

MENN SOM GRÅTER

Dissekering og desertering av mannen i Ruben Östlunds «Turist»

Ida Madsen Hestman
Masteroppgave i Medievitenskap
Høst 2016/ vår 2017, Universitetet i Oslo



UiO • Institutt for medier og kommunikasjon
Det humanistiske fakultet

SAMMENDRAG

Når er det greit å vise sårbarhet som mann på film? I min tekstanalyse av én scene av Ruben Östlunds film *Turist* (2014), ønsker jeg å drøfte hvorvidt en mannlig karakter kan «dissekere» sin manndom og rolletilpasning, gjennom filmens stil og tone. Jeg vil i hovedsak bruke og diskutere Douglas Pyes teorier om tone i film, samt etablert teori fra feministisk filmkritikk, men også fra filosofiens (Knut Kolnar) teorier om maskulinitet og manndom. Med R. W. Connells hegemoniske maskulintetsmodell som utgangspunkt, vil jeg gjøre rede for hvordan karakteren Tomas i *Turist* bryter med forventede handlinger og emosjoner som mann, og slik kan hevdes å miste sin maskulinitet som identitet. Jeg vil gjøre rede for andre eksempler på menn som viser sårbarhet i ulike filmer, for å vise hvordan mannlige karakterer på film kan samle opp en kvote for maskulinitet gjennom handlinger, for å ikke falle ned fra sin plass i et tenkt hierarkisk system, når de først velger å vise det jeg vil agumentere for er *feminiserte* følelser. Jeg vil redegjøre for hvordan karakteren Tomas, gjennom filmens tonalitet og stilgrep, risikerer å falle ut av den hierarkiske modellen for maskulinitet, og gjør seg *umannlig* gjennom å ikke handle, og slik kan provosere eller gjøre publikum pinlig berørt. For å diskutere publikums mulige lesninger og opplevelser, vil jeg bruke Tarja Laines teorier om intersubjektivitet.

ABSTRACT

When is it okay to show vulnerability as a man in film? In my textual analysis of a scene from Ruben Östlund's film *Force Majeure* (original title: *Turist*) (2014), I discuss whether a male character can "dissect" his manhood and role adaptation through the film's style and tone. I mainly use and discuss Douglas Pye's theories about tone in film, as well as established theory from feminist film criticism, but also from philosophy's (Knut Kolnar) theories of masculinity and manhood. With R. W. Connell's hegemonic masculine model as a starting point, I will explain how the character Tomas in *Force Majeure* breaks with expected actions and emotions as a man, and so can be claimed to lose his masculinity as identity. I will explain this in comparison with other examples of men that show vulnerability in various films. This way, I will show how male characters on film can collect a quota for masculinity through actions, not to fall from their place in a thoughtful hierarchical system when they first choose to show what I want to argue for is feminized feelings. I will explain how the character Tomas, through the tonality and style of the film, risks falling out of the hierarchical model of masculinity, making himself comfortable by not acting and how this can provoke or make the audience embarrassed. To discuss the audience's possible readings and experiences, I will use Tarja Laine's theories of intersubjectivity.

TAKK

Denne oppgaven hadde trolig ikke vært mulig å fullføre uten hjelp uten min veileder Jon Inge Faldalen. I perioder preget av apati og absurde fremstillinger om «meningen med å skrive», har din optimisme og ditt engasjement i denne oppgaven vært uvurderlig. Som mentor har du sett potensiale, du har gitt meg både konstruktiv kritikk og idemessig motivasjon. Samtidig, har du har vært en god diskusjonspartner med glimt i øyet, og du har vært en raus utlerner av DVD-bokser. Jeg vil også gi en stor takk til gode venner og filmkritikere som har inspirert meg gjennom mange diskusjoner omkring kjønn og stereotyper. En spesiell takk vil jeg gi til Johanne Rognlien for utfordrende spørsmål til oppgaven og verdifull tilbakemelding, og til Karoline Motland, Ragnhild Aslaksen og Frithjof Eide Fjeldstad for tiden dere har gitt av dere selv til å lese over partier i teksten når jeg selv har vært blind på den.

En ekstra takk vil jeg utbringe til mamma og pappa. Uten deres evne og vilje til å hjelpe meg økonomisk når jeg har stått uten inntekt som følge av oppgaveskriving, samt deres moralske støtte og tiltro til mitt prosjekt, hadde denne oppgaven trolig aldri blitt skrevet.

INNLEDNING	5
Å TAPE ANSIKT	5
HVORFOR STUDERE MANNLIGE KARAKTERER PÅ FILM?	9
TIDLIGERE FORSKNING	10
FORSKNINGSOBJEKT OG PROBLEMSTILLING	12
TEORI OG METODOLOGI	14
STRUKTURELL TILNÆRMING	14
VALØRER PÅ MASKULINITET	16
DEFINERING AV BEGREPER	21
MASKULINITETER	24
BEGRENSNINGER	25
NORMER FOR MASKULINITET	27
HEGEMONISK MASKULINITET	29
TILBAKETRUKKET MASKULINITET	31
OPPØYEDE MASKULINITETER	33
HVIT HELT OG HARD KROPP	35
MANNEDYRET	39
MANNEDYRET UNDBOUND: KLASSEBESTEMT MANNDOM	41
KLASSEBESTEMT MANNDOM	26
MANNEKROPPEN SOM IDENTITET OG ÆRESKODEKS	45
TONENS INNFLYTELSE PÅ FILMOPPLEVELSEN	47
ANALYSEN	50
Å BRYTE MED FORVENTEDE KJØNNSTEREOTYPIER	50
TONENS PREMISS: SELVBEVISSTE VALG	55
FOKALISERING: KVINNENS DEFINERENDE BLIKK PÅ DEN FØLSOMME MANNEN	60
TURISTS DEFINISJON PÅ MANNLIGHET	63
KROPPENS SYMBOLIKK: SVIKET MOT DEN MANNLIGE IDENTITET	67
LANGE TAGNINGER	70
THE LOOK OF THE OTHER: KONFRONTASJON MED TILSKUER	73
HARDE FØLELSER	73
MANNEN SOM OBJEKT: FØLELSER OG PASSIVITET	87
DEN SELVBEVISSTE GRÅTEN: EN POLITISK FØLELSE	91
Å LEGGE LOKK PÅ FØLELSER: ELIMINERING AV FEMINISERTE EMOSJONER	93
DET MASKULINE JEGET: MASKULINITETSVALØRER SATT I SYSTEM	94
TILSKUERENS VIKARIERENDE SKAMFØLELSE	96
ESTERISK DEMOKRATISERING GJENNOM TONALITET?	98
INTERSUBJEKTIVITET GJENNOM KROPPSLIG BEVISSTHET	99
DET POLITISKE I DET STILISTISKE: BRYTNING MED DET ETABLERTE	101
AVSLUTNING	102
OPPSUMMERING	102
FORTSATT TABU Å GRÅTE?	103
VIDERE FORSKNING	104
KILDER	106

1

INNLEDNING



Å TAPE ANSIKT

Mennesker som taper ansikt og bryter sammen, er noe filmregissør Ruben Östlund lenge har vært opptatt av og som har vært tematisk gjennomgående i samtlige av hans filmer. I særlig grad gjelder dette for mennene som portretteres i hans filmografi. «Director Ruben Östlund loves stories about the fear of losing face,» skriver The Guardian i et intervju med regissøren i forbindelse med filmens amerikanske premiere i 2015. Östlund selv utdyper hvorfor:

One of the most painful things that can happen to a human being is to lose their identity, [...] For men, losing our identity is very connected with being a coward. That's what annoys me when women think Tomas is an arsehole. Because they're as much victims of gender expectation as anyone else. In our society there's a slight feeling of shame about being a man. Trying to deal with [our] basic behavior and put it into culture today.¹

Östlund mener det ligger et stort press på mannen som helten: «The most reproduced character in Hollywood is the man as the hero». Kulturen, og i stor grad filmen, har lært mannen hvordan han

¹ Barnes, Henry, «Force Majeure's Ruben Östlund: 'Men are made to feel like they should protect' .» *The Guardian*. 23.05.2017. <http://www.theguardian.com/film/2015/apr/09/force-majeures-ruben-ostlund-men-are-made-to-feel-like-they-should-stand-up-and-protect-someone>.

skal handle når krisen oppstår, men det er det motsatte som skjer i *Turist*. I filmen klarer nemlig ikke protagonisten Tomas å leve opp til det som er forventet av ham, når det som aldri skal skje, blir et faktum: En kjernefamilie er på tur til alpine. Her foregår det sporadisk kontrollerte sprengninger for å unngå snøskred. Brått ser det ut til at et kontrollert snøskred er større og mindre kontrollert enn først antatt. Snart truer skredet med å rase over hele familien og de andre gjestene som sitter på hotellets veranda og spiser. Pappa Tomas (Johannes Kuhnke) reagerer med ikke å handle etter boka. I stedet løper han så fort beina kan bære ham og hans mobiltelefon vekk fra familien. Kona Ebba (Lisa Loven Kongsli) står igjen livredd med de to barna, Harry (Vincent Wettergren) og Vera (Clara Wettergren), og frykter det verste.

Raset stopper imidlertid like før det treffer kafeen der familien spiser lunsj, og faren er raskt over. Scenen der Tomas som mann og pappa stikker av, blir dermed filmens vendepunkt. Herfra begynner familieidyllen å slå sprekker, og i konfrontasjoner med Ebba, nekter Tomas beint for at han stakk av, selv også etter at hun ber ham se på videoen fra sitt eget mobilkamera som beviser at han sviktet i nødens stund. Han har gjort noe han ikke burde gjøre, og klarer ikke en gang å innrømme det, eller simpelt hen bare legge seg flat.

Östlund har gått inn i problematikken med å svikte sitt eget ideal, eller seg selv, kanskje nettopp fordi det er ubehagelig å bli konfrontert med. Det å som mann erkjenne for seg selv at en er et offer for samfunnets og folks forventninger til kjønnnet man representerer, kan for mange oppleves som et nederlag:

We're silly when we're trying to avoid losing face. [...] We're terrified of stepping up when something's wrong. We'd rather ignore the problem or wait for someone else to show us how to react. One of the common responses to a crisis situation is paralysis. In the face of uncertainty, sometimes inaction instinctively feels right. They're talking about a new law in Sweden where if you see something happening in the street and you don't react you can be punished,» says Östlund. That's typical of our time. We judge the individual, when we should be teaching practical ways to behave.²

Denne, trolig høyst normale og realistiske egenskapen med å ikke gripe inn i ulike situasjoner når det trengs, er et av flere gjennomgående temaer i Östlunds filmografi. Helt siden filmskaperen ble uteksaminert fra Akademin Valand i Göteborg i 2001, har samtlige av regissørens kunstneriske bidrag søkt å røre ved temaer som kan være tabubelagte for publikum å bli konfrontert med, og

² Barnes, Henry, «Force Majeure's Ruben Östlund: 'Men are made to feel like they should protect' » 23.05.2017.

som har skapt debatt. Som regissøren selv uttalte da han mottok nordisk råds filmpris: «Det beste jeg vet er når en scene er humoristisk, og i neste øyeblikk ubehagelig.»³ Med kritikerroste *Play* (2012, Östlund), som ble vist i Cannes samme år, og vant prisen *Séance «Coup de Coeur»* i sideprogrammet *Director's Fortnight*, ville Östlund trigge en mer nyansert debatt om filmens innhold. I stedet ble han beskyldt for å være rasist hjemme i Sverige, blant annet av sentrale debattanter som Åsa Linderborg (kultursjef i Aftonbladet og forfatter av romanen *Mig äger ingen*) og Jonas Hassen Khemiri (forfatter av *Ett öga rött*).⁴ Siste tilskudd til filmografien, *The Square* (2017), vant nylig det som er omtalt som den gjeveste prisen under filmfestivalen i Cannes, Gullpalmen⁵. Filmen er mest kjent for sin «ape-scene», av The Guardian-filmkritiker Peter Bradshaw er beskrevet som «a cold-sweat-inducing theatre of cruelty and fear: a Stanford Experiment in accepting public humiliation»⁶, har fungert som en slags teaser for filmen på nettet.⁷ Dagsavisens kultureddaktør Mode Steinkjer konkluderer at «Östlund kler ikke bare av et navlebeskuende og pompøst kunstmiljø, han kler også av menneskets oppfatning av seg selv som flokkdyr.» Ubekvemt skulle det også bli etter premieren på *Turist*, som satte i gang en debatt om mannsrollen hjemme i Sverige. Men tematikken om den sviktende mannen, har Östlund vært personlig opptatt av lenge før *Turist*. I avgangsfilm sin, kortfilmdokumentarfilmen *Familj Igjen* (2002, Östlund), får den unge regissøren sin egen mor til å konfrontere sin far med hvorfor han ikke tok sitt ansvar som pappa på alvor. Følgelig er dette grunnet til skilsmissen som er lenge siden, men Östlund søker å rive opp gamle sår ved konfrontasjon med kamerablikket, som han selv står for. Men faren klarer ikke svare for seg, og feier ubekvemhetene vekk, enten ved å snakke de vekk, eller ved å bli sint. En interessant observasjon er at det ikke ser ut til at hverken Östlunds mor eller far ser ut til å plages av at sønnen deres filmer dem. Det kan heller synes å være den sårt trengte innrømmelsen av å ha vært utilstrekkelig, fra faren, som er vanskelig å få til – både for faren og moren. Hun bistår raskt i å overforklare og forstå ham, så fort faren

³ Bhar, Oda. «Nordisk råds filmpris 2012: «Play».» *Rushprint*. 24.05.2017. <http://rushprint.no/2012/09/nordisk-rads-filmpris-2012-play/>.

⁴ Bhar, Oda. «Nordisk råds filmpris 2012: «Play».»

⁵ Hyams, Rosslyn. «70th Cannes Film Festival Golden Palm Jury announced.» *RFI*. 29.05.2017. <http://en.rfi.fr/culture/20170425-70th-cannes-film-festival-golden-palm-jury>.

⁶ Bradshaw, Peter. «The Square review – Ruben Östlund turns art world satire into performance-art cinema».
The Guardian. 29.05.2017. <https://www.theguardian.com/film/2017/may/19/the-square-review-ruben-ostlund-elisabeth-moss-cannes-2017>

⁷ «The Square – New clip (3/3) official from Cannes – Palme d'Or 2017».
The Upcoming. 29.05.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=NaBTxBmc7vY&feature=share>.

bortforklarer noe hun forsøker å konfrontere ham med, som i konkrete hendelser. Kan det tenkes at noe av dette ubehaget kan ha noe å gjøre med at det kan føles krenkende for en mann å innrømme at han er uansvarlig? Er det noe ærefullt som står på spill ved å innrømme at man ikke lever opp til en gitt standard for sitt mannlige kjønn – nemlig å ikke handle etter en tenkt forventning som speiler ens etikk, og handlekraft som mann? En forventning som er skapt rundt oss?

I *Turist* kommer den etterlengtede innrømmelsen omsider. Men den kommer også på en interessant og svært ukonvensjonell måte: Tomas legger seg mer enn flat. I en tårefyllt blottleggelse av følelser og innrømmelser legger han ut om sine feil, og alt han ikke klarer å være en god representant for sitt kjønn. «Jag är ett offer för mitt instinkt», gråter han til Ebba. Men hun svarer med å himle med øynene. Nettopp denne scenen, som sies å ha skapt ulike reaksjoner, og debatt, ønsker jeg å ta i nærmere øyensyn som forskningsobjekt. Hvilken betydning har gråten han fremkaller for hans mannlighet?

«Da jeg så filmen, lo publikum rått av hulkingen. Regissør Ruben Östlund har opplevd at publikum forlater salen under denne scenen. Han mener hulkingen blir møtt med forakt av både menn og kvinner» skriver filmkritiker Ingunn Økland i *Aftenposten*.⁸ «'Turist' er en total dissekering av det skandinaviske, især av mannens rolletilpasning i en film som kler av det maskuline selvbildet helt inn til den nordiske designnulla. Med skiferie i alpene som bakgrunn for et ras av følelser (bokstavelig talt) viser den skarpe iakttakeren Ruben Östlund de små marginene mellom lykke, mistro og avmakt» beskriver Mode Steinkjer og Espen Svenningsen Rambøl i *Dagsavisens* anbefaling over vinterens beste filmer fra 2014⁹. «Det er et bra påfunn og en sabla god idé å la mannen desertere når faren truer, for hva skjer da? En hel masse, skal det vise seg» skriver samlivsterapeut Sissel Gran i *Morgenbladet*¹⁰.

Selv ble jeg fascinert over de mange følelsene jeg kjente på parallelt i flere av scenene i «Turist». Dette ser ut til å være noe Östlunds filmer har for vane å ønske å gjøre: De trykker alle på en

⁸ Økland, Ingunn. «Har menn lov til å hulke?» *Aftenposten*. 28.12.2014

⁹ Steinkjer, Mode og Svenningsen Rambøl, Espen. «Dagsavisen kårer de beste filmene i kinoåret 2014». *Dagsavisen*. 11.12.2014.

¹⁰ Gran, Sissel. «Å Svikte i nødens stund». *Morgenbladet*. 28.11.2014.

ubehagelig sannhet. En som man likevel ikke vil erkjenne som publikummer, men gjerne kan snakke om mer utstrakt i sosiale settinger. Det var trolig av den opplevde ekstremiteten og overdrevne gråten, som appellerte til flere sinnstemninger i meg på samme tid. Disse ekstreme overgangene, som Östlund tidligere antydte i intervjuet med Rushprint, er bevisste og velbrukt stilgrep – «[d]et beste jeg vet er når en scene er humoristisk, og i neste øyeblikk ubehagelig.» Noe jeg synes er interessant, er at scenen der Tomas gråter og innrømmer skyld, på lik linje med resten av filmen, er preget av lange tagninger, noe som bidrar sterkt til å kjenne på flere følelser. Dermed føler jeg umiddelbart at jeg som tilskuer ikke kjenner like sterkt på en subjektiv empati med hverken den ene eller andre parten i en konflikt. Det er også noe ved karakteren Tomas som representerer feighet. Jeg kjente på en sterk ambivalens da jeg så filmen. Nettopp denne ambivalensen er interessant. Delvis er det interessant, fordi jeg personlig er opptatt av hva man føler som tilskuer når man ser på film og hvordan denne oppstår. Følelsesappellen i en medietekst, og hvordan den oppstår i det vi sanser gjennom øyne og ører, idét vi persiperer det vi ser, er det som sterkest fører til et personlig engasjement, etter retorikkens prinsipper. Når jeg kan kjenne på en så sterk ambivalens, men også ulike sinnstemninger i møte med en medietekst, kan nok andre kunne oppleve disse følelsene i ulik grad fra meg selv. Kanskje kan det oppleves som isolerte følelser, som sinne, frustrasjon, flauhet, eller simpelthen at en leser teksten som rent komisk. Av denne grunn har jeg diskutert filmen og enkeltscener med flere. Sitatene jeg har hentet ut over, svarer til det jeg føler samtlige av de jeg snakker med også bekrefter. En venninne av meg innrømmer at hun selv kan kjenne på en følelse av forakt for menn som ikke står opp for seg selv. Kanskje gjør jeg det selv, når jeg tenker meg om. Mannen som bestandig tar ansvar, og handler når en situasjon tilsier det – er det noe man skal forvente av samtlige menn i vår tid? Skal man også forvente at mannen skal stå opp for sine kvinnelige bekjente, fordi vi presenteres for dette idealet så hyppig i et heteronormativt samfunn og i populærkulturen?

HVORFOR STUDERE MANNLIGE KARAKTERER PÅ FILM?

Ruben Östlund har med filmen *Turist*, prestert å «dissekere mannens rolletilpasning» og «lar mannen desertere». Hvorfor kan karakteren Tomas oppleves så tilsynelatende provoserende og latterlig av mange kritikere og angivelig av publikum? Kan Tomas oppleves som latterlig, fordi han som rollefigur ikke lever helt opp til kulturens og samfunnets motefenomen, altså dets nåværende premisser? Hvorfor er den tilsynelatende mannlige identitet slik den ofte fremstilles i kulturen, og samfunnet som sådan, så viktig å opprettholde?

En annen motivasjon, som har meldt seg mer tydelig underveis i arbeidet med masteren, er at jeg selv har kjent på, og i retrospekt reflektert rundt det å være oppvokst i og formet av ulike miljøer, der en type maskulinitet i ulik grad har vært et underkommunisert ideal, og der det å være feminin ikke har vært like mye verdsatt. Dette idealet har også jeg selv kjent et press på å leve opp til som kvinne. Derfor er dette prosjektet også drevet av et personlig motiv, lik Östlunds eget prosjekt. Dette er bakgrunnen for at jeg lenge har vært svært opptatt av kjønnsstereotyper i kulturuttrykk og i samfunnet som sådan. Jeg har lenge ønsket å bedre forstå, og å gjøre publikum mer oppmerksomme på kjønnsstereotyper i mine egne analyser som filmkritiker. Jeg tror det er viktig å være bevisst på hvordan tenkte kjønnsbestemte idealer i kulturen ser ut til å styre menneskers oppfattelse av og forventninger til hverandre, basert på kjønnene man representerer i den fysiske verden. Derfor mener jeg det er minst like viktig å forske på maskuliniteter – hva det er og ikke er – og på fremstillinger av maskuline idealer i samfunnet vårt, like mye som fremstillingen av de feminine, for å komme nærmere en løsning som kan bryte med flere idealer i populærkulturen og i samfunnet.

TIDLIGERE FORSKNING

Selv om det er noe uenighet omkring når på 1970-tallet den feministiske tilnærmingen til film inntraff, var blikket rettet mot fremstillingen av og representasjonen av det kvinnelige kjønn og spekteret av kvinnelige stereotyper som var utgangspunktet for forskning. Laura Mulveys artikkel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) satte i gang en rekke psykoanalytisk inspirerte analyser av hvordan kjønn ble representert i film og i billedkunst, og teoretiseringer av forholdet mellom kjønn og betraktning.¹¹ I grunnboken *Kjønnsteori* skriver forfatterne:

Mulveys analyser tydeliggjør hvordan film konstruerer bestemte betrakterposisjoner og tilbyr ulike identifikasjonsfelt for menn og kvinner. Maskulinitet produseres som en aktiv posisjon, mens feminiteten konstrueres ved å-bli-sett-på-het. Mening oppstår i utvekslingsprosessen mellom bildets betrakterposisjon (dets tilbud om en måte å bli sett på) og betrakterens respons. Betraktning er ikke bare kjønn, det er også knyttet til lyst. Den visuelle lyst filmen tilbyr, bygger på skopofili og fetisjisme, og feminiteten gis posisjonen som bærer av blikket og som mangel.¹²

¹¹ Mortensen, Ellen, Egeland, Kathrine, Gressgård, Randi, Holst, Cathrine, Jegerstedt, Kari, Rosland, Sissel, & Sampson, Kristin. *Kjønnsteori*. Gyldendal Akademisk Norsk Forlag AS. 2008: 263.

¹² Ibid. s.263.

Ut i fra Mulveys premisser, kan en kanskje forstå det slik at mannen på film aldri kan bli sett på som et seksuelt objekt, og motsatt, at kvinnen aldri kan være den som er utstyrt med det begjærende blikket.¹³ Mulveys stadig innflytelsesrike tekst har heller ikke stått ukritisert. Den amerikanske filmprofessoren Linda Williams påpeker eksempelvis problematikken med fraværet av teori den dag i dag som går på at en tenkt kvinnelig tilskuer skulle besitte et masochistisk, eller begjærende blikk. Jeg vil senere argumentere for det jeg i likhet med flere teoretikere vil hevde er problematisk med Mulveys begjær-merkelapper, dersom vi tenker at de er kjønnsbestemte. Når dette er sagt, kan disse teoriene samtidig være valide og svært interessante om vi ser på forestillinger om hva som er representere femininitet og maskulinitet, uavhengig av kjønn.

Som jeg med Williams' kritikk indikerte, er det mindre forskning på menn og maskuliniteter på film enn kvinner, men kjønnsforskningstradisjonen er også nyere, i forhold til mange andre humanistiske tradisjoner, som historie eller lingvistikk. Dessuten er den tverrfaglig. Flere forskere har i senere tid påpekt¹⁴ at den borgerlige kulturen, sammen med en økt urbanisering, industrialisering, og framveksten av likestilling, og den nye sexologien, samt svekkelsen av religionens makt, har fått betydning for endringer i maskuliniteten. Jørgen Lorentzen omtaler en krise i maskuliniteten som har oppstått som et nyere fenomen innen kunst- og kulturhistorien, og at flere forskere har påpekt fenomenet «mannen i krise» rundt forrige århundre:

Forskerne er stort sett enige om at disse endringene skapte menn som ble økonomisk avhengige av hverandre; «the self-made man» som hadde bygget landet, var ikke lenger like selvstendig, men ble lovet inn som en del av en ny arbeiderklasse. Samtidig var ikke den mannlige makt i politikken, religionen og offentligheten lenger enerådende, men ble utfordret av sterke kvinnerettsorganisasjoner.¹⁵

Dette har ført til at mange ble opptatt av det de kalte en *feminisering* av mannligheten og at menn mistet sin maskuline selvsikkerhet. Dette oppstod samtidig med en kritikk av patriarkatet, og sørget for at forestillinger om menn med makt, også kalt *hegemonisk maskulinitet*, ikke lenger ble sett på med like positiv valør, eller som å representere vellykkethet, som tidligere. Dette vil jeg snart diskutere mer, i underkapitlene *Hegemonisk maskulinitet* og *Opphøyet maskulinitet*.

¹³ Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) i *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999.

¹⁴ Lorentzen ramser opp maskulinitetsforskere som George Mosse, Michael Kimmel, Antonio Rotundo og Clas Ekenstam, i Lorentzen, Jørgen, *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Oslo: Spartacus, 2004:21-22.

¹⁵ Lorentzen, Jørgen, *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Oslo: Spartacus, 2004:21-22.

Historikken omkring den negative kritikken som oppstod omkring patriarkalsk maskulinitet, gir grunn til å tro dette var med på å åpne for flere alternative former for representasjoner av maskuliniteter i kulturen. Spesielt har dette gjort seg til kjenne i den skandinaviske filmtradisjonen. Jørgen Lorentzen snakker om *den atskilte maskulinitet*, som opprørsk til *den hegemoniske maskulinitet*, som på sin side blir presentert i Robert Connells hovedverk *Masculinities*. Her er den sett på som den ideelle, eller opphøyede maskulinitet. Den hegemoniske er den som representerer patriarkatet, den som styrer og har den dominerende makt.¹⁶ Et alternativ til den atskilte maskulinitet, er en *tilbaketrukket maskulinitet*. Denne blir introdusert i en masteroppgave skrevet av Tone Skar Reiersen fra 2008: *Tilbaketrukket maskulinitet : mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*¹⁷ og er et begrep som har blitt referert til av andre filmkritikere.

FORSKNINGSOBJEKT OG PROBLEMSTILLING

I motsetning til Reiersen, ønsker jeg ikke å snakke om en type maskulinitet, men er mer opptatt av hva mannen ikke har tillatelse til å gjøre, mer uavhengig av hva slags maskulinitet han representerer som mann. Som jeg vil gjøre rede for, kan han risikere å dissekere sin egen identitet som mann i publikums øyne dersom han opptrer for feminisert. Kort sagt, vil jeg hevde at som mann er det å vise det jeg velger å kalle *feminiserte* følelser – forstått som følelser som ikke er drevet av sinne, eller *rettferdig harme*, noe den aggressive og sinte helten har legitimert – noe jeg vil hevde tydelig står på spill i filmens uttrykk. Dette er speilet, eller forsterket i populærkulturens bilde på den heteronormative mannen. Normen i kulturelle uttrykk, også i den kunstfilmen, og avant-garde-filmen, synes for mitt vedkommende å være at en som mann må legge lokk på følelser – noe den tilbaketrukkede maskuliniteten også gjør. Og dersom mannen kan vise *feminiserte* følelser, synes det å være en konvensjon om at mannen først må vise at han er «mann nok». Jeg vil hevde at dersom ikke det hadde stått like mye på spill for menn å vise følelser, hadde Ruben Östlund trolig aldri laget en film om en mann som «taper ansikt» og svikter sitt «instinkt» (kjønn). Regissørens premiss er jeg herved klar for å ta videre og forsøke å diskutere i et mer akademisk rammeverk. Teoretikerne som er viktige for meg i den videre analysen er her Knut Kolnar, Jørgen Lorentzen, Linda Williams, Douglas Pye, Susan Jeffords og Ferdinand Saussure.

¹⁶ Ibid. s. 44.

¹⁷ Reiersen, Tonje Skar. *Tilbaketrukket maskulinitet : mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*. Masteroppgave ved Institutt for Medier og Kommunikasjon, Universitet i Oslo. 2008. (<https://www.duo.uio.no/handle/10852/27698>).

Jeg vil i denne analysen ta for meg en medietekst der jeg mener mannen handler motsatt av det normgivende for hans maskulinitet, slik at han mister sin mannlighet, og dermed også idenitet som mann. Jeg vil se nærmere på hvordan filmatiske virkemidler som tone og andre stilmessige valg som lange tagninger, bidrar til å bryte med en tenkt etablert norm om en type maskulinitet som opphøyet som ideal. Mitt analyseobjekt vil være en spesifikk scene fra Ruben Östlunds *Turist*, med utgangspunkt i karakteren Tomas. Jeg vil nærmere bestemt se på én scene der karakteren Tomas gråter det jeg vil kalle en *blottet gråt* og samtidig innrømmer at han ikke klarer å være «mann nok. Dette i et forsøk på å komme nærmere et svar på hvordan og hvorfor Tomas' adferd kan røre ved tenkte etablerte holdninger til det mannlige kjønn i samfunnet, og som er iboende hos tilskueren. Jeg vil også forsøke å identifisere valører for maskulinitet som opphøyet maskulint, og det som sees på som mer ummanlig for å komme nærmere et svar på hvordan mannen Tomas kan dissikere seg selv.

Jeg ønsker i denne oppgaven å besvare følgende spørsmål:

Hvordan fremstilles karakteren Tomas og hans mannlighet i Ruben Östlunds Turist?

For å besvare dette hovedspørsmålet, har jeg følgende underspørsmål som må besvares:

1. Hvilke mannlige eller maskuline identiteter og personlighetstrekk forekommer ofte som opphøyede idealer i populærkulturelle filmer, og kan de plasseres etter en hierarkisk modell for opphøyet maskulinitet?

2. Hvordan bryter karakteren Tomas i Ruben Östlunds Turist med fremstillingen av heteronormative karakteristikk av mannlighet, og opphøyet maskulinitet i den vestlige verden?

For å finne frem til flere av spørsmålene jeg stiller, vil jeg i hovedsak bruke og diskutere Douglas Pyes teorier og definisjoner om tone i film, som han blant annet redegjør for i kapittelet *Movies and tone* i samlingen *Close-Up 02* fra 2007. Jeg vil i samspill med Pyes teorier og andre teorier han refererer til, se på etablert teori om mannens rolle på film, for å bedre forstå den potensielle provokasjonen i scenen jeg har valgt ut. Blant annet vil jeg bruke R.W. Connells modell for hegemoniske maskuliniteter som basis for å forstå et tenkt hierarkisk system for heteronormativ mannlighet og maskulinitet. Videre vil jeg supplere med Knut Kolnars teorier om *mannedyret* og *mannedyret unbound*, samt Susan Jeffords teori om *the hard body* (hard kropp), og andre teorier om

den hvite mannlige helten. Jeg vil også bruke teorier om innenfor semiotikken, blant annet Ferdinand Saussures valørbegrep, og teorier om tegns diakrone og synkrone form, for å enklere kunne peke på hvordan ulike maskuline egenskaper og trekk har sine *verdier*, eller *valører* og kan sees som opphøyet maskuline trekk. Også Pierces teorier om tegnet vil komme godt til nytte i å forklare ulike maskuline trekk og deres potensielle teoretiske appell på tilskueren i en filmatisk diskurs.

Jeg vil også kort forsøke å argumentere for hvordan tilskueren kan få en tenkt skamfølelse i møte med en medietekst, i det tilskueren blir tvunget til å se seg selv gjennom øynene på andre, såkalte *intersubjektive dynamikker*. Her vil jeg bruke teorier om intersubjektivitet fra filmprofessor Tarja Laine, som etter inspirasjon fra Jean-Paul Sartre, har tatt stafettspinnen videre, og utforsker samtidens estetiske «investeringer» i det emosjonelle, i *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Cinema* (2007). Jeg mener dette er et poeng å ha med, fordi det er åpenbart at det i medieteksten *Turist* synes å ha vært et viktig mål for avsenderen (Östlund) å skape en følelse i tilskueren som vil få i gang debatt, eller mer refleksjon rundt filmens tematikk: Mannen som svikter sitt instinkt/ eller sin identitet.

Mitt hovedprosjekt er altså å redegjøre for hvordan Östlunds *Turist* bryter med heteronormative kjønnsstereotyper, ved å la karakteren Tomas selv svikte rollen som *medvirkende maskulinitet*, eller som *hard kropp* – og slik river i stykker et tenkt bilde på hva en mann og familiefar skal være. Alt dette vil jeg forsøke å redegjøre for og diskutere underveis i denne oppgaven.

2

TEORI OG METODOLOGI

STRUKTURELL TILNÆRMING

«*The human mind craves form. For this reason, form is of central importance in any artwork, regardless of its medium. The entire study*» – David Bordwell og Kristin Thompson, *Film Art* ¹⁸

Dette er en oppgave som kombinerer flere tradisjoner innen humaniora, som litteratur, filosofi, historie, estetikk, medievitenskap og kjønnsstudier. Følgelig er det hensiktsmessig at jeg vil ha en

¹⁸ Bordwell, David og Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*. The McGraw-Hill Companies, New York: 2004: 48.

hermeneutisk tilnærming, en som går helt tilbake til Schleiermacher, fordi det er mening jeg vil få ut av enkeltdelene i mitt analyseobjekt:

Prinsippet om at talens enkelte deler skal forstås ut fra de helhet de inngår i, mens helheten omvendt forstås ut fra delene. *Denne såkalte hermeneutiske sirkel* gjør med andre ord spørsmålet om mening til et spørsmål om de sammenheng de enkelte elementer danner.¹⁹

Schleiermachers beskrivelser av de grunnleggende elementer i hermeneutikken, er noe som har hatt avgjørende betydning for den humanistiske tradisjon. Hans hermeneutikk har gjort det mulig å beskrive sammenhengene, som at oppfattelsen og betydningen av de enkelte delene i en medietekst bestemmes ut i fra konteksten den opptrer i – altså *diskursen*. Fordi jeg er enig i premisset om at mening oppstår i diskursen, er det hensiktsmessig for meg å anvende samme metodikk på mitt forskningsobjekt. For å bedre forstå hva som er av avgjørende betydning i «gråtescenen» i *Turist*, som er mitt forskningsobjekt, må jeg tolke ut i fra delene den består av (bilde, klipp, komposisjon, lyd, tone, semiotikk osv.), og som igjen må tolkes i forhold til den diskursen den opptrer i (filmen som medietekst, men også filmen og dens karakterer og konvensjoner i forhold til samtiden). Jeg må hele tiden se tilbake på helheten i medieteksten – med andre ord vil jeg operere med en *hermeneutisk sirkel*. Det vil være naturlig å trekke inn elementer både fra Östlunds filmografi, men også fra andre scener i *Turist* som jeg kan se analyseobjektet i lys av. Her har også semiotikken og retorikken relevans: For å bedre kunne forstå enkeltdelens reotoriske og/eller semiotiske betydnings- og tolkningspotensial som tegn i en diskurs, vil jeg bruke teori og begreper fra disse tradisjonene. Slik vil jeg mer presist kunne gjøre rede for det tenkte betydningspotensialet i medieteksten jeg tar for meg.

I *Lingvistikkens objekt*, snakker Ferdinand Saussure om at det lingvistiske uttrykk har en lineær karakter.²⁰ Vi kan overføre dette prinsippet til filmens medium, ved at handlingen også går i en tenkt rekkefølge for avdekking som tilskueren følger. Selv om handling ikke nødvendigvis utvikler seg kronologisk, men kan skje in medias res, er fortellingen presentert i en bestemt lineær rekkefølge, og med en tenkt strategi for hvor vårt synspunkt skal være til enhver tid, for å lese narrativet. Her begrenser jeg meg semiotisk og narrativt, ved å se på *tegn* på maskulinitet som er repetitive, eller som kontrasterer med tegn og trekk for *hegemonisk* og *medvirkende* maskulinitet.

¹⁹ Gulddal og Møller. *Hermeneutik. En analogi om forståelse*. 1999: 26.

²⁰ Saussure, Ferdinand. «Lingvistikkens objekt», i (Red) Madsen, Peter; Madsen, Peter & Madsen, P. *Strukturalisme*. En antologi 1970:38.

Ved å bruke teori om eksplisitte normer og stereotyper som tydeligst gjør seg gjeldende for kjønn i populærkulturen, i kombinasjon med strukturell semiotisk analyse, kan jeg enklere se etter mer skjulte tendenser for kjønn i den uavhengige filmen. Jeg vil også hevde at kjønnsteori om populærkulturelle medietekster er det som er mest fordelaktig å bruke. Ved å være bevisst og reflektert rundt arketyper knyttet til kjønn i populærkulturen, og hvilke problematikker som er knyttet til disse, er det enklere å identifisere disse, når de opptrer som skjulte trekk ved karakterer i det som ser ut til å være mer kunstnerisk frie medietekster. Kanskje nettopp av den grunn er det fordelaktig å se etter mønstre som bidrar til meningsdannelse og forventinger til kjønn gjennom mer subtil påvirkning i den uavhengige filmen – fordi det er mindre synlig, og publikummeren er trolig mindre bevisst på kjønnenes fremstilling i slik sammenheng. I tilfeller der det kan være utfordrende å påvise mønstre for kjønn som kan sees som stereotype, gjennom statiske målinger som ikke tar høyde for variasjoner, som statistikk og tall, kan den dypere tekstanalysen være et nødvendig redskap. Det er kanskje nettopp da den semiotiske og strukturelle analysen kommer til sin fulle rett.

VALØRER PÅ MASKULINITET

Fra semiotikken, vil jeg som nevnt bruke Saussures teori om *verdi* og *valør*²¹ om *maskuline trekk* som avgjørende i et maskulint hierarki. Dette, fordi begrepene *verdi*, *valør* i seg selv, og som drøftet av Saussure, indikerer en indre dualitet. Dette argumenterer Saussure for i sitt første prinsipp om lingvistikkenes objekt:

Det bånd, der forener uttrykket med indholdet, er vilkårligt, hvad der medfører, at vi ved tegn forstår totaliteten af associativiteten [sic] mellem et udtryk og et indhold, kan hævde simpelthen, at *sprogtegnet er vilkårligt*.²²

Som jeg vil senere vil redegjøre for, er samtlige av de maskuline egenskapene, som også utgjør de maskuline begrepene jeg vil anvende, og drøfte, preget av den diskursive, og/eller historiske konteksten de opptrer i. Dermed vil deres verdi som begrep være vilkårlig, på samme måte som ordets betydning i forhold til setningen, eller samtalediskursen den opptrer i. Likledes kan en argumentere for at et begrep ikke har noe som helst indre forhold til uttrykket, om det så er lydbølge, skriften, eller en visuell tanke, kan det prinsippet gjelde for alle andre tegn. Ordlyden «Ananas» har for eksempel ingen kobling med uttrykket, lukten, smaken eller hvordan den

²¹ Ibid. s. 39.

²² Ibid. s. 35.

kjennes, akkurat som at ananas kan hete noe helt annet på et annet språk. Saussure bruker sjakkspillet for å illustrere sitt eksempel om et tegns verdiendring: Spillet får ingen mening uten at du kan reglene og flytter brikkene etter det reglene sier om hvordan de skal flyttes. Brikkene får også en verdi etter hvilken posisjon de har i forhold til andre brikker. Det er stor forskjell på om det er en sort hest eller et tårn som står to steg til venstre for en hvit konge, om den står diagonalt, loddrett eller vannrett. Men, dersom en brikke blir ødelagt eller er borte, kan spillerne bli enige om å erstatte denne med et helt annet objekt, som ikke trenger å likne på brikken den skal erstatte. Dette er et eksempel på at dersom alle parter er enige om et sett med regler, kan et objekt eller tegn, innta en iboende verdi, en verdi som ikke trenger å ha noen sammenheng med dens utseende eller ordlyd. Og motsatt: Dersom man ikke er med på reglene, trenger heller ikke tegnene å bety noe som helst: «Den bliver først til et virkeligt og konkret element i det øjeblik, den forsynes med sin valør og fungerer i overensstemmelse dermed»²³. For å illustrere hvordan valører er vilkårlige, men også kan bli betente i ulike sammenhenger, kan vi bruke begrepet og tankefiguren «homoseksuell». Ser man to menn leie hverandre nedover Karl Johans gate i dag, er det trolig få som reagerer, i motsetning for femti år siden. Samtidig vil en assosiere dette visuelle inntrykket opp mot en etablert tankefigur, og deretter nærmest underbevisst med begrepsvaløren «homoseksuell». Andre vil kanskje bare tenke at det de ser er «kjæresten», og knytte synsinntrykket til denne begrepsvaløren. Men snakker man om homoseksualitet til en person som gjennom sin kultur forbinder ordet «homoseksuell» og seksualiteten knyttet til dette begrepet som synonymt med å være «pedofil», vil tegnvalører brått endres. Ordet blir betent i sitt uttrykk. Snakker man bare om «kjæresten» til en person som har lært gjennom kulturen at homofili er synonymt med pedofili, uten å si at en tenker på et kjærestepar der begge er av samme kjønn, vil antakelig ikke personen heller forbinde dette begrepet med tankefiguren «homoseksuell». Dette fordi personen allerede har etablert en tankefigur om kjæresten som noe «heteronormativt» og aldri som «homoseksuelt» fenomen.

En innvendelse til det vilkårlige tegnsystemet, er *symbolet*, som motstrider Saussures første prinsipp, fordi det aldri er helt vilkårlig:

²³ Ibid. s. 45.

Et symbol har den karakteristiske egenskap, at der er et rudiment af en naturlig forbindelse mellem udtrykket og innholdet. Symbolet på retfærdighed, vægten, kunne ikke erstattes af et hvilket som helst andet, for eksempel af en vogn.²⁴

Saussure legger også til det at individet ikke er i stand til å endre noe som helst ved et tegn, når dette først er etablert i en språklig gruppe. Dette eksemplifiserer at enkelte tegn på maskulinitet kan sees som tydeligere former for maskuline egenskaper, enn andre. Symboler kan sees som mer eksplisitte og mindre arbitrære enn andre tegn, fordi de kan ha en sterkere retorisk appell på en tilskuer. Ved å spille på en *iboende* forestilling om maskulinitet, knyttet til tilskuerens egne verdier og moralske ideer, vil et slikt tegn få større verdi og retorisk appell.

Oppsummert vil verdiene/valørene for maskuliniteter i et tenkt hierarkisk system, ha ulike verdier. Enhver handling Tomas' gjør, vil ha ulik verdi som valører i et gitt skjema for denne karakteren, etter hvor mye de er ansett som normative for den hegemoniske maskuliniteten han representerer. Når Tomas tar seg en øl på afterski, inntar hans valør en foreløpig posisjon som kan sees som medvirkende maskulinitet. Men når en kvinne først kommer bort og sier at en venninne synes han er den kjekkeste mannen i afterski-baren, men siden kommer tilbake med den ydmykende beskjeden om at han ikke var den utkårede likevel, og at venninnen pekte på feil mann, rives Tomas' stolthet og ære ned. Valøren skifter status, ved at Tomas har latt seg bli objektivert av en kvinne, som senere ydmyker ham. Denne scenen bryter dessuten med utgangspunktet for Laura Mulveys teorier om kvinnen som fremstilles som det erotiske objekt for menns kontrollerende blikk.²⁵ Her skjer det motsatte.

Eksempelet i scenen illustrerer mine tilnærminger i denne oppgaven. På samme måte som at man i narrativet kan lete etter gjentakende mønstre, vil jeg som jeg redegjorde for, gjøre prøvelsen med semiotiske briller, og se på det som bryter med det konvensjonelle uttrykket for maskulinitet, og som støtter filmens tematikk: Hva sier *Turist* om forventet maskulinitet, og hvordan svikter man den? Jeg vil se etter trekk som *avviker fra, forsterker* eller er *repeterende* i forhold til maskulinitetshierarkiets idealer, og hvor karakteren Tomas dissekerer sin rolle som mann. I Lévi-Strauss' studier av mytens strukturer, hevder han blant annet: «Hvis det finnes betydning i mytologien, så kan den ikke finnes i de isolerte elementene som bidrar til mytens komposisjon,

²⁴ Ibid.

²⁵ Mortensen, Ellen., et.al. *Kjønsteori*. Gyldendal Akademisk Norsk Forlag AS. 2008: 265.

men bare i måten disse elementene kombineres på.» Fordi myten både er synkron og diakron, lik språket, gjelder det å lete etter et mønster som er mer eller mindre stabilt:

Hva om mønstre som viser affinitet, istedenfor å bli betraktet i rekkefølge, skulle behandles som et komplekst mønster og leses som et hele? Ved å komme fram til det vi kaller harmoni, ville de da se at et orkesterpartitur for å gi mening må leses diakronisk langs en akse - dvs. side etter side, og fra høyre mot venstre - og synronisk langs den andre aksen. Alle notene skrevet vertikalt vil danne en konstituerende stor-enhet; dvs. ett relasjonsknippe.²⁶

Skal man studere de prinsipielle logikkene, må man se bort fra variasjonene. Lévi-Strauss begrunnet at dersom man ønsker å forstå myten, må vi se bort fra halvparten av den diakrone dimensjonen i skjemaet og betrakte hver og en av slektsforholdene (affinitet) som enhet²⁷. Og fordi et tegn kan endres etter den diskursen den inntreer i, noe en gjør om en tar hensyn til historie, som er tilfellet med begrepene og betydningene *maskulint* og *mannlig*, er dette akkurat det jeg har tenkt å gjøre: Jeg søker å finne logiske og semiotiske begrensinger, som sammen overstiger filmens narrativ, og skaper et mønster, eller for å bruke analyseformen bokstavelig: en struktur.

Forskningsobjektet er som nevnt, scenen der jeg vil hevde at karakteren Tomas river i stykker sin identitet som mann. Jeg vil derfor drøfte og argumentere for at dersom en mannlig karakter skal plasseres høyt opp i en tenkt hierarkisk maskulinitetsmodell, må han ha bygget seg opp en kvote for maskulinitet som svarer til hans posisjon. Denne kvoten er basert på *maskuline trekk*, eller *valører*. Dette vil jeg forklare ved å bruke Saussures teorier omkring lingvistikkens synkrone og diakrone akse, og hvordan en kan bruke denne modellen for å lese og systematisere et annet sett tegn, enn de lingvistiske; nemlig tegn for maskulinitet og umannlighet/femininitet. Ved å plassere valører for maskulinitet og umannlighet i et tenkt system, vil mine poenger trolig bli klarere, uten å på noen måte være absolutte. Dette vil være et utgangspunkt, og et redskap for analyseprosessen, og jeg vil kun bruke den for å visualisere et system, for deretter kunne plassere tegnvalører i forhold til hverandre. En låst modell mener jeg er lite fruktbar å ta i bruk, fordi assosiasjoner rundt begreper og deres impliserte valører (tegn) er vilkårlige og situasjonsbetingede.

²⁶ Lévi-Strauss, Claude. «Mytens strukturer», i Anders Heldal og Arild Linneberg (red.) *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo: Gyldendal. 1978 (1963):259-260.

²⁷ Lévi-Strauss, Claude. «Mytens strukturer». 262.

Modellen Saussure snakker om, består av to akser: En simultanakse som går vannrett, som «vedrører relationer mellom samtidig forhåndenværende fænomener, hvor enhver involveren af tidsbegrebet er udelukket.» På tvers av simultanaksen, går den andre, *suksesjonsaksen*:

[...] på hvilket man aldri kan betrakte mere end én ting ad gangen, men hvor alle den første akse ting er beliggende med deres forandringer. For de videnskaber, der beskæftiger sig med valører, bliver denne distinktion en praktisk, undertiden endog en uomgængelig nødvendighed. [...] Men for at markere dette modsætningsforhold og dene krydsning af to forskellige slags fænomener i forbindelse med samme objekt, foretrekker vi at tale om *synkronisk* og *diakronisk* lingvistik.²⁸

Synkronisk er alt som refererer til det statiske aspektet av vår vitenskap, mens den *diakroniske* vedrører alt som har med utvikling å gjøre. «På samme måte vil vi ved synkroni og diakroni forstå henholdsvis en sprogtilstand og en utviklingsfase.»²⁹ Det synkroner tar ikke hensyn til tidsaspektet rundt et fenomen som studeres, som dets historie, utvikling eller prosesser. Den diakrone representerer handling og tegnmessig verdi i forhold til tegnets eller uttrykkets diskurs. Det er altså den diakrone aksene jeg vil konsentrere meg om. Ved å definere og plassere enkelte av Tomas' karakteristiske egenskaper og handlinger (=valører) i system, vil jeg bedre visualisere og systematisere hvordan en tenkt kvote for maskulinitet ikke er oppnådd. Slik vil jeg argumentere for hvordan mannligheten hans dissekeres. Et system kan gjøre det enklere å organisere valører etter høyere og lavere verdi, etter maskuline trekk og typer. Disse trekkene og valørene vil jeg etter hvert gjøre rede for.

En grunn til å lage et system, er fordi semiologien jeg allerede tar for meg og forsøker å systematisere, allerede er organisert som maskulint, og ikke-maskulint, eller umannlig. Dette skriver også Saussure om, i forbindelse med enkelttegnets vilkårlighet:

Når semiologien bliver organisert, så vil den være nødsaget til at beskæftige sig med det spørgsmål, om de udtryksmåder, der bygger på fuldkommen naturlige tegn – for eksempel pantomimen – med rette henhører under den. Selv om vi antager, den vil beskæftige sig hermed, vil dens væsentligste objekt ikke desto mindre være de systemer, der beror på tegnets vilkårlighed. Faktisk bygger enhver udtryksmåde i et samfund i princippet på en kollektiv vane, eller hvad der kommer ud på det samme, på en konvensjon.³⁰

²⁸ Saussure, Ferdinand. «Lingvistikens objekt», i (Red) Madsen, Peter; Madsen, Peter & Madsen, P. Strukturalisme. En antologi 1970:40-41.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid. 36.

Ergo er det problematisk å hevde at en modell der valører står i forhold til hverandre vil fungere optimalt: «Tegnenes mangfoldighet [...] umuliggjør det totalt på samme tid at studere relationerne i tid og relationerne i systemet.»³¹ Det ville i såfall ført til uendelig semiose om en skulle vurdert hvilke valører som etter gitte diskurser, og i forhold til hverandre, som til syvende og sist skulle vært utslagsgivende for en tenkt akse for feminitet og maskulinitet. Men på samme måte som at språkformen er lingvistikkens objekt, vil jeg hevde, som flere strukturalister tidligere, at *form* også må være strukturalismens prosjekt. Strukturalisme er – som ordet her ikke så vilkårlig illustrerer – å se etter en grunnstruktur, eller en form, det «uforandelige» som ligger bak et tegnsystem eller en medietekst.³² Ved å bruke en modell, kan jeg mer systematisk diskutere objektets elementer, deres innbyrdes relasjoner og hvordan de forholder seg til andre fenomener gjennom ulikheter og likheter. Eller, det kan være å se etter de elementene i en diskurs som går igjen, og som har noe til felles, for å sitere Paul Ricoeur:

The range of solutions is broad indeed between the poles of servile repetition and calculated deviance, passing by way of all the degrees of ordered distortion. Popular tales, myths and traditional narratives in general stick closer to the pole of repetition. This is why they constitute the perfect kingdom for structuralism.³³

Ved å sette begrensinger, kan jeg finne de grunnleggende dynamikkene og prinsippene i tekstuttrykket. Å begrense meg til å først bruke de utgangspunktene og begrepene basert på repetitive maskuline trekk (verdier/valører), som fremhevet i populærkulturen, kan jeg senere se disse opp mot trekk hos Tomas som karakter. Slik vil jeg drøfte hvordan Tomas' karaktertrekk, i likhet med, eller i motsetning til andre karakterer, bryter med det som kan sees som opphøyede maskuline trekk, eller valører.

DEFINERING AV BEGREPER

Hva gjelder maskuline begreper, vil jeg ta i bruk de som tilhører teoriene jeg bruker og drøfter. Jeg vil bruke Knut Kolnars begreper *Mannedyr* og i noen grad bruke *mannedyret unbound*, samt Susan Jeffords *hard body*, eller *hard kropp* som jeg selv har oversatt dette ordet til. Jeg vil også bruke *den hvite helten*, da det implisert i begrepet «helt» er forstått som mann, i ordets rette forstand. Jeg vil også aktivt bruke maskulinitetstypene som inngår i Robert W. Connells hegemoniske

³¹ Ibid. 41.

³² Kjörup, Sören. *Menneskevidenskabene*. København: Roskilde Universitetsforlag, 1996:333-338.

³³ Ricoeur, Paul. «Life in Quest of Narrative», i David Wood (red.) *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London and New York: Routledge. 1991: 25.

maskulinitetsmodell: *hegemonisk, medvirkende, marginalisert* og *underordnet* maskulinitet. Jeg vil i tillegg til den hegemoniske maskulinitet, introdusere begrepet *opphøyet maskulinitet*, som noe som er ansett som ideelt som maskulint i den gitte diskurs. Som jeg vil argumentere for etter hvert, mener den hegemoniske ikke er den ideelle maskulinitet i samtlige diskurser for maskulinitet. *Opphøyet maskulinitet* er et vilkårlig begrep, og jeg kan ikke jeg garantere at det vil gi en passende inngang til andre tekster. Likevel håper jeg det kan brukes som verktøy etter strukturelle prinsipper. Jeg vil også referere til begrepet *tilbaketrukket maskulinitet*, som ble introdusert av Tonje Skar Reiersen. Hun beskriver begrepet slik:

[D]et favner alle fiktive menn som ensomme og uten konfrontasjon foretar en fysisk og mental bevegelse bort fra hegemonisk maskulinitet. Konstruksjonen av begrepet hviler imidlertid på det den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce kalte en abduksjon, fordi jeg har formulert et teoretisk konsept som også kan ha overføringsverdi til andre tekster, ved å sammenlikne tre enkelttilfeller. Abduksjon er, i motsetning til deduksjon, ingen gyldig slutningsform.³⁴

For å mer presist og analytisk kunne beskrive betydningspotensialet til ulike maskuline trekk og valører, som eksempelvis mannekroppen som tegn på *hard kropp*, og hva dette konnoterer eller denoterer, vil jeg bruke Charles Sanders Peirces tre tegnbegreper *indeks*, som betyr kausal (f.eks et symptom på noe), *ikonet* som ligner det den betegner (et fotografi, eller kropp) og *symbolet*, som er *arbitrært (vilkårlig)*, eller kulturelt betinget (hakekors, religiøse tegn).³⁵ Begrepene *tegn* og *trekk* vil vikariere for *valør*-begrepet der disse er praktisk og språklig mer hensiktsmessige å bruke.

Det trengs også en oppklaring omkring begreper som kan synes å vikariere for hverandre gjennom hele denne oppgaven, men også innen mannsforskningen og beslektet forskning på menn og maskulinitet; nemlig *maskulinitet* og *mannlighet*. I mannsforskningen i dag brukes begrepene *mannlighet* og *maskulinitet* om hverandre.³⁶ Dette er følgelig også grunnen til at jeg mener det er naturlig at jeg også bruker begge. Man må likevel skille mellom begrepene i noen grad:

Analytisk sett må vi skille mellom menn og kvinner på den ene siden og maskulinitet og femininitet på den andre. Menn og kvinner er faktiske størrelser, maskulinitet og femininitet er til dels kulturelle forestillinger og til dels analytiske begreper om kjønn»³⁷

³⁴ Reiersen, Tonje Skar. *Tilbaketrukket maskulinitet: Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*. 88.

³⁵ Peirce, Charles Sanders. «Il. Semiotik». 1994: 100-101.

³⁶ Lorentzen, Jørgen & Mühleisen, Wencke (red.) *Kjønnforskning. En grunnbok*. Oslo, Universitetsforlaget, 2006:128.

³⁷ Ibid. 121-122.

Dette skriver Jørgen Lorentzen i kapittelet *Forskning på menn og maskuliniteter i Kjønnforskning. En grunnbok*. En mann er gjerne maskulin. Det kan også en kvinne være, men en kvinne kan ikke samtidig være mann. På samme måte kan en mann være feminin, men ikke kvinne. Det er viktig å presisere at selv om bruken mannlighet har økt innen nordisk forskning, innebærer ikke begrepet en avvisning av maskulinitet. Det handler mer om forskningstradisjon og ordlyd, noe Lorentzen utdyper:

I nordisk mannsforskning har det i løpet av de siste årene vokst frem en annen modell for å forstå den kulturelle maskulinitet, nemlig relasjonen mellom det mannlige og det umannlige. [...] Det er grunner til at begrepsparet mannlighet/umannlighet nå brukes av flere nordiske forskere. For det første har det vokst ut av historisk mannsforskning, hvor manndighetsbegrepet hele tiden har vært hyppig brukt, og for det andre rent språklig, at umannlighet fungerer bedre enn av-maskulinisering eller demaskulinisering, som også kunne vært brukt. Det ligger altså ingen prinsipiell avvisning av maskulinitetsbegrepet i bruken av u-mannlighet.³⁸

Umannlighet er et begrep som er relevant for meg i min oppgave. Når er man umannlig? Hvilke maskuline trekk, eller fraværet av maskuline trekk, bidrar til umannlighet? Begrepet mannlighet kan nettopp gripe inn i kjønnsystemet, for å belyse utstøtingen og underordningen som ligger i å karakterisere visse menn som umannlige etter samme prosess som underordner kvinner:

Et tydelig eksempel på dette er at marginaliseringen av visse former for mannlig stil eller praksis gjøres nettopp ved å karakterisere dem som feminine eller kvinnelige. Relasjonen mellom det mannlige og umannlige er en dynamisk prosess, og studiet av denne prosessen gir oss muligheten både til å forstå maktproblematikk og andre problematikker som for eksempel kropp, seksualitet, homofobi og så videre.³⁹

Der Lorentzen vedkjenner at det eksisterer visse former for feminin stil og praksis som kan gjøre en mann umannlig, vil jeg gjøre det samme, men ved å bruke valør som synonym for det han betegner som *stil/praksis*. Videre skriver Lorentzen at mannlighetsbegrepet kan gi en rekke fortrinn i forhold til den hegemoniske maskulinitetsmodellen. Fordi modellen virker fastlåst og statisk, kan man trekke inn umannligheten, som i kraft av å være et dynamisk begrep, synliggjør forholdet mellom normative og de normaliserende prosessene og prosesser som ekskluderer og støter visse former for mannlig praksis eller emosjonalitet ut av modellen.⁴⁰

³⁸ Ibid. 129.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

MASKULINITETER

Maskulinitet og mannlighet er begreper som vikarier for hverandre og som jeg flittig bruker i denne oppgaven. Men disse har ikke alltid hatt samme betydning:

Maskulinitetsbegrepet ble anvendig fordi det kunne brukes om alle menn, i motsetning til begrepet *mannlighet* som var vanlig på 1800-tallet. Mannlighet ble forstått som et karaktertrekk som absolutt ikke var innebygget i alle menn.⁴¹

Derimot var mannlighet sett på som en standard som menn kunne nå opp til gjennom å leve og opptre ifølge visse middel- og overklassekriterier for karakterfasthet. Men begrepet har bare i løpet av de siste hundre årene det har eksistert, nærmest tatt en helomvending:

På slutten av 1800-tallet begynte en del av denne karakterbyggingen å bli vanskelig i en ny urban og industrialisert verden, som krevde ny konkurranseånd mellom menn. Samtidig økte presset på mannlighet gjennom kravet om kvinnelig representasjon. Mannlighetsbegrepet holdt ikke lenger. Et begrep om maskuline egenskaper var imidlertid noe samtiden kunne knytte til alle menn på tvers av rase og klasse og sette i motsetning til det feminine. Dermed skjer det både en kroppsliggjøring og en naturalisering av omtalen om menn. Den moralske og emosjonelle betydningen som berepet mannlighet hadde innebygget, erstattes nå av et innholdsmessig langt mer upresist og åpent begrep om menn. Det eneste som var viktig, var at det omhandler menn som forskjellige fra kvinner.

Her ser vi hvordan et begreps innhold kan endres av sosiale og samfunnsrelaterte faktorer ett Saussures prinsipper om valører. Begrepet mannlighet ble etter hvert mer åpent, slik det er i dag, og kan ikke lenger tilknyttes noe statisk, foruten at begrepet betegner alle menn. Maskulinitetsbegrepet begynte først å komme i fokus også for kritisk forskning på 1980-tallet, og endret mening til å være et begrep som markerte at menn er ulike, kulturelt og samfunnsmessig. Maskulinitet betydde altså at menn er forskjellige, i likhet med mannlighet. Derfor må begrepet også brukes i flertall. Om definisjonen av begrepet, skriver Lorentzen:

Gradvis blir det også tydelig for forskerne at maskulinitet må omtales i flertall, som *maskuliniteter*, for slik å markere menns forskjellighet og mulige interessekonflikter. Teoretisk sett er det nå fire variabler som det må tas hensyn til i forståelsen av maskuliniteter. Det er at maskuliniteten (på samme måte som kjønn generelt):

- varierer mellom kulturer
- varierer over tid i samme kultur
- varierer gjennom et menneskes livstid
- varierer innad i en kultur på samme tid

Menn jorden rundt representerer ikke én form for maskulinitet.

⁴¹ Ibid. 125-126.

Dette illustrerer samtidig en av utfordringene med begrepet. Maskulinitet kan, i likhet med at man for eksempel betegner noe som «norsk», fungere på lik linje som et symbol: Et tegn som for en stor gruppe mennesker representerer noen felles assosiasjoner som er normgitt i en kultur, og som kan endre assosiasjon for en annen gruppe mennesker i en annen kontekst, eller kanskje ikke bety noe som helst. Hva som kan sees som maskulint, er i utgangspunktet vilkårlig. Flere teoretikere har følgelig også påpekt problematikken, som Jeff Hearn som problematiserer at maskulinitet ofte betegner noe implisitt i menn, en kjønnsidentitet, og noe menn har, holdninger, og kan brukes til å betegne omtrent alt det menn gjør. Men når det etter hvert kan brukes til å betegne det kvinner gjør, mister det sin betydning. «Maskulinitet kan betegne komplekse sosiale prosesser, som hos Connell, eller overforenkle de samme prosessene. I noen analyser brukes begrepet slik at maktperspektivet i kjønnsrelasjonen forsvinner.»⁴² En kan likevel forsøke å definere noen trekk, eller verdier som maskuline som blir sett på som mer plausible enn andre i et hierarkisk system, og som oftere forekommer i den vestlige kulturen. Slik kan man lettere forstå maskulinitet, og normer for en manns atferd og væren i en gitt diskurs. Maskuliniteter kan altså forandre seg, og det er noe som er godtatt i store deler av samfunnet. Det jeg imidlertid ønsker å undersøke, er hvordan maskuliniteter i medietekster, og særlig populærkulturen, som fastlåst i gammeldagse forestillinger om maskulinitet og kjønnsstereotyper, kan få tilskueren til å reagere sterkere når maskuliniteten en karakter ser ut til å representere, avviker fra forventningene.

BEGRENSINGER

Problematikken med et situasjonsbetinget begreper som *maskulinitet* og *mannlighet*, gjør det nødvendig å begrense meg hva gjelder forskningsobjekt. Jeg er interessert i å se på en manns adferd innenfor en gitt diskurs (*Turist*). Her er det allerede gitt at avsenderen, Ruben Östlund, tydelig har et bevisst forhold til de ulike valørers iboende – og dessuten betente – betydning for denne gitte diskursen. Her snakker jeg mer konkret om opphøyede eller ideelle normer for en mann som maskulin i en vestlig verden. Avsenderen vet også hva han forsøker å oppnå med sitt budskap: Å gjøre en mann umannlig i forhold til normene som er gitt for hans miljø.

Jeg vil bruke begrepet *maskulinitet* ut i fra teoriene til Robert W. Connell, der maskulinitet blir sett på som en situasjonsbetinget og diskursbetinget valør. Connell har også delt inn maskuliniteter i et hierarkisystem delt inn i fire – *hegemonisk*, *medvirkende*, *marginalisert* og *underordnet*. Den

⁴² Ibid. 128.

hegemoniske er den som til enhver tid er den styrende og dominerende, og som i vårt samfunn utføres av et mindretall hvite menn med samfunnsmessig, økonomisk og politisk makt. Både den underordnede og marginaliserte, er maskuliniteter som er utstøtt av systemet og ikke passer inn i en hegemonisk maskulinitetsform, ved at de for eksempel har en annen hudfarge enn den «normgitte», eller annen seksualitet. De står dermed nederst og nest nederst i hierarkiet. Mens den medvirkende maskulinitet er betegnelsen på flertallet av menn som assosierer seg med makten og som støtter denne, bevisst eller ubevisst, uten å ha noen spesiell makt eller innflytelse.⁴³ Men denne modellen har flere svakheter. Derfor er jeg ingen disippel av Connells svært begrensede maskulinitetsbegreper, men vil bruke modellen som et verktøy, sammen med andre teorier og definisjoner på maskuliniteter og mannlighet, for å forsøke å se på verdier som kan sees som ideelle for menn som maskuline, før jeg kan se på hvordan og hva som skjer om man bryter med disse normene.

I tillegg til å forholde meg til begrepet og valøren hegemonisk maskulinitet, vil jeg også bruke et begrep jeg velger å kalle *oppøyet maskulinitet*. Dette er en samlebetegnelse jeg ønsker å bruke i sammenhenger der en også kan tolke at en type maskulinitet som ikke er representativ for den hegemoniske maskulinitet, er den som oppfattes som den ideelle i et maskulinitetshierarki. Den hegemoniske maskulinitet kan også være den opphøyede maskulinitet, eller den kan stå sidestilt ved den. Den kan også stå under. Det kommer helt an på situasjonsforholdene til valørene i den gitte diskurs. Oppøyet maskulinitet kan også innebefatte identiteter som jeg vil redegjøre for snart, som *mannedyr*, *hard kropp* og *hvit helt*. Men det er ikke gitt at de ulike identitetene bestandig vil være hegemoniske.

Jeg ønsker å begrense meg til å ikke behandle seksuell legning, da jeg mener legning i seg selv ikke har mye å si for kulturens og samfunnets *konstruksjoner* og *fremstillinger* av mannen som tenkt oppøyet ideal i dag, og betydningen av det som defineres som ulike maskuliniteter, eller hvorvidt noe oppfattes som umannlig, har høy eller lav verdi for mannen som kjønn. Vi har eksempler på menn som er homofile, eller metroseksuelle, men samtidig fremstår svært maskuline, innenfor det tenkte hegemoniske hierarkiet. En homoseksuell mann kan simpelthen gå under en av flere maskuliniteter, som alle andre menn, og kan plasseres et sted i modellen for den hegemoniske maskulinitet, avhengig av den diskurs han til enhver tid opptrer i. Ja, jeg vil snakke om hva

⁴³ Lorentzen, Jørgen. *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. 44.

karakteren Tomas ikke er, men her ser jeg ingen grunn til å konsentrere meg i utvidet grad om homoseksualitet. Karakteren Tomas i *Turist* signaliserer ikke at han på noen måte skulle være tiltrukket av menn. Derfor er det heller ikke relevant å bruke plass på å snakke om et så bredt felt, om hans seksuelle legning, enn det som strengt tatt er nødvendig. I den grad jeg vil snakke om det, vil det være i forbindelse med hypoteser om hvorfor mannen legger lokk på følelser, i forbindelse med tenkt homofobi, til forklaring av den hegemoniske modellen, og om et eventuelt tenkt homoseksuelt blikk på mannen som objekt.

Jeg vil kort identifisere hvilke maskuline trekk som utgjør visse maskuline typer, eller *valører*, som kan sees som normgivende, og dermed kan plasseres høyt i et slags maskulint hierarkisk system. Ved å ha satt disse i dette systemet, vil jeg enklere kunne se på hvilke maskuline trekk som kan sees som mindre maskuline, eller direkte *umannlige*, og som kan plasseres lengre ned. En mann, er for eksempel et statisk, synkront aspekt, basert på en etablert enighet om at en mannlig karakter defineres ut ifra hans kjønnsorganer og hormoner, noe som oftest kommer til uttrykk gjennom hans utseende, rent ikonisk, og hans forhold til en kvinne. Derfor bruker jeg dette som utgangspunkt. Det er mannens handlinger som enten kan avvike fra, eller være medvirkende til konvensjonelle maskuliniteter, ut i fra en eller flere standarder for maskulinitet som er satt i kulturen, og særlig i medietekster. Jeg vil altså se på det som gjentar seg av trekk og handlinger ved karakteren Tomas som en interessante som valører i forhold til maskuliniteten han representerer – og som avviker fra det.

Disse maskuline standardene, eller idealene, er det allerede flere teorier rundt. Disse vil jeg nå gjøre rede for.

NORMER FOR MASKULINITET

Ideen om det maskuline på film er ikke blitt drøftet i like stor grad som de mange problemstillingene man kan knytte opp til fremstillingen av kvinner og ideen om det feminine i fiksjonen, spesielt når det kommer til objektivisering og seksualisering av kropp. Mannsforskningen er et nytt felt i forhold til den forskningen vi har om kvinner.⁴⁴ Det må ikke bety at stereotypier for menn og det maskuline forekommer sjeldnere, eller er et mindre problem i kulturelle

⁴⁴ Lorentzen, Jørgen & Mühleisen, Wencke (red.) *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Oslo, Universitetsforlaget, 2006:134.

medietekster. Wenche Mühleisen og Jørgen Lorentzen skriver innledningsvis under «Kritisk kjønnsforskning», i boka «Kjønnsforskning»:

Kjønnsforskjeller har vært en konstituerende faktor i våre samfunn til alle tider – om enn med varierende betydninger og sosiale og kulturelle konsekvenser. [...] Dominerende retninger i feminismens historie snakker om og for alle kvinner. Mange har påpekt at denne forutsetningen i beste fall er optimistisk og i verste fall en ideologisk konstruksjon av «kvinnelighet» og «mannlighet». ⁴⁵

Å tenke kritisk rundt konstellasjonene «kvinnelig» og «mannlig» er ikke bare en nødvendighet, men avgjørende som ledd i å utforske ulike former for kvinnelighet og mannlighet. Mühleisen og Lorentzen argumenterer for nødvendigheten av den kritiske kjønnsforskningen at «[d]et som forener de ulike feminismene – det radikale ønsket om endring og slutten på kjønnsurettferdighet – inkluderer alle grupper og individer som er merket av kjønnskategoriseringenes konsekvenser.» ⁴⁶ Dette innebærer også menn, og ikke kun kvinner, som man historisk har sett på som undertrykket av mannen, ut i fra den kritiske kjønnsforskningen, der målet har vært å undersøke kjønnsforskjeller ut fra et maktperspektiv. Menn er også underlagt makt i ulik grad, ut ifra diskurser der andre valører som klasse, hudfarge, legning og personlighetstrekk har ulik betydning. Derfor er det viktig å se på maktperspektiver også innenfor mannsforskningen, og også om mannen kan være underlagt makt av en kvinne. Kan en mann sees på som mindre maskulin i en situasjon der han fremstår som svakere enn kvinnen, eller svakere i forhold til sitt eget kjønn? Er Tomas' *feminisert* i ulik grad? I såfall, når?

Hva innebærer det å være mann? Populærkulturen har sine enkle svar, i det som forekommer i Hollywood og sjangerfilmene som har gjort sitt for å begrense, normalisere, popularisere og opprettholde enkelte trekk hos mannen som ideelle. Enkle karakteristikk vil være til liten hjelp i mediebildet om man ønsker å fremme mangfold, respekt, aksept og likestilling, og der man ønsker å skape identifisering for den gjengse publikummer. Når en type karakteristikk blir normalisert i populærkulturen, og sett på som et ideal i samfunnet, har vi da et problem med virkelighetsoppfattelsen og til forventinger av folk, også i vår fysiske verden? Dette er en viktig årsak til å ville konkretisere enkelte typer maskuliniteter i populærkulturen som har blitt normaliserte idealer også i samfunnet, for å slik kunne se på om dette begrenser hvem man også kan tillate seg å være som person også i den fysiske verden.

⁴⁵ Mühleisen, Wencke og Lorentzen, Jørgen (red) *Kjønnsforskning. En grunnbok*. 17.

⁴⁶ Ibid. 128.

HEGEMONISK MASKULINITET

I 1985 ble det flittig brukte og diskuterte begrepet *Hegemonisk maskulinitet* introdusert i artikkelen *Towards a new Sociology of Masculinity* av Carrigan, Connell og Lee. Jørgen Lorentzen oppsummerer begrepet slik:

Det er gjennom å lansere begrepet *den hegemoniske maskulinitet* at forfatterne kombinerer mannlig praksis med strukturelle forhold som staten, familien, arbeid og utdanning. Hegemonisk maskulinitet er en spesifikk måte som grupper av menn kombinerer i sin tilgang til makt og penger på med bestemte legitimerende diskurser som opprettholder gruppens dominans. Carrigan, Connell og Lee understreker at den hegemoniske maskuliniteten er historisk og foranderlig. Gjennom å lansere begrepet hegemonisk maskulinitet legges grunnlaget for å forstå hvordan menns praksis inngår i kjønnete systemer, hvordan relasjonen mellom femininitet og maskulinitet og makt an forstås, men ikke minst poengterer den at vi ikke lenger kan snakke om maskulinitet i entall, men må tenke forskjellige former for maskulinitet, nemlig maskuliniteter.⁴⁷

Ulike maskuliniteter må sees i forhold til hverandre, og ikke blott som én maskulinitet i forhold til femininitet som to markante motsetninger, som om menneskers personligheter og fysiske representasjon var uten gråsoner og variasjoner. Det er likevel et poeng i å forsøke å definere noen strukturer eller trekk som er gjentakende og repeterende, i samfunnet, eller i medietekster, som en kan anta er uttrykk for verdier og eller valører som er normdannende, og i neste instans opphøyede idealer for maskulinitet.

I 1995 videreutviklet Connell teorien om hegemonisk maskulinitet i boka *Masculinities*. Connell plasserer hegemonisk maskulinitet øverst i et dynamisk kjønnsmaktsystem:

Den *hegemoniske* maskulinitet er begrepet for en bestemt gruppe av menn som innehar den ledende posisjonen i et sosialt system. Ofte er det en tett tilknytning mellom makt, patriarkat og hegemonisk maskulinitet i form av en sammenheng mellom det kulturelle mannsideal i et samfunn og institusjonell makt. Den hegemoniske maskuliniteten vil kunne forandres over tid og være forskjellig mellom forskjellige sosiale systemer. Det finnes ikke én form for hegemonisk maskulinitet.⁴⁸

Likeledes som med andre typer maskuliniteter, er også den hegemoniske avhengig av diskurs og situasjon. En vil aldri kunne plassere ulike verdier/valører eller trekk på en optimal måte, slik at den hegemoniske maskulinitet blir absolutt og statisk. Dette presiserer også Connell selv:

⁴⁷ Ibid. 124.

⁴⁸ Ibid. 126-127.

'Hegemonic masculinity' is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable.⁴⁹

I tillegg til den hegemoniske maskuliniteten, opererer Connell også med *medvirkende, marginalisert* og *underordnet* maskulinitet⁵⁰, som er beskrivende for det ordlyden representerer: Den *marginaliserte* maskulinitet kan eksempelvis gjelde svarte menn i ulike perioder og samfunn, som i mange Vestlige samfunn, mens den *medvirkende* maskulinitet er betegnelsen for de som definerer seg innenfor den formen for maskulinitet som er akseptert i et samfunn, og spiller med i et patriarkalsk system, mens den *underordnede* gjelder eksempelvis en kulturell eller politisk diskriminering av en type maskulinitet, som den hatefulle behandlingen av homoseksuelle i Russland og Ukraina. Vi trenger ikke reise helt dit, heller. Homoseksualitet som underordnet ser vi i ulike diskurser også her i Norge, i diskusjonen omkring det at mange menn fortsatt legger lokk på følelser som resultat av en diskriminering av homofile har ført til homofobi hos mange heteroseksuelle menn, som jeg tidligere har vært innom. Vi snakker fortsatt om «den harde mannekroppen» som et ideal, og som dermed kan passe inn som den hegemoniske maskulinitet på toppen av hierarkiet som Connell har konstruert. Den hegemoniske maskulinitet er den som har dominans over den underordnede, og der den medvirkende maskulinitet kommer like under den hegemoniske, ved å spille med. Samtidig er definisjonen her noe uklar, som også Lorentzen påpeker, og modellen i seg selv har fått kritikk for sine mangler og begrensinger, og for å utelukkende gjelde menn.⁵¹

Det kan samtidig være nyttig å bruke modellen som et utgangspunkt og verktøy, når man søker å finne og definere trekk som går igjen som idealer for maskulinitet, som jeg ønsker å gjøre, mens man er bevisst på modellens svakheter. I Connells system kan man velge å se det slik at normen er å representere den hegemoniske maskulinitet, å representere makt, mens den medvirkende aldri gjør noe for å utfordre dette systemet. Det bør kunne tenkes at en medvirkende maskulinitet kan forsøke å utfordre systemet i blant, eller faktisk gjør mye for å forsøke å utfordre dette, men han er uansett «fanget» i systemet så lenge han ikke er homoseksuell, tvekjønnet/kvinne, eller av annen hudfarge, enn den som den hegemoniske representerer, og er selv en representasjon av hvit

⁴⁹ Connell, R. W. *Masculinities*. University of California Press, 1995: 76.

⁵⁰ Lorentzen, Jørgen & Mühleisen, Wencke (red.) *Kjønnforskning. En grunnbok*. 124.

⁵¹ Ibid. 12.

helt, eller hard kropp, som i denne sammenheng er representativ for den hegemoniske maskulinitet. Eller kan nettopp en mann som representerer den medvirkende eller hegemoniske maskulinitet miste sin status som medvirkende dersom han opptrer eller handler på visse måter? Jeg snakker ikke om en drastisk fysisk endring, som i å endre kjønn, eller hudfarge, men eksempelvis gjennom å uttrykke visse *følelser*, eller handle på andre måter som avviker fra det som er normativt, og dermed avviker fra det mannlige.

TILBAKETRUKKET MASKULINITET

Turist slekter på tradisjoner fra den skandinaviske kunst- og avant-garde-filmen. Innen disse tradisjonene er de maskuline idealene rikere portrettert, og har gjerne flere lag, enn i såkalt sjangerfilm/Hollywood-film. Det har lenge vært en trend at menn i skandinavisk film ofte har rollen som outsiders, og ofte kan de fremstilles som stakkarslige og tafatte – men ikke i alle tilfeller. Det påpeker også Gunnar Iversen i sin analyse av *Jeg Reiser Alene* (2011, Gunnar Iversen) i nett-tidskriftet *Montages*:

Siden årtusenskiftet har mannlighet under press vært et hovedtema i norsk film. Det finner vi i mannlige vennskapshistorier, som i *Elling* (Petter Næss, 2001), *Buddy* (Morten Tyldum, 2003), *United* (Magnus Martens, 2003) eller *Max Manus* (Espen Sandberg og Joachim Rønning, 2008). Vi finner det også i skildringen av forpinte menn i *Upperdog* (Sara Johnsen, 2009), eller i filmer om usikre menn mer eller mindre i oppløsning i filmer som *Sammen* (Matias Armand Jordal, 2009) eller *Nord* (Rune Denstad Langlo, 2009). Bent Hamers filmer er også viktige her, og likeså Hans Petter Molands mange filmer om ulike former for tilbaketrasket maskulinitet. *Jeg reiser alene* er et nytt eksempel på norsk films fascinasjon for og opptatthet av å (re)definere en moderne maskulinitet. I Kristiansens film gjøres dette både gjennom en utforskning av mannlig umodenhet, farsrollen og mannens forhold til en rekke ulike kvinnebilder.⁵²

Også Tomas i *Turist* foretar en bokstavelig og metaforisk tilbaketrekning, både da han løper unna skredet og familien, men også i scenen der han gråter seg vekk fra hegemonien. Jeg vil av den grunn derfor legge til og bruke begrepet *tilbaketrasket maskulinitet*, som også får en relevans i denne oppgaven. Begrepet er teoretisert og drøftet av medievitner Tonje Skar Reiersen i masteroppgaven *Tilbaketrasket maskulinitet: Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland* (2008). Her har hun sett på fenomenet slik det framtrer i tre spillefilmer av Hans Petter Moland: *Aberdeen* (2000), *Kjærlighetens Kjøtere* (1995) og *The Beautiful Country* (2004). Hun skriver:

⁵² Iversen, Gunnar. «Analysen. Jeg reiser alene (2011).» *Montages*. 24.05.2017. <http://montages.no/2011/10/analysen-jeg-reiser-alene-2011/>.

Jeg har påstått at denne maskulinitetstypen er svært tilstedeværende i norsk samtidsfilm, men det betyr ikke at den representerer noe nytt. Ved å gjennomgå norsk filmhistorie med nye teoretiske briller, kunne man undersøkt hvorvidt tilbaketrasket maskulinitet også har vært skildret tidligere.⁵³

Dette et begrep som vil vikariere for adjektivet som tidligere har vært mye brukt om denne typen fremstilte mannlige outsiders i film, og som har en mer negativ klang til det: *Tafatt*. Reiersen argumenterer for at ordvalget:

Det ligger i definisjonens natur at det man trekker seg tilbake fra er de rådende forventninger, krav og ritualer knyttet til hegemonisk maskulinitet, men at dette trenger ikke bety at man vender seg bort fra et ideal man er avskåret fra å oppnå. En tekst som forteller om en mann som besitter en hegemonisk maskulinitet for så å velge og trekke seg unna, kan helt sikkert også kunne beskrive en tilbaketrasket maskulinitet. En slik tekst ville kanskje også i enda større grad være uttale kritikk mot maskulinitetshierarkiet, fordi bortvendingen ikke har skjedd fra en defensiv posisjon.⁵⁴

Filmviter, kritikere og redaktør i filmtidsskriftet *Montages*, Lars Ole Kristiansen, understreker i sin masteroppgave *Paternalismens Fall. Kjønnshandlinger og fremtredende kvinneskikkelser i Menn som Hater Kvinner og Antichrist* fra 2012, at selv om Reiersens idé er tilpasset de mannlige rollefigurene hun analyserer fra Molans filmer, er den generaliserbar. Dette fordi ideen om tilbaketrasket maskulinitet beskriver en skikkelse som er merkbart tilstedeværende i norsk og skandinavisk samtidskultur. Dette bruker han som grunnlag til å foreslå også hvordan andre sterkere kvinnelige karakterer har fått tre mer frem, og som er et fenomen han forsker på:

Poenget mitt er at rekken av det jeg omtaler som fremtredende kvinneskikkelser på film ikke har oppstått helt av seg selv, men trolig i lys av de nye mannsrollene. At tilbaketrekingen hos mange mannlige rollefigurer har skapt et diskursivt, filmisk rom der kvinnene kan ta et steg frem. Når kjønnene plasseres ved siden av hverandre i dette rommet, er det hun som fremstår fordelaktig, som påkaller vår beundring og blir en kilde til fascinasjon. Slike scenarier, der de kjønnede rollefigurene og deres relasjoner ikke bare opptrer som selvfølgelige, men i større eller mindre grad gis et tematisk fokus, innebærer i mine øyne en vurdering. Det vil si at filmene diskuterer og evaluerer kjønn, og i noen tilfeller postulerer et standpunkt vedrørende kjønnenes status quo. Disse kjønnshandlingene, og tilfellene der filmene fremstiller kvinnen på en fordelaktig måte, som den bemerkelsesverdige og noen ganger sterkere part, opplever jeg at har stått som et foreløpig underkommunisert aspekt ved 00-tallets skandinaviske film.⁵⁵

Det at menn som er tilbaketrasket, nettopp ikke bør sees på som tafatte, er en viktig distinksjon i denne sammenheng, fordi den beskriver en mann som har hatt en posisjon som hegemonisk, men som selv har valgt å aktivt trekke seg tilbake. Jeg vil komme tilbake til dette poenget og drøfte dette lengre ut i analysedelen. Eksempler på andre filmer der jeg mener den tilbaketrasket

⁵³ Reiersen, Tonje Skar. *Tilbaketrasket maskulinitet: Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*. 89.

⁵⁴ Ibid. 89.

⁵⁵ Kristiansen, Lars Ole. *Paternalismens Fall. Kjønnshandlinger og fremtredende kvinneskikkelser i Menn som Hater Kvinner og Antichrist*. 2012:9.

maskulinitet framtrer, og som kontrasterer den hegemoniske maskulinitet, uten at det må bety at den tilbaketrunkne dermed blir en marginalisert maskulinitet, er filmer som *Den brysomme mannen* (2006, Jens Lien), *En ganske snill mann* (2010, Hans-Petter Moland) og *Kraftidioten* (2014, Moland) men også i TV-serier som *Kampen For Tilværelsen* (2014 – 2015, Bjørn Olaf Johannessen, Erlend Loe, Per Schreiner), og amerikanske produksjoner som *True Detective* (2014-2015, Nic Pizzolatto) og *Fargo* (*Michael Uppendahl* m.fl., 2014–2016) – som forøvrig har hentet fra filmen med samme navn, der den marginaliserte mannen også gjør seg gjeldende (1996, Joel og Ethan Coen).

OPPHØYEDE MASKULINITETER

Maktbegrepet har med tiden endret status samtidig som utviklingen i samfunnet har gjort forholdet mellom menn og kvinner annerledes. Mannen har også i ulike sammenhenger blitt mer fremmedgjort. Patriarkalske samfunnsmodeller har med tiden blitt oppløst. Dette har skapt en økt avstand mellom mannen slik han faktisk fremstår i det reelle samfunnet, og tradisjonelle ideer om hva en mann skal være, som speilet i kulturen, og spesielt i populærkulturen. Dette er noe Lorentzen også argumenterer for i *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*.⁵⁶

Flere forskere har sett på mannen i krise, som blant annet ble utfordret av endringer i samfunnet, og utfordret av sterke kvinnerettsorganisasjoner. Dette har ført til at mange ble opptatt av det de kalte en *feminisering* av mannligheten og at menn mistet sin maskuline selvsikkerhet. Dette peker Lorenzen på, og hevder at denne kriseerfaringen på slutten av 1800-tallet og rundt århundreskiftet også inneholdt skepsis og kritikk av det patriarkalske systemet. Han mener dette førte til omdefineringer av maskuliniteten for å opprettholde den maskuline dominans, samtidig som det ble rettet en offensiv kritikk mot patriarkatet av menn i samtiden.⁵⁷ Lorentzen argumenterer for det jeg, som flere før meg også mener å hevde: Denne omdefineringen av maskuliniteter innebærer dessuten at modernismen som kunstretning

avløser et romantisk og naturalistisk-realistisk fokus på kvinners begjær og begjæret etter kvinnen, med et fokus basert på patriarkatets mulige fall og mistilliten for den maskuline dominans. Modernismens form er derfor muligens mer radikal etisk, enn de fleste modernismefortolkere har redegjort for. Dette er et viktig argument for at den hegemoniske

⁵⁶ Lorentzen, Jørgen, *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. 9-14.

⁵⁷ Ibid. 22.

maskulinitet ikke bør sees som en absolutt opphøyet maskulinitet, og derfor vil jeg hevde at et ord som «opphøyet» kan dekke det som til enhver tid ansees som det ideelle, eller opphøyede maskulinitet innenfor hvilken som helst diskurs, og som hele tiden er dynamisk.

Lars Ole Kristiansen argumenterer også for at mannen, særlig i den vestlige filmen, kanskje spesielt den nordiske, har endret en posisjon hva gjelder fremstillingen av et ideelt mannsideal:

I både *Menn som hater kvinner* og *Antichrist* ser vi kvinnelige rollefigurer som tar et steg til siden, som bestemmer seg for å gjøre opprør mot rammer som begrenser dem. I samme bevegelse tar de også et steg frem – en posisjon som impliserer et forestående paradigmeskifte, et endelig brudd med patriarkatsamfunnets gustne etterlatenskaper. Mitt ønske er at disse analysene kan bidra til å løfte frem et foreløpig underkommunisert fenomen i skandinavisk film, og kanskje skape nye, viktige samtaler om hvordan vår tids mest populære kunstuttrykk forholder seg til kjønn.⁵⁸

I likhet med flere som har påpekt manglene ved R. W. Connells modell, er jeg dermed uenig i premisset om at den *hegemoniske* er den maskulinitet som konsekvent er sett på som mest ideelle eller ærefulle i et hierarkisk system for maskuliniteter. Det som er sett på som en opphøyet egenskap er situasjonsbetinget. På bakgrunn av dette, mener jeg at den hegemoniske maskulinitet som den ideelle maskulinitet dermed blir for upresis og problematisk å bruke på en rekke vestlige filmer, særlig for mye skandinavisk film, der et tenkt hierarki ikke ser ut til å ha den hegemoniske maskuliniteten som ideal overhodet.

Mannedyret er for eksempel en gjenganger under betegnelsen «underdog», ofte med en assosiativ positiv valør til seg. Mannedyret kan i mange tilfeller være nettopp et tenkt ideal i tilskuerens øyne, ofte med intensjon om dette fra avsender. I flere tilfeller kan en karakter som representerer en tilbaketrukket maskulinitet like gjerne også være en medvirkende maskulinitet, eller også være på ideell i et hierarkiske systemet. Dermed blir den en opphøyet maskulinitet. Men å definere en underdog som hegemonisk kan bli selvmotsigende. I ulike situasjoner er snarere det å ikke ha mest makt et ideal. Makt som valør har i ulike sammenhenger ikke like mye å si for en maskulinitets plassering. Jeg vil snart komme tilbake til eksempler der jeg foreslår at både tilbaketrukket maskulinitet og manndyret kan sees som opphøyede maskuliniteter i et tenkt maskulinitetshierarki.

⁵⁸ Kristiansen, Lars Ole. *Paternalismens Fall. Kjønnshandlinger og fremtredende kvinneskikkelser i Menn som Hater Kvinner og Antichrist*. 109.

Jeg har presentert ulike former for maskuliniteter som jeg vil bruke i et dynamisk og drøftende hierarkisk system for maskulinitet, og som vil ta utgangspunkt i hierarkisystemet til Connell. Opphøyet maskulinitet vil jeg kun snakke om og bruke i de tilfellene der jeg mener at en type maskulinitet som ikke er sett på som hegemonisk, likevel kan anses som plassert like høyt opp i systemet som den hegemoniske. Den tilbaketrukkede maskuliniteten vil jeg ikke konsentrere meg like mye om på dette tidspunkt, men begrepet vil ha noe betydning senere, når jeg vil drøfte Tomas' rolle i forhold til andre karakterer i nordisk filmsammenheng. Men først vil jeg redegjøre for en rekke maskuliniteter som hyppig kan representere den hegemoniske maskulinitet.

HVIT HELT OG HARD KROPP

*«Kroppen som maskin er idealet, og det er kun i krig denne kroppen kan få tilfredsstillelse og verdi.»
– Jørgen Lorentzen, i *Kjønnforskning. En grunnbok**

Stereotypiske oppfatninger om hva som kan være en opphøyet eller ideell mannlighet, fremhever gjerne egenskaper som «kroppslig styrke og utholdenhet, selvkontroll, uavhengighet og karakter.»⁵⁹ Allerede i tidlig nordisk mannsforskning fra 70-tallet, har man problematisert menns undertrykkelse av egne følelser. I de fleste tilfeller har man hevdet at menn har lagt lokk på følelser i frykt for å bli sett på som homofile.⁶⁰ Jørgen Lorentzen skriver dette i forkingen på menn og maskuliniteter:

Det udiskutabelt viktigste bidraget til forskningen på menn i løpet av 1970-årene er Klaus Theweleits studie *Männerphantasien* (1977). I dette tobindsverket på 1000 sider utforsker Theweleit tyske frikorpmedlemmers fantasier over og forhold til kvinner (bind 1) og til egen kropp (bind 2). Frikorpset var de tyske fascistenes frivillige organisering etter den første verdenskrig, som kjempet aktivt mot arbeidere og sosialister i 20-årene og utviklet seg til SA og SS i 30-årene. I en blanding av psykoanalyse og Foucault-inspirert kulturanalyse analyserer Theweleit frokorpmedlemmenes brever, selvbiografier, politiske verker og den litteraturen de leste og lot seg inspirere av. Det er et skremmende bilde av en ekstrem mannlig selvforståelse basert på selregulerende teknikker som skal vaske den mannlige kroppen ren for det feminine og mulige psykiske forstyrrelser. Kroppen som maskin er idealet, og det er kun i krig denne kroppen kan få tilfredsstillelse og verdi.⁶¹

Kropp som maskin har lenge hatt en sterk retorisk appell, kanskje aller mest fordi denne tillærte bevisstheten omkring en muskuløs mannekropp har stått som tegn med svært positiv valør så

⁵⁹ Lorentzen, Jørgen og Mühleisen, Wencke (red.) *Kjønnforskning. En grunnbok*. 130.

⁶⁰ Ibid. 123.

⁶¹ Ibid. 123.

lenge kriger og hardt arbeid har eksistert i menneskets historie (hvor ofte har man ikke sett en eller annen statue av en staut arbeidermann eller soldat ruvende over bakken?). Trolig har den muskuløse mannekroppen stått som ideal like lenge som mennesket har eksistert. I amerikansk film har den samfunnsmessige krisen i maskuliniteten fått svar i en rekonstruksjon av den macho og heltemodige mannen. Lorentzen oppsummerer *den nye helten*, eller *den gode patriarken*, i filmer som *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), og det han kaller «mykere filmer» som *The Gladiator* (Ridley Scott, 2000), *The Patriot* (Roland Emmerich, 2000) og *Troja* (Wolfgang Petersen, 2004) slik:

Disse filmene rekonstruerer en heltemodig maskulinitet, men de er parret med nye verdier fra 1990-tallets endringer i farsrollen. Helten vokser nå ut av omsorgen og kjærligheten for barna, og det er med dette utgangspunktet de må ta opp kampen mot ondskaper for å kunne gjenetablere den gode patriarken.[...] Her blir den amerikanske helten samtidig prototypen på en global maskulinitet – den eneste formen som kan redde kloden fra ødeleggelse.⁶²

Slik blir den hvite helten den hegemoniske maskulinitet ved å være mer emosjonell. Men denne modifikasjonen, som resultat etter sosiale endringer i samfunnet, er med på å indikere hvorfor det er behov for å bruke et mindre låst begrep for opphøyet maskulin identitet, enn den der den hegemoniske ruver på toppen.

Susan Jeffords har forsket på likhetstrekkene mellom kulturelle uttrykk i Hollywoodfilmen i lys av presidentskapet til Ronald Reagan, som forsøkte å «restore national self-confidence by transferring his own self-confidence to his countrymen»⁶³. I boka *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* oppsummerer hvorfor den muskuløse mannekroppen er idealkroppen, og den amerikanske standarden under Reagans tid, noe hun kaller *the hard body*. Dette begrepet velger å oversette til *hard kropp*:

In the dialectic of reasoning that constituted the Reagan movement, bodies were deployed in two fundamental categories: the errant body containing sexually transmitted disease, immorality, illegal chemicals, «laziness», and endangered fetuses, which we can call the «soft body»; and the normative body that enveloped strength, labour, determination, loyalty, and courage – the «hard body» – the body that was to come to stand as the emblem of the Reagan philosophies, politics and economies. In this system of thought marked by race and gender, the soft body invariably belonged to a female and/or a person of color, whereas the hard body was, like Reagan's own, male and white.⁶⁴

⁶² Lorentzen, Jørgen. *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. 36.

⁶³ Cannon, Lou. *President Reagan: The Role of a Lifetime*. New York: Simon & Schuster. 1991: 338, sitert i Jeffords, Susan. *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Susan Jeffords, USA. 1993:35.

⁶⁴ Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. 27.

Hard kropp står som et symbol som både denoterer og konnoterer maskulinitet: Den er både symbol, indeks og ikon på et opphøyet mannlig ideal. Symbol fordi den harde kroppen symboliserer, som nevnt ovenfor – styrke, mot, arbeidskraft, lojalitet og besluttsomhet. Den er indeks på arbeidet, motet, styrken, arbeidskraften og lojaliteten som er utført, eller skal utføres, og som ikon, ved at det er en fysisk og fortsatt realistisk menneskekropp, og ikke noe abstrakt. Jeffords argumenterer for hvordan John Rambo som *hard kropp* (Sylvester Stallone) i klassikeren *First Blood* (1982, Ted Kotcheff) fikk sin suksess: Bekreftelsen av filmen og karakteren i samtiden lå innbakt i Ronald Reagans egen imaginære prestasjon som *hard kropp* som typisk for sitt presidentskap. Kroppen blir dermed også en større symbolikk på hegemonisk maskulinitet, noe en også kan argumentere for at gir seg til kjenne i den gjengse businessmannens trang til å gå Birkebeinerrennet, men også en kropp som gjennom å symboliserer styrke, handling og ledelse også symboliserer makt. Jeffords argumenterer for at i flere helte-filmer, er helten som maskulin identitet definert og begrenset etter et fokus på kropp: «In each case, the heroic body turns out to be, like Rambo's, superior to those of his enemies, his companions, and the audience. In each case, what determines a hero is the possession of a hard body.»⁶⁵

Jeffords bruker tre filmer som handler om *white male heroism* – den mannlige hvite helten – for å illustrere hvordan han kan opptre på ulike måter: *Mississippi i Flamme* (1988, Alan Parker), *Casualties of War* (1987, Brian de Palma) og *Accused* (1988, Jonathan Caplan).

Collectively, these films worked to create an image of white male heroism on which the successful achievement of each of these social changes comes to depend. In order, these films say, for women and people to be happy, there must be white male heroes.⁶⁶

Ideen om den hvite helten er ikke bare opphøyet som et ideal i kulturen, men blir også en tenkt nødvendighet for at samfunnet skal gå rundt, ved at han sannsynligvis er den mest framtrædende stereotypen vi har blitt utsatt for, ikke bare i fiksjonen, men også i nyhetsmediene, og i samfunnet. Connell skriver i sin introduksjon av andre utgave i boka *Masculinities*:

⁶⁵ Ibid. 53.

⁶⁶ Ibid. 118.

It is specifically male heroism that is celebrated in the US national anthem 'The Star-Spangled Banner', in Australia's 'Anzac Day' ceremonies, in the Arc de Triomphe – and this tells us something important the pricess of nation-building, and the kind of society being built.⁶⁷

Jeffords argumenterer for at Reagan i sitt første år etablerte seg selv i en støpeform kalt «the macho presidential style», hvilket identifiseres av følgende syv kvaliteter: 1. Konkurransedyktig i politikk og i livet, 2. Sportsinteressert og atletisk, 3. Standhaftig, aldri flakkende eller usikker, 4. Ufølsom, avslører aldri ekte følelser eller emosjonelle tilstander, 5. Sterk og aggressiv, ikke svak og passiv, 6. Mektig, 7. En «ekte mann», aldri «feminin».⁶⁸ Reagan etablerte disse kvalitetene som signifikante i sin representasjon av presidentskapet og sin legemliggjørelse av den nasjonale karakter. Disse trekkene kan også sees som opphøyde trekk på hegemonisk maskulinitet, både i det virkelige livet, og som *hvit helt* med *hard kropp* i kulturen.

Hard kropp er derfor ikke bare tegn på fysisk styrke, men tegnet på egenskaper som skaper fremskritt i samfunn – og trolig også grunnen til at en amerikansk president, og sannynligvis flere etter ham, målte seg etter dette idealet. Mannens evne til å *handle* er et viktig nøkkelbegrep og valør her, og som jeg vil drøfte betydningen av mer underveis i oppgaven. *Hvit helt* med *Hard kropp* kan sees som symbolet på en mann som tar viktige avgjørelser, gjennom handlekraft, fordi som også filosofen Knut Kolnar påstår, «[å] være mann betyr å være i besittelse av en etisk substans». I denne påstanden er det implisert at mannen også har høy moral og etikk. Derfor er han en helt. En *hvit helt*, først og fremst. Av nyere produksjoner kan vi ta et kjapt blikk på de siste årenes superheltefilmer, der *hard kropp* er hyppig representert og gir seg til kjenne i variert grad i filmer som *Iron Man* (2008, Jon Favreau), *The Avengers* (2012, Joss Whedon), *Independence Day: Resurgence* (2016, Roland Emmerich). Men han er også representert i bølgen av skandinavisk heltefilm og TV-produksjoner der han også representerer noe ærefullt, som *Max Manus* (2008, Joachim Rønning, Espen Sandberg), *Kampen om Tungtvannet* (2015, Per-Olav Sørensen), *Nobel* (2016, Per-Olav Sørensen), *Okkupert* (2015, Erik Skjoldbjærg m.fl), *Birkebeinerne* (2016, Nils Gaup) og *Bølgen* (2015, Roar Uthaug).

⁶⁷ Connell, Robert W. *Masculinities*. University of California Press. 16.

⁶⁸ Jeffords, Susan. *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. 35.

MANNEDYRET

Med bakgrunn fra den filosofiske tradisjon har Knut Kolnar lansert begrepet *Mannedyret* om en type mannlig karakteristikk som har flere likhetstrekk med hard kropp rent estetisk, men som ikke vil vedkjenne seg den hegemoniske maskulinitet på samme måte:

Mannedyret er en del av det ideologiske standardrepertoaret i mannlig ikonografi. Det oppstod for fullt som en konsekvens av modernitet og industrialisme. Forestillingen om rå, upolert mannskraft, koblet til en muskuløs, pansret kropp med vilje av stål, dukker opp i ulike utgaver hver gang det skjer betydelige endringer i de legitime måter å være mann på. Den figurerer ofte som et slags siste felles mannlig multiplum. Et slags kjønnets Dovrefjell som verken arbeidsledighet, statusreduksjon, virtuell virkelighet eller andre feminiserende vinder kan velte om kull.⁶⁹

Det ultimate eksempel på et *mannlig Dovrefjell* er Stanley Kowalski (Marlon Brando) i *En Sporvogn til Begjær* (1951, Elia Kazan). Og det er i høyeste grad seksualisert. Han *er* begjær:

Rått, direkte, pågående mannlig begjær. Et begjær som ikke viker, som ustanselig krever, og som hevder seg gjennom vold dersom et feminint nei plutselig skulle befinne seg et sted mellom begjæret og dets oppfyllelse⁷⁰

Filmens hovedrolle trekkes frem som en svært tidstypisk og tradisjonell form for mannlighet som representeres:

Stanley Kowalski er en meislet utgave av produksjonsmaskuliniteten, en form for mannlighet som er konstruert for bruk i ulike deler av produksjonsfæren. Samtidig innevarsler filmen, nettopp gjennom de måter Stanleys kropp blir erotisert på, en rekke kjennetegn ved mannekroppen som etter hvert har satt sitt preg på vår tids konsum-maskulinitet. Konsumkroppen er en mannskropp som ikke lenger er designet for å være til nytte, men til lyst, og ikke minst til lyst for andre. For Marlon Brando – som visstnok ikke kunne fordra den karakteren han fremstilte – ble nettopp denne filmen et kunstnerisk gjennombrudd. Det gjorde ham dessuten til et kulturelt ikon for mannlighet og presentasjon av mannskropp⁷¹

Her ser vi et eksempel på en popularisert maskulinitet som passer til den hegemoniske – selv om hovedpersonen selv avskydde falskheten i skuespillerstilen fra Hollywood, og mente filmindustrien var mer fiksert på profitt enn kunst: «An actor is at most a poet and at least an

⁶⁹ Kolnar, Knut. *Mannedyret. Begjær i moderne film*. Spartacus forlag, 2005:22.

⁷⁰ Ibid. 22.

⁷¹ Ibid. 23.

entertainer.»⁷² Paradoksalt nok for Marlon Brando skulle samtlige av filmene han ble mest kjent for, nettopp være de der han frekventerer som ulike former for et *mannlig ideal* og et sex-symbol. Men samtidig som en kan argumentere for at samtlige av karakterene vil kunne plasseres i kategorien hegemonisk eller medvirkende maskulinitet, er samtlige av rollene også komplekse: Han er den kalkulerende og kalde, og ikke minst fryktede *Gudfaren* (hegemonisk), i klassikeren med samme navn (1972, Francis Ford Coppola), han er sexy, vill og barsk motorsykkelfyr (hegemonisk) i *The Wild One* (1953, László Benedek), han er opprørsk og rettferdighetsdreven kjekk rebell i forholdsvis *On the Waterfront* (1954, Elia Kazan) (medvirkende), og *Viva Zapata!* (1952, Elia Kazan) (mer hegemonisk enn medvirkende) – og selvsagt den allerede nevnte *En Sporvogn til Begjær*, der hans seksualiserte kropp er en del av hele hans karakter, drevet av seksuelt begjær og aggressivitet (hegemonisk) (1951, Elia Kazan).

Hvorfor Marlon Brando? Eksempelet med Brando er essensielt for å illustrere at hegemonisk maskulinitet og mannedyr også er, selv om de er mer håndfaste karakteristikk, likevel kan dekke svært vide roller. jeg føler det er nødvendig å her presisere at begrepet hegemonisk, ikke nødvendigvis må være noe negativ beskrivelse, for eksempel som i at en kan assosiere begrepet som med ensbetydende for en innsnevret rolle. Tvert imot er det utallige eksempler på komplekse roller som er hegemoniske. derfor vil jeg trekke frem Marlon Brando som eksempel. Selvsagt er ikke ensidige karakterskildringer tendensen i all film, og selv om en skuespiller som Brando ofte har hatt roller som kan representere hegemoniske maskuliniteter, kan de samtidig være varierte, i sin personkarakteristikk. Derfor er Brando et godt eksempel for å illustrere et maskulint hierarkisk indre dualitet.

Brando er et av populærkulturens største ikoner på mannlighet og maskulinitet, men også i mange tilfeller et sex-symbol – også når han ikke en gang vil det selv. Når hans kropp blir utsatt for det begjærende blikket som seksuelt attraktiv, er det noe som ikke kan synes å være uforenlig med den hegemoniske maskuliniteten, og valører som kan synes å gjelde for mannedyret. Han inntar rollen som objekt, og har dermed ikke kontroll på hvordan andre ser på ham. Basert på Laura Mulveys teorier er han som karakter *feminisert*. Dette vil jeg drøfte mer etter hvert. Dessuten har også Brando selv fått tillatelsen til å gråte på lerretet, i *Reflections in a Golden Eye* (1967, John

⁷² Hestman, Ida Madsen. «Fem uforglemmelige Marlon Brando-øyeblikk – fra *On the Waterfront* til *Apocalypse Now*». *Montages*. 30.05.2017. URL: (<http://montages.no/2014/09/fem-uforglemmelige-marlon-brando-oyeblikk-fra-on-the-waterfront-til-apocalypse-now/>).

Huston), noe som jeg vil argumentere for kan sees som en feminisert handling. Dette har Kolnar ikke nevnt i sin bok. Her passer kanskje karakteren dårlig som eksempel på et manndyr?

Det at Brandos karakterer kan representere ulike maskuliniteter, men også kan være feminiserte, illustrerer hvordan et maskulinitetshierarki ikke kan være fastlåst, ei heller burde være tenkt som et loddrett system, da en karakters handlinger, og posisjon som valør i ulike settinger, endrer sin verdi i systemet. Det viktigste poenget her, og som jeg vil argumentere for etter hvert, er å illustrere at en mannlig karakter kan ha rom for mange sinnstemninger, og ta emosjonelle reiser, men samtidig bli værende på sitt trinn innenfor en hegemonisk modell for maskulinitet. I tilfellet Brandos mest kjente rolletolkninger på film, kan det se ut til at samtlige karakterer blir værende på plassen sin i et tenkt hierarki. Dette velger jeg å tro er fordi karakteren har opparbeidet seg en slags kvote for maskulinitet. Dermed kan han også tillate seg å være feminisert, uten at dette trekker ham ned fra sin plass.

Flere karakterer er bygget opp av ulike valører som vil passe under ulike identiteter. Vil man for eksempel si at Tom Hardys portrettering av underdog og helt – Max Rockatansky i *Mad Max: Fury Road* (2015, George Miller) – kun representerer en *ren* hard kropp, eller vil han heller passe under *mannedyret*? Eller hva med den kvinnelige hovedrollen Imperator Furiosa (Charlize Theron) som hard kropp? Enda viktigere i denne sammenheng: Hvor passer Tomas inn? Tomas kan selv stå som tegn på hard kropp, men hvor er heltemotet, eller aggressiviteten, styrt av det seksuelle begjæret?

MANNEDYRET UNBOUND: KLASSEBESTEMT MANNDOM

Et problem som også melder seg i forbindelse med at mannen kan være feminisert, er dessuten en manns handlinger og følelser. Dette er noen jeg vil redegjøre for er valører som ser ut til å være avgjørende for mannens plassering som hard kropp, manndyret eller manndyret unbound. For eksempel ser emosjonen aggressivitet ut til å være en svært avgjørende for en type maskulinitet, og derfor vil jeg se på klasseaspektet der aggresjon som emosjon kan være opphøyet. Jeg vil nå argumentere for at følelsesvalørene som er knyttet til visse typer maskulinitet, er med på å støtte mitt argument om at *emosjoner* er avgjørende valører på lik linje som *handling*er og dermed for hvor i hierarkiet en mannlig karakter skal stå.

Mannen som mer aggressiv er i visse tilfeller sett på som en avgjørende egenskap å trekke inn i en hierarkisk modell for maskulinitet, da mannen som drevet av følelsen aggresjon nærmest kan sees som selve definisjonen på hans kjønn, og dermed hans identitet. Ofte er det forbundet med noe positivt, eller noe å strebe etter. Kolnar har definert denne maskulinitetsformen som *mannedyret unbound*, gestaltet av karakteren Jake La Motta (Robert De Niro) i *Raging Bull* (1980, Martin Scorsese). Dette er en mann som ikke er drevet av begjær, men der seksualiteten er underlagt raseriet:

For selv om La Motta er sterkt knyttet til hustruen Vicky, og selv om det er åpenbart at han har et tungt seksuelt begjær etter henne, så er det en metaforisk sannhet i scenen hvor han, i stedet for å elske med en opphisset og magnetisk sensuell Vicky, velger å helle en muge med isbiter over kjønnen.⁷³

Denne beskrivelsen kan også sies å være beslektet med skrekkfilmens *mannedyr*, som Carol Clover påpeker, er drevet av en aggressiv seksualitet, spesielt i slasherfilmen. I *Men, Women and Chainsaws* lar hun samtlige filmer i for skrekkfilmens flere undersjangre gjennomgå et feministisk blikk og kritikk:

The functions of monster and hero are far more frequently represented by males and the function of victim far more garnishly by females. The fact that female monsters and female heroes, when they do appear, are masculine in dress and behavior, and that male victims are shown in feminine postures at the moment of their extremity, would seem to suggest that gender inheres in the function itself – that there is something about the victim function that wants manifestation in a female, and something about the monster and hero functions that wants expression in a male.⁷⁴

Videre snakker Clover også gjentatte ganger om den tydelige karakteristikken av mannen som aktiv og kvinnen som passiv som en normgivende dynamikk for denne sjangeren:

Sex, in this universe, proceeds from gender, not the other way around. A figure does not cry and cower because she is a woman; she is a woman because she cries and covers. And figure is not a psychokiller because he is a man; he is a man because he is a psychokiller.

Her ser vi hvor tydelig handling regelrett kan sees som det som definerer maskulinitet og femininitet. Som filmskaper har man frie tøyler og er åpen for å eksperimentere med filmform, og karakteristikk, men dette må ikke det automatisk bety at man evner å portrettere originale og unike karakterer som bryter med stereotypiene i kulturen, nemlig den at mannen som protagonist

⁷³ Kolnar, Knut. *Mannedyret. Begjær i moderne film*. 25.

⁷⁴ Clover, Carol. Innledning i *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992: 12-13.

tenderer å representere en hegemonisk maskulinitet, eller medvirkende maskulinitet, etter en av de ulike kategoriene manndyr og hvit helt/hard kropp. Det er viktig å presisere, som i lik grad med Connells modell, at også disse kategoriene er mer faste, men at en rolle kan være både manndyr og den hvite helten, i samme film.

Et viktig poeng er at en karakteren hele tiden endrer verdi som mann og maskulin i forhold til andre karakterer og scener han forholder seg til, og de dertilhørende varierende diskurser.

Dermed endres hans valør og status i hierarkiet. I filmer der vi ser mannen som et manndyr, der følelsene alltid kommer i et aggressivt og macho uttrykk, der seksualiteten er underordnet raseriet, ser vi ofte en sammenheng med en viss klassetilhørighet: Arbeiderklassen. Nevnte *Raging Bull* har beslektskap med andre sloss- og trenings-filmer der protagonisten ofte har rollen som en noe trøblete kar, eller *underdog* som må bruke rå makt, og fysisk kjempe for å legitimere sin identitet, sitt gode navn og rykte. Ofte er kampsporten selve jobben, det som gir inntekt, og derfor det som står på spill, men man fornemmer at det like mye handler om protagonists evne til å opprettholde status som «manndyr unbound». Det handler vel så mye om identitet. Denne tradisjonen har holdt seg stabil over lang tid, og vi finner manndyret *unbound* i flere populærkulturelle filmer som *Warrior* (Gavin O'Connor, 2011,), *Rocky*-filmene (John G. Avildsen, 1976), og i *Rocky*-spin-offen *Creed* (Ryan Coogler, 2015), samt *The Wrestler* (Darren Aronofsky, 2008), *The Fighter* (David O. Russell, 2010), og *Foxcatcher* (Bennett Miller, 2014).

Arbeiderklasse mannen har mer som står på spill, enn mannen av den øvre klasse. Også hva gjelder sin identitet som mann. For eksempel blir han sint og usikker når han føler seg truet. Trusselen utenfra må knuses. Som når kjæresten beskriver hans motstander som kjekk:

Han blir sårbar og utsatt når andre menn begjærer det samme som ham. Men dette er ikke mer eller mindre dårlig realitetsorientert sjalusi, næret av frykten for å miste en elsket person. Intensiteten i aggresjonen skyldes at kjønnsidentiteten blir truet når andre menn begjærer det samme som ham.⁷⁵

Den mannlige identiteten, og *Jeget* må sikres gjennom markering av herredømme når den trues. På samme måte som Kolnar beskriver La Mottas aggressive motiv i *Raging Bull*, ser vi likeledes paralleller fra annen fiksjon og virkelighet. Det er langt fra noe nytt at arbeiderklasse mannen som karakter blir innskrenket til å ha et begrenset følelsesregister, med ensidige personlighetstrekk.

⁷⁵ Kolnar, Knut. *Manndyret. Begjær i moderne film*. 25.

Den franske forfatteren Eduard Louis gjør arbeiderklassesmannen i hans hjemby til en parodi, idét han gjentar de mange karakteristikene som markerte manndom, gjennomgående i sin skildring fra sin oppvekst i sin debutroman *Farvel til Eddy Belleguelle* (2014): Å være sterk, å kunne sloss (gjærne så ofte som mulig), tåle å ha vondt, ved å avvike fra alt som er feminint eller «jentete», som for eksempel å vise følelser – og for all del: aldri signalisere at man er skeiv. Det var her «Eddy» feilet manndommen, og var seg selv.⁷⁶

Det som er interessant med å drøfte en type som manndyret eller manndyret unbound, er at selv om han kan representere en lavere klasse i samfunnet, må han ikke nødvendigvis det i fiksjonen, eller innenfor sin diskurs i fiksjonen. Jeg vil argumentere for at denne karakteristikken tillater oss å kunne plassere valører på tvers av Connells modell, og nettopp her kan en karakteristik som manndyret brukes for å plasseres ulikt i forhold til den diskursen han til enhver tid frekventerer: Innenfor hans eget miljø, der vold er akseptert, som i de filmene jeg har listet opp ovenfor, vil han representere en hegemonisk, og i noen grad medvirkende maskulinitet. I andre tilfeller, som i *The Wrestler*, skildres også utenforskapet i større grad. I andre tilfeller, vil han også kunne plasseres i kategorien *underordnet maskulinitet*. Her kunne vi trolig plassert nettopp Max Rockatansky (Mad Max-filmene). I *The Wrestler*, på sin side, får vi innblikk i hvor protagonisten Randy «The Ram» Robinson (Mickey Rourke), som tidligere har vært en opphøyet maskulinitet (ikke hegemonisk, fordi han har vært opphøyet innenfor sin krets, og har ikke besittet makt på samme måte), brått står utenfor samfunnets diskurs, når han er for skrøpelig, og den harde kontrasten til resten av samfunnet kommer tydelig frem: Han har blitt en *marginalisert* maskulinitet, av klassemessige årsaker. Men også i andre instans, fordi sporten han representerer og lever av er sett på som av lavere *smak* og *klasse* en normene for samfunnet. Dermed beveger karakteren seg mellom ulike maskuliniteter innenfor Connells modell. Men hans kropp representerer fortsatt et manndyr, eller til dels også hard kropp, men som så svikter sin jobb idét den begynner å bli skrøpelig. Her oppstår også et problem i forhold til den hierarkiske modellen, der symbolikken, ikonografien og indeksen på alderdom har mye å si for valøren på en muskuløs kropp. Hvor plasserer man en aldrende mann? Når er han fremdeles medvirkende eller opphøyet som maskulinitet? Jeg skal ikke gå videre med dette spørsmålet, da dette ikke er objektet for denne oppgaven. Dette er bare nok et eksempel på en problematikk som melder seg i møte med et rigid system. Et spørsmål jeg derimot vil forsøke å gå lengre med, er dette: Dersom vi kan plassere

⁷⁶ Louis, Eduard. *Farvel til Eddy Bellegueule*. (En finir avec Eddy Bellegueule). Editions du Seuil 2014.

den aggressive mannen, her forstått som begrepene *mannedyret* og *mannedyret unbound*, på tvers av Connells modell, kan det samme gjøres med en definisjon på en mann som viser mer feminiserte følelser og sårbarhet? Det er her Tomas som karakter kommer inn, noe jeg vil argumentere for i analysedelen.

MANNEKROPPEN SOM IDENTITET OG ÆRESKODEKS

Fortsatt tviholdes det på kjønnsstereotypene og de narrative klisjeene, med tydeligst representasjon i sjangerfilm og i populærkultur. Og følgelig er idealmannen og hva som defineres som manndom godt representert her:

In action movies such sequences involving violence and/or destruction can function as celebrations of physical strength and human agency; but they can equally work to dramatize the limits of the body as individuals are subjected to forces over which they have little or no control. Action is then not an interruption of cinematic story-telling, but part of it.⁷⁷

Som Yvonne Tasker poengterer, var 80-tallet for mange assosiert med en artikulasjon av spesifikk mannlig vold, der oppbygde mannekropper dominerte lerretene.⁷⁸ Mannekroppen som seksualisert kropp, står like mye som et symbol for hva slags type mann han er. Hva skjer så med mannen dersom han ikke har kroppen som signaliserer at han er «mann nok»? Kan han likevel passe som medvirkende maskulinitet, eller høyere i Connells modell? Ikke bare dreier forventingen om hva manndom er om handling. Det handler også om estetikk. Tar man noen kikk på de siste kommersielle seriene for ungdom på Netflix i dag, som *Riverdale* (2017 – d.d, Roberto Aguirre-Sacasa), *Scream: The TV Series* (2015 – d.d, Jay Beattie, Jill E. Blotvogel, Dan Dworkin), og *13 Reasons Why* (2017, Brian Yorkey), signaliseres det eksplisitt hvilke attributter som er opphøyet som ung mann å ha. I sistnevnte, kaller treneren hovedkarakteren Clay Jensen (Dylan Minnette) for spinkel på en nedlatende måte, men også hans venninne, Hannah, som har et godt øye til ham, kaller ham både tynn og nervøs, selv om han ikke ser ut til å være det. Det refereres til det «å sloss som en jente» når sportsguttene lekesloss for å måle muskler mot hverandre, og det indikeres at det er ideelt å spille på basketball-laget. Protagonisten er en nerd og ikke representativ på samme måte som den ideelle hvite helten med hard kropp. Han har ikke «heltemuskler» og han avskyr bråk, men han innehar trekk som gjelder for en mannlig protagonist: Han er kjekk, har draget på

⁷⁷ Tasker, Yvonne. *The Hollywood Action and Adventure Film (New Approaches to Film Genre)*. John Wiley & Sons, Inc. 2015:17.

⁷⁸ Ibid. 42

pene jenter, selv om han er nerd, men viktigst: Han er handlekraftig når det trengs, og han har høy moral. Clay reagerer på det han opplever som urettferdig, han viser tydelig at han har empatiske evner, og vil gjøre det rette. Han er villig til å *handle* for rettferdigheten, også når det går på bekostning av hans popularitet, og han vet han risikerer å tape. Gjennom tonalitet, i utvelgelsen av klipp som viser hans gode sider, sidesatt med Clays handlekraft, er det enkelt å identifisere seg med ham, fordi han representerer gode verdier og det å stå for sine prinsipper. Og dessuten: Han gråter, uten at det ser ut til å gjøre ham umannlig, tvert imot kan en slik handling heller sees som en positiv egenskap for hans karakter. Trolig er det fordi dette bunner i hans dydige vesen, noe jeg mener er interessant.

Clay Jensen har flere paralleller til tilbaketrasket maskulinitet. Kolnar på sin side, har ikke gitt denne maskuliniteten ved navn, men velger å bruke James Deans klassiske portrettering av Jim Stark i *Rebel Without a Cause* (Nicolas Rey, 1955), som eksempel. I likhet med *13 Reasons Why*, er helten også her en outsider, mens antagonistene er de kule sportsguttene på high school:

Filmen omhandler en etterkrigs generasjon av fremmedgjort forstadsungdom. De sentrale problemstillingene er ensomhet, mangel på kjærlighet i alle slags former og en krise i kjønnsidentitet. Filmen reflekterer en rekke brytninger i maskulinitet, brytninger med kulturhistorisk betydning. Den form for mannlighet som artikuleres i Jim Starks skikkelse, har ikke det samme dyriske og voldsomme uttrykk som vi finner hos Stanley Kowalski, og er aldri i nærheten av det seksuelt forvirrede raseriet vi finner hos Jake La Motta⁷⁹

En viktig distinksjon her er at Jim Stark ikke trenger å ty til vold for å ordne sin egen seksualitet. Allikevel handler han etter sin rettferdighetssans. Han tar grep som sitt eget liv, gjennom handling, på samme måte som Clay. Selv om begge risikerer mye, risikerer de ikke sin manndom, fordi de viser mot og handlekraft likevel. Derfor er disse karakterene interessante som motsatser til hegemonisk maskulinitet, og i forhold til *Turist*–Tomas: De viser mer av sine myke sider, men «veier opp» med handling som svarer til medvirkende, men også hegemonisk. Men her oppstår problemet med modellen: Det at Clay Jensen og Jim Stark er underdogs, er uforenlig med hegemonisk maskulinitet, selv om de kan handle som en hegemonisk maskulinitet. Derfor vil jeg hevde at handlingene som passer til en opphøyet maskulinitet vil være fordelaktig å anvende her.

Tomas er i kontrast handlingslammet. Han tar aldri styringen: Han handler ikke i krisesituasjonen der raset truer med å utslette hans familie, og der han regelrett rømmer fra situasjonen. Han tar

⁷⁹ Kolnar, Knut. *Mannedyret. Begjær i moderne film*. 27.

ikke ansvar ved å handle senere, ved å beklage seg, eller på andre måter gjøre opp for det han ikke gjorde. Han gjør seg derimot til et offer når han i filmens klimaks innrømmer gråtende at han er utro og dessuten et offer for sitt instinkt. Tomas er dermed, til tross for sin muskuløse utforming, mindre mann enn nerden uten muskler, Clay i *13 Reasons Why*. Valget av Clay Jensen er for å illustrere at en maskulinitet som ikke innehar den harde kroppen, ikke nødvendigvis nedgraderes til en marginalisert maskulinitet av den grunn. Her kan en argumentere for at Clay Jensen, gjennom å utvise høy moral, og gjennom handlinger kan sees som en opphøyet maskulinitet selv om han på ingen måte har noe makt. I motsetning er Tomas i *Turist* for egosentrisk til å handle på andres vegne, som å for eksempel indikere at han er opptatt av å beskytte familien sin gjennom handling. Clay Jensen i motsetning viser større vilje til dette, og til å hevnes den han ikke kunne beskytte, til tross for at hans kropp gjentatte ganger refereres til som ikke hard kropp. Han står i kontrast til Tomas, men en kan likevel argumentere for at han står høyere opp i et tenkt hierarkisk system for maskulinitet, gjennom handling og moral.

TONENS INNFLYTELSE PÅ FILMOPPLEVELSEN

Som jeg allerede har vært inne på, står de fleste akademiske modeller og analyseformer sjeldent ukritiserte. Det samme gjelder for analyseformer av medietekster: «Menneskers opplevelse av den sanselige umiddelbarhet som finnes i lyd og bilder forklares ikke tilfredstillende gjennom lingvistiske, strukturalistiske og semiotiske teorier om budskap og innhold», mener professor i retorikk, Jens E. Kjeldsen.⁸⁰ «Det legges stor vekt på den levende, direkte visuelle presentasjon av hendelser slik at tilhørerne føler at de er til stede og ser hendelser med egne øyner».⁸¹ Det hersker liten tvil om at det er noe unikt som oppstår i synergieffekten som skapes når lyden og bildets samspill vekker gjenklang eller resonans hos tilskueren, og skaper noe i tilskueren som ikke blott kan avleses rent teknisk gjennom koding. Det finnes alltid rom for å forbedre og utvide analyseformen av tekster. *Tone* er et konsept som hittil har hatt en veldig begrenset plass i filmteorien og i kritikken. Dette er noe, som teoretikeren Douglas Pye påpeker, er veldig overraskende, gitt den avgjørende rollen tone spiller i det å muliggjøre det å orientere oss selv til alle filmer, og hvordan vi leser betydning i stemninger som uttrykk, og kan komme nærmere en rikere lesning og forståelse av en tekst:

⁸⁰ Kjeldsen, Jens. *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorikk*. Spartacus forlag, Oslo. 2004:79.

⁸¹ Schwarts sitert i Kjeldsen, *ibid.* 274.

We seem more often than not, to respond almost instinctively to the various elements in a film's opening that in combination signal its tone – part of the complex but seemingly automatic process which enables us to understand the kind of film we are watching and how it wants us to take it. When these habitual processes are disturbed, as they sometimes are when we watch films from a culture other than our own, or when a film makes it difficult immediately to say what kind of thing it is, it can be an uncomfortable or disorientating experience. And even movies that seem to establish their tone straightforwardly can hold all sorts of tonal surprises in store. In these respects, responding to or trying to make out the tone of a film has much in common with the even more habitual processes by which we try to gauge tone when we are involved in conversation. The obvious centrality of tone of voice for our response to film and theatre should not need stressing: dialogue and its performance are at the heart of our experiences of movies and plays. But they are also contained within frameworks of production which in turn add many potential dimensions to the manipulation of tone.⁸²

Pye går mer konkret i å beskrive tone som noe som implisitt formidler «attitude», et begrep som med engelsk terminologi favner bredere, enn å skulle oversette til det noe snevrere norske ordet «holdning». «Attitude» innebærer gjerne en «stil», «stemning», eller et «uttrykk», i tillegg til holdning. Derfor er tone et presist ord som kan brukes for å nettopp romme alle disse termer. Det er både uttrykk, stil, stemning og holdning. Ordet kan brukes om følelsen man får av å persipere en tekst. Nettopp derfor er tone et godt begrep å bruke for tekster som gjerne oppleves på en rikere måte, noe det gjerne gjør i audiovisuelle tekster. Det er derfor vi tar det fra hverandre, for å studere hvilke deler som bidrar til den totale opplevelsen når vi ser film, og *når* det eventuelt skiftes tone. Og som Pye også presiserer: Sentraliteten av tone når det gjelder opplevelse av film er udiskutabel.⁸³ Han utdyper at tone angir resultatet til en kompleks dynamikk, implisitt i litteraturen, der tre agenturer er identifisert (forfatter, «taler» eller «stemme», og leseren), i tillegg til fagstoffet. Derfor innebærer tone følgende:

The author's attitude to the author's self
The author's attitude to the 'speaker' of the poem
The author's attitude to the reader
The author's attitude to the subject matter

The 'speaker' of the poem's attitude to the reader
The 'speaker' of the poem's attitude to the subject matter
The 'speaker' of the poem's attitude to the speaker's self⁸⁴

Pye legger til to tilleggslinjer til hver av disse listene, som relaterer til konvensjonene for språket som brukes, og ytringen, den spesifikke bruken av språk i arbeidet:

⁸² Gibbs, John og Pye, Douglas. *Close Up 02: Movies and tone. Reading Rohmer. Voices in film*. Wallflower Press, 2007:7.

⁸³ Ibid. 8.

⁸⁴ Ibid. 15

The author's attitude to the conventions of language being used
The author's attitude to the utterance

The 'speaker' of the poem's attitude to the conventions of language being used
The 'speaker' of the poem's attitude to the utterance.

Holdninger som avsenderen har til konvensjonene for valg av språkform og ytringer, altså det stilmessige filmatiske språket, har innvirkning på hvordan Tomas som karakter blir formet, og hvordan man som tilskuer dermed oppfatter Tomas som karakter og kjønn. Det samme gjelder for Tomas' holdning til de samme konvensjonene når han selv kommuniserer verbalt, eller i kroppsspråk og handling.

Som Pye argumenterer videre, er det viktig å være forsiktig med å tenke om film som om man kan lese medietekstens helhet, lik man skulle lest en tale, som om filmskaperen snakket direkte til oss gjennom hele filmen. Han argumenterer at film er ingen enhet som i seg selv kan antyde noe som helst for sine tilskuere, annet enn de valgene som er gjort – både når det kommer til den fiksjonelle verdenen som er representert for oss, og den impliserte måten man kan se den på. Pye argumenterer derfor for at de gjenværende dimensjonene av tone som avledes fra den opprinnelige modellen. Holdningene («the attitudes») vil derfor være implisert til:

the film's subject matter;
the film's audience;
the conventions the film employs or invoke;
the film as a film (the equivalent of 'utterance' in earlier discussion).⁸⁵

Tone er vanligvis brukt om litteraturen, men i film representerer en stemme gjerne bare én dimensjon av fortellingen, ei heller er det det talte ord som alltid styrer oppmerksomheten. I scenen jeg har valgt å ta for meg, er det for eksempel viktig å se Tomas' og Ebbas stemmer i den diskursen de trer inn i, og hvilke stemmer som dikterer de andre. Man må ta hensyn til stemmer som kroppsspråk, og filmens eget bildespråk: Bildeutsnitt, vinkling (synspunkt, «Point of view»), symbolikk og klippelengde, for å kunne få grep om scenens tone og holdninger til de nevnte fire dimensjonene. Hierarkiet, eller hvilke faktorer som dikterer de andre faktorene, eller hvorvidt to eller flere faktorer er likestilt, vil, som vi skal se nærmere på etter hvert, variere. Jeg vil altså konsentrere meg om de følgende fire holdningene som implisert til filmens subjekt, dens

⁸⁵ Ibid. 16.

publikum, til konvensjoner den vil innebygge eller påvirke, og filmen som film. Jeg vil drøfte disse holdningene underveis.

Jeg vil her se nærmere på hvordan tone bidrar til det meningspotensialet som ligger i filmen for tenkte tilskuere, som gjenfortalt i kritikken, i møtet med scener fra «Turist». Dette er en film som på mange måter kan plasseres innen art-cinema-tradisjonen, og som dermed er mye mer selvbevisst på sitt eget uttrykk og språk, enn sjangerfilmen/studiofilmen som bevisst gjennom konvensjoner for kamerablikket, og gjennom handlingsmomenter, styrer oppmerksomheten vår, altså synsvinkelen (POV), og dermed også i ulik grad hva vi skal tenke og føle – og i tredje grad mene og handle.

Jeg vil argumentere for hvordan *Turist* viser at den er svært selvbevisst – ikke bare implisert til konvensjonene for filmens språk, men også over konvensjoner om maskulinitet og hva som innebærer å være mann i kulturen og i samfunnet som sådan, og dermed også til sitt publikum, filmens subjekt og filmen som film. Og slik formes altså Tomas svært bevisst som karakter.

3 ANALYSEN

Å BRYTE MED FORVENTEDE KJØNNSSTEREOTYPIER

«Man isn't a noble savage. He is irrational, brutal, weak, unable to be objective about anything where his interests are involved.»

– Stanley Kubrick om mannerollen Alex DeLarge, portrettert i hans egen spillefilm *A Clockwork Orange* (1971)⁸⁶

Med *Turist* har Ruben Östlund uttrykket at han ønsket å ta «strypgrepp på den nordiske folksjålen» og «jävlas med kärnfamiljen».⁸⁷ I et annet intervju med Dagsavisen sier Östlund:

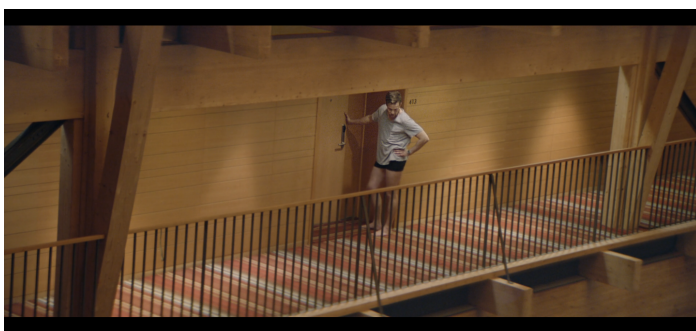
⁸⁶ Ciment, Michel. *Three Interviews with Stanley Kubrick*. Michel Ciment. 1982.

⁸⁷ Sæther, Jens Marius. «Skredfaren», intervju publisert i Dagsavisen 11.10.2014. URL: <http://www.dagsavisen.no/helg-nye-inntrykk/reportasjer/skredfaren-1.288944>

Vi har elsket å dyrke mannen som en helt når ytre farer truer. Men når dødsskrekken slår inn, slås kulturen ut. Det er bare sånn det er. Likevel fortsetter vi å løfte fram en bestemt type oppførsel når forferdelige ting skjer. Vi vil se mennesket som kronen på skaperverket. Men for å overleve, må du være egoistisk.⁸⁸

Östlund legger overhodet ikke skjul på sitt forsøk ved å røre ved det tabubelagte omkring etablerte konvensjoner i det sosiale livet, spesielt det omkring kjønnsforhold: «Jeg tror kvinner vil ha menn som kan spille sorg poetisk, ikke en som mister fullstendig kontrollen, slik Tomas gjør, der gråten blir en ustoppelig kraft i kroppen. Det vekker bare forakt, sier Östlund og smiler.» Med *Turist* er det ikke bare rollen som *pappa*, men ikke minst rollen som *mann* og forventingen om det mannlige som utfordres som konsept og arketype.

I scenen jeg har valgt som forskningsobjekt, er Tomas visshet om sin svakhet: Han har innsett at han ikke klarer å leve opp til det som er forventet av ham som mann, eller maskulinitet – ei heller hans egen forestilling om den («Jag är et offer för mitt instinkt!»). I stedet for å reagere med sinne og raseri over sin frustrerte situasjon, eller å fornekte det hele på en mer rolig måte, slik Ruben Östlunds pappa gjør i regissørens dokumentarfilmdebut *Familj Igjen*, velger Tomas å heller ty til sine egne tårer. Det er som kjent, ingen nøktern eller stille gråt som gir seg til kjenne. Jeg vil etter hvert gjøre rede for hvorfor dette kunstneriske valget ved å la en mann *blotte* sine følelser på denne måten, når han fra før har gjort handlinger som kan ansees som lite mannlige, ikke bare kan sees som progressivt, men også som politisk. Avsenderen har markert at han har en tydelig stil, gjennom selvbevissthet til filmens og samfunnets konvensjoner, og viser hvilken stilling han tar til de etablerte normene: Et ønske om å gjøre opprør. Hvordan Tomas' karakter dissekerer sin egen rolle som mann, gjennom filmens tone og stil, og slik tonalt påvirker holdninger implisert til filmens tema, publikum, konvensjoner og filmen som film, vil jeg her ved analysere og drøfte.



Klipp 1

Da Tomas skjønner at Ebba ikke godtar hans bortforklaringer, og avviser ham, går Tomas ut av familiens hotellrom.

⁸⁸ Ibid.



Klipp 2

Barna er bekymret i mørket. Vi hører at de hører hva som skjer utenfor rommet.



Klipp 3

Ebba ser på Tomas. Tilskueren kan ikke se ham, men en hører at Tomas begynner å hulke. Dette gjør Ebba tydelig oppgitt noe hun illustrerer med ansiktet, og hun snur seg først vekk.



Klipp 4

Idét han trekker pusten, hører vi hennes tunge, oppgitte pust.
Han trekker pusten igjen.
Ebba: Du spiller jo.
Tomas stilner, sier mellom hendene fortsatt foran fjeset: Hva?



Klipp 5

Ebba: Du gråter jo ikke på riktig.
Så blir det helt stille.



Klipp 6

Det er som om Tomas skjønner det. Han tar hendene vekk fra fjeset. Han sitter stille.
Ebba: Hva?
Han titter opp på henne.
Tomas: Nej, det kanskje att jag inte gör.



Klipp 7

Ebba: Men du, herregud.
Hun går vekk fra ham igjen, og ut av bildet.



Klipp 8

Tomas (angrer umiddelbart): Ebba. Ebba-Ebba-Ebba. Kom, kom, kom...



Klipp 9

Ebba kommer inn i bildet og stopper opp i samme posisjon som tidligere. Hun ser ned på ham.



Klipp 10

Tomas: Jaaah. Jag fattar at du är besviken på denna här personen som har visat sig. Jag är också jättebesviken på honom. Jag hatar honom...

Tomas blir brått på gråten.

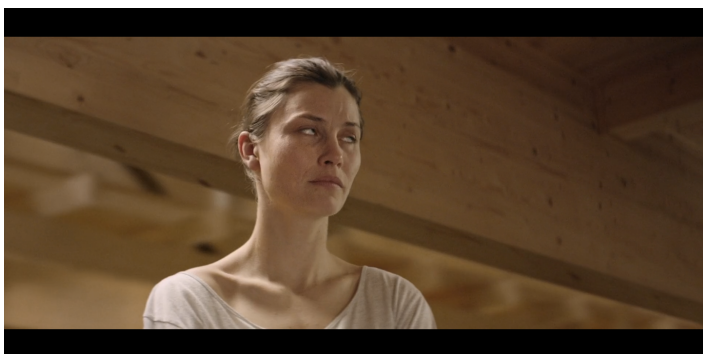
Tomas: Jag hatar honom så himla mycket... Och jag... (hikster) kan inte förlåta honom det han har gjort. För att han har gjort många andra saker också. Han... han har liksom ljugit. Han har varit otrogen. jaja, han är kanner. Han fuskar i spel när han spelar med Harry och Vera.

Tomas (i en gråt som utveckles till intens hulkning): Fattar du vad för patetist det är att vara den här personen? Och jag... jag kan inte leva med honom längre. Jag vil inte göra det. Det är inte bara du som är ett offer her. Jag är för fan också ett offer.



Jag är et offer för mitt instinkt.

Tomas gråter intenst. En hulking, som er noe av det Östlund forsøkte å beskrive, innledningsvis.



Klipp 11

Ebba himler med øynene og avslører lite tegn til empati med Tomas. Hun snur seg vekk. Der kamera under Tomas' innrømmelser ikke returnerte et reversert skudd på Ebba, er kamera her insisterende på å filme hennes reaksjon, mens Tomas hulking bare blir mer intens og høylydt.



Man tror brått det skal roe seg, når han puster litt.

Ebba: Du...

Men Tomas bryter heller ut i en enda mer intens hulking enn tidligere.

Klipp 12

Kamerablikket er tilbake på Tomas og vi får endelig se det vi har hørt.

Ebba: Tomas.

Tomas: jag kan inte stop...

Ebba: Kan vi være så snill å gå inn?

[På hvert innpust, blir gråtingen til Tomas mer ekstrem på utpust. Han hyler nærmest demonstrativt.]



Ebba bøyer seg ned og slår Tomas lett på hendene, røsker i ham.

Ebba: Hallo!

Hun prøver å holde for munnen hans. Men han vil ikke det, og beveger hodet og munnen vekk fra hånda hennes. Hun drar i ham. Men han nekter.

Ebba: (sint) Nå går vi inn! Nå må du faen meg ta deg sammen!



Klipp 13

Vi ser den hotellansatte som har iaktatt det hele – en karakter som kan sees som en som representerer en riktig maskulinitet, stoisk ro – og med sigg i kjeften. Vi kan fortsatt høre Tomas' hyling fra der han står og kikker ned. Han holder dem med blikket mens han tenner på røyken.



Klipp 14

Vi ser paret igjen fra mannens vinkel, som i første bildet. Tomas hiver etter pusten og har roet seg noe. De står begge oppreist mot døra.

Ebba: Shhh!

Hun prøver å låse opp døra. Tomas gråter fremdeles og puster intenst.

Ebba: Tomas! Ro deg ned.

Hun får ikke opp døra.



Klipp 15

Vi hører fortsatt hulkingen fra barnas rom. De har tydelig fått med seg alt og er lei seg, men viser i motsetning til Tomas en mer «nøktern», stille gråt som oppleves mindre hysterisk og overdreven, og dermed mer troverdig. Vi hører lyden av dørhåndtaket.



Klipp 16

Korridoren er tom og stille.

Så kommer den hotellansatte med Ebba med Tomas som tørker tårer. Han låser de inn. Tomas står litt med ryggen og etter kroppsholdningen å dømme, skjemmes han. Så fort døren er åpen, går han raskt inn med hodet ned og et «takkk».

TONENS PREMISS: SELVBEVISSTE VALG

I mange tilfeller er det den aktive handling, som det at Tomas gråter (appellerer også til *pathos*), og det å spille på *nærhet*, som den fysiske nærhet i kamera gjennom bildeutsnitt, eller i imitering, men også gjennom identifikasjon⁸⁹ som styrer oppmerksomheten vår. Men det er også andre faktorer som styrer vårt *synspunkt* (*point of view*). Pye har identifisert fem akser som sammen samarbeider om å forme synspunktet: *den romlige* (spatial), *den midlertidige* (temporal), *den kognitive*, *den evaluative* (evaluative) og *den ideologiske*.⁹⁰ Han antyder også at det er andre spørsmål med

⁸⁹ «At det nære virker sterkere, skyldes en tett sammenheng mellom nærhet, viktighet og handling. Jo nærmere noe er, desto mer berører det oss og desto viktigere virker det, og jo sterkere inviterer det til handling», Kjeldsen, Jens. *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorikk*. 278.

⁹⁰ Pye, Douglas. «Movies and Tone». 21.

presserende relevans som må vurderes når man skal se på synsvinkelen, som *sjanger*, *filmform*, og *tone*.⁹¹ Uten å ha gått særlig videre i diskusjonen omkring disse ideene, foreslår han konseptet om selvbevissthet, som en av flere avgjørende faktorer som har betydning for synsvinkelen, og dermed inngår som flere faktorer som utgjør filmens tone:

This still seems a plausible way of thinking about the kinds of implicit dialogue a film conducts with its conventions but perhaps the concept of 'self-consciousness' offers a way of refining at least some aspects of what may be involved.⁹²

Selvbevissthet synes å ha en avgjørende faktor for det fullstendige uttrykket – spesielt fordi det styrer synsvinkelen. Som tidligere beskrevet, handler tone, etter Pyes redegjørelser, mer konkret og avgrenset om filmens holdning eller «attitude» til filmens *tema*, til *publikum*, til *konvensjoner* som filmen vil *påvirke* eller *føye seg etter*, og til *filmen* som film i seg selv. Alt dette er innebærer at filmen demonstrerer at den har en selvbevissthet til de stilmessige grepene, og slik også deres ulike funksjoner. Derfor er selvbevisstheten et viktig element å drøfte, som avgjørende for filmens tonalitet. Det er ikke bestandig gitt at medietekstens avsender er like bevisst på uttrykket som summen av virkemidlene som en besitter, er i stand til å skape. Dernest, hvilket inntrykk dette gir på publikummeren som persiperer medieteksten. Å være oppmerksom på hvilke valg man som filmskaper velger å ta i forhold til filmkonvensjoner, og konkret hva ved et uttrykk som er normgivende og ikke – men også publikums viten om filmkonvensjoner – er følgelig avgjørende for publikummerens opplevelse, og den tenkte opplevelsen fra filmskaperen som avsender. Også filmteoretikeren David Bordwell foreslår selvbevissthet som en av tre hovedprinsipper i filmfortelling. For ham tenderer «den klassiske filmens» selvbevissthet mot å svinne hen allerede etter filmes åpning, der narrativet ofte blir avslørt ganske frimodig, mens i kunsthjelp og avantgarde, er selvbevissthet opprettholdt på et mer generelt nivå. Mens begrepet er verdifullt i diskusjoner om fortellerstemme, kan det å definere selvbevissthet som utelukkende å gjelde «en erkjennelse av å snakke til et publikum» skape problemer. Selvbevissthet her vil tendere mot å bli åpenlyst signalisert, snarere enn underforstått, slik det ofte er. Pye argumenterer derfor for at vi trenger en måte å bruke konseptet som muliggjør det å analysere kritiske forhold til konvensjoner som er internalisert innenfor hele dramaets kontekst, og som ikke nødvendigvis utgir seg selv som utslørt bekræftelse av publikums eksistens. Pye ønsker også spesielt å tenke på selvbevissthet som noe som i form av et forhold til konvensjoner, er gjennomgripende, uavhengig

⁹¹ Ibid. 52.

⁹² Ibid. 21.

av om den er åpen eller internalisert, selv om den også kan være selektiv i sin oppmerksomhet til aspekter av konvensjoner.⁹³ Det er her de fire holdningene implisert til filmens *subjekt*, dens *publikum*, til *konvensjoner*, og til *filmen som film* kommer inn, og som jeg gjorde rede for tidligere i teori-delen.

For en publikummer som ikke kjenner til Östlunds repertoar eller stiluttrykk, er ikke *Turist* spesielt hjelpelig med å gi noen eksplisitte hint eller frampek i filmens begynnelse om hva som vil skje, i likhet med hva man forventer, og som Bordwell har påpekt «svinner hen» allerede etter åpningen i en klassisk sjangerfilm eller studiofilm. Tvert imot, etablerer *Turist* en litt jovial, og noe småpinlig tone når familiefotoet er utgangspunktet Östlund bruker i anslaget (for å senere kunne rive dette bildet i metaforisk forstand sønder og sammen). Fotografiene blir også senere tatt frem, når Ebba blar igjennom disse, som for å gi tilskueren en insisterende etablering av familieidyllen: Fotoets deltakere står som ikoner på ferielykke og velstand som «lever det livet vi opphøyer så jævligt i vår kultur», for å sitere Östlund.⁹⁴ Det er et fysisk bevis på at de er en lykkelig familie, i tilfelle noen skulle begynne å tvile. Trolig tar man slike bilder for å signalisere og bevise samhold og at man er lykkelige sammen. Samtidig, kan en innvende at filmens selvbevisste holdning, implisert til filmkonvensjoner, som markeres allerede her i filmens første bilde, gjør at en som publikummer likevel kan kjenne på en stemning som er noe er litt «off». Gjennom den lange tagningen, lydsatt til den mørke, nesten truende duringen fra skiheisen, i overskyet vær, er det som om falskheten som ligger bak ethvert smil på de oppstilte familiebildene speiles i lufta: De smilende og poserende fjes blir utfordret i det lange øyeblikket, når flere bilder skal tas, og flere poseringer skal gjøres. Hvor lenge kan man holde på et påtatt smil? På samme måte, er den oppstilte kjernefamilie-sjablongen en indeks på insisteringen av familieferien som noe opphøyet og alltid hyggelig – om en skal dømme ut fra familiefotoer. Bilder som står som indekser på «trivelig familieferie» er som regel tatt under feriens positive høydepunkter. Blar du gjennom et fotoalbum, på besøk hos noen, eller hos deg selv, er det lite sannsynlig at du vil se bildene fra ungen som gråter på rommet etter en krangel med en søsken og den påfølgende kjefterunden. Er det mørke, overskyede været, og fargepaletten tilfeldig? Sannsynligvis ikke. Allerede her viser Östlund selvbevissthet, ikke bare i forhold til tematikk, men også implisert til filmen som seg

⁹³ Ibid. 22.

⁹⁴ «De bor på et femstjernes hotell og lever det livet vi opphøyer så jævligt i vår kultur. De har nådd målet. Jeg har et perspektiv der jeg ser ned på dem. Jeg ville jævlas med disse menneskene, og sette den godt beskyttede nordboeren i en unntakstilstand.» Sitat fra Ruben Östlund, i Sæther, Jens Marius. «Skredfaren» i Dagsavisen. 11.10.2014.

selv, og dens konvensjoner til filmrytmikk (langt klipp), kontraster, lys, lyd, og dermed tone. Den lange innledende scenen etablerer en stemning som kan synes å speile ansiktsuttrykkene som ser på et punkt som akkurat ikke møter tilskuerens blick (og bryter den fjerde veggen). Slik vil bildet som presenteres for tilskueren nærmest vikarierer for fotografens fotokamera (selvbevissthet implisert til konvensjoner for filmens subjekt, og publikum). Enkelte ansiktsuttrykk er mer ekteføyte. Likevel, ansiktsuttrykk og kroppsholdning oppleves gjerne som påtatt i et oppstilt bilde, fordi man som objekt vet man blir iaktatt og poserer bevisst for fotografen. Man viser en utvalgt side av seg selv, en man er fornøyd med. Slik kommer sjeldent helheten i mennesket frem. Et slikt bilde vil dermed ikke kunne fange en persons personlighet, men heller ett øyeblikk, og trolig bare én følelse.



Første scene er interessant å ha med i denne analysen, av den grunn at denne etablerer en stemning og tone som gjør utgangspunktet for filmen, og fordi denne scenen i denne filmen står i så sterk kontrast til analyseobjektet.

Mens den innledende scenen kan gi hint til våkne tilskuere som kjenner til Östlunds stiluttrykk fra før, er selve gråtescenen vi tar for oss nærmest en ren oppvisning i selvbevissthet: Både til filmens *konvensjoner*, noe som igjen illustreres i scenens *klippelengde* og dermed illustreres også en selvbevissthet implisert til hva slike formmessige valg kan få *publikum* til å føle, og dømme (som Östlund uttalte i intervjuet med The Guardian), for ikke å snakke om selvbevissthet til filmens *tema* – «mannen som svikter sitt instinkt», eller kjønn. Den kulturelle forventningen vi som

tilskuere har til mannen, vil filmen rent stilistisk bryte med, og dermed «dissekere» Tomas som mann.

I det første klippet i det jeg kaller «gråtescenen», må Tomas vente på den brått travle Ebba. Han stikker hodet inn for å få henne til å komme ut. Det at han må vente på henne, er i seg selv et tegn på at hun for lengst har valgt å ikke lengre kjøpe hans unnskyldninger og bortforklaringer – som vi kjenner fra Östlunds egen far i *Familj igjen*, og som moren her kjøper, og selv forsøker å forklare og rettferdiggjøre for ham. Men i *Turist* er det motsatt. Ebba indikerer at hun for lengst har mistet respekt, og dermed også grunn til å prioritere Tomas. I scenene etter skred-scenen, og frem mot gråtescenen, har Ebbas tap av respekt mot Tomas gjort seg til kjenne i hennes tydelige repeterende kommanderinger til ham, som om han var en liten unge som ikke klarte å rydde etter seg selv. Respektløsheten har også vært tydelig gjennom hennes konfronteringer mot ham omkring ras-hendelsen, og dermed latterliggjøring foran vennepar, samt i hennes hyppige ignorering av ham (som når han må vente utenfor korridoren etter å ha møtt på en flokk *mannedyr* – en scene jeg vil ta for meg etter hvert). Hun vier oppmerksomhet til alle andre, og hun ignorerer ham – også når de står foran speilet for å pusse tenner. Dette er scenen forut for gråtescenen. Tomas står i sin bare overkropp og konnoterer maskulinitet som bare en hard kropp kan. Han ser på henne med begjær i blikket mens han pusser tenner. Når hun ikke returnerer blikket, ser han ned, for så å gjenta. Men til liten nytte. Hun ser heller på seg selv i speilet, og ignorerer ham totalt, før hun går rett forbi ham og ut døra. Tomas står igjen med den elektriske tannbørsten i munnen i sin oppstilte positur med håndkledet rundt hoftene. Han ser fremdeles på punktet der Ebba stod. Det er dette som ser ut til å være det avgjørende øyeblikket for ham. Han skjønner at han må forsøke å vinne Ebba tilbake gjennom ny strategi, enn ren fornektelse. Han må snakke med henne på gangen.

Ebbas blick på Tomas i halvnært utsnitt (klipp 3) når hun omsider er på gangen, viser ikke tegn på at hun er i det rette humør for hans dårlige unnskyldninger. Det er tydelig at han har satt seg på gulvet, da hun tydelig ser ned på ham – også i metaforisk betydning. Hun betrakter ham en stund, med en rynket panne som ikke ser ut til å kommunisere bekymring, men snarere oppgitthet. Dette forsterkes ved at hun snur seg bort, trolig også fordi hun føler skam, og er i ferd med å gå ut av bildet, når lyden av «gråt» fra Tomas høres. I det neste bildet, ser vi ham (klipp 4). Han har hendene foran ansiktet, som for å skjule en falsk gråt. Det er også det lydene han gir fra

seg høres ut som. Foreløpig har kamerablikket i denne scenen, og dermed scenens tone, vært mest konsentrert på å informere tilskueren om Ebbas ansiktsuttrykk og følelser som speiler hennes tanker, også når det er Tomas som er den mer «aktive» part, som gråter. Denne bevisste styringen av tilskuerens synsvinkel, for den tenkte tilskuerens opplevelse av scenen, og for sin meningsdannelse, vil jeg nå drøfte.

FOKALISERING: KVINNENS DEFINERENDE BLIKK PÅ DEN FØLSOMME MANNEN

Fokalisering er relasjonene mellom fortellingens synsvinkel, subjektet som ser og gjenstanden (objektet) som blir sett på, en teori som også har latt seg overføre til film. Det er opprinnelig snakk om to lag av fokalisering, den interne og eksterne, men som jeg har indikert i eksempelet over, er det mer hensiktsmessig å tenke seg tre lag av innebygget fokalisering. Mieke Bal foreslår



og argumenterer for dette i *The Laughing Mice or: On Focalization*. Det er en distinksjon i scenen jeg tar for meg, som i likhet med en rekke andre scener, indikerer ulikhet mellom fokaliseringens nivåer gjennom et midtre lag. Dette midte laget burde få plass mellom de to lagene

vi kaller intern og ekstern fokalisering. Ebba, og trolig også hotellarbeideren, som etter hvert gir seg til kjenne, ser mer enn Tomas i denne scenen. Det er ikke snakk om blott registrering av en annen part, men om å lese noe mer i det den andre kommuniserer. Tilskueren igjen, tolker via de primære, de direkte og de tilgjengelige tegnene i et visuelt bilde⁹⁵. Dette som tilskueren registrerer, kan plasseres i et eget skjema, og er noe som skiller de to protagonistene Ebba og Tomas fra hverandre: De opplever verden ulikt. Det gjør også hotellarbeideren, noe en også kan

⁹⁵ Bal, Mieke. «The Laughing Mice or: On Focalization», i *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* / The Porter Institute for Poetics and Semiotics 2 (2). 1981:203-207.

anta gjennom kroppspråket som kommuniseres, og som jeg senere vil argumentere for, står i sterk kontrast til Tomas som mann. Dette ser og leser tilskueren.

Det er også andre filmatiske konvensjonsbrudd som bidrar til at tilskueren ser *mer* enn de involverte partene i medieteksten. I *The Laughing Mice or: On Focalization* bruker Mieke Bal et kjent bilde som eksempel for å forklare kausalitet og identifisering med ulike karakterer som opptrer i samme medietekst. Musene på bildet ler av en katt som imiterer samme yogastilling som den vise mannen Arjuana: «We laugh because we can identify with the mice. Seeing what they see, we realize with them that a meditating cat is a contradiction; cats hunt, and only wise men meditate.»⁹⁶ Det samme poenget kan brukes om publikums oppfattelse av publikums forhold til Ebba og Tomas i *Turist*, og hvorfor man lettere kan le eller bli oppgitt over hans atferd, fordi man som publikummer identifiserer seg mer med Ebba i denne scenen. Den tenkte identifiseringen forsterkes gjennom kamerablikkets bidrag, som nesten inntar Ebbas subjektive vinkling og ser *ned* på Tomas som nevnt tidligere. Selv om vi også ser på Ebba fra hans vinkling, og bildeutsnittene i gråtescenen i vekslingen skudd/reversert skudd er skutt i like store halvnære utsnitt, insisteres det på å få med Ebbas oppgitte ansiktsuttrykk. Dette på bekostning av det reverserte skuddet til den aktive kilden (mannen som gråter), og som ikke er i bildet. Jeg tolker det som et selvbevisst grep, som holdning implisert til konvensjoner og publikum, at Ebbas ansiktsuttrykk og hennes tenkte nedlatende tanker om Tomas, blir avgjørende for tilskueren å se og identifisere seg med. Som tidligere nevnt, er det naturlig for konvensjonelt filmspråk å fokusere synsvinkelen på karakteren som aktivt viser følelser, altså Tomas. I et avgjørende øyeblikk, der han tydelig er lei seg, nektes publikummeren å identifisere seg med ham.

Det er også avgjørende for publikummerens opplevelse og meningsdannelse, at hen vet hvem som ser og vet hva. I gråtescenen ser tilskueren andres opplevelse av mannens gråt, og tar stilling til hvem hen skal identifisere seg med emosjonelt, som reaksjon på gråten. Dette bestemmes igjen i noen grad av filmstilen, og etablerte holdninger – som jeg vil komme tilbake til. Som Bal argumenterer for, er rekkefølgen en får informasjon i, sammen med fremstillingen, og hva en som tilskuer vet til enhver tid, avgjørende for hvordan en persiperer en medietekst, og dermed for tilskuerens emosjonelle reaksjon:

⁹⁶ Ibid. 202.

The wise man sees nothing since he is totally absorbed in his meditation; the cat has seen Arjuana and now sees nothing more of this world; the mice see the cat *and* Arjuana. That is why they know they are safe. [...] The spectator sees more. He sees the mice, the cat and the wise man. He laughs at the cat, and he laughs sympathically with the mice, whose pleasure is comparable to that felt by a successful scoundrel. [...] The relation between the sign (relief) and its content (the fabula) can only be established by mediation of an interjacent layer, the view of the events.⁹⁷

Fordi tilskueren som regel ser og dermed vet mer enn de involverte karakterene i en medietekst, vil hen ikke simpelt registrere tegnene som trer framfor seg, men kan dermed også ta stilling til karakterene ut i fra forholdene de har til hverandre i teksten, etter avsenderens tenkte inntrykk som tilskueren vil oppleve. De innebyggede elementene i en medietekst i et hierarki blir klart for oss i oppdagelsen av hvem som ser hvem, og hvem som ikke ser de andre i en gitt diskurs. Tilskueren ser musene, men ikke motsatt. På samme måte ser Ebba Tomas, men vet trolig ikke at den hotellansatte ser henne og Tomas, og har dermed mer makt som titter. Tilskueren ser hva Ebba som subjekt ser og hotellarbeideren som ser Ebba.

Det er enklere å ta Ebbas parti. Selv om scenens impliserte holdning til filmkonvensjoner på dette punkt er mer internalisert enn åpen, er vinklingen fortalt mer subjektivt fra hennes synspunkt. Det skjer altså mer subtilt, og gjennom fokaliseringen. Tomas er her interessant, i det at han ser ut til å velge å ikke «se» tilbake på Ebba på samme måte som Ebba ser på ham. Her ligger også en interessant ulikhet mellom de to: Selv om han er klar over at han blir sett på, kan det synes som at han velger å nekte å delta i den fokaliserende aktivitet. Han inntar en rolle som objektet som blir sett på, ved å akseptere at Ebba ser ned på ham. Samtidig ignorerer Tomas å imøtekomme det Ebba kommuniserer med sitt blikk. Han illustrerer at han ikke velger å lese Ebbas språk i blikket og ansiktsuttrykket hun gir ham. Ikke bare gjør han dette i sin bevisste ignorering av henne og den skammen sikkert han også tenker at hun føler når han velger å gråte, men også rent fysisk, både ved å holde hendene foran fjeset, som for å gjemme seg, eller spille på det uskyldige i å «ikke kikke», for så senere å lukke øynene når han gråter. Som tilskuer er det dermed Ebbas synsvinkel og blikk man inntar og leser.

Ved at tilskueren i tillegg ser den hotellansatte som iakttar scenen, og som står som tegn i sterk kontrast til Tomas hva gjelder representasjon av maskulinitet, blir Tomas ydmyket.

Hotellarbeideren er den rene kontrast både i kroppspråk og i sin kontroll på emosjoner: Han ser ikke ut til å føle noe som helst. Ei heller medynk til kroppen han burde identifisere seg med.

⁹⁷ Ibid. 203.

Dette bevisste bildespråket, der hotellarbeideren nærmest ser ut som en karakter fra en Kaurismäki-film, er et uttrykk for *Turists* impliserte holdninger til både publikum og konvensjoner for filmspråket – og ikke minst til mannen som kjønn og som representant for en maskulinitet. Dette indikerer at det kanskje også er noe annet som ligger til grunn for en gitt følelse som Ebba og tilskueren har for at de ikke skal føle empati med Tomas: Nærliggende etablerte holdninger som man som publikummer har omkring kjønn, men også hva *Turist* selv velger å definere som *oppføyet mannlighet*.

TURISTS DEFINISJON PÅ MANNLIGHET

I tillegg til Östlunds filmografi og allerede kjente uttalelser om filmens potensielle mening og tenkte opplevelse på publikum, er det også tydelig signalisert på en krampaktig måte hva det



innebærer «å være mann». I en tidligere scene, like før gråtescenen, oppdager Tomas at han har glemmt nøkkelkortet og er utelåst fra hotellrommet. Når han ikke får kontakt med Ebba, som det er rimelig å tolke at på dette tidspunkt har valgt å ignorere ham, går Tomas ut igjen. Han blir brått møtt av en masse av menn som kommer løpende mot ham. Tomas løper ut av bildet. Det skjer et abrupt scenskift og brått begynner Tomas seg sammen med de brølende manndyrene i en afterski-bar. Montasjen som utspiller seg kan sees som en insistering på hva som defineres som manndom, lydsatt av den velkjente og velbrukte delen fra Vivaldis fiolinkonsert i G-moll, som fra

tidligere har vært gjennomgående også tidligere i filmen, og som har et dramatisk uttrykk, men som i denne sammenheng kan bidra til en mer komisk stemning: Musikkens stemning står i kontrast til det visuelle. Dette kan synes å forsterke absurditeten i det åpne tonale uttrykket: Tomas er brått, noe som synes å være ufrivillig, med på et dampende og stobelys-befengt afterski med en flokk menn som kommer fra ingensteds. Disse mennene kan sees som representanter på mannedyr, i det at de imiterer en aggressiv maskulinitet gjennom lite hensynsfulle brøl og blotting av muskuløse harde kroppene. Mennene hopper inn i hverandre, noe Tomas finner ukomfortabelt. Her står Tomas også i sterk kontrast som godt påkledd i en knallblå skijakke og hjelm, til de avkleddede muskuløse harde kroppene badet i svette og øl.

Den tydelige formaliseringen av bildekomposisjonen skaper en følelse av noe som er uvirkelig og ironisk: Mennene kommer fra ingen steder, men hvorfor skulle de være truende på Tomas i utgangspunktet? Han kjenner ikke disse mennene. Likevel kan han ikke rømme fra de. Dette kan leses som et tydelig metaforisk budskap: Tomas kan ikke rømme fra de forventningene som er pålagt ham som mann og som representant for sin maskulinitet. Den hegemoniske harde kroppen er her definert som han som reiser til Alpene med hele familien på et fem-stjerners hotell, «og lever det livet vi opphøyer så jävligt i vår kultur», for å bruke Östlunds egne ord.

Scenen der Tomas settes til side av mennene som svært ekspressivt uttrykker maskulinitet, blir mer eksplisitt banal og absurd gjennom det kontrasterende uttrykket der mannedyrene og Tomas sidestilles som ulike maskuliniteter. Til tross for «beskyttelsen», ser Tomas svært ukomfortabel ut og står som valør på en maskulinitet i sterk motsetning til de andre han er sidestilt ved. Her har begge tegnenes iboende egenskaper (tegn på mann) blitt iverksatt, sett i sin semantiske relasjon til hverandre, også kalt referensiell likhet.

Det enkelte tegn har kun sin betydning takket være dets forhold til en mengde andre tegn innenfor samme språk: «Det er forskjellen som skaber karaktertrækket, på samme måde som den skaber verdien og enheden».⁹⁸ Det samme ser man her i dette tilfellet. En mann defineres i forhold til andre kjønn, eller i forhold til andre menn. Tegnet som Tomas representerer, har nå endret sin verdi ved å bli sidestilt med det nye, nemlig *mannedyret*. Mannedyret er her repetert eller kopiert så mange ganger, at denne maskulinitetsformen som et barsk ideal, ikke bare

⁹⁸ Saussure, Ferdinand. «Lingvistikkens objekt». 48.

forsterkes, men er også med på å overdrive et tenkt inntrykk hos tilskueren: Her overrumpler Tomas totalt av en hel hel flokk. Det er som en allegori på flokken med gnuer som løper ned Mufasa i *Løvenes Konge*. Tomas blir regelrett overkjørt av det mannlige idealet. Det er fysisk og eksplisitt. Her kan en tolke at Östlund vil si noe mer enn at Tomas ikke handler som en mann, etter visse idealer, nemlig det som er representert foran tilskueren i utallige repetisjoner. Den brutale effekten i klippet skaper dessuten en absurditet idet det klippes over til at Tomas sitter rolig i korridoren like etterpå, og fremdeles ikke får tak i Ebba. Han forholder seg som om ingenting har skjedd. Det er nesten som han skulle ha drømt det hele. Var montasjen egentlig bare noe som utspilte seg i Tomas' eget hode, der de «indre demonene» har fått herje fritt?

Tomas blir her fremmedgjort i forhold til de andre mennene, og han fremstår som tydelig motsetning til manndyret, eller manndyret unbound. Samtidig kan vi føle empati med ham og se ham som en menneskelig karakter. Gjennom virkemidler som gjør at vi både identifiserer oss med Tomas på skjermen, i samspill med de lange tagningene, tvinges vi som tilskuere til å forlate våre posisjoner som «trygge kikkere» og vi blir mer bevisste på vårt forhold til skjermen⁹⁹, men også til våre egne forventninger til karakteren Tomas som mann.

Publikum har tidligere har sett scenen som har vist «definisjonen på manndom», som nå står i sterk kontrast til den gråtende Tomas i hotell-korridoren. Slik demonstrerer filmen dermed en implisert holdning til *filmen i seg selv*. Den er bevisst på resultatet av synergieffekten av de mange estetiske valgene. Det pinlige og absurde som utspilles i gråtescenen, forsterkes ved at publikummeren blir bevisst på to andre avgjørende faktorer for gråtescenen: 1: At det er en annen mann som iakttar mannen som gråter på gangen i et meta-perspektiv, som dessuten leveres i et stortotalt utsnitt, på lengre avstand. 2: At mannen som iakttar den gråtende mannen står som et annet symbol på hva manndom er. Dette kan forsterke publikums opplevelse av scenens meningspotensial.

Tomas som representant for en maskulinitet, sees også i forhold til hotellarbeideren, som også representerer en maskulinitet. Til sammenligning vet vi lite om hans familieforhold, trolig enn at han er av klasse i forhold til mannen i korridoren, fordi han er hotellarbeider, og mannen som gråter (Tomas), er som vi tidligere har fått noe informasjon om, representerer «business-mannen»,

⁹⁹ Laine, Tarja. *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. 24.

altså den hegemoniske maskulinitet, og har så mye å gjøre på jobb, at kun et hotellopphold i alpine med familien var et etterlengtet avbrekk. Men i gråtescenen, er det ikke den hegemoniske mannen som oser av uavhengighet og som har stålkontroll hva angår privatliv. Det er hotellarbeideren som kommuniserer dette, der han står i etasjen over og betrakter Tomas. Kanskje er hotellarbeideren uttrykket for en tilbaketrukket maskulinitet, en som har tatt eierskap over sitt eget liv, og i såfall, står han her som valør, som et uttrykk for det rent motsatte av Tomas. Og i denne sekvensen kan en tolke at han fremstår som en mer *kontrollert*, noe en kan antyde her er ansett som en mer positiv valør på opphøyet maskulinitet, selv om Tomas er den som representerer hegemoniet i all sin hvithet, sin økonomiske betalingsevne og med sin harde kropp.



På bildet til venstre ser vi hotellarbeideren, som kan stå som indeks på en langt mer akseptert manndom/maskulinitet: Mannen som kan fungere som en karakter hentet ut fra en eller annen Kaurismäki-film, og som med stoisk ro og røyk i kjeften, betrakter det «dyriske ukontrollerte» som utfolder seg lengre borte, uten å vise tegn til å bli følelsesmessig berørt av det han ser, også når karakteren som uttrykker den triste følelsen står som ikon på noe likt ham selv. I kontrast, i bildet til høyre, sitter den «hysteriske mannen» på gulvet, og som i sin handling som en kan argumentere for er feminisert, er i ferd med å tape ansikt. Legg til kameravinklingene froskeperspektiv og fugleperspektiv, etter formelen «maktperson» og «offer», og symbolikkene/indeksene er påfallende. En viktig distinksjon er dessuten hvordan synsvinklingen kontrasteres mellom de to mennene. Der den hotellansatte inntar en *ekstern fokalisering*, eller nøytral holdning, er vinklingen på Tomas i froskeperspektiv sett fra Ebbas synsvinkel. Dermed blir Tomas også iaktatt fra et maktperspektiv, der han inntar den klassiske offerrollen. Ved å bli sittende i et hjørne, i pysjamasen, først med hendene foran ansiktet, for så å høres ut som han gråter på trass, kan det gi assosiasjoner til en gutt som sitter i «skammekroken» og ikke vil oppføre seg selv om han er i visshet om hva han har gjort galt. Videre kan også hotellarbeideren fungere som en som vikarierer

for tilskuerens rolle som objektiverende kikker. Her har også synsvinkelen mye å si for uttrykket. At han kikker *ned* på den private samtale, kan også forklare hans manglende evne til å engasjere seg i samtalen han er så distansert fra: Den er privat.

KROPPENS SYMBOLIKK: SVIKET MOT DEN MANNLIGE IDENTITET

«*I think I was trying to suggest something about the duality of man, sir. You know, the Jungian thing, sir.*»
– *Private Joker*, «*Full Metal Jacket*» (1987, Kubrick)

I teoridelen stilte jeg spørsmålet om en mann som representerer den hegemoniske eller medvirkende maskulinitet kan miste sin status i hierarkiet dersom han opptrer eller handler på visse måter. Som tidligere gjorde rede for, er *hard kropp*, her sett som en maskulinitet som passer i kategorien hegemonisk maskulinitet, eller opphøyet maskulinitet, ikke bare tegn på fysisk styrke, men et tegn som konnoterer egenskaper som skaper fremskritt i samfunn: Mannen som handler, mannen som ikke lar seg kue av kvinnen, mannen som leder, mannen som tar beslutninger – og dessuten «å være i besittelse av en etisk substans», for å sitere Knut Kolnar.

Tomas i *Turist* innfrir ingen av karakteristikkene jeg har nevnt for hegemonisk maskulinitet. Han lever ikke opp til en hard kropp som han representerer og står som et ikon på, ved at han er muskuløs og hvit. Han svikter alt kroppen hans representerer: Han lar kvinnen han er sammen med se ned på ham og skjemmes over ham, som ansiktsuttrykkene hun uttrykker alene konnoterer. Han lar seg kue av kvinnen. Han vil ikke kjempe for sin identitet som mann. Han vil ikke være sint og handle i aggresjon når han føler seg urettferdig behandlet. Han tar ikke avgjørelser, gjør ingen fremskritt. I stedet for å «ta det som en mann», setter han seg i hjørnet i pysjamasen og gråter. Han er ikke lenger en mann etter populærkulturens og samfunnets premisser.

Tomas' kropp kan i første instans sees som et symbol som representerer en hegemonisk maskulinitet. Det Connell ikke tar opp, og som jeg tidligere har problematisert omkring den fastlåste og dermed begrensede modellen, er hvorvidt en maskulinitet kan mistes, eller omgjøres. Det er her begrepsparet mannlighet/umannlighet kommer inn igjen. På samme måte som man kan miste sin maskulinitet, vil jeg hevde at man kan miste sin mannlighet som del av sin identitet. Kolnars argumentasjon omkring et mannlig *Jeg*, er også støttet av Jørgen Lorentzen, som påpeker:

[E]n mann kan aldri være sikker på sin mannlighet, men trues hele tiden av å falle ned i umannligheten, og på den måten utsettes han for en kontinuerlig bevisbyrde overfor omverdenen for å bekrefte sin mannlighet. Umannlighetsbegrepet åpner dermed for en mer konkret fenomenologisk og prosessuell forståelse av mannlighet.¹⁰⁰

Jeg vil argumentere for at Tomas ikke makter å holde på sin maskulinitet fordi han ikke gjør det som er det mandige. Dermed mister han, som Knut Kolnar hevder, sin ære, som kan mistes «lik et klesplagg eller en lommebok. Dersom han ikke gjør dette som er det mandige, så er han også æresløs og, ikke minst, umandig.»¹⁰¹ Men Tomas velger å «melde seg ut» av systemet, gjennom å innta en inaktiv posisjon (sitte i hjørnet og gråte), uten å gi tegn til å ville forsøke å foreta en handling som bidrar til løsning på problemet (det som er mannlig, noe jeg senere vil drøfte videre). Ved å foreta en inaktiv stilling, lar han seg bli objektivert og sett ned på av Ebba, men trolig også av tilskueren.

Dette eksempelet illustrerer at menn i teorien kan, i like stor grad som kvinner, være feminisert/objektivert i øynene til en som titter. Men fordi menn oftere kan bli definert ut ifra deres aktive handling, er det trolig ikke like naturlig å tenke denne tanken som aktiv tilskuer – med mindre dette foreslås av medietekstens uttrykk. I *Heroes of Eros*, problematiserer Michael Malone dette:

Male film stars have always been sex objects, though it is not surprising that they have almost never been discussed purely in those terms. The word «sex object» mean to most people «female sex object». The term «movie star» itself typically suggests a lavishly attired (and extravagantly bosomed) woman. The section «sex symbols» in *Life Goes to the Movies* hasn't a male in it. Actors appear there under such rubrics as «Heroes», «War», «Clowns», «Westerns». That is, they are defined by their *actions*, by their various relationships to the world and the mythic roles they play in these spheres.¹⁰²

Malones argument illustrerer hvordan publikums forventinger omkring enkelte begreper (eller valører) som rene assosiasjoner, er fastlåste til noe kjønnsbestemt som allerede eksisterer som ideer i samfunnet og hos tilskueren selv fra før. Som jeg påpekte tidligere i kapittelet om manndyret, der jeg brukte skuespilleren Marlon Brando som eksempel, kan en mannlig karakter potensielt også være et sex-objekt. Tone, stiluttrykk og ikke minst kamerablikk spiller avgjørende roller i det å styre tankene til publikummeren for en intendert assosiasjon. På bakgrunn av

¹⁰⁰ Wencke Mühleisen og Jørgen Lorentzen (red) *Kjønnforskning. En grunnbok*. 129.

¹⁰¹ Kolnar, Knut. *Mannedyret. Begjær i moderne film*. 31.

¹⁰² Malone, Michael. *Heroes of Eros. Male sexuality in the movies*. Clarke, Irwin & Company Limited, 1979:2.

Malones argumentasjon vil jeg hevde at en karakter som handler hegemonisk og som kan sees på som en opphøyet maskulinitet, kan på samme tid være objektivert. Eksempelet med Brando mener jeg illustrerer at dette er mulig, og hvordan valører for maskulinitet er vilkårlige. Det illustrerer også hvordan valører for både maskulinitet, og for det enkelte vil hevde er en valør på umannlighet (uten at jeg er enig i at det å bli objektivert nødvendigvis er umannlig/feminint), kan være til stede på samme tid, fordi karakterer er komplekse, og maskuliniteter er komplekse. Dermed blir Mulveys teori om mannen som ikke-objektivert selv om han samtidig opptrer som hegemonisk maskulin, problematisk.

Videre skriver Malone om film som industrialiserte drømmer, som om dette var en systematisk bevisst måte å innprente kjønnsstereotypier i tilskueren, litt som en ideologi omkring kjønn, og dermed også samfunnets strukturer:

[T]he record of our collective unconscious as well as the mass-produced liturgy of our conscious beliefs; just as films express our other ideologies and psychologies, so they express our sexist premise that «Man's love is of man's life a thing a part;/«Tis woman's whole existence.» It is those other «things» that critics have focused on in their studies of male stars – those actions that are metaphors of self-images, actions that create identity. The westerner. The gangster. The rebel. The swashbuckler. [...] Serious study of the erotic appeal that underlies an participate in the success of certain movie actors (whatever their roles) has been nearly as neglected as the proverbial girl he left behind him.¹⁰³

Argumentet om at *handling* skaper identitet, passer inn under hegemonisk maskulinitet i Connells modell, når det er forstått som mannen som tar de *avgjørende* handlingene for et narrativ, nærmere bestemt: Handling som mannen gjør som har noe å si for hvordan narrativet formes og utvikles. For som eksempelet illustrerer, er også *handling* et vilkårlig begrep, der enkelte typer handlinger kan plasseres høyere opp i et hierarki, enn annen handling. Seksuell aktivitet og det å bruke følelser i en kommunikasjonshandling, er også handling, men som Malone påpeker, er den neglisjert. Det er ikke handling som bærer noe sted, i hvert fall for den typiske Hollywood-film.

Ut i fra mine funn så langt, kan det være interessant å legge frem denne hypotesen: For at den hegemoniske (men også i noen grad den medvirkende) maskuliniteten – her forstått som hvit helt og/eller hard kropp, men også andre maskuliniteter jeg ikke har definert her i denne oppgaven – skal få beholde sin status som mannlige idealer øverst i et hierarki, må han først opparbeide seg en kredibilitet som «mann nok» i forkant. Først etter dette kan han «tillate seg» en gråtescene

¹⁰³ Ibid.

senere i filmen. Slik mister han ikke sin identitet som mann. Tomas som i utgangspunktet fremstår som et ikon og symbol på hard kropp og etter min mening veksler mellom å være et symbol på medvirkende og hegemonisk maskulinitet, har ikke opparbeidet seg nok kredibilitet som «mann nok» forut i filmen, ved at han har handlet motsatt av det som sees på som ideelle, eller opphøyede handlinger for hard mannekropp. Slik mister han sin manndom når han til slutt også gråter. Dermed kan man nesten si at han faller ut av modellen til Connell, idet han ikke lenger lever opp til kravene for disse begrepene, eller kategoriene. Hvor passer Tomas inn? Ingen steder.

LANGE TAGNINGER

«The mind is never at rest. It is constantly seeking order and significance, testing the world for breaks in the habitual pattern. Artworks rely on this dynamic, unifying quality of the human mind. They provide organized occasions in which we exercise and develop our ability to pay attention, to anticipate upcoming events, to draw conclusions, and to construct a whole out of parts.»

- Bordwell og Thompson, *Film Art* ¹⁰⁴

De fleste mennesker identifiserer seg med visse sosiale normer og idealer, og av og til får man et tilbakefall, der en føler seg ufullstendig når en står ovenfor disse idealene, hevder filmteoretiker Tarja Laine.¹⁰⁵ Hun skriver om dette i forbindelse med en rekke filmer som tvinger tilskueren til konfrontasjon med noe man ikke liker:

Emotion play an important role here, since the confrontation becomes a question of negative emotions, such as repulsion, shame, and guilt for being unable to stop watching. These emotions are then the core of the 'ethical pursuit' of these films¹⁰⁶.

I *Turist* konfronteres tilskueren med egne forestillinger om hvordan menn skal være. I likhet med Östlunds tidligere filmer, tar han opp ulik tematikk som kan oppfattes ubehagelig og pinlig for tilskueren å konfronteres med, og som samtidig har en satirisk snert. Mens filmer som Michael Haneckes *Funny Games* (1997 og 2007), Roy Anderssons *Härligt är jorden* (1991) eller Ulrich Seidls *Paradis-trilogi* *Tro* (2012), *Håp* (2013) og *Kjærlighet* (2012), virker å være mer direkte i sine stilistiske og tonale uttrykk, kan Ruben Östlund synes å være mindre sjokkerende i sin visuelle

¹⁰⁴ Bordwell, David og Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*. The McGraw-Hill Companies, New York: 2004: 48.

¹⁰⁵ Laine, Tarja. *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. 25.

¹⁰⁶ Ibid. 24.

retorikk. Det kan synes som det provokative heller kan ligge mer latent – kanskje med unntak av hans siste film, *The Square*, der den kjente «ape-scenen» er, i likhet med gråtescenen i *Turist* en scene som søker umiddelbar reaksjon fra publikum. Det er trolig derfor jeg også fant gråtescenen til Tomas interessant, som kontrasterende til filmens ellers nedtonede og smått komiske stil. Jeg vil nå forsøke å illustrere og argumentere for hvordan stilen og tonen kan styre tilskuerens opplevelse – og dermed også følelsesapellen – gjennom filmens lange tagninger. Jeg vil hevde at gjennom kamerautsnitt og klippelengde demonstrerer filmen hvordan den gjennom selvbevisste holdninger, implisert til filmatiske konvensjoner, gjør publikummeren oppmerksom på sin egen forventning til konvensjoner som angår tematikken, forventninger til kjønn, og filmens konvensjoner. Disse elementene er de som virker å aktiveres tydeligst. Dette bekrefter at mye av det helhetlige inntrykket bygger på Douglas Pyes prinsipper om tone i film. Idet vi får en lang tagning som oppleves pinlig, kan en publikummer kjenne på følelsen av at «nå må noen kutte». I stedet blir publikummeren tvunget, ikke bare til å se, men til å ta en stilling, rent emosjonelt, til det som foregår på skjermen.

De lange tagningene gir tid til å tenke i «scenens hete», mens man persiperer. I gråtescenen som er mitt forskningsobjekt, er spesielt klipp 10, 12 og 14 lange i forhold til konvensjonelt filmspråk. I disse scenene avventes det med å gi et reversert skudd, noe som også er å forvente som tilskuer. For eksempel ser vi i klipp 11 at det insisteres på å skildre Ebbas ansiktsuttrykk, selv om hun ikke sier noe, men himler med øynene og går ut av bildet, mens lyden, *det talte*, kommer fra en kilde utenfor bildet, altså Tomas som gråter. Bildet av ham holdes tilbake bevisst. Stiluttrykket spiller altså på våre forventninger til filmmediet, og demonstrerer en selvbevissthet til disse konvensjonene. Her ser vi at det ikke nødvendigvis er det talte ord som styrer narrativet, slik det ofte kan være i konvensjonell film- og TV-estetikk.¹⁰⁷ Jaques Rancière definerer «imágenes» noe kryptisk, som «the relations between elements and between functions'.»¹⁰⁸ Han mener det er en operasjon mellom det talte og det synlige. Hvert bilde er strukturert gjennom sin relasjon mellom det synlige - det vi ser og det vi ikke ser, og hva som blir sagt, og ikke. Timotheus Vermeulen og Gry Rustad skriver om Rancières estetisk likestilling i forbindelse med «the late cut» at:

¹⁰⁷ Vermeulen, Timotheus og Rustad, Gry. «Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', *Mad Men* and the 'late cut'». 2013:2.

¹⁰⁸ Rancière, Jacques, *The Future of the Image*. London. 2007: 4.

The 'sayable' should thus not be understood simply as 'narrative' in the Bordwellian sense, but rather as an almost Aristotelian rhetoric of re-presentation, as a hierarchy of plot, event and character. Similarly, 'visible' does not simply mean 'style', but should be interpreted as an aesthetic of presence, that is, a democracy or equality of that which is present for its own sake, which is Da(r) in its own right.¹⁰⁹

Det usagte er også avhengig av det sagte. Disse to elementene balanserer hverandre i ulik grad, og til sammen utgjør relasjonen og hierarkiet mellom det sagte og usagte filmens stiluttrykk. I *Turist* kan tilskueren oppleve at det visuelle kan virke mer avgjørende for de ulike scenenes stemningsuttrykk, enn det talte ord. Det usagte dominerer det sagte. Scenene som tar mest oppmerksomhet, er de som består av lange tagninger, der det usagte styrer narrativet, og karakterenes handlinger og humør snakker for seg:

The scene which keeps our interest alive certainly involves much more than the simple impression of moving and distant objects. We must accompany those sights with a wealth of ideas. They must have a meaning for us, they must be enriched by our own imagination, they must awaken the remnants of earlier experiences, they must stir up our feelings and emotions, they must play on our suggestibility, they must start ideas and thoughts, they must be linked in our mind with the continuous chain of the play, and they must draw our attention constantly to the important and essential element of the action.¹¹⁰

Det essensielle elementet av handling blir dermed tydelig i de lange tagningene. Stilen legger til rette for at publikummeren kan observere flere detaljer i bildet, som eksempelvis det *usagte* språket i fjeset på Tomas og Ebba. Tilskueren får tid til å granske hele bildet og ta inn nyansene, uten at synsvinkelen styres eksempelvis gjennom korte klipp, ultranære bildeutsnitt og kameravinkling. Opplevelsen blir dermed annerledes enn når et kutt kommer der en tilskuer trolig forventer at det skal komme, som forventet i konvensjonelt filmspråk.¹¹¹ fordi synsvinkelen ikke blir ledet til å se ett spesifikt sted. Tilskueren har større frihet til å danne mening, og dermed også kjenne på variasjoner i stemningslandskapet. Det vil i hvert fall fremstå slik for tilskueren. Men som jeg argumenterte for tidligere, under kapitlet om fokalisering, kan det synes at Ebba er karakteren som avsenderen (Östlund) ønsker at tilskueren skal være meningsfelle med. I enkelte tilfeller har ikke tilskueren noe valg, som når det klippes til et bilde av Ebba. Tilskueren kan riktignok se hvor hen vil i dette bildet, men underbevisst, styres synsvinkelen mot fjeset til personen som er representert. Slik kan en argumentere at tilskuerens meningsdannelse likevel, og

¹⁰⁹ Vermeulen, Timotheus og Rustad, Gry. «Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', *Mad Men* and the 'late cut'». 2013:2.

¹¹⁰ Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. Dover Publications, 1970: 31.

¹¹¹ Vermeulen, Timotheus og Rustad, Gry. «Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', *Mad Men* and the 'late cut'». 2.

implisitt blir styrt, selv om stiluttrykket gir mer rom for tilskueren til å danne egen mening, i forhold til konvensjonelt filmspråk. Men det er mer som ligger latent i uttrykket lange tagninger gir:

THE LOOK OF THE OTHER: KONFRONTASJON MED TILSKUER

Som filmprofessor Tarja Laine argumenterer, kan «the look of the Other» i en filmopplevelse, overraske tilskueren ved å konfrontere dem med deres egen titting. Dette forstyrrer for den antatte «illusjonen om imaginær enhet» i psykoanalytisk filmteori¹¹². Når tilskueren blir oppmerksom på dette, kan tilskueren oppleve at «den andre» de ser på ikke bare reduseres til et objekt man simpelt hen skal kikke på, men man kan oppleve det som et bevisst tenkende individ som også kan redusere sine tilskuere til objekter: «The spectators become aware that they exist for others just like the others exist for them». Ved å peke på forholdet mellom subjektet og «den andre», tillater Jean-Paul Sartres diskusjon om blikket oss å avskrive modellen om en tilskuer som er basert på å motsette posisjonene subjekt og objekt, aktiv og passiv, seer og den som blir sett på¹¹³. Subjektivitet eksisterer i signifikasjon fra andre, informert gjennom møter med andre.

I *Turist* er det ikke i hovedsak blikket vårt som blir konfrontert, men heller våre forventninger og ideer som er etablerte som får en liten knyttneve i magen. Idealene, eller rettere sagt normene, for hvordan en maskulinitet skal handle blir ikke tilfredstilt i *Turist*. Den antatte «illusjonen om imaginær enhet» forstyrres, ikke bare for tilskueren, ikke bare i denne scenen, men også filmens karakterer konfronteres med det ubehagelige. Det at tilskueren i tillegg inntar rollen som en meta-titter, idet hen ser på andre som ser på «objektet» Tomas, er noe som trolig gjør tilskueren enda mer bevisst sin egen rolle som tilskuer. Men blir tilskueren bevisst omkring sin egen forestilling om hvordan mannen skal være?

HARDE FØLELSER

Ebba beskylder først Tomas for å late som at han gråter. «Du spiller jo. Du gråter ikke på riktig», sier hun påstående. Men selv om Tomas først innrømmer at han kanskje ikke gråter på ekte, kan det synes som han allerede har skjønt nederlaget som mann. Men gjennom å legge hendene foran fjeset og spille for å få mer sympati, resulterer i å bli nok en handling som trer inn i rekken av lite

¹¹² Laine, Tarja. *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. 17.

¹¹³ Ibid.18.

maskuline handlinger, les: handlinger som gjør noe postivt for narrativet. Tomas' handlingsslammelse som mann preges fra før av å være repetetivt. Han synes ikke å ville stå ansvarlig for det han tidligere har gjort galt, eller overhodet villig til å snakke om det. Og når han først velger å gråte, er det fordi han synes synd på seg selv. Han inntar rollen som en som «cries and covers», for å bruke Clovers terminologi. Tomas er ikke et enestående eksempel på en mann som blotter sin sorg på film, spesielt ikke innen sin egen tradisjon. Jeg vil nå først se litt på hvordan ulike menn på film gråter, før jeg kommer tilbake til Tomas.

Hva skjer når det man kan se som opphøyede idealer for maskulinitet eller mannlighet, som hard kropp eller mannedyr, har behov for å vise følelser og sårbarhet? Får han samtidig lov til å beholde sin status som hegemonisk eller medvirkende maskulin, eller blir han umannliggjort?

Et eksempel på en karakter som kan sees som en hybrid mellom både mannedyr, hard kropp, men også helt innenfor sitt miljø (opphøyet maskulinitet/hegemonisk maskulinitet), er Derek (Edward Norton) i *American History X* (1998, Tony Kaye). Han er en representant for hegemonisk maskulinitet som leder for en gruppe nynazister. Han er altså en leder med makt innenfor sin diskurs (her skildres et eksplisitt hierarki, og med svært bevisste stilgrep, der hvite menn troner over svarte menn, som her ikke bare er marginalisert men representerer heller en underordnet maskulinitet). Dereks kropp er ofte avkledd, og blotter en sterkt muskuløs kropp, og en glattbarbert skalle, han er et eksplisitt indeks og symbol på en hard kropp, og et mannedyr, og med et stort hakekors over hele venstre bryst, som han stolt bærer på sin hyppig eksponerte overkropp, kommuniserer han fryktløshet og mot, innenfor sin krets. Han tyr gladelig til vold, og gjør en stor oppvisning allerede tidlig i filmen, i en av scenene som trolig er mest kjent i filmen: Den der han ber en svart mann om å plassere kjeve sin på fortauskanten før han nådeløst knekker nakken hans ved å plassere en hard støvel på skallen mot asfalten. Han oppviser fryktløshet i møte med politiet, og nærbildet av ham viser ingen tegn på frykt, men heller et ærefullt ansikt, preget av adrenalin, til og med med et lite smil i munnviken.

Derek gråter to ganger i løpet av filmen. I den første scenen skjer dette like etter at han har blitt gjengvoldtatt av andre nazister i fengselet. Vi ser ikke ansiktet hans, som man kan anta er et bevisst valg, kanskje fordi han skjemmes, selv om han er klar over at han blir iakttatt – og ikke av

hvem som helst, men av læreren, Dr. Bob Sweeney (Avery Brooks), som han alltid har foraktet, og tenkt nedsettende om fordi han er svart. Derek ser opp og stopper å gråte når Dr. Sweeney kommer inn, bare for å anerkjenne at han har sett ham, for så å fortsette uten å se ut til å skjermes: Gråten er intens og ektefølt. Derek gjør ingen forsøk på å gråte annerledes, eller tone det ned. Den instendige hjerteskjærende gråten gjør ham sårbar og naken. En interessant observasjon er den at selv om Derek viser stor ydmykhet, gjennom å så og si blotte sine følelser, er vi samtidig, gjennom hele scenen tvunget til å iaktta Dereks blottede og svært så markerte fremre sagmuskel og brede ryggmuskel, deltoid og biceps. Hans harde kropp er den som fanger synsvinkelen. Spesielt skjer dette fordi kilden som påkaller tilskuerens oppmerksomhet – ansiktet



som uttrykker sorg – er kamuflert bak den muskuløse kroppen, dette svært eksplisitte uttrykket på det hegemonisk maskuline som skal «veie opp» for hans ydmykende tilstand. Videre er kroppen dandert i en flatterende positur, som for å påkalle et begjærende blick. Kan en tillate seg å tenke at Derek poserer med skorta av, i den utvalgte posisjonen, i denne vinkelen, som tydelig viser hans markerte muskler, som for å avlede oppmerksomheten fra den «truende» feminiserte handlingen («cries and covers»), for at han ikke skal miste sin posisjon i systemet, og respekt fra tilskueren?

Et annet viktig poeng for tilskuerens oppfattelse av Derek i gråtescenen, er at hva tilskueren sitter med som helhetlig inntrykk av ham fra tidligere hendelser. Derek har frem til han han havnet i fengsel demonstrert til gangs hva han kan få seg til å gjøre som manndyr: Handlinger som symboliserer ære, fryktløshet, mot, handlekraft, en som ikke lar seg kue av kvinner, men heller er voldelig mot de om han må, til og med sin egen mor. Det er som hans karakter har bygget opp en stor kvote av handlinger som fortsatt gjør at hans idenitet som mann ikke kan mistes, selv når han blir voldtatt av andre menn, og selv når han gråter etterpå. Derek er et spesielt eksempel, men

også viktig for å illustrere problemet med maskulinitetsmodellen til Connell: Dereks skjema er fult av valører på hegemonisk maskulinitet, men innenfor sitt miljø. Samtlige tilskuere vil nok mene det motsatte, at han er en taper, som handler ut ifra sitt forkastelige menneskesyn. Derfor passer han likevel ikke inn som hegemonisk maskulinitet. Når han «omvendes» ideologisk i fengsel, blir også hans valør som maskulin endret. Dette speiles også i noen grad tonalt, noe som jeg nå vil vise, kan sees i bilderspråket i den neste gråtescenen.



Den andre gangen Derek gråter, har han som nevnt gått gjennom en endring, og er ikke lenger nazist. Han tar i stedet avstand fra den ekstreme bevegelsen. Der han tidligere kan sies å passe inn under kategorien hegemonisk maskulinitet innen sin gruppe, er han nå mer passende inn under kategorien medvirkende maskulinitet. Den neste gråtescenen Derek foretar, skjer helt mot slutten, og etter at broren hans er skutt. Her er bildespråket mer intimt ved å spille på nærhet. I tillegg til den rent fysiske nærhet, ved at bildeutsnittet er ultranært, kommer tilskueren også tett inn på Derek, rent følelsesmessig, gjennom identifikasjon av emosjonen han uttrykker i ansiktet. Dermed kan det synes som at til tross for at han i denne scenen er påkledd, er han likevel mer naken gjennom det han kommuniserer, enn i den tidligere gråtescenen, der han var avkledd. Her er fjeset hans mer blottet. Maskuliniteten som tidligere stod mer på spill som identitet og var viktigere å markere, er ikke lenger en like viktig del av Dereks identitet.

Et annet eksempel på en mann med mannedyriske trekk og representasjon på medvirkende maskulinitet, er Will Hunting (Matt Damon) i *Good Will Hunting* (1997, Gus Van Sant). Når den trøblete Will blir konfrontert med sin barndom og innrømmer at han ble utsatt for vold av sin far til psykologen sin, Sean Maguire (Robin Williams), hvorpå Sean gjentatte ganger sier til Will «It's not your fault». Will bryter ut i gråt, og forsøker så å dytte Sean, som fortsetter å gjenta ordene.

Men også her representerer Will fra før en voldelig fyr, en som trigges av å terge andre, en «bad boy». Dessuten forsøker han først å utøve vold (dytte Sean) for å forsvare seg mot kilden som truer hans manndom, så fort han kjenner på det uforutsette angrepet på hans indre følelsesliv. Men så bukker han under, og gråter i armene på Sean. Også her vil jeg mene det er helt avgjørende for publikums inntrykk av Will som mann og som mannlig identitet, at man ser på scenene og hans handlinger som er gjort forut for gråtescenen. Han har tidligere demonstrert at han er voldelig og drevet at aggressjon en rekke ganger. Samtidig er også Will en representant rent fysisk for hard kropp. Her kan gråten «kamoufleres» ved at den samtidig blir et uttrykk for sinne. Dette kan sees som mer akseptert som maskulinitet, og som i flere tilfeller opphøyet, noe jeg tidligere argumenterte for i kapittelet om *Mannedyret unbound: klassebestemt manndom*.

Fra skandinavisk filmtradisjon, er karakteren Johan Hult i Lukas Moodyssons anerkjente *Fucking Åmål* (1998, Moodysson), er karakteren Johan Hult en som viser tydelig usikkerhet og sårbarhet som ung mann. Samtidig, har Johan draget på det som trolig, etter filmens premisser, sies å være den kuleste jenta i Åmål. Han er også likt av andre jenter, fordi han åpenbart er en bra fyr og har flere verdier som passer for medvirkene maskulinitet: Han er også kompis med den kuleste gutten, og spiller ishockey. Ergo er han selv å anse som kul, som «mann nok». Han har hard kropp og beviser at han kan bruke den gjennom sin handlekraft som ishockeyspiller, og ved at han tilsynelatende oppfører seg som, og går kledd som en mann innunder skjemaet for medvirkende maskulinitet i den diskursen som er gjeldende. Dermed er det grunn til å foreslå hypotesen om at Johan har bygget opp sin *maskulinitetskvote*, nok til at vi ikke tenker at han er for feminin når han uttrykker at han er såret mot filmens slutt. Derfor er det hensiktsmessig å tro at tilskueren skal føle medynk og empati med Johan. Spesielt med tanke på at filmen indikerer hvor lite akseptert det er å vise trekk som kan assosieres med at man er homofil, er det interessant at Johan kan uttrykke følsomhet og at han er en noe mer rolig og reservert karakter. Kanskje kan han som karakter nettopp tillate seg å være emosjonell og sensitiv, fordi han fra før har bygget opp sin kvote for maskulinitet fra før. Når dette er sagt, er det minimalt med kommunisert sorg hos Johan. I scenen der han sitter på benken etter at Elin har slått opp med ham via telefon, er han sparsommelig med blottingen av følelser. Kameraet famler og zoomer inn og ut, som om det skulle speile Johans emosjonelle krise og fysiske famling. Det er som han ikke vet hvor han skal gjøre av. Hodet lenes tilbake, før han legger det i hendene. Han gråter ikke, og lager lite lyd. Det

går i tunge pust. Han kan snarere virke rastløs og nesten like mye sint som han er lei seg. Han slenger til slutt hjelmen sin i bakken.



I

siste scene, når Johan får vite at Elin har en «kille på toaletten» (noe de senere får vite er Agnes), går han ut fra skolen. Elins søster, Jessica, kommer løpende etter. Han sitter på mopeden og ser ned. Jessica vil trøste ham, men han dytter først vekk armen hennes. Han lagre fremdeles ingen lyd, men ser ned. En interessant obserbasjon, er at vi ser mer av Jessica enn av ham, som sitter mer med ryggen til, og heller gjemmer fjeset. Vi får ikke se hvorvidt ansiktet hans viser følelsene han trolig kjenner på inni seg. Han legger fortsatt lokk på følelsene. I stedet kommer Jessica mer inn i bildet, og når hun til slutt gir ham en klem, er det hun som overtar oppmerksomheten og vårt synspunkt, mens hun gjemmer hodet hans i sine armer, som om hun skåner ham fra å nettopp blotte følelsene, før de eventuelt kommer. Men da har man allerede kommet til det neste klipp inne i skolekorridoren, der elevene venter på at Elin skal avsløre hvem hun har på toalettet. Følelsene kontrolleres, om ikke av Johan selv, så av den filmatiske stilen.



Et annet eksempel på en mann som uttrykker gråt, eller frustrasjon, er Mikael Persbrandt gestaltning av pappaen til Åsa Linderborg¹¹⁴ i filmatiseringen av romanen *Mig Äger Ingen* (2013, Kjell-Åke Andersson). Pappa Hasse er arbeiderklasse mann, og kan sees å passe inn under beskrivelsen for manndyret. Og selv om han gråter i smerte over sin manglende evne til å ta ansvar over sitt alkoholproblem, sittende i en bil, med en flaske ren sprit i hånda som han nettopp har kjørt i seg, må gråten sees i sammenheng med tidligere handlinger: Hasse handler mye ut av barmhjertighet. Han kan i forlengelsen av Lorentzens teorier om en oppmyknet helt, der det å handle ut av kjærlighet og omtanke, sees som opphøyede trekk. Selv om Hasse har lite å rutte med, kan han ikke sies å være en representant for den marginaliserte maskulintet, ved at han står som indeks på en hard kropp, og manndyr, en som jobber hardt og er raus, på tross av å leve et hardt liv. Her kan en dessuten argumentere for at hans alkoholisme er noe romantisert, rent stilmessig, og til Hasses favør. Ved å utelukke scener og gjennom tonale grep som gjør ham direkte avskyelig, og i stedet vektlegges Hasses handlingsvilje og styrke. Dermed kan det nesten virke som om tilskueren er villig til å akseptere flere av valørene på at Hasse ikke klarer livet like lett: Det er som det skaper mindre avsky hos tilskueren å se Hasse sovende i stolen, i overstadig beruselse, med en rykende røyk mellom fingrene, midt på lyse dagen, enn å se den gråtende Tomas i en hotellkorridoren. Dette kan det argumenteres for ut i fra premissene om handling som en avgjørende faktor for å «samle opp» en maskulinitetskvote forut for den feminiserte handling (å gråte).

Et eksempel på en gråt som er noe mer blottet, finner vi i pappa Mattis (Börje Ahlstedt) i *Ronja Røverdatter* (1984, Tage Danielsson). Når Ronja rømmer hjemmefra for å bo ute i skogen, bryter pappa Mattis ut i en sterk og ektefølt gråt. Her kan også skriket på lik linje som i eksemplene over, også virke som et samtidig utløp for sinne. Han gråter dessuten ikke på sine vegne, i liket med Tomas. Han gråter i sorg over å ha «mistet» sitt eget barn. «Jag har inget barn!» roper han gjentatte ganger. Her bør også emosjonen som utløp også sees i sammenheng med dens aktive og aggressive manndyriske handling: Mattis rir på sin galopperende hest i skogens mørke, mens han brøler. Han fremstår mer som en krigersk soldat, klar til å kjempe hva han kan for å få sitt barn tilbake. Hans smerte er her svært identifiserende med en tilskuers tenkte moral og idé om en kriger, eller her – røverhøvding. Og selv om han gråter realistisk og hjerteskjærende etter sitt sterke manndyriske utbrudd, har han gjennom filmen tidligere, i kraft av å være høvding, stått

¹¹⁴ Kulturpersonligheten som forøvrig anklaget Östlund for å være rasist etter premieren på *Play*.

som indeks, og symbol på en hegemonisk maskulinitet. At han handler på instinkt for å «beskytte og redde» sitt barn, svarer til en klassisk norm for en helt som skal redde «kvinner og barn først», og svarer til Lorentzens beskrivelser av den nye patriaskalske helten som mer barmhjertig i den senere tid.

Før jeg går videre med eksempler på menn som gråter, ønsker jeg å her introdusere en term jeg har antydnet tidligere, og som jeg snart vil ta mer i bruk: *den blottede gråt* (i enkelte sammenhenger vil jeg også bruke *blottede følelser*, når uttrykket ser ut til å være et uttrykk for noe mer enn å være trist). Dette begrepet indikerer at det er betent, og jeg ønsker å bruke det aktivt fordi det å *blottlegge* følelser kan sees som uforenlig med en representant for hegemonisk eller medvirkende maskulinitet. Begrepet er knyttet til feministisk teori, og en kjent trope på kvinner/femininitet i det Linda Williams kaller *low body*-sjangere (porno- og horrorfilm) – filmsjangre der kvinner blottet sine følelser og lyster for et tenkt mannlig og sadomasochistisk publikum. I artikkelen *Film Bodies: Gender, Genre & Excess* utvider Williams filmteoretiker Clara Clovers idé til å inkludere sensasjonen over en overhvelmende pathos som oppstår hos tilskueren over å se en melodramatisk *kvinnofilm*, også kalt «the weepie»¹¹⁵ (på norsk vil jeg oversette det til *gråtefilm*):

The body spectacle is feared most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weeping. I propose that an investigation of the visual and narrative pleasures found in the portrayal of these three types of excess could be important to a new direction in genre criticism that would take as its point of departure – rather than as an unexamined assumption – questions of gender construction, and gender address in relation to basic sexual fantasies.¹¹⁶

Teorien går på at den tenkte tilskueren blir opphisset (eller «aroused») av kvinnens blottede følelser også når hun gråter. Kan det tenkes at tilskueren i form av en heteroseksuell mann blir forstyrret av å se en mann han kan identifisere seg med på skjermen innta en *feminisert* tilstand, eller å spille på feminine trekk, ved å bli et objekt som blottet følelser gjennom gråt? Kan det fremdeles herske en underbevisst frykt hos den heteronormative mannen for å bli utsatt for et begjærende blikk fra enten en kvinne eller homoseksuell mann, som indikerer at kroppen dermed blir styrt av en annens tanke, og dermed svinner *jeget*?

¹¹⁵ «The weepie» er hos Williams definert slik: « These are films addressed to women in their traditional status under patriarchy – as wives, mothers, abandoned lovers, or in their traditional status as body hysteria or excess, as in the frequent case of the woman «afflicted» with a deadly or debilitating disease.» Williams, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Quarterly*, Vol.44, No.4, 1991:4.

¹¹⁶ Williams, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Quarterly*, Vol.44, No.4, 1991:4.

I motsetning til Kolnars idé om at en mann kan miste noe, sin identitet som mannlig, sitt *jeg*, dersom han mister noe, har Linda Williams en interessant beskrivelse på konsekvensen for den typiske kvinnerollen dersom hun uttrykker sorg i det hun kaller «the weepie», eller «gråtefilmen», etter klassiske filmkonvensjoner. Om kvinnen mister noe, som et døende familiemedlem, eller en mann som reiser ut i en eller annen krig, blir hun stående igjen, uten evne til å gjøre en handling for å få vinne tilbake denne personen. I stedet blir hun et innebygget tegn på, og uttrykk for smerte: «In women's weepies, on the other hand, feminists have pointed to the spectacles of intense suffering and loss as masochistic.»¹¹⁷ Videre hevder hun:

In horror a violence related to sexual difference is the problem, more violence related to sexual difference is also the solution. In women's films the pathos of loss is the problem, repetitions and variations of this loss is the generic solution.¹¹⁸

Selv om en kan innvende at det er tillat for menn å gråte, er det likevel hevdet av Williams og flere før og etter henne, at det å gråte kan sees på som en *feminisert* handling, og i neste instans, en som kaller på et masochistisk blikk hos tilskueren, mer eller mindre underbevisst. Williams påpeker problematikken med fraværet av teori om at en tenkt kvinnelig tilskuer skulle besitte et masochistisk, eller begjærende blikk:

The masochistic component of viewing pleasure for women has been the most problematic term of perversion for feminist critics. It is interesting, for example that most of our important studies of masochism – wheter by Deleuze (1971), Silverman (1980; 1988) or Studlar (1985) – have all focused on the exoticism of masculine masochism rather than the familiarity of female masochism.¹¹⁹

Kan det tenkes at Östlund underbevisst har valgt å la karakteren Tomas gråte på en måte som gjør ham latterliggjort, og i stedet sett på som en klovn, i frykt for at han skulle bli et offer for et kvinnelig begjærende blikk? Nå eksisterer termen «male weepie», men det mannlige melodramaet har på forhånd satt premisser for tilskueren som forventer at menn vil klemme hverandre, og vise følelser, men gjerne ikke før de ha bevist at de er i besittelse av *hard kropp* ved at de er handlekraftige først. Når Tomas i *Turist* bryter ut i det jeg vil kalle *den blottede gråt*, bryter han på en slik måte med konvensjoner, og ikke minst konvensjoner for hans kjønn og *hard kropp*. En liknende

¹¹⁷ Ibid. 6.

¹¹⁸ Ibid.10.

¹¹⁹ Ibid. 7.

scenene for en mann som foretar en blottet gråt, er Leland Palmers (Ray Wise) absurde gråteutbrudd i serien *Twin Peaks* (1990, Mark Frost, David Lynch). Her er Palmer også et slags «offer» for sine instinkter. Samtidig kan en argumentere for at han uttrykker følelsene på denne intense måten fordi han er demonbesatt av «Bob», og dermed ikke kan kontrollere seg selv. Slik kan den blottede gråt her «legitimeres»: «Han kunne ikke noe for det». Dermed kan en ikke argumentere for at Leland Palmers absurde måte å gråte på er progressiv, hva gjelder menns frihet til å vise mye følelser.

Gjennom svært bevisst tonebruk, skapes flere stemninger som trer frem på samme tid i scenen. Dette uttrykket fører til at gråtesekvensen oppfattes som absurd, og dermed heller latterlig, i stedet for at gråten kan oppfattes som urovekkende og tragisk, som når moren til Laura Palmer, Sarah (Grace Zabriskie) gråter over at hun har mistet sin datter, tidligere i serien. Det er trolig også derfor tilskueren kan le eller riste på hodet av synet på Leland som gråter, som indikert av konas ansiktsuttrykk og forsøk på å stoppe ham. Likeledes skjer noe tilsvarende i tilfellet Tomas' gråtesekvens. I tillegg til at det for enkelte kan føles pinlig å se ham bryte ut i en blottet gråt, fordi man kanskje innser at Tomas ikke «tar det som en mann», og at dette ikke er den rette settingen for et følelsesutbrudd av denne typen. Samtidig kan en argumentere for den absurde fremstillingen av selve gråten i seg selv, som fremstår latterlig. Det er ikke trist, det er komisk. Slik kan en dermed også foreslå at ikke tilskueren eller filmen tar Tomas på alvor, noe som speiles i Ebbas fokalisering.

En ting som er sikkert i variasjonene mellom menn som gråter på film, er bakgrunnen for gråten. Mens Mattis i *Ronja Røverdatter* gråter over å ha mistet sitt eget barn, selv om han selv var skyld i dette, da han er i strid med faren til hennes beste venn Birk, gråter Tomas bare på egne vegne. Han gråter over å ha sveket sin egen manndom, og identitet, selv om det bare er ham selv som er skyld i dette, og kun ham selv som kunne handlet slik at han ville ha unngått dette. Og mens Mattis gir sterkt uttrykk for at han er villig til å gjøre en aktiv handling for å få sitt barn tilbake, nærmest hva som helst, og kan slik sammenlignes med pappa Hasse i *Mig Äger Ingen* som også forsøker så godt han kan å gjøre en positiv handling for å gjøre opp for seg, i visshet om sine feil. Motsatt gjør Tomas akkurat det han *ikke* skal: I visshet om sine feil, repeterer bare sin inaktivitet og etter hvert også sin gråt, som vi ser i gråtescenen. Dette er det motsatte av normen som gjelder for å opptre som *hard kropp* (å handle, og å uttrykke maskulinitet).

Et eksempel på en langt mer hjerteskjærende gråt, og som i stil er mer lik Tomas' i *Turist*, finner vi i den kreftsyke mangemillionæren Jørgen (Rolf Lassgård) som er redd for at han skal dø, i *Etter Bryllupet* (2006, Susanne Bier). «Jeg ville ikke at du skulle se meg sånn», sier han til kona Helene (Sidse Babett Knudsen), noe som indikerer at han altså ikke har grått foran henne før. «Jeg er så forbanna ynkelig. Jeg vil ikke», sier han, mens ansiktsuttrykket hans tydelig både redd og flau over å vise det han selv insinuerer er en svakhet: Å gråte. Jørgen utbryter at det er «forbanna ynkelig» å gråte over at han selv snart skal dø. Samtidig, er gråten hans også her, som i eksemplene over, delvis preget av sinne og raseri: Mot slutten av utbruddet roper han «Jeg vil ikke dø!» og «Jävlar!»,



mens han inntar en liknende tilstand som Tomas i sin gråtescene og «slår seg vrang», og fremkaller blottede følelser. Helene forsøker å holde ham tilbake og trøste ham, til fadingen av melodramatisk musikk av Sigur Rós. Det hersker liten tvil om hvilket stemningslandskap tilskueren er intendert å innta her, i motsetning til i tilfellet Tomas og Leland Palmer.

Men det er flere distinksjoner med Jørgens gråt, som kontrasterer Tomas sin: Tilskuerens reaksjon på selve gråtescenen ligger allerede latent, i det tilskueren allerede vet om en karakter, etter hva avsenderen bestemmer at vi får vite og ikke. Her, som i flere andre eksempler, kommer gråten nærmere filmens slutt, slik at den mannlige karakteren som gråter har fått muligheten til å bygge opp et rett bilde av seg selv som karakter. Med unntak av en scene der han er full og ufyselig på restaurant, presenteres tilskueren utelukkende for scener og hendelser som står som indeks og symboler på Jørgens mange dydige handlinger som har ført til positive endringer – også etter hans død. Tilskueren får vite at han startet uten en krone, og har jobbet seg opp til å bli en rik mann helt selv, gjennom hardt arbeid. Han snylter ikke på noen. Heller ikke når han har kreft. Det ligger mye formidling i informasjonen som avsenderen velger å formidle, i tillegg til hvordan det

formidles – altså i filmens bevisste språk (tone). Men det ligger også mye formidling i all informasjon som holdes tilbake. Vi får *ikke* se de nedverdiggende scenene der Jørgen sliter med kreften, frem til han dør. I stedet kuttes det rett fra den blottede gråtescenen, og rett over til begravelsen. Jørgen kan sees som en «ren» hegemonisk maskulinitet, og fordi han har demonstrert sin status som hegemonisk, men også som dydig gjennom handling, og har bygget opp sin maskulintetskvote, er det som han kan «tillate seg» å gråte.

Som jeg har vært inne på tidligere, og forsøkt å antyde med disse eksemplene, har handlinger, og ikke-handlinger, i likhet med følelser og hvordan disse uttrykkes, vært avgjørende faktorer/valører for et tenkt inntrykk publikum skal ha til den gjeldende maskuline karakter. Det kan synes som at når menn viser følelser som ikke er drevet av aggressivitet, må det veies opp for å unngå et umannlig resultat, og mannen blir ydmyket som maskulinitet – noe også Jørgen i *Etter Bryllupet* sier. Som jeg har illustrert, kan det veies opp rent visuelt, enten ved at ansiktet kamufleres bak noe annet som styrer synspunktet. Dette kan være noe som er nøytralt, som hender, eller skygge. Det kan også være objekter eller subjekter som er med på å styre publikums tenkte inntrykk av gråten, eller følelsen som uttrykkes, ved at noe mer symbolsk overtar synsvinkelen, som i eksempelet *American History X: En hard kropp* – som også kan sees som objekt for et begjærende blikk. Slik er det som den antatt feminiserte følelsen veies opp, ved at den opptrer samtidig som et symbol som potensielt kan ha en like sterkt emosjonell effekt, eller som kan stjele oppmerksomheten mer enn den feminiserte følelsen. Det kan også være en annen person som tar oppmerksomheten, som i tilfellet når Johan Hult i *Fucking Åmål* gråter, og gjemmer seg i armene på Jessica som stjeler synspunktet. En feminisert følelse kan også kamufleres rent stilistisk: Gjennom filmens tonalitet kan gråten fremstå mer absurd i møte med en annen sinnsteming i scenen. Slik kan en gråtscene heller fremstå komisk. Dette vil jeg også eksemplifisere med karakteren Leland Palmer (*Twin Peaks*) snart i et senere kapittel. Ved å la andre faktorer stjele oppmerksomheten i en gråtscene, gjennom fysisk eller stilistisk kamuflering, risikerer dette å potensielt punktere gråten. Slik blir den trolig mindre ubekvem for tilskueren å se på og forholde seg til, ved at tilskueren kan velge å la blikket eller følelsene fokusere på noe annet enn kilden til den uttrykte følelsen. Kan denne måten å kamuflere feminiserte følelser på være bevisste valg fra avsenderen i frykt for å gjøre den mannlige karakteren «for myk»? I forbindelse med sin analyse av Leonardo DiCaprio under tittelen *Den Smidige Mannen*, antyder også Marius Lyngar at det å



uttrykke følelser ikke er forenlig med mansrollen overhodet. Dette er atypisk for tilskuerens forventninger om maskulinitet og mannen som person:

En oppmykning av mansrollen på film blir i vesentlig mer grad problematisert enn når kvinner krysser grenser inn i menns tidligere territorium, som i actionfilmen. Jeg tenker på Quentin Tarantinos filmer med Uma Thurman. Kvinner slipper bestandig unna, mens menn som har et nært forhold til egne følelser, blir sett på som tvilsomme. For idealet om å være sterk har i tiltagende grad smittet over på kvinner. Der kvinner kan være fleksible, må imidlertid menn fortsatt være endimensjonale.¹²⁰

Her har Lyngar tydelig anerkjent at det ikke er noen plass for en rolle som flere av de DiCaprio representerer, gjennom å spille på hele følelsesregisteret og vise *feminiserte* følelser. Slike følelser gir seg til kjenne i filmer som *Romeo + Juliet* (1996, Baz Luhrmann), *Titanic* (1997, James Cameron), *What's eating Gilbert Grape* (1993, Lasse Hallström), *Blood Diamond* (2006, Edward Zwick), men også i *The Revenant* (2015, Alejandro González Iñárritu). Og selv om DiCaprio er sett på som et stort ikon, må man ikke glemme at han på 90-tallet ble nærmest avfeiet som «jentegutt» og «ungpikeidol» for sine tidligere filmer, der han hadde roller som tillot seg å *føle*. Dette påpeker også Lyngar i sin analyse der han problematiserer at det er få menn på film som kan tillate seg å vise hele følelsesregisteret. Jeg vil hevde at det er rimelig å anta at mannen på film trolig ikke ofte får like mye tillatelse til å vise et totalt følelsesregister som en kvinne. Om så er, er det få eksempler i filmhistorien der han får tillatelse til å bryte fullt ut i gråt, uten å ha først bevist at han er mann nok. En innvending i tilfellet *Turist*, er nemlig også at Tomas ikke ser ut til å gråte så realistisk som en skulle tro. Først later han som, for deretter å overdrive følelsen, det vil si, å

¹²⁰ Lyngar, Marius. «Den Smidige Mannen», Morgenbladet. 25.05.2017. <https://morgenbladet.no/portal/2016/02/den-smidige-mannen>.

kamuflere. Det høres falskt ut. Kan det tenkes at Östlund selv gjorde dette bevisst? For Tomas gråter også tidligere i filmen. Denne gråten virker mer realistisk. Den er også stille, og virker mer kontrollert, og akseptert. Den kommer like etter at han har blitt stilt til veggs av Ebba foran venneparet Mats og Fanny (Kristoffer Hivju og Fanni Metelius) som de har hatt over på middag. Her betror Ebba seg om hendelsen, men samtidig utleverer hun Tomas som en pingle og han befinner seg brått i en situasjon han ikke kan rømme fra. Han sitter igjen i det siste bildet gråtende, mens kamera kjører sakte inn på ham. Denne gråten er ikke latterlig fremstilt, men er en stille gråt, som kaller på empati fra tilskueren, da Tomas ser ut til å være inderlig lei seg.

Jørgen i *Etter Bryllupet* snakker om å være *ynkelig*, som et negativt og lite ærefullt begrep, synonymt med det å gråte. Å gråte kan dermed forstås som uforenlig med den han er. Man definerer seg selv ut ifra kvaliteter, eller valører som man ser på som opphøyede, og i forhold til andre man sammenligner seg med. I mange tilfeller kan en defineres gjennom å tydeliggjøre hva man *ikke* er. En film som går langt i å antyde hva som er normativt for medvirkende maskuliniteter, og ikke, er *Populærmusikk fra Vittula* (2004, Reza Bagher), basert på Mikael Niemis roman med samme navn:

I en av de mest lattervekkende romanene som har kommet de siste årene er menn og maskuline atferdsformer i sentrum for fortellingen. Mikael Niemi utleverer det mannlige heltemot og fanatisk konkurranseånd på en vidunderlig måte i boken *Populærmusikk fra Vittula* (2000). Ved siden av riv ruskende gale drikkegilder og badstukvelder i de finske bygder i Nord-Sverige, finner man også refleksjoner over de smale stier menn må gå på for ikke å risikere å bli kjerringaktige. Begrepet *knapsu*, som Niemi lanserer et stykke ut i boka, er selvegrenseoppgangen for mannlige handling og atferd. Knapsu er tornedalsfinsk og betyr kjerringaktig, og som Niemi skriver: «man kan si at mannrollen i Tornedalen går ut på en eneste ting, nemlig å ikke være knapsu.»¹²¹

Slik innleder Lorentzen boka *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, der han drøfter mannen på film, som ettersporer noen av de identitetspregede og kroppslige tegn som markerer grensene mellom det mannlige og det umannlige.¹²² Men selv om filmen *Populærmusikk fra Vittula* påkallet mye latter, kan en argumentere for at dens tematikk samtidig kan være dønn seriøs for mange menn. Å distansere seg fra *det kvinnelige* var i denne sammenheng, kan i likhet med andre menn i ulike arbeiderklassesamfunn sees som en livsviktig oppgave. Å definere seg selv gjennom det man *ikke* er, og dermed det man ikke gjør, kan dermed være minst like viktig som det man gjør, gjennom aktiv handling.

Oppsummert, kan altså en sårbar følelse som er ikke-aggressiv, men heller sett på som *feminisert*, kan veies opp ved at karakteren har handlet maskulint nok, forut for den feminiserte følelsen. Jeg

¹²¹ Lorentzen, Jørgen. *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. 9.

¹²² Ibid. 11.

har identifisert to måter å veie opp for en sårbar følelse som kommer til uttrykk: (1.) Ved å kamuflere den estetisk og visuelt, og/eller (2.) i kombinasjon med hvorvidt karakteren har handlet eller ikke handlet etter normer for den maskulinitet han representerer.

MANNEN SOM OBJEKT: FØLELSER OG PASSIVITET

Teorien om å avskrive modellen om passiv og aktiv, objekt og subjekt, i det Laura Mulvey kaller «the look of the Other» er interessant i møte med en etablert teori om dikotomiene at mannen er *aktiv* og kvinnen *passiv*. Mulveys teorier om mannen som bærer av det objektiverende blikket, og kvinnen som objekt har lenge har vært en etablert teori i den feministiske filmkritikken. I sin studie *Towards a Masculine Aesthetic*¹²³ om maskulinitet i Hollywood, kritiserer professor i film- og TV, Stella Bruzzi at Laura Mulveys essay fra 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* har blitt stående, nærmest udiskutert, som en teoretisk basis for diskusjonen omkring maskulinitet på film:

Three decades have elapsed and much criticism has been written but it still seems that, for all the writing about masculinity and cinema, a comparable, extended study of 'men's cinema', of masculinity and aesthetics, has not been attempted. Instead, masculinity in cinema is still being understood in ways almost exclusively indebted to feminist film criticism and in particular to Laura Mulvey's essay 'Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975). Just as this work has become the automatic – in many instances only – starting point for subsequent feminist analyses of cinema, so Steve Neale's 1983 essay 'Masculine as Spectacle', which takes as its starting point 'Visual Pleasure', has, almost as frequently and unquestioningly, been taken as the theoretical basis for discussion of masculinity in cinema.¹²⁴

Bruzzi refererer også til Richard Dryers essay *Don't Look Now* (1982) om den mannlige pin-up og Steve Neales *Masculinity as Spectacle*. Hun argumenterer for hvorfor disse artiklene fortsatt er viktige, men foreslår også hvorfor flere av argumentene som Mulvey, Neale og Dryer formulerer, bør drøftes på nytt, problematiseres og revurderes:

I have not only become troubled by how Mulvey's radical and incomplete template (which Neale explicitly follows) has become reduced to its famous sound-bites ('Woman as object/man as bearer of the look') but also by how her polemic, her feminist rallying cry has been taken as fact rather than argument. As a result of these reductions, subsequent readings of Mulvey's original essay have been mobilised to form and perpetuate comparably limited interpretations of masculinity as well as femininity and film, centring almost exclusively, as Neale did and Mulvey was assumed to do, on issues of the look of the body.¹²⁵

¹²³ Carrigan, Tim, Connell, Bob, Lee, John. «Toward a New Sociology of Masculinity», i *Theory and Society Vol. 14*, No. 5 September, 1985.

¹²⁴ Bruzzi, Stella. «Men's Cinema», i Gibbs, John og Pye, Douglas (red) *Close Up 03: The Police Series. Weimar Cinema. Men's Cinema*. Wallflower Press, 2009: 148.

¹²⁵ Ibid. 149.

Denne påstanden er noe flere forskere har pekt på. Bruzzi får blant annet støtte av Steve Cohan og Ina Rae Hark som i antologien *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, mener mannens rolle som det aktive og dominerende kjønn har blitt for hyppig angrepet, mer enn at man har stilt spørsmålsteget ved det.¹²⁶ Også mannen som sex-objekt, og dessuten som utsatt for et begjærende blikk av andre menn, er noe som er diskutert i mindre grad, enn kvinner som er utsatt for det samme. I forbindelse med forskningen på maskuliniteter, som det at maskulinitet ikke er én konstant variabel, fordi diskurs har en så avgjørende faktor, er det interessant at det fremdeles eksisterer teori som forutsetter dikotomiene for mannen som *aktiv* og kvinnen *passiv*. Og videre at mannen er den som konsekvent bærer det objektiverende begjærende blikket, mens kvinnen er den som blir objektivert. En påstand om at menn, uansett diskurs, ikke kan være objektivert, er en påstand som ikke passer i møte med teorien om det at en film kan forstyrre den antatte «illusjonen om imaginær enhet» som en tilskuer opplever.

Som jeg tidligere argumenterte for, er det visse typer handling som er sett på som bedre egenskaper, eller valører, for en mann som er maskulin, og som plasserer ham høyere opp i maskulinitets-hierarkiet. Men handling som å vise følelser eller å være seksuelt aktiv, eller blott sett på som et sex-objekt, er ikke verdier som plasserer mannen høyt opp i hierarkiet alene. Min hypotese er at han i såfall må veie opp for følelses-utbruddet, med å gjøre andre former for maskulin handling som styrker hans identitet som mann forut for en mer feminisert handling. Når menn er sett på som *sex-objekter*, kan en stille spørsmålet om de fremdeles er maskuline. Det er åpenbare grunner til at Mulveys innflytelsesrike tekst fra 1975 fremdeles er så hyppig referert til den dag i dag. Går man med på Mulveys premisser, betyr det mer konkret at i situasjoner der menn er objektivert, er de *feminiserte*, noe også D. N. Rodowick påpeker i sin artikkel *Wide Angle*, og som også Steve Neale refererer til i sin problematisering av Mulvey:

Mulvey discusses the male star as an object of the look but denies him the function of an erotic object. Because Mulvey conceives the look to be essentially active in its aims, identification with the male protagonist is only considered from a point of view which associates it with a sense of omnipotence, of assuming control of the narrative. She makes no differentiation between identification and object choice

¹²⁶ Steven Cohan og Ina Rae Hark, «Introduction», i Cohan, Steven & Hark, Ina Rae (red.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Great Britain: Routledge, 1993: 2.

in which sexual aims may be directed toward the male figure, nor does she consider the signification of authority in the male figure from the point of view of an economy of masochism.¹²⁷

Et spørsmål som da dukker opp, er om mannen som objektivert, altså som feminisert, samtidig kan være en av typene for maskulinitet? I de mange eksemplene vi møter på, der menn er objektivert, er de gjerne fremstilt som sex-symboler for sitt kjønn, nærmere bestemt som ikoniske og symbolske valører som står til den opphøyede maskuliniteten *hard kropp*.

Videre er Clovers teori interessant sett i sammenheng med teorien om at det ikke ansees som særlig maskulint for menn å være opptatt av seksualitet og romantikk. Det er støtte for dette argumentet hos Michael Malone i *Heroes of Eros*. I forlengelsen om Kolnars teorier om mannlighet som identitet, snakker også Malone om dette i sin problematisering av Hollywood-film-mannen. Her påpeker han at mannen som en elsker ikke er noen identitet overhodet i den amerikanske Hollywood-tradisjonen:

As an American *male*, he has no tradition offering «lover» as an acceptable essential identity. Quite the contrary. He's taught to suspect and demean such a role. Men must never exist solely, or even primarily, in a sexual sphere; they must not even be terribly knowledgeable about love-making techniques or cultivate romantic expertise.¹²⁸

Basert på Malone og Clovers påstander, eksisterer det flere handlinger eller emosjoner mannen ikke kan tillate seg å inneha som mannlig identitet, eller som maskulin representant, uten at det er spesielt spesifisert hvilke maskuliniteter dette er spesielt gjeldende for. At valøren for maskulinitet er vilkårlig, bekrefter også Lorentzen i sin videre beskrivelse av mannlighet og mannlighet:

Menns livsverden har vært preget av strenge ideer om hvordan menn skal være, og av tanken om at ethvert lite brudd med denne ideen er en risikoatferd som kan føre mannen inn i umannlighetens sumpete tilværelse. Bak den iherdige etableringen av «et ekte mannfolk» lurar alltid muligheten for umannlighet: Enten er det for mye alkohol (eller for lite), for mye feminitet, for feig, at man er for feit, har for mange følelser, eller andre kroppslige eller identitetspregete spor som kan føre mennene ut i marginalen.¹²⁹

Også Connell snakker om «true masculinity» som noe som uttrykkes kroppslig, gjennom handling og ikke-handling:

¹²⁷ Rodowick, D. N., *Wide Angle*, 1982:8. (Sisert i Steve Neale. *Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream media*. 1983.)

¹²⁸ Malone, Michael. *Heroes of Eros. Male sexuality in the movies*. 3.

¹²⁹ Lorentzen, Jørgen. *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. 11.

True masculinity is almost always thought to proceed from men's bodies – to be inherent in a male body or to express something about a male body. Either the body drives and directs action (e.g., men are naturally more aggressive than women; rape results from uncontrollable lust or an innate urge to violence), or the body sets limits to action (e.g., men naturally do not take care of infants; homosexuality is unnatural and therefore confined to a perverse minority).¹³⁰

Her indikerer også Connell, i likhet med Lorentzen at ikke alle handlinger er ansett som maskuline. Det er visse handlinger som må begrenses dersom de anses for å være etablert som *feministerte*. Slik handling (som å gi uttrykk for å være homoseksuell, eller/og å vise følelser) synes å ødelegge identiteten hans. Malone skriver om rollen som den mannlige «elskeren» som en slags marginalisert maskulinitet i forbindelse med romantiske komedier:

The movies implied that only a foreigner was dilettantish and feminized enough to waste his time living for love; American men had more important things to do. This stereotype appears decade after decade in sex comedies in which the heroine must choose between three types of men.¹³¹

Flere eksempler på slike «elskere» finner vi i serien *Sex og Singelliv*. Mannen som opptatt av kjærlighet eller seksualitet er, som Malone indikerer, gjerne sett på som uintelligent. Og selv om vi har mange eksempler på mannlige roller som bryter med en slik stereotyp, kan det fremdeles synes at det er stereotypene som gjerne er regelen. Han er i hvert fall ikke forenelig med *hard kropp*. Den seksuelle akt forbindes med å være *inaktiv*. Det er ingen handling som driver et narrativ fremover, sett fra et perspektiv der aktiv handling som gjør en forskjell i verden er det som betyr noe, og verdsettes. Teorien om at mannen som seksualisert objekt for et begjærende blikk er inaktiv, er også understøttet av Steve Neale:

we are offered the spectacle of male bodies, but bodies as objects of erotic display. There is no trace of an acknowledgement or recognition of those bodies as displayed solely for the gaze of the spectator.¹³²

Teorier om populærkulturens arketyper og troper, er interessante å bruke for å se etter tilsvarende mønstre i andre type filmer enn de der stereotypene rundt kjønn kan synes å være mer kamouflert. For eksempel er det interessant å undersøke forestillingen om at mannen er aktiv og kvinnen passiv i avant-garde-film og i kunstfilmen. I *Turist* er det mannen som gjør seg selv passiv, og

¹³⁰ Connell, R. W. *Masculinities*. 45.

¹³¹ Malone, Michael. *Heroes of Eros. Male sexuality in the movies*. 3.

¹³² Neale, Steve. 1983:18.

utleverer seg selv i det at han fremstår som ynkelig når han blottes sitt indre. Kvinnen er avholdende og himler med øynene i sin reaksjon. Hun kjøper ikke hans iscenesettelse av seg selv som familiens og samfunnets offer. Hun vier liten forståelse for «klovneriet» hans. Ikke bare dét, men mannsrollen er her også lite handlekraftig. Det er kvinnen, Ebba, som tar fattede avgjørelser, men samtidig fremstår noe følelsesmessig avstumpet og kald, og lite forståelsesfull. Dette bryter både med den tradisjonelle oppfattelsen om kvinner og menn. Ikke bare gjelder dette i populærkulturen, der kvinnen oftest har rollen som den som alltid blottes sine følelser og som er den handlingslammede som alltid må lide, men også det man mer og mindre ubevisst ser på som normalt i samfunnet. Når det kommer til uttrykk av følelser, er det tradisjonelt nok kvinner som har eneretten på det å uttrykke sorg og frykt. De kan fort i sjangerfilm reduseres til emosjonelle vesener som lar seg styre i stor grad av sine følelser, og er for hysteriske til å handle fattet (denne påstanden ble ironisk nok også brukt som argument for at kvinner ikke fikk stemmerett en gang i tiden). Mens kvinnen var den som uttrykte følelser, men samtidig var passiv, var mannen rolig og fattet, men den som handlet. Unntaket er det raseridrevne mannedyret.

DEN SELVBEVISSTE GRÅTEN: EN POLITISK FØLELSE

I scenen der Tomas betror seg til Ebba, legger han ut om det som er grunnen til at han har «sviktet sitt instinkt» – utover å løpe vekk fra familien i en krisesituasjon for å berge sitt eget skinn. Det er hensiktsmessig å anta at det er en intensjon ved å la Tomas gråte en uortodoks gråt. Östlund har selv forsøkt å motvirke publikums sympati med Tomas: «Det handler igjen om forventningen til mannen. I researchen søkte jeg på Youtube etter ‘worst man cry’, type gråt hos en mann som har sine følelser inne for lenge. Det har vært inne for lenge. Det er gråt som ikke er poetisk, slik vi ser på film, den er ikke subtilt nok spilt ut. Da vekker den ikke medfølelse, men noe annet.» har Östlund uttalt i et intervju med Morgenbladet.¹³³ Jeg har selv forsøkt å google «worst man cry». Foruten lenker til filmen *Turist* selv, og Ruben Östlunds videostunt, der han imiterer noe jeg velger å tro er den typen gråt han sikter til, som reaksjon på at «Turist» ikke ble Oscar-nominert, troner en annen videoen på toppen¹³⁴. Det er vanskelig å skulle beskrive denne gråten for noen som ikke har hørt lyden, men det kan minne om en blanding mellom en sau som hylter høyt og umotivert, og et barn som skriker. Den oppleves for meg på mange måter som

¹³³ Østli Jakobsen, Hanne. «Intet mer enn innsikt», intervju på trykk i Morgenbladet 28.11.2014

¹³⁴ «Best Cry Ever? Worst Cry Ever? — Intervention.» *Youtube.com*. 25.05.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=yyLjk-xT8Eo>.

Östlund beskriver: En gråt jeg selv kjenner at jeg ikke får medfølelse med, gitt de triste omstendighetene – angivelig et klipp fra et talkshow, der en annen mann først betror at han elsker mannen som så bryter ut i denne – kan vi kanskje kalle det svært eksentriske – gråtingen. Det er ingen tvil om at den er ektefølt, og nettopp kanskje derfor er det ubehagelig å erkjenne at man heller vil le enn å føle med når klippet spilles av. Dette er også interessant, med tanke på at det å spille på *pathos* – følelser vi selv kan identifisere oss med – som regel vil få tilskueren til å kjenne på den samme følelsen som personen man først identifiserer seg med på skjermen. Pathos, og særlig gråten, er et av de sterkeste virkemidlene av de tre retoriske bevismidlene pathos, logos og ethos, og som kraftigst appellerer til handling, nemlig følelsene vi selv får av det vi persiperer. Oversetteren av Aristoteles' «Om diktekunsten», Sam. Ledsaak, skriver i en anmerkning til Aristoteles' tanker om nettopp viktigheten av «den medmenneskelige følelse» i forbindelse med kapittelet om tragedien:

Den medmenneskelige følelse det er tale om, tør være det engasjement, den delaktighet man uvilkårlig føler, og som griper en når man i livet og i teatret blir vidne til dramatiske begivenheter. Denne delaktighet kan gå over i f.eks. en intens medlidenhet. Den kan imidlertid også parres med en slags skadefryd, som når en ond faller i ulykke. Det greske ord er simpelthen «filantropisk», visse begivenheter vekker ikke filantropiske følelser, følelser som man omgir de begivenheter med hvor det menneskelige står på spill og hvor vår kjærlighet til mennesket vil fremme det menneskelige. Noen fortolkere taler her om en sans vi skal ha for «poetisk rettferdighet», hva det nu kan være.¹³⁵

En publikummer som identifiserer seg med en karakter i fiksjonen, bør reagere med å bli trist eller glad når karakteren personen leser om eller ser på blir det. Som Hugo Münsterberg også skriver, er også nærbilder, som det av Tomas, ekstra betydningfulle for å identifisere oss med karakterer på skjermen: «The enlargement by the close-up on the screen brings this emotional action of the face to sharpest relief.»¹³⁶

Men Tomas gråter en type gråt designet med intensjon fra filmskaperen vil få tilskuerne til å reagere på alle andre måter enn *den medmenneskelige følelse*, men snarere med avsky, sinne eller latter. Noe man med større sikkerhet kan anta, enn hvordan publikum reagerer – da jeg ikke har foretatt en kvantitativ undersøkelse av publikums reaksjoner – er hva kona Ebba kommuniserer at hun føler. Hun ser ikke ut til ville ta Tomas seriøst. Hun himler med øynene, og den oppgitte kroppsholdningen, er noe som indikerer at hun på dette tidspunkt har svært lite empati med

¹³⁵ Aristoteles. Om diktekunsten. Grøndahl og Dreyers Forlag AS 1989:26.

¹³⁶ Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. 48.

mannen sin. Hun signaliserer at hun heller ikke føler seg komfortabel med at han gråter ute på gangen, og heller vil at han skal gråte inne i leiligheten foran ungene. I tillegg er det rimelig å anta at tilskueren inntar Ebbas subjektive vinkling og fokalisering i gråtescenen, som filmen inviterer tilskueren til, gjennom tonale grep. Dermed kan tilskueren få mer empati med henne, noe som også er avgjørende for at ikke bare gråten i seg selv, men også scenen fremstilles latterlig. Dette redegjorde jeg for i eksempelet der jeg sammenlignet Tomas' gråt med Leland Palmer i *Twin Peaks*. Det mest avgjørende synes likevel å være at forventningen til mannen brytes, og at scenen dermed kan virke provoserende. Ville Tomas fått mer empati om han hadde tatt det som en mann, og kontrollert følelsene sine?

Å LEGGE LOKK PÅ FØLELSER: ELIMINERING AV FEMINISERTE EMOSJONER

Det at karakteren til Tomas inntar en rolle som uansvarlig, og inaktiv, men som samtidig ikke evner å beherske, eller kontrollere følelsesutbruddet, gir assosiasjoner til et barn, eller en tilbakestående. Mannen som handler som et «barn» er ikke et nytt fenomen i filmsammenheng omkring maskuliniteter. I *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* argumenterer Clara Clover for en teori innen slasherfilmen, der morderen kan innta noe av den tilsvarende tilstanden: Den voksne «gutten» blir konfrontert med en seksuelt opphissende kvinne, og må reagere med å drepe denne kilden som påkaller disse ukontrollerte, eller kanskje ulovlige/tabubelagte følelser.¹³⁷ Clovers idé er interessant, og selv om den anvendes i en svært kjønnsstereotyp og klisjefylt sjanger der bidragene ofte inneholder scener og arketyper repetert til det latterlige, kan teorien likevel foreslå noe om underbevisste valg og tanker omkring kjønn. Ved at å innta en umoden, barnlig karakter, som for å slippe å forholde seg til realitetene, og måtte handle aktivt som ansvarlig voksen, gjør Tomas samtidig seg selv umyndig. Han faller helt ut av en voksen verden. Hvor ofte kan en kvinne på film tillate seg en slik atferd?

Som jeg gjorde rede for i teoridelen, er det interessant at emosjonen aggressivitet er opphøyet hos flere maskuliniteter. I enkelte tilfeller vil aggressivitet som maskulin egenskap eller valør settes høyt i et system for maskulinitet, mens andre følelser er å anse som feminiserte og derfor ikke maskuline. Motsatt, kan uttrykk for og handling basert på aggressivitet sees som lite attraktivt, eller opphøyet. Dette er følgelig hvorfor jeg ønsket å drøfte klasseaspektet. Aggressivitet blir en

¹³⁷ Clover, Clara J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. 28.

valør som ofte er betinget av klassetilhørighet som diskurs. Jeg vil derfor hevde at emosjoner som valører har ulik verdi for en maskulinitet etter hvilken kontekst den trer inn i. På bakgrunn av mine drøftinger – der jeg har pekt på at emosjoner ansees som feminiserte, og derfor må en mann vise at han er «mann nok» om han skal vise følelser – vil jeg påstå at det å generelt vise for mye følelser som mann sjeldent anses i medietekster som noe opphøyet ideal for maskuliniteter. En kan anta ut fra dette, at det kan sees som mer opphøyet å kontrollere følelsene sine som mann.

Carl Jung skilte mellom *selvet* konstruert i transaksjon med det sosiale miljøet, diskursen, og det kjente begrepet «persona». Men også om selvet formet i det ubevisste, som ut av undertrykte elementer tenderer mot å være motsatte, og opposisjonen er i et større utstrekning kjønnet: «The repression of feminine traits and inclinations causes these contrasexual demands to accumulate in the unconscious.»¹³⁸ Ser man enkelte nordiske filmer fra 2000-tallet i lys av Jungs teori, er det påfallende at det eksisterer en etablert tradisjon med et større utvalg av innesluttede menn. Disse kan synes å være medvirkende, eller tilbaketrunkne maskuliniteter, selv om de fremstilles som stakkarslige outsiders. Eksempler på slike følelsesavstumpede menn finner man, i filmer som *Stabukker* (2015, Grímur Hákonarson), *Historien om den sjenerte giganten* (2015, Dagur Kári) og *Hoggeren* (2017, Jorunn Myklebust Syversen). Som menn utviser de apati, noe som kan sees som undertrykking av følelser. Men undertrykkelsen av *feminine trekk* kan også være en grunn til at de mannlige følelsesavstumpede protagonistene i slike filmer er langt mer akseptert, og kanskje også i ulike diskurser ansett som opphøyet maskuliniteter i nordisk sammenheng.

DET MASKULINE JEGET: MASKULINITETSVALØRER SATT I SYSTEM

Basert på teoriene om hard kropp (Jeffords, Connell, Lorentzen) og manndom som æreskodeks (Kolnar), i sammenheng med forestillingen om opphøyet egenskaper for maskuliniteter (frem satt av Lorentzen, Connell og Jung), kan det sees som at *Jeget* til Tomas altså trues når han svikter forventningene til sin egen manndom, noe som også speiles i Ebbas fokaliserings.

Turist leker med maskuliniteten ved at Tomas svikter den på flere plan: Han lever ikke opp til sin sterke og veltrente kropp, ei heller til sin forventede *handlekraft* som mann, pappa og *hard kropp*. Når han så innrømmer at han gjorde feil, feiger han ut og gjør seg til et ynkelig offer, på konas

¹³⁸ Jung, Carl G. «The relations between the ego and the unconscious». *Collected Works*, volume 7: Two Essays on Analytical Psychology. London: Routledge & Kegan Paul, 1953 [1928]: 187.

bekostning. Han lar henne dessuten få objektivere og definere ham i denne gråtescenen. Her svikter Tomas sin identitet som mann på fire måter. Dette kan sees som valører for hans maskulinitet: Hans ære og ethos som mann (holdninger, personlighet, verdier, kropp), sin estetikk (muskuløs kropp), sin fysikk (forventet handlekraft, kropp), og dermed også sin identitet (*Jeget*, kropp). Og fordi rollen Tomas bryter med forventede mannlige stereotypier, bryter det også med en forventet mannlig handling i virkeligheten også – altså tilskuerens forventning. Som han selv så eksplisitt sier det selv:

Tomas: Fattar du vad för patetist det är att vara den här personen? Och jag... jag kan inte leva med honom längre. Jag vil inte göra det. Det är inte bara du som är ett offer her. Jag är för fan också ett offer. Jag är et offer för mitt instinkt.

Så langt har jeg antydnet og argumentert for en tenkt kvote for opparbeidet maskulinitet som en mann kan ha, der et tenkt behov for å uttrykke maskulinitet, eller handle maskulint, varierer etter intensitet–styrke (verdi/valør), for så å kunne tillate seg å vise en gitt mengde av følelser, eller intensitet av følelser, her tenkt som feminiserte uttrykk. Slik kan han beholde sin status i en tenkt hierarkisk maskulinitetsmodell, med utgangspunkt i opphøyede valører for maskulinitet som jeg tidligere har drøftet.

Felles for samtlige av de maskulinitetene jeg har tatt for meg i denne oppgaven som passer for *opp høyet maskulinitet*, er at de alle foretar en positiv handling, som førerer til en forskjell.

Handlingen må enten bære narrativet fremover, eller den må være en handling som indikerer høy moral, etter vestlige premisser. Slik konnoterer handlingen som tegnuttrykk gode verdier som gjør seg gjeldende for den gode hvite helten. Ved å bygge opp en maskulinietskvote, kan en fremstille en hypotese om at en mann må handle etter en viss gitt mengde, eller etter en viss gitt intensitet, for å leve opp til sitt uttrykk. For beskrive dette med utgangspunkt i Judith Butlers kjønnteori, kan man si at det er å drive «boying». Ved å reprodusere normene som er gitt for sitt kjønn, ved å repetere disse, blir de odontologiske: «Du blir ei jente, et kjønn, et kjønn objekt nettopp gjennom disse gjentakelsene»¹³⁹. Og slik gjør mannen også sitt kjønn i samtlige settinger. Tomas gjør ikke dette. Derfor kan en argumentere for at karakteren hans bryter med det etablerte. Men kunstfilmen kan også være konservativ når det kommer til representasjon av kjønn. Hvis det ikke var noen som helst sannhet i det at kunstfilmen kan være konservativ, ville heller ikke Tomas som karakter vært interessant som representasjon på en maskulinitet.

¹³⁹ Mortensen, Ellen et al. *Kjønnteori*. 83.

TILSKUERENS VIKARIERENDE SKAMFØLELSE

«Shame is manifest in a pervasive sense of personal inadequacy that, like the shame of embodiment, is profoundly disempowering.»

- Sandra Lee Bartky¹⁴⁰

Med *Turist* har Östlund også en personlig agenda. Hans tidligste filmer har også som nevnt handlet om menn som ikke lever opp til normene for maskulinitet. Som jeg nevnte innledningsvis, plasserte Östlund sine egne foreldre foran kamera i sin eksamensfilm *Familj igjen* (2001), 23 år etter at de skilte seg, i et ønske om å forstå hva som skjedde. Resultatet er nesten like tragikomisk som Östlunds senere filmer har blitt: En sta pappa som til tross for at han vet at han blir filmet, ikke evner å innrømme skyld, men blir heller irritert når han blir konfrontert med å ikke ha tatt ansvar i den lille familien på tre. Filmens noe ubehagelige tone tar form så fort vi forstår at det er pappaen som ikke klarer å innrømme at han var for egoistisk til å *handle* ansvarlig, og ta vare på sin egen familie. Det samme teamet springer over i *Turist*. I begge tilfeller er det vi som tilskuere som i stedet kjenner på skammen som hovedpersonen burde kjenne på, men utad virker for stolt til å erkjenne. Forskjellen er at i fiksjonsfilmen innrømmer pappa alt, og det er denne innrømmelsen som kan oppleves som selve høydepunktet i filmen – også rent emosjonelt – ved at følelsene blottes på et maksimum. I motsetning, er det lite følelser som utleveres i *Familj igjen*. Ingenting eskalerer, ingen melodramatiske effekter, og mor og far går hvert til sitt uten å ha løst noen ting.

Selv om karakteren på skjermen ikke viser tegn til å føle skam, når det meste tilsier at hen burde gjøre det, er det oss selv som tilskuere som føler på denne følelsen, fordi vi identifiserer oss med karakteren Tomas på skjermen. Som tidligere nevnt, er stil og virkemidler i *Turist* – som i dette tilfellet gjelder lange tagninger og klipperytme – i tillegg til vår emosjonelle identifisering med karakteren, avgjørende for en tone som gjør at vi skal føle empati med Tomas. Først når vi gjør det, kan vi bli konfrontert med vår egen forventning, når karakteren vi identifiserer oss med heller skuffer oss i sin handling. Identifikasjon går også på at en tilskuer tenker at hen ville handlet som han. Når han handler annerledes enn forventet, passer det ikke inn i et moralsk kart.

¹⁴⁰ Bartky, Sandra Lee. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge. 1990. 85.

Også det faktum at enkelte elementene er repetetive, skaper helt klart et mønster i hvordan den diskursive organiseringen kan styre tilskuerens opplevelse og oppfatning av den fortalte historien. Her tenker jeg på gjentakende scener: Scenen der Tomas har vært feig og ikke ville innrømme skyld, og frem til gråtescenen, der han fremstår stakkarslig. Eksempler på dette er alle gangene Ebba ydmyker ham, avviser ham, til at han blir låst ute fra rommet, som øker i takt med at scener der Tomas viser sårbarhet og anger også øker. Det topper seg med scenen der Tomas roper mot fjellet, i scenen der tilskueren foreløpig tror han har gjort seg så sårbar som han kan, før den påfølgende scenen som kanskje er toppen i ydmykelse: Der Tomas og vennen Mats (Kristofer Hivju) sitter med hver sin øl på afterski, og en dame kommer bort og sier venninna hennes synes Tomas er kjekk. I løpet av denne ene tagningen går stemningen i bildet fra å gi et inntrykk av at Tomas er kul og kjekk, han får selvtillit - til det totalt motsatte, da damen kommer tilbake og sier det var en misforståelse. Det var visst en annen fyr som var kjekk. Mats svarer med bli svært aggressiv, og det hele oppleves i stedet latterlig pinlig. Disse to scenene bygger sterkt opp om vår sympati med Tomas, frem til gråtescenen. Det er fordi vi fornemmer at han føler skam, og kan identifisere oss med denne følelsen. Men det at han kjenner skam trenger ikke bety at han erkjenner skyld:

Shame is an evaluative statement by the self in relation to the self, and this distinguishes it from guilt, which is an evaluative statement by the self in relation to an action one has committed.¹⁴¹

Som Tarja Laine poengterer i sin analyse av *Sin – A Documentary on Daily Offences* poengterer, er skyldfølelse ikke nødvendigvis noe som automatisk kommer med skamfølelse. En kan skamme seg over å ha dummet seg ut, men likevel ikke føle at en står til gjeld for noe en selv har gjort. På samme måte kan jeg skamme meg over en annen person, uten å føle at jeg må påta meg ansvaret for å «gjøre det godt igjen». Det er slik det kan se ut til å være i Tomas' tilfelle. Og her kommer en annen innvending: Tomas ser ikke helt ut til å skamme seg over at han velger å fremstille seg selv som offer. Dette kjenner derimot vi som tilskuere på. Den samme følelsen beskriver Laine:

It is clear that emotional identification, empathy or substitute shame (shame by proxy) toward the Other are not at stake here. What makes the spectators feel ashamed is not so much what the Other does, but rather the fact that the Other is not ashamed of what he or she does, of publicly confessing the most intimate details of his or her life. The spectator cannot possess the Other, because the Other does not cease looking back at the spectator. This confrontation with the Other's intimacy is, according to Slavoj Žižek, where we encounter the function of shame at its purest: «it opens up with the prospect of the total 'transparency' of the human being¹⁴²

¹⁴¹ Laine, Tarja. *Shame and Desire: Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. 20.

¹⁴² Ibid. 41.

Men i motsetning til *Sin*, der folk bevarer sine pokerfjes, er Tomas en som handler helt motsatt av det hans kjønn tilsier at han har tillatelse til å gjøre.

ESTERISK DEMOKRATISERING GJENNOM TONALITET?

Filmteoretiker André Bazin mente filmen var et sakrament, et alter der det transsubstansielle ofte finner sted. Samtidig var denne oppfattelsen for Bazin beslektet med en politisk forestilling om demokratiseringen av filmisk persepsjon, på den måten at tilskueren likte å ha friheten til å scanne bildets felt på flere plan, for å finne mening.¹⁴³ Denne friheten gir rom for mer tenkning. Det er derfor interessant å snakke om *estetisk demokrati* i forbindelse med egenskaper eller karakteristikk som opphøyede og ikke, også innen estetikken og i kunstuttrykk. Betydningen av hva som er sett som gode og dårlige egenskaper skinner ofte igjennom i filmens tonalitet og stiluttrykk, som igjen er underlagt konvensjoner – eller snarere et hierarki – for fortelling. Som jeg var inne på i analysedelen, snakker Gry Rustad og Timotheus Vermeulen bevisst om hierarki (eller klassesystem), for å begrepsliggjøre klippelengde og estetisk likestilling mellom oppmerksomhet rettet mot aktiv handling og det som ikke er aktivt overhodet i audiovisuelle medier.¹⁴⁴ De foreslår at det de har kalt «the late cut» som distansert nærbilde, forlater totalt de representative kategoriene plott, handling, og karakter:

It instead inhabits a discursive space, a discursive situation and/or a discursive mind that presents us with a world that exists (and asserts itself) in its own right. If one were to interpret this cut by way of a hierarchial discourse of imageness (where the sayable dominates the visible), its meaning would be lost; however, if one looks at it through a democratic lens of imageness (where the sayable is subsumed by the visible), it takes on the kind of knowledge neither the programme nor the audience could do without.¹⁴⁵

Ut i fra samme prinsipper kan vi diskutere personkarakteristikk, og hvilke som er mer favorisert enn andre i et hierarkisk system. En kan ofte hevde at det eksisterer en ubalanse, altså *ikke* likestilling, for karakteristikk og egenskaper knyttet til kjønn som representeres i audiovisuelle medier. Fordi det ikke er balanse, ved at tone og stil tydelig signaliserer hva tilskueren skal oppfatte som dårlige og gode egenskaper på film, kan en slutte at det samme gjelder for personlighetstrekk knyttet til kjønn. Gjennom implisert holdning til filmatiske konvensjoner og

¹⁴³ Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Blackwell publishing, 2000: 76-77.

¹⁴⁴ Vermeulen, Timotheus og Rustad, Gry. *Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', Mad Men and the 'late cut'*. 2013.14.

¹⁴⁵ Ibid. 14.

samfunnets konvensjoner om kjønn, vil jeg hevde at medieteksten tonalt dikterer hva som er gode og dårlige egenskaper for kjønn i en medietekst.

Martha Nussbaum går så langt som å si at det å skape forestillinger om hva som anses som mer og mindre dydig, eller onde og gode egenskaper, er skadelig. I *Litteraturens etikk* problematiserer hun den hierarkiske skjevheten vi har i samfunnet, godt representert og underbygget i populærkulturen. «Hvordan utvikler folk respekt for andre og demokratisk jevnbyrdighet?» spør hun retorisk. I et eget kapittel, kalt *Moralske (og umoralske) følelser*, problematiserer hun idéen om «det onde» og «det gode» som et universelt fenomen. Her snakker Nussbaum blant annet om «ondskapens akse», som truer «den gode nasjon», dens renhet:

Folk synes det er fortrøstningsfullt å se seg selv som deltakere i en gigantisk «sivilisasjonskrig» der gode demokratiske nasjoner står steilt mot påstått dårlige religioner og kulturer fra andre deler av verden. Populærkulturen gir altfor ofte næring til denne verdensoppfatningen når de lar de gode karakteres problemer bli løst ved at en eller flere «skurker» dør. Ikke-vestlige kulturer er heller ikke blottet for slike skadelige tenkemåter. Hindu Right-bevegelsen i India har for eksempel lenge gitt et bilde av India som låst i en kamp mellom hinduismens gode og rene krefter og en rekke farlige «fremmedelementer» (og med dette mener de muslimer og kristne, selv om begge disse gruppene har like lang historie på det indiske dubkontinentet som hinduene). Her er også populærkulturen hentet inn: Klassiske episke historier gjenfortelles i populære tv-serier der all kompleksitet er fjernet og karakterene beskrives som «gode» og «onde» på en måte som lar tilskuerne identifisere de «onde» med en islamistisk trussel¹⁴⁶

På samme måte som at man kan plassere mennesker, handlinger, religion, kultur eller nasjoner innenfor kategorier som «gode» og «onde», og andre beskrivende begreper som er ladet med positiv eller negativ verdi, kan det samme konseptet overføres til valører for hva man ser på som opphøyde og mindre opphøydede karakteristikk for kvinner og menn. Mitt tankeeksperiment med opphøyet maskulinitet i maskuliniteteshierarkiet går ut på samme prinsipper: Å identifisere hva som i ulike situasjoner er ansett som gode og dårlige maskuline egenskaper.

INTERSUBJEKTIVITET GJENNOM KROPPSLIG BEVISSTHET

Jeg har gjennom oppgaven indikert at kroppen som valør på dårlige og gode maskuline egenskaper potensielt har sterk appell, fordi det potensielt rommer flere tegn, men mest avgjørende er det også et ikon på mennesket. Dermed er kroppen det tilskueren sterkest identifiserer seg med i kraft av å selv være et menneske. Men kroppen som tegn er også uttrykk for noe mer, noe nærmere

¹⁴⁶ Nussbaum, Martha C. *Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne*. Pax forlag, 2016: 196.

tilskueren. Som Tarja Laine argumenterer, er forholdet mellom film og tilskuer basert på en gjensidig kapasitet til også å være i besittelse av erfaring gjennom felles strukturer av iboende forestillinger: «The realm of bodily intersubjectivity is also the origin of (cinematic) emotions as it is of perception and sensation, displaced from the perceiving subject and the perceived object.» Sagt mer konsist, er tilskuerens emosjonelle respons til film en aktiv form for kroppslig bevissthet, som har rot i «the capacity of the body to experience itself as ‘more than itself’»¹⁴⁷ Som Tarja Laine har redegjort for i *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, har intersubjektivitet en sammenheng med verden, en forpliktelse eller kontrakt der verden ikke er «prosjektert» eller «skapt», men heller hvordan man møter det. Måten film indikerer denne intersubjektive bindingen, og måten tilskueren relaterer seg til filmen i et intersubjektivt forhold på, kan tjene som grunnlag for å få innblikk i publikummerens ulike tilstander av engasjement. Hun bruker Sartre for å forklare hvordan kroppen og verdens interaksjon skjer:

In this model, emotions are viewed as an intermediary of one's relationship with the world as illustrated by intersubjective interaction. Yet in order to understand how the subject can engage with others in the world, one needs a concept that goes beyond the concept of consciousness (since the world is not a Cartesian projection) and that concept is the body.[...] This is why, in order to describe the cinematic experience too, it is necessary to acknowledge that the spectators access and emote towards cinema in and through their bodies. ¹⁴⁸

Og derfor kan også tilskueren føler seg utilpass når en karakter hen identifiserer seg med, bryter med forventningene til kjønnen hen representerer, som jeg også har vært inne på, og kan knyttes til hva som anses som positive og negative valører knyttet til den maskuline kroppen. Som jeg tidligere har drøftet i oppgaven, er Laura Mulvey både kjent og kritisert for å hevde at kamerablikket ikke er kjønnsnøytralt, men strukturert av mannlig eller maskulin persepsjon.¹⁴⁹ Kanskje kan en anta at et maskulint dominerende blikk fortsatt dominerer den filmatiske stil underbevisst, når det kan synes, etter mine drøftinger i denne oppgaven, at menn har lite tillatelse til å vise et fullt følelsesregister? Det kan i hvert fall se ut til at det fremdeles er visse normer som dikterer menn i samtlige maskuline representasjoner på film, også i uavhengige filmsjangre. Tomas i Östlunds *Turist*, er en karakter som er skapt for å vekke ulike følelser i tilskueren.

¹⁴⁷ Hansen, Mark. Sitert i Laine, Tarja. *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. 118.

¹⁴⁸ Ibid. 109.

¹⁴⁹ Clover, Clara J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 2015 [1992]: 8, introduksjon i ny versjon.

Angivelig er dette for å provosere gjennom en følelse omkring seg selv som ikke er ansett som tillatt i samfunnet. Men får Tomas egentlig lov til å blotte sine følelser fullstendig i filmen?

DET POLITISKE I DET STILISTISKE: BRYTNING MED DET ETABLERTE

«I sproget, som i ethvert semiologisk system, er det, som kendetegner et tegn, lig med det der konstituerer det.

Det er forskjellen, som skaber karaktertrækket, på samme måde, som den skaber værdien og enheden.»

– Ferdinand Saussure, Lingvistikens objekt¹⁵⁰

Et *estetisk demokrati* kan i denne sammenhengen speile et reelt samfunnsmessig demokrati, det kan kritisere det, eller være et ideal for det. Nussbaum mener man må gå inn på «sivilisasjonskrigen» på et dypere nivå, for å forstå de kreftene som virker mot respekt og gjensidighet i alle enkeltmennesker, i tillegg til de som gir støtte til demokratiet: Den indre sivilisasjonskrigen handler om inkludering og likhet. Derfor er det normaliserte stereotypier for kjønn, såkalte sjangertrekk ved sjangerfilmen som man som uavhengig film kan være en korreks til, slik Douglas Pye trekker frem som en av de fire faktorene som indikerer en films tone. Denne oppgaven tar Östlund med *Turist*, ved at rollen Tomas representerer en type mannlighet som av publikum blir utpekt som en karakter med dårlige egenskaper. Gjennom sin representasjon av hegemonisk maskulinitet og hard kropp, har han signert en usynlig kontrakt han ikke helt vet om han kan leve opp til selv. Han er påtvunget en personlighet og et handlingsmønster han viser seg å ikke være i besittelse av.

Men i stedet for at publikum ser denne karakteren som et bidrag til å skape mer inkludering av flere karaktertrekk til mannsrollen, bebreides Tomas for dette. Dette legger også Östlund opp til selv: Han vil provosere. Han vil ikke at tilskueren skal ha empati med Tomas. Gjennom å konfrontere folk med den klanderverdige virkelighet, og folk flest sin feighet, gjør man dermed et politisk grep. Man har gitt rom for følelsen av ubehag hos tilskueren, som tvinges til å møte og iaktta karakteren som gråter på egne vegne over å ikke strekke til som mann. Dermed gis det også rom for ettertanke om gitte kjønnskarakteristikker, og hvorvidt film speiler virkeligheten like mye som den former den.

¹⁵⁰ Saussure, Ferdinand. «Lingvistikens objekt», i (Red) Madsen, Peter; Madsen, Peter & Madsen, P. *Strukrualisme. En antologi*. Rhodos, 1970: 48.

AVSLUTNING

OPPSUMMERING

I denne oppgaven har jeg forsøkt å argumentere for hvordan karakteren Tomas i Ruben Östlunds *Turist* ikke har levd opp til maskulinitetsidealet han representerer, gjennom indeksikalske og symbolske *handlinger og følelser*, som valører for maskulinitet. Jeg har også argumentert for dette gjennom å se på stilmessige grep som utgjør filmens tone. Som tidligere beskrevet, handler tone, etter Douglas Pyes redegjørelser, mer konkret og avgrenset om filmens holdning eller «attitude» til filmens tema, til publikum, til konvensjoner som filmen vil påvirke eller føye seg etter, og til filmen som film i seg selv.

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet: *Hvordan fremstilles karakteren Tomas og hans mannlighet i Ruben Östlunds Turist?* som problemstilling. Jeg mener at jeg i denne oppgaven har argumentert for at han i enkelte scener fremstilles som umannlig, *ved å bryte med fremstillingen av de heteronormative karakteristikkene av mannlighet, og ophøyet maskulinitet i den vestlige verden*. Dette var mitt andre underspørsmål i oppgaven.

Fordi Tomas ikke har bygget opp det jeg vil foreslå er en kvote for den maskuliniteten han ikonisk og symbolsk representerer – *hard kropp* – passer ikke hans karakter lenger inn i kategorien hegemonisk maskulinitet. Han passer heller ikke inn i Connells maskulinitetshierarki. Ut i fra maktbegrepet, som Connells modell er basert på, passer ikke Tomas inn under marginalisert maskulinitet, når han «mister» sin manndom. Dette kan forklares ved at den marginaliserte maskuliniteten representerer maskuliniteter som tilhører en annen etnisitet-, og/eller kultur enn de som den hegemoniske representerer i den vestlige verden – det vil si hvit mann. Tomas er heller ikke homofil, så langt vi vet, og gir sterkt uttrykk for at han begjærer sin kone Ebba og han setter pris på å bli kalt kjekk av jenter på afterski. Samtidig er det vanskelig å se at Tomas fortsatt skulle passe inn i kategorien medvirkende maskulinitet, da han nettopp bryter for mye med disse egenskapene når han til slutt viser følelser, og lar kvinnen få overtaket i maktforholdet. Han nekter derfor å spille med i det patriarkalske «spillet» som rår i samfunnet og i kulturen.

Jeg stilte også underspørsmålet *Hvilke mannlige eller maskuline identiteter og personlighetstrekk forekommer ofte som opphøyede idealer i popkulturelle filmer, og kan de plasseres i en hierarkisk modell for maskulinitet?* Jeg mener jeg har presentert og redegjort for de ulike identitetene som opphøyede idealer for popkulturelle filmer. Jeg vil mene de kan plasseres i en hierarkisk modell for maskuliniteter, men den hierarkiske plasseringen avhenger, som jeg poengterte med min redegjørelse for valørbegrepet, av diskurs.

Ut i fra identitetene jeg har presentert og drøftet som opphøyede maskuliniteter, vil jeg mene at Tomas i *Turist* kan bli sett på som umannlig, fordi han ikke har samlet opp en kvote for sin maskulinitet forut for det jeg vil kalle en feminisert handling. Når Tomas gråter *den blottede gråt*, og samtidig innrømmer at han er et offer, kan dette sees som høydepunktet for hans umannlighet. Det undertrykte som over tid har vært gjemt og samlet opp i Tomas' samvittighet får utløp. Men selv om han gjør et forsøk på å være ærlig, er det likevel for sent. Han har mistet sin manndom. Det kan synes å være bare én måte å vinne den tilbake på: Å være helt. Dette er en idé som også foreslås i filmen ved at Tomas får sjansen til å bevise at han faktisk er «mann nok». Dette i en senere scene, der Tomas får lov til å «redde» Ebba ut fra tåken når familien skal stå på ski mot slutten av filmen. Slik vinner han tilbake sin tillit og ære som mann og *hard kropp*. Krisen er over.

FORTSATT TABU Å GRÅTE?

I teori og metode-kapittelet skrev jeg om viktigheten av den strukturelle analysen for å avdekke mønstre for kjønn knyttet til stereotypier, som kanskje er mer implisitte i det vi ser på som den mer frie og eksperimentelle medieteksten. Etter å ha foretatt denne analysen, er jeg mer sikker på denne påstanden. I arbeidet med å finne filmer der menn gråter, har jeg funnet forbausende få. Jeg har heller funnet filmer der menn fremstilles som stakkarslige, men som på tross av dette, faktisk lever opp til det å være en medvirkende maskulinitet i sine handlinger. Hva gjelder følelser, legges disse ofte lokk på. Connell argumenterer for Robert Blys innflytelsesrike kritikk av såkalte «myke menn» som har gravd seg inn i feminismen, og dermed har mistet sin «dype maskulinitet», og som er basert nettopp på den Junigske formuleringen om arketyrisk balanse.¹⁵¹ Når en legger lokk på en følelse som ikke er «tillatt», kan det trolig føre til at karakteren i stedet gjør noe annet, rent ubevisst. Kan det tenkes at også filmskaperen legger lokk på seg selv, rent underbevisst, til

¹⁵¹ Connell, Robert. W. *Maskulinitets*. 14.

tross for en trang til provokasjon? Og dermed oppstår den krampaktige gråten hos Tomas, i stedet for en gråt som antakelig ville gitt en enda sterkere skamfølelse hos tilskueren?

Som jeg tidligere har drøftet og hevdet, kan gråten Tomas uttrykker i en scene forut for «gråtescenen» (som jeg har gått dypere inn i) virke mer realistisk. Den kan synes å påkalle mer empati hos tilskueren, trolig fordi den er mer nøktern og rolig. Følelsen er av mannen kontrollert. Gråten som Tomas fremkaller senere, fremstår nærmest latterlig, og virker falsk. Kanskje derfor føler ikke tilskueren medynk. Men hvorfor kan ikke Tomas tillate seg å gråte en ektefølt gråt? En som skjærer inn til hjertet? Ville ikke det ha påkallet enda mer ubehag for tilskueren? Ruben Östlund har uttrykt et sterkt ønske om å gjøre opprør med *Turist*, noe som ikke er nytt for hans vedkommende. Han har gjort det til en signaturøvelse å bestandig være konfronterende i sin filmatiske stil. Men selv om man som avsender har en intensjon om å opprøre publikum og å skape debatt, må ikke det nødvendigvis resultere i at det er det ønskelige uttrykk som presenteres i den ferdige medieteksten. Jeg vil hevde at Tomas i *Turist* ikke får den fulle tillatelsen til å gråte ut en instendig og hjerteskjærende gråt. Om dette er bevisst eller ubevisst, vites ikke. Jeg vil fortsatt mene at det er konvensjonelle bremses selv i eksperimentell film, hva gjelder menn og underbevisste forestillinger rundt dem.

VIDERE FORSKNING

Connells modell for maskuliniteter er hyppig brukt, men også ofte kritisert for sine mangler, og for å være for fastlåst. Jeg har gjennomgående i denne oppgaven forsøkt å presisere at både hierarkiet jeg foreslår for identitetene, og valørene for maskuliniteter, er dynamiske og vilkårlige. Av den grunn har jeg forsøkt å se etter mønstre som kan fungere som oppsummerende for ulike opphøyede identitetstrekk for maskuliniteter i filmens verden. Det er også grunnen til at jeg bevisst har valgt å avstå fra å tegne noen modell eller akse for et tenkt maskulinitetshierarki. Hele mitt poeng er å illustrere at ulike valører for opphøyet maskulinitet styres av dynamiske dynamikker, og hele tiden endres etter hvilke andre maskuliniteter eller situasjoner valørene forholder seg til. Jeg håper denne oppgaven kan fungere som en inspirasjon til det å kombinere ulike teorier for å undersøke tenkte hierarkier for maskuliniteter rundt temaer som er tverrfaglige. Jeg har brukt teori og metode fra strukturalismen og semiotikken. Gjennom semiotisk og strukturell analyse kan en også se etter tydelige mønstre knyttet til kjønn i kulturelle uttrykk som trolig ligger mer latent enn den vi ser med det blotte øyet i popkulturen.

At etablerte normer omkring kjønn er mindre eksplisitte i ulike kulturuttrykk som tilhører en mer kunstnerisk fri og uavhengig tradisjon, må ikke nødvendigvis bety at de er et mindre problem. Tvert imot vil jeg hevde det motsatte. Når tanken blir styrt mer indirekte gjennom å spille på etablerte holdninger hos tilskueren, vil kanskje tilskueren tenke at man har mer frihet til å danne mening, uten å umiddelbart reflektere over at en som tilskuer til enhver medietekst har blitt ledet til å tenke på en viss måte, gjennom mediets virkemidler. Jeg håper dette bidraget kan inspirere til å også undersøke hvorvidt en medietekst faktisk er slik den gir seg ut for å være. For jeg vil fortsatt påstå som jeg gjorde innledningsvis, at det er i det skjulte budskapet i medietekster at analysen kommer til sin fulle rett.

KILDER

LITTERATUR

Aristoteles. Om diktekunsten. Grøndahl og Dreyers Forlag AS. 1989.

Bal, Mieke. «The Laughing Mice or: On Focalization», i *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* / The Porter Institute for Poetics and Semiotics 2 (2). 1981.

Barnes, Henry, «Force Majeure's Ruben Östlund: 'Men are made to feel like they should protect'.» *The Guardian*. 01.02.2016. Tilgjengelig: <http://www.theguardian.com/film/2015/apr/09/force-majeures-ruben-ostlund-men-are-made-to-feel-like-they-should-stand-up-and-protect-someone>.

Bartky, Sandra Lee. *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge. 1990.

Bhar, Oda. «Nordisk råds filmpris 2012: «Play».» *Rushprint*. 24.05.2017. Tilgjengelig: <http://rushprint.no/2012/09/nordisk-rads-filmpris-2012-play/>.

Bradshaw, Peter. «The Square review – Ruben Östlund turns art world satire into performance-art cinema». *The Guardian*. 29.05.2017. Tilgjengelig: <https://www.theguardian.com/film/2017/may/19/the-square-review-ruben-ostlund-elisabeth-moss-cannes-2017>

Cannon, Lou. *President Reagan: The Role of a Lifetime*. New York: Simon & Schuster. 1991.

Carrigan, Tim, Connell, Bob, Lee, John. «Toward a New Sociology of Masculinity», i *Theory and Society Vol. 14*, No. 5, September 1985.

Ciment, Michel. *Three Interviews with Stanley Kubrick*. Michel Ciment. 1982.

Cohan, Steven & Hark, Ina Rae (red.) *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Great Britain: Routledge, 1993.

Gibbs, John og Pye, Douglas. *Close Up 02: Movies and tone. Reading Rohmer. Voices in film*. Wallflower Press, 2007.

Clover, Carol. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015 (1992).

Connell, R. W. *Masculinities*. University of California Press, 1995.

Gran, Sissel. «Å Svikte i nødens stund». *Morgenbladet*. 28.11.2014. Tilgjengelig i Retriever.

Gulddal, Jesper & Møller, Martin. *Hermeneutik. En analogi om forståelse*. Gyldendal Danmark: 1999.

- Hestman, Ida Madsen. «Fem uforglemmelige Marlon Brando-øyeblikk – fra On the Waterfront til Apocalypse Now». *Montages*. 30.05.2017. Tilgjengelig: <http://montages.no/2014/09/fem-uforglemmelige-marlon-brando-oyeblikk-fra-on-the-waterfront-til-apocalypse-now/>.
- Hyams, Rosslyn. «70th Cannes Film Festival Golden Palm Jury announced.» *RFI*. 29.05.2017. Tilgjengelig: <http://en.rfi.fr/culture/20170425-70th-cannes-film-festival-golden-palm-jury>.
- Iversen, Gunnar. «Analysen. Jeg reiser alene (2011).» *Montages*. 24.05.2017. Tilgjengelig: <http://montages.no/2011/10/analysen-jeg-reiser-alene-2011/>.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies. Hollywood masculinity in the Reagan era*. Susan Jeffords, USA 1993.
- Jung, Carl G. «The relations between the ego and the unconscious». *Collected Works*, volume 7: Two Essays on Analytical Psychology. London: Routledge & Kegan Paul, 1953 (1928).
- Kjeldsen, Jens. *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorikk*. Spartacus forlag, Oslo. 2004.
- Kolnar, Knut. *Mannedyret. Begjær i moderne film*. Spartacus forlag, 2005.
- Kjørup, Søren. *Menneskevidenskabene*. København: Roskilde Universitetsforlag, 1996.
- Kristiansen, Lars Ole. *Paternalismens Fall. Kjønnshandlinger og fremtredende kvinneskikkelser i Menn som Hater Kvinner og Antichrist*. Masteroppgave i Film- og Fjernsynsvitenskap. Høgskolen i Lillehammer. 2012.
- Laine, Tarja. *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. P.I.E. Peter Lang. Brussels, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude. «Mytens strukturer», i Anders Heldal og Arild Linneberg (red.) *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo: Gyldendal. 1978 (1963).
- Lorentzen, Jørgen & Mühleisen, Wencke (red.) *Kjønnforskning. En grunnbok*. Oslo, Universitetsforlaget, 2006.
- Lorentzen, Jørgen, *Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. Oslo: Spartacus, 2004. Forlag, 2004.
- Louis, Eduard. *Farvel til Eddy Bellegueule. (En finir avec Eddy Bellegueule)*. Editions du Seuil, 2014.
- Lyngar, Marius. «Den Smidige Mannen», *Morgenbladet*. 25.05.2017. <https://morgenbladet.no/portal/2016/02/den-smidige-mannen>.
- Jung, Carl G. «The relations between the ego and the unconscious». *Collected Works*, volume 7: Two Essays on Analytical Psychology. London: Routledge & Kegan Paul, 1953 [1928]: 187.
- Malone, Michael. *Heroes of Eros. Male sexuality in the movies*. Clarke, Irwin & Company Limited, 1979.

Mortensen, Ellen, Egeland, Kathrine, Gressgård, Randi, Holst, Cathrine, Jegerstedt, Kari, Rosland, Sissel, & Sampson, Kristin. *Kjønnsteori*. Gyldendal Akademisk Norsk Forlag AS. 2008.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) i *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999.

Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. Dover Publications, 1970.

Neale, Steve. «Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream media.» *Screen* 24, 6. 1983.

Nussbaum, Martha C. *Litteraturens etikk. Følelser og forestillingsevne*. Pax forlag, 2016.

Peirce, Charles Sanders. «II. Semiotik», i (Red) Stjernfelt, Frederik & Dinesen, Anne Marie. *Semiotik og pragmatisme*. Gyldendal Danmark. 1994.

Pye, Douglas. «Movies and Tone» i Gibbs, John og Pye, Douglas (red) *Close Up 02: Movies and tone. Reading Rohmer. Voices in film*. Wallflower Press, 2007.

Rancière, Jacques, *The Future of the Image*. London. 2007.

Reiersen, Tonje Skar. *Tilbaketrasket maskulinitet: Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*. Masteroppgave i Medievitenskap, ved Institutt for Medier og Kommunikasjon, Universitet i Oslo. 2008.

Ricoeur, Paul. «Life in Quest of Narrative», i David Wood (red.) *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London and New York: Routledge. 1991.

Saussure, Ferdinand. «Lingvistikens objekt», i (Red) Madsen, Peter; Madsen, Peter & Madsen, P. *Strukturalisme. En antologi*. Rhodos, 1970 (1916).

Steinkjer, Mode og Svenningsen Rambøl, Espen. «Dagsavisen kårer de beste filmene i kinoåret 2014». *Dagsavisen*. 11.12.2014. Tilgjengelig i Retriever.

Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Blackwell publishing, 2000.

Sæther, Jens Marius. «Skredfaren». *Dagsavisen* 11.10.2014. Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/helg-nye-inntrykk/reportasjer/skredfaren-1.288944>

Tasker, Yvonne. *The Hollywood Action and Adventure Film (New Approaches to Film Genre)*. John Wiley & Sons, Inc. 2015.

Bordwell, David og Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*. The McGraw-Hill Companies, New York: 2004.

Vermeulen, Timotheus og Rustad, Gry. «Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', *Mad Men* and the 'late cut'». 2013. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjt020>

Williams, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, Vol.44, No.4, 1991.

Økland, Ingunn. «Har menn lov til å hulke?» *Aftenposten*. 28.12.2014. Tilgjengelig i Retriever.

AUDIOVISUELLE KILDER

FILMER/ TV-SERIER

- 13 Reasons Why* (Brian Yorkey, 2017) [netflix.no]
Aberdeen (Hans-Petter Moland, 2000) [DVD]
A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, 1971) [DVD]
American History X (1998, Tony Kaye) [DVD]
Armageddon (Michael Bay, 1998) [DVD]
Birkebeinerne (Nils Gaup, 2016) [DVD]
Blood Diamond (Edward Zwick, 2006) [DVD]
Bølgen (Roar Uthaug, 2015) [DVD]
Creed (2015, Ryan Coogler,) [DVD]
Den brysomme mannen (Jens Lien, 2006) [DVD]
En ganske snill mann (Hans-Petter Moland, 2010) [DVD]
En Sporvogn til Begjær (Elia Kazan, 1951) [DVD]
Etter Bryllupet (Susanne Bier, 2006) [DVD]
Familj Igjen (Ruben Östlund, 2002) [DVD]
Fargo (Joel Coen, Ethan Coen 1996) [DVD]
Fargo (2014–2016, Michael Uppendahl m.fl.) [hbo.no]
Funny Games (Michael Haneke, 1997)
Funny Games US (Michael Haneke, 2007)
First Blood (Ted Kotcheff, 1982) [DVD]
Foxcather (2014, Bennett Miller) [DVD]
Fucking Åmål (LukasMoodysson, 1998) [DVD]
Good Will Hunting (Gus Van Sant, 1997) [DVD]
Gudfaren (Francis Ford Coppola, 1972) [DVD]
Historien om den sjenerte giganten (2015, Dagur Kári) [DVD]
Hoggeren (2017, Jorunn Myklebust Syversen) [DVD]
Härligt är jorden (1991, Roy Andersson) [DVD]

Independence Day (Roland Emmerich, 1996) [DVD]
Independence Day: Resurgence (Roland Emmerich, 2016) [DVD]
Iron Man (Jon Favreau, 2008) [DVD]
Kampen For Tilværelsen (Bjørn Olaf Johannessen, Erlend Loe, Per Schreiner, 2014 – 2015) [hbo.no]
Kampen om Tungtvannet (Per-Olav Sørensen, 2015)
Kjærlighetens Kjøtere (Hans-Petter Moland, 1995) [DVD]
Kraftidioten (Moland, 2014) [DVD]
Mad Max: Fury Road (George Miller, 2015) [DVD]
Max Manus (Joachim Rønning, Espen Sandberg, 2008) [DVD]
Mig Äger Ingen (Kjell-Åke Andersson, 2013) [DVD]
Nobel (Per-Olav Sørensen, 2016) [DVD]
Okkupert (Erik Skjoldbjærg m.fl, 2015) [DVD]
On the Waterfront (Elia Kazan, 1954) [DVD]
Paradis: Tro (Ulrich Seidl, 2012) [DVD]
Paradis: Håp (Ulrich Seidl, 2013) [DVD]
Paradis: Kjærlighet (Ulrich Seidl, 2012) [DVD]
Play (Ruben Östlund, 2012) [DVD]
Populærmusikk fra Vittula (Reza Bagher, 2004) [DVD]
Raging Bull (1980, Martin Scorsese) [DVD]
Reflections in a Golden Eye (John Huston, 1967) [DVD]
Riverdale (Roberto Aguirre-Sacasa, 2017 – d.d) [netflix.no]
Rocky (1976, John G. Avildsen) [DVD]
Romeo + Juliet (Baz Luhrmann, 1996) [DVD]
Ronja Røverdatter (1984, Tage Danielsson) [DVD]
Scream: The TV Series (Jay Beattie, Jill E. Blotvogel, Dan Dworkin, 2015 – d.d) [netflix.no]
Stabukker (Grímur Hákonarson, 2015) [DVD]
The Avengers (Joss Whedon, 2012) [DVD]
The Beautiful Country (Hans-Petter Moland, 2004) [DVD]
The Fighter (2010, David O. Russell) [DVD]
The Gladiator (2000, Ridley Scott) [DVD]
The Patriot (2000, Roland Emmerich) [DVD]
The Revenant (Alejandro González Iñárritu, 2015) [DVD]

The Square (Ruben Östlund, 2017) [DVD]
The Wild One (László Benedek, 1953) [DVD]
The Wrestler (2008, Darren Aronofsky) [DVD]
Titanic (James Cameron, 1997) [DVD]
Troja (2004, Wolfgang Petersen) [DVD]
True Detective (Nic Pizzolatto, 2014-2015) [hbo.no]
Turist (Ruben Östlund, 2014) [DVD]
Twin Peaks (Mark Frost, David Lynch, 1990) [DVD]
Warrior (2011, Gavin O'Connor) [DVD]
What's eating Gilbert Grape (Lasse Hallström, 1993) [DVD]

VIDEOKLIPP FRA YOUTUBE:

Bastardpoet. «Best Cry Ever? Worst Cry Ever? —Intervention.» *Youtube.com*. 0.05.2017. [<https://www.youtube.com/watch?v=yyLJk-xT8Eo>.]

The Upcoming. «The Square – New clip (3/3) official from Cannes – Palme d'Or 2017.»
Youtube.com. 30.05.2017. [<https://www.youtube.com/watch?v=NaBTxBmc7vY&feature=share>.]