at han vet) at disse ordene allerede er brukt av Liala. Likevel fins det en løsning. Han kan si: "Som Liala ville si, jeg elsker deg desperat vilt." Dermed har man unngått enhver bruk av falsk uskyld, klart og tydelig har man sagt at det ikke går an å snakke på uskyldig manér, likevel får fyren sagt til denne kvinnen det han vil si henne; at han elsker henne, men elsker henne i en epoke av tapt uskyld. Om kvinnen er med på leken, så har hun på samme måte motatt en kjærlighetserklæring. Ingen av de to opptredende parter vil kjenne seg uskyldige, begge har de tatt imot fortidens utfordring, alt det som allerede er sagt og som man ikke kan eliminere, begge spiller bevisst og med glede det ironiske spillet. Men samtidig har de begge greid å snakke nok en gang om kjærlighet (Eco 1988, s. 39).

Dette vil vi kalle *postmoderne ironi*. Man får overbragt budskapet samtidig som man signaliserer bevissthet om at det dreier seg om en klisjé, eller i dette tilfellet et sitat.

Som i parodien dreier det seg her om et dobbelt budskap. Og som i Hutcheons "moderne parodi" er det ikke slik at det ironiske element ytres på bekostning av den originale teksten. Vi synes allikevel at "postmoderne ironi" er et bedre begrep enn "moderne parodi". Dette fordi ironibegrepet i dagligspråket er bredere, mer "utvannet", enn parodibegrepet. Man kan tale om "en ironisk tone", "lett ironi", "kjærlig ironi", etc. uten at man strengt følger Bokmålsordbokas definisjon på ironi, som lyder:



*Ironi* (fra gr. *eironeia* 'forstillelse') det å si det motsatte av det man mener på en slik måte at ens egentlige mening skinner igjennom.

I den postmoderne ironi sier man altså ikke det motsatte av det man mener. Isteden skal det ironiske element markere at man har en viss avstand til klisjéen, man skal ikke ta den helt alvorlig. Samtidig skal man altså få kommunisert at innholdet i klisjéen er alvorlig ment. Det er denne dobbelte ytring som gjør at vi kaller dette postmoderne ironi. Den postmoderne ironi er en intertekstuell strategi som peker på, "avslører" gjentagelsen, uten å ødelegge den. Som vi ser er dette en temmelig sofistisert kommunikasjonsprosess der mulighetene for misforståelser er store, hvis man ikke er "med på spillet" som Eco sier.

Slik får vi omsider begreper for en fortolkning av scenen fra *Wild at Heart*. Vår venn Sailor er også ute etter å erklære sin kjærlighet, noe han gjør gjennom duellen og Elvis-sangen. I duellen ser han "en mulighet til å bevise min kjærlighet til jenta mi" som han selv sier. Og Elvis-sangen heter "Love me" og begynner slik "Treat me like a fool, treat me so uncool, but love me..." Nok en gang har man altså snakket om kjærlighet. Forskjellen mellom kommunikasjons-situasjonen her og i Ecos eksempel er at det ironiske element ikke formidles mellom de to elskende, men mellom filmen og oss. Det er altså tilskueren som er målet for denne scenens postmoderne ironi. Det er vi som skal gjøres oppmerksom på klisjéene, samtidig som vi godtar Sailors kjærlighetserklæringer som troverdige, noe iallefall Lula gjør. Filmen ber oss om ikke å ta klisjéene helt alvorlig, men allikevel tro på kjærligheten mellom Lula og Sailor. Filmen taler til oss som postmoderne ironikere.

Selv om mulighetene for "misforståelser" eller andre fortolkninger her som sagt er stor, er det underlig at en analytiker som Jerslev ovenfor ikke ser denne muligheten. Isteden sees filmen som "mytekritisk" etc. i pakt med modernistiske fortolkningssjablonger, hvor formålet med filmanalyse alltid later til å være å finne det "kritiske" potensiale. Vi mener nå å ha vist at filmen rett nok har et kritisk-ironisk element, men altså ikke *bare* det.

Grunnen til denne "misforståelsen" kan muligens også være at Lynch smører veldig tjukt på i sin filmatisering av Giffords roman. Lynch har gjort filmen

mye mer intertekstuell og klisjépreget enn boka var. Boka har riktignok også en ganske usannsynlig intrige og mange sitater og meta-hint, som f.eks. det vi siterte i innledningen til dette kapitlet. Men ellers er den rimelig realistisk, noe som f.eks. gjør kjærlighetshistorien mellom Lula og Sailor lettere å tro på enn hos Lynch. Det er Lynch som har utstyrt Sailor med slangeskinnsjakke og Elvis-oppheng, og hele "Wizard of Oz"-elementet er også hans påfunn. Dermed forflytter Lynch tyngdepunktet fra boka over mot det ironiske element, noe som gjør at filmen meget lett kan oppfattes som "mer spøk enn alvor".

Vi skal ikke føre denne diskusjonen videre, bare observere følgende: ulik vektlegging av det siterte og det ironiske element gir den postmoderne ironien et vidt spillerom. Dette er et spill den postmoderne tilskuer inviteres til å delta i. Vi skal nå gå over til en mer generell diskusjon av den postmoderne tilskuerens muligheter.

### 3. DEN POSTMODERNE TILSKUER

#### 3.1 Tilskueren som rolle-utøver

Vi så i kapittel to hvordan skuespilleren i Brechts teater skulle ha *distanse* til rollen han spilte. Han skulle ikke fortape seg i rollen, bli ett med rollefiguren, men markere tydelig at han, som skuespiller, kun fremstilte en bestemt figur, en rolle.

Denne oppfatningen av skuespilleren som tydelig rolle-utøver, kan også overføres til tilskueren. Vi kan si at tilskueren i Brechts teater skal være oppmerksom på, og ha distanse til seg selv som deltager i et rolle-spill. I en tydelig Brecht-inspirert passasje sier Hans Robert Jauss:

Det er kun på den estetiske opplevelsens reflektive nivå at en person, i den grad han bevisst antar observatørens rolle og også gleder seg over den, kan glede seg estetisk og forstå med glede de virkelige situasjonene han gjenkjenner, eller som berører ham. (1982, s.5)

Dette er et syn på tilskueren som lar seg generalisere til å gjelde all tilskueraktivitet. Tilskueren vil alltid spille en bestemt rolle, enten han er bevisst det eller ikke. Slik skuespilleren har et manuskript som angir replikker og bevegelser, har tilskueren en tekst som styrer hans adferd: teaterstykket, filmen etc. Dette gjelder altså både når tilskueren er bevisst den rollen teksten vil ha ham til å spille, og når han gjør dette ubevisst.

Jauss ser den bevisste tilskuer-rollen som den estetiske variant av hverdagens "rolle-distanse" som det kalles i kunnskapssosiologien" (ibid.). I ethvert samfunn vil individene nemlig tildeles bestemte roller som bestemmer deres adferd: kjønnsroller, foreldreroller, forskjellige yrkesroller etc. Det å utøve en slik rolle vil si at man standardiserer atferden etter gitte mønstre og på denne måten mister noe av sin "individualitet". Men individet vil også alltid ha en mulighet til å distansere seg fra og relativisere rollen sin, ifølge Jauss. Dette kan gjøres gjennom å distansere seg fra, eller "fremmedgjøre" rollen sin, eller gjennom utprøving av andre, alternative roller. På denne måten har individet en mulighet til å betrakte seg selv som rolle-utøver, og eventuelt forandre, eller justere rollen sin.

Det finnes åpenbart endel forskjeller mellom den estetiske og den virkelige rolle-utøver. I den virkelige verden kreves det at man ikke bare oppfatter seg selv som betrakter, eller som rolle-utøver, men at man også tar valg og griper inn i virkeligheten. Alternativet er en estetiserende holdning der man, som Baudelaires *flanør*, dyrker fremmedgjøringen i storbyen og har en estetisk glede av avstanden mellom "seg selv" som betrakter og virkeligheten. En hendelse på gaten kan da sees som en del av livets teater, der f.eks. en trafikkulykke er et dramatisk opptrinn, der fattige mennesker er statister og eventuelle hjelp-trengende av disse spiller sin rolle med stor patos. Motsatt kan en manglende evne til å distansere seg fra rollen også føre til estetisering, som i de tallrike beretningene om pressefotografer som konfrontert med sårede mennesker famler etter det mest velegnede objektivet og posisjonerer seg i en best mulig kameravinkel istedet for å prøve å hjelpe dem.

Fordelen ved den estetiske tilskuer-rollen er jo nettopp at man slipper å engasjere seg, slipper å være seg selv, fordi man ikke *kan* gripe inn i de

begivenhetene som utspiller seg i filmen eller på scenen. Det vil si at man står fritt til å utprøve roller, og kan føle glede ved å identifisere seg med personer man overhodet ikke ville ha vært i det virkelige liv. Man kan se på kunsten som et slags laboratorium, hvor man kan utprøve roller og observere seg selv og sine reaksjoner mens man spiller. Disse observasjonene kan i sin tur være med på å øke forståelsen av sin egen rolle, eller av andre menneskers roller.

I rolle-begrepet ligger det, som vi så, en implisitt påstand om standardisering; det er samfunnet som har "skrevet" rollen og ikke en selv. Dermed kan de forskjellige rollene vi spiller i hverdagen kritiseres for in-autensitet: man er ikke seg selv, men spiller bare en rolle - en rolle fastlagt av samfunnssystemet i Gjentagelsens tegn. Hvis autensitet, det å være "seg selv", er det samme som forskjellighet og fornyelse, kan man altså hevde at å spille rollen innebærer at man bærer en maske som skjuler ens egentlige jeg. Vi har sett hvordan dette er en posisjon som kan utledes av modernismen, særlig av Adorno/ Horkheimers kritiske teori.

Hans Robert Jauss argumenterer mot den oppfatning at man ikke er seg selv når man spiller sosiale roller:

Hvordan skal (man) yte sine sosiale roller rettferd uten å "spille" dem? Hvordan kan han være en ektemann eller hustru, far eller mor, lege eller lærer, "uten å spille men i all oppriktighet", ettersom han alltid, bevisst eller ikke, må rette seg etter den rolle situasjonen krever? (1982, s.136)

Jauss viser hvordan ideen om at man ikke er seg selv når man spiller sosiale roller har grunnlag i et *idealistisk* syn på individet. Ifølge dette syn er individet "ufritt" eller determinert når det spiller sosiale roller, roller som jo samfunnet bestemmer. Men dette synet forutsetter også at det finnes et fritt, autonomt individ hinsides alle sosiale roller. Slik bli synet på verden som et teater, uttrykt i f.eks. det Shakepeare'ske: "All verden er en scene, og menn og kvinner kun komedianter", en metafor som impliserer at det bak alle disse rollene finnes en skuespiller som ikke har noe med rollefigurene å gjøre, han er seg selv, og egentlig en helt annen. Det finnes ifølge denne oppfatning ingen forbindelse mellom rolle-utøveren og det "egentlige jeg".

Vi ser her at vi har å gjøre med en variant av *dybdemodellen*, der sannheten finnes under fremtredelsen. Det overfladiske er her rollen, med alle dens stereotypier, mens det dype er ens egentlige, frie jeg. Spørsmålet er bare om ikke dette jeg'et også er en rolle! Det kan jo hevdes at rollen som seg selv ikke er noe mindre stereotypisert enn f.eks. yrkesroller, det er også tvilsomt om man kan hevde at man har skapt sitt jeg selv uten noen innblanding fra samfunnet eller kulturen. Jeg vil med Jauss hevde at det er mer fruktbart å se på jeg'et som en rolle, skapt i samspill med de andre rollene man spiller. Jauss siterer den tyske sosiologen Helmuth Plessner, som sier:

...når han overtar en rolle og således fordobler seg selv, er mennesket allikevel alltid den han egentlig er. Det han regner for sin autentiske væren er også bare den rollen han spiller overfor seg selv og andre. (1982, s.137)

Slik blir det meningsløst å snakke om "autensitet" og "egentlighet" knyttet til roller: Det er ikke slik at man er noe mindre seg selv når man spiller en bestemt sosial rolle enn når man spiller rollen som seg selv. Personligheten oppfattes da som en veksling mellom en rekke forskjellige roller. Nettopp denne evnen til å veksle mellom roller, og la de forskjellige rollene relativisere hverandre og således ha distanse, mener Jauss er spesielt viktig i dagens moderne samfunn (op.cit., s.138-139). Det bli da den moderne kunsten, med sine usikre identiteter som blir modellen for det moderne menneske. Den moderne kunsten fungerer derfor som det "laboratorium" for det moderne individet vi beskrev ovenfor, der man kan utprøve roller og oppleve deres relativitet. Spørsmålet for oss bli da hvordan dette fungerer i den *postmoderne* kunsten.

### **3.2 Den postmoderne tilskuer - eller: å spille to roller samtidig.**

Jeg har nå skissert et tilskuersyn som gjør det mulig å operere med en fordoblet tilskuer, en som *observerer rollen sin samtidig som han spiller den*. Begrepet samtidig er viktig her; det innebærer at subjektet "splittes", at man kan ha to roller på en gang. Vi så i kapittel 1 at tilskueren ble beskrevet i romlige metaforer, han kunne være distansert eller nær fiksjonen. Det vi diskuterte ovenfor gjør det mulig å si at tilskueren ikke bare skifter, eller "pendler" mellom

disse posisjonene; tilskueren deler seg opp i to, som samtidig besetter hver sin posisjon: den ene er distansert, og den andre er nær. Dette kan, som vi så, beskrives som en normal tilstand for et individ, som ikke nødvendigvis medfører noen ubehagelig følelse av splittethet, eller leder til spørsmålet: hvem er jeg, egentlig? Man kan leve seg inn i en tekst som et ledd i et rolle-spill. Her kan man f.eks. spille rollen som naiv gjennom å leve seg inn i en såpeopera, noe medieforskerne Katz og Liebes beskriver på denne måten:

Empiriske observasjoner leder oss til denne konklusjonen, som styrker ideen om at sofistikerthet kan betraktes som en observasjon av ens mer naive selv. (1990, s.171)

En tilskuer som har delt seg opp i to på denne måten kan velge å *tematisere* den distanserte rollen. Torben Kragh Grodahl mener at tilskuer på denne måten identifiserer seg med seg selv som rolle-spiller:

Seeren deler seg opp i en empirisk person forankret i den virkelige livsverden og en "spiller"- "persona" som deltar i det "narrative spill". Man identifiserer seg f.eks. med "Tarzan" eller "Marilyn Monroe" men ut fra en klar bevissthet om spillkarakteren og rollekarakteren av identifikasjonen. (1990, s.89)

Denne typen distansert spiller finner glede i å kontrollere identifikasjonene og derigjennom *aktivt* delta i det narrative spill. Mens hans naive jeg blir sendt inn i fiksjonen og underlagt dens opplevelsesstrukturer, kan det sofistikerte jeg stå og se på og manipulere opplevelsen. Dette kan vi kalle en lek-variant av de rolle-spillene vi har beskrevet ovenfor, der ens identifikasjon med Tarzan og Marilyn vil være ganske fjerne fra den rolle som utgjøres av ens "empiriske person" - eller "en selv" som vi sa ovenfor. Gevinsten ved utveksling mellom disse rollene vil være mager.

I diskusjonen av den postmoderne ironi nevnte jeg måter å tematisere kommunikasjonens spill-karakter på. Ved å si fra om at man har en bevissthet om det klisjémessige i et utsagn kan man allikevel kommunisere det man vil: f.eks. "jeg elsker deg hemningsløst vilt", som i Ecos eksempel. Her kan vi også si at det forekommer et rolle-spill, man spiller en rolle som en som avleverer naive kjærlighetserklæringer, men sier tydelig fra om at man vet at det er naivt,

gjennom å utforme det som et sitat. Dette er selvsagt bare en av mange mulige måter å gjøre dette på, og tilsvarende kan vi si at det er mange måter å tematisere tilskuer-rollen på.

I noen filmer vil det ligge klare signaler til tilskueren om at han inviteres til å delta i et spill. Slike signaler mente vi å finne i *Wild at Heart*: overdrivelser, stilisering, tydelige klisjéer etc. som inviterer til en innforstått ironi over det som presenteres. Her vil det selvsagt være mulig at mange tar filmen helt på alvor, og ikke tar hintene som ligger i teksten. Filmkritikeren Robin Wood beskriver i en (negativ) artikkel om David Lynch' *Blue Velvet* to typer tilskuere:

Det er fascinerende å se *Blue Velvet* med et stort, sammensatt publikum: tilskuerne synes likelig fordelt mellom dem som mener de ler *av* filmen og dem som mener de ler *med* den (man kan argumentere for at filmen ler av begge kategorier). ... Presentasjonen av normalitet...kan oppfattes som helt "grei" av de mer naive delene av publikum (de stakkars toskene) eller som utspekulert og løssluppet "innforstått" av de mer sofistikerte. (1989, s.45).

Vi ser at det er flere mulige tilskuerposisjoner i denne filmen. En naiv posisjon er mulig, der man ser filmen som en spennende detektivfortelling - de "stakkars toskenes" posisjon ifølge Wood. Disse har ikke skjønt at filmen er en invitasjon til rollespill. Det har imidlertid heller ikke de sofistikerte, de tror det kun dreier seg om å drive gjen med klisjéene. Den postmoderne rolle-spiller vil derimot kunne spille begge disse rollene på en gang, og være *både* naiv og sofistikert. Denne muligheten later det til å være umulig å se for kritikere som Robin Wood, som fremdeles ser det som sin oppgave å holde autensitets-fanen høyt.

Det er altså et poeng at det finnes signaler i teksten som ikke alle oppfatter. De som "tar poenget" kan dermed sies å konstituere et bestemt fortolkningsfellesskap, der det blir viktig å vise for de andre at man er "innafor". Sterkest kommer dette til uttrykk i såkalte "kult-filmer" der publikum høylytt gir uttrykk for at de oppfatter seg selv som rolle-spillere. Dette kan gjøres gjennom tilrop til fiksjonspersonene, understreking av lyd-effekter eller rent ritualisert adferd som f.eks. å "ta bølgen" i salen under billøpet i *Flåklypa Grand Prix*. Vi har også hele det manuskript av forskjellig adferd som finnes til en film som *The Rocky Horror Picture Show* (se f.eks. Jerslev 1990, Hoberman/

Rosenbaum 1991). Her er rolle-adferden så standardisert at det begynner å minne om nettopp *et teater*, med replikker, kostymer, effekter, etc. Man kan si at sirkelen med dette er sluttet.

En annen mulighet oppstår når filmen ikke har noen ironiske signaler, men på grunn av at den er gammel, overpretensiøs, "dårlig" e.l. allikevel inviterer til rolle-spill. Her kan man si at det er *publikum* som skaper distanseringseffektene, disse er ikke intenderte fra filmskaperen men produseres når filmen møter en viss type publikum. Dette publikummet vil bruke filmen som anledning til rolle-spill, men gjennom å ha en adferd som den vi beskrev over markerer man bevissthet om opplevelsens spill-karakter. Et eksempel kan være de visninger av *Casablanca* eller *The Big Sleep*, beskrevet i hhv. Jerslev (1990) og Eco (1986,1987), der publikum har stor glede av å se disse stereotypiske filmene nettopp på grunn av sin rollespill-bevissthet.

Det finnes altså mange muligheter for postmoderne rolle-spill, fra det "seriøse" til det "lekkfulle". Jeg-rollen kan benytte en rolle-person for å uttrykke noe, eller prøve noe ut, eller skape en rolle-person kun som ledd i en lek. Felles for disse mulighetene er det at man må spille begge rollene samtidig, og at ingen av rollene må "ugyldiggjøre" den andre. Det er derfor viktig at den sofistiskerte rollen ikke bare gjør narr den naive. Den adferd vi har beskrevet ovenfor minner om det Susan Sontag kaller "Camp" og det er i denne forbindelse passende å minne om hennes advarsel til den arrogante, eller ensidige ironiker:

En camp smak er en form for kjærlighet, kjærlighet til menneskenaturen....En camp smak identifiserer seg med det den nyter. Folk som har denne sensibiliteten ler ikke av det de kaller "camp", de nyter det. Camp er en *øm* følelse (Sontag 1990, s.291-292).

Den postmoderne teksten tilbyr altså tilskueren en posisjon der han kan *være* naiv, enkel, "dum", innlevet osv. samtidig som han er bevisst seg selv som rollespiller. Det blir en dobbel nytelse, der tilskueren kan nyte sine enkle gleder ved teksten (teksten må altså ha noen slike å fremby) samtidig som han kan glede seg over spillet og således "affektivt opplade" sin rolle-spill-bevissthet, som Kragh Grodahl sier. Den postmoderne tilskuer tilbys dermed en posisjon der han kan være dyp og overfladisk på en gang. Den postmoderne estetikken er,



med andre ord: "*Dypt og grunnleggende overfladisk!*"

## AVSLUTNING: HAR FORTIDEN EN FREMTID?

Ironi - den nye folkesykdommen!

-overskrift "Natt og Dag" 1993.

Ja, jeg innrømmer det: jeg lider av ironi, jeg også. Men i en tid når alt fra ens oppvekst resirkuleres, fra musikken og motene til EF-kampen, når de unge ser ut som tro kopier av ens klassekamerater fra ungdomsskolen, er det vanskelig å ikke legge merke til sitat-tegnene. Og når ungdommelige journalister i en tidstypisk anakronisme f.eks. berømmer the Beatles som datidens "grunge"-musikk, trekker man lett på smilebåndet i ironisk overbærenhet. En ting er at kopiene forsøker å erstatte originalene, men vi vet iallefall hvem som var først!

For jeg er heldigvis ikke alene; en hel generasjon skal visstnok lide av samme sykdom, en generasjon så preget av ironisk distanse at den har fått den innholdsløse og helt uvitenskapelige betegnelsen *generasjon X*. Generasjon X er oss som var unge på 70-tallet, en epoke da 60-tallets "autentiske" ungdomsopprør og dens tilhørende ideologi allerede var ganske anløpen. Vi klarte aldri helt å tro på disse tingene, selv om vi prøvde. Så når man i dag gjenoppvekker hele epokens effektgalleri, som et *simulakrum* i god nostalgitradisjon (jfr. kap 1) er det umulig å ta det hele alvorlig. Selv når vokalisten i grunge-gruppa *Nirvana* begår et høyst autentisk selvmord og således kopierer Hendrix & co's unaturlige død, er det vanskelig å unnslipe ironien, omhylllet av sitat-tegn som begivenheten er.

Det finnes også en annen diagnose for lidelsen ironi. Den har med media å gjøre, nærmere bestemt film og fjernsyn. Vårt problem med å ta ting alvorlig

knyttes derved til vårt forhold til *representasjoner*, og til kunsten generelt. I sin berømte artikkel om *Casablanca* hevder Umberto Eco at dagens film preges av en bevisst bruk av sitater og intertekstuelle referanser. Eco skriver:

Det *Casablanca* gjør ubevisst, (dvs. siterer klisjéer og andre filmer) vil andre filmer gjøre med en ekstrem intertekstuell bevissthet, idet den går ut fra at også seeren er bevisst dens hensikter. Dette er "postmoderne" filmer, hvor sitatene (av klisjéene) blir sett på som den eneste måten å hanskkes med byrden av vår encyklopediske filmatiske ekspertise på. (Eco 1987, s. 209).

Filmtilskueren idag kjenner alle kodene og sitatene, og det å kjenne dem er en viktig del av filmgleden. Han blir dermed en av våre ironiske rollespillere fra forrige kapittel. I en slik situasjon blir semiotikeren arbeidsløs:

Det ville være semiotisk uinteressant å lete etter sitater av arketyper<sup>47</sup> i *Jakten (på den forsvunne skatten)* eller i *Indiana Jones*: de ble unnfanget i en metasemiotisk kultur, og hva semiotikeren kan finne er nøyaktig det samme som regissørene har lagt inn i filmene. Spielberg og Lucas er semiotisk oppfostrede forfattere i en kultur av instinktive semiotikere. (op. cit. s. 210).

Vi er altså *instinktive semiotikere*, som umiddelbart er i stand til å gjenkjenne et stort repertoar av stereotypier, klisjéer, "arketyper". Vi har fått det inn med morsmelken, så og si, vi er "semiotisk oppfostret" som Eco sier. Dette er vi ikke fordi vi har studert semiotikk, men fordi vi har sett så mange filmer, så mye TV: vi er storkonsumenter av kulturindustriens produkter. Dermed er vi også istand til å gjenkjenne sitatene.

Robert B. Ray peker på den rollen fjernsynet har i denne semiotiske skoleringen. På 50- og 60-tallet kjørte amerikansk TV en endeløs rekke repriser av gamle Hollywood-filmer. Derfor begynte det også å dukke opp parodi-serier på 60-tallet som forutsatte kjennskap til alle genrene og stereotypiene Hollywood ustanselig produserte. Mot slutten av 60-tallet ble filmene stadig mer selvbevisste, ifølge Ray, fordi de måtte kommunisere med et publikum

---

<sup>47</sup> Arketype betyr her omtrent det samme som klisjé, men uten negative konnotasjoner. Eco kaller den "en etablert og ofte gjentatt narrativ situasjon". (1987, s. 200).

som i økende grad var bevisst Hollywood-konvensjonene. Dette var en tendens som ble styrket av Hollywoods egne strategier:

Paradoksalt nok ble publikum ytterligere radikalisert av Hollywoods konservative strategi med å lage "oppfølgere". Dette styrket den form for ironisk forhold til filmen som er resultat av en økende bevissthet om en kunstforms intertekstuelle karakter. (1985, s.263).

I Norge ligger vi nok litt etter; det er ikke før i de siste årene at de mange nye fjernsynskanalerne har begynt å kjøre store mengder filmer av både ny og gammel dato. Interessant er det også å merke seg at vi i den grad vi har noen ironisk distanse til konvensjoner her i landet, er det til amerikanske konvensjoner. Våre egne nasjonale stereotypier later til å være ganske så ubevisste for norske film- og fjernsynsfolk, noe f.eks. NRK's produksjon av nasjonaleposet *Vestavind* til fulle viser. Her velter man seg i nasjonale klisjéer uten antydning til ironisk distanse.

I amerikansk film og fjernsyn derimot, later man til å ha inkorporert intertekstualitet i alle genre. Selv i barnefilmer og såpeoperaer finner vi sitater. En episode av Disneys *Chip'n'Dale*<sup>48</sup> (Snipp og Snapp) heter f.eks. *Bearing Up Baby*, en referanse til Howard Hawks' klassiske *Bringing Up Baby* fra 1938 (det er sånt som får en til å føle at filmstudiet har vært meningsfylt, tross alt). Og i avslutningsepisoden av såpeoperaen *Dallas* kan vi se en engel vise J.R. hvordan verden ville sett ut hvis han ikke hadde levd, etter modell av Frank Capras *It's a Wonderful Life* fra 1946. Eller mer subtile referanser, som i *L.A. Law*, der det opptrådte en Hollywood-produsent som kun snakket i sitater i den grad at det ble rene filmquiz'et. De av oss som har glede av å gjenkjenne sitater setter pris på denne leken. Til denne gruppen hører også jeg; det er vel derfor ikke annet enn naturlig at en oppgave som begynte med noen eksempler på den naive filmglede endte i den postmoderne ironis rollespill.

Jeg spurte altså innledningsvis: *hva er den postmoderne filmens estetikk?* Denne oppgaven har ingen konklusjon i retning av: den postmoderne filmens estetikken er... etc. I stedet har jeg forsøkt å antyde hva slags type svar jeg

---

<sup>48</sup> Navnet på karakterene er jo i seg selv en referanse til Chippendale-møbler, og understreker mitt poeng fra kap. 1.1.4 om intertekstualitetens lange tradisjon i amerikansk tegnefilm.

kunne tenke meg å gi på spørsmålet, gjennom å diskutere bruk av klisjéer, postmoderne ironi, selvbevisst rolle-spill osv. I denne oppgaven har da også de diskusjonene som har vært ført underveis vært like viktige som de antydninger om en postmoderne estetikk de har munnet ut i.

Avslutningsvis kunne det være interessant å spørre: hva nå? Hva kommer etter postmodernismen? Ut fra den utviklings-logikk vi anvendte på modernismen, skulle også postmodernismen ha en endestasjon. Eller kan resirkulasjonen fortsette "evig"?

Som Darwin P. Erlandsen sier er det vanskelig å spå: især om framtiden. Jeg skal derfor ikke forsøke meg på noen profetier. Men i en oppgave som både handler om sitater og inneholder sitater, kunne det være passende å diskutere spørsmålet i form av noen sitater. Jeg vil begynne med J. Hoberman og Jonathan Rosenbaums diskusjon i *Midnight Movies* (1991, s. 323-324) om filmens status under postmodernismen. Denne samtalen tillater jeg meg å blande meg inn i. Dette gir en anledning til å diskutere noen kritiske synspunkter på postmodernismen, samtidig som det kaster noen glimt bakover til oppgavens tidligere kapitler. Vi går inn på et punkt der de diskuterer David Lynch' skjebne som kunstner:

**J.R:** Jeg må innrømme at jeg er en *Twin Peaks*-tilhenger selv. Men den kommersielle logikken er tydeligere enn den kunstneriske i den måten Lynch' karriere har utviklet seg på. Han har gått fra å lage innadvendte filmer til å lage utadvendte - langs en nedadgående linje som kulminerte med *Wild at Heart*. *Blue Velvet* var vendepunktet, omdannelsen av ubevisst camp til bevisst camp. Jeg er tilbøyelig til å mene at noen av de mest kitsche idéene i filmen - rødstrupene som kjærlighetens budbringere, f.eks. - er oppriktig ment. Men når disse idéene ble oppfattet som morsomme begynte Lynch å bruke dem mer systematisk, på en ganske kalkulert måte. Når vi er kommet til *Wild at Heart* synes hele ideen om oppriktighet bare å eksistere mellom hermetegn. Sitatene av Elvis og *Wizard of Oz* er erstatninger for følelse og fantasi.

**D.A:** Dette kan jeg ikke være enig i. Mener du at man ikke kan være oppriktig hvis man er bevisst? Da må det være slik at sitatene må være "spontane" for å være oppriktig ment, at kunstneren må være ubevisst sine virkemidler. Det har

jeg ingen tro på, jeg tror heller ikke at Lynch' tidligere arbeider er "ubevisst camp", han har vært bevisst hele tiden.

**J.H:** Det er en måte å plassere seg i den amerikanske mainstream-kulturen på.

**J.R:** Det er også postmodernisme - å plassere alt mellom hermetegn.

**J.H:** Akkurat. Jeg tror jeg liker *Blue Velvet* bedre enn deg, men jeg er enig i at filmens suksess hos kritikerne gjorde Lynch selvbevisst. Nå lager han parfymereklamer bygget på sin Lynch-het.

**J.R:** Postmodernismen er ikke bare vår dominerende kultur idag, på mange måter er den også vår eneste kultur. Du kan si at mens auteurismen gjorde søppel til kunst, gjør postmodernismen kunst til søppel. Woody Allen behandles av kritikerne som om han tilhører finkulturen, men han er innbegrepet på postmodernisme; alt i hans arbeider som kan kalles visuell stil kommer fra andre, som Bergman eller Fellini. Selv når en original kunstner som Lynch entrer scenen er det ikke lenge før han begynner å sitere seg selv på en postmoderne måte. Agent Coopers drøm i *Twin Peaks* er som en resirkulert og forenklet *Eraserhead*. Lynch's utvikling etter parallell med den etter-oss-kommer-syndfloden økonomiske og økologiske filosofien under Reagan. Du brenner opp grunnen under føttene dine og du bruker stort sett opp alt du har.

**D.A:** Dette er et interessant synspunkt. For hva gjør man når man har brukt opp alt man har? Prøver å resirkulere det en gang til? Enkelte mener jo at avantgarden er "kulturindustriens forskningsavdeling", når man har brukt opp alle sitatene kan man altså vende seg til avantgarden og der finne noe nytt å resirkulere. Men dette er kanskje ingen mulighet for Lynch, han kommer etter populærkulturen i næringskjeden.

**J.H:** Du vet, det er ikke bare det: i *Twin Peaks* og *Wild at Heart* har Lynch plyndret sine motiver og besettelser på samme måte som Reagan plyndret Amerikas ressurser. Lynch minner også om Reagan i sin utrolige nostalgi etter et imaginært femtitall. For noen kritikere er Lynch en befrielse fra Spielbergs søtladne drømmer. Jeg mener at intellektuelle som jobber med film burde være pinlig berørte av hvordan de kjøpte Spielberg-pakka. Og Lynch tilbyr en tilsynelatende motgift mot Spielbergs verdenssyn..

**J.R:** Jeg ville understreke tilsynelatende - de er begge bygget på nostalgi.

**D.A:** Ja, men Lynch' nostalgi er ikke naiv. Du sa jo at Lynch var gått over til *bevisst camp*. Jeg vil derfor trekke den slutning at han er mer selvbevisst enn Spielberg, og mer ambivalent til nostalgien.

**J.H:** Og de er like ukritiske. Stuart Klawans trakk denne analogien på en svært krass måte i "The Nation", når han kalte *Wild at Heart* "en like hjernedød og hjerteløs oppvisning som *Indiana Jones* og *de fordømtes tempel*." Forskjellen er demografisk: "Spielberg designet sin berg-og-dalbane-som-film for det brede publikum" mens "Lynch konstruerer sitt for et publikum som vil føle seg smartere, mer dekadente og bedre enn Spielbergs middelklasse."

**J.R:** Det faktum at det ikke later til å være noe sosial analyse i det hele tatt hos Lynch er hva folk finner frigjørende.

**D.A:** Dette er et tankekors for meg også. Er jeg kanskje blitt dekadent? Jeg mener vel allikevel at Lynch' visjon av et hypervoldelig, "ondt" Amerika i *Wild at Heart* kan virke sterkere som samtidskritikk enn sosiale analyser. Et tankekors for meg er også historieløsheten i dagens kultur. Den provoserer meg så mye at jeg føler meg som en gammeldags moralist. Se f.eks. på den såkalte "house"-kulturens glorifisering av narkotika. Var det ett element som tok knekken på ungdomsopprøret, var det jo dens utglidning i stoff-misbruk og kriminalitet! Men la oss ikke bli altfor alvorlige nå, vi diskuterer jo tross alt "bare" estetikk. Jeg tror jeg vil avslutte denne samtalen med et sitat fra Umberto Eco (1987, s.211), som beskriver tilstanden når anakronismene helt har "tatt av", og ingen lenger vet hvem som siterer hvem:

Det blir en trist dag når et alt for kløktig publikum tolker *Casablanca* som uttenkt av Michael Curtiz etter å ha lest Calvino og Barthes. Men den dagen vil komme. Kanskje har vi nå for siste gang vært i stand til å avdekke Sannheten.

*Après nous, le déluge.*

## LITTERATUR:

- Adorno, Th. W.: "Commitment", i Taylor (ed.): *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1977
- Aristoteles: *Om diktekunsten*, Oslo: Dreyers Forlag, 1989
- Barth, John: *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*, Nothridge, Cal.: Lord John Press, 1982
- Barthes, Roland: *Lysten ved teksten*, Oslo: Solum forlag, 1990
- Bjørneboe, Jens: *Om Brecht*, Oslo: Pax forlag, 1977
- Bjelke, Johan Fredrik: "Kants estetikk", i Winther, Truls og Odd Inge Langholm (red.): *ESTETIKK. Fra Platon til våre dager*, Oslo: Tanum-Norli, 1977
- Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Borgnes, Martin: *Fra tegn til karakter*, Hovedoppgave, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo, 1993
- Brecht, Bertolt: "Lille organon for teatret", i *Om Tidens Teater*, København: Gyldendal, 1966.
- Brecht, Bertolt: "Against Georg Lukacs" i Taylor (ed.): *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1977
- Braaten, Lars Thomas: *Filmfortelling og subjektivitet*, Stavanger: Universitetsforlaget, 1984.
- Bø, Gudleiv: *Populærlitteratur og kjønnsroller*, Oslo: Universitetsforlaget, 1991
- Carrol, Noël: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press, 1988
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press 1978
- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1990
- Denzin, Norman K.: *Images of Postmodern Society*, London: Sage, 1991
- Derrida, Jaques: *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976
- Eco, Umberto: *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1979
- Eco, Umberto: "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics", i: *Daedalus*, Boston, Mass: Fall 1985
- Eco, Umberto: "Casablanca, eller Klisjéene byr opp til dans", i: *Profil*, nr. 1-2, 1986



- Eco, Umberto: "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage", i: *Travels in Hyperreality*, London: Picador, 1987
- Eco, Umberto: *Ranbemerkinger til Rosens navn*, Oslo: Tiden, 1988
- Elsaesser, Thomas: "From anti-illusionism to hyper-realism: Bertolt Brecht and contemporary film", i: Pia Kleiber & Colin Visser (eds.): *Re-Interpreting Brecht*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Freud, Sigmund: "The Uncanny", i: *Art and Literature*. The Pelican Freud Library. Volume 14, London: Penguin, 1988
- Gadamer, Hans-Georg: "Om forståelsens sirkel", stensil, Institutt for filosofi, Universitetet i Oslo, u.å. (opprinnelig trykket i *Små Skrifter IV, Variasjoner*, Tübingen, 1977).
- Gundersen, Hege: "Fiction - what a strange thing it is", i Solum/ Ytreberg (red): *Tegnkritikk og medier*, Universitetet i Oslo: IMK skriftserie nr. 4, 1991
- Iversen, Gunnar: *Fremtidsdrøm og filmlek. Erik Løchens filmproduksjon og filmestetikk*, Stockholm: Institutionen för Teater- och filmvetenskap, Stockholms Universitet, 1992.
- Hall, Stuart: "Recent Developments in Theories of Language" i Hall et. al. (eds.) *Culture, Media and Language*, London: Hutchinson University Library 1980
- Hoberman, J. & Jonathan Rosenbaum: "AFTERWORD: Eight Years Later...", i: *Midnight Movies*, New York: 1991
- Holub, Robert C.: *Reception Theory. A Critical Introduction*, London: Routledge, 1984.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno: *Kulturindustri*, Oslo: Cappelen 1991.
- Jameson, Frederic: *The Prison-house of Language*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Jameson, Frederic: "Reflections in Conclusion", i: Taylor (ed.): *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 1977
- Jameson, Frederic: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.
- Jauss, Hans Robert: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jerslev, Anne: "Den instiktive semiotiker", i *Mediekultur*, nr. 14, des. 1990
- Jerslev, Anne: *David Lynch i vore øjne*, København: Frydenlund 1991.
- Katz, E. & Liebes T.: *The Export of Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 1990
- Kittang, Atle: "Mellom psykoanalyse og diktning. Eit bidrag til formidling", i: *Møtestader*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1988

- Kolbjørnsen, Tone K.: *Levende kvinnebilder*, Oslo/ Trondheim: NAVF skriftserie, prosjekt Levende bilder nr. 2, 1992
- Kragh Grodahl, Torben: "Indramning, Intertekst og TV-Fiktion", i *Mediekultur nr. 14*, 1990.
- Larsen, Peter: "Øjeblikke. Tre variationer over et mediepsykologisk grundtema", i *Kultur & Klasse 56*, 1987
- MacCabe, Colin: *Theoretical essays: film, linguistics, literature*, Manchester: Manchester University Press 1985
- Marcuse, Herbert: *Den estetiske dimensjon*, Oslo: Gyldendal, 1980
- Mitchell, Stanley: "From Shklovsky to Brecht. Some preliminary remarks toward a history of the politicisation of Russian Formalism", i: *Screen Vol. 15 No 2*, Summer 1974.
- Morson, Gary Saul: "Parody, history, and metaparody", i: Morson and Emerson (eds.): *Rethinking Bakhtin*, Evanston, Ill.: 1989
- Mortensen, Jørn: *Medier og fornøyelse*, Hovedoppgave ved Institutt for Medier og Kommunikasjon, Universitetet i Oslo, 1993.
- Olsen, Jon Arild: *Subjektiv utsigelse i film*, Hovedoppgave i fransk, Romansk og klassisk institutt, Universitetet i Oslo 1992
- Ray, Robert B.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton N.J.: Princeton University Press, 1985
- Rekdal, Bjarte: *Det umedvitne språket. Lacan og den franske psykoanalysen*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1992
- Rommetveit, Ingrid: "Film og intertekstualitet", i: *Z nr. 41*, 3/1992
- Schepeleern, Peter: "Spøgelsets navn. Filmen metakunsten og det postmoderne", i: *Kosmorama 189*, 1989
- Sklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*, S. Fischer Verlag, 1966.
- Sontag, Susan: "Notes on Camp", i *Against Interpretation*, New York: Anchor Books, 1990
- Staiger, Janet: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton N.J.: Princeton University Press, 1992.
- Steene, Birgitta: "Barnvoksenfilmen - en ny genre?", i: *Z nr.42*, 4/1992.
- Toft, Jens: *Filmsprog, subjekt, samfund*, København: Institut for Filmvidenskab, Københavns Universitet, 1985
- Walton, Kendall L.: "Fearing Fictions", i: *The Journal of Philosophy*, Vol. LXXV, NO. 1, January 1978

Wood, Robin: *Hitchcocks Films Revisited*, New York: Columbia University Press, 1989