

# Protagonister i gråsonen

En analyse av hvordan narrasjonen i *Falling Down* og *Naked* skaper positivt engasjement med mindre sympatiske protagonister



Masteroppgave i medievitenskap  
Institutt for medier og kommunikasjon  
Universitetet i Oslo  
Høsten 2009  
Aleksander Huser

## **Forord**

Jeg vil kort og forhåpentligvis godt benytte dette forordet til å takke følgende personer:

Margrethe Bruun Vaage for presis, tålmodig og inspirerende veiledning. Arbeidet med denne oppgaven har tatt tid. Heldigvis har Margrethe vært min veileder i hele perioden, fra våren 2006 til og med høsten 2009.

Audun Engelstad for gode innspill i oppstarten, inkludert et utmerket alternativ til seg selv som veileder.

Jon Inge Faldalen, Gry Cecilie Rustad og Øistein Refseth for konstruktive kollokvier. Å se alle tre levere sine masteroppgaver før meg, har vært både motiverende og frustrerende.

Inga Semmingsen for korrekturlesning og for å ha tilført sterk motivasjon under innspurten.

Janne Rønningen og Bjørn Esben Almaas for mange inspirerende samtaler underveis.

Samt Maren Kristine Moen for å ha geleidet meg støtt og stødig gjennom alle prosedyrer og formalia.

Aleksander Huser, Oslo, desember 2009

## **Sammendrag/Summary**

Denne masteroppgaven undersøker hvordan to filmer med protagonister som ikke er spesielt sympatiske eller har noe utpreget nobelt prosjekt, likevel klarer å skape positivt ladet engasjement for disse karakterene. Filmene er *Falling Down* (Joel Schumacher, 1993) og *Naked* (Mike Leigh, 1993). Den førstnevnte følger den klassiske hollywoodfilmens narrasjon, den sistnevnte kunstfilmens. Til analysene anvendes både modeller fra kognitiv filmteori – først og fremst Murray Smiths sympatistruktur og Margrethe Bruun Vaages modell for empati – i kombinasjon med dramaturgisk og narratologisk teori. Analysene finner at en sentral narrativ strategi i begge filmene er å kontrastere karakterer på måter som påvirker tilskuerens emosjonelle engasjement. Dette dreier seg til dels om moralske strukturer, hvor protagonistene framstilles som sympatiske i relasjon til filmens øvrige karakterer, men også om hvordan karakterene framstilles som ”ekte” mennesker, i strukturer som ikke har med moral å gjøre. Oppgaven lanserer derfor begrepet *karakterstruktur* som utgangspunkt for en modell for evaluering av karakterer ut fra deres grad av kompleksitet og realisme. Dette er ment som et supplement til Smiths sympatistruktur, og er et mulig bindeledd mellom Smiths nivå for narrativ tilpasning og Bruun Vaages modell for imaginativ empati.

This thesis analyze how two films with protagonists who are not especially sympathetic, or does not move toward particularly noble goals, still manage to create positive emotional spectator engagement with these characters. The films are *Falling Down* (Joel Schumacher, 1993) and *Naked* (Mike Leigh, 1993). The former follows the narrational tradition of the classical Hollywood cinema, the latter art cinema narration. In the analyzes, models from cognitive film science – mainly Murray Smith’s structure of sympathy and Margrethe Bruun Vaages model for empathy, are combined with dramaturgical models and other theories on narrative structures. An essential narrative strategy in both films is to contrast characters in ways that influence the spectators’ emotional engagement. Partly through moral structures, where the protagonists are seen as more sympathetic in relation to other characters. But also by presenting some characters more like “real” human beings than others, in structures not related to moral issues. The thesis suggests the term *character structure*, to initiate a model for the spectator’s evaluation of characters based on their degree of complexity and realism. This may relate the level of alignment from Smith’s structure of sympathy to Bruun Vaage’s model for imaginative empathy.

## **Innhold:**

Forord.....	1
Sammendrag/Summary.....	2
Innhold.....	3
<b>1 Innledning: Narrasjon og emosjon.....</b>	<b>5</b>
1.2 Om filmutvalget.....	6
1.3 Problemstilling.....	7
1.4 Noen begrepsavklaringer og presiseringer.....	8
1.5 Metode.....	10
1.6 Beslektede arbeider.....	12
1.7 Oppgavens disposisjon.....	12
<b>2 Protagonistens rolle.....</b>	<b>14</b>
2.1 protagonisten – hvem er det?.....	14
2.2 Den klassiske protagonisten.....	16
2.2.2 En handlende og målrettet protagonist.....	16
2.2.3 Aktinndelinger og vendepunkter.....	18
2.2.4 En eller flere protagonister.....	20
2.2.5 Protagonister i utvikling.....	22
2.2.6 En åpenbar og usynlig filmstil.....	23
2.3 Alternative protagonister.....	24
2.4 Protagonisten oppsummert.....	26
<b>3 Engasjerte følelser.....</b>	<b>28</b>
3.1 Hva slags engasjement?.....	28
3.2 Tidlig teori.....	29
3.3 Identifikasjon ifølge psykoanalysen.....	30
3.4 Identifikasjon ifølge Brecht.....	31
3.5 Mot et kognitivt perspektiv.....	32
3.6 Fornuftige følelser.....	34
3.7 Smiths sympatistruktur.....	36
3.7.2 Gjenkjennelse ('Recognition').....	38
3.7.3 Narrativ tilpasning ('Alignment').....	38
3.7.4 Alliansedannelse ('Allegiance').....	39
3.8 Empati og narrasjon.....	40
3.9 Oppsummering.....	43
<b>4 Å manne seg opp – nok! En analyse av <i>Falling Down</i>.....</b>	<b>45</b>
4.1 Synopsis.....	45
4.2 Problemstilling.....	47
4.3 De to viktigste karakterene.....	48
4.3.2 Introduksjonen av Foster.....	48
4.3.3 Introduksjonen av Prendergast.....	51

4.4 En manns krig mot verden.....	52
4.5 Subjektiv virkelighet?.....	55
4.6 Rassistisk voldsmann eller middelklassehelt.....	57
4.7 Noen nyanser i forhold til etnisitet og klassetilhørighet.....	61
4.8 Ekskonas perspektiv.....	63
4.9 Filmens andre protagonist.....	65
4.10 De to protagonistenes vesentlige vendepunkter.....	66
4.11 Karakterutvikling hos protagonistene.....	69
4.12 To protagonister i duell.....	70
4.13 To eksempler på maskulinitet.....	72
4.14 Konklusjon.....	75
<b>5: Uten mål eller mening? - En analyse av <i>Naked</i></b> .....	76
5.1 Synopsis.....	76
5.2 Problemstilling.....	78
5.3 Anslaget: Presentasjonen av Johnny.....	79
5.4 Filmens øvrige sentrale karakterer.....	80
5.5 Johnny som protagonist.....	84
5.6 Johnny som antihelt, ”good-bad” eller ”attractive-bad”.....	86
5.7 <i>Naked</i> som kunstfilm.....	89
5.8 Karakterer i tilsynelatende utvikling.....	91
5.9 Kompleksitet og karakterkurver.....	95
5.10 Kompleksitet og realisme.....	96
5.11 Budskap i sympatistrukturen.....	98
5.12 Konklusjon.....	99
<b>6 Konklusjon: Protagonister i gråsonen</b> .....	102
6.2 Ambivalente allianser og kontrasterende karakterer.....	102
6.3 Teorien i praksis.....	105
6.4 Mot en ny karakterstruktur?.....	106
<b>7 Referanseliste</b> .....	109
7.1 Litteratur.....	109
7.2 Artikler fra internett.....	112
7.3 Andre nettsider.....	112
7.4 Filmer.....	112

# 1 Innledning: Narrasjon og emosjon

Få, om noen, kunstarter appellerer så direkte til følelsene som filmmediet. Tydeligst kommer dette til uttrykk gjennom skrekkfilmer og melodramaer, hvor evnen til å framkalle emosjonelle reaksjoner – henholdsvis frykt og tristhet – gjerne brukes som parametre på hvorvidt verkene innen sjangeren er vellykkede. Men innen de aller fleste typer fiksjonsfilm kan følelser sies å være en essensiell del av tilskueropplevelsen.<sup>1</sup>

Ofte snakker man om å ”leve seg inn i” en film, noe som også gjerne brukes som en målestokk på i hvilken grad man hadde en vellykket filmopplevelse. Et annet uttrykk som ofte brukes om denne typen innlevelse er *identifikasjon*, altså at man kunne identifisere seg med karakterene – og da gjerne karakteren som i dramaturgien og filmteorien kalles *protagonisten*.<sup>2</sup> Begrepet identifikasjon brukes imidlertid noe uklart i dagligtalen, og kan bety alt fra at man kunne relatere seg til karakterens situasjon, til at man ”glemte tid og sted” og var totalt oppslukt av fiksjonen.

Når vi engasjeres av fiksjonskarakterer, er disse ofte karakterer vi liker. I sin bok *Innføring i dramaturgi* (2006) formulerer Michael Evans følgende som ett av hva han kaller standard-dramaturgiens vesentligste kjennetegn:

Publikum kan identifisere seg eller kjenne seg igjen i noen av personene, vanligvis de personene som handlingen setter i sentrum. Vi liker disse personene på en eller annen måte, og vi interesserer oss for hvordan det vil gå med dem (Evans 2006: 22).

At vi liker disse personene ”på en eller annen måte” er imidlertid ikke spesielt presist formulert. Evans vektlegger at vi kan kjenne oss igjen i dem, men man kan også se for seg at vi liker dem fordi de har beundringsverdige trekk, slik tilfellet ofte er med helteskikkelser. Murray Smith, en teoretiker som vil stå sentralt i denne oppgaven, mener at dette aspektet er vel så viktig (Smith 1999b: 221). En helt behøver ikke være en karakterer vi kan kjenne oss igjen i, men en karakter med trekk vi gjerne skulle hatt selv. For eksempel skulle jeg på mange måter gjerne vært mer lik James Bond enn jeg faktisk er.

---

<sup>1</sup> Det kan trolig også argumenteres for at følelser ofte er vesentlig for tilskuerens opplevelse av dokumentarfilm. Dette faller imidlertid utenfor denne oppgaven, som omhandler karakterer innen narrativ fiksjonsfilm.

<sup>2</sup> Dette begrepet vil bli mer nøyaktig definert og avklart i neste kapittel.

Vårt engasjement med protagonisten har også en moralsk dimensjon. Slike karakterer har gjerne et prosjekt eller mål som vi sympatiserer med eller ”heier på”,<sup>3</sup> og de forsøker som oftest å handle riktig i forhold til utfordringene de møter. Ikke sjelden stilles det gode mot det onde, hvor protagonisten representerer det gode. Igjen synes Agent 007 som et (denne gang i dobbelt forstand) godt eksempel, som en karakter som gjerne har i oppdrag å bekjempe en ondsinnet forbryterorganisasjon.

Samtidig finnes det filmer hvor protagonisten ikke nødvendigvis er spesielt sympatisk eller har noe utpreget nobelt prosjekt. Men hvor man likevel blir følelsesmessig engasjert i denne karakteren. Jeg har tatt for meg to filmer hvor jeg opplevde dette i sterk grad, og forsøkt å finne ut hva som skaper dette engasjementet i disse filmene. Dette er to ganske ulike filmer, men som vi også skal se at har en del likheter – utover at begge hadde premiere i 1993.

Filmene jeg har valgt er amerikanske *Falling Down*, regissert av Joel Schumacher og skrevet av Ebbe Roe Smith, og britiske *Naked*, skrevet og regissert av Mike Leigh.

## 1.2 Om filmutvalget

Det finnes mange filmer med rimelig usympatiske protagonister, men det er forsket relativt lite på området. Dette innebærer at jeg ikke har funnet litteratur med fullstendig oversikt over slike filmer, som jeg har kunnet støtte meg til for å gjøre et utvalg. Dermed har jeg valgt en utprøvende metode, hvor jeg velger filmer der jeg selv opplevde å engasjere meg i usympatiske protagonister. Oppgavens lengde og omfang tillater uansett ikke næranalyse av et større utvalg filmer, ei heller å forsøke å skape en fullstendig oversikt over det store antall filmer med (mer eller mindre) usympatiske protagonister, som grunnlag for et mer representativt utvalg for næranalyse.

Funnene fra en analyse av to filmer kan selvsagt ikke generaliseres til samtlige filmer med usympatiske protagonister. Jeg håper likevel at denne studien vil kunne danne noen hypoteser for videre forskning, hvor man kan undersøke hvorvidt dette er strategier som går igjen i et større utvalg filmer.

---

<sup>3</sup> Kristin Thompson siterer for eksempel manusforfatteren Ted Tally, som uttaler seg om viktigheten for en manusforfatter av å besvare følgende spørsmål under arbeidet med å adaptere bøker til film: ”Whose story is it more than anyone else’s? Or, in Hollywood terms, who are we rooting for?” (Thompson 1999: 45)

Jeg har valgt to filmer som representerer hver sin form for filmnarrasjon. *Falling Down* er i all hovedsak en klassisk mainstreamfilm, mens *Naked* slekter til såkalt kunstfilmnarrasjon. Disse begrepene skal jeg naturligvis komme tilbake til. Innledningsvis er det verdt å merke seg at denne forskjellen gir meg anledning til å se i hvilken grad narrative strategier for tilskuerengasjement med usympatiske protagonister dukker opp i begge typene filmnarrasjon. Avslutningsvis vil jeg derfor forsøke å trekke noen paralleller mellom de to analysene.

Man kan kanskje lure på hvorfor jeg ikke har inkludert en gangster- eller mafiafilm, som kan synes som et opplagt valg av film med amoralsk eller usympatisk protagonist. Delvis er dette fordi det allerede er skrevet en del om slike filmer – de vil da også figurere i eksemplene som brukes av mine kilder. Dessuten synes det å være noen åpenbare, tiltrekkende faktorer ved (i hvert fall suksessfulle) gangsters livsstil, som man ikke finner hos protagonistene i filmene jeg har valgt, og som gjør de sistnevnte mer utfordrende å ta for seg.<sup>4</sup>

### 1.3 Problemstilling

Jeg ønsker å ta for meg to filmer, som representerer hver sin narrative tradisjon. Filmene har protagonister med usympatiske trekk og handlemåter, samt uklare eller til dels uedle mål. Likevel mener jeg at tilskueren kan oppleve et fortrinnsvis positivt ladet engasjement for disse protagonistene. Jeg ønsker å finne ut hvilke narrative grep og strategier som skaper dette engasjementet. Med dette utgangspunktet vil jeg formulere følgende problemstilling:

*Hvordan skaper disse filmenes narrasjon positivt tilskuerengasjement for sine (tilsynelatende) usympatiske protagonister?*

Jeg bruker her ordet tilsynelatende, fordi det ikke nødvendigvis er slik at protagonistene i mine analyseobjekter er fullstendig usympatiske. Det er heller ikke så enkelt å definere hva som gjør en filmkarakter usympatisk. Dette vil jeg diskutere fortløpende i analysen av mine to utvalgte filmer, som begge har protagonister som presenteres med stor grad av moralsk ambivalens.

---

<sup>4</sup> Det finnes for øvrig en studie av positivt tilskuerengasjement for antagonister, utført ved Universitet i Oslo. Se Bergsagel 2000.



## 1.4 Noen begrepsavklaringer og presiseringer

Begrepet *karakter*, i sin mest fundamentale og enkle forstand, referer vanligvis til en fiktiv representant for en menneskelig agent (Smith [1995]2004: 17).<sup>5</sup> David Bordwell beskriver videre protagonisten i klassisk fortalte filmer som “a discriminated individual endowed with a consistent batch of evident traits, qualities, and behaviours” (Bordwell 1985: 157). At en slik protagonist er usympatisk, vil nødvendigvis måtte handle om hvordan vi evaluerer denne karakterens ”traits, qualities and behaviours”. For å kartlegge dette med en viss grad av presisjon og allmenngyldighet, må vi finne en modell som beskriver hvordan tilskuerens engasjement med filmkarakterer fungerer. Som jeg var inne på innledningsvis, er det heller ikke så enkelt å beskrive hvorfor vi *liker* filmkarakterer.

Jeg vil i den forbindelse komme inn på begrepet *identifikasjon*, som har blitt forsøkt definert og forklart av representanter for flere retninger innen filmvitenskapen. Begrepet er til dels erstattet av de mer presise termene *sympati* og *empati*. En nødvendig avklaring av disse begrepene er foretatt av teoretikere innen den kognitive filmvitenskapen, som jeg i stor grad vil basere meg på.

Den kognitive retningen gir gode beskrivelser av hva empati og sympati er, og knytter dette til filmnarrasjon – som jeg vil ha et spesielt fokus på i mine analyser. Murray Smiths sympatistruktur deler sympati opp i ulike bestanddeler som samsvarer med ulike sider av filmers narrasjon. Margrethe Bruun Vaage gir utfyllende beskrivelser av ulike former for empati, og hvordan ulike former for narrasjon fremmer ulike former for empati hos tilskueren. Disse teoretikerne gir gode beskrivelser av tilskuerens følelsesmessige tilknytning til filmkarakterer, og har også noen fruktbare modeller for *hvordan* dette skapes gjennom filmers narrasjon.

Jeg synes imidlertid ikke denne retningen gir noen fullgod teori for alle aspekter ved filmkarakterer som skaper disse typene engasjement. Smiths sympatistruktur er en modell som fungerer godt for analyser av hvordan filmers narrasjon setter karakterer opp mot hverandre i en moralsk struktur, men kan også føre til løse drøftinger av hvilke karaktertrekk som er sympatiske og hvilke som er usympatiske, snarere enn å knytte filmens sympatistruktur til selve filmfortellingen og dens virkemidler og oppbygging. Dessuten mener

---

<sup>5</sup> Murray Smith skriver at begrepet ”typically denotes a fictional analogue of a human agent” (ibid.:17). Hva vi kan gjenkjenne som karakterer vil imidlertid bli mer utyllende beskrevet i forbindelse med Smiths begrep “recognition” i kapittel 3.

jeg å finne aspekter ved filmer hvor man evaluerer karakterer ut fra strukturer som framkaller sympati, uten nødvendigvis å være knyttet til noen moralsk vurdering – og som følgelig faller utenfor nivået for evaluering i Smiths sympatistruktur, alliansedannelse.

Jeg har derfor funnet det nødvendig å supplere mine analyser med begreper og modeller hentet fra dramaturgisk teori. Dramaturgi kan defineres som ”læren om hvordan skuespill og andre fortellinger i dramatisk form er oppbygd” (Evans 2006: 17). Dramaturgiens hovedfokus er historien og hvordan den blir fortalt. Michael Evans tilspisser i *Innføring i dramaturgi* begrepet til ”læren om hva gode dramatiske fortellinger består av og hvordan disse fortellingene formidles i skuespiller, filmen, eller hva det måtte være” (Evans 2006: 17).<sup>6</sup>

Begrepet *narrasjon* står også sentralt i denne studien. Murray Smith definerer dette som ”den historiefortellende kraften som i enhver narrativ film presenterer kausalt sammenkjedede begivenheter som utfoldes i rom over tid” (Smith 1999a: 256). Narratologien, som befatter seg med en fortellings bestanddeler og deres forhold til hverandre, omfatter dermed mye av det samme som dramaturgien. Dramaturgien er imidlertid mer normativ (først og fremst i forhold til hvordan dramatiske historier burde fortelles) enn den nokså deskriptive narratologien (som hovedsakelig befatter seg med historier slik de er fortalt). Men det er ikke enkelt å skille skarpt mellom de to feltene, da de ofte overlapper hverandre.<sup>7</sup>

Klassisk dramaturgisk struktur er nært knyttet opp til en films protagonist (eller protagonister, om det er flere av dem) og dennes prosjekt (eller disses prosjekter). Noe mer teknisk kan man si at protagonisten er en strukturerende instans for fortellingen – i hvert fall i filmer som følger denne modellen. Følgelig er dramaturgisk analyse en effektiv metode for å klargjøre både hvem som er en films protagonist(er), og hvilke sider av dens (eller deres) karaktertrekk og utvikling som engasjerer tilskueren. Jeg vil på denne måten utforske hvordan dramaturgisk teori kan supplere kognitiv filmteori, og utdype hvorfor tilskueren også kan engasjeres av tilsynelatende usympatiske protagonister.

---

<sup>6</sup> Innenfor film har dramaturgien hovedfokus på oppbyggingen av visse elementer i fortellingen. Audun Engelstad presiserer i *Fortelling i film og tv-serier* (2004) at overført til film har betydningen av dramaturgi først og fremst blitt knyttet til oppbygging av spenning, sprunget ut av en konflikt mellom protagonisten (eller hovedpersonen, som er begrepet han bruker) sine ønsker og mål og de hindringer som ligger i veien for en oppnåelse av disse. Utviklingen av konflikten og dens progresjon følger gjerne et bestemt forløp av komplikasjoner, kriser og forløsninger (Engelstad 2004: 13).

<sup>7</sup> Se også Engelstad 2004: 14.

Jeg vil imidlertid understreke at disse ulike innfallsvinklene ikke står i noe direkte motsetningsforhold til hverandre. Som nevnt befatter kognitivistene Smith og Bruun Vaage seg i stor grad med narrativ analyse, hvor de vektlegger mange av de samme elementene som de dramaturgiske teoretikerne jeg også vil trekke inn.

Det bør nevnes at ikke samtlige av de dramaturgiske kildene mine skriver innenfor den akademiske tradisjonen. Disse er isteden gjerne normative beskrivelser av hvordan en spillefilm bør bygges opp, fortrinnsvis manualer for manusforfattere, med titler som ikke sjeldent er variasjoner over temaet ”hvordan skrive et velfungerende filmmanuskript”.

En slags bro mellom kognitivistene og ”manusguruene” finner jeg imidlertid i filmviterne David Bordwell og Kristin Thompson. Begge er teoretikere som slekter til den kognitivistiske retningen, og som har studert de rådende manusmanualene fra filmbransjen for å beskrive den ønskede effekt (Hollywood-)filmer skal ha på tilskueren.<sup>8</sup> Også Audun Engelstad har skrevet akademisk med utgangspunkt i moderne manusmanualer. Forhåpentligvis vil mangelen på akademisk etterrettelighet i manualkildene veies opp av at jeg trekker inn disse teoretikerne.

Bordwells narrative analyser inkluderer også en beskrivelse av hva han omtaler som kunstfilmnarrasjon, som står i et motsetningsforhold til den klassisk fortalte filmen. Også Bruun Vaage kommer inn på dette, når hun beskriver hvordan ulike former for narrasjon fremmer ulike former for empati. Såkalte kunstfilmers narrasjon er også relevant for mine analyser, først og fremst i forhold til *Naked*. Denne filmen spiller for øvrig også på noen av prinsippene fra klassisk dramaturgi, som dermed også er relevant for denne analysen.

## 1.5 Metode

Jeg vil hovedsakelig se mine analyseobjekter i lys av kognitiv filmteori, supplert med teorier om klassisk dramaturgi og annen narrativ teori. Jeg mener disse innfallsvinklene til sammen gir noen klargjørende begreper og modeller i forhold til vår fascinasjon for og engasjement med filmkarakterer, inkludert protagonister som ikke utelukkende har sympatiske karaktertrekk eller prosjekter.

---

<sup>8</sup> For eksempel Thompsons *Storytelling in the New Hollywood* (1999) og Bordwells *The Way Hollywood Tells it* (2006).

Til tross for at jeg vil diskutere emosjonelle reaksjoner hos tilskueren, er min metode tekstanalyse, framfor empiriske publikumsundersøkelser. En film kan naturligvis ses og tolkes på mange måter, og det ville utvilsomt være interessant å foreta en undersøkelse av hvilke reaksjoner de to utvalgte filmene skapte hos en empirisk gruppe publikummere. Dette ville imidlertid bydd på noen metodiske problemer, da begreper som identifikasjon, sympati og empati kan oppfattes forskjellig for ulike publikummere. Dessuten er mitt hovedfokus narrative strukturer og dramaturgiske virkemidler – og hvordan disse skaper følelsesmessig engasjement hos tilskueren. Dette er først og fremst teoretiske perspektiver, hvor teksten, ikke tilskueren, er gjenstand for analyse. Denne oppgaven plasserer seg derfor i en utbredt tradisjon innen humaniora generelt og filmforskning spesielt, som baserer seg på teoretiske drøftinger og analyse av tekst eller film framfor empiriske undersøkelser. Mine analyser føyer seg inn i en tradisjon hvor man inntar posisjonen til en ”tenkt tilskuer”, som har sitt utgangspunkt i filmens antatt ønskede effekt. For å kartlegge denne effekten, har også mine egne emosjonelle reaksjoner på filmene vært viktige.

Likevel vil jeg, der det er relevant, drøfte ulike måter man kan oppleve filmene og karakterene jeg analyserer, da disse inneholder karaktertrekk, handlinger, mål og moralske strukturer som i stor grad er skildret med ambivalens, og ofte er egnet til å skape forskjelligartede og til dels motstridende reaksjoner hos tilskueren.

Den kognitive filmteoretikeren Murray Smith har forsket på karakterengasjement med såkalte ”perverse” filmkarakterer,<sup>9</sup> og er følgelig spesielt relevant i forhold til min problemstilling. Han synes imidlertid ikke å mene at det finnes noen slik ”sympati med djevelen”, eller at dette i så fall er ytterst sjeldent (Smith 1999b: 222). Slik sett er det mulig mine funn vil bidra til en mer utfyllende forståelse for protagonister som eksisterer i en slags moralsk gråsoner.

Mer generelt har den kognitive filmteorien så langt i større grad konsentrert seg om teoretiske begrepsavklaringer enn om konkrete filmanalyser. Dette definisjonsarbeidet har utvilsomt vært nødvendig, men har likevel gjort retningen til en noe teoritung tradisjon nært knyttet til psykologien og filosofiens fagområder. Jeg håper denne oppgaven kan være et

---

<sup>9</sup> Med ”perverse” mener han i denne sammenheng å bryte med moralske forestillinger med overlegg (Smith 1999b: 217). Jeg vil komme tilbake til mer utfyllende beskrivelser av Smiths ulike former for ”perverse alliansedannelser” i analysekapitlene.

bidrag til å vise at kognitiv filmteori også er et fruktbart og anvendelig redskap for konkrete filmanalyser.

## 1.6 Beslektede arbeider

Sist i dette innledende kapittelet vil jeg trekke fram to beslektede studier. Tord Pedersen leverte våren 2007 sin hovedfagsoppgave *Ubehag og filmopplevelse – en analyse av ubehagets identifiseringsmessige betydning i filmene Alene mot alt og Knull meg* (2007) ved Universitet i Oslo. Pedersen tar også for seg to filmer med utradisjonelle, mindre sympatiske protagonister, og baserer sine analyser blant annet på kognitiv filmteori. Hans fokus er imidlertid noe annerledes enn mitt. Han har analysert to svært subversive filmer, hvor han argumenterer for at hva han kaller identifikasjon med protagonistene er ment å skape sjokkeffekt. Pedersen konsentrerer seg altså om den subversive *effekten* av at tilskueren opplever identifikasjon med protagonistene i *Alene mot alt* og *Knull meg*, og setter dette i en kulturell og til en viss grad sjangerhistorisk kontekst. Mens mitt anliggende å undersøke *hvordan* identifikasjon, sympati og empati med usympatiske karakterer skapes gjennom narrative og dramaturgiske grep i mine noe mindre subversive analyseobjekter.

Våren 2008 leverte Anders Risstubbens masteroppgaven *Å sympatisere med ondskapen – om tilskuerens muligheter til å betrakte den onde filmkarakteren med sympatiske følelser* (2008) ved Høgskolen i Lillehammer. Han benytter seg også av kognitiv filmteori, for å undersøke hvordan fiksjonsfilmer kan få tilskueren til å sympatisere med onde karakterer. Selv om mange av dem er det, er dog ikke samtlige av karakterene han tar for seg protagonister. Studien hans har videre et klart fokus på begrepet *ondskap*, og karakterer som representerer ulike former for ondskap. Mine protagonister befinner seg mer i en slags moralsk gråsoner, eller er skildret med større grad av ambivalens. Som vi vil se, er dessuten mitt anliggende også knyttet til andre aspekter ved filmkarakterer som kan fremme sympati, enn de rent moralske.

## 1.7 Oppgavens disposisjon

Jeg ønsker først å presentere en teoretisk utredning om de ulike begrepene som knytter seg til tilskuerens engasjement med fiksjonskarakterer. Jeg vil begynne dette med å ta for meg

protagonistens og dennes egenskaper og funksjoner innenfor den klassiske dramaturgien. Dette vil bli supplert med en beskrivelse av protagonisten innenfor kunstfilmens narrasjon, som står i et motsetningsforhold til den klassiske filmen. Deretter vil jeg gi en beskrivelse av hva ulike filmforskere har lagt i begrepet identifikasjon, og gi en presentasjon av de emosjonelle tilskuerresponsene sympati og empati i forhold til fiktive karakterer. Med dette er den nødvendige teorien introdusert. Jeg vil dermed gå i gang med å analysere de to spillefilmene *Falling Down* og *Naked*, for å se hvordan disse skaper engasjement med sine avvikende, mindre sympatiske protagonister. Helt til slutt vil jeg foreta noen sammenligninger av de filmene, og oppsummere hva jeg har funnet ut gjennom denne studien.

## 2 Protagonistens rolle

### 2.1 Protagonisten – hvem er det?

Aller først i denne oppgaven er det nødvendig å foreta en avklaring av begrepet *protagonist*. Michael Evans definerer protagonisten enkelt og greit som ”den karakteren hvis handlinger vi følger mest” (Evans 2006: 75). Jeg vil ta utgangspunkt i denne definisjonen, selv om den muligens kan kritiseres for å være i overkant enkel. Dette vil imidlertid bli veid opp av dette kapitlets utfyllende beskrivelse av protagonistens egenskaper og funksjon.

Jeg har altså valgt å bruke termen *protagonist*, fordi jeg oppfatter det som det mest presise innen et fagfelt hvor det råder en viss begrepsforvirring.

Michael Evans beskriver denne begrepsforvirringen ved å trekke fram både *hovedkarakter* og *hovedperson* som begreper beslektet med *protagonist*, men som mangler en presis, allment akseptert betydning (Evans 2006: 76). *Hovedperson* defineres i følge Evans gjerne som ”den viktigste av fortellingens personer” (ibid.:76). Dette kan da bety det samme som Evans’ definisjon av *protagonist*, men han peker på at en del teoretikere på området enten bruker begrepet *hovedperson* om den karakteren det ”egentlig” dreier seg om. Dette kan for eksempel være den de andre karakterene kjemper om (denne personen behøver ikke selv være særlig aktiv), og at andre igjen bruker begrepet om ”den av karakterene som undergår den største utvikling” (ibid.: 76). Evans peker deretter på at en del skribenter skiller mellom denne *hovedpersonen* og *hovedkarakteren*,<sup>10</sup> og mener med det at man kommer farlig nære en komplett uforståelig språkbruk (ibid.:76).

Forvirringen stopper imidlertid ikke her. Enda flere begreper ramses opp av Per Helmer Hansen i boka *Den dramaturgiske værktøjskasse* (2006). Han skiller her mellom *hovedpersonen*, *hovedkarakteren* og *hovedrollen*, som tre ”faste” karakterfunksjoner. Ifølge ham er *hovedrollen* gjerne den samme som *hovedkarakteren*, men slett ikke alltid (Helmer Hansen 2006: 65). I tillegg kommer *hovedpersonen*, som er den karakteren publikum ”sympatiserer med og identifiserer seg med”<sup>11</sup> (ibid: 65). Som om ikke dette skulle være begrepsforvirring nok, definerer Helmer Hansen også en fast karakterfunksjon som kalles *den utviklede*, som er ”den karakterfunksjon som gjennomgår en utvikling i løpet av historien, og

---

<sup>10</sup> Evans synes her å mene at begrepet *hovedkarakter*, slik han referer til at noen skribenter bruker det, ikke nødvendigvis er det synonymt med begrepet *protagonist*, slik han definerer det (Se Evans 2006: 76).

<sup>11</sup> Min oversettelse.

som til slutt har blitt mer moden, klok, erfaren eller tapper.<sup>12</sup> Dette er en annen funksjon enn karakteren som kalles *helten/heltinnen*, som er den ”uforanderlig gode og perfekte person” (ibid.:65).<sup>13</sup>

Som det framgår, finnes det altså såpass mange ulike begreper og definisjoner, at det fort blir mer forvirrende enn fruktbart å forsøke seg på å skille mellom dem. Av hensyn til god, norsk språkbruk kunne man muligens argumentert for å bruke for eksempel hovedperson eller hovedkarakter som et synonym med fremmedordet protagonist. Jeg velger likevel å bruke det sistnevnte, for å unngå feilaktige assosiasjoner til de mange ulike forståelsene av de andre to begrepene. En stor andel av min kildelitteratur er da også engelskspråklig, og det er følgelig mest presist å benytte seg av ordet som (hovedsakelig) benyttes i denne litteraturen.<sup>14</sup>

At en sentral karakter går gjennom en utvikling i løpet av fortellingen, som nå er nevnt ved et par anledninger, er imidlertid et moment som vil være viktig i mine analyser. Men jeg anser dette som et utbredt trekk ved selve protagonisten, ikke en karakterfunksjon som av en eller annen grunn defineres som noe annet enn protagonisten. Mange av mine kilder viser nemlig til at (spesielt komplekse) protagonister gjerne har et ubevisst behov, som får dem til å utvikle seg i løpet av filmen. Dette skal jeg komme tilbake til senere i kapitlet.

Behovet for å definere mange forskjellige karakterfunksjoner som er beslektet med protagonisten faller også i stor grad bort når man åpner for at en film kan ha flere protagonister, slik mange manualforfattere gjør. Jeg vil støtte meg til Kristin Thompson, som i sin bok *Storytelling in the New Hollywood* (1999) deler filmer i tre forskjellige kategorier ut i fra antallet protagonister. Dette skal jeg også komme tilbake til.

Først vil jeg ta for meg noen mer grunnleggende trekk ved protagonisten i klassisk fortalte filmer.

---

<sup>12</sup> Helmer Hansen 2006: 67, min oversettelse.

<sup>13</sup> En noe annen definisjon av *protagonist* enn Evans' finnes i Lajos Egris klassiske innføringsbok i dramaturgi *The Art of Dramatic Writing*, som først og fremst og fremst omhandler teaterdramatikk. Egri mener protagonisten tilsvarer ”the pivotal character”, som defineres som den som skaper konflikt og som driver stykket framover (Egri: [1942]2004: 110). Dette er en karakter med en klar vilje og som *ikke* forandrer seg, i hvert fall ikke nevneverdig. I Ibsens *Et dukkehjem* er Krogstad protagonist, og i Shakespeares *Romeo og Juliet* er det foreldrene til Romeo og Juliet. Egri definerer *antagonist* som enhver karakter som står i opposisjon til protagonisten (ibid.:110). Denne siste definisjonen er det nok relativt stor enighet om, men de fleste moderne dramaturgiske modeller vil nok likevel mene at karakterene Egri definerer som protagonister, er nettopp antagonister. Jeg har derfor også valgt å se bort fra Egris modell, da den vil være forvirrende i forhold til begrepsbruken i mange av de moderne manusmanualene.

<sup>14</sup> Det finnes imidlertid også alternativer til protagonist på engelsk. Manualforfatter Syd Field bruker for eksempel termen *main character*.



## 2.2 Den klassiske protagonisten

For å forstå hvordan protagonister på film vanligvis innbyr til tilskuerengasjement, er den klassiske Hollywoodfilmen et fornuftig sted å starte. Denne fortellerformen preger nemlig også svært mange andre lands filmproduksjon, da den internasjonalt dominerende Hollywoodfilmens narrative struktur og virkemidler har blitt stående som en slags norm for filmfortelling.<sup>15</sup> Mer generelt kan man si at langt de fleste filmer som lages i og utenfor drømmefabrikken følger det som gjerne omtales som klassisk dramaturgi – en fortellermåte som ikke har sitt utspring i Hollywoods filmproduksjon, eller i det hele tatt i filmmediet. Den klassiske dramaturgien begynte nemlig med filosofen Aristoteles' tanker om greske tragedier, helt tilbake i antikken.<sup>16</sup>

Jeg har ikke anledning til å gi noen historisk oversikt over den klassiske dramaturgiens utvikling, og skal nøye meg med å se hvordan denne fortellerformen manifesterer seg i moderne spillefilmer, med vekt på protagonisten og dennes funksjon.

### 2.2.2 En handlende og målrettet protagonist

I sin bok *Narration in the Fiction Film* (1985) bruker David Bordwell Hollywoodfilmen som eksempel på det han kaller klassisk filmnarrasjon, og i *The Classical Hollywood Cinema*, medforfattet av Janet Staiger og Kristin Thompson ([1985]1999), gis ytterligere utførlig beskrivelser av den klassiske Hollywoodfilmens narrasjon. I denne fortellerformen henger karakterer, handling og struktur nøye sammen. Dette forholdet beskrives nokså presist i følgende sitat fra *Narration in the Fiction Film*. Sitatet gir også en kort og god oppsummering av protagonistens grunnleggende funksjoner og kjennetegn i klassisk fortalt film:

The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals. In the course of the struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances. (...) The principal causal agency is thus the character, a discriminated individual endowed with a consistent batch of evident traits, qualities, and behaviours. (...) The most "specified" character is usually the

---

<sup>15</sup> Se for eksempel Braaten et al 1994:74.

<sup>16</sup> I det nærmere 2300 år gamle verket *Om dikteteksten* (også kalt *Poetikken*) tar Aristoteles for seg komedien, eposet og tragedien, som han definerer som tre ulike sjangere innen dikteteksten. Etter hvert bærer teksten imidlertid preg av å være en slags avhandling om den greske tragedien, og hvordan den burde skrives. Aristoteles skisserer her mange av poengene som stadig er gjeldende for det som gjerne kalles klassisk eller sågar *aristotelisk* dramaturgi (Se Aristoteles [1989]1997).

protagonist, who becomes the principal causal agent, the target of any narrational restriction,<sup>17</sup> and the chief object of audience identification (Bordwell 1985: 157).

Bordwell gir her ingen definisjon av *identifikasjon*, som avslutter sitatet. Dette begrepet skal jeg uansett komme tilbake til i neste kapittel, og erstatte med mer presise termer.

Et av de viktigste poengene i sitatet er imidlertid at protagonisten omtales som en films ”principal causal agent”. Bordwell vektlegger nemlig at alt som skjer i en klassisk fortalt film har en klar og tydelig ( gjerne psykologisk) motivasjon, og føyer seg inn i en logisk kjede av årsaker og virkninger. Handlingskjeden drives framover av protagonisten, ved at denne karakteren har et mål å oppnå eller et problem å løse (Bordwell 1985: 157). Man kan alternativt (som Michael Evans) kalle dette en *utfordring*, som gjerne dukker opp tidlig i filmen, og at handlingen deretter følger hvordan det går med protagonistens løsning av oppgaven.<sup>18</sup> Jeg vil imidlertid heretter omtale dette som *et mål å oppnå*, da det å ha et problem eller utfordring å løse også kan anses som et mål.<sup>19</sup>

Dette målet gjør at protagonisten som regel er aktiv og handlende, ikke minst på grunn av motstanden han eller hun møter på sin vei mot måloppnåelse.<sup>20</sup> Manualforfatteren Syd Field mener sågar at drama *er* konflikt, og at essensen av en karakter er handling: ”Your character is what he does” (Field [1979]1994: 30), ”ACTION IS CHARACTER” (ibid.: 32). Field synes videre å mene at handlende karakterer gjør dem mer sympatiske for tilskueren. I en passasje hvor han understreker at protagonisten bør handle aktivt – ”acts”, istedenfor ”reacts” (som han mener er å passivt la ting skje) – skriver han følgende om Alice fra *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Martin Scorsese, 1974): ”She is *reacting* to her situation – the circumstances surrounding her – and this makes her a passive, not very sympathetic character” (Field [1979]1994: 162).

Manualforfatter Robert McKee vektlegger også karakterenes valg og handlinger: “A character is the choices he makes to take the action he takes” (McKee [1998]1999: 377).

---

<sup>17</sup> Med ”narrational restrictions” sikter han til hvordan klassisk narrativ film ofte begrenser tilskuerens tilgang til informasjon til hva hovedkarakteren opplever. Kristin Thompson skriver for eksempel om sine fire analyseobjekter med én protagonist at ”the narration sticks close to the central figure most of the time” (Thompson 1999: 45). Dette vil bli sentralt når jeg kommer til Murray Smiths begrep *narrativ tilpasning*.

<sup>18</sup> Se for eksempel Evans 2006: 75.

<sup>19</sup> Jeg kommer imidlertid også tidvis til å omtale dette som protagonistens *prosjekt*. Dette er gjort for å variere språkbruken, da jeg anser det å ha et mål å oppnå og det å ha et prosjekt å utføre som nokså synonyme uttrykk.

<sup>20</sup> I denne sammenhengen refereres det ofte til at ordet drama (gr.) opprinnelig betyr handling.

Disse valgene og handlingene gjøres altså i møte med stadig økende motstand. Denne motstanden sørger ofte *antagonisten* for, som er protagonistens hovedmotstander (Evans 2006: 76). Antagonisten behøver imidlertid ikke være én ”hovedskurk” slik for eksempel James Bond som oftest møter. Man kan også som McKee snakke om ”forces of antagonism”, som utgjør summen av alle krefter som hindrer protagonisten i nå sitt mål. Disse kreftene behøver heller ikke være personer (McKee [1998]1999: 317-318).

### 2.2.3 Aktinndelinger og vendepunkter

I tråd med Fields tese om at drama er konflikt, kan man si at den stadig økende motstanden protagonisten møter gjennom fortellingen, er utgangspunktet for den klassiske dramaturgiens struktur. Aller enkleste kan denne strukturen formuleres ved at fortellingene som regel tar utgangspunkt i at en balanse blir forstyrret, og at handlingen deretter følger en (gradvis opptrappende) konflikt fram til gjenopprettelsen av en ny balanse.<sup>21</sup>

En noe mer detaljert utgave av det samme er den såkalte *hollywoodske treaktsstrukturen*, hvor filmer deles inn i tre *akter* eller handlingsbolker. Denne modellens fremste eksponent er manualforfatteren Syd Field (Evans 2006: 136). I sin innflytelsesrike bok *Screenplay* ([1979]1994), som har blitt omtalt som ”bibelen” på området,<sup>22</sup> skriver Field at alle gode filmer inneholder en begynnelse, en midte og en slutt i form av tre adskilte akter, med et vesentlig vendepunkt i slutten av de to første aktene.

Akt I (”The Setup”) skal presentere filmens viktigste karakterer og premisset for konflikten, akt II (”The Confrontation”) skal trappe opp konflikten/motstanden og lede mot en (uunngåelig) konfrontasjon av konflikten, og akt III (”The Resolution”) skal inneholde konfrontasjon av, og den endelige konklusjonen på, denne konflikten. Utfallet kan være heldig eller uheldig for protagonisten, men konflikten blir i hvert fall konfrontert, og konfrontasjonen får sin klare konklusjon (Field [1979]1994: 157ff).

Mot slutten av akt I og II inntreffer henholdsvis *plot point I* og *II*. Dette er vesentlige vendepunkter som påvirker konflikten i så stor grad at den beveger handlingen i en ny retning.

---

<sup>21</sup> Se for eksempel Ellis 1982 [1992]: 69.

<sup>22</sup> Se Thompson 1999: 22 og Evans 2006: 136. I tillegg er følgende sitat fra *Los Angeles Herald Examiner* å finne øverst på første side av 1994-utgaven av *Screenplay*: ”[SYD FIELD IS THE] GURU IF WOULD-BE SCREENWRITERS....SCREENPLAY IS THEIR BESTSELLING BIBLE.” (Field [1979]1994:1)

Begynnelsen av de påfølgende aktene er tilsvarende noe mer dempet i forhold til spenning, etter klimakset vendepunktene representerer (ibid.:157ff).

Ifølge Field tilsvarer de tre aktene en fjerdedel, en halvpart og en fjerdedel av filmens/manuskriptets lengde. I en to timer lang film (som er Fields utgangspunkt) varer akt I i cirka 30 minutter, akt II i 60 og akt III i 30 igjen (ibid. 157ff). Syd Field hevder at *alle* gode spillefilmer passer inn i dette ”paradigmet” Field [1979]1994: 15). Mange manualforfattere som har kommet på banen etter ham er imidlertid ikke like kategoriske som Field, og flere anser tre akter som et minimum framfor en standard for spillefilm.

Kristin Thompson mener for eksempel at Hollywood-filmer kan deles inn i handlingsbolker på 25-30 minutter, og at det som oftest er fire av dem (Thompson 1999: 36ff).<sup>23</sup> Mens manualforfatter Robert McKee mener tre akter ikke er uvanlig, men at en film gjerne kan ha fler (McKee [1998]1999: 220). I likhet med Field er imidlertid McKee opptatt av vendepunkter. Han mener filmer skal ha et klimaks – og med dette mener han et viktig vendepunkt (”major turning point”) – i slutten av hver akt. Hvor mange akter en film kan ha, kommer ifølge ham an på hvor mange slike vendepunkt fortellingen tåler. McKee legger dessuten stor vekt på det han kaller *the inciting incident* – filmens igangsettende hendelse. Dette er fortellingens første store vendepunkt, som setter handlingen i gang. Her inntreffer noe i protagonistens liv, som han eller hun må ta stilling til, og som vil føre til en vesentlig forandring av den opprinnelige situasjonen (McKee [1998]1999: 221). Som en tommelfingerregel skriver McKee at dette bør komme senest en fjerdedel inn i spilletiden, og kan dermed minne om Syd Fields *plot point* i slutten av første akt. McKee synes imidlertid å mene at denne igangsettende hendelsen helst skal inntreffe tidligere enn første akts klimaks, men dersom det kommer sent i en film, *kan* en igangsettende hendelse fungere som vendepunktet i slutten av akt I (McKee [1998]1999: 223).

Selv om det finnes forskjellige syn på hvor mange akter en spillefilm har, er det konsensus om at filmer skal følge en klar struktur. Audun Engelstad trekker fram Robert McKee, Linda Seger og William Goldman som de mest toneangivende forfatterne av manusmanualer i tillegg til Field, og ifølge Engelstad hevder de alle at handlingsstrukturen er selve grunnpilaren for enhver spillefilm (Engelstad 2004: 62). Manualforfatter Dona Cooper

---

<sup>23</sup> Thompson kaller de fire delene henholdsvis etablering (*set up*), kompliserende handling (*complicating action*), fordykning (*development*) og forløsning (*climax*). Hun omtaler disse delene som større handlingsblokker (*large-scale portions of actions*), istedenfor akter.

skriver sågar at ”A phrase you often hear in Hollywood is ’A screenplay is structure!’” (Cooper [1994]1997: 65) Denne strukturen handler som regel om å dele filmer inn i (tre eller flere) akter.

I mine filmanalyser vil jeg lokalisere både den igangsettende hendelsen og de vesentlige vendepunktene. Vi vil se at filmene i utgangspunktet lar seg dele inn i tre akter, uten at jeg av den grunn ser behov for å være like kategorisk som Field. Spesielt i *Falling Down* finnes det nemlig viktige vendepunkt som kommer andre steder enn en fjerdedel og tre fjerdedeler ute i spilletiden.

Årsaken til at jeg trekker inn denne strukturen, er da heller ikke å føre en teoretisk debatt om hvor mange akter spillefilmer kan eller bør deles inn i. Poenget her er at denne dramatiske strukturen i stor grad er styrt av protagonisten og dennes mål. Ifølge Field er nemlig vendepunktene funksjoner av protagonistens søken etter å nå sitt mål. Field [1979]1994: 123) Et mål som gjerne er en konsekvens av den igangsettende hendelsen, slik McKee ser det (McKee [1998]1999: 196).

Derfor er aktinndelingsstrukturen dobbelt relevant for min problemstilling. I mine filmanalyser vil jeg lokalisere de vesentlige vendepunktene fordi disse utgjør de viktigste elementene i utviklingen av protagonistens prosjekt, som tilskuerens engasjement er knyttet opp til. Men også fordi kartleggingen av de vesentligste vendepunktene vil synliggjøre hvem som er ment å være filmens protagonist(er), i og med at vendepunktene følger protagonisten(e)s prosjekt(er) og utvikling. Det er nemlig ikke alltid like enkelt å se hvem som er ment å være filmens protagonist, og en film har ikke nødvendigvis kun én protagonist.

#### **2.2.4 En eller flere protagonister**

Vi har sett at en målrettet og handlende protagonist er essensielt i den klassiske dramaturgien, og at tilskueren er ment å engasjere seg i denne karakterens forsøk på å oppnå sitt mål i møte med stadig økende motstand. Men på samme måte som en films antagonist ikke nødvendigvis er én person, behøver ikke filmer kun å ha én protagonist - selv om de vanligvis har det (Thompson 1999: 45).

I boka *Storytelling in the New Hollywood* (1999) næranalyserer Kristin Thompson ti filmer fra det såkalte "New Hollywood",<sup>24</sup> og finner at samtlige følger de narrative prinsippene beskrevet i *The Classical Hollywood Cinema*.<sup>25</sup> Thompson deler sine ti analyseeksempler i *Storytelling in the New Hollywood* i tre kategorier, etter antall protagonister. Den første og vanligste kategorien er filmer med én protagonist. Her plasserer hun fire av sine ti analyseobjekter, nemlig *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) og *Groundhog Day* (Harold Ramis, 1993) (ibid.:45).

Den andre gruppa er filmer med to parallelle protagonister som forfølger forskjellige, tidvis motstridende mål, og blant hennes ti utvalgte putter hun *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, 1985) og *The Hunt for Red October* (John McTiernan, 1990) her. Hun mener også romantiske komedier som *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993) ofte faller inn i denne kategorien, men poengterer at den ikke inkluderer "buddy movies" som *Butch Cassidy and Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) og *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), hvor man har to karakterer som deler samme funksjon som én enkel protagonist. Hun kaller disse "dual-protagonist films" og mener de i prinsippet ikke avviker noe særlig fra den første kategorien (Thompson 1999: 45ff).

Hennes tredje gruppe er filmer med multiple protagonister, som hun hevder er vanligere enn forrige kategori. Denne typen filmer kan i den ene enden ha flerfoldige karakterer som forfølger hver sine mål uavhengig av hverandre, slik som Robert Altmans *Nashville* (1975) med sine 24 protagonister. I den andre enden kan man ha mange karakterer som arbeider sammen om ett felles mål, selv om de kan være uenige om hvordan de skal nå det. *The Poseidon Adventure* (Ronald Neame og Irwin Allen, 1972) er etter hennes syn en slik film. I midten plasserer hun filmer med mange protagonister og plotlinjer med individuelle konklusjoner, men som er i berøring med hverandre og påvirker hverandre. De fleste "flettverksfilmer" kan plasseres i denne kategorien, med Garbo-klassikeren *Grand Hotel* (Edmund Golding, 1932) som godt eksempel. Av sitt analyseutvalg plasserer Thompson *Parenthood* (Ron Howard, 1989) *Hannah and Her Sisters* (Woody Allen, 1986) og *Alien*

---

<sup>24</sup> Begrepet "New Hollywood" brukes vanligvis om amerikansk filmindustri fra og med Hollywoods finansielle krise på slutten av 60- og begynnelsen av 70-tallet. Som det ligger i begrepet, har flere teoretikere hevdet at filmskaperne fra denne perioden representerer et brudd med den klassiske Hollywoodfilmen (Thompson 1999:2).

<sup>25</sup> De ti filmene er for øvrig et utvalg av totalt hundre analyseobjekter, som hun baserer sitt syn på.

(Ridley Scott, 1979) i henholdsvis hver sin undergruppe av denne tredje kategorien for filmer med mange protagonister (ibid.:45ff).<sup>26</sup>

Disse kategoriene vil være relevante for mine filmanalyser, da verken *Falling Down* eller *Naked* etter mitt syn kun har én protagonist.

### 2.2.5 Protagonister i utvikling

I sitatet tidligere i kapittelet beskrev David Bordwell en karakter som “a discriminated individual endowed with a consistent batch of evident traits, qualities, and behaviours”, og omtalte protagonisten som den vanligvis “most “specified” character”. Thompson skriver også at disse karaktertrekkene gjerne er konsekvente og tydelige. Videre skriver hun at det er viktig at en protagonist innehar tilstrekkelig med egenskaper til å være interessant for tilskueren og til å drive handlingen framover (Thompson 1999: 13). Men, som vi så vidt har vært inne på, går protagonister ofte gjennom en utvikling i løpet av handlingen. Dette innebærer at noen av deres karaktertrekk nødvendigvis endres innen filmens slutt.

Denne utviklingen tar gjerne utgangspunkt i at protagonisten har et underbevisst behov, som kan stå i motsetning til det uttalte målet eller prosjektet. David Bordwell skriver i *The Way Hollywood Tells it* (2006) at manusmanualforfattere ofte skiller mellom en protagonists *want* og *need*, som kan oversettes til henholdsvis *ønske* og *behov*. Protagonisens ønske er hans eller hennes opprinnelige mål (som gjerne følger av den igangsettende hendelsen), mens behovet er et dypere og mer grunnleggende mål som karakteren *egentlig* trenger å nå, men som oftest ikke er klar over i begynnelsen av filmens handling (Bordwell 2006: 30). Robert McKee utdyper: “The PROTAGONIST has a conscious desire. (...) The PROTAGONIST may also have a self-contradictory unconscious desire” (McKee [1998]1999: 138). Karakterer som følger en slik utvikling har ifølge Bordwell en *flaw*, en slags feil i sin personlighet, som gjerne skaper indre konflikt og til slutt innsikt: For å overvinne denne defekten går karakterene gjennom en mental utvikling som gjerne omtales som *character arc*, eller utviklingskurve. Bordwell siterer manusforfatter Nicholas Kazan, som har uttalt at ”you want every character to learn something... Hollywood is sustained on the illusion that human beings are capable of change” (Bordwell 2006: 30).

---

<sup>26</sup> Karakterene i *Parenthood* er etter hennes syn nokså uavhengige av hverandre, i *Alien* kjemper de mot et felles mål, mens *Hannah and her Sisters* plasseres i midten med sine sammenflettede karaktterskjebner.

McKee poengterer at denne type utvikling ikke gjelder alle protagonister. James Bond forfølger for eksempel kun bevisste mål, uten til slutt å innse at han egentlig trenger noe helt annet enn å redde verden fra internasjonale forbryterorganisasjoner.<sup>27</sup> Men filmer som inkluderer både bevisste og ubevisste mål har ifølge McKee muligheter for langt mer kompleks karaktertegning, hvor protagonisten kan endre sine bevisste mål gjentatte ganger (McKee [1998]1999: 195).

Kristin Thompson mener dette er en av grunnene til at filmer som regel er bygget opp av flere handlingsblokker (eller akter, som andre vil kalle det), da disse følger protagonistenes forandring og følgende skifte av mål. Dermed blir dette en gradvis prosess, som er tydelig motivert og enkel å følge for tilskueren (Thompson 1999: 74). Hun presiserer imidlertid at slike protagonister også gjerne innehar noen stabile, fortrinnsvis sympatiske egenskaper, som gjør at man anser dem som en ”positive character” til tross for sine feil og laster. Disse egenskapene tydeliggjør allerede i starten av filmen karakterens potensial for forandring til det bedre (Thompson 1999: 55).

## 2.2.6 En åpenbar og usynlig filmstil

Avslutningsvis om den klassiske Hollywoodfilmen er det nødvendig å si noen ord om dens filmstil. Bordwell omtaler nemlig denne formen for narrasjon som en ”excessively obvious cinema”, fordi slike filmer forteller sine historier med størst mulig klarhet og tydelighet (Bordwell et al [1985]1999: 3). Derfor etterstreber de en slags ”usynlig” filmstil, som dreier seg om å skape størst mulig engasjement hos tilskueren. Geir Eriksen skriver i sin innføringsbok *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn* (1988) at man i det han kaller dramatisk film etterstreber ”at publikum lever seg inn i og engasjerer seg i handlingen”, og derfor ”unngår fortellertekniske grep som avslører at det er noen som har foretatt valg og som hele tiden styrer publikums opplevelser og oppmerksomhet” (Eriksen 1988: 47). I sin bok *Filmdramaturgi och vardagstänkande* knytter Lena Israel denne usynlige fortellerformen direkte til tilskuerens engasjement med filmens protagonist:

---

<sup>27</sup> Spesielt ikke den klassiske 007. Det kan muligens hevdes at de nyeste Bond-filmene, *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006) og *Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008), viser en noe mer kompleks James Bond-karakter.



För att få filmens fiktion att fungera, är det viktigt att åstadkomma en identifikation hos åskådaren redan från början. I den anglosachsiska<sup>28</sup> dramaturgi innebär det ”a minimal barrier between observer and subject”<sup>29</sup> d v s mellan åskådare och huvudperson (Israel 1991: 100).

Men ikke alle filmer følger den klassiske narrasjonensformen. I sin artikkel ”The Art Cinema as a Mode of Film Practice” ([1979]2002) argumenterer David Bordwell for at filmer han omtaler som ‘art cinema’ - eller ‘kunstfilmer’<sup>30</sup> på norsk – kan anses som en egen type film (“a distinct mode of film practice” med en klart definert historisk eksistens, et sett formmessige konvensjoner og implisitte tilskuerprosedyrer (“implicit viewing procedures”) (Bordwell [1979]2002: 94).

### 2.3 Alternative protagonister

Også i denne filmtypen er protagonisten svært sentral. Deler av Bordwells beskrivelse av kunstfilmnarrasjon passer dessuten godt til mitt analyseobjekt *Naked*. Det er derfor nødvendig med en kortfattet presentasjon av denne fortellerformen i tillegg til den klassiske – igjen med vekt på protagonisten.

Bordwell mener kunstfilmen definerer seg i et motsetningsforhold til den klassiske narrative filmen generelt og dens kausale sammenføyning av begivenhetene spesielt. Kunstfilmens narrasjon er ifølge Bordwell hovedsaklig motivert av to prinsipper, nemlig realisme og det han kaller ”authorial expressivity” (Bordwell [1979]2002: 95). Prinsippet om realisme kommer ifølge Bordwell til uttrykk på forskjellige måter. Den viktigste er at karakterene skal være realistiske. Kunstfilmen er nemlig også drevet av psykologisk kausalitet, men etterstreber en større grad av virkelighetstro på dette feltet enn de klassisk narrative. Der Hollywoods filmkarakterer har klart definerte karaktertrekk og tydelige mål, er kunstfilmens karakterer mer psykologisk komplekse – med andre ord realistiske i betydningen ”slik mennesker er i virkeligheten”. De kan handle inkonsistent og uten klare motiver. De kan gjerne drive passivt omkring i stedet for å følge klart definerte mål, hvilket sågar kan reflektere (de eksistensielle) problemstillingene som ofte tas opp i slike filmer: hadde karakterene enda hatt et mål, ville ikke livet virket så meningsløst.

---

<sup>28</sup> Israel bruker dette begrepet synonymt med den ”klassiske” eller ”aristoteliske” dramaturgien.

<sup>29</sup> Her siterer hun J. Monacos *How to Read a Film* (New York, 1977)

<sup>30</sup> Min oversettelse.

Prinsippet om realisme kommer imidlertid også til uttrykk i disse filmenes gestaltning av tid og rom, som kan motiveres av enten en form for subjektiv eller en form for objektiv realisme. Dette er to tilsynelatende motstridende prinsipper om realisme som begge avviker fra den klassiske normen, ifølge Bordwell. Den objektive realismen innebærer en dokumentaristisk estetikk (naturlig lyssetting, filming på locations osv.), som slike filmer gjerne har. Samtidig kan kunstfilmens filmstil, for eksempel klipperytme eller kameravinkler, være motivert ut fra karakterenes subjektivitet. Bordwell mener for eksempel at ”jump cut’ene” i *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) er motivert av karakterenes hektiske liv (Bordwell [1979]2002: 97).

I tillegg framhever kunstfilmen filmskaperen (”the author”) som en strukturerende instans i filmen – ”a structure in the film’s system” (Bordwell [1979]2002: 97). Disse filmskaperne anses gjerne for å ha større kunstnerisk frihet enn sine kolleger i Hollywood. På bakgrunn av dette legges det vekt på at filmskaperen kommuniserer et budskap og har en personlig, kunstnerisk visjon som kommer til uttrykk gjennom filmen (ibid.:97). Filmskaperne har gjerne en gjenkjennelig filmstil gjennom sin filmografi, i tillegg til at samme tematikk kan behandles gjennom flere eller samtlige av en regissørs filmer. Stilgrepene avviker ofte fra den klassiske normen, i form av markante klipperytmer, uvanlige kameravinkler eller lignende.

Bordwell skriver videre at også disse to prinsippene, realisme og ”authoral expressivity”, kan virke motstridende i forhold til hverandre. En markant forteller og synlig filmstil kan jo komme i veien for at det som skildres oppleves realistisk. Dette mener Bordwell kunstfilmen forsøker å løse ved å skape tvetydighet (Bordwell [1979]2002: 98). Kunstfilmen inneholder en rekke grep som avviker fra den klassiske normen. Bordwell mener at tilskueren i møte med disse avvikene først appliserer prinsippet om realisme: Er dette formgrepet begrunnet med karakterens psykologiske tilstand? Gjenspeiler filmens løse tråder livets realiteter? Om ikke dette gir plausible svar, søker man etter motivasjon fra fortelleren. Hva blir vi fortalt her? Hva betyr det at nettopp denne stilen er valgt? (ibid.:98)

I tråd med denne tradisjonen for ambivalens i uttrykket er gjerne kunstfilmens slutt åpen. Trådene samles ikke til sist, slik de gjør i den klassiske modellen. Dette kan sees i sammenheng med – og langt på vei en konsekvens av – at filmene gjerne har en episodisk struktur og mangler tydelige karaktermål. Tvetydigheten er ment å få publikum til å tenke

mens de ser filmene, og slutten skal ikke avslutte denne prosessen, ifølge Bordwell. Dette kan også anses som en form for realisme – ”life lacks the neatness of art and *this art knows it*”, spissformulerer han (Bordwell 2002: 99).

Denne åpenheten og tvetydigheten står i direkte kontrast til den klassiske Hollywoodfilmen og dennes lukkethet og tydelighet. Kunstfilmtradisjonens framdyrking av personlig filmstil, som trekker oppmerksomhet til sin status som skapt kunstverk, står tilsvarende i et motsetningsforhold til klassisk fortalte filmers usynlige filmstil.

## **2.4 Protagonisten oppsummert**

Det kan være på sin plass å kort oppsummere de vesentligste kjennetegnene ved protagonisten, ut fra beskrivelsen som er gitt i dette kapitlet.

Protagonisten er den karakteren vi følger mest. I klassisk fortalte filmer har denne karakteren et tydelig sett med konsistente karaktertrekk. Denne protagonisten er videre aktiv og handlende, gjerne kommer av at karakteren forfølger et mål. I løpet av filmen kan imidlertid protagonisten gå gjennom en utvikling, som en følge av et ubevisst behov, som står i motsetning til karakterens uttalte ønske. Dette medfører i så fall en viss forandring av protagonistens karaktertrekk. Følgelig kan også karakterens mål endre seg underveis. Innen den klassiske dramaturgien kan videre filmer deles inn i tre eller flere akter, som følger karakterens mål og utvikling.

Gjennom sine karaktertrekk og sitt prosjekt driver protagonisten filmens handling framover, og skaper engasjement hos tilskueren. En film har imidlertid ikke nødvendigvis kun én protagonist.

Klassisk fortalte filmer har videre en ”usynlig” filmstil, for å unngå at tilskuerens oppmerksomhet rettes mot selve narrasjonen og dens organiserende og styrende funksjon for fortellingen.

Det eksisterer også en alternativ form for narrasjon, som Bordwell kaller kunstfilmnarrasjon. Denne står i et motsetningsforhold til den klassiske filmens narrasjon. Innen kunstfilmtradisjonen er det viktig at karakterene er realistisk skildret, og slik sett er også disse filmene drevet av psykologisk kausalitet. De kan imidlertid være mer episodiske og

åpne, med psykologisk komplekse protagonister som kan handle inkonsistent og uten klare mål. Slike filmer har gjerne en filmstil som følger enten en subjektiv eller en objektiv realisme, og anses for å være mer preget av filmskaperens ”signatur” både i form og innhold.

Skillet mellom kunstfilm og klassisk fortalt film, og deres respektive forhold til tilskuerengasjement og subjektiv motivasjon, er imidlertid mer komplekst enn det framgår av denne raske gjennomgangen. Å dele spillefilmer inn i akter er spesielt populært i Hollywood (Engelstad 2004: 64). Med sitt fravær av klare karaktermål er det ikke like enkelt å finne tydelige vendepunkter i filmer med såkalt kunstfilmnarrasjon. Men både Field og McKee skisserer like fullt aktinndeling for en rekke filmer som ikke er utpreget klassiske i sin fortellerform.<sup>31</sup> Mitt analyseobjekt *Naked* har flere av trekkene Bordwell beskriver som kunstfilmnarrasjon. Samtidig har den en del strukturelle likheter den deler med den mer klassisk fortalte *Falling Down*.

Vi skal dessuten se at klassisk fortalte filmer kan være sterkt preget av en form for subjektiv narrasjon som står i motsetning til såkalte ”dedramatiserte” kunstfilmers objektive narrasjon. Dette gjenspeiler videre hvordan begge disse narrasjonsformene skaper emosjonelt engasjement hos tilskueren, om enn på to forskjellige måter. Mer nøyaktig handler dette om to ulike former for empati. Men før jeg kommer til dette, skal vi se nærmere på begrepet *identifikasjon*, som har dukket opp flere ganger i dette kapitlet.

---

<sup>31</sup> McKee nevner for eksempel *The Cook The Thief His Wife & Her Lover* (Peter Greenaway, 1989), Field nevner *Hiroshima, Mon Amour* (Alain resnais, 1959) og *L'année dernière à Marienbad* (Alain resnais, 1961).

## 3 Engasjerte følelser

### 3.1 Hva slags engasjement?

Forrige kapittel ga en beskrivelse av protagonisten i filmfortellinger. Det framgikk at spesielt klassisk fortalt film forsøker å skape engasjement med protagonisten og dennes prosjekt. Dette tilskuerengasjementet er i stor grad basert på følelser<sup>32</sup>. Før vi kan begynne å undersøke hva som skaper engasjement med de mindre sympatiske protagonistene i mine analyseeksempler, har vi behov for et teoretisk rammeverk for tilskuerengasjement med fiktive karakterer.

I innledningen nevnte jeg at man i dagligtalen snakker om å ”leve seg inn i film”, som en mulig beskrivelse av dette engasjementet. Dette omtales ofte som *identifikasjon*, et begrep som også står sentralt i filmvitenskapen. Det forstås imidlertid på ulike måter av forskjellige retninger innen faget. Jeg vil nå presentere noen av disse forklaringsmodellene, og forsøke å finne fram til noen begreper og modeller som kan anvendes som analyseverktøy i forhold til tilskuerens følelsesmessige tilknytning til filmkarakterer.

Mitt teoretiske rammeverk vil være fundert på den kognitive retningen innen filmteori. Denne tenkningen er til en viss grad en reaksjon på andre markante trender innen filmforskningen, som også vil bli presentert i dette kapittelet. Spesielt de strukturalistisk orienterte retningene har vært så dominerende i filmvitenskapen at det ville oppleves som mangelfullt å utelate dem. Jeg har imidlertid ingen ambisjoner om å gi noen fullstendig historisk gjennomgang av samtlige teoretikere som har forsøkt å forklare tilskuerengasjement med fiksjonsfilm, da dette ville være meget plass- og ressurskrevende.<sup>33</sup> Hensikten med denne korte gjennomgangen av noen alternative perspektiver, er å gi et fyldigere underlag for hvorfor jeg anser den kognitive retningen som mest anvendelig for mitt anliggende.

---

<sup>32</sup> Jeg omtaler *følelser* synonymt med begrepet *emosjoner*, som vil bli anvendt om hverandre. Følelser og emosjoner er imidlertid et omfattende forskningsområde innen psykologien, filosofien og flere andre fagdisipliner, som jeg ikke har anledning til å gå spesielt inn på. Jeg kommer derfor ikke til å forsøke å gi noen definisjon på følelser/emosjoner i seg selv, men kun konsentrere meg om å definere de følelsesmessige reaksjonene som er relevante for drøftingen av min problemstilling.

<sup>33</sup> Problemstillingen henger også sammen med det såkalte *fiksjonsparadokset*, som dreier seg om at tilskueren engasjerer seg følelsesmessig i fiksjoner, til tross for at hun vet at det som fortelles ikke er sant (Bruun Vaage 2007a: 33). Eller, som Murray Smith formulerer det, at tilskueren både oppfører seg som om, og som om hun ikke vet, at det som utspiller seg er ren fiksjon (Smith [1995]2004: 3). Dette er et svært omfattende spørsmål som jeg ikke har anledning til å gå spesifikt inn på i denne oppgaven. Flere forklaringer skisseres imidlertid hos Bruun Vaage 2007a og Smith [1995]2004.

Jeg akter ikke å gå i spesielt dypt inn i de omfattende teoretiske debattene rundt disse tidvis motstridende retningene. Jeg vil argumentere for hvorfor jeg velger å benytte kognitiv framfor strukturalistisk orientert teori som grunnlag for mine analyser, og her vil jeg i stor grad støtte meg til argumenter mot strukturalistenes syn på identifikasjon, slik disse innvendingene er formulert av ledende teoretikere innen den kognitive tradisjonen.

### **3.2 Tidlig teori**

Helt fra begynnelsen har filmteorien sett mot psykologien for å forklare menneskets fascinasjon for filmmediet. Psykologen og filosofen Hugo Münsterberg regnes som den første som presenterte en systematisk filmteori, i en bok fra 1916 hvis tittel bekrefter tilknytningen til psykologiens fagområde. Den heter *The Photoplay; A Psychological Study*. Her tar han blant annet for seg tilskuerens følelsesmessige engasjement under filmopplevelsen, og beskriver hvordan man kan ha forskjellige følelser knyttet til de forskjellige karakterene i en film (Grodal 1997: 81).

Den tidlige filmforskeren var opptatt av estetikk i tillegg til psykologi, og forsøkte å beskrive hvordan dette nye filmspråket forvandlet løsrevne, dagligdagse episoder til en egen fortellerform (Stam 2000: 30). Allerede i dette pionerarbeidet ble filmers narrasjon knyttet opp mot mentale prosesser hos tilskueren. Münsterberg argumenterte for at filmmediet iscenesetter hjernens struktur og gjenskaper en tredimensjonal virkelighet i tilskuerens bevissthet, uavhengig av den materielle verdens tid, rom og kausalitet. Med sin vektlegging av aktive kognitive og emosjonelle prosesser hos tilskueren, kan den tidlige filmteoretikeren anses som en forløper til den kognitivt orienterte filmforskningen, som jeg i stor grad skal basere meg på (Grodal [2003]2007: 13, Stam 2000: 31).

Før kognitivistene kom på banen, var det imidlertid flere andre teoretikere som utforsket identifikasjon i forhold til narrativ film, men som anså dette som noe grunnleggende negativt – sågar noe som burde motarbeides. Mange av disse filmforskerne hentet også inspirasjon fra psykologiens fagområde, nærmere bestemt fra Sigmund Freud og hans teori om psykoanalysen.

### 3.3 Identifikasjon ifølge psykoanalysen

De første som skapte en helhetlig modell for å forstå tilskuerens fascinasjon for filmmediet og identifikasjon med filmkarakterer, var filmteoretikere innen denne psykoanalytisk orienterte retningen (Gjelsvik 2007: 15). Sentrale navn her er Jean-Louis Baudry og Christian Metz. Begge var sterkt inspirert av strukturalismen, og skisserte teoretiske modeller for tilskueridentifikasjon basert på begrepsapparatet fra psykoanalysen. Baudry var den første som skapte en psykoanalytisk fundamentert teori som beskrev filmmediet som en ”teknologisk, institusjonelt og ideologisk maskin med sterke ’subjekt-effekter’”<sup>34</sup> (Stam 2000: 162). Her forklarte han tilskuerens identifikasjon som en slags narsissisme. Kombinasjonen av filmens ekstremt sterke sanselige stimuli med tilskuerens urørlige plassering i en mørklagt kinosal, setter ifølge denne teorien tilskueren i en tilstand ikke ulik det å drømme. Gjennom identifikasjon gis tilskueren en ubevisst opplevelse av selv å være senter og opprinnelse for det som projiseres, og får gjennom dette tilfredsstilt et ubevisst, regressivt begjær etter å vende tilbake til en tidlig fase av psykens utvikling, hvor skillet mellom ens egen kropp og omverdenen stadig er uklart (ibid.: 162-163).

Både Baudry og Metz trakk paralleller mellom den oppslukte tilskueren og psykoanalytikerens Jacques Lacans teorier om hvordan barnet på et tidlig stadium får bekreftet seg selv gjennom identifikasjon med sitt eget speilbilde, som et imaginært bilde på sin egen, autonome eksistens. Fiksjonsfilmens evne til å simulere virkeligheten hensetter tilskueren i en drømmeaktig tilstand hvor det skapes et inntrykk av en illusorisk mestring og helhet hos tilskueren – sågar tror tilskueren at hun selv har skapt bildene hun ser (ibid.:164).

Disse teoretikerne diskuterer også identifikasjon med filmens karakterer, men dette er ansett som en sekundær form for identifikasjon. Den primære identifikasjonen er ifølge Metz med selve titteropplevelsen. Han mener nemlig at det å se film er preget av en form for voyeurisme, altså kikkertrang, hvor tilskueren får nytelse av å være en usynlig observatør gjennom identifikasjon med filmkameraet (og filmframviseren, som representerer kameraet under filmvisningen) (ibid.:164-165).

De psykoanalytiske orienterte modellene for identifikasjon mener altså at tilskueren hensettes til en drømmeaktig, passiv tilstand, hvor hun finner nytelse i patologiske drifter som

---

<sup>34</sup> Min oversettelse.

voyeurisme og narsissisme. Ut fra dette synet er tilskueren et slags offer for ubevisste krefter hun ikke har kontroll over.

### 3.4 Identifikasjon ifølge Brecht

Den psykoanalytiske tenkningen er en såkalt ”dybdemodell” (Asbjørnsen 1999: 29). Det vil si at den er en teoretisk modell som tar utgangspunkt i at overflaten (det bevisste) skjuler en dypere sannhet (det ubevisste). En lignende måte å forstå verden på finner man i den marxistisk orienterte teaterteoretikeren Bertolt Brechts syn på fiksjon og ideologi, som også har hatt stor innflytelse på filmvitenskapen. Brecht mente at når tilskueren lever seg inn et teaterstykke gjennom hva han omtalte som empati, blir hun presentert en falsk virkelighet som er ment å bevare de herskendes ideologi og den eksisterende samfunnsstruktur. Den eneste måten for teatermediet å bryte dette passiviserende, reaksjonære mønsteret var å tydeliggjøre sin status som fiksjon. Ved hjelp av ulike *verfremdungs*-effekter, som for eksempel at skuespilleren henvender seg direkte til salen og kommenterer sin egen rolle som skuespiller, skulle man gjøre tilskueren klar over at det som utspiller seg på scenen nettopp er iscenesettelser. Ved å rette fokus mot kunstens kunstighet ønsket man å ”vekke” tilskueren fra identifikasjonens blindhet.<sup>35</sup>

Disse tankene var dominerende blant filmteoretikerne knyttet til magasinet *Screen* på 70-tallet,<sup>36</sup> parallelt med den psykoanalytisk orienterte filmforståelsen. I dette miljøet ble ikke disse retningene ansett for å stå i noe motsetningsforhold, da psykoanalytiske begreper ofte ble anvendt sammen med marxistiske perspektiver på ideologi (Stam 2000: 161).

Et vesentlig fellestrekk ved disse strukturalistiske dybdemodellene er at tilskuerens identifikasjon ble ansett med dyp skepsis, henholdsvis som noe patologisk for freudianerne og noe ideologisk sløvende for brechtianerne. Begge retningene anser den emosjonelt engasjerte tilskueren som et passivt offer for krefter han eller hun ikke selv kan kontrollere eller forholde seg kritisk til.

På denne tiden lot også en rekke filmskapere seg inspirere av Brechts tanker - for eksempel Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Rainer Werner Fassbinder og Orson Welles (Stam

---

<sup>35</sup> Se Asbjørnsen 1994, Bjørneboe [1976]1998 og Smith 1996.

<sup>36</sup> Disse strukturalistisk orienterte filmteoretikerne omtales gjerne med fellesbetegnelsen *Screen Theory*, grunnet deres tilknytning til det britiske magasinet.



2000: 145). I sin innflytelsesrike artikkel "Godard og motfilmen: Vent d'est" ([1986]1999) om Jean-Luc Godard og hans "motfilm", trekker Peter Wollen fram fremmedgjøring framfor identifikasjon, samt synliggjøring av filmstil og virkemidler (med andre ord å framheve filmen som konstruksjon) framfor usynlig narrasjon, som sentrale trekk ved den franske regissørens radikale estetikk. Brechtianske verfremdungs-effekter ble her ansett som et våpen i kampen mot den sløvende mainstreamfilmen (Wollen [1986]1999:158ff).

At filmers narrasjon legger sterke føringer for følelsesmessig respons hos tilskueren, er et viktig aspekt ved min problemstilling. De strukturalistiske retningene gir omfattende forklaringsmodeller for slikt engasjement. De synes imidlertid ikke å befatte seg i særlig grad med tilskuerens eventuelle positive engasjement med karakterer som avviker fra den klassiske normen for protagonister. De psykoanalytisk orienterte teoretikerne anser sågar tilskuerens engasjement som noe sekundært, mens hovedfokuset er på andre elementer av filmopplevelsen.

Videre burde protagonister som jeg skal ta for meg, som verken er utpreget sympatiske eller har tilsvarende sympatiske mål, i seg selv utgjøre en slags Verfremdungs-effekter ifølge Brechts modell. Alternativt burde de vekke tilskueren fra den drømmeaktige tilstanden den psykoanalytiske tenkningen mener klassisk narrative filmer hensetter tilskueren i, i og med at slike karakterer representerer mer eller mindre klare brudd med normen for klassisk fortalt film. *Naked* følger sågar i stor utstrekning alternativ kunstfilmnarrasjon. Men mitt utgangspunkt er jo at tilskueren likevel kan oppleve positivt engasjement med protagonistene i disse filmene. Jeg anser dem som en slags unntak som skaper noen av de samme reaksjonene som de som følger tradisjonen. De strukturalistiske modellene synes ikke spesielt godt egnet til å forklare denne typen avvik.

De freudianske og brechtianske modellene har da også blitt kritisert for ikke å ta hensyn til unntak, men å skjære alle (mainstream-)filmer over én kam.

### **3.5 Mot et kognitivt perspektiv**

På midten av 80-tallet vokste det fram en annen retning innen filmvitenskapen, basert på analytisk filosofi og kognitiv psykologi. I motsetning til de Freud- og Brecht-inspirerte modellenes passive tilskuer, anså disse filmteoretikerne tilskueren som en aktiv bidragsyter til

å gi filmfortellinger mening gjennom mentale prosesser som persepsjon, kognisjon og informasjonsprosessering.

Denne retningen kritiserte videre den strukturalistisk orienterte forskningen for å forsøke å forklare alle fenomener knyttet til filmmediet ved hjelp av en uomtvistelig ”Grand Theory” (Bordwell og Carrell 1996: xiii).<sup>37</sup> David Bordwell påpeker i antologien *Post Theory* (1996) at denne typen tenkning er en form for ”top-down” argumentasjon, som tar utgangspunkt i én altomfattende teori (som gjerne omfatter samfunnet, historien, språket og den menneskelige psyken) (Bordwell 1996: 3), og som ser alle filmer som eksempler på denne doktrinenes gyldighet. Her finnes intet rom for unntak eller selvstendige problemstillinger basert på enkeltstående filmer (Bordwell 1996:18-19). Bordwell og kognitivistene argumenterte isteden for at man skulle støtte seg på den mest oppdaterte forskningen innenfor forskjellige fagområder for å forklare ulike fenomener knyttet til filmopplevelse (Bordwell 1996: 26ff, Stam 2000: 235-237).

Et hovedpoeng hos Bordwell er at tilskueren aktivt og reflekterende skaper en fullstendig og meningsfull historie ut av materialet narrasjonen presenterer (Bordwell 1985: 34).<sup>38</sup> Tilskueren engasjeres av sin hypotesedannelse om hva som til en hver tid kommer til å skje i handlingsforløpet, og svarene og løsningene som presenteres (Stam 2000: 235-237, Bordwell 1985: 33ff). Dette knyttes igjen til protagonistens søken etter å nå sitt mål og hindringene han møter underveis, jamfør beskrivelsen av klassisk fortalt film i forrige kapittel.

Bordwell anser denne tilskueraktiviteten som rent kognitiv, og skiller klart mellom kognisjon og emosjoner.<sup>39</sup> En andre bølge kognitive filmforskere har imidlertid kritisert Bordwell for å legge for stor vekt på rent kognitive elementer som hypotesedannelser og

---

<sup>37</sup> David Bordwell betegnes vanligvis ikke som kognitivist, men neoformalist. Han er imidlertid en forsvare av retningen. Bordwell var for eksempel redaktør sammen med Noël Carroll for boka *Post Theory* (1996), en antologi som presenterer den nye kognitive retningen som et alternativ til de strukturalistisk orienterte retningene innen filmvitenskapen.

<sup>38</sup> I tråd med dette skiller mange teoretikere innen narratologi, deriblant David Bordwell, mellom historie og plott, eller fabula og sjujett. Historien/fabulaen er det fulle og hele, ”egentlige” handlingsforløpet, mens plottet eller sjujettet er den faktiske presentasjonen og arrangementen av handlingselementene gjennom narrasjonen. (Se for eksempel Bordwell 1985: 49ff). I denne oppgaven anvender jeg (i tillegg til det tidligere definerte ”narrasjon”) begrepet ”handling”, slik det benyttes av en rekke dramaturgiske teoretikere, synonymt med sjujettet/plottet.

<sup>39</sup> Bordwell mener at tilskuerens forståelse av en films narrasjon bør teoretisk atskilles fra hennes emosjonelle reaksjoner, selv om han presiserer at føleleser ikke er irrelevante for filmopplevelse (Bordwell 1985: 30).

løsing av narrative gåter, og isteden fremhevet følelsenes betydning for tilskuerens fascinasjon for filmmediet (Gjelsvik 2007: 15).

Jeg vil nå gi en nærmere presentasjon av noen av disse synspunktene. Jeg skal imidlertid ta med meg det kognitive perspektivet videre i analysene, slik det er presentert i her og i det forrige kapitlet. Et viktig poeng hos teoriene jeg nå skal komme inn på, er nettopp at fornuft og følelser ikke står i noe klart motsetningsforhold. Mot slutten vil jeg også trekke paralleller mellom Margrethe Bruun Vaages beskrivelser av funksjonene til den emosjonelle responsen empati og Bordwells vektlegging av kognitive hypotesedannelser hos tilskueren.

### **3.6 Fornuftige følelser**

En sentral teoretiker innen denne andre, mer ”følelesorienterte” grenen av den kognitive filmvitenskapen, er britiske Murray Smith. I artikkelen ”The Legacy of Brechtianism” (1996) kritiserer han teoretikerne innen den såkalte *Screen Theory* for å basere seg på noen feilaktige slutninger som følger med Bertolt Brechts dype skepsis til tilskuerinnlevelse og hva Brecht omtalte som empati. Smith skriver at til tross for at Brecht selv senere modifiserte seg til å anse innlevelse og fremmedgjøring som nyanseforskjeller snarere enn diametrale motsetninger, fortsatte filmteoretikerne som baserte seg på Brechts teorier å behandle forholdet som det sistnevnte (Smith 1996: 131).

I artikkelen argumenterer Smith for at Brechts teaterteori hviler på følgende to grunnpremisser (Smith 1996: 132):

1. Når tilskueren opplever empati medfører det at de tror det de ser er virkelig.
2. Når tilskueren opplever empati bortfaller deres evne til kritisk og rasjonell tenkning.

Begge disse forutsetningene er etter Smiths syn feilaktige. Den førstnevnte baserer seg ifølge ham på den utbredte feiloppfatningen om den totalt oppslukte tilskuer, mens den siste baserer seg på en gammeldags, romantisk forestilling om et motsetningsforhold mellom kognisjon og emosjon – fornuften mot følelsene – hvor innlevelse eller empati er den ”farlige” emosjonelle responsen når det gjelder film og teater (ibid.:132).

Smith bruker ikke mye plass på å tilbakevise det første punktet, da han mener at en rekke teoretikere har argumentert godt mot det tidligere. Han nøyer seg med å påpeke at dersom tilskueren faktisk hadde innbilt seg at det som utspiller seg på filmlerretet virkelig skjer, ville man i større grad forsøkt å gripe inn, istedenfor å bli sittende i kinosetet (Smith 1996: 132). David Bordwell er inne på et beslektet poeng i samme antologi.<sup>40</sup> I artikkelen ”Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory” skriver han at teoretikerne som følger Metz’ tankegang om tilskueren som et enhetlig, styrende subjekt for en filmfortelling, også synes å mene at tilskueren innbilder seg at han eller hun er den som skaper bildene og lyden som projiseres. Bordwell påpeker her at tilskueren neppe ville betalt for å gå på kino om han trodde det var ham selv som skapte bildene han skal se (Bordwell 1996: 16). Smith mener, som Bordwell, at vi kan engasjere oss i en film uten av vi nødvendigvis glemmer oss selv fullstendig eller glemmer at det er fiksjon vi opplever (Smith [1995]2004: 80).

Imot punkt nummer to, om at empati medfører at tilskueren mister evnen til kritisk og rasjonell tenkning, tar Smith utgangspunkt i filmen *The Accused* (Jonathan Kaplan, 1988). Denne bruker han som eksempel på en film som ikke avviker for mye fra klassisk narrasjon, og som skaper (vekslende) identifikasjon med flere av filmens karakterer (ikke utelukkende med filmens protagonister), men som likevel formulerer en viss kritikk av både samfunnsstrukturer og kjønnsroller.

Smith argumenterer også mer generelt for at verken empati eller andre følelsesmessige responser nødvendigvis står i motsetning til rasjonalitet. Han viser til det dominerende synet på emosjoner innen både kognitiv psykologi og filosofi, som vektlegger deres *kognitive* elementer. Frykt involverer for eksempel en bevisst vurdering om at noen eller noe er truende. Emosjoner kan ikke reduseres til kognisjon, da de har en fysisk (i betydningen kroppslig) komponent, men eksisterer heller ikke uavhengig av sine kognitive elementer. Smith viser til filosofen Ronald de Sousa, som har beskrevet følelsenes strategiske rolle i menneskers oppførsel (Smith 1996: 132-133).

Alex Neill argumenterer også for dette synet i sin artikkel ”Empathy and (Fiction) Film”, også i samme antologi. Neill beskriver her hvordan følelser kan styre våre inntrykk i en gitt situasjon og hvordan vi tolker denne situasjonen. Uten nødvendigvis å skygge for vår

---

<sup>40</sup> Post Theory (1996), red.: David Bordwell og Noël Carroll

rasjonalitet, men snarere å geleide den i riktig retning. Empati, som ifølge Neill er å se noe fra et annet menneskes ståsted (Neill 1996: 175-176), utvider og utvikler vår forståelse av våre omgivelser (Neill 1996: 179). Identifikasjon og empati er i følge denne tenkningen trolig medfødte disposisjoner, utviklet gjennom evolusjonen for å skape tilknytning og emosjonelle relasjoner mellom mennesker (Grodal 1999: 131). I flere fagområder ser man med økt anerkjennelse på viktigheten av denne egenskapen for mennesker for å bedre kunne forstå og forklare verden (Neill 1996: 178). Følelsene er ikke nødvendigvis fornuftens fiende, snarere tvert imot.

Dette er også relevant i forhold til vårt engasjement med fiksjonskarakterer. De kognitive modellene jeg skal benytte meg av, tar nemlig utgangspunkt i at vårt engasjement med fiktive karakterer i stor grad ligner hvordan vi engasjerer oss i virkelige mennesker, i og med at karakterer (som oftest) er ment å representere mennesker (Smith [1995]2004: 57ff, Bruun Vaage 2008: 31). Gjennom fiksjon kan vi dermed oppleve ting vi ikke har anledning til i virkeligheten, og med dette utvide vår erfaringshorisont – selv om det ikke er snakk om reelle erfaringer. Murray Smith skriver at "[i]nteressen og fascinasjonen for fortellinger kan (...) stamme fra representasjonen av det ukjente; tilskuerens 'kvasi-opplevelse' av det nye" (Smith 1999a: 267). I tråd med dette skriver Torben Grodal at det er sannsynlig at den voldsomme økningen i produksjonen av ulike fiksjonsverk de siste århundrene har styrket vår kunnskap om andre menneskers psykologi (Grodal [2003] 2007: 88).

Et vesentlig aspekt ved vårt engasjement med fiksjon, ifølge denne retningen, er imidlertid at det foregår på ulike nivåer, som tilskueren veksler mellom. For eksempel har kognitivt orienterte teoretikere påpekt at man kan ha forskjelligartede følelser for filmkarakterer og selve filmen som estetisk objekt. Gregory Currie bruker som eksempel at tilskueren kan ønske at karakterene Rick og Ilsa i *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) skal få hverandre, men samtidig ha et motstridende ønske for hvordan fortellingen skal utvikle seg – fordi en mer ulykkelig slutt for de fiktive karakterene vil gjøre den faktiske filmen til en bedre fortelling (Currie 1999: 184). Dette omtales ofte som *tragedieparadokset* (Bruun Vaage 2007a: 39).

Vi skal nå se at vårt engasjement med filmkarakterer kan deles inn i de emosjonelle reaksjonene sympati og empati, som igjen kan deles inn i ulike nivåer.

### 3.7 Smiths sympatistruktur

Murray Smith argumenter mot å bruke begrepet identifikasjon, fordi det lett kan gi assosiasjoner til den feilaktige oppfatningen om den totalt oppslukte tilskuer. Isteden lanserer han begrepet engasjement, som er benyttet jevnlig i denne oppgaven. Smith lanserer videre en modell som deler opp dette engasjementet inn i ulike nivåer. Den mest utfyllende beskrivelsen av denne modellen gir han i sin bok *Engaging Characters* ([1995]2004). Her forsvarer han bruken av begrepene sympati og empati,<sup>41</sup> som han igjen deler inn i underkategorier, for å beskrive vårt engasjement med filmkarakterer.

Skillet mellom sympati og empati forklares gjerne som forskjellen mellom å føle *for* og å føle *med* mennesker – eller i vår sammenheng filmkarakterer (Neill 1996: 175). Smith beskriver mer utdypende at sympati er evnen til å forstå, evaluere og respondere på en karakters situasjon og interesser, uten at man nødvendigvis føler det samme som karakteren. Mens empati brukes om psykologiske og fysiologiske reaksjoner hos tilskueren som til en viss grad kan sidestilles med de karakterene gjennomgår (Smith [1995]2004: 79).<sup>42</sup> Jeg skal komme tilbake til mer utdypende beskrivelser av empati om litt.

Smith beskriver tre nivåer for vårt engasjement med karakterer på film, som til sammen bestemmer graden av sympati vi føler for karakteren. Disse tre nivåene omtaler han som en sympatistruktur (Smith [1995]2004: 81). De tre aspektene er gjenkjennelse, narrativ tilpasning og alliansedannelse.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Smith benytter seg for øvrig av filosofen Richard Wollheims begreper *asentral* og *sentral forestillingsevne* for å forklare henholdsvis sympati og empati. Å supplere begrepene sympati og empati med denne ytterligere distinksjonen er imidlertid ikke spesielt nødvendig i forhold til min problemstilling. Smith forkaster heller ikke bruken av begrepene sympati eller empati, og empati er det begrepet som foretrekkes av Margrethe Bruun Vaage, hvis teorier jeg vil anvende i forhold til nettopp empati.

<sup>42</sup> Eller, naturligvis, et annet menneskes situasjon og interesser.

<sup>43</sup> De norske oversettelsene *Gjenkjenning*, *narrativ tilpasning* og *alliansedannelse* er hentet fra Anne Gjelsviks doktorgrad *Fiksjonsvoldens etiske betydninger. En studie i amerikansk fiksjonsfilm* (2004). Det er konsensus om det norske begrepet *Gjenkjenning* for ”recognition”, men det finnes flere norske varianter for ”allegiance” og ”alliance”. Jeg har valgt *narrativ tilpasning* og *alliansedannelse* framfor Siss Viks *oppstilling* og *troskap* fra hennes oversettelse av Smiths artikkel ”Endrede tilstander: Karakterer og følelsesmessig respons i film” i *Filmteori* (Fossheim (red.) 1999) og Gjelsviks egne *tilpasning* og *lojalitet* fra hennes artikkel ”Med deg selv som detektor” i *Følelser for film* (Erstad og Solum (red.) 2007). Til tross for at Gjelsvik selv altså senere har valgt andre oversettelser, synes jeg *narrativ tilpasning* synliggjør hvordan dette i hovedsak dreier seg om disposisjon av informasjon i narrasjonen, mens *alliansedannelse* viser på best måte hvordan dette dreier seg om (skiftende) strukturer basert på moralske evalueringer av karakterer.

### 3.7.2 Gjenkjennelse ("Recognition")

Dette handler om at tilskueren mentalt konstruerer en karakter. Karakteren oppfattes med visse menneskelige egenskaper, som en enhet atskilt fra andre karakterer. Dette er svært grunnleggende, men i stor grad forbigått i filmteorien, da det ofte skjer mer eller mindre automatisk. Ifølge Smith er gjenkjennelsen like fullt svært viktig. Man reflekterer som oftest ikke over dette, med mindre filmer utfordrer eller problematiserer gjenkjennelsesprosessen. Eksempler på slike filmer er *Begjærets dunkle mål* (Luis Buñuel, 1977), *Fight Club* (David Fincher, 1999) og *Palindromes* (Todd Solondz, 2004), hvor samme karakter gestaltet av flere skuespillere (Smith 1999a: 259). Under gjenkjennelsen tilskrives fiktive karakterer menneskelige egenskaper, som følelser, holdninger og intensjoner (Gjelsvik 2007: 19). Slike trekk kan også tilskrives karakterer som ikke er mennesker, men for eksempel tegnede dyr eller maskiner.

### 3.7.3 Narrativ tilpasning ("Alignment")

Dette handler om i hvilken grad en films narrasjon gir tilskueren tilgang til informasjon om en karakter. Smith deler dette videre opp i to underkategorier (Smith [1995]2004: 142):

*Spatiotemporal tilknytning* ("spatio-temporal attachment")<sup>44</sup> dreier seg om hvor mye tilskueren er "med" karakteren i tid og rom, altså hvor mange og hvor mye av scenene som vies en karakters handlinger. Dette er nært beslektet med begrepet *fokalisering* fra litteraturteorien (Gjelsvik 2007: 21). Den spatiotemporale tilknytningen kan videre ses i sammenheng med Michael Evans' kortfattede definisjon av en films protagonist fra forrige kapittel – altså den karakteren hvis handlinger vi følger mest. Jo mer spatiotemporal tilknytning vi har med en karakter, jo mer får vi som oftest vite om karakterens trekk og egenskaper (Gjelsvik 2007: 21).

*Subjektiv tilgang* ("subjective access")<sup>45</sup> dreier seg om i hvilken grad narrasjonen gir tilskueren tilgang til karakterens indre liv – altså hva karakteren tenker, mener og føler. Slik tilgang kan gis gjennom for eksempel dialog, musikk og voice over (Smith [1995]2004: 142ff).

Smith skriver videre at filmer varierer veldig i forhold til hvilke strukturer som velges for narrativ tilpasning. Detektivfortellinger gir gjerne tilskueren stor grad av tilpasning til den

---

<sup>44</sup> Jeg foretrekker denne egne oversettelsen framfor Siss Viks *romlig tilgang*, da hennes definisjon kun tar høyde for vår tilknytning til karakteren i rom, ikke tid. Min oversettelse er også nærmere Smiths eget begrep.

<sup>45</sup> Denne oversettelsen er hentet fra artikkelen "Endrede tilstander: Karakter og følelsesmessig respons i film" fra Fosshem (red.) 1999, oversatt av Siss Vik.

som skal løse mordgåten, mens fortellinger han omtaler som melodramatiske som oftest gir tilskueren tilgang til mer informasjon enn noen av karakterene (Smith [1995]2004: 152ff.).

### 3.7.4 Alliansedannelse ("Allegiance")

Dette dreier seg om tilskuerens evaluering av karakteren ut i fra visse moralske kriterier, altså i hvilken grad vi synes han eller hun representerer moralsk foretrukne karaktertrekk

(Smith [1995]2004:188). Gjenkjennelse og narrativ tilpasning er forutsetninger for dette, i og med at man ikke kan evaluere en karakter uten å gjenkjenne ham og få en viss tilgang til hans egenskaper og situasjon (Smith [1995]2004: 85). Men der de to første nivåene kun fordrer at tilskueren *oppfatter* elementene som presenteres i narrasjonen, foretar tilskueren under alliansedannelsen en moralsk og ideologisk  *vurdering* av karakteren (Gjelsvik 2007: 23).

Denne vurderingen har både affektive og kognitive sider, mener Smith. Basert på informasjonen som presenteres gjennom narrasjonen, danner tilskueren visse moralske strukturerer, som han eller hun evaluerer karakteren ut ifra. Smith skriver at dette siste aspektet ved sympatistrukturen er nærmest beslektet med det man vanligvis mener når man snakker om med identifikasjon med filmkarakterer i dagligtalen (Smith 1999a: 260).

Man kan imidlertid innvende at det kun er det siste nivået – alliansedannelsen – som virkelig dreier seg om sympati. Smith skriver selv at man ikke nødvendigvis har sympati med den karakteren som får mest narrativ tilpasning i en film (Smith [1995]2004: 188). Det kan dermed hevdes at Smiths sympatistruktur ikke egentlig er en tredeling av begrepet, men en omdøpning av sympati til alliansedannelse, samt en beskrivelse av to andre, om enn beslektede fenomener.

På den annen side er gjenkjennelse og narrativ tilpasning som nevnt forutsetninger for alliansedannelse. Dermed kan tilskueren heller ikke utvikle sympati med karakterer uten disse nivåene. Smiths tredeling av begrepet sympati er dessuten klargjørende for å beskrive positivt engasjement med karakterer som ikke nødvendigvis er filmens protagonist, og vice versa – altså negativt engasjement med filmers protagonister. Videre gir den oppdelte sympatistrukturen også en innfallsvinkel for å fange opp elementer i tilskuerens karaktervurderinger som ikke nødvendigvis er moralsk forankret, og som følgelig er vurderinger som i utgangspunktet ikke inkluderes i Smiths begrep alliansedannelse. Dette skal jeg komme tilbake til.



### 3.8 Empati og narrasjon

Som jeg så vidt har vært inne på, mener Smith i tillegg at vårt engasjement med filmkarakterer må forklares med empati. Men etter hans syn er dette styrt av sympatistrukturen ("functions within the structure of sympathy") (Smith [1995]2004: 103). Smith deler empati – eller sentral forestillingsevne, som han kaller det<sup>46</sup> – inn i tre prosesser. Disse er "emotional simulation", "affective mimicry" og "autonomic responses". "Emotional simulation" handler om å simulere en karakters følelsesmessige tilstand ved å forestille seg deres opplevelser "fra innsiden", som om man er karakteren. "Affective mimicry" dreier seg om en ikke-frivillig speiling av karakterenes følelser gjennom for eksempel ansiktsuttrykk. "Autonomic responses" er automatiske responser på stimuli, som for eksempel skvetterrefleks når man hører veldig høye lyder, som får tilskueren til å reagere på samme måte som karakteren (Smith [1995]2004: 95ff). I artikkelen "Imagining from the Inside" (1997) nyanserer imidlertid Smith sitt syn på empati, som et svar på kritikk fra kognitivt hold på modellen han presenterte i *Engaging Characters*. Han framholder likevel her at sympatistrukturen har en overordnet funksjon i forhold til empati (Smith 1997: 414ff).

En mer utfyllende kartlegging av begrepet empati er imidlertid gjort av den norske filmforskeren Margrethe Bruun Vaage. Selv om de vektlegger sympati i forhold til empati noe ulikt, vil jeg understreke at Smith og Bruun Vaage tilhører samme forskningstradisjon og presenterer modeller som i langt større grad utfyller enn motsier hverandre. I sin doktoravhandling *Seeing is Feeling: The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film* (2008) argumenterer Bruun Vaage for at empati er nødvendig for en vellykket fiksjonsopplevelse. Hun anerkjenner også Smiths sympatistruktur, men vektlegger at sympati og empati gjerne bygger på hverandre i et komplekst samspill (Bruun Vaage 2008: 79). Hun framholder at empati kan være en forutsetning for å føle sympati (ibid.: 93), men også vice versa. Sympati med en karakter er ofte det som gjør at tilskueren velger å engasjere seg empatisk, mener hun (ibid.: 80).

Et viktig poeng hos Smith er at tilskueren kan engasjere seg i vekslende grad med forskjellige karakterer i en film. Både i form av at graden av sympati med en karakter kan endre seg i løpet av en film (ved at det for eksempel dukker opp informasjon som stiller karakteren i et dårligere lys), men også ved at man kan føle sympati med flere karakterer i

---

<sup>46</sup> Oversettelsen av begrepet "central imagining" er hentet fra artikkelen "Endrede tilstander: Karakter og følelsesmessig respons i film" fra Fosshem (red.) 1999, oversatt av Siss Vik.

filmen. Bruun Vaage mener likeledes at empati med karakterer varierer, og låner sågar Smiths formulering om empati som ”delvis, tentativ og midlertidig”.<sup>47</sup>

I sin artikkel ”Levende bilder: Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm” skriver Bruun Vaage at empati vanligvis defineres som ”å føle det noen andre erfarer” (Bruun Vaage 2007b: 27). I doktoravhandlingen gir hun følgende, mer utfyllende definisjon:

Empathy is partly and temporarily to experience aspects of someone else’s present or expected experience through a shared conscious feeling or subconsciously as a shared neurological state, and understanding this as the other’s experience (Bruun Vaage 2008: 71).

Bruun Vaages syn på empati er ikke veldig ulik Smith sitt. Han skiller mellom frivillig empati, som oppnås ved hjelp av forestillingsevnen vår, og mer automatiske responser. Hos Bruun Vaage går skillet mellom hva hun kaller kroppslig og imaginativ empati. Kroppslig empati er automatiske responser, hvor en følelsesmessig og kroppslig tilstand hos et individ gjenspeiler en tilsvarende tilstand hos et annet. Dette kan være å selv føle tristhet når man observerer at noen andre gråter, eller å kjenne at det rykker i foten når man ser fotballspilleren komme i en god posisjon for å sparke ballen i mål (Bruun Vaage 2008: 69).

Empati har imidlertid også en frivillig, mer kognitiv komponent, som handler om vår vilje til å forestille oss andres opplevelse. Bruun Vaage skriver at ”[i]maginativ empati er å forestille seg å være karakteren, å vite det karakteren vet og ønskene han har – og gjennom dette simulere hva karakteren føler” (Bruun Vaage 2007b: 30). Man kan kanskje si at dette nærmer seg den etymologiske betydningen av begrepet identifikasjon – nemlig *å gjøre seg lik*.

Bruun Vaage argumenterer for at empati er viktig for tilskuerens filmopplevelse av tre hovedgrunner. Empati er viktig for å fylle ut huller i fortellingen (for å forstå karakterene fullstendig må tilskueren ofte forestille seg hva de føler, og forståelse for dette øker igjen tilskuerens motivasjon for å engasjere seg i handlingen), for å skape spenning og forventning (filmopplevelsen intensiveres av å føle det samme som karakterene, men man kan også kjenne empati med en forventet tilstand hos karakteren, som når vi frykter for en karakter som uvitende svømmer i nærheten av en hai), samt for å å framheve det som er av emosjonell

---

<sup>47</sup> Smith 1997:425 fra Bruun Vaage 2007b: 29

betydning for å tolke filmen (man behøver ofte empati for å forstå hva som er viktigst for en karakter, og dermed fullt ut forstå en film) (Bruun Vaage 2008: 65ff).

Hun knytter videre de ulike former for empati til ulike former for narrasjon. Bruun Vaage benytter seg her av Edward Branigans begrep *fokalisering*, og knytter dette til hva hun omtaler som subjektiv og objektiv narrasjon (Bruun Vaage 2008: 152). Dette er vel å merke ikke samme type subjektiv narrasjon som man gjerne finner i filmene Bordwell beskrev som kunstfilmer i forrige kapittel. Tvert imot er det her snakk om en type subjektiv narrasjon i *mainstreamfilmer*. Denne narrasjonen er svært tydelig på hva karakterene føler, gjennom nærbilder, musikk, emosjonelt ekspressivt skuespill og så videre. En vesentlig del av attraksjonen for tilskueren når hun ser slike filmer, er å føle hva karakterene føler. Bruun Vaage argumenterer for at slike filmer gjerne framdyrker sterke følelser av bevisst, kroppslig empati hos tilskueren (ibid.: 177). Som eksempel på slik subjektiv narrasjon i mainstreamfilm bruker Bruun Vaage den siste versjonen av *King Kong* (Peter Jackson, 2005), hvor bruk av svimlende kamerabevegelser og Point of View-innstillinger<sup>48</sup> fra King Kongs perspektiv er ment å gjøre så tilskueren tar del i den store gorillaens opplevelse av å klatre oppover Empire State Building, mens dramatisk musikk og nærbilder av både Ann og King Kong sine uttrykksfulle ansikter er ment å få publikum til å føle det samme som disse karakterene.

Jeg kommer til å se denne formen for subjektiv narrasjon i sammenheng med Murray Smiths begrep narrativ tilpasning, og i særdeleshet subjektiv tilgang til karakteren. Det dreier seg altså om en narrasjon som gjør den subjektive tilgangen til karakterenes følelsesliv så tydelig som mulig, slik at tilskueren kan dele disse følelsene gjennom kroppslig empati.

I motsetning til denne typen narrasjon trekker Bruun Vaage fram en objektiv form for narrasjon, som gjerne finnes i såkalte *dedramatiserte* filmer (ibid: 167). Hun henter dette begrepet fra David Bordwell, som beskriver en fortellerform man for eksempel finner hos filmskaperen Theo Angelopoulos (ibid: 155). Dette er en bestemt form for filmer innenfor Bordwells begrep kunstfilmnarrasjon, som baserer seg på Brecht-inspirerte strømninger for å motvirke tilskuerens empati med karakterene (ibid: 155). Slike filmer kan gi stor grad av spatiotemporal tilpasning til sine karakterer, men svært liten subjektiv tilgang.<sup>49</sup> For eksempel er det typisk at skuespillerne viser liten grad av følelser, og at eventuell musikk og

---

<sup>48</sup> *Point of View*-innstillinger er en teknikk hvor det klippes mellom bilder av hva karakteren ser, og reaksjonsbilder av karakteren. For en mer detaljert beskrivelse, se Bordwell 1985: 60.

<sup>49</sup> Bruun Vaage bruker riktignok ikke selv disse begrepene om denne narrasjonsformen, men holder seg isteden til Branigans begrep *fokalisering*.

narrasjonen forøvrig heller ikke underbygger noen spesielle følelser hos karakterene. Det er heller ikke uvanlig at protagonistene i slike filmer ikke er spesielt sympatiske.

Bruun Vaage beskriver hvordan tilskueren appliserer empati for å få tilgang til karakteren og forstå denne, selv om filmene ikke tilrettelegger for empati. Dedramatiserte filmer gjør nemlig at tilskueren, om han velger å inngå i dette, må ta i bruk imaginativ empati for å forsøke å forstå filmen (ibid.:155). Dette er altså en annen form for empati enn den som de subjektive filmene forsøker å vekke hos tilskueren, og krever en aktiv innsats og vilje fra tilskuerens side. Vi vil se eksempler på begge typer narrasjon i mine filmanalyser.

Disse siste punktene forener på et vis den andre retningen innen kognitiv filmteori, som er opptatt av emosjonens betydning for filmopplevelsen, med Bordwells vektlegging av hypotesedannelser og meningskaping hos tilskueren. Bruun Vaage siterer igjen Murray Smith når hun oppsummerer empatiens funksjon i forhold til de dedramatiserte filmene: "to act as a search-light in our construction of the narrative situation" (ibid.: 170). Selv om det her er snakk om en emosjonell respons, altså empati, vektlegger hun det kognitive, viljestyrte aspektet ved dette, og tegner en modell for hvordan empati hjelper tilskueren med å forstå fortellingen og oppklare gåtefulle elementer. Igjen ser vi at følelser og fornuft, eller emosjoner og kognisjon, ikke står i noe motsetningsforhold, og at de ulike modellene for narrasjon, dramaturgi, sympati og empati kan utfylle hverandre.

### **3.9 Oppsummering**

I dette kapittelet har vi forsøkt å forklare hvordan vi engasjerer oss følelsesmessig med fiksjonskarakterer, og med det beskrive hva slags følelser det er snakk om. Vi har undersøkt flere forklaringsmodeller for begrepet identifikasjon, og etter hvert erstattet dette med begrepene sympati og empati.

Sympati er videre delt inn i tre nivåer i Murray Smiths sympatistruktur, som vil stå sentralt i mine filmanalyser. Denne vil imidlertid bli supplert av Margrethe Bruun Vaages beskrivelser av ulike former for empati. Vi har sett at sympati og empati med fiksjonskarakterer til en viss grad forstås på samme måte som vi føler sympati og empati med virkelige mennesker. Samtidig er slikt engasjement med fiktive karakterer i stor grad styrt av filmens narrasjon, og forskjellige former for narrasjon kan fremme ulike typer empati. I mine

følgende to filmanalyser vil jeg derfor anvende Smiths og Bruun Vaages teoretiske modeller, supplert med de narratologiske og dramaturgiske perspektivene fra det forrige kapittelet, for å se hvordan de to filmene skaper følelsesmessig engasjement hos tilskueren med sine mer eller mindre usympatiske karakterer.

## 4: Å manne seg opp – nok! En analyse av *Falling Down*

### 4.1 Synopsis

*Falling Down* begynner med at den middelaldrende, hvite amerikaneren William Foster, også omtalt som "D-FENS" etter bilskiltet sitt, sitter bom stille i bilkø en svært varm morgen i Los Angeles. Dette anslaget<sup>50</sup> avsluttes med at han forlater bilen sin til fots, angivelig for å "dra hjem" ("Going home", svarer han den overraskede bilisten bak som spør hvor han har tenkt seg). Dermed begir han seg på en vandring gjennom flere av Los Angeles' bydeler.

I samme kø sitter den noe eldre Prendergast, på vei til sin siste dag i politiet før han skal pensjonere seg og flytte til et hus ved en stille innsjø i Arizona sammen med sin kone Amanda. Prendergast hjelper til med å skyve Fosters forlatte bil fra veien, slik at den ikke oppholder trafikken.

Langs vandringen gjennom byen møter Foster en rekke mennesker som provoserer ham, i situasjoner som gjerne resulterer i at han blir aggressiv og voldelig. Denne "voldsspiralen" begynner med at han hisser seg opp over en koreansk kioskinnehavers stive priser og manglende villighet til å veksle penger, hvorpå Foster raserer butikken med innehaverens balltre. Deretter støter han på noen truende gjengmedlemmer, hvis skytevåpen Foster overtar. Han tar senere i bruk våpnene i en hamburgerrestaurant, hvor han blant annet hisser seg opp over at han ikke får servert frokost fordi stedet har gått over til lunchmeny noen få minutter tidligere. Foster treffer også en butikkinnehaver med nynazistiske sympatier, som han ender opp med å ta livet av. Etter hvert kommer han over i de rikere områdene av byen, hvor han blant annet forårsaker at en eldre golfer dør av hjerteinfarkt.

Det viser seg at hjemmet Foster har vært på vei til, nå kun tilhører hans ekskone Elizabeth (Beth) og deres datter Adele. Selv har han flyttet herfra for flere år siden, og bor hos sin mor. Videre får vi vite at han mer enn en måned tidligere ble avskjediget av våpenfirmaet

---

<sup>50</sup> Begrepet *anslag* benyttes i dramaturgisk teori, blant annet i den såkalte *berettermodellen*, som deler klassiske filmer inn i følgende faser: Anslag, presentasjon, fordypning, konfliktopptrapping, konfliktoppløsning og avtoning – gjerne med "point of no return" mellom fordypning og konfliktopptrapping (Se Helmer Hansen 2006 og Eriksen 1988). Jeg har valgt å ikke inkludere denne modellen, da den i stor grad overlapper Fields treaktmodell. Jeg anvender likevel begrepet *anslag*, da det burde være velkjent også fra dagligtalen. Jeg benytter det enkelt og greit om en films aller første, etablerende scene. Likeledes vil jeg benytte meg av begrepet *klimaks*, som gjerne referer til den avsluttende konfrontasjon av filmens konflikt – det vil si det samme som berettermodellen kaller konfliktoppløsning.

han arbeidet for, men likevel har fortsatt å dra fra morens hus med stresskofferten sin hver morgen, som om ingen ting skulle ha skjedd.

Parallelt med Fosters vandring gjennom Los Angeles har vi fulgt Elizabeth og Adele, som har bursdag denne dagen. Elizabeth blir stadig mer engstelig etter hvert som Foster ringer henne, noe han gjør flerfoldige ganger i løpet av dagen filmen skildrer. Det kommer fram at Elizabeth har en rettskjennelse som hindrer Foster å komme nær henne og datteren, grunnet tidligere aggressiv atferd.

Vi følger også politibetjenten Prendergast, som til tross for at dagen hans skal bestå av avsluttende rutiner som innlevering av våpen, tale fra politisjefen og overraskelsesfest fra kollegene, blir stadig mer interessert i innrapporteringer som han knytter til den mystiske mannen med hvit skjorte og slips sine bevegelser gjennom byen. Underveis får vi vite en del om Prendergasts familieforhold og bakgrunn. Han og kona har tidligere mistet sin to år gamle datter til såkalt krybbedød. Det er etter konas ønske han nå skal førtidspensjonere seg og flytte med henne til et hus ved en innsjø i Arizona. Prendergast har videre gått fra å være ”gatepurk” til å drive med kontorarbeid innen politiet. Dette var også konas ønske, etter at Prendergast ble skadet i en skyteepisode. Denne kontoristtilværelsen har gjort at Prendergast blir ansett som feig av sine kolleger. Det er likevel han som, etter å ha blitt stadig mer engasjert i den, løser saken ved å identifisere mannen som har forårsaket de forskjellige episodene som William Foster, og som rykker ut til Elisabeths hus sammen med sin tidligere patruljepartner Sandra. Før dette har han imidlertid også ”mannet seg opp” til å be sin engstelige og nokså masete kone Amanda holde kjeft, i tillegg til å slå til en av kollegene som har ertet ham jevnlig, etter at vedkommende snakket nedsettende om den samme kona.

Når de ankommer huset blir Sandra skutt og skadet av Foster, og Prendergast må ta opp jakten på ham alene.

Filmen ender med at Prendergast konfronterer Foster på en kai i nærheten av Elisabeths hjem, hvor hun har forsøkt å flykte med datteren. Foster framprovoserer her en pistolduell med Prendergast, til tross for at Foster på dette tidspunktet kun er i besittelse av datterens vannpistol. Dette ender med at Prendergast skyter og dreper Foster, noe som vil føre til at datteren får utbetalt Fosters livsforsikring.

I filmens avsluttende scene hylles Prendergast som en helt av sjefen sin foran et oppmøtt pressekorps, hvorpå han svarer med å be sjefen (som tidligere har behandlet ham dårlig) dra til helvete. Vi får avslutningsvis også vite at Prendergast har tenkt til å trosse konas ønske og fortsette i politiet.

## 4.2 Problemstilling

I denne filmen har vi en protagonist, Foster, som i begynnelsen av filmen befinner seg i en lett gjenkjennelig, svært frustrerende situasjon. Dette utarter seg imidlertid til at han går til krig med omverdenen, hvor mange av hans ”fiender” er av en annen etnisk opprinnelse, i tillegg til at han oppfører seg svært truende mot sin egen familie. Spørsmålet jeg først og fremst ønsker å besvare i dette kapittelet, er:

*I hvilken grad legger filmens narrasjon opp til at vi skal alliere oss med Foster og hans prosjekt?*

Filmene har imidlertid også en annen sentral mannlig karakter, Prendergast, som også kan sies å være en protagonist, men som til dels står i et motsetningsforhold til Foster – og som sågar tar livet av Foster i filmens klimaks. Jeg ønsker derfor også å undersøke i hvilken grad vi er ment å alliere oss med denne karakteren, og på hvilken måte det påvirker vår eventuelle allianse med Foster.

Store deler av min analyse vil fokusere på hvordan både Foster og Prendergast framstilles med vekslende grad av sympatiske egenskaper, og at filmens moralske struktur presenterer dem begge med ambivalens. Et sentralt poeng vil være hvordan filmens narrasjon setter de to karakterene opp mot hverandre, både tematisk og dramaturgisk.

Analysen vil derfor utforske hvilke konsekvenser det har for tilskuerens engasjement at en film har to protagonister med motstridende mål. Vi vil dessuten se at dette får betydning for hvordan filmen tematiserer maskulinitet og aggresjon.

Slik sett er denne analysen et bidrag til å vise at tilskuerengasjement – i denne filmen hovedsakelig sympati, men også empati – kan være vesentlig for hvordan klassisk, narrativ film formidler sitt budskap omkring et tema.



### 4.3 De to viktigste karakterene

Jeg vil begynne min analyse med å ta for meg filmens innledende scener i nokså stor detalj. Dette fordi disse scenene etablerer de jeg vil argumentere for at er filmens to viktigste karakterer og sågar protagonister, nemlig Foster og Prendergast. Hvordan narrasjonen introduserer disse karakterene er vesentlig, da narrasjonen allerede her legger noen klare føringer for hvordan tilskueren vil evaluere dem. Det er jo vanligvis i filmers innledende scener at det inngås en ”pakt” med tilskueren om hvem vi skal sympatisere med, og hva disse karakterenes prosjekt(er) og mål går ut på.<sup>51</sup>

#### 4.3.2 Introduksjonen av Foster

Filmen starter altså med at Foster står fast i en urokkelig trafikkork en svært varm morgen. Dette er en slik scene som Carol Clover i sin artikkel ”White Noise” (1993) kaller en ”Everyone scene”, som det er mange av i filmen. Dette vil si scener som beskriver frustrerende, hverdagslige episoder det er lett å kjenne seg igjen i (Clover 1993: 8). Foster framstår da også, etter utseendet å dømme, som en helt vanlig amerikansk middelklassemann på vei til jobb, med kort hår, briller, hvit skjorte og slips.

Etter at fortekstene presenteres til sort bakgrunn, lydlagt av Fosters tunge pusting, åpner filmen med en lang kamerakjøring som begynner med et ultranært bilde inn i Fosters munn. Deretter beveger kameraet seg over hans svette ansikt til et nærbilde av øynene hans, for så å bevege seg videre i en sirkulær panorering over bilene som står nærmest den han selv sitter i. Her ser vi barn med forskjellig etnisk bakgrunn (både i personbiler og i en buss) og noen hvite forretningsmenn som snakker høylydt og hissig i mobiltelefon. Tagningen slutter med et utsnitt tilbake på Foster, som slår etter en flue på nakken sin.

Jeg vil hevde at narrasjonen gjennom hele denne scenen forsøker å få tilskueren til å dele karakteren Fosters subjektive opplevelse av situasjonen. Den første tagningen starter som nevnt så å si nede i Fosters hals, med mer ekstreme nærbilder enn man vanligvis ser i klassisk Hollywoodfilm. Å begynne panoreringen her kan leses som at han er tørst og tørr i munnen – noe som er svært sannsynlig i og med at det åpenbart er en svært varm dag, også for en californisk gradestokk (som framgår av alle de svettende menneskene, i tillegg til at det ofte

---

<sup>51</sup> Se for eksempel Eriksen 1988: 62.

er varmedis i bildet – også i anslaget). Kombinert med Fosters tunge pusting på lydbildet (som altså introduseres forut for det første bildet) skapes en følelse av at hele situasjonen er kvelende. Før kameraet beveges rundt de andre bilene får vi et nærbilde av øynene hans, et grep som kan forstås som at den påfølgende panoreringen skal gjengi hva karakteren ser, i tillegg til at vi kan lese frustrasjonen og (den forsøkt undertrykte) desperasjonen i blikket hans. Dette er imidlertid ikke noen klassisk *Point of View*-teknikk, som vanligvis består av *klipp* mellom innstillinger av hva karakteren ser og karakterens reaksjoner på dette.

Den sirkulære kamerabevegelsen plasserer Foster i senter for både narrasjonen og situasjonen, fanget mellom alle de andre stillestående bilene. Dette understrekes også av fraværet av diegetisk lyd<sup>52</sup> i begynnelsen, hvor vi først kun hører Fosters pusting. Den lange tagningen er med på å gi en fornemmelse av at tiden nærmest står stille, og står i kontrast til den påfølgende sekvensen, som dermed blir desto mer virkningsfull. Disse neste bildene har en stadig hurtigere klipperytme, og skifter mellom nærere og nærere utsnitt av detaljer ved situasjonen som man må anta at irriterer Foster, deriblant diverse bilklistremerker (blant annet med teksten ”How Am I Driving? Dial 1-800-EAT SHIT!”), hissige mennesker, rykende eksos, blinkende trafikkskilt, den ikke-fungerende vifta i bilen hans, vinduet som ikke lar seg sveive ned og den nevnte flua som virrer rundt i bilen hans. Dette er hovedsakelig presentert gjennom *Point of View*-innstillinger, hvor det klippes mellom hva Foster ser og nærbilder av en stadig mer frustrert Foster. Lydbildet blir også stadig mer intenst, og utvikler seg fra kun Fosters pusting til å inkludere blant annet høylydte mennesker, motordur fra bilene, radioprating, tutende bilhorn og helikopterstøy, i tillegg til et etter hvert svært intenst og dramatisk filmmusikkspor. Scenen bygges opp til et slags klimaks hvor Foster åpner døra og gisper etter luft. Med dette blir lydbildet langt mer dempet, til mer av en realistisk, diegetisk bakgrunnslyd, som gir følelsen av at Foster endelig får puste ut – hvilket vi også ser ham gjøre. Det halvnære kamerautsnittet holdes forholdsvis lenge, til det så klippes til et større utsnitt av at en noe forvirret Foster forlater bilkøen.

Åpningssekvensen kan sies å beskrive Fosters frustrasjon, hvilket skjer gjennom narrative grep ment å gi tilskueren inntrykk av karakterens subjektive opplevelse av situasjonen. I Murray Smiths terminologi har denne innledende scenen gjort at vi *gjenkjenner*

---

<sup>52</sup> Begrepet *diegetisk lyd* omfatter lyd som har en naturlig forankring innenfor fiksjonsuniverset, som for eksempel dialog, trafikkstøy eller musikk som spilles fra lydkilder som er tilstede i scenen. *Ikke-diegetisk lyd* omfatter lyd med forankring utenfor fiksjonsuniverset, som for eksempel stemningsskapende filmmusikk (Braaten et al. 1994: 26). Jeg vil imidlertid også bruke uttrykket *diegetisk motivert* mer generelt om narrative elementer, ikke utelukkende lyd, for å presisere at disse har sin motivasjon innenfor fiksjonsuniverset.

William Foster som en karakter. Scenens struktur gir også en klar *narrativ tilpasning* til ham, og da både spatiotemporal tilknytning og subjektiv tilgang. Narrasjonens presentasjon av disse hendelsene er veldig nært knyttet til Foster, vi opplever dem så å si gjennom ham. Vi gis i hvert fall svært tydelige indikatorer på hva han føler om situasjonen, og det kan argumenteres for at filmskaperne her ønsker å skape *empati* med Fosters situasjon. Denne scenen kan minne om den typen subjektiv narrasjon Bruun Vaage beskrev for visse mainstreamfilmer, hvor narrasjonen i utpreget grad tydeliggjør hva karakterene føler gjennom nærbilder, musikk, emosjonelt ekspressivt skuespill og så videre, og dermed skaper sterk kroppslig empati hos tilskueren.

Vi vet foreløpig ikke stort mer om Foster enn hvordan han ser ut, men narrasjonen gir et tydelig bilde av en situasjon det er lett å kjenne igjen – og kjenne seg igjen i. Slik sett kan vi lese denne scenen ”gjennom” Foster og forstå hans opplevelse av den både via den narrative tilpasningen (innenfor sympatistrukturen) og emosjonell innlevelse (kroppslig empati). Jeg vil imidlertid hevde at åpningsscenen ikke danner grunnlag for noen sympati med Foster ut ifra det tredje nivået av Smiths sympatistruktur, nemlig *alliansedannelse*.

Man kan for så vidt argumentere for at narrasjonens vektlegging av ”typiske” irritasjonsmomenter ved hva Clover kaller ”Everyone scenes”, hvor vi presenteres en tilsynelatende vanlig mann i en lett gjenkjennelig situasjon med svært irriterende omgivelser og ditto mennesker, kan skape sympati med Foster. Dette forutsetter i så tilfelle at dette ”typisk dagligdagse” aspektet allierer oss med ham som en representant for oss ”vanlige” folk. Og at vi ser ham i motsetning til for eksempel de hissige, mindre sympatiske forretningsmennene i bilen ved siden av ham. Filmen spiller i stor grad på en slik alliansedannelse gjennom situasjoner man kan kjenne igjen fra hverdagen, men i denne scenen tror jeg imidlertid dette aspektet i større grad er med på å framkalle empati enn sympati (i betydningen alliansedannelse). Vi evaluerer ikke nødvendigvis Foster som en sympatisk karakter selv om vi kan forstå hvordan han opplever situasjonen gjennom kroppslig empati og narrativ tilpasning. For selv om vi har fått stor grad av spatiotemporal tilknytning med Foster, har ikke dette gjort oss kjent med noen av hans karaktertrekk, utover hans problemer med å holde ut situasjonen. Dermed har vi ikke fått tilstrekkelig med informasjon til å etablere noen klar moralsk struktur i filmen.

Jeg vil derfor hevde at anslaget gjør at vi kan leve oss inn i Fosters situasjon gjennom gjenkjenning, narrativ tilpasning og kroppslig empati, men ikke gjennom alliansedannelse.

Til slutt makter ikke Foster mer, og bestemmer seg for å gå fra bilen. Dette kan anses som filmens igangsettende hendelse, da dette nokså drastiske valget danner utgangspunktet for den videre handlingen. Her uttales også Fosters mål: Han skal hjem.

### **4.3.3 Introduksjonen av Prendergast**

Neste scene introduserer Prendergast, som sitter noe lenger bak i samme trafikkork. Han virker åpenbart mindre frustrert over kødannelsen, der han i første bilde humrer av at noen har tegnet en figur som er i ferd med å forsvinne ned i en kvinnes bikinioverdel på en reklameplakat. Her viser narrasjonen (gjennom den spatiotemporale tilknytningen) hans karaktertrekk tydeligere fra begynnelsen av enn tilfellet var med Foster: Når en yngre politimann på motorsykkel ankommer med ulende sirener for å få fjernet Fosters forlatte kjøretøy, går Prendergast ut av bilen sin og hjelper til med å løse situasjonen, og det er han som foreslår å skyve Fosters bil ut av veien framfor å tilkalle kranbil. Denne hjelpsomme og muntre eldre mannen kan sees i kontrast til den hissige og frekke yngre politimannen, som repliserer med et sarkastisk ”Lucky me” når Prendergast forteller at han var heldig som traff ham, i og med at det er Prendergasts siste dag som politimann. Da den yngre politimannens motorsykkel velter mens de skyver vekk Fosters bil, rykker Prendergast til for å få den på beina igjen, men blir strengt bedt av den mindre sympatiske kollegaen om å holde seg unna.

I tillegg hjelper en annen mann til med å fjerne Fosters bil. Dette er sjåføren som bevitnet at Foster forlot køen. Denne karakteren kan også relativt sett sies å være mindre sympatisk enn Prendergast, i og med at han er vel så opptatt av å utøve sitt yrke som fliseselger enn å hjelpe til med å løse situasjonen, i tillegg til å være oppskjørtet og anmasende – i klar kontrast til den roligere og mer klartenkte Prendergast. Da sistnevnte blir kommandert tilbake til bilen av politimannen som forsøker å rette opp motorsykkelen sin, blir fliseselgeren noe patetisk stående igjen alene og holde Fosters bil oppe i skråningen, mens han desperat forsøker å påkalle politimannens oppmerksomhet.

Introduksjonen av Prendergast kan leses i lys av det tredje nivået i Smiths sympatistruktur, altså alliansedannelse. Scenen illustrerer Smiths poeng om hvordan en

karakter kan presenteres som sympatisk ved å vise ham sammen med andre, mindre sympatiske karakterer, i en situasjon hvor visse karaktertrekk er framtrepende og tydelige (Smith [1995]2004:84ff). Karakterens relative plassering innenfor denne moralske strukturen (om enn kun bestående av Prendergast i møte med bikarakterer vi ikke kommer til å møte igjen senere i filmen) gjør at tilskueren plasserer sin sympati hos, eller allierer seg med, (i dette tilfellet) ham.

Scenen presenterer videre to vesentlige, hovedsakelig positive karaktertrekk hos Prendergast, nemlig at han er god til å løse problemer (som vil gi seg utslag i at han løser filmens kringgåte) og at han virker komfortabel med å kommunisere med fremmede mennesker (som også er viktig for at han løser den samme kriminalsaken).

Man behøver likevel ikke utelukkende lese Prendergast som en sympatisk skikkelse ut fra denne introduksjonen. Den første scenen ga jo en veldig heftig, sterkt subjektiv beskrivelse av hvordan Foster opplevde bilkøen, med mange frustrasjonsmomenter de fleste vil kunne kjenne seg igjen i. Når man rett etter dette introduseres for en mann som sitter og smiler og humrer av en ikke spesielt morsom tegning i den samme bilkøen i den samme varmen,<sup>53</sup> er det fullt mulig å se ham som en noe godfjottete mann som er blid og vennlig inntil det irriterende. Dette inntrykket kan man også få ut fra hvordan han iler til for å hjelpe til med å fjerne den forlatte bilen, og at han muntert forteller den åpenbart uinteresserte yngre politimannen at det er hans siste dag på jobb. Denne ”andre siden” av Prendergasts imøtekommenhet vil vi da også se mer av senere i filmen, og ligger sågar til grunn for utviklingen han skal gå igjennom, som jeg skal komme tilbake til.

#### **4.4 En manns krig mot verden**

Neste scene viser Elizabeth og datteren Adele på vei hjem fra noe som ser ut som en tur i butikken. Fra gata utenfor hører de at telefonen ringer inne i huset, og skynder seg inn. Når Elizabeth svarer, klippes det til Foster i den andre enden. Han sier imidlertid ingen ting. På dette tidspunktet vet vi ikke hvilken relasjon de har, men det er naturlig å anta det er hans

---

<sup>53</sup> At Prendergast ler av tegningen er imidlertid trolig også inkludert av mer ”plott-messige” årsaker. Han gjenkjenner nemlig tegningen senere, da han og Sandra oppsøker Mr. Lees kiosk, og med dette innser han at ”D-FENS” er identisk med eieren av den forlatte bilen fra bilkøen samme morgen. Men ikke desto mindre er denne humringen det første inntrykket vi får av Prendergast, og er dermed en essensiell del av tilskuerens første grunnlag for å evaluere karakteren.

kone og barn, i og med at han i første scene sa at han skulle hjem. At han ikke sier noe, kan tyde på at forholdet hans til dem er vanskelig, eller at det han vil si sitter langt inne. Dette skaper ikke nødvendigvis sympati med ham, men i det minste nysgjerrighet på hvorfor han ringer og relasjonen dem i mellom. Vi har heller ikke blitt presentert noen negative karaktertrekk ved Elizabeth som vil gjøre ham relativt sett mer sympatisk enn henne. Vår narrative tilpasning har imidlertid hittil ligget hos Foster, mens hun introduseres for oss i denne scenen. Vi ser ham sjekke om han har penger til å ringe på ny etter hun har lagt på,<sup>54</sup> noe som tyder på at dette er viktig for ham. Når han så ikke har nok, går han inn til dagligvarekiosken til koreaneren Mr. Lee.<sup>55</sup>

Her skaper narrasjonen en nokså klar alliansedannelse med Foster, da denne scenen introduseres med et nærbilde av at Lee tømmer ruller med mynter ned i kassaapparatet. Dette er et narrativt grep som gjør at vi finner innehaveren urimelig når han nekter å veksele med mindre Foster kjøper noe, og dermed dannes en moralsk struktur hvor vi allierer oss med Foster. Dette kan også sies å understrekes av Lees uflidde og svette oppsyn, røykende på en sigarett. Disse elementene i framstillingen av karakteren gjør at han lettere assosieres med skurker enn helter innen klassisk sjangerfilmtradisjon.

Lee er ikke noe mer velvillig innstilt til veksling etter at Foster har valgt en colaboks som viser seg å være for dyr til å gi ham tilstrekkelig med veksel tilbake. Foster forsøker å argumentere for å få brusen til en lavere pris, men Lee ber ham betale summen varen koster, eller forlate butikken. Når Foster så nekter å gjøre som han sier, griper Lee etter balltreet han oppbevarer som beskyttelse ("defense"), men blir overmannet av Foster, som begynner å knuse varene i kiosken i raseri over de høye prisene på dem. Selv om Foster åpenbart er rabiatt og svært aggressiv på dette tidspunktet, har han først forsøkt seg med argumentasjon, og scenens sympatistruktur har fram til dette alliert oss med ham. Det er mulig vår sympati svekkes betraktelig når han begynner å bedrive hærverk på den nå svært ynkelige kioskeierens varer, men det er også sannsynlig at hans oppførsel gjenspeiler en slags utløp for raseri man kan fantasere om, men som de færreste vil leve ut i virkeligheten.

---

<sup>54</sup> Scenen fortsetter altså å følge Foster etter Elizabeth legger på, selv om den startet med henne.

<sup>55</sup> Man kan eventuelt forsøke å lese scenen hvor Foster ringer Elizabeth med hva Bruun Vaage omtalte som imaginativ empati, men ut fra informasjonen som gis, vil man neppe få særlig mer ut av dette enn det som allerede er nevnt.

Verdt å merke seg er det også at scenen avsluttes med at Foster betaler for varen (til prisen han opprinnelig ønsket) og forlater kiosken. Her understreker narrasjonen at Foster er en mann med en viss moral - han er ingen tyv.<sup>56</sup>

I neste scene med Foster, møter han to gjengmedlemmer av latinamerikansk opprinnelse. De er svært truende og trekker sågar en springkniv mot Foster, som har satt seg ned på ”deres” område for å tette et hull i skoen sin. Gjengmedlemmene er nokså stereotypet framstilte ”bad guys”, som krever at han gir dem stresskofferten sin. Scenens moralske struktur allierer oss nokså udelt med Foster, som igjen forsøker seg med argumentasjon. Når han velger å fysisk kjempe imot, og faktisk klarer å jage gangsterne vekk med balltreet, snur de brått fra å være selvsikre og skremmende til redde og ynkelige. Scenen viser Foster som en mann som tør å snakke de truende gjengmedlemmene midt imot, og som evner å snu situasjonen slik at han ydmyker dem og skremmer dem vekk. Slik sett representerer (også denne) scenen en situasjon tilskueren neppe hadde taklet på samme måte som Foster – men gjerne skulle ha taklet slik. Det fleste har opplevd situasjoner hvor man skulle ønske man var i stand til å ta igjen slik Foster gjør her.

Carol Clover skriver at ”*Falling Down* has been widely reviewed as an everyman tale and D-Fens characterized as ’Joe Normal’, ’average citizen’, ’universal hero’ or simply ’all of us’” (Clover 1993: 8). Mange av situasjonene han møter er som nevnt svært gjenkjennelige fra dagliglivet, med vekt på frustrerende sider av disse. I tillegg til bilkøen i åpningsscenen er muligens scenen på burgerrestauranten Whammyburger den mest utpregede i så måte. Her møter Foster en ekstremt firkantet politikk om at det ikke er mulig å bestille frokost, siden de gikk over til lunchmenyen klokken halv tolv, presentert med et påtatt, ”kundevennlig” smil. Foster ser på klokken, som viser tre over halv. Når han senere har fått en burger, provoseres han over forskjellen mellom den store og saftige burgeren som er avbildet over disken og den tynne og tørre lefsa han har blitt servert.

Foster har altså fått nok av slike frustrerende hendelser i dagliglivet (og dermed ser han seg også nødt til å true Whammyburgers betjening med våpen for å få sin frokostmeny). *Falling Down* kan leses som en historie om en vanlig mann går til krig mot en verden han ikke lenger aksepterer. Filmens ”tagline” bekrefter dette: “The adventures of an ordinary man at war with

---

<sup>56</sup> I tillegg til at det naturligvis har en komisk effekt at han velger å betale for colaboksen etter å ha ødelagt varer for langt større verdier.

the everyday world”.<sup>57</sup> Foster selv vil muligens hevde at han ikke går til krig, kun forsvarer seg (han kalles jo også ”D-FENS”). “I’m just standing up for my rights as a consumer”, sier han i Mr. Lees kiosk (og han vil nok hevde at han gjør det samme på burgerrestauranten), og senere i filmen uttrykker han at han ikke vil skade noen som ikke prøver å gjøre ham noe. Filmens lydbilde understreker imidlertid ”tag-linja” om at Foster er gått til krig. Scenene med Foster er akkompagnert av musikk nokså typisk for krigsfilmer (med dystre, monotone synthesizere og dramatiske, militærmarsjaktige trommer), og inneholder også svært ofte lyden av helikoptere. Dette er riktignok ikke en uvanlig lyd i Los Angeles, men er påfallende tydelig og hyppig brukt i *Falling Down*. På film gir gjerne denne lyden assosiasjoner til Vietnamkrigen, som Drew Whitelegg har påpekt i sin artikkel ” Keeping Them Peeled”: *Falling Down, Vision and Experience in the Modern City*” (Whitelegg 1999:5). Dette lydbildet kan gi en følelse av at Los Angeles generelt har blitt en krigssone, men fraværet av denne type ”krigsfilmlyd” i scenene som følger andre karakterer enn Foster taler for at narrasjonen vil framheve at det er han som har gått til krig. Filmen portretterer altså de ”dagligdagse” situasjonene på en rimelig ekstrem og karikert måte, nærmere bestemt som en slags krigshandlinger.

#### 4.5 Subjektiv virkelighet?

Nå er det imidlertid ikke nødvendigvis noen objektiv virkelighet som skildres i *Falling Down*. Som tidligere beskrevet er anslaget i stor grad en subjektiv beskrivelse av hvordan Foster opplever bilkøsituasjonen, som igjen gjør at vi opplever den gjennom empatisk innlevelse med ham. Krigslydbildet som følger ham på vandringen gjennom Los Angeles kan også sies å illustrere hans subjektive oppfatning av at han er i krig med omverdenen. I tråd med dette kan det vær rimelig å anta at også menneskene han møter er framstilt slik han opplever dem – at for eksempel Mr. Lees skitne, uflidde ”bad guy”-framtoning, samt hans uhøflige, mumlende og gebrokne kommunikasjon er beskrevet i filmen slik Foster opplever ham. Men selv om scenene med Foster (spesielt gjennom lydbildet) gir en viss grad av subjektivitet i tråd med Bruun Vaages beskrivelser av en del mainstreamfilmers narrasjon, så synes anslaget å være et slags unntak i så måte. Resten av filmens narrasjon gir ikke like ekstrem grad av subjektiv tilgang til Foster som denne innledende scenen. Videre mener jeg det vil være feil å hevde at

---

<sup>57</sup> Kilde: <http://www.imdb.com>



*Falling Down* er spesielt preget av subjektivitet når det gjelder hvordan bikaarakterene presenteres.

Mr. Lee, for å holde meg til eksempelet, dukker nemlig også opp senere i filmen på Prendergasts kontorpult. Dette er en scene som ikke kan ses gjennom Foster, men enten subjektivt via Prendergast, eller via en mer objektiv narrasjon enn den man eventuelt opprinnelig fikk presentert Lee gjennom. Selv om situasjonen er annerledes, og Mr. Lee naturligvis ikke har anledning til å yte Prendergast noen (dårlig) kundeservice i denne scenen, er han i hovedtrekk presentert lik som da vi først møtte ham – utseendet hans er fortsatt uflidd og uttalen hans er stadig gebrokket.

Filmen framstiller svært mange av karakterene på en nokså karikert måte, men dette gjøres rimelig konsekvent – og ikke kun i scenene med Foster. Jeg vil derfor snarere tilskrive dette filmens sjangertilhørighet, da den låner trekk fra komedien.

*Falling Down* er imidlertid ikke noen enkel film å sjangerplassere. Både de karikerte menneskeskildringene, de ekstreme situasjonene og ikke minst Fosters ekstreme reaksjoner på dem, gjør at den har en del humoristiske elementer. Samtidig er filmen også et drama, først og fremst via tematikken rundt både Foster og Prendergasts familieforhold. Gjennom Prendergasts oppklaring av ”saken D-FENS” er filmen også en slags politithriller, i tillegg til at den har elementer av krigs-, action- og westernfilm.<sup>58</sup>

I denne sammenhengen er mitt poeng imidlertid at filmen er konsekvent i forhold til hvordan bikaarakterene presenteres. De virker ikke spesielt karikerte *i forhold til* om det er Foster eller Prendergast som opplever dem. Videre vil jeg si at Foster i seg selv er nokså karikert framstilt, som en tidvis komisk nevrotisk figur, og til andre tider komisk handlekraftig ”actionhelt” – for ikke å si en parodi på en actionhelt.<sup>59</sup> Prendergast kan også

---

<sup>58</sup> Krigs-/actionfilmelementene i filmen er først og fremst å finne i lydbildet når Foster er ”i krig”, men etter hvert også i form av hans antrekk og våpen. Samt naturligvis filmens actionsekvenser, slik som når gjengmedlemmene forsøker å drepe Foster i en ”drive by-shoot”. Filmens elementer av western er først og fremst den avsluttende ”shoot out’en” på brygga.

<sup>59</sup> Det er gjort en del studier av hvordan filmstjerner kan skape forventninger hos tilskueren om hva slags karakterer de gestalter, slik for eksempel John Waynes navn på filmplakaten gjorde at man regnet med å se en viss type westernhelt (Braaten et al 1994: 97). Dette er et perspektiv jeg har valgt å utelate i mine analyser, både fordi mitt hovedfokus er på narrative grep, og fordi det ikke framstår som spesielt relevant for skuespillerne i noen av mine to utvalgte filmer. Ingen av navnene på *Naked*s rolleliste var spesielt berømte da den hadde premiere. Det var riktignok flere av skuespillerne i *Falling Down*, deriblant Michael Douglas og Robert Duvall som spiller henholdsvis Foster og Prendergast. De hadde imidlertid såpass forskjelligartede filmer bak seg at det er vanskelig å peke på noen konkrete forventninger hos tilskueren om hva slags karakterer de ville framstille i denne filmen. Likevel kan man muligens hevde at hans roller i actionkomediene *Romancing the Stone* (Robert

tidvis oppfattes som noe karikert framstilt, som i begynnelsen når han humrer av tegningen på reklameplakaten. Han er imidlertid framstilt som mindre karikert enn de fleste andre karakterene i filmen. Her er han i selskap med Fosters ekskone Elizabeth og Prendergasts ekspatrujepartner Sandra.

Hvordan karakterer presenteres som mer eller mindre realistiske og komplekse versus karikerte og endimensjonale, vil jeg imidlertid komme grundigere tilbake til i min analyse av *Naked*, hvor dette er et (enda) viktigere poeng for hvordan narrative strukturer gjør at tilskueren danner ulike typer allianser med karakterer.

#### **4.6 Rasistisk voldsmann eller middelklassehelt**

Jeg ønsker nå å vende tilbake til problemstillingen om hvorvidt filmen legger opp til at vi skal sympatisere med Fosters krig med omverdenen. Jeg vil vise at narrasjonen i stor grad framstiller Foster og hans prosjekt med ambivalens, og deretter at vi også er ment å sympatisere med andre karakterer.

Slik jeg har beskrevet scenen med Foster så langt, har anslaget skapt empati med Foster, mens de påfølgende møtene med Mr. Lee og gjengmedlemmene i stor grad har alliert oss med ham gjennom scenenes moralske struktur. Selv om jeg har påpekt at Foster også kan anses som overdrevent aggressiv mot disse karakterene, er de klart framstilt som både usympatiske og (dette gjelder spesielt gjengmedlemmene) fiendtlige. Narrasjonen synes dessuten å dyrke fram både empati og sympati med Fosters frustrasjoner over hverdagens mange hindre. Carol Clover skriver således at filmen skapte jubel og applaus i flere amerikanske kinosaler (Clover 1993:7).

Jeg har tidligere vært inne på at Foster i denne scenen neppe reagerer slik den jevne tilskuer ville gjort, men muligens på en måte mange skulle ønske man hadde mot til å reagere. Murray Smith har påpekt at man som tilskuer ofte danner allianser med karakterer med egenskaper og trekk man ikke nødvendigvis selv innehar, men som man skulle *ønske* man hadde (Smith 1999b: 221) Om man således mener Foster handler på en måte man gjerne skulle gjort selv, kan man se Foster som representant for heltetypen manualforfatter Dona

---

Zemeckis, 1984) og oppfølgeren *The Jewel of the Nile* (Lewis Teague, 1985) hadde gitt Douglas et visst "image" som humoristisk, delvis ironisk actionhelt.

Cooper omtaler som ”Everyman Hero”.<sup>60</sup> Dette er en helt som i utgangspunktet er en ”vanlig dødelig”, vanligvis med masse tvil til egne evner, som først blir en skikkelig helt når han eller hun bryter ut av denne usikkerheten. Eller man kan rett og slett anse Foster som en ”Idol Hero”, en selvsikker helt som beveger seg bestemt mot sitt mål og bekjemper motstanden langs sin vei.

Samtidig er det mulig å hevde at Fosters eskalerende aggressive atferd tegner en karakter man kan lese med moralsk ambivalens, for ikke å si antipati. Dette er først og fremst knyttet til hans overdrevne voldsbruk.

Vold er riktignok ofte presentert som en effektiv problemløser på film, og hvordan tilskueren reagerer på vold på film kommer an på hvordan denne framstilles og hvordan utøveren og offeret plasseres innenfor filmens moralske struktur. Den tidligere nevnte James Bond har jo for eksempel rett til å drepe og løser mange situasjoner med vold. Men når slike helter tyr til vold oppleves det vanligvis som nødvendig – i 007’s tilfelle står det jo som oftest om å redde verden. Foster handler derimot ofte både overdrevent og uberettiget aggressivt. Selv når han blir truet med springkniv av gjengmedlemmene, er det ikke usannsynlig at han kan slippe unna dersom han gir dem stresskofferten, som vi senere får vite kun inneholder et eple og en matpakke. Men han velger isteden å stå opp mot dem, og jage dem vekk med balltreet sitt. På den annen har de riktignok truet ham med våpen. Det er mer enn man kan si om betjeningen på Whammyburger, som kun (om enn med svært lite fleksibilitet) følger sine regler. Her er det Foster som truer dem, sågar med skytevåpen.

Slik overdreven aggresjon kan hemme alliansedannelsen med Foster. Margrethe Bruun Vaage skriver således at tilskueren vil at onde karakterer skal få sin straff, men i proporsjon til hvor onde de er. Er straffen for hard, tenderer tilskueren isteden til å synes synd på karakteren (Bruun Vaage 2008: 166).

Fosters aggressive atferd blir ytterligere moralsk tvilsom i lys av at så mange av hans ”motstandere” er av annen etnisk opprinnelse enn ham selv. Scenen med kioskinnehaveren Lee inneholder flere elementer som gjør at Foster kan oppleves som rasistisk. Foster reagerer tidlig i scenen på Lees utydelige og dårlige uttale, og holder en ”tale” om hvordan Lee har kommet til Fosters hjemland uten en gang å gidde å lære seg språket skikkelig. Han stiller

---

<sup>60</sup> Dona Cooper skisserer i sin manual ”Writing Great Screenplays for Film and TV” ([1994]1997) fire ulike typer helter (som hun bruker synonymt med protagonister, slik jeg har definert det). Disse er ”The Idol Hero”, ”The Everyman Hero”, ”The Underdog Hero” og ”The Lost Soul Hero” (Cooper [1994]1997: 94ff)

deretter Lee et retorisk spørsmål om han er klar over hvor mange penger USA har gitt Korea. Slike aspekter kan leses som at filmen gir uttrykk for overdrevent nasjonalistiske, muligens rasistiske holdninger.<sup>61</sup> Dette er igjen et spørsmål om hvordan man evaluerer Foster i forhold til sympatistrukturen, som er såpass ambivalent at ulike grupper publikummere trolig vil kunne evaluere ham ulikt, på bakgrunn av ulik kulturell og politisk tilhørighet.

I denne forbindelse vil jeg trekke inn noen klargjørende distinksjoner Murray Smith har gjort vedrørende eventuell alliansedannelse med amoralske, såkalte ”perverse” karakterer, som er relevante i forhold til muligheten for å sympatisere med Foster som en *amoralsk* karakter. Smith poengterer at slike rene ”perverse alliansedannelser” (“perverse allegiances”) i utgangspunktet er svært sjeldne, i hvert fall i mainstreamfilm. Han mener alliansedannelse med denne typen karakterer oftest skyldes karakterens relative plassering innenfor filmens moralske struktur – Ray Liottas gangsterkarakter i *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990) er eksempelvis mindre psykopatisk og voldelig enn den Joe Pesci spiller. Dermed mener Smith at det egentlig ikke er snakk om å sympatisere med en karakter på grunnlag av dennes amoralske trekk, men på grunnlag av denne karakterens relativt sympatiske framstilling ut ifra den moralske strukturen narrasjonen presenterer (Smith 1999b: 224). Jeg anser dette som svært relevant for hvordan vi evaluerer Foster, som tidligere beskrevet.

Om man derimot ikke finner noen slik plassering som gjør en amoralsk karakter relativt sett sympatisk, men likevel plasserer sin sympati med karakteren, er det i følge Smith to forskjellige måter man kan gjøre dette på. Han kaller disse *førsterangs* og *annenrangs* pervers alliansedannelse. Den sistnevnte kategorien innebærer at tilskueren ikke nødvendigvis sympatiserer med de amoralske karaktertrekkene eller handlingene *per se*, men *fordi* dette er stemplet som amoralsk av samfunnet – altså en slags motkulturell innstilling. Man kan for eksempel se for seg ungdom som ”digger” karakteren Hannibal Lecter (fra *The Silence of the Lambs*) fordi det oppleves som opprørsk å like en karakter som nyter å drepe og spise mennesker. En ”førsterangs” pervers alliansedannelse ville ifølge Smith være å faktisk sympatisere med handlinger som drap og kannibalisme.

Disse distinksjonene kan anvendes i forhold til ulike lesninger av Foster. Man kan tenke seg et publikum som jubler når Foster går amok på Mr. Lees matvarer *fordi* Lee er av koreansk opprinnelse – altså hva man må kunne kalle en førsterangs pervers alliansedannelse.

---

<sup>61</sup> Selv om narrasjonen kan sies å fremme et annet standpunkt av at Foster stilles i en viss forlegenhet av at han ikke vet svaret når han får spørsmålet i retur.

Jeg vil imidlertid hevde det nok i større grad er snakk om en slags annenrangs pervers alliansedannelse, utover de diskuterte elementene ved narrasjonen som allierer oss med Foster som relativt sett sympatisk. Man kan nemlig se et slags motkulturelt aspekt ved Fosters utbrudd, i all sin ”politisk ukorrekthet”. Dette fører oss tilbake til Carol Clover og hennes artikkel ”White Noise”.

Clover leser her *Falling Down* som et uttrykk for utbredte (i hvert fall da filmen kom) holdninger om at den amerikanske ”Average White Male”, som gjerne antas å ”eie verden”, har blitt gjort til en usynlig kategori i samfunnsdebatten. Den hvite middelklasse mannen i landet er overskygget av en mengde ulike minoritetsgrupper: Fargede, innvandrere, seksuelle minoriteter, hjemløse og kvinner. Clover mener at de som har omtalt Foster som en ”Joe Normal”, ”average citizen” og ”universal hero” har oversett at filmen argumenterer for at Foster tilhører en gruppe som ikke er så universell lenger. Hun hevder filmen således gjør som interessegrupper for minoriteter flest, om enn på vegne av den ”gjennomsnittlige”, hvite middelklasse mannen: Den hevder at gruppen er undertrykt (Clover 1993: 9). I tråd med Smiths kategorier kan man således si at Fosters handlinger kan leses som annenrangs pervers alliansedannelse, hvor tilskueren ser karakteren som representant for en slags motkulturell bevegelse.

Dette er også relevant i forhold til at Foster i flere situasjoner handler slik tilskueren ikke ville gjort, men gjerne *skulle* ha gjort – at han representerer en annenrangs pervers alliansedannelse i form av å utøve forbudte handlinger mot folk som irriterer i hverdagen, og med dette gir tilskueren en slags utløp for en slags politisk ukorrekt, nærmest forbudt frustrasjon. Jeg vil imidlertid hevde at det i større grad er snakk om en mer tradisjonell, ”ikke-pervers” alliansedannelse med Foster, da den moralske strukturen i hvert fall til en viss grad rettferdiggjør Fosters handlinger ved å først la oss oppleve frustrasjonen hans i bilkøen gjennom empati, og senere presentere hans ”motstandere” som usympatiske og fiendtlige. Jeg mener samtidig at det er snakk om en ambivalent alliansedannelse, både i form av at hans reaksjoner er såpass ekstreme, samt at filmen også allierer oss med hans ekskone Elizabeth og politimannen Prendergast. Dette siste poenget vil jeg komme tilbake til om litt.

#### 4.7 Noen nyanser i forhold til etnisitet og klassetilhørighet

I lys av Clovers argumenter og muligheten for å anse Foster som rasistisk, er det imidlertid interessant å se på noen flere karakterer Foster møter, som påvirker sympatistrukturen. Filmen inneholder nemlig noen karakterer som får Foster til å framstå som mindre av en rasist, og som nyanserer bildet av ham som en hvit middelklassemann i krig mot alt og alle.

I en scene hvor Foster kjøper en gave til datteren sin av en gateselger (som forøvrig trolig er arabisk, og ikke framstilles som usympatisk på noen måte), står en afroamerikaner i hvit skjorte og slips og demonstrerer utenfor en bank, hvor han tidligere har blitt nektet lån og definert som ”ikke økonomisk levedyktig”. Mannen blir kort tid etter ført vekk av politiet, hvorpå han møter Fosters blikk og sier ”ikke glem meg”. Foster nikker. Scenen akkompagneres av trist musikk, som understreker at dette er et viktig øyeblikk for Foster – muligens et erkjennelsesøyeblikk. De dvelende bildene og den stemningsfulle musikken kan videre invitere til å bruke imaginativ empati. Denne scenen er nemlig et godt eksempel på hvordan man kan anvende empati til å forstå filmer, slik Bruun Vaage argumenterer for. Man kan da få følelsen av at Foster kjenner seg igjen i denne mannen som anses som et problem av myndighetene. De har da også omtrent samme klær, i tillegg til at de på hver sin måte har valgt å ”stå opp mot” hva de anser som urettferdig behandling. At Foster relaterer seg til denne mannen, bekreftes også når han senere i filmen (i møte med en mann som har tatt med familien sin uten tillatelse for å grille på en eiendom han er vaktmester på) omtaler seg selv som ”ikke økonomisk levedyktig”. Vi vet imidlertid foreløpig ikke noe om Fosters økonomiske situasjon, hvilket kan tale for at scenen best forstås om man leser den med imaginativ empati.

Den fargede demonstranten er det første mennesket Foster møter i filmen som det virker som han kan kjenne seg igjen i. Det er neppe tilfeldig at denne karakteren er farget. Om vi har ansett Foster som rasist (noe som (forhåpentligvis) har svekket vår sympati med ham), vil dette trolig endre denne oppfatningen.

Det bør også nevnes at flere av Fosters ”motstandere” er hvite, som den innpåsletne tiggeren i parken, betjeningen på Whammyburger og de eldre mennene på golfbanen (selv om Clover skriver at de sistnevnte trolig er ment å være jødiske). Dette er også karakterer som svekker en eventuell oppfatning av rasistisk motivasjon hos protagonisten (og filmen i sin helhet) – selv om de er hvite, føyer de seg inn i rekken av usympatiske mennesker Foster

konfronterer på sin vei. De kan imidlertid stadig tas til inntekt for Clovers synspunkter, i og med at de heller ikke hører til samme *middel*klasse som Foster. Den masete, løgnaktige tiggeren er dårligere stilt enn ham, mens de hissige golferne som verner om luksusgolfbanen sin åpenbart kommer fra et slikt over ham. Man kan også argumentere for at de ansatte på burgersjappa er mer arbeider- enn middelklasse.

Den viktigste karakteren i forhold til narrasjonens relative plassering av Foster et stykke unna "brunere", mer rasistiske holdninger, er imidlertid eieren av en butikk som selger diverse militæreffekter, som Foster oppsøker for å skaffe seg støvler. Denne karakteren er svært usympatisk framstilt: hvesende, frekk, hissig, fordomsfull, lite intelligent – i tillegg to at han har klare nazistiske sympatier. Etter at han har trakassert to homoseksuelle kunder, er han uhøflig ovenfor Sandra, som kommer innom butikken hans og etterlyser Foster. Her viser han kvinnefiendtlige holdninger ved å spørre henne hvorfor kvinnelige politibetjenter ikke omtales som "Officeresses", slik det for eksempel heter "actresses".

Innehaveren lyver til Sandra og sier at han ikke har sett noen som passer beskrivelsen av Foster, som gjemmer seg i prøverommet hans. Mannen har hørt om Whammyburger-episoden på sin private politiradio, og ønsker å hjelpe Foster fordi han innbilder seg at dette var rasistisk motivert. Han tar deretter Foster med inn i et bakrom, hvor han viser fram noen våpen og nazistiske effekter, fordi han anser Foster og ham selv som samme type menneske. Dette reagerer Foster sterkt på, og presiserer at han er en *amerikaner*, mens innehaveren er en "sick bastard". Dette fører til at innehaveren truer ham med våpen, noe som ender med at Foster tar livet av ham med springkniven han plukket opp i "gjengland".

Her settes altså de to karakterene opp mot hverandre, både med sine forskjeller og likheter. Foster insisterer på at de er ulike, selv om man som tilskuer også kan mene at Foster er en "sick bastard". Det er videre mulig å tenke at Foster nekter å innse at han egentlig er ganske lik denne butikkinnehaveren, men jeg vil mene at denne karakteren er inkludert for å distansere Foster fra de grumsete, rasistiske holdningene butikkinnehaveren representerer. Foster har tidligere hatt et erkjennelsesøyeblikk i møte med en farget mann, og framstår som sjokkert over at butikkinnehaveren viser ham de nazistiske effektene i den tro at han vil sette pris på dem. Tilskueren kan tolke denne sekvensen dit hen at Foster verken er rasistisk eller fascistisk, og dermed få styrket alliansen med ham.

Narrasjonen presenterer imidlertid stadig Foster på en ambivalent måte, i og med at Foster, etter han har tatt livet av innehaveren, ikler seg full "G. I. Joe"-aktig militæruniform fra nettopp denne butikken. Man kan lese det som at han nå er gått til krig mot absolutt alle som kommer i hans vei. Jeg vil imidlertid hevde at det er flere scener som understreker at han, til tross for sin ekstreme "krigføring", føler en viss tilknytning til noen av menneskene han møter, som kan tas til inntekt for Clovers perspektiv og tyde på at Foster ikke er i krig med absolutt alle og enhver i samfunnet. Det mest vesentlige møtet i så måte er etter mitt syn den fargede "ikke økonomisk levedyktige" demonstranten, men møtet med vaktmesteren og hans familie i luksurvillaen tjener også en slik funksjon.

Denne vaktmesteren tror først at den uniformerte Foster tilhører vekterselskapet som passer på eiendommen, og unnskylder at han har tatt seg til rette der uten tillatelse. Når han innser at Foster er en ganske annen, blir han livredd for at Foster skal skade familien hans. Dette går innpå den åpenbart ganske forstyrrede Foster, som plutselig innbilder seg at han har skadet vaktmesterens datter (på grunn av blod som stammer fra ham selv, fra han klatret over piggrådsgjerdet rundt eiendommen) – og blir svært lei seg for dette. Her framstår Foster som mentalt forstyrret, men mer samvittighetsfull enn tidligere. Han betror seg her til vaktmesteren og familien, og snakker om sin egen familie og at han er blitt overflødig på arbeidsplassen sin. Dette kan leses som at Foster kan relatere seg til vaktmesteren – muligens ikke på grunn av klassesammenheng, da vaktmesteren vel er mer arbeiderklasse enn ham selv, men i form av at de er priggitt mer mektige arbeidsgivere. Samt at han ser en far med familien sin, ikke ulikt slik hans egen tilværelse en gang var.

Dette er en scene som inviterer til empati med Foster, hvor det virker som han blir sentimental i møte med denne familien - både av datteren han var redd han hadde skadet, og av vaktmesteren som den beskyttende familiefaren han ikke selv har anledning til å være. Dette er altså en scene som understreker Fosters offerrolle, både i forhold til arbeids- og familieliv. I tillegg til at Foster får se seg selv som en trussel for omverdenen.

#### **4.8 Ekskonas perspektiv**

Filmens narrasjon legger altså delvis opp til at tilskueren skal alliere seg med Foster og hans prosjekt, selv om dette er preget av en viss ambivalens, først og fremst på grunn av hans svært



overdrevne reaksjoner. Alliansen tilføres ytterligere ambivalens av at filmen har en narrativ tilpasning som veksler mellom Foster og to andre karakterer som er nokså sympatisk framstilt, nemlig hans ekskone Elizabeth og politimannen Prendergast. Vi får også gradvis informasjon om Fosters bakgrunnshistorie, som både svekker og styrker vår sympati med ham, og som virker nøye distribuert i forhold til dette.

Et eksempel er en scene hvor Elizabeth snakker med en politimann, etter at hun har meldt fra om en telefonoppringning fra Foster. Her får vi vite en del om deres tidligere forhold. Det kommer fram at de ikke lenger er gift og at han har flyttet ut, men at han har hatt en tendens til å dukke opp og hamre på døra midt på natta og lignende. Dette førte til at han ble ilagt en dom om ikke å nærme seg henne. Elizabeth sier her at Foster hadde problemer med aggresjon, men avkrefter at han har slått datteren. Hun innrømmer at han heller aldri har skadet henne, men at hun av og til var redd for at han skulle komme til å gjøre det.

Denne scenen påvirker sympatistrukturen, men er også skildret med moralsk ambivalens. Elizabeth virker både engstelig og nervøs, mens politimannen framstår på sin side som vennlig og lyttende, uten helt å innse alvoret i hva hun beskriver. Jeg opplever scenen som ganske åpen i forhold til hvem man får sympati med av Elizabeth og politimannen. I lys av politimannens manglende tiltro til hva hun forteller, og hennes noe ”nevrotiske” framtoning, kan tolke scenen dit hen at Elizabeth har overdrevet noen nokså bagatellmessige episoder fra deres ekteskap, og med dette fått en rettskjennelse som frarøver Foster muligheten til å være sammen med datteren sin. Neste gang vi ser Elizabeth skvetter hun til av at hun synes å se Foster plutselig kikke inn vinduet hennes – men som viser seg å være en politimann. Dette kan tolkes som at hun er overdrevent engstelig, eventuelt at hun faktisk lider av nevrotiske forstyrrelser.

På den annen side er ikke Elizabeth framstilt som engstelig eller nevrotisk på noen utpreget karikert måte (i motsetning til Prendergasts kone), og vi har jo ved flere anledninger sett at Foster faktisk har voldelige tilbøyeligheter. Elizabeth framstår som relativt troverdig og fornuftig, og politimannen kan også leses som en som nekter å innse alvoret så lenge han ikke kan få bekreftet helt konkrete voldsepisoder, slik man ofte hører om at politiet ikke velger å ta ting alvorlig før det er for sent.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Dette er en beskrivelse av politiet man både kan kjenne igjen fra en rekke andre filmer, i tillegg til at slike historier ofte dukker opp i aviser og nyheter.

Den mindre flatterende informasjon hun presenterer om Foster, kan dermed flytte noe av vår sympati fra ham over til henne. Scenen er imidlertid stadig preget av ambivalens i forhold til vår sympati med Foster, og det er fullt mulig å forestille seg at det vi har sett av aggressiv atferd fra ham faktisk skyldes at han er et offer for en urettferdig rettskjennelse hun har fått iverksatt.

#### **4.9 Filmens andre protagonist**

En vel så viktig karakter i filmen som Elizabeth er Prendergast, som jeg tidligere har omtalt som filmens viktigste karakter sammen med Foster. Jeg vil nå argumentere for at både Foster og Prendergast fungerer som filmens protagonister, både ved at de gis stor grad av narrativ tilpasning og at filmens vesentlige ventepunkter følger deres mål og utvikling. Jeg vil også argumentere for at Prendergast har en vel så stor indre utvikling som Foster i løpet av filmen, og at vår alliansedannelse med Prendergast er preget av mindre ambivalens enn den med Foster, selv om Prendergast heller ikke framstilles som udelt sympatisk. Eller, rettere sagt, tidvis framstilles han *overdrevent* sympatisk, på en ”godfjottete” måte, slik at man kan miste sympati med ham.

Etter vi har blitt introdusert for Prendergast i bilkøen, møter vi ham igjen når han har ankommet sin siste arbeidsdag på kontoret, hvor kollegene har tømt kattesand (”Arizona-sand”) i skrivebordsskuffen hans. De gjør narr av ham, men han tar det med et smil. Vi møter hans kollega Sandra, den eneste på arbeidsplassen som behandler ham med respekt og virkelig synes å bry seg om ham. Litt senere ser vi Prendergast snakke med sin kone Amanda i telefon, og introduseres således for deres forhold: Hun er den nervøse og krevende, han er den velvillige som gjør alt for å trøste og roe henne ned (mens han litt nervøst ser i retning av kollegene, i tilfelle de hører ham). Når Amanda uttrykker engstelse for at han bare vil flytte fordi hun vil det, svarer han at det viktigste er at de to er sammen. Prendergast blir altså stadig presentert som en vennlig og snill karakter, sågar opp mot grensen til en ”tøffelheit”.

Senere ser vi Prendergast på kontoret til politisjefen, som holder sin obligatoriske tale for politimenn som velger å slutte. Sjefen legger aldri skjul på at han har blitt bedt om å holde talen, og skifter til og med klær mens han framfører den. Igjen vektlegges altså at Prendergast ikke er særlig verdsatt på kontoret, og er slik sett plassert i en ”underdog”-posisjon.

Dramaturgen Ola Olsson mener tilskueren mer eller mindre automatisk ”identifiserer seg” med karakterer som plasseres i underlegenhet i forhold til en voldsom overmakt (Olsson 1979: 18), og det er derfor neppe tilfeldig at Prendergast blir tråkket på av såpass mange andre karakterer tidlig i filmen. Politisjefen spør nokså upersonlig hvordan det går med barna, og av Prendergasts korrigerende svar får vi vite at han og kona ikke lenger har barn, men har mistet en datter (som vi tidligere har sett i et innrammet fotografi på Prendergasts pult) – til krybbedød i en alder av to, som vi senere får forklart.

Her får vi altså innblikk i tragedien han og kona har opplevd, som naturligvis gjør at man får sympati med ham, i tillegg til at samtalene hans med både kona (dette inkluderer også senere telefonsamtaler) og med sjefen viser hans tålmodighet og vennlighet, inntil det selvutslettende. I utgangspunktet positive egenskaper, men i Prendergasts tilfelle litt for mye av det gode.

Filmen følger videre hvordan den gamle sirkushesten Prendergast kjenner ferten av sagmugg, i form av at han snapper opp mer og mer informasjon om de merkelige episodene med mannen med hvit skjorte og slips og legger brikkene sammen, til han i filmens klimaks konfronterer Foster på havna. I disse scenene skjønner man at Prendergast var en svært god kriminaletterforsker (først og fremst i kraft av sine gode problemløsningsegenskaper) og at han dermed nok ikke burde ha føyet seg etter konas krav om å ta en kontorjobb. Scenene med ham understreker også hans gode evner til å kommunisere (som er en vesentlig grunn til at han klarer å løse saken), også med fremmede – som når han ”smigrer” seg til fortrolighet med Fosters mor. Her understrekes det at dette er en typisk egenskap hos Prendergast, muligens igjen en som noe han har litt for mye av, ved at kollegaen Sandra smiler litt oppgitt, men samtidig beundrende, av samtalen hans med den eldre kvinnen.

#### **4.10 De to protagonistenes vesentlige vendepunkter**

Jeg vil altså hevde at *Falling Down* er en film med to protagonister, og dette kan underbygges av at man kan finne en rekke vesentlige vendepunkter i handlingen som følger begge disse karakterene og deres prosjekter.

Filmens igangsettende hendelse er som nevnt når Foster forlater bilkøen i anslaget og sier at han skal hjem, og med dette også uttaler sitt mål. Den første akten avsluttes av en scene

som begynner med at Foster ringer Elizabeth fra en ny telefonkiosk. Her blir han observert av gjengmedlemmene som kjører rundt og leter etter ham med en bag full av skytevåpen. De åpner ild mot ham, men ender opp med å skade en mengde tilfeldige forbipasserende i stedet for Foster, og kjører så av veien. Foster går deretter bort og plukker opp veska med våpen, og skyter et av gjengmedlemmene i leggen for å demonstrere hvordan det ”skal gjøres” før han vandrer videre. Dette er en vesentlig opprustning av Fosters krig mot verden, som nå er ladd til tennene. Her innser han også at han var svært nær ved å bli skutt og drept. Men jeg vil hevde at samtalen han har rett før han blir beskyttet er enda viktigere. Dette er første gang han åpner munnen på telefon til sin ekskone, etter at hun har konfrontert ham med at hun vet det er ham som ringer. Han forteller henne at han er på vei, fordi han vil snakke med Elizabeth og gi datteren en bursdagsgave. Elizabeth ber ham innstendig holde seg unna, men han insisterer på at han skal komme hjem. Nå har han uttalt målet sitt til en av de to karakterene som faktisk utgjør målet.

Rett før denne scenen har Mr. Lee, som skal anmelde episoden med Foster, ved en misforståelse havnet hos Pendergast på politistasjonen. Dette er et vesentlig vendepunkt for Pendergast, da dette får ham involvert i filmens kriminalgåte.

På dette tidspunktet er alle viktige karakterer og konflikter presentert, og filmen går over i en ny akt. Et svært viktig vendepunkt for Foster, som kommer en drøy time ut i filmen, er møtet med den nazisympatiserende butikkinnehaveren, som han ender med å ta livet av. Etter dette ringer han sin ekskone fra butikken og sier at han har ”passed the point of no return” – en av to replikker Foster uttaler i filmen som spiller på dramaturgiske prinsipper. John Costello definerer dette punktet i et filmmanus som et vendepunkt midt i filmen, synonymt med det som ofte kalles ”Mid-Point” (Costello 2006:99). At det kommer drøyt midtveis i filmen stemmer også med dets opprinnelse fra flytrafikkterminologi: Når et fly har kommet over halvveis, har det passert ”point of no return”, som er punktet hvor det krever mer drivstoff å returnere enn å fullføre reisen, og at mengden drivstoff på tanken dermed gjør det umulig å snu (Eriksen 1988: 66-67). Foster har, etter han nådde dette punktet, ikledt seg militært ”G. I. Joe”-kostyme, og dermed ytterligere rustet opp sin kamp mot verden. Og, enda viktigere: Han har drept et menneske, og vet (sannsynligvis) at han er nødt til å enten dø eller havne i fengsel.

Mellom dette drapet og telefonsamtalen har vi sett et vesentlig vendepunkt i Prendergasts historie: Han har forsøkt å få sjefen til å se mønstrene i den hvitskjortede mannens bevegelser gjennom byen, hvorpå sjefen ber ham komme seg bak pulten sin igjen, istedenfor å kaste bort tiden hans med å late som at han er en purk. Prendergast reagerer med å ta et nokså drastisk valg: Han trosser sjefens formaning og begir seg ut på etterforskning, og får med seg sin tidligere parter Sandra på dette. Rett etter scenen hvor Forster ringer Elizabeth har Prendergast ytterligere et vesentlig vendepunkt, hvor han kjenner igjen plakaten fra bilkøen om morgenen og finner Fosters bil, og innser at eieren må være mannen de leter etter.

Rett før filmens klimaks har Prendergast også noen viktige vendepunkter. Først har han klart å lokalisere Fosters mål som Elizabeths hus i Venice, som naturligvis er avgjørende for å løse saken og ikke minst stoppe Foster. Rett etter dette ringer kona hans og ber ham komme hjem, hvorpå han ber henne holde kjefte og at hun skal beholde skinnet på kyllingen hun skal ha klar til han kommer hjem. Dette er et vesentlig vendepunkt for hans indre utvikling, som jeg skal komme tilbake til om litt.

Før filmens klimaks har også Foster et slags vendepunkt, eller muligens snarere sitt ”mørkeste øyeblikk”,<sup>63</sup> i møtet med vaktmesteren og hans familie, som tyvlåner den plastiske kirurgens luksusbolig. Denne scenen markerer etter mitt syn slutten på andre akt. Som beskrevet tidligere får han her se seg selv som en trussel for en familie som han ikke vil noe vondt, i tillegg til at han reflekterer rundt sin egen overflødighet. Dette er med på å danne grunnlaget for det endelige valget han tar i filmens klimaks, hvor han utfordrer Prendergast til duell på brygga – selv om han altså kun er bevæpnet med datterens vannpistol. Han innser med dette at han kommer til å bli skutt, hvilket er et bevisst valg han tar slik at datteren kan få utbetalt livsforsikringen hans. Han har innsett at han enten kommer til å ende opp død eller i fengsel, og uttrykker rett før duellen at det er uaktuelt for ham å se datteren sin vokse opp fra innsiden av et fengsel.

Denne duellen framprovoseres av Foster, som uttaler at det vil være en perfekt avslutning: En ”shoot out” mellom ”the sheriff” og ”the bad guy”. Rett før dette har han imidlertid tilsynelatende fått en annen erkjennelse, hvor han vantro uttrykker spørsmålet ”I’m the bad guy here?” til Prendergast, som har bedt ham overgi seg. Her spilles det på både

---

<sup>63</sup> David Bordwell har beskrevet hvordan ulike manualforfattere peker på at hovedpersonen ofte har et slikt ”darkest moment” rett før filmer når sitt klimaks (Bordwell 2006: 38)

klassiske sjangerfilmer og klassisk dramaturgi i dialogen, selv om det som sies også er diegetisk motivert. På dette tidspunktet kan man si at Foster ikke lenger er filmens protagonist, men antagonist. Dette vil jeg komme tilbake til etter neste avsnitt.

#### **4.11 Karakterutvikling hos protagonistene**

Prendergasts vendepunkter følger altså i stor grad hans etterforskning av Foster. Oppklaringen av denne saken kan da også sies å være denne karakterens bevisste ønske eller *want*. Men Prendergast har også en indre utvikling, som i mine øyne er tydeligere enn Fosters – og slik sett kan man også argumentere for at han er filmens *egentlige* protagonist.

Prendergast går i løpet av filmen igjennom en forandring, fra å ha vært en godfjottete, nærmest selvutslettende snill mann som lar både kona og kollegene herse med seg, til å stå opp for seg selv – som er hans dypere, opprinnelig ubevisste behov eller *need*. Utviklingen begynner med at hans gamle etterforskerinstinkter vekkes til live ved at han ser mønstre i de ulike episodene Foster forårsaker, som blir til et ønske om å oppklare saken – hvilket møtes med motstand fra både kollegene (som ser ned på ham som en utdatert og feig kontorist) og kona (som vil at han skal runde av sin siste arbeidsdag og komme hjem til henne). Etter hvert som han viser seg å ha rett, ”manner han seg opp” og ber kona holde kjeft på telefon og slår til den frekke kollegaen som snakker nedsettende om henne. Mot slutten sier han ”Fuck you, chief. Fuck you very much” til sjefen sin, som tidligere har uttrykt at han ikke liker Prendergast fordi ekte menn banner. Avslutningsvis sier Prendergast til Adele at han kommer til å få bråk når han kommer hjem til kona si, fordi han har bestemt seg for å bli i politiet likevel.

Foster har på sin side også gått igjennom en utvikling, men det er uvisst hvor stor grad av indre forandring det er snakk om. Jeg opplever det nemlig som noe uklart hva Fosters egentlige mål er – utover at han helt konkret skal dra ”hjem” (til Elizabeth og datteren) og gi Adele en bursdagsgave. Man kan forestille seg at han fram til hans første telefonsamtale med Elizabeth, innbilder seg at alt kommer til å bli som før mellom de tre om han bare kommer seg til dem (og får snakket skikkelig med Elizabeth), selv om det er svært lite sannsynlig at dette kunne blitt utfallet av dette. Når Foster sier han er forbi ”the point of no return”, tror han nok heller ikke selv at dette vil kunne skje. Når han konfronterer Foster på havna sier

Prendergast, som filmen igjennom har vist seg som en god menneskekjenner, at han er overbevist om at Fosters hensikt er å ta livet av både Elizabeth, datteren og seg selv. Foster virker overrasket over å høre dette, men det er ikke utenkelig at det ville vært utfallet dersom Prendergast eller andre politimenn ikke hadde dukket opp. Det er mulig Foster aldri helt har visst hva han ville oppnå med å ”dra hjem”, eller det er mulig han fra starten av har planlagt drap på familien sin og påfølgende selvmord.

Når Foster har sitt mørkeste øyeblikk med vaktmesteren og hans familie, virker han meget forstyrret, og det er mulig dette er punktet hvor han først innser at han er overflødig både i forhold til familie- og yrkeslivet sitt. At han har fortsatt å reise hjemmefra hver morgen i mer enn en måned etter han ble avskjediget, kan tyde på at han lenge har forsøkt å fortrenge dette, og at erkjennelsen av at han ikke har noe særlig å leve for først kommer i løpet av filmens handling. Både dette mørkeste punktet og da han ringer kona fra ”militærsjappa” er i så fall sterke kandidater til stedet hvor dette inntreffer. Eventuelt også møtet med den ”ikke økonomisk levedyktige” mannen som fjernes av politiet.

Når Foster avslutningsvis utfordrer Prendergast til duell, gjør han dette vel vitende om at han vil bli skutt og at datteren vil få utbetalt livsforsikringen hans. Foster har nådd sitt mål om å komme hjem, dersom man kun anser det å fysisk komme til stedet ekskona og datteren er, som hans mål. Om han med dette enten ville at de skulle bli en lykkelig familie igjen, eller at han ville ta livet av dem alle, har han ikke nådd målet. Han har imidlertid på et vis fått gitt datteren sin en gave, nemlig livsforsikringen sin. Dermed kan han sies å ha fått realisert sitt egentlige behov: Han har gitt henne en solid økonomisk bistand, og med dette gjort noe som vil bety noe for henne. Tidligere i filmen har Elizabeth som nevnt konfrontert ham med at datteren klarer seg helt fint uten ham, og legger i samme samtale til at han ikke en gang betaler barnebidrag lenger. Men med dette avsluttende offeret, har den ”ikke økonomisk levedyktige” Foster likevel kunnet gi en økonomisk verdifull gave til datteren sin, og får med det en slags forløsning.

#### **4.12 To protagonister i duell**

Ut fra disse beskrivelsene av karakterenes utvikling og de tidligere beskrevne vendepunktene synes jeg det er mest presist å se *Falling Down* som en film med to protagonister, altså Foster

og Prendergast. Filmen passer dermed inn i Kristin Thompsons kategori filmer med to protagonister som følger forskjellige, tidvis motstridende mål.

Vi har sett at tilskueren i løpet av filmen har alliert seg med både Foster og Prendergast, om enn i vekslende grad. Men i filmens klimaks møtes altså disse to protagonistene til en slags duell. Dette er interessant for filmens ambivalente sympatistruktur, da denne ambivalensen på et vis også når sitt klimaks her.

Riktignok begynner narrasjonen på dette tidspunktet å bli nokså tydelig på at Foster er rabiatt og farlig. Før han ankommer kaia har han også skutt den (sympatisk framstilte) kvinnelige kollegaen til Prendergast, Sandra. Det er i tillegg åpenbart at Elizabeth, som har flyktet med datteren sin ut på kaia, anser Foster som en trussel. På den annen side har vi nettopp sett ham erkjenne at han kan oppfattes som nettopp en trussel, i scenen med vaktmesterens familie, noe som åpenbart beveget ham sterkt. Vi har i tillegg fått vite en del om hans forhistorie som kan gi sympati med Fosters situasjon. Videre gjør den manglende subjektive tilgangen til Fosters tanker og følelser at vi ikke vet hva han faktisk akter å gjøre med ekskona og datteren.

Som vi har vært inne på, kan man si at Foster i klimakset på brygga inntar rollen som filmens antagonist, både i forhold til ”sheriffen” Prendergast og ”ofrene” Elizabeth og Adele. Det er ut i tråd med dette mulig å argumentere for at Prendergast er filmens eneste protagonist, mens Foster hele tiden har vært antagonist. Det er naturlig å se Foster som antagonist i detektivhistorien, og i forhold til Elizabeth, som hele tiden har fryktet ham. Like fullt mener jeg tilskueren har opplevd Foster mer som en protagonist fram til filmens tredje akt. Gjennom hele hans ”forflytning” (for å si det med militær terminologi) gjennom byen, har han som beskrevet hele tiden blitt stilt opp mot antagonistiske krefter i omverdenen, og dermed skapt allianse hos tilskueren som protagonist. Prendergast har da også måttet kjempe mot andre krefter (først og fremst kollegenes og konas motvilje) før han har kunnet konfrontere Foster. Det er heller ikke uten viss ambivalens at vi ser Prendergast skyte og drepe Foster, som vi også har blitt knyttet til gjennom både sympati og empati i løpet av filmen.

Dersom Foster fungerer som filmens antagonist, er dette i så fall først tydelig i filmens siste akt. Det er på den annen side også mulig å se Prendergast som antagonist i forhold til Foster – det er jo Prendergast som til slutt tar livet av ham, og hindrer ham i å gjenforenes



med familien sin. Jeg mener derfor at *Falling Down* er en film med to protagonister, men med motstridende mål. Som en følge av disse motstridende målene kan de to protagonistene videre anses som hverandres antagonister. Dette kan synes som en effektiv narrativ strategi for å skape en ambivalent sympatistruktur.

*Falling Down* illustrerer i så måte Murray Smiths poeng om hvordan tilskueren kan ha sympati med flere karakterer i løpet av en film, samt vekslende sympati med en og samme karakter, i et svært komplekst samspill.

#### **4.13 To eksempler på maskulinitet**

Narrasjonen i *Falling Down* – både gjennom narrativ tilpasning og alliansedannelse – setter altså Prendergast og Foster opp mot hverandre, samtidig som vi er ment å alliere oss med begge. Det finnes også noen åpenbare paralleller mellom de to karakterene.

De har for eksempel begge opplevd store personlige tap: Prendergast har mistet datteren sin til krybbedød, mens Foster har mistet både kona og datteren gjennom skilsmisse og den senere rettskjennelsen. De har også begge blitt fratatt jobbene sine: Foster ved å ha blitt avskjediget som overflødig, mens Prendergast mer frivillig har sagt fra seg feltetterforskerjobben etter konas ønske. Man kan også hevde at de begge er ”kuet” av kvinnene i sine liv.

På andre områder kan de to karakterene sies å stå i et klart motsetningsforhold til hverandre, utover det dramaturgiske aspektet hvor de kan anses som hverandres antagonister.

For eksempel viser Prendergast hele tiden svært gode evner til å kommunisere, en egenskap som både Elizabeth og moren hans forteller at Foster alltid har hatt problemer med. Foster har også åpenbart problemer med aggresjon. Rett før filmens klimaks ser vi Foster kikke på et gammelt videoopptak av ham sammen med Elizabeth og datteren, hvor det blir tydelig at han allerede forut for skilsmissen hadde problemer med å takle sinnet sitt. Med dette er den narrative tilpasningen omsider helt tydelig på at Elizabeth hadde rett i sin framstilling av eksmannen i scenen med den skeptiske politimannen. Det er da også dette raseriet som fører til at Foster til slutt er nødt til å ende opp enten død eller fengslet.

Prendergast er på sin side en mann som har vært *for* flink til å ta hensyn til andre og undertrykke egne aggressive følelser, og som trenger å vise mer sinne – eller i det minste være mer bestemt – ovenfor folk rundt ham. Når han tar et oppgjør med dette, kan han sies å eksemplifisere en form for ”positiv” aggressivitet, mens Foster har blitt en eksponent for det motsatte.

Gjennom disse to mannlige protagonistene vil jeg påstå at filmen omhandler den klassiske mannsrollen og tradisjonell maskulinitet i møtet med en ny tid. De ulike måtene de forholder seg til både aggresjon (som tradisjonelt er en ”maskulin” egenskap), kommunikasjon (tradisjonelt en ”feminin” egenskap) samt kvinnene i sine liv tegner den et bilde av to forskjellige måter menn takler å være menn på, i en tid hvor den tradisjonelle mannsrollen sies å være i krise. Derfor er det kanskje vel så mye mannsrollen generelt, som den hvite middelklasse mannen spesielt, filmen setter fokus på (selv om også etnisitet og klassetilhørighet er tematisert i filmen). Dette viser seg i hvordan den spiller på klassiske ”macho” filmsjangre som western- og actionfilm. Men mer vesentlig er hvordan den bruker sin sympatistruktur til nettopp å diskutere dette temaet. Ikke bare ved å sette de to mennene opp mot hverandre, men også ved å plassere dem i en sympatistruktur i selskap med ulike kvinnelige karakterer.

Filmene kan først leses som en ganske ekstrem ”mannsfilm”, som argumenterer for svært tradisjonelle maskuline verdier: Det er mulig å se Foster som et offer for en nevrotisk kvinne som nekter ham å se datteren sin, og filmens tilbakeholdne subjektive tilgang og ambivalente sympatistruktur gjør at man som tilskuer kan ha dette inntrykket ganske langt ut i filmen. Likeledes kan man lese Prendergast som en ”stakkars” mann som er tvunget av sin nevrotiske kone til å degradere seg til en tøffelheit ved kontorpulten, og som er blitt mer komfortabel med ”feminin” kommunikasjon enn ”maskulin” aggresjon.

Etter hvert nyanseres imidlertid dette bildet, hvor de to mannlige karakterene og deres (eks)koner skiller seg fra hverandre: Elizabeth viser seg å få rett i sin frykt for sin aggressive og ustabile eksmann. Prendergast viser seg derimot å trenge å stå opp mot den overengstelige og dominerende Amanda, og tilskueren er ment å ha sympati med ham når han ”endelig” ber henne holde kjeft.<sup>64</sup> For å styrke vår alliansedannelse med ham, og hindre at filmen her ikke tipper over i kvinnefiendtlighet, står Prendergasts kollega Sandra og ler mens han tar

---

<sup>64</sup> Selv om han kan framstå som noe ufyselig når han ”godter” seg over dette rett etter han legger på røret.

oppgjøret med kona. Sandra har filmen igjennom blitt presentert som en svært sympatisk, lite karikert karakter. Hun framstilles som en smart politikvinne og den eneste på arbeidsplassen som virkelig setter pris på Prendergast. I likhet med hvordan narrasjonen satt Foster opp mot den ”brunere” militærbutikkinnhaveren, plasseres dessuten Prendergast opp mot Sandras nye patruljepartner – som han til slutt slår ned. Dette er en mann som framstilles som spydig og selvgod, som kommer med gjentatte nedsettende uttalelser om kvinner – som gjør at filmens moralske struktur plasserer Prendergast på den ”riktige” siden av en eventuell misogynistskala.

Jeg vil også si at filmen inviterer til å føle empati med Prendergast når han omsider ”står opp for seg selv”. Filmen har vist ham flerfoldige ganger høflig bite i seg kollegenes nedsettende kommentarer og forsøke å etterkomme konas urimelige krav. Når han omsider tar oppgjøret med disse, kan tilskuerens sterke alliansedannelse legge føringer for at man også opplever hans emosjonelle oppvåkning med empatisk innlevelse.

Man kan dermed si at *Falling Down* handler om å ”manne seg opp” – på godt (eksemplifisert gjennom Prendergast) og vondt (eksemplifisert gjennom Foster). Gjennom en kompleks og ambivalent sympatistruktur tegner filmen et tilsvarende komplekst og ambivalent bilde av den moderne mannsrollen. Den narrative tilpasningen synes i tillegg å legge til rette for at tilskueren tidvis skal føle empati med begge protagonistene, selv om de står i et visst motsetningsforhold til hverandre.

Filmens tittel synes også å bygge opp under dens ambivalente sympatistruktur. *Falling Down* spiller utvilsomt på Fosters sammenbrudd, som står svært sentralt i filmens handling. Samtidig er den trolig hentet fra setningen ”London Bridge is falling down” fra sangen ”London Bridge”. Denne sangen dukker nemlig opp i filmen når Prendergast synger for å berolige Amanda på telefon, og henspiller på deres planlagt framtidige pensjonisttilværelse i Arizona – nettopp ved sjøen London Bridge er flyttet til. Dette flytteprosjektet kan også sies å falle sammen i det Prendergast velger å gå imot sin kones ønske om å flytte dit. Tittelen vekker altså assosiasjoner til begge protagonistene og deres respektive historier.

#### 4.14 Konklusjon

*Falling Down* tematiserer moderne maskulinitet gjennom å invitere tilskueren til både sympati og empati med to delvis motstridende protagonister. Den har dermed en utpreget ambivalent sympatistruktur, hvor ingen av de to framstår som utelukkende sympatiske. Riktignok blir den moralske strukturen, i tråd med den klassiske filmens narrasjon, noe tydeligere til slutt. Men i store deler av filmen er vi invitert til å alliere oss med både Foster og Prendergast, som har hvert sitt motstridende prosjekt.

*Falling Down* er en film som i hovedsak følger Bordwells beskrivelse av den klassiske Hollywoodfilmens narrasjon. Selv om filmens ”tagline” sier at den handler om Foster, kan man mistenke at denne karakteren har et for moralsk tvilsomt prosjekt til at han kunne tjene som eneste protagonist i en mainstreamfilm, og at filmskaperne derfor har følt det nødvendig å inkludere Prendergast som en slags ”lynaveleder”. Dette støtter i så måte opp om Murray Smiths antakelse om at ”perverse alliansedannelser” er svært sjeldne, i hvert fall innen mainstreamfilm (Smith 1999b: 222). Selv om den beskrevne moralske strukturen delvis allierer tilskueren med Foster, er det Prendergast som ender med å ”manne seg opp” på den ”riktige” måten, og på et vis personifiserer filmens løsning på sin problematikk.

På den annen side har vi sett at filmens moralske struktur er mer kompleks enn som så. Foster er ikke en fullstendig usympatisk protagonist, slik Prendergast heller ikke er en fullstendig sympatisk protagonist hele filmen igjennom. *Falling Down* kan tjene som et eksempel på at også mainstreamfilm har rom for komplekse karakterskildringer, og at dette kan innebære – for ikke å si skapes av – at de plasseres i ambivalente sympatistrukturer.

Vi har sett at *Falling Down* stiller karakterene opp mot hverandre gjennom narrativ tilpasning og alliansedannelser hvor to protagonister både kontrasteres og speiler hverandre. I tillegg har vi vært inne på at filmens karakterer også settes opp mot hverandre i forhold til hvor karikerte de fremstilles. Vi skal se at disse poengene vil dukke opp igjen når vi nå beveger oss videre til mitt neste analyseobjekt, som er en noe mindre klassisk fortalt film.

## 5: Uten mål eller mening? - En analyse av *Naked*

### 5.1 Synopsis

Johnny, en nokså rufsete mann i slutten av 20-årene, har sex med en kvinne i en bakgate i Manchester. Etter hvert uttrykker hun at det gjør vondt. Hun kommer seg løs og skriker at hun skal fortelle mannen sin om Johnny, og at han dermed ”er død”.

Johnny stjeler en bil og kjører til London. Her oppsøker han leiligheten til sin ekskjæreste Louise, og innleder et seksuelt forhold med Sophie, som leier stedet sammen med Louise og sykepleieren Sandra, som er i Zimbabwe. Da Sophie uttrykker at hun har fått følelser for Johnny, blir han voldelig mot henne – først og fremst mens de har sex. Etter hvert forlater han leiligheten og de to kvinnene, og begir seg ut på en tilsynelatende planløs vandring rundt i det kjølige London. Her kommer han i kontakt med en rekke mennesker, som han gjerne deler sine dystre, filosofiske betraktninger om verden og menneskeheten med. Disse tankene baserer seg blant annet på evolusjonsteori og diverse dommedagsprofetier.

Først møter han en skotte som leter etter kjæresten sin, deretter denne kjæresten. Så kommer han i kontakt med vekteren Brian, som slipper ham inn i det store, tomme lokalet han vokter. Etter en lengre, filosofisk samtale viser Brian Johnny en dame i en av gjenboerleilighetene, som han iakttar i skjul gjennom persiennene. Johnny oppsøker så denne kvinnen, som slipper ham inn i leiligheten sin. Han er i ferd med å ha sex med henne, men blir isteden voldelig, delvis på hennes oppfordring. Når hun har sovnet, stjeler han noen bøker fra henne og drar.

Morgenen etter venter Johnny på Brian på vei fra jobb, og de drar på en kafé hvor Brian spanderer frokost. Johnny blir så med hjem til damen som jobber der. Hun lar ham bruke badet og gir ham mat og drikke, men etter at Johnny påpeker at hun ser trist ut og spør om kjærlighetslivet hennes, ber hun ham gå. Hvorpå han skjeller henne ut og forlater leiligheten.

I mellom disse episodene med Johnny og menneskene han møter, har vi også fulgt den unge jappen Jeremy, som vi introduseres for mens han får massasje. Til tross for at han er svært frekk mot henne, får Jeremy massøren med ut på middag. Han ender imidlertid med å ta med seg servitøren fra restauranten hjem. Her serverer han henne champagne, og de kysser.

Han blir så voldelig mot henne, og scenen avsluttes med at han sannsynligvis er i ferd med å voldta henne. Senere ser vi ham med en annen ung kvinne i bilen sin. Hun ser engstelig ut.

Senere overraskes Sophie i leiligheten av Jeremy, som har låst seg inn og sitter i stua. Han introduserer seg som huseieren Sebastian Hawks. Ikke lenge etter voldtar han Sophie. Jeremy fortsetter å ta seg til rette, kun ikledd en minimal truse, også etter Lousie har kommet hjem. Han slenger noen sedler til Sophie ”for utførte tjenester”. Etter hvert drar Louise og Sophie ut på en pub, for å vente på at Jeremy skal dra fra leiligheten.

Etter at han er blitt kastet ut på gata av kvinnen fra kafeen, henger Johnny seg på en nokså mutt plakatklistrer, mens han snakker enda mer intenst og manisk enn tidligere. Plakatklistreren slår plutselig til Johnny og gir ham et spark mens han ligger på bakken, for så å kjøre av gårde med Johnnys skulderveske. Johnny blir svært opprørt over å miste denne.

Deretter blir Johnny offer for umotivert vold av en gjeng som passerer ham i et smug. Etter dette returnerer han mørbanket til leiligheten til Sophie og Louise. Her tar de vare på ham etter beste evne, og kort tid etter kommer også Sandra hjem. Etter hvert gir hun Johnny nødvendig pleie. Jeremy sprader stadig rundt i leiligheten mens dette skjer, og synes heller ikke å bekymre seg over at hans egentlige identitet avsløres når Sandra kikker i lommeboken hans.

Mot slutten ber Louise Jeremy (som på dette tidspunktet har tatt på seg bukser og skjorte) om å åpne buksesmekken. Når han så gjør dette, truer hun med å skjære av ham kjønnsorganet med en brødkniv. Når han fnysende trekker seg unna, kaller hun ham ”maggot dick”. Kort tid etter dette forlater han omsider leiligheten. Når Johnny er på bedringens vei, virker det som han og Louise er i ferd med å finne tilbake til hverandre – til Sophies store fortvilelse. Louise snakker med Johnny om å reise tilbake til Manchester sammen med ham etter hun er ferdig med arbeidsdagen. Sophie flytter til slutt ut av leiligheten, og unnskylder seg gråtende til Louise. Sandra kommenterer sedlene – en betydelig sum – som ligger og slenger, uten at noen sier noe konkret om hvem de er sine.

Når Louise har forlatt leiligheten begynner Johnny å legge an på Sandra, uten at hun virker særlig mottakelig for dette. Til slutt tar han pengene Jeremy la igjen, og forlater leiligheten før Louise er tilbake fra jobb. Filmen slutter med Johnny haltende bortover gata.

## 5.2 Problemstilling

*Naked* er på mange måter en annerledes film enn *Falling Down*. Der sistnevnte begynner med en frustrert ”hverdagsmann” i bilkø, starter *Naked* med en forsoffen mann som utfører noe som muligens er et seksuelt overgrep. Denne karakteren vil jeg argumentere for at er (en av) filmens protagonist(er). Johnny er en karakter som har blitt omtalt som en antihelt (et begrep jeg skal komme tilbake til), og som synes å handle mer umotivert aggressivt enn Foster, og da fortrinnsvis mot kvinner. Jeg vil ta utgangspunkt i en problemstilling som tilsvarer den jeg formulerte for forrige film:

*I hvilken grad legger filmens narrasjon opp til at vi skal alliere oss med Johnny?*

Jeg har imidlertid utelatt ”og hans prosjekt”, da Johnny er en protagonist uten noe klart mål.

*Naked* passer nokså godt til David Bordwells beskrivelse av kunstfilmnarrasjon, som står i et motsetningsforhold til den klassiske Hollywoodfilmens narrasjon. Blant annet innebærer dette at fortellingen ikke er så strengt kausalt sammenbundet, og at karakterene mangler klart definerte mål. Gjennom denne analysen vil jeg undersøke hvilke utslag dette har for tilskuerens engasjement med protagonisten(e). Et annet uortodokst trekk ved filmen, er at dens antagonist ikke settes direkte opp mot protagonisten, i den forstand at Johnny og karakteren som jeg skal argumentere for at er filmens antagonist, aldri konfronterer hverandre i noen duell eller tilsvarende klimaktisk oppgjør. Antagonisten gir heller aldri Johnny noen spesielt konkret motstand. Men så er heller ikke dette nødvendigvis en film med kun én protagonist.

Til tross for at *Naked* har mye av kunstfilmens narrasjonsform, har den også mange likheter med den mer klassiske *Falling Down*. Først og fremst handler dette om hvordan begge filmene skaper moralske strukturer ved å sette karakterer opp mot hverandre. Jeg vil imidlertid også vise hvordan *Naked* skaper en annen form for alliansedannelse, som også påvirker tilskuerens engasjement med karakterene, men som ikke direkte omhandler vår moralske evaluering av dem. Dette dreier seg om hvordan filmen framstiller sine karakterer i ulik grad som realistiske og komplekse mennesker.

### 5.3 Anslaget: Presentasjonen av Johnny

*Naked* begynner med at et par har sex i en mørk bakgård i Manchester. Først filmet fra avstand, så beveger utsnittet seg med håndholdt kameraføring til et nærbilde av kvinnen. Fram til dette punktet virker det som hun nyter samleiet. Så uttrykker hun, tydeligvis overrasket, at han gjør henne vondt. Mannen, altså Johnny, presser hodet hennes bakover mens han fortsetter seksualakten. Etter hvert klarer hun imidlertid å rive seg løs (muligens fordi han velger å slippe henne),<sup>65</sup> og skyver ham til side. Hun løper vekk, men stopper noen meter unna og skriker til ham at hun skal fortelle mannen sin om ham, og at Johnny dermed ”er død”.

Dette anslaget etablerer protagonisten Johnny, som er den som får mest narrativ tilpasning i filmen. Likevel er det kvinnen som får det første nærbildet ved slutten av kamerakjøringen som utgjør filmens første bilde. Selv om det først virker som et ordinært (i forståelsen samtykket) samleie,<sup>66</sup> er det vi ser meget mulig et seksuelt overgrep – og mange anmeldere har sågar lest dette som en voldtekt.<sup>67</sup> Narrasjonen er imidlertid nokså uklar i forhold til hva som egentlig skjer. Både ansiktsuttrykkene og hva hun sier, tilsier at kvinnen misliker hva han gjør, men det er også vanskelig å avgjøre hva som er en del av et eventuelt seksuelt rollespill. Nøyaktig hva Johnny gjør med henne blir heller aldri klart, men det er åpenbart at han er svært hardhendt.<sup>68</sup> Når hun stopper og skjeller ham ut, kan det muligens bety at det ikke er en ren voldtekt, da sinne muligens ikke ville være en typisk reaksjon etter en slik hendelse. Men dette blir kun spekulasjoner, all den tid narrasjonen ikke er spesielt tydelig på hva som skjer, utover at at han gjør henne fysisk vondt under et samleie, og at han tar hennes trusler på alvor og ser seg nødt til å flykte fra byen. Denne innledende scenen er med andre ord nokså begrenset på subjektiv tilgang til karakterene, i tillegg til at den spatiotemporale tilknytningen heller ikke er spesielt tydelig på hva de foretar seg.

---

<sup>65</sup> Det kan se ut som hun kommer seg løs mot hans vilje, men i det trykte filmmanuset er hendelsen beskrevet som følger: ”Now crying, she tries to push him off. After a brief struggle, he releases her and she breaks free.” (Leigh, 1994: 5)

<sup>66</sup> Narrasjonen er nokså utydelig på dette, men at hun først nyter det bekreftes av det trykte filmmanuset, hvor det står ”At first, the WOMAN seems enthusiastic.”, i tillegg til at hun er sitert med replikken ”Oh! Oh! Oh! Go on! Oh! Oh! O-ooh! Oh, oh, ooh! Oh! Oh!” (Leigh, 1994:5)

<sup>67</sup> Se Jeffries 2008.

<sup>68</sup> I manuskriptet står det at han ”is pushing her head back, his hand under her chin. His other hand pins down her wrist.” (Leigh, 1994: 5)



Heretter følger den narrative tilpasningen Johnny mens han løper vekk fra (å-)stedet. Dette akkompagneres av dyster musikk bestående av dramatiske trommer, som etter hvert glir over i den harpe- og cellobaserte, mollstemte musikken som går igjen i filmen.

Etter han har løpt en del kvartaler, stopper Johnny ved en bil som er parkert med nøkkelen i bagasjeluka, og stjeler den. Så ser vi en lengre tagning av at han kjører bilen fra Manchester til London, parallelt med filmens åpningstitler.

Anslaget gir altså først noe mer subjektiv tilgang til kvinnen Johnny har sex med og er brutal mot, enn med Johnny. Men deretter er det ham som gis narrativ tilpasning, mens kvinnen ikke kommer til å dukke opp mer i filmen. Ei heller vil dette innledende overgrepet bli referert til senere i filmen. Det kan imidlertid anses som filmens igangsettende hendelse, som gjør at Johnny reiser til hovedstaden, hvor de andre sentrale karakterene i filmen befinner seg.

I tillegg til å etablere karakteren Johnny, presenterer anslaget en sentral tematikk i filmen, nemlig menn som utøver seksualisert vold mot kvinner. De illevarslende trommene setter forøvrig en dyster og ”dommedagspreget” stemning, som peker mot tematikken i mange av Johnnys dialoger og monologer i løpet av filmen.

#### **5.4 Filmens øvrige sentrale karakterer**

Etter at Johnny har parkert den stjalne bilen i London, oppsøker han adressen han har fått på et postkort fra Louise. Vi ser så Sophie ankomme dette huset, hvor Johnny sitter og venter utenfor inngangsdøren. Det kommer fram at han er der for å besøke Louise, som Sophie bor sammen med. Sophie inviterer ham inn, og de innleder raskt en spøkefull og flørtende dialog. Det er åpenbart en seksuell spenning mellom de to, som også understrekes av narrasjonen gjennom bildeutsnittet hvor han takker ja til å bli med inn: Her ser vi ham i tilbakelent positur betrakte henne, med hennes underkropp med kort skjørt i forgrunnen av bildet.

Inne i leiligheten fortsetter de så både dialogen og flørten. Gjennom samtalene deres kommer det fram at Sophie og Louise også deler leiligheten med sykepleieren Sandra, som for tiden er i Zimbabwe med kjæresten sin. Sophie hevder at hun ikke kjenner Louise spesielt godt, og at hun ikke vet om Louise liker henne - men at de færreste gjør det. Etter hvert

begynner de å røyke marihuana. Fra dette klippes det til filmens andre sentrale mannlige karakter, Jeremy.

Vi møter Jeremy først gjennom et kort bilde av at han trener på helsestudio. Deretter får han en røff massasje, mens han provoserer massøren med sine spydige og direkte uttalelser – som synes å få henne til å massere ham enda hardere. Senere ser vi at han er ute på restaurant med henne, fortsatt spydig og direkte i sin måte å snakke til henne på. Neste scene med Jeremy (noe senere i filmen) viser så at han har med seg servitøren fra restauranten (ikke massøren) hjem til leiligheten sin. Her drikker hun champagne, og de kysser. Så begynner han å bite henne. Slik etableres det at også han er voldelig mot kvinner, og i likhet med Johnny er volden satt i sammenheng med seksuelle handlinger. Denne scenen avsluttes med noe som trolig er innlendingen til at Jeremy voldtar servitøren.

Etter den første scenen med Jeremy på helsestudioet introduseres karakteren Louise, som kommer hjem fra jobb for å finne Johnny og Sophie lattermilde og ruset på marihuana. Det er ikke noe spesielt gledelig gjensyn mellom Louise og Johnny, tvert imot er tonen de to imellom svært kjølig. Det blir aldri helt klart hva deres forhistorie er, ei heller gir den narrative tilpasningen særlig subjektiv tilgang til deres opplevelse av situasjonen. Johnny er konsekvent nokså frekk og nedlatende i måten han snakker til Louise på, til tross for at det er han som har oppsøkt henne. Louise virker på sin side ganske reservert og oppgitt ovenfor Johnny – om enn overrasket over å se ham. Hun uttaler da også at hun trodde han ikke ville se henne igjen. Fra anslaget vet vi jo at Johnnys reiste fra Manchester under ganske desperate omstendigheter. Det virker sannsynlig at han har oppsøkt Louise av mangel på andre steder å dra, når han først måtte forlate Manchester. At Johnny tidligere har uttalt at han aldri ville se Louise igjen, tyder på at forholdet deres tok slutt på lite vennskaplig vis, uten at det framgår hvordan, eller hvem av de to som ville ut av forholdet (om de da ikke var enige om å gjøre det slutt).

Etter hvert innleder Johnny et seksuelt forhold til Sophie, uten at den narrative tilpasningen er tydelig på om dette sårer hans ekskjæreste Louise. Etter hvert som dette forholdet intensiveres, gis Louise en del spatiotemporal tilpasning. Likevel får vi ikke noe særlig subjektiv tilgang til hennes følelser om det gryende forholdet mellom ekskjæresten og samboeren.

Som nevnt innledningsvis, har *Naked* flere trekk til felles med narrasjonen Bordwell har beskrevet for såkalte kunstfilmer. Jeg vil komme tilbake til filmens episodiske struktur og manglende målrettede karakterer. Den har også et svært realistisk filmspråk, filmet på *location* i London, tilsynelatende med relativt utstrakt bruk av naturlig lyssetting. *Naked* inneholder en del filmmusikk, men denne synes ikke i særlig grad å bygge opp under karakterenes følelser. *Naked*s narrasjon passer godt med hva Bordwell kaller objektivt motivert realisme i kunstfilmer. Med sin tilbakeholdne subjektive tilgang til karakterene, kan *Naked* dessuten ses i sammenheng med Bruun Vaages beskrivelse av den objektive narrasjonen til såkalte dedramatiserte filmer, som hun mener innbyr til imaginativ empati hos tilskueren. Den manglende subjektive tilgangen behøver riktignok ikke være motivert på samme måte, da Bruun Vaage beskriver at slike filmer gjerne har en spillestil hvor skuespillerne holder tilbake følelser (Bruun Vaage 2008: 168). Dette gjelder ikke nødvendigvis for *Naked*, men man kan si at skuespillerne i filmen til tider unnlater å vise følelser ut fra en diegetisk motivasjon. Selv om flere av karakterene i *Naked* er relativt karikerte (noe jeg også vil komme tilbake til), er spillestilen nokså realistisk. Både Johnny og Louise framstår som karakterer som skjuler sitt følelsesliv for omverdenen, derfor er det naturlig at skuespillerne ikke har en spesielt ekspressiv stil hva følelser angår. Men med filmens for øvrig rimelig objektive narrasjon, med liten grad av nærbilder eller filmmusikk som understreker karakterenes følelser, kan den like fullt invitere tilskueren til å forsøke å forstå karakterene gjennom frivillig, imaginativ empati. Her følger noen mulige tolkninger av Louises opplevelse av situasjonen(e), ut fra en slik lesning.

Den kjølige tonen imellom Louise og Johnny kan forstås som at hun er ”ferdig” med ham. På den annen side kan denne lite imøtekomende holdningen bety at hun fortsatt er såret over det som skjedde mellom dem i fortiden, og at hun tar seg ytterligere nær av hans interesse for samboeren hennes.

Vi ser at Louise tar med seg postkortet hun har sendt Johnny ut på kjøkkenet, hvor hun river det i to og kaster det. Dette kan leses som at hun angrer på at hun ga ham adressen til huset i London, altså at hun ikke ville se ham igjen. Dette kan enten være fordi hun ikke liker ham lenger, eller tvert imot fordi hun fortsatt har romantiske følelser for ham. Og at det dermed sårer henne å se ham igjen, i ferd med å innlede et seksuelt forhold med samboeren hennes.

Litt senere inviterer Louise Johnny opp for å se rommet hennes, etter at hun har lagt merke til en amorøs blikkveksling mellom Sophie og Johnny. Johnny blir med på dette, men kun for å kommentere at det har de vanlige karakteristika for rom (i form av tak, gulv og vegger), for så gå ned igjen til Sophie. Dette kan ha vært en invitasjon fra Louise om å være alene med Johnny, uten at det framgår med tydelighet hva hun ønsker å få ut av denne tosomheten. I så fall må Johnnys respons leses som en avvisning av Louise. Når Johnny senere på kvelden har sex med Sophie, ser vi Louise ligge våken – uten at det dermed er klart om hun er sjalu, eller om hun i det hele tatt bryr seg om det som skjer mellom Sophie og ekskjæresten. Når hun så står opp tidlig og møter Johnny nede i stua, har de en lite vennlig dialog hvor hun plukker fram Sophies korsett og kommenterer hvor tynn samboeren sin er. Dette kan indikere at hun faktisk er sjalu på Sophie.

Filmen gir altså både Johnny og Louise ganske stor andel spatiotemporal tilknytning, uten at vi egentlig får særlig med subjektiv tilgang til deres følelser for hverandre. I utgangspunktet er det lett å få sympati med Louise, som får besøk av en ekskjæreste, bare for å bevitne at han innleder et forhold med en kvinne hun bor sammen med. Selv om det er vanskelig å si hvordan Louise reagerer på dette, er det liten tvil om at Johnny behandler Louise ganske så ufint.

Men samtidig som vi kan alliere oss med den neglisjerte Louise, er det lite i narrasjonen som gjør at vi tar moralsk avstand fra Sophie, som innleder et forhold med ekskjæresten til samboeren sin. Både fordi Sophie, i likhet med tilskueren, ikke får særlig med informasjon om Louise og Johnnys forhistorie, og fordi hun ender opp med å bli et ulykkelig forelsket offer for Johnny når han velger å neglisjere også henne. Dessuten kan narrasjonen alliere oss med henne ut fra at vi i anslaget har sett at Johnny kan bli voldelig mot kvinner, noe Sophie ikke vet før hun selv får erfare at han blir brutal mot henne. Dette kan gi en type forventningsfull sympati (og muligens også empati) med Sophie, hvor man frykter at hun vil bli skadd, uten at hun selv vet om faren for dette – ikke ulikt hvordan man kan frykte for karakterer på film som svømmer rundt i havet, uvitende om haien som nærmer seg (som tilskueren er klar over).<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Se Bruun Vaage 2007a: 39ff

## 5.5 Johnny som protagonist

Selv om det altså er mulig å alliere seg med både Sophie og Louise satt opp mot Johnny som behandler dem dårlig, vil jeg likevel hevde at han fungerer som protagonist i filmen. Johnny er som nevnt den som gis mest narrativ tilpasning, og er den av de sentrale karakterene som introduseres i anslaget. Jeg vil også om litt vise at man kan dele filmen inn i akter, som struktureres rundt ham og hans handlinger.

Johnny har riktignok ikke noe uttalt eller på annen måte tydeliggjort mål annet enn å flykte fra Manchester. Kun få minutter inn i filmen ankommer han London og Louises leilighet, og det opprinnelige målet kan anses som oppnådd. Noe nytt mål defineres heretter aldri, snarere synes hans fravær av mål og generelle pessimisme til egen eksistens – for ikke å si menneskeheten som art – å være vel så viktig for filmen og dens framdrift.

Johnnys motivasjon for å forlate leiligheten kan antas å være hans manglende evne til å slippe andre mennesker inn på seg, som igjen kan være en årsak til at han er voldelig mot kvinner som tiltrekkes av ham. Med en gang Sophie har uttalt at hun liker Johnny, tar han tak i håret hennes og røsker til. Hun følger opp med å si at hun elsker ham, og scenen ender med at han har brutal – kanskje til og med tvungen – sex med henne. Man kan for så vidt anse den hjemløse Johnnys behov for husly, varme og mat som hans mål, men i store deler av filmen synes han bare å drive planløst omkring i London, og han velger altså å forlate leiligheten til Louise, Sophie og Sandra, som han trolig kunne blitt værende i. Mens han driver rundt i Londons gater tar han gjentatte ganger kontakt med fremmede mennesker. Man kan lese hans tilnærming til andre som et slags mål i seg selv, eller snarere for at han kan diskutere de store spørsmålene han plages av, men han forlater disse menneskene når de kommer for tett innpå ham. Det kan virke som et mål for ham er å ikke slippe mennesker for tett innpå seg. Like fullt er han altså svært utadventt og oppsøkende i forhold til andre karakterer, noe som i stor grad driver filmens handling framover. Dette gjør at Johnny er en viktig motor for filmen, selv om han ikke har noen spesielt tydelige mål.

Videre kan man dele *Naked* inn i tre akter, som i hovedsak følger Johnnys handlinger. Dette taler også for at han er ment å være filmens protagonist.

Truslene han mottar fra kvinnen han har voldelig sex med i anslaget kan som tidligere nevnt anses som filmens igangsettende hendelse, da dette skaper hans opprinnelige mål om å

rømme fra Manchester og fører ham til London. En snau halvtime ut i filmen uttrykker Sophie sine følelser for ham. Dette kan anses som vendepunktet i slutten av filmens første akt. Hendelsen gjør at Johnny blir brutal og avvisende mot henne, og etter en scene hvor han rastløst går rundt i leiligheten og kysser begge kvinnene, forlater han dem. Med dette går filmen over i sin andre akt.

Denne delen består i stor grad av Johnnys ulike møter med mennesker i Londons gater, samtidig som Louise og Sophie blir oppsøkt og plaget av Jeremy. Ganske nøyaktig en time ut i filmen oppsøker Johnny kvinnen som bor i leiligheten tvers over nattevakt Brians arbeidsplass. Det er vanskelig å se dette som et veldig viktig vendepunkt, men på et vis skaper det et slags mønster, om man ser det i sammenheng med det forrige vendepunktet. Det kan nemlig ses som nok et resultat av Johnnys manglende evne til å slippe mennesker inn på seg. Brian har forbarmet seg over ham og tatt seg ganske mye bry med å bokstavelig talt slippe ham inn i varmen, vel vitende om at han kan miste jobben av å gjøre det. Johnnys usympatiske reaksjon på dette er å oppsøke kvinnen Brian spionerer på, muligens for å nedverdige både henne og Brian. Denne hendelsen kan leses som et vendepunkt som speiler Johnnys reaksjon på at Sophie viser følelser for ham. Han støter Brian, som synes å ønske hans vennskap, vekk, slik han tidligere gjorde med den forelskede Sophie.

Et nytt vendepunkt i Johnnys historie er punktet hvor han blir kastet ut av leiligheten til jenta som jobbet på kafeen. Dette gjør ham mer desperat, og fører ham ut på gata igjen. Hvor han treffer plakatklistreren, som synes å få nok av den etter hvert svært maniske og intense Johnny, og slår ham ned, sparker ham og stikker av (med veska hans). Men det er snarere den neste scenen, hvor Johnny blir offer for tilfeldig vold, som etter mitt syn utgjør vendepunktet som avslutter filmens lange andre akt. Etter dette er det umulig for ham å vandre videre rundt i gatene, og han må returnere til kvinnenens leilighet. Dette skjer cirka en time og førti minutter ut i filmen, hvor det gjenstår en halvtime – som altså utgjør filmens tredje akt.

Når Johnny forlater leiligheten i slutten av første akt, preger han fortsatt scenene som følger Louise og Sophie, selv om han ikke lenger er fysisk til stede i deres historie (med andre ord gis vi ikke noen spatiotemporal tilknytning til ham i disse scenene). Dette skyldes at Sophie stadig er forelsket i ham. Etter hvert dukker imidlertid Jeremy opp i leiligheten, som fram til dette har hatt en uklar rolle i forhold til de andre sentrale karakterene. Kort tid etter

Sophie kommer hjem og finner ham i leiligheten, voldtar han henne. Da blir det tydelig at han fungerer som en antagonist i filmen, som både Louise og Sophie må kjempe mot. Det kan dermed virke som scenene med Jeremy fram til dette er ment som eksposisjon,<sup>70</sup> scener som hvor tilskueren gjennom narrativ tilpasning presenteres informasjon om hvilken ond og brutal karakter vi har med å gjøre. Hvilket vil forsterke alliansedannelsen med Sophie og Louise når han dukker opp hos dem.

Det er imidlertid uvanlig at man har en antagonist som i så liten grad er satt i direkte konflikt med filmens protagonist. Jeremy er derimot satt mer opp mot Louise, som også kan anses som en protagonist i tillegg til Johnny. Dette skal jeg komme tilbake til. Jeremy er videre satt opp mot Johnny i en ganske klar kontrast i en mer overført betydning, innenfor filmens moralske struktur. Dette leder oss over til Murray Smiths teorier om eventuell sympati med usympatiske filmkarakterer.

### **5.6 Johnny som antihelt, "good-bad" eller "attractive-bad"**

Johnny er ingen spesielt sympatisk protagonist – flere av vendepunktene i filmen dreier seg om at han oppfører seg voldelig, avvisende eller ydmykende mot andre karakterer. I artikkelen "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances" (1999b) skriver Murray Smith (for å tydeliggjøre skillet mellom narrativ tilpasning og alliansedannelse) at det er fullt mulig for en film å gi mest narrativ tilpasning til en usympatisk karakter, og at fenomenet antihelt baserer seg på nettopp dette (Smith 1999b: 220). Smith definerer ikke *antihelt* utover dette, men begrepet defineres i Litteraturvitenskapelig leksikon som "litterær helt karakterisert ved negative egenskaper og kjennetegn; en hovedperson med kjennetegn som er de motsatte av dem man tradisjonelt forbinder med helten" (Lothe et al 1997: 10). I artikkelen trekker Murray Smith sågar fram *Naked* som eksempel på en film med en slik protagonist: "Mike Leighs *Naked* (1994)<sup>71</sup> provides us with a reasonably good example: a (moderately) despicable character with whom we are informationally aligned" (Smith 1999b:220).

---

<sup>70</sup> *Eksposisjon* er et begrep innen dramaturgien som referer til presentasjonen av nødvendig bakgrunnsinformasjon om karakterene og handlingen (Se for eksempel Evans 2006: 97).

<sup>71</sup> Sic.! Filmen hadde premiere i 1993.

Men det er verdt å merke seg at Smith legger til ordet ”moderat” før han omtaler Johnny som ”foraktelig”.<sup>72</sup> Jeg vil nå vise at denne karakteren ikke nødvendigvis kan anses som fullstendig usympatisk, sett i lys av to ulike karaktertyper/narrative strategier Smith skildrer i samme artikkel.

Basert på Wolfenstein og Leites bok *The Movies: A Psychological Study* fra 1950, beskriver Smith en type karakterer som er ”good-bad”, altså ”gode-slemme”. Mannlige karakterer av denne typen har gjerne en hang til vold, men under overflaten skjuler det seg en mer moralsk attråverdig og dydig person. Denne dynamikken synliggjøres gjerne via forholdet mellom karakteren og andre karakterer i samme film. Som eksempel bruker Smith forbryterkarakteren James Cagney spiller i *The Roaring Twenties* (1939), som ikke er utelukkende god (han er jo tross alt en gangster, som Smith skriver) – men som stilles i et formildende lys i forhold til den mer rendyrket ondskapsfulle gangsteren spilt av Humphrey Bogart. Et annet eksempel på denne narrative strukturen, er den tidligere beskrevne forskjellen mellom Ray Liotta og Joe Pesci sine respektive gangsterkarakterer i mafiafilmen *Goodfellas* (1990). Noe av det samme så vi også i *Falling Down*, hvor narrasjonen kontrasterte og sammenlignet Foster med innehaveren av militæreffektbutikken, samt med Prendergast. I *Naked* skapes en slik dynamikk Smith skisserer av at Johnny settes opp mot den andre sentrale mannlige karakteren Jeremy.

Det er flere likhetstrekk ved Johnny og Jeremy, som gjør at de til en viss grad kan sies å speile hverandre. Først og fremst fordi de begge er voldelige mot kvinner, fortrinnsvis i forbindelse med seksuelle handlinger, i tillegg til at de er svært direkte og tidvis nedlatende i sin måte å kommunisere med andre karakterer på. Det er imidlertid også noen klare kontraster dem i mellom. Jeremy er en velstående japp, Johnny er en forsoffen hjemløs – og dermed langt mer av en underdog. Viktigere er det at der Johnny er en mann som blir voldelig mot kvinner under samleie, og utøver handlinger som er i grenselandet til overgrep, framstår Jeremy som mer av en rendyrket voldtektsforbryter. Jeremy uttrykker aldri noen form for anger på noe tidspunkt. Johnny er heller ikke typen som ber om unnskyldning for sine handlinger, men virker langt mer plaget enn Jeremy – både psykisk og fysisk. Spesielt kommer dette til syne når Johnny er banket opp og returnerer til kvinnenes leilighet i ørnska. Her framstår han som svært sårbar, der han babler usammenhengende og er totalt blottet for sine sedvanlige avvæpnende ordtirader. Dette er første gang Jeremy og Johnny dukker opp i

---

<sup>72</sup> Mine oversettelser.



samme scene, og Jeremys fnysende reaksjon på synet av den mørbankede mannen understreker hvordan de to mennene nå står i motsetning til hverandre.

En tilsvarende kontrast er deres fysiske tilstand. Jeremy etableres på helsestudio, mens Johnny under hele filmen igjennom er plaget av hodepiner og en stygg hoste – som kan tyde på at han lider av en eller annen fysisk sykdom. Dette kan også understøttes av at han på et tidspunkt forteller at han er 27 år gammel, etter at en annen karakter har antatt at han er langt eldre. Syk eller ei, han er i hvert fall ingen fysisk sunn mann. Jeremy sier videre at han skal ta livet av seg på sin 40. bursdag, da han ikke ønsker å bli gammel, noe som også kan vitne om at han deler Johnnys mørke innstilling til tilværelsen. På den annen side framstår Jeremy mer som en rendyrket kynisk og ondskapsfull figur enn den mer søkende og desperate Johnny.

Smith forklarer vår fascinasjon for ”gode-slemme” karakterer ved at det gir tilskueren muligheten til å få amoralsk og forbudte ønsker realisert, samtidig som karakterene ikke ”egentlig” er onde – det finnes ondere karakterer i filmens moralske struktur, samt at det gjerne presenteres formildende omstendigheter for karakterens handlinger. Samt ikke minst at slike karakterer heller ikke ”egentlig” er onde i den forstand at de faktisk bare er fiktive konstruksjoner, som ikke utfører faktiske handlinger (Smith 1999b:224). Dette så vi også i *Falling Down*, hvor Foster kan fungere som en slags fiksjonell ventil for tilskuerens lyst til å ta et oppgjør med hverdagens frustrasjoner.

Jeg har nettopp vist at det finnes formildende omstendigheter for alliansedannelse med Johnny framfor den relativt sett langt mindre sympatiske Jeremy i *Naked*. Samtidig er det ikke spesielt innlysende at denne filmen skulle være noen ventil for eventuelle forbudte lyster hos tilskueren, da det vel er mer sannsynlig at man for eksempel vil være en gangster i en film, med alt det innebærer av rikdom og spenning (eller være en som våger å stå opp mot hverdagens frustrerende situasjoner, slik Foster gjør i *Falling Down*), enn at man skulle ønske seg Johnnys miserable tilværelse.

At man likevel kan la seg fascinere av Johnny, tror jeg bedre kan forklares med en annen type karakterer, som Smith i samme artikkel omtaler som ”the attractive-bad character”, altså attraktive-slemme karakterer. Som eksempel bruker han igjen Hannibal Lecter fra *The Silence of the Lambs*. Lecter er en bestialsk og kannibalistisk massekiller, men er samtidig gitt en rekke attraktive karaktertrekk – han er blant annet sjarmerende, intelligent, belest og høflig – som gjør at man kan tiltrekkes av ham. Smith påpeker også at

narrasjonen ikke viser Lecter mens han utøver sine mest groteske handlinger, de bare refereres til. Dessuten blir han en slags mentor for protagonisten Clarice Starling (Jodie Foster), og i følge Smith ”smitter” litt av vår alliansedannelse med henne over på Lecter på grunn av dette forholdet (Smith 1999b:225-227).

Disse mekanismene kan man også finne i *Naked*. Vi ser riktignok Johnny utøve en rekke voldelige og nedverdiggende handlinger, men han er også portrettert med flere attraktive personlighetstrekk. I likhet med Lecter er han sjarmerende, intelligent og belest (om enn ikke spesielt høflig), i tillegg til at han har humoristisk sans. Hva mer er, så synes mange av filmens kvinner – ikke minst de to mest sentrale, Sophie og Louise – å finne ham attraktiv. Dette kan smitte over på tilskuerens oppfatning av ham, dersom vi allierer oss med dem. I tillegg virker Johnny relativt sårbar både fysisk og etter hvert også psykisk, som virker som formildende og muligens også forklarende omstendigheter for hans brutalitet og desperasjon. Det virker også som om Louise først forbarmer seg over ham og vil ha ham tilbake når han er på sitt mest sårbare. Når han ligger mørbanket på gulvet i huset til Louise, fokuserer narrasjonen (gjennom et nærbilde) på hvordan Louise blir rørt av å se ham i denne tilstanden (fra tidligere å ha forholdt seg kjølig og distansert til ham).

Noe av fascinasjonen for Johnny som protagonist kan altså forklares både gjennom Smiths beskrivelser av ”gode-slemme” og ”attraktive-slemme” karakterer. Jeg mener imidlertid ikke at dette gir et fullstendig bilde av hva som tiltrekker oss ved denne protagonisten. Filmen setter nemlig også karakterer opp mot hverandre ut i en annen struktur som ikke går direkte på det moralske, men som isteden handler om kompleksitet og realisme. Dette er ikke noe Murray Smith går særlig inn på i sine tekster. Isteden er det mer hensiktsmessig å returnere til David Bordwells beskrivelse av kunstfilmens narrasjon. Som nevnt ved flere anledninger passer denne i stor grad på *Naked*.

## **5.7 *Naked* som kunstfilm**

Bordwell mener altså at slike kunstfilmer definerer seg i et motsetningsforhold til den klassiske Hollywoodfilmens narrasjon. Dette innebærer blant annet at scenene ikke er knyttet sammen ved en like streng kausalitet som i klassisk fortalte filmer. I tråd med dette er *Naked* svært episodisk bygget opp, om enn mest utpreget i den andre akten, som består av Johnnys

ulike møter med mennesker i Londons gater. Disse er på et vis adskilte sekvenser, da det neppe ville endret filmen radikalt om rekkefølgen deres var stokket om – selv om de ikke er helt uten sammenbindende, kausale elementer. Nattevakten Brian skaper i hvert fall kausal sammenheng mellom noen av dem: At Johnny oppsøker damen Brian beundrer fra avstand er en konsekvens av at Brian har fortalt om henne, og Johnnys påfølgende kafébesøk med Brian fører til at han blir med hjem til hun som serverer dem frokost. Likevel kan de ulike møtene Johnny har med mennesker anses som ganske atskilte episoder i filmen, som påvirker hverandre i liten grad. Johnny kan heller ikke sies å utvikle seg noe særlig i løpet av disse møtene – om noe skjer med hans indre gjennom vandringen i London må det være at han føler mer og mer desperasjon og uro, og dette kan nok hovedsakelig tilskrives at han er bostedsløs og fattig, mens det er kaldt i været.

Nedtoningen av kausal sammenheng i kunstfilmers narrasjon har sammenheng med karakterene som befolker denne typen filmer. Bordwell mener som tidligere beskrevet at et vesentlig trekk ved kunstfilmens narrasjon er at karakterene er realistisk framstilt. De kan handle inkonsistent og uten klare motiver, og gjerne drive passivt omkring.

Dette er en beskrivelse som passer meget godt på *Naked*. Jeg har tidligere vært inne på at Johnny ikke har spesielt tydelige mål, og i store deler av filmen driver han hvile- og planløst omkring. Dette reflekterer igjen karakterens manglende håp for seg selv og resten av menneskeheten. Det tidligere siterte poenget til Bordwell om at karakterenes manglende mål gjerne reflekterer kunstfilmens eksistensialistiske tematikk, kan også passe godt på vår mann Johnny. Hadde han enda hatt et mål, ville kanskje livet hans sett lysere ut. Isteden synes han relativt overbevist om at hele menneskerasen er stilt ovenfor sitt endelikt. At han aldri direkte konfronterer filmens antagonist, kan likeledes peke på at Johnny isteden har noen egne, antagonistiske krefter i sitt indre som han kjemper med.

Selv om mange kunstfilmer i tråd med Bertolt Brechts teaterestetikk etterstreber distanse framfor innlevelse med sine karakterer, fungerer ikke fraværet av klart definerte mål hos protagonisten Johnny nødvendigvis distanserende i *Naked*. Snarere reflekterer det karakterens sinnstilstand, og skaper nærhet til hans frustrasjon og hvordan han opplever tilværelsen. Vi kommer aldri helt til bunns i hva som dypest sett plager Johnny, men denne tilbakeholdte informasjonen er også med på å gjøre ham interessant for tilskueren. Dette er altså en narrativ strategi som holder på tilskuerens kognitive interesse, men som også vekker

tilskuerens følelser, i form av at det inviterer tilskueren til å forsøke å forstå filmen og karakterene med imaginativ empati.

Johnny kan beskrives som en kompleks karakter som handler i hvert fall delvis inkonsekvent. Som jeg har vært inne på, kan han virke motivert av at han ikke ønsker mennesker for tett innpå seg, hvilket kan forklare hvordan han oppsøker kvinnen Brian er ”avstandsbetatt” av. Det kan også forklare hvorfor han også velger å fornærme og dermed støte fra seg også henne. Han synes derimot ikke å ville gjøre det samme med damen fra kafeen, som kaster Johnny ut mot hans vilje. Ei heller med plakatklistreren, som til slutt går til fysisk angrep på ham.

## 5.8 Karakterer i tilsynelatende utvikling

Bordwell beskriver videre at en del filmer innen kunstfilmtradisjonen låner trekk fra klassiske filmer, slik for eksempel regissøren Michelangelo Antonioni benytter seg av detektivhistorier (Bordwell [1979]2002): 100). Et slikt element i *Naked* kan være at den spiller på klassiske filmers tendens til å la sine protagonister gå gjennom en indre utvikling, og med det gir inntrykk av å være mer av en kjærlighetshistorie enn den egentlig er.

I tidligere kapitler har jeg vært inne på hvordan karakterers utvikling er knyttet til at de har et ønske som står i et motsetningsforhold til deres ubevisste behov. Manualforfatter Robert McKee skriver at

the most memorable, fascinating characters tend to have not only a conscious but an unconscious desire. Although these complex protagonists are unaware of their subconscious need, the audience senses it, perceiving in them an inner contradiction (McKee [1998]1999: 138).

Dette er altså en strategi innen klassisk dramaturgi for å gjøre karakterene mer komplekse, hvilket som nevnt også er et mål innen kunstfilmer.

Karakterens ubevisste behov skyldes en feil, *flaw*, i personligheten, eller et slags ”spøkelse” som hjemsøker ham eller henne. Karakterens utvikling, baserer seg gjerne på at denne feilen eller gjenferdet overvinnes, og med dette lærer karakteren noe i løpet av handlingen, som setter ham eller henne i stand til å overvinne også den ytre motstanden

(Bordwell 2006: 29-30). Jamfør hvordan vi så at Prendergast ”mannet seg opp” i *Falling Down*.

Både Johnny og Louise kan leses ut fra en slik modell. Johnny er jo en svært hjemløst og plaget karakter, og går i hvert fall tilsynelatende gjennom en forandring. Denne kan man skimte fra og med at han blir kastet ut av kvinnen fra kafeen, som han ønsket å overnatte hos. Heretter framstår han mer desperat og manisk, fram til han blir offer for blind vold. Dette gjør at han er nødt til å komme seg tilbake til Louise og Sophie, og i møtet med førstnevnte virker det som han er i ferd med å endre seg. Når han først ankommer leiligheten er han fullstendig mørbanket og babler uforståelig. På dette tidspunktet er han totalt avkledd sin tidligere harde fasade, og framstår som svært sårbar. Når Johnny etter hvert blir pleiet av den nylig hjemvendte Sandra, virker det som han roer seg ned og blir mer harmonisk, og at han og Louise finner sammen igjen. Flere scener understreker en fornyet kjemi de to imellom – for eksempel når de synger barnesanger fra Manchester, og når han er kvalm på toalettet og ber Sophie om å la de to være alene. Sophie, som stadig er forelsket i Johnny, velger da også å forlate leiligheten, trolig fordi hun antar at Johnny og Louise har blitt et par igjen. Når Louise foreslår at de skal reise sammen tilbake til Manchester etter at hun er ferdig på jobb, svarer han ikke direkte på dette – men virker stilltiende samtykkende. Man kan se for seg at hans ønske er å ikke slippe mennesker for tett innpå seg, men at hans ubevisste behov er kjærlighet. Og at han lærer seg å åpne opp for dette i løpet av filmen.

Men når vi så ser ham legge an på Sandra etter at Louise er ute av leiligheten, og så ta pengene og dra av gårde igjen – uvisst hvor hen – virker det som han er tilbake til den planløse vandringen han har holdt på med i store deler av filmen, og det virker klart at han heller ikke evner å knytte seg til Louise. Han er med andre ord tilbake til der han var i starten av filmen – selv om han litt tidligere muligens hadde et genuint ønske om å forandre seg.

På grunnlag av dette mener McKee at *Naked* er et eksempel på en type helt statiske filmer, som ikke har noen utviklingskurve i løpet av fortellingen i det hele tatt. Denne strukturen kaller han *nonplot*. Her er karakterenes verdier i filmens slutt helt identiske med slik de var i begynnelsen. McKee skriver at filmer av denne typen kan være både opplysende og rørende, men ifølge ham er ikke dette historiefortelling (!),<sup>73</sup> selv om de grovt sett kan

---

<sup>73</sup> ”They do not tell story”, skriver han (McKee [1998]1999: 58).

kalles narrative (McKee [1998]1999: 58). McKee bruker faktisk *Naked* som eksempel på en slik film. Han skriver:

In slice of life-works such as UMBERTO D, FACES, and NAKED, we discover protagonists leading lonely, troubled lives. They're tested by even more suffering, but by the film's end they seem resigned to the pain of life, even ready for more (ibid.:58).

Jeg mener imidlertid at McKee har et noe forenklet syn på *Naked*s dramaturgi. Ikke minst fordi man også kan spore en viss karakterutvikling hos Louise, som ikke kun er tilsynelatende, slik den muligens er hos Johnny. I begynnelsen virker det som Louise har et apatisk og desillusjonert forhold til Johnny - og muligens menn generelt (måten hun snakker om sine fortidige og (eventuelle) framtidige kjærlighetsforhold når hun og Sophie har en åpenhjertig samtale på puben, kan tyde på det sistnevnte). Slik sett vitner ønsket hennes om å starte på nytt med Johnny om en slags positiv emosjonell utvikling hos henne, hvor hun også lærer seg å ta i mot kjærlighet (igjen). Relativt tidlig i filmen uttaler Louise at hun aldri vil tilbake til Manchester, men på slutten er hun altså villig til å si opp jobben og reise dit med Johnny, og forsøksvis innlede et nytt forhold med ham. Man kan se for seg at hennes ønske var å holde seg unna Manchester og Johnny, men at hennes behov er å vende tilbake dit sammen med ham. Altså at også hennes ubevisste behov er kjærlighet.

I tillegg har Louise en viss forløsning i forhold til antagonisten Jeremy. Spesielt skjer dette i scenen hvor hun ber ham dra ned buksesmekken, hvorpå han lyster i den tro at det vil medføre en seksuell handling. Når hun i stedet trekker fram en brødkniv og truer med å skjære av ham kjønnsorganet, for deretter å kalle ham ”maggot dick”, kan det anses som at hun overvinner filmens antagonist. Det neste vi ser til ham er da også at han forlater leiligheten. Louise blir med dette en slags kontrast til det ekstreme offeret Sophie, og viser seg som en sterk kvinne som klarer å stå opp mot filmens mest voldelige og destruktive mann.

Men rett etter dette skal hun altså (på ny?) bli sviktet av Johnny, en mann som også er voldelig og destruktiv. Filmen sier ingen ting om hvordan Louise vil reagere når hun kommer hjem fra jobb og ser at Johnny har forsvunnet. Det er ikke utenkelig at hun også vil gå tilbake til den samme apatiske innstillingen til kjærlighet. På den annen side kan det hende at hun velger å forlate London likevel. I alle fall har hun tatt et oppgjør med både Jeremy og, kan man muligens også si, sitt eget nokså apatiske liv.

Det kan argumenteres for at det er mindre karakterutvikling i *Naked* enn man vanligvis finner i klassisk fortalte filmer, men den kan i det minste sies å *spille på* denne typen dramaturgi – og jeg mener altså at Louise har en viss utvikling i løpet av filmens handling. Ut fra denne kurven hennes, er det også mulig å anse henne som filmens ”egentlige” protagonist, eller en slags ekstra protagonist, slik Prendergast er i forhold til Foster i *Falling Down*. Helt identisk er dette riktignok ikke, da Prendergast og Foster i større grad står i et motsetningsforhold til hverandre (man kan til og med hevde at de er hverandres antagonister), mens Johnny og Louise snarere er to parallelle protagonister i en fortelling som *nesten* blir en kjærlighetshistorie.

Jeg vil like fullt hevde at også *Naked* hører inn under Thompsons kategori for filmer med to protagonister (altså Johnny og Louise), som til en viss grad følger hver sin atskilte handlingslinje (Johnny forsvinner sågar ut av livet til Louise i store deler av filmen). Thompson skriver videre at det ikke er sjelden at slike protagonister utvikler romantiske følelser for hverandre, dersom de er av motsatt kjønn. Romantikken mellom slike karakterer kan først framstå som usannsynlig, da de gjerne er svært forskjellige – jamfør de to protagonistene i Thompsons eksempel *Sleepless in Seattle*. Slik sett står også Johnny og Louise, i likhet med Foster og Prendergast, i et visst motsetningsforhold til hverandre.

*Naked* ender jo ikke med at Johnny og Louise får hverandre, men tilskueren kan like fullt få forventning om det gjennom sin sjangerkunnskap. Det kjølige forholdet mellom de to karakterene i starten av filmen kan nemlig leses som en narrativ strategi for å plassere dem lengst mulig fra hverandre, typisk for slike filmromanser. At Johnny tidlig i handlingen innleder et seksuelt forhold med Louises samboer, kan ses som et ledd i denne strategien. Samtidig deler Johnny og Louise også noen karaktertrekk, som at de begge har en kvikk og sarkastisk tone og en relativt desillusjonert innstilling til livet – som kan tas som hint om at det vil bli de to til slutt, og at dette er både Johnny og Louises ubevisste behov.

Denne spiren til karakterutvikling i *Naked* er med på å skape engasjement hos tilskueren. Bordwell skriver følgende om slik struktur basert på “*character arcs*”: ”When the characters are forced to deal with their inner conflicts in order to solve their outer problems, our relationship with them grows and strengthens” (Bordwell 2006: 30). Bordwell spesifiserer ikke om dette gjelder sympati eller empati, men det virker rimelig at det kan være snakk om begge deler.

I utgangspunktet får tilskueren kjennskap til karakterenes utviklingskurver gjennom den narrative tilpasningen (først og fremst gjennom den subjektive tilgangen), og slik sett kan det argumenteres for at dette kan plasseres innenfor Smiths sympatistruktur, på dens andre nivå. Det er dessuten sannsynlig at slik karakterutvikling påvirker alliansedannelsen. Når vi for eksempel tror at Johnny er i ferd med å forandre seg og vil reise tilbake til Manchester med Louise, innbilder vi oss at han har lært noe og blitt et bedre menneske – som åpenbart har innvirkning på vår moralske evaluering av ham. Samtidig er det jo ofte snakk om en emosjonell utvikling (selv om den i Johnnys tilfelle muligens ikke er reell), som gjør at dette også er naturlig å se i forhold til empatisk innlevelse. Dette skal jeg komme tilbake til om litt.

Først vil jeg se litt nærmere på hvordan slike utviklingskurver også synes å påvirke vårt engasjement med karakterene i kraft av at det gjør dem mer komplekse.

## 5.9 Kompleksitet og karakterkurver

Jeg har tidligere nevnt at slike kurver er en utbredt strategi for å skape komplekse karakterer. Johnny og Louise i *Naked* går kanskje ikke gjennom en fullendt indre utvikling, men filmens struktur ligger såpass tett opp til en slik modell at det i det minste gir tilskueren forventning om at noe slikt kommer til å skje. Om utviklingen er noe vagere enn normalt er i klassisk fortalt film, kan det argumenteres for at tilskueren oppveier dette ved hjelp av imaginativ empati. Det er derfor grunn til å tro at denne strukturen gjør karakterene i *Naked* (og da spesielt Johnny og Louise) både mer komplekse og engasjerende. Videre kan det virke som at karakterer blir mer engasjerende nettopp i kraft av å være komplekse – som til en viss grad kan stå i et motsetningsforhold til moralsk gode.

For eksempel trekker manualforfatter John Costello fram Johnny for å understreke at protagonister skal være sympatiske, men at dette ikke innebærer ”an all-round jolly good egg, but a complex, ambiguous character with shades of good and bad, in other words a believable, three-dimensional, flawed but intriguing human being” (Costello 2006: 70). Costello skriver videre: “Don’t confuse sympathy with likeability. (...) Johnny in *Naked* is a nihilistic egotist who uses his intellect as weapon. (...) Yet [his] charisma keeps our interest and [his] character flaws elicit our sympathy” (ibid.:70). Johnnys mørke karaktertrekk er med på å gjøre ham menneskelig, noe som igjen fører til at tilskueren kan føle sympati med ham, ifølge



Costello. Daniel Marshall er inne på noe av det samme når han skriver følgende om antihelter på film (en betegnelse vi har sett at Murray Smith har brukt om Johnny): ”We can all relate to anti-heroes because they are selfish, and so are we” (Marshall 2003: 25). Man kan med andre ord si at Johnny (og Louise) ikke er en type filmkarakter som engasjerer på grunn av karaktertrekk vi skulle ønske vi hadde, men på grunn av karaktertrekk vi kan kjenne oss igjen i.

Strukturen med karakterer som går gjennom en utvikling kan også ses i sammenheng med den ”gode-slemme” karaktertypen Murray Smith har beskrevet. Det er gjerne gjennom en slik utviklingskurve at den mer moralsk høyverdige siden av disse karakterene kommer til syne. Men den klassiske dramaturgiens tendens til å la karakterene lære noe, følger det at de ikke kan være feilfrie fra begynnelsen. Idealet om komplekse karakterskildringer, som gjelder både for klassiske filmer og kunstfilmnarrasjon, synes å kreve at karakterene ikke utelukkende kan ha sympatiske karaktertrekk. Både fordi tilskueren skal kunne relatere seg til karakteren, og fordi karakteren skal erkjenne noe og forbedre seg i løpet av filmen. Selv om det sistnevnte først og fremst forekommer i filmer som følger klassisk dramaturgisk struktur.

### **5.10 Kompleksitet og realisme**

Jeg vil avslutningsvis argumentere for at Johnny og Louise er skildret som mer komplekse og realistiske enn de øvrige karakterene i *Naked*. Jeg har tidligere beskrevet hvordan Johnny står i motsetning til den mer rendyrket ondskapsfulle Jeremy. Murray Smiths modell har vist seg anvendelig for å vise hvordan denne opposisjonen får Johnny til å framstå som relativt sett mer sympatisk.

Jeg vil hevde at en tilsvarende struktur eksisterer på et annet, ikke-moralsk plan, i forhold til hvor komplekse og realistiske karakterskildringene er. Som jeg har vært inne på henger dette til en viss grad sammen med Murray Smiths begrep om narrativ tilpasning, i den forstand at en karakter lettere vil kunne framstå som kompleks jo mer narrativ tilpasning karakteren får. Men det er ingen direkte årsakssammenheng. Slik tilskueren ikke nødvendigvis oppfatter en karakter som sympatisk selv om karakteren gis stor andel narrativ tilpasning, handler også dette om *hvordan* narrasjonen framstiller karakteren. Jeremy er ikke bare mer av en kynisk voldtektsmann enn Johnny, han er også en langt mer endimensjonal og

karikert type, selv om han gis relativt mye narrativ tilpasning i filmen. Bruun Vaage skriver at filosofen Peter Goldie hevder at empatisk innlevelse ”krever at karakterene fremstår som hele og troverdige skikkelser” (2007a: 41-42). Ifølge Goldie er man derfor nødt til å ”samle inn” enn en god del informasjon om karakterene gjennom narrativ tilpasning før man kan engasjere seg via empati. Her snakker vi altså om den imaginative formen for empati. Et annet sted spekulerer Bruun Vaage i om tilskueren har behov for slik empati i større grad jo mer komplekse og ikke-stereotype karakterene er (Bruun Vaage 2008: 80).

Dette er relevant for *Naked*, som har en nokså utpreget objektiv narrasjon, som gjør at vi forsøker å lese karakterene ved hjelp av imaginativ empati. Samtidig som man nok anvender dette mer på de sammensatte karakterene Johnny og Louise, enn for eksempel den endimensjonale Jeremy. At de heller ikke fullt ut følger tradisjonelle *character arcs*, kan dessuten sies å gjøre Johnny og Louise mindre stereotype. Jeg vil påstå at narrasjonen i *Naked* legger noen føring for hvilke karakterer tilskueren skal forsøke å lese med empatisk innlevelse, som igjen handler om hvilke som er framstilt som komplekse og realistiske, eller med Goldies ord ”hele og troverdige skikkelser”.

Til tross for at *Naked* har et svært realistisk formspråk, er den samtidig en film med mye sort humor. Dette er også med på å legge disse narrative føringene. Humoren manifesterer seg nemlig først og fremst i form av filmens karikerte persontegninger, samt i dialogene. Karakteren Johnny er i seg selv en bidragsyter til filmens humor, ved at han forteller en rekke morsomheter. Dette gjør ham imidlertid ikke til noen spesielt komisk karakter i seg selv. Andre karakterer, som den skrikende og mentalt begrensede Archie som leter etter kjæresten sin og den nervøse og uartikulerte sykepleieren Sandra, er langt mer outrerte skikkelser, og bidrar til å få Johnny til å framstå som en mer realistisk tegnet karakter. Den samme funksjonen har altså Jeremy, som er filmens tydeligste kontrast til Johnny.

Tilsvarende setter narrasjonen Louise opp mot Sophie, selv om vi også inviteres til å alliere oss med Sophie. Sophie virker først som en rimelig dopsløv og apatisk skikkelse, som omtales av Louise som ”my wicky-wacky friend”. Sophie får Louise til å framstå som noe mer ressurssterk, for eksempel ved at hun har en jobb. Det er imidlertid lett å få sympati med den ekstreme underdog Sophie og hennes triste skjebne i filmen. Først såres hun av Johnny mot slutten av første akt, og deretter blir hun voldtatt gjentatte ganger av inntrengeren Jeremy. Sophie opplever altså både psykisk og fysisk mishandling. Samtidig er hennes evig

tilstedeværende, totale fortvilelse tidvis såpass overveldende og overdreven at det kan få et lettere komisk preg, som holder den kroppslige empatien på en viss avstand. Et eksempel er scenen hvor hun er tvunget til å piske overkroppen til Jeremy med håret sitt. På et annet tidspunkt uttrykker Sophie oppgitt ”here we go” i forkant av et av Jeremys overgrep, som toner ned alvoret i det som utspiller seg for tilskueren. Et annet viktig poeng i denne sammenheng er at hennes følelsesliv er så oppe i dagen gjennom den subjektive tilgangen, at det ikke er spesielt nødvendig å lese henne med imaginativ empati.

Selv om Sophie framstår som en nokså passiv og tafatt karakter, har hun i motsetning til de andre et rimelig klart mål: Hun ønsker å være sammen med Johnny. Dette fører imidlertid ikke til at vi engasjeres sterkere med henne enn vi gjør med Johnny og Louise. Snarere synes dette målet, som hun ikke når til slutt, å forsterke Sophies offerrolle. Det virker mer relevant for vårt (noe mindre) engasjement med henne at hun (i likhet med Jeremy) framstår som mindre kompleks enn de to protagonistene. Et tydelig uttalt mål er med andre ord ikke alt som skal til for at vi engasjerer oss med en karakter og hvordan det går med denne.

### **5.11 Budskap i sympatistrukturen**

Disse kontrasterende karakterparene innenfor filmens sympatistruktur er av stor betydning for å fullt forstå filmens tematikk, og er – som i *Falling Down* – med på å formulere filmens eventuelle budskap.

Gjennom Sophie og Louise tematiserer *Naked* kvinners forhold og eventuelle tiltrekning til destruktive og voldelige menn. Dette dukker også opp når den alkoholiserste, ensomme kvinnen Brian har spionert på, ber Johnny om å bite henne som en innledning til sex. Sophie vil stadig ha Johnny etter at han begynner å oppføre seg voldelig mot henne, kanskje sågar enda mer enn tidligere – selv om dette trolig skyldes at hun merker at hun er i ferd med å miste ham, og med det blir mer desperat etter å beholde ham. Samtidig kontrasteres Johnny med den langt voldeligere Jeremy, som Sophie aldri synes å begjære, bare frykte.

Louise virker på sin side først ganske likegyldig ovenfor Johnny, men snur når hun ser ham på sitt mest sårbare. Hun blir med andre ord ikke tiltrukket av den voldelige og avvisende mannen, men av den stakkarslige som har behov for omsorg og pleie.

Gjennom sin sympatistruktur skisserer ikke filmen noe entydig konklusjon i forhold til denne tematikken, men synes å tegne et bilde av ulike former for seksualisert aggresjon hos menn, og de ulike reaksjonene disse vekker hos kvinner. Gjennom antydning til karakterutviklingskurver, tegner filmen videre et bilde av to mennesker som nesten klarer å nærme seg hverandre, men som begge muligens ender opp like skadeskutte og ensomme som de var ved filmens begynnelse. *Naked* har med andre ord ingen lykkelig slutt, og har følgelig heller ikke noe spesielt optimistisk budskap. En viss forløsning har funnet sted i forhold til Jeremy, men det er ikke sikkert han har ”lært noen lekse” og forandret sin atferd, selv om Louise klarte å drive ham vekk.

Med fraværet av klare karakterutviklingskurver, er det ikke så enkelt å finne noe tydelig budskap i denne filmen. Man kan kanskje si at *Naked* gir en slags tilstandsrapport fra Storbritannia foran tusenårsskiftet, hvor desillusjon og håpløshet synes å prege samtlige samfunnsklasser – fra de hjemløse til jappene. Alle filmens sentrale karakterer ender opp alene til slutt, og ut fra dette formulerer filmen muligens et pessimistisk budskap om hvor vanskelig det er å finne sammen i en slik tid.

## **5.12 Konklusjon**

*Naked* er en film som har mange av trekkene til narrasjonsformen Bordwell mener kjennetegner såkalt kunstfilm. Blant annet gjelder dette en svakere kausalsammenheng, men en nokså stor grad av psykologisk motivert realisme. Denne psykologisk motiverte realismen gjenspeiles også i karakterenes manglende mål – først og fremst hvordan Johnnys frustrasjon og rastløshet henger sammen med hans manglende håp for sin egen og menneskehetens framtid, i en nokså dommedagspreget film.

At filmens karakterer ikke har spesielt tydelige mål, medfører imidlertid ikke at den ikke innbyr til engasjement med karakterene. Johnny driver i store deler av filmen målløst rundt, men er like fullt en protagonist som fungerer som en strukturerende instans for filmens handling og driver den framover.

Videre tar *Naked* i bruk mange av de samme narrative strukturene som den langt mer klassisk fortalte *Falling Down*. Filmen setter opp en moralsk struktur som får noen karakterer til å framstå som mer sympatiske enn andre. Først og fremst gjelder dette karakterene Johnny og Jeremy, som kan sammenlignes med kontrasteringen av Foster med den nazistiske butikkinnehaveren i *Falling Down*. Men også med hvordan Foster settes opp mot Prendergast. Slektskapet med *Falling Down* er også tematisk, da begge filmene, gjennom å kontrastere sentrale mannlige karakterer, tematiserer maskulinitet og aggresjon. *Naked* handler imidlertid mer spesifikt om seksualisert vold enn mansrollen generelt.

Ved hjelp av Murray Smiths teorier har jeg vist at å tiltrekkes av den såkalte antihelten Johnny ikke utelukkende er noen ”sympati med djevelen”. Johnny kan beskrives både som en ”god-slem”-karakter, som framstår som relativt sett mer sympatisk enn filmens antagonist Jeremy. Samtidig er Johnny en slags ”attraktiv-slem” karakter, som også har noen tiltrekkende personlighetstrekk.

Videre har jeg vist at filmen setter opp noen strukturer som ikke handler om moralsk vurdering av karakterene, men som likevel er med på å gjøre dem engasjerende og tiltrekkende for tilskueren. Dette handler om hvor realistisk og komplekst framstilt karakterene er, som igjen kan invitere til imaginativ, empatisk innlevelse. Jeg har pekt på at filmen setter opp en karakterstruktur som får Johnny og Louise til å framstå mer som ”ekte mennesker” enn de øvrige karakterene. Ytterligere komplekse er de gjort ved hjelp av at filmen skisserer en utviklingskurve hos begge disse karakterene, som igjen leder tilskueren til å lese filmen som en slags kjærlighetshistorie mellom de to – selv om den ikke ender som noen lykkelig sådan.

Dette viser at Murray Smiths modell for sympati er relativt anvendelig for både klassisk fortalte filmer og filmer med kunstfilmnarrasjon. Smith mener imidlertid selv at det er nødvendig å supplere sympatistrukturen med ulike former for empati, hvilket også har blitt bekreftet gjennom mine analyser. Spesielt er anvendelsen av hva Bruun Vaage kaller imaginativ empati viktig for fullt ut å forstå karakterene i *Naked*.

Min analyse av denne filmen har vist at tilskuereengasjement skapes på måter som ikke framgår med tydelighet av Smiths sympatistruktur. Spesielt tenker jeg da på viktigheten av *gjenkjennelse* (ikke i betydningen ”recognition”, slik Smith bruker begrepet, men i betydningen ”at tilskueren kjenner seg igjen i karakterene”) – som igjen handler om

*kompleksitet*. Å skildre realistiske karakterer med en viss emosjonell utvikling er en måte å skape dette på, uten at dette nødvendigvis gjør karakterene moralsk høyverdige. Tvert imot kan vi også kjenne oss igjen i karakterers dårlige egenskaper, som er med på å gjøre dem mer sammensatte og interessante. Murray Smith hevder at vi oftere tiltrekkes av karakterer med trekk vi ønsker vi innehar, enn de med trekk vi kan kjenne oss igjen i (Smith 1999b: 221). Jeg mener han burde ta mer høyde for det sistnevnte, og at hans sympatistruktur bør utvides med en modell hvor karakterer settes opp mot hverandre i forhold til hvor realistisk og komplekst skildret de er, herunder den indre utviklingen de går igjennom i løpet av filmen. Dette vil jeg se litt nærmere på avslutningsvis, etter noen konkluderende bemerkninger om de to filmanalysene.

## 6 Konklusjon: Protagonister i gråsonen

Jeg har nå analysert to filmer som begge har protagonister med flere usympatiske trekk og handlemåter, og som har uklare eller til dels uedle mål. Mitt utgangspunkt var at jeg likevel opplevde et slags positivt engasjement for disse protagonistene, og ønsket å undersøke hvordan dette fremmes av filmenes narrasjon. Dette har jeg gjort ved å kombinere modeller fra kognitiv filmvitenskap og dramaturgisk/narrativ teori.

Mine to analyseobjekter tilhører to forskjellige tradisjoner innen filmfortelling, og er følgelig to nokså ulike filmer. Jeg vil nå oppsummere hva jeg har funnet om hvordan de to filmenes narrasjon skaper engasjement med sine protagonister. Her vil jeg også forsøke å se de to filmene i forhold til hverandre, før jeg avslutningsvis evaluerer i hvilken grad mitt teoretiske grunnlag har vist seg anvendelig for min problemstilling.

Hva jeg har funnet i disse to filmanalysene, kan i utgangspunktet ikke si noe generelt om narrative strategier i filmer med (tilsynelatende) usympatiske protagonister. Oppgavens lengde og omfang har gjort at jeg ikke har hatt anledning til å trekke inn flere enn de to mer eller mindre vilkårlig utvalgte analyseobjektene. Jeg håper imidlertid mine funn kan peke ut noen strategier for hvordan positivt engasjement med slike karakterer kan skapes, og danne et grunnlag for videre forskning på et mer omfattende empirisk materiale.

### 6.2 Ambivalente allianser og kontrasterende karakterer

*Falling Down* passer i stor grad inn i Bordwells beskrivelse av den klassiske Hollywoodfilmens narrasjon, mens *Naked* har mange likhetstrekk med hva den samme teoretikeren kaller kunstfilmnarrasjon. *Falling Down* har videre noe mer av hva Bruun Vaage beskriver som subjektiv narrasjon, mens *Naked* er noe mer preget av hva hun kaller objektiv narrasjon. Likevel er det en god del likhetstrekk ved de to filmene, ikke minst når det kommer til hvordan de skaper sympati for sine protagonister.

Jeg har vist at både Foster i *Falling Down* og Johnny i *Naked* innbyr til både sympati og empati hos tilskueren, selv om ingen av dem kan sies å være tvers igjennom sympatiske, moralsk høyverdige helteskikkelser. Begge filmene er preget av ambivalente moralstrukturer, og ingen av de to karakterene er etter mitt syn sin respektive films eneste protagonist. Et

fellestrekk ved de to filmene har også vært hvordan de setter karakterer opp mot hverandre, slik at noen framstår som relativt sett mer sympatiske enn andre. Dette synes å være en vesentlig strategi i begge filmene for å skape positivt engasjement med sine karakterer.

Jeg har argumentert for at *Falling Down* er en film med to protagonister og en utpreget ambivalent sympatistruktur. Denne ambivalensen blir ikke mindre av at de to protagonistene har delvis motstridende mål, og følgelig konfronterer hverandre i en slags duell til slutt – hvor den ene protagonisten tar livet av den andre.

Fram til dette klimakset har imidlertid filmens moralske struktur satt begge disse protagonistene opp mot en rekke andre karakterer, hvor narrasjonen ofte har lagt opp til at man allierer seg med protagonistene framfor de øvrige karakterene. Ambivalensen har imidlertid blitt forsterket av at atter andre karakterer, som Fosters ekskone, også innbyr til alliansedannelse.

Både gjennom å sette en hvit middelklassemann opp mot en rekke andre karakterer, men i enda større grad gjennom å sette de to i ulik grad aggressive mennene Foster og Prendergast opp mot hverandre og opp mot filmens kvinnelige karakterer, bruker *Falling Down* sin moralske struktur og alliansedannelse for å tematisere maskulinitet og aggressivitet. Jeg har påpekt at filmen i stor grad formulerer sitt budskap gjennom å innby til vekslende sympati (og empati) med sine ambivalent skildrede, kontrasterte protagonister. Slik sett kan min analyse av *Falling Down* leses som et argument mot den Brecht- og Freud-inspirerte kritikken av innlevelse i fiksjon, som noe som står i et motsetningsforhold til å formidle et (kritisk) budskap til tilskueren. Min analyse av denne filmen kan også tas til inntekt til Smiths poeng om at tilskuerengasjement kan fordeles på flere karakterer i en og samme film, og at det kan forekomme i vekslende grad for samme karakter i løpet av handlingen.

Vi har også sett at slikt engasjement er knyttet til protagonistens indre utvikling. I *Falling Down* er det Prendergasts karakterkurve som statuerer det positive eksempelet.

I *Naked* er Johnny den mest opplagte protagonisten, da han får mest narrativ tilpasning. Jeg har imidlertid argumentert for at Louise er en parallell protagonist. *Naked* er videre en film hvor karakterene ikke har spesielt tydelige mål. Snarere enn å motvirke engasjement hos tilskueren, har vi sett at dette kan gjøre at filmen og dens karakterer oppfattes som mer realistiske og komplekse. *Naked* spiller på den samme strategien om indre



karakterutvikling som vi så i *Falling Down*, og med dette formuleres ansatsen til en kjærlighetshistorie – som ikke får sin forløsning.

Selv om *Naked* har en ganske annerledes narrasjon enn *Falling Down*, stilles karakterene i disse filmene opp mot hverandre på beslektede måter. Gjennom likheter i deres handlemønster, kontrasterer narrasjonen i *Naked* Johnny med filmens antagonist Jeremy. Her skapes en sammenligning som gjør at Johnny framstår som relativt sett mer sympatisk. Ikke ulikt hvordan Foster settes opp mot innehaveren av militæreffektbutikken, men også sammenlignbart med hvordan *Falling Down* kontrasterer Foster og Prendergast. Men den kontrasterende strukturen mellom de to sistnevnte karakterene er i sterkere grad preget av ambivalens enn den mellom Johnny og Louise.

*Naked* har for øvrig også en delvis ambivalent sympatistruktur, først og fremst ved at vi inviteres til alliansedannelse med både Johnny, Louise og til en viss grad også Sophie, til tross for at førstnevnte ved mange anledninger ikke behandler noen av de sistnevnte spesielt bra. Samtidig er denne narrative plasseringen av de parallelle protagonistene Johnny og Louise i et visst motsetningsforhold, med på å skape den feilaktige, men emosjonelt engasjerende oppfatningen om at de to skal få hverandre til slutt.

Også om *Naked* kan man si at filmens tematikk – her kvinners forhold til aggressive og destruktive menn – formuleres gjennom å kontrastere to mannlige karakterer, og stille de opp mot ulike kvinnelige karakterer.

Begge filmene jeg har tatt for meg, kontrasterer altså karakterer på en måte som påvirker filmens moralske struktur nokså sterkt, og følgelig vårt engasjement med protagonistene. Selv om Smith i blant annet artikkelen ”Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances”, er inne på rollen slike kontraster kan spille for filmers sympatistruktur, kan dette virke som et viktigere poeng enn han selv har antatt – ikke minst i filmer med protagonister som i utgangspunktet ikke er spesielt sympatiske.

Et annet vesentlig poeng i denne studien har vært at slike protagonister ikke utelukkende engasjerer fordi de framstilles som (relativt sett) sympatiske innenfor filmens moralske struktur, men også fordi de *ikke* framstilles som fullstendig sympatiske og godhjertede. Isteden framstår de som ”ekte” mennesker vi kan kjenne oss igjen i, noe som i seg selv synes å gjøre dem engasjerende.

En annen likhet mellom analyseobjektene er at de presenterer sine karakterer med ulik grad av kompleksitet og realisme. Begge filmene skildrer visse karakterer på en nært sagt karikert måte, mens andre karakterer framstår mer tredimensjonale, som mennesker av kjøtt og blod. Jeg har argumentert for at den sistnevnte formen for karakterskildringer både kan innby til økt sympati og empati hos tilskueren. Likeledes har vi sett hvordan begge filmene lar noen av karakterene gå gjennom en indre utvikling og oppnå en slags erkjennelse, eller i det minste spiller på denne konvensjonen. Slik utvikling styrker tilskuerens følelsesmessige engasjement med disse karakterene. Både fordi det gjør karakterene mer komplekse, og fordi tilskueren forventer at en slik utvikling vil gå mot at karakterene blir bedre mennesker.

### **6.3 Teorien i praksis**

Det har vist seg fruktbart å kombinere dramaturgisk teori med de ulike kognitive perspektivene. Selv om Murray Smith også vektlegger viktigheten av karakterenes handlinger i forhold til tilskuerens engasjement, er dette i større grad satt i et system gjennom den dramaturgiske teorien, hvor protagonisten anses som en strukturerende instans for narrasjonen gjennom sine handlinger og utvikling. Å dele filmene inn i akter som følger protagonistens vesentligste vendepunkter, har vist seg å være en effektiv måte å kartlegge hvordan protagonisten og dennes eventuelle prosjekt utvikler seg igjennom filmen. Herunder også karakterenes indre utvikling, som har vist seg å være nært knyttet til tilskuerens engasjement med dem. De dramaturgiske modellene har dessuten vært vesentlige i forhold til å identifisere filmenes øvrige protagonister, utover Foster i *Falling Down* og Johnny i *Naked*. I forbindelse med dette har jeg også funnet Thompsons kategorier for filmer med ulike antall protagonister anvendelige. Hennes kategorier har for øvrig også gitt noen interessante perspektiver for min problemstilling, i og med at hun knytter dem opp mot protagonistenes dramaturgiske funksjoner.

Kombinasjonen av klassisk dramaturgi og narrativ teori omkring kunstfilmens narrasjon har dessuten vist at protagonister kan fungere som drivende for handlingen og strukturerende for filmers narrasjon, også uten klart definerte, sympatiske karaktermål. I *Naked* er Johnny riktignok en nokså aktiv og handlende protagonist, selv om han ikke har noe tydelig mål. Fraværet av et slikt mål gjenspeiler for øvrig hans indre tilstand, og gjør ham dermed mer kompleks og interessant for tilskueren.

Murray Smiths sympatistruktur har også vist seg anvendelig for begge mine filmanalyser. I analysen av *Naked* har det imidlertid vært større behov for å forstå karakterenes motivasjon gjennom imaginativ empati. Mine analyser har dermed demonstrert at Smiths og Bruun Vaages modeller for henholdsvis sympati og empati kan være fruktbare for å kartlegge tilskuerengasjement med konkrete filmer, også med (tilsynelatende) usympatiske protagonister.

#### **6.4 Mot en ny karakterstruktur?**

Gjennom analysene har jeg imidlertid også pekt på en side ved tilskuerens engasjement og sågar alliansedannelse med karakterer, hvor Smiths sympatistruktur ikke strekker helt til. Dette handler om i hvilken grad karakterer framstilles som realistiske og komplekse, i motsetning til karikerte og endimensjonale.

Jeg vil påstå at forskjeller i slik framstilling i seg selv gjør at tilskueren danner en slags allianser, som muligens hører til sympatistrukturen, men som ikke nødvendigvis er basert på moralske vurderinger. Jeg vil derfor lansere begrepet *karakterstruktur* som utgangspunkt for en annen form for alliansedannelse enn det tredje nivået i Smiths sympatistruktur.

Vi har sett at komplekse og realistiske karakterskildringer gjør at tilskueren i større grad anvender imaginativ empati for å forstå karakteren. Men det at vi får tilgang – det være seg spatiotemporal tilknytning eller subjektiv tilgang – til en karakter, behøver ikke medføre at vi oppfatter karakteren som spesielt kompleks eller realistisk. Tvert imot kan den narrative tilpasningen bekrefte det motsatte, at karakteren er enkel eller karikert skildret. Videre har vi sett at tilbakeholden subjektiv tilgang kan føre til at tilskueren anvender imaginativ empati for å forstå en karakter. I og med at denne formen for empati er frivillig, vil jeg mene at det ligger en evaluering av karakteren til grunn, før tilskueren velger å engasjere seg på en slik måte. Denne vurderingen synes i hvert fall delvis å basere seg på hvor komplekse og realistiske karakterene framstår. Hvor en vesentlig faktor er hvordan karakterene vurderes opp mot hverandre i forhold til slik framstilling.

Her har vi med andre ord å gjøre med en alliansedannelse som ikke dreier seg om moral, men som likevel burde være en del av sympatistrukturen – og som igjen legger føringer for hvorvidt tilskueren anvender imaginativ empati.

Denne karakterstrukturen bør ses i sammenheng med sympatistrukturens andre nivå, nemlig narrative tilpasning. Noen vil kanskje sågar hevde at dette nivået i sympatistrukturen allerede tar høyde for slike aspekter ved filmers narrasjon. Min oppfatning er imidlertid at ulikheter i kompleks og realistisk karakterskildring fremmer både sympatiske og empatiske reaksjoner hos tilskueren på måter Smith ikke har gått inn på i særlig grad, verken under nivået narrativ tilpasning eller alliansedannelse, fordi reaksjonene synes basert på frivillige, ikke-moralske evalueringer. Smith hevder at narrativ tilpasning kun dreier seg om å *registrere* egenskaper hos en karakter, mens egenskapene først vurderes under nivået alliansedannelse, og da basert på *moral*. Jeg vil derfor hevde at karakterstrukturen peker på elementer som er mer eller mindre forbigått i hans modell, og som burde utforskes nærmere.

Forholdet mellom sympati og empati er unektelig svært sammensatt. Jeg synes ikke dette fanges opp på en fullstendig tilfredsstillende måte av Smiths modell, som kan sies å legge litt for stor vekt på moral gjennom sitt tredje nivå av sympatistrukturen – nivået som ”egentlig” er sympati, slik jeg oppfatter ham. Jeg utelukker ikke at komplekse og realistiske karakterskildringer kan ha en moralsk dimensjon, for eksempel ved at slike karakterer kan ha et mer ambivalent forhold til sine amoralske handlinger, eller gjennomgår en utvikling mot mer moralske mennesker. Men denne typen karakterevalueringer kan også eksistere uten et slikt aspekt.

Mine analyser har vist at vi også danner allianser og vurderer karakterer på andre grunnlag enn de rent moralske. For å fullt ut forstå hvordan vi allierer oss med fiktive karakterer, er det muligens behov for et nivå innenfor sympatistrukturen som tar høyde for en tilskuerevaluering av karakterer basert på andre faktorer enn moral alene. Nivået for karakterstrukturer inneholder en form for ikke-moralsk alliansedannelse, i tillegg til at det synes å være en avgjørende faktor for hvorvidt tilskueren velger å anvende imaginativ empati. Dette bør det imidlertid forskes videre på.

Det synes klart at vi ikke utelukkende føler positivt engasjement med filmkarakterer som har trekk vi gjerne skulle hatt selv, men også karakterer som framstår som mer eller mindre ”hele” mennesker. Om fiksjonen virkelig skal utforske og utvide menneskelig erfaring, kan den ikke kun handle om fullstendig sympatiske, feilfrie helteskikkelser. Vi har også behov for protagonister som er mer som deg og meg - både på godt og ondt. Kanskje er

dette den aller viktigste grunnen til jeg opplevde at jeg følte med de tilsynelatende usympatiske protagonistene i *Falling Down* og *Naked*.

## 7 Referanseliste

### 7.1 Litteratur

Aristoteles ([1989]1997): *Om diktekunsten*, Oslo: Dreyers bibliotek/Grøndahl og Dreyers Forlag

Asbjørnsen, Dag (1999): *Dypt og grunnleggende overfladisk. Om den postmoderne filmens estetikk*, Oslo: Spartacus Forlag

Bergsagel, Ingvald (2000): *Sympathy for the Devil – antagonist i nyere amerikansk actionfilm*. Hovedfagsoppgave ved institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo, høsten 2000

Bjørneboe, Jens ([1976]1998): *Om Brecht*, Oslo: Pax Forlag

Bordwell, David ([1979]2002): "The Art Cinema as a Mode of Film Practice" i Fowler, Cathrine (red.): *The European Cinema Reader*, Routledge, s. 94-102

\_\_\_\_\_ (1985): *Narration in Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press

\_\_\_\_\_ (1996): "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory" i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.): *Post Theory. Reconstruction Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, s. 3-36

\_\_\_\_\_ (2006): *The Way Hollywood Tells It*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson ([1985]1999): *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge & Kegan Paul

Bordwell, David og Carroll, Noël (1996): "Introduction" i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.): *Post Theory. Reconstruction Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, s. xiii-xvii

Braaten, Lars Thomas, Kulset, Stig og Solum, Ove (1994): *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*, Oslo: Ad Notam Gyldendal

Bruun Vaage, Margrethe (2007a): "Hold pusten når jeg teller til tre! Om ulike tilskuerposisjoner og emosjonelle reaksjoner på fiksjonsfilm." i (Erstad, Ola og Solum, Ove (red.) *Følelser for film*, Oslo: Gyldendal Akademisk, s. 31-49

\_\_\_\_\_ (2007b): "Levende bilder: Hvorfor empati er viktig for vellykket innlevelse i fiksjonsfilm" fra *Norsk medietidsskrift* 1-2007 (Universitetsforlaget), s. 27-48

\_\_\_\_\_ (2008): *Seeing is Feeling: The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film*, doktoravhandling ved Universitetet i Oslo, juni 2008

- Clover, Carol (1993): "White Noise" fra *Sight and Sound* 5-1993, s. 7-9
- Costello, John (2006): *Writing a Screenplay*, Harpenden: The Pocket Essentials
- Cooper, Dona ([1994]1997): *Writing Great Screenplays for Film and TV*, New York: Macmillan General Reference
- Currie, Gregory (1999): "Narrative Desire" i Plantinga, Carl og Smith, Greg M. (red): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, s.183-199
- Ellis, John ([1982]1992): *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London : Routledge & Kegan Paul
- Engelstad, Audun (2004): *Fortelling i film og tv-serier. Analyse av dramaturgi og visuell utforming*, Oslo: Abstrakt forlag
- Egri, Lajos ([1942]2004): *The Art of Dramatic Writing. Its basis in the creative interpretation of human motives*, New York: Touchstone/Simon & Shuster
- Eriksen, Geir (1988): *Fortellerteknikk for film og fjernsyn*, Sandvika: Vett & Viten/NRK Personalopplæringen
- Evans, Michael (2006): *Innføring i dramaturgi*, Oslo: J. W. Cappelens Forlag
- Field, Syd ([1979]1994): *Screenplay. The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York: Dell Trade
- Gjelsvik, Anne (2004) *Fiksjonsvoldens etiske betydninger: En studie i amerikansk fiksjonsfilm*, doktoravhandling ved Institutt for kunst- og medievitenskap, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim
- \_\_\_\_\_ (2007): "Med deg selv som detektor. Film, følelser og teorier om engasjement for fiksjon" i (Erstad, Ola og Solum, Ove (red.): *Følelser for film*, Oslo: Gyldendal Akademisk, s. 11-29
- Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press
- \_\_\_\_\_ ([2003]2007): *Filmoplevelse – en innføring i audiovisual teori og analyse*, Fredriksberg: Samfundslitteratur
- \_\_\_\_\_ (1999): "Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film" i Plantinga, Carl og Smith, Greg M. (red): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, s.127-145
- Helmer Hansen, Per (2006): *Den dramaturgiske værktøjskasse*, København: Frydenlund

- Israel, Lena (1991): *Filmdramaturgi och vardagstänkande. En kunnskaps sociologisk studie*, Göteborg: Daidalos
- Leigh, Mike (1994): *Naked*, London: Faber and Faber
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni (1997): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Marshall, Daniel (2003): *The Cinema Anti-Hero*, London: Athena Press
- McKee, Robert ([1998]1999): *Story. Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, London: Methuen Publishing
- Neill, Alex (1996): "Empathy and (Film) Fiction" i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.): *Post Theory. Reconstruction Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, s. 175-194
- Olsson, Ola (1979): "Hur man börjar en film" fra magasinet TM nr. 57 (mai 1979), s. 16-29
- Pedersen, Tord (2007): *Ubehag og filmopplevelse – en analyse av identifikasjonsmessige betydninger i filmene Alene mot alt og Knull meg*. Hovedfagsoppgave ved institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo
- Risstubben, Anders (2008): *Å sympatisere med ondskapen – om tilskuerens muligheter til å betrakte den onde filmkarakteren med sympatiske følelser*. Masteroppgave i film og fjernsynsvitenskap, Høgskolen i Lillehammer
- Smith, Murray: ([1995]2004): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press
- \_\_\_\_\_ (1996): "The Logic and Legacy of Brechtianism" i Bordwell, David og Carroll, Noël (red.): *Post Theory. Reconstruction Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press, s. 130-148
- \_\_\_\_\_ (1997): "Imagining from the Inside" i Allen, Richard og Smith, Murray (red.): *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, s. 412-430
- \_\_\_\_\_ (1999a): "Endrede tilstander: Karakterer og følelsesmessig respons i film" i Fossheim, Hallvard J. (red.): *Filmteori: en antologi*, Oslo: Pax Forlag, s. 256-270
- \_\_\_\_\_ (1999b): "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances" i Plantinga, Carl og Smith, Greg M. (red): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, s. 217-238
- Stam, Robert ([2000]2006): *Film Theory. An Introduction*, Malden, Oxford og Victoria: Blackwell Publishing



Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Technique*, London: Harvard University Press

Wollen, Peter ([1986]1999) ”Godard og motfilmen: Vent d'est” i Fossheim, Hallvard J. (red.): *Filmteori: en antologi*, Oslo: Pax Forlag, s. 158-167

## 7.2 Artikler fra internett

Jeffries, Stuart (2008): “I got dangerously close to Johnny’ – Mike Leigh and David Thewlis talk to Stuart Jeffries” Intervju med regissør Mike Leigh og skuespiller David Thewlis i The Guardian, 15.10.08

<http://www.guardian.co.uk/film/2008/aug/15/mikeleigh> (Lastet ned 07.10.09)

Whitelegg, Drew (1999): “’Keeping Them Peeled’: *Falling Down*, Vision and Experience in the Modern City” King’s College, London, 2000

<http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=jan2000&id=282&section=article> (Lastet ned 30.01.07)

## 7.3 Andre nettsider

The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>

## 7.4 Filmer

Leigh, Mike (1993): *Naked* (dvd), Storbritannia

Schumacher, Joel (1993): *Falling Down* (dvd), USA