

Distant Voices, Still Lives - en film om minner og understrømmen av smerte i en engelsk familie. En narrativ analyse av *Distant Voices, Still Lives*.

Sammendrag: Dette essayet er en innholdsanalyse av filmen *Distant Voices, Still Lives* (Terence Davies, 1988) med fokus på erindringens ulike former, strukturer og meningsinnhold. I analysen benyttes særskilt filosofen Henri Bergson og sosiologen Maurice Halbwachs til å perspektivere minnet og erindring. Sentralt i siste del av essayet er analysen av et fotomotiv, hvordan fotoet er relatert til fortiden og dets symbolske funksjon i filmen.

Emneord: engelsk film, modernisme, minnet

Distant Voices, Still Lives - a film about memories and the undercurrent pain within an English family. A narrative analysis of *Distant Voices, Still Lives*.

This essay is an analysis of the content in the film *Distant Voices, Still Lives* (Terence Davies, 1988), an interpretation which focuses on the different forms, structures and meaning of recollection. In perspectivizing memory and recollection, the analysis particularly uses the philosophy of Henri Bergson and the sociology of Maurice Halbwachs. Central in the last part of the essay, is the analysis of a photo motif, how this photo is related to the past and its symbolic function in the film.

Keywords: British film, modernism, memory

Anne – Lise With: Høgskolelektor i filmvitenskap. Hovedfag i filmvitenskap ved NTNU, doktorgradstipendiat på 90-tallet. Har undervist ved Filmvitenskap, HIL siden 1992, nå Visuell kultur. Har forsket og publisert i følgende emner: kinopolitikk/ kvalitetsfilm, begrepet kvalitet og filmatisk representasjon av minnet i moderne film.

E – post: Anne-Lise.With@hil.no

Publisert på nett av Biblioteket, HIL

FORORD

Analysen av den engelske filmen *Distant Voices, Still Lives* (Terence Davies, 1988) er en filmvitenskapelig dybdeanalyse med fokus på erindringens former, stilistiske uttrykk og narrative funksjoner. Innfallsvinkelen til filmen er tematisk i den forstand at analysen og fortolkningen redegjør for hvordan filmen formidler smerten i den engelske familien filmen handler om. Sentralt i analysen er også erindringens ulike former, strukturer og narrative funksjoner. Filosofen Henri Bergson, forfatteren Marcel Proust og sosiologen Maurice Halbwachs benyttes til å perspektivere filmens erindringsdiskurser og temaer. I siste halvdel av analysen behandles et fotomotiv og dets symbolske funksjon i henhold til erindringstematikken.

I N N H O L D

Innledning	s 5
Biografisk univers	s 5
Realisme	s 6
Analytisk fokus: understrøm og kollektivt minne	s 7
Tidsdimensjonen	s 9
Et anslag av stemmer, familieritualer og minner	s 12
Kollektive erindringer og krysningspunkter	s 13
Polyfoni og kontraster	s 16
En struktur av minner, i kretsløp og ritualer	s 18
En annen subjektivitet og fars avvisning	s 21
Bryllupet	s 22
Mor som interessefokus	s 24
Fotografiet av far: det autentiske og fasaden	s 26
Fotoet: fraværets nærvær	s 29
<i>Still Lives</i> – merket av <i>Distant Voices</i>	s 30
You're married now...	s 32
Avslutning	s 34

DISTANT VOICES, STILL LIVES - en film om minner og understrømmen av smerte i en engelsk familie. En narrativ analyse av *Distant Voices, Still Lives*

"Most families come to terms with their history either by talking about or not talking about it – I make a public statement about it." Terence Davies i "Monthly Film Bulletin", oktober 1988.

Distant Voices, Still Lives (1988) er den første spillefilmen til den engelske regissøren Terence Davies (f.1945). Den er sydd sammen av to filmer: *Distant Voices* og *Still Lives*, førstnevnte på 45 minutter, den andre på førti. *Distant Voices* var ferdig i 1986 og fikk forhåndsvisning på National Film Theatre (ved British Film Institute) sommeren – 86. *Still Lives* ble omgående produsert, noe som gjorde den til spillefilm, en film som fikk den internasjonale kritikerprisen i Cannes i 1988. *Distant Voices* skildrer hverdagslivet til familien, og særlig søsknene Davies, på 40- og 50 tallet, med episoder og situasjoner fra både trivielle og mer dramatiske hendelser i hverdagen. Sentral i deres liv er moren, men ikke minst faren. Med sitt lunefulle humør dominerer Mr. Davies i stor grad livet i den katolske arbeiderklassefamilien. Filmens diskurs, forstått som fortellingen slik den fremtrer og filmens uttrykksplan, er fragmentert og episodisk; en flashback-struktur som veksler mellom flere tidsplan. Narrasjonen er strukturert rundt familieritualer som bryllup, begravelse og dåp, det gjelder også *Still Lives*. Denne andre delen skildrer hverdagslivet til familien Davies på 50-tallet slik det arter seg etter Mr. Davies' død. Vi presenteres for episoder fra hverdagen og voksenlivet til søsknene Davies. Også *Still Lives* er episodisk i formen, men i motsetning til *Distant Voices* er den kronologisk og med kun ett tidsplan i narrasjonen.

Biografisk univers

Filmen handler om regissørens egen familie og er således en selvbiografisk film. Men i betydningen 'selvopplevd' fordrer betegnelsen en spesifisering: Som yngstemann i en søskenflokk på ti barn (syv vokste opp, tre døde) var Terence Davies selv syv år da faren døde. Han har uttalt at han selv ikke husker mye fra tiden i familiens liv som filmens handling er lagt til. Hendelser og situasjoner vi presenteres for i filmen er det først og fremst andre i familien som har fortalt ham om. Filmens biografiske materiale er med andre ord opplevelser /minner hentet fra regissørens familie mer enn fra han selv. Om minnene i filmen og særlig de om faren som dominerer *Distant Voices*, har Davies uttalt: "Those stories that I heard when I was a child, became part of my own memories, because they were constantly talked about,

and because my father's influence was still obviously incredible, and still is, on all of us" (Monthly Film Bulletin: okt.1988). I manuskriptboka "A Modest pageant" (1992) sier han om søstrene og broren: "They talked about my father and the way he had treated them, and their telling of it was so vivid to me that their memories became mine" (Davies 1992: X1). *Distant Voices, Still Lives* er derfor mer familiebiografisk enn en selvbiografisk film, noe som nedfeller seg både i innhold og form. Det biografiske elementet understrekes ved at filmen benytter Davies-navnet, men filmen opererer ikke med like mange familiemedlemmer som det var i virkelighetens familie. I *Distant Voices, Still Lives* møter vi de tre søsknene Maisie, Eileen og Tony, samt foreldrene Mr. og Mrs. Davies (Tommy og Nellie). Andre sentrale karakterer er venninner og ektemenn. Det biografiske filmuniverset fylles med familie, arbeiderklasse-miljø, ungdomskultur og epoken 50-tall i England. Langt på vei er dette en film om en arbeiderklassefamilies hverdagsliv, dermed skulle den føye seg godt inn i rekken av britisk sosialrealisme. Den bryter imidlertid klart med de fleste estetiske særtrekkene i denne tradisjonen.

Realisme

I artikkelen "The poetry of the ordinary: Terence Davies and the social art film" (Screen 1999, 40:1) påpeker forfatteren Martin Hunt at *Distant Voices, Still Lives* er eksempel på en form for postmodernitet som viser hvordan det populærkulturelle er en del av det moderne livet og tilværelsen. Han mener at filmen ikke bruker sine referanser på en nostalgisk måte, men fremstiller de kulturelle referansene (populære sanger, filmer, radio-show mm) som integrert del av minnefortellingen. Hunt karakteriserer filmen som en ny type britisk film, en "social art film" som representerer: "(...) a blending of the British social-diffuse with some of the concerns of the European art films" (1999:11). I den forbindelse skriver han at Raymond Williams har benyttet 'social art film' i sin karakteristikk av filmer som *My beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) og *Wish you were here* (David Leland, 1987). Hunt mener at også *Distant Voices, Still Lives* sorterer under en slik betegnelse når han betrakter filmen som både tematisk og formmessig sentral i britisk 'social art cinema'. Men han er mer opptatt av å understreke at filmen viser hvordan tradisjonen fra den britiske sosialrealismen og europeisk kunsthåndverk i dette tilfellet inngår i en type postmoderne estetikk han mener er fremtredende i flere av Davies' filmer.

Det er lett å være enig med Hunt i at *Distant Voices, Still Lives* kan sees som resultat både av en europeisk kunsthåndverks tradisjon (i o m at den er utpreget modernistisk i

formen) og britisk sosialrealisme. Filmens mange populærkulturelle referanser, som i hovedsak består av melodier og sanger (diegetisk og ikke-diegetisk), men også allusjoner til musikalgenren, utgjør en fremtredende intertekstualitet i filmen. Først og fremst er imidlertid *Distant Voices, Still Lives* en blanding av britisk sosialrealisme og modernistisk kunstfilm, og - for å være kategorisk – en film der sosialrealismen tar seg av miljøet og arbeiderklassetemaet, mens modernismen tar hånd om formen, de mentale bildene og det utpreget poetiske billedspråket.

Til en viss grad kan filmen estetisk sett sies å fornye og videreutvikle både realismen og modernismen estetisk sett. Og det som kan betraktes som postmodernistiske estetiske grep i *Distant Voices, Still Lives*, oppleves verken som intertekstuell lek eller ironi. Referansene til kjente sanger og filmer er med på å risse opp et kart over kulturen, fortiden og familien, på en måte som gjør at det oppleves mer slik Hunt påpeker: de populærkulturelle referansene er en integrert del av minnefortellingen. Integrert er ikke minst den utstrakte bruken av sanger/melodier fra tidsepoken. Som oftest er dette ikke-diegetisk bakgrunnsmusikk hvis funksjon er å formidle både kulturell kontekst og stemninger. I enkelte scener fungerer musikken som kommentar til en situasjon eller et bilde.

Sangen er fremtredende i det diegetiske lydbildet. Det synges til fest og hverdag, som allsang, som spontan solosang. Sangen er en viktig del av både arbeiderklassekulturen som skildres og i familiekulturen hos Davies. Sangen er uttrykk for fellesskap, men avleder også oppmerksomheten bort fra ubehagelige situasjoner og følelser. Den utstrakte bruken av ikke-diegetisk og diegetisk musikk/sang er et motiv, et repeterende narrativt element i filmen, som bidrar til å understreke det rituelle ved filmens form og tematikk.

Analytisk fokus: Understrøm og kollektivt minne

Tittelen på essayet indikerer at et hovedanliggende er å få fram hvordan 'understrømmen av smerte' hos familien Davies' kommer til uttrykk i filmen og hva innholdet i en slik betegnelse består av. Jeg betrakter det smertefulle som noe som i stor grad formidles gjennom familieepisoder fra fortiden, slik dette kommer til uttrykk først og fremst i *Distant Voices*. Det er her det narrative nåtidsplanet som er basis for og kontrasteres mot opplevelsene i fortiden, på måter som gjør at man kan snakke om 'understrøm'. Betegnelsen 'understrøm' antyder at fortiden preger nåtiden. Det er da også primært i krysningpunktene mellom fortid og nåtid at fiksjonens karakterer fremstilles med tidsfylde, historie og følelser. Samtidig konnoterer 'understrøm' også det underbevisste; det som fins under overflaten, bak fasaden. I

Distant Voices blir understrømmen synlig gjennom bilder fra en fortid som ikke bare, men i stor grad, består av bilder som bærer smertefulle opplevelser. Fremtredende i *Distant Voices* er den filmatiske diskurstypen 'bevissthetsstrøm' i betydningen: "(...) den filmatiske representasjonen av mentale prosesser til personer som er deltagere i den filmede fortelling" (Braaten 1984: 39). *Distant Voices* er strukturert som en vedvarende og rytmisk narrativ veksling mellom fortids- og nåtidsplan. Det eksisterer imidlertid ikke kun ett fortids- og ett nåtidsplan i filmen.

Fiksjonens nåtid er midten av 50-tallet, filmens anslag er f.eks. lagt til midten av 50-tallet og starter med Eileen Davies' bryllup. Men *Distant Voices* inkluderer i alt tre perioder fra 50-tallet (tidlig på, midten av og sen - 50-tallet). Siden midt -50-tallet er fiksjonens nåtidsplan, blir da 'tidlig 50-tall' nok et fortidsplan i filmen, sammen med de to periodene på 40-tallet. Fortidsplanet består hovedsaklig av to perioder på 40-tallet, året 1940 og tidlig 40-tall (opplysninger hentet fra manuskriptboka "A modest Pageant", det samme gjelder sitatene fra filmens utsagn og dialoger som det refereres til i analysen.). Mot slutten av *Distant Voices* forekommer også en scene fra sen-50-tallet (dvs at filmen dermed overskrider nåtidsplanet) som peker fram mot både innholdet og det narrative nåtidsplanet i *Still Lives*. Det er altså i alt fem tidsplan i *Distant Voices*, og de er ikke alltid like lett å tidsfeste og lokalisere nettopp på grunn av at tidsplanene er så nær hverandre i tid, noe som særskilt gjelder periodene på 50-tallet. Det blir derfor gjerne tiden før og etter fars død, samt før og etter Eileens bryllup, som er de klare tidsmessige referansene på 50-tallet.

Filmens komplekse form og stil, preger også lydsiden. Et stilistisk grep og motiv i særlig *Distant Voices*, er bruken av ikke-diegetiske stemmer i form av korte konversasjoner, løsrevne utsagn og hverdagsrituelle 'hallo' er og 'adjø'. Det er filmkarakterenes stemmer, og tilskueren gjenkjenner lydbildet fra scener forut i filmen. Et slikt grep føyer seg inn i filmens helhet som et gjennomført stilisert og kunstnerisk uttrykk. Også filmens mange 'tableau vivant' fra familieritualer som bryllup, begravelse og dåp, er et hyppig forekommende stilistisk motiv. Filmens erindringsmotiv tatt i betraktning, skiller den seg avgjørende fra en rekke betydningsfulle modernismefilmer hvor erindringen er sentral både tematisk og diskursivt, eksempelvis *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) og *Smultronstället* (Ingmar Bergman, 1957). *Distant Voices*, *Still Lives* bryter med minnets diskurs som individuell bevissthetsstrøm slik den i stor grad preger representasjon av erindring i sentrale filmer i filmatisk modernisme. Et nyskapende og særegent trekk ved *Distant Voices*, *Still Lives* er det kollektive ved erindringen, herav også overskriften på analysen: '...smerten i en

familie'. Filmen bryter med et modernistisk subjektfokus. *Distant Voices, Still Lives* er ikke en film om enkeltindividets erkjennelse og/eller forløsning som de to ovenfornevnte. Det er mer familien enn en enkeltperson som er filmens 'protagonist' i Davies' film.

Analysens første og lengste del er en nærstudie av filmens diskursive fremstilling av minnet, fortrinnsvis i *Distant Voices*. Jeg har ønsket å gjøre rede for den komplekse og episodiske strukturen på en måte som ikke er for detaljert, men likefullt formanalytisk i den grad at det klargjør hvordan det subjektive og kollektive aspektet ved minnet kommer til uttrykk. Hvordan er minnene organisert? Hva formidles gjennom fortiden? Hvilket forhold er det mellom fortid og nåtid? Med andre ord er dette både en form-og innholdsanalytisk del.

Minneproblematikken i forhold til begreper som subjektivt og kollektivt minne, samt tidsproblematikken, perspektiveres av tanker og begreper hos filosofen **Henri Bergson** (1859-1941) og sosiologen **Maurice Halbwachs** (1877–1945). Bergsons begreper om tid vil bli presentert umiddelbart før analysens første del fordi de er med på å legge et overgripende perspektiv på fortolkningen av filmen.

Analysens andre og korteste del konsentrerer seg mest om filmens narrative og symbolske anvendelse av et visuelt motiv som er fremtredende i filmen, et fotografi av Mr. Davies. Sammen med familie-tableauene er fotoet et sentralt motiv i filmen, det går fram i analysens første del. Begge typer billedmotiv er narrative fortellegrep med stor betydning for tekstens meningspotensiale. 'Normalitet', 'familieritualer' og 'fasade' kontrasteres mot vonde følelser, det vil si hendelser og minner som unnslipper den mer 'offisielle' familiehistorien. Ritualene er fremtredende i filmens struktur, f eks er hele *Distant Voices* strukturert rundt et bryllup. Analysen av fotografiets betydning i filmen blir belyst av **Roland Barthes'** (1915–80) tanker om fotografiets funksjon.

Tidsdimensjonen

Forholdet mellom fortid og nåtid, eller minnet i seg selv, er en vesentlig dimensjon ved menneskets eksistens, somkanskje særlig litteraturen og filmen har gitt kunstnerisk form. Et av filmmediets særtrekk er evnen til å representere en tid i en annen tid, til audio-visuelt å 'smelte sammen' det forgagne med nåtid, eller (mer sjeldent) nåtid med fremtid. Filmen kan formidle en tilnærmet samtidighetstid, det vil si *nåtidsøyeblikk* hvor fortiden, eventuelt fremtiden, inngår som en del av fiksjonens nåtid, fortrinnsvis via minner som flashbacks. Vanligvis er det enkeltkarakterenes opplevelse og erfaring fra fortiden som representeres. Såvel filmteoretikere, filosofer og filmskapere (f eks Munsterberg 1915, Tarkovskij 1985,

Deleuze 1989) har skrevet om filmmediets egnethet til å gestalte psyken, noe vi ikke minst ser i representasjonen av erindring og drøm. Filmens vesenstrekk eller ontologi er et eget emne innen filmteorien også når det gjelder representasjon av tid og erindring.

Men det er utfra behovet for en mer generell innfallsvinkel på tid og minne at jeg i denne filmanalysen anvender perspektiver og begreper fra Henri Bergsons tidsfilosofi. Begrepene er brede, men likefullt fruktbare som en ramme for fortolkninger av tids- og minneaspekter i film, og ikke minst hvor dette er så sentralt som i *Distant Voics, Still Lives*.

En grunnleggende kjensgjerning i Bergsons tenkning og anti-positivistiske perspektiv på tid, er at den virkelige eller ytre tiden *gjør* noe, den *gjør* noe med oss. På den ene siden identifiserer han tiden med den menneskelige bevissthet, mens han på den andre siden bestemmer tiden som bevegelse, det vil si som uopphørlige forandringer og prosesser. Det var utfra dette forholdet mellom tid og bevegelse at han lanserte begrepet *la durée* (varigheten) som synonym for en indre tid. Mens klokketiden er et forsøk på å gjengi tiden som romlig utstrekning, det vil si som homogen og målbar tid, er den bergson'ske varigheten en indre tid som best kan forstås som en strøm av uensartede bevissthetstilstander. I motsetning til den homogene eller målbare tid, er dette altså en heterogen og ikke-målbare tid. Man kan også si at den ytre tid er en generell og målbar (homogen) tid, mens den indre tid, varigheten, er individuell og psykisk (heterogen). I "Matière et mémoire" - "Matter and memory" - skriver Bergson ([1895]1991: 205):

The duration lived by our consciousness is a duration with its own determined rhythm, a duration very different from the time of the physicist, which can store up, in a given interval, as great a number of phenomena as we please.

Sentralt i Bergsons teori om forholdet mellom nåtid og fortid slik han gjør rede for det i "Matière et mémoire" er at erindringen alltid er perseptuelt forbundet. Bergsons tese er at erindring er fortid som aktualiseres som erindringsbilder eller andre mentale bilder, f eks drømmebilder. Aktualisering av erindring i slike subjektive bilder innebærer altså at fortiden er blitt forent med en bestemt del av nåtiden og dermed blitt en del av bevisstheten. Ifølge Bergson er språket (som hverdagspråk) uegnet til å gjengi vår bevissthets flyktige tilstander, fordi det fastlåser og generaliserer det som kjennetegnes ved å være individuelt og i stadig skiftende utvikling. Og fordi hverdagspråket viser seg uegnet til å gi et tilnærmet begrep om sinnsinnholdet det skal oversette, var det til de billedlige uttrykk, til metaforen, Bergson henvendte seg: som poesi, musikk og bildende kunst. Metaforene skal sammen

kunne peke på intuisjonen (viktig begrep i Bergsons filosofi), nærmere bestemt intuisjonens innhold og det uutsigelige (inexprimable). Bergson skrev forøvrig aldri en estetikk eller redegjorde nærmere for sitt syn på kunsten, men det er vevet inn en rekke refleksjoner over kunsten i skriftene hans (Amadou 1993: 109,114). Man kan tenke seg at et eksempel på en metafor for det uutsigelige, kunne være skildringen av madeleinekaken hos forfatteren Marcel Proust i hans roman fra 1913, "A la Recherche du Temps perdu – Du côté de chez Swann ·1 – Combray" eller "På sporet av den tapte tid · I Veien til Swann · I". Samtidig kan man med madeleine-kaken trekke en parallell mellom Bergsons tese om at fortiden aktualiseres i forhold til nuet og den skildring av minnet om. Proust beskriver hvordan forteller-jeg' et Marcel (romanens hovedperson) slås av en 'vidunderlig tilstand' ved smaken av en madeleinekake blandet med en skjefull te, et inntrykk fortelleren karakteriserer som vikende, og som han forsøker å hente inn igjen for dermed å overvinne avstanden til fortiden, hente inn igjen: "(...) det som vibrerer i dybet av meg" (Proust 1984: 59).. Proust skildrer videre: "Det som vibrerer kan ikke være annet enn det billede, den visuelle erindring som smaken er knyttet til, og som nu prøver å ledsage den opp i min bevissthet (s 59)" .

En slik erfaring og refleksjon er i tråd med Bergsons tese om at erindringen alltid er forbundet med sansene, med persepsjonen. Hos Proust anstrenger fortelleren seg for å lokalisere det som vibrerer, og spør seg om det han fornemmer vil kunne nå helt opp til overflaten av den klare bevisstheten igjen. Plutselig står minnet klart for ham: smaken var identisk med smaken av det lille stykke madeleinekake som tante Léonie pleide å gi ham, en kake hun først hadde dypet i sin egen kopp med te. Med Prousts termer er denne erindringen om en kake, også eksempel på et *memoire involontaire* - ufrivillig minne - som går over til å bli *memoire volontaire* - frivillig minne - idet Marcel vil huske og anstrenger seg for det. Proust skildrer her en minneprosess som handler om hvorledes avstanden til fortiden oppheves når Marcel klarer å gjenkalle det visuelle bildet. Som jeg har vært inne på kan man også tenke seg at det blant annet var slike metaforer Bergson hadde i tankene når han omtalte kunstens evne til å 'oversette' et sinnsinnhold. Prousts romansyklus er da også blitt betegnet som 'bergson' ske romaner'.

Distant Voices, Still Lives inneholder verken Proust-lignende refleksjoner over fenomenet erindring eller skildring av selvrefleksive prosesser hos fortelleren, slik tilfellet er med Marcel hos Proust. Men Proust-eksemplet illustrerer den mer allmenngyldige relevansen av Bergsons tese om at erindringen alltid er perseptuelt forbundet med nåtiden samtidig som det er et eksempel på et sinnsinnhold, i dette tilfelle en prosess fra ufrivillig til frivillig minne. Også

Proust-begrepet 'memoire involuntaire' eller ufrivillig minne, har relevans i forhold til minne både som erfarings og bevissthetsfenomen, samt diskurs i *Distant Voices, Still Lives*.

Bergsons begrep om 'varigheten' er imidlertid mer en begrepsmessig ramme for å forstå og å gripe an tiden som tilstand og som erfaring i Davies' film. Filmen kan betraktes som en metafor, et uttrykk for kunstens evne til nettopp 'oversettelse' av ulike sinnsinnhold. I stor grad kan den indre tiden i *Distant Voices, Still Lives* karakteriseres som sorg og smerte. Det er denne 'understrømmen av smerte' som uttrykkes som en slags filmatisk varighet, en representasjon og formidling fra Davies' hånd som kan knyttes an til det Proust-oversetteren Amadou påpeker om Bergsons varighet: "Det er meningen at den intuitive erkjennelse av la durée skal gis uttrykk og formidles videre" (1993:114).

Som igjen kan formidles videre, i form av en fortolkning:

Et anslag av stemmer, familieritualer og minner.

Det første vi ser i *Distant Voices* er et hus. Den første vi ser i filmen er mor, Mrs. Davies. Denne innstillingen angir altså selve stedet hvor handlingen og minnene utspiller seg. Den presenterer også en helt sentral karakter i filmen. Klokka er syv om morgenen og Mrs. Davies vekker de sovende i huset, søsknene Davies. Kun lyden informerer om dette. Snart hører vi flere stemmer på lydsporet, med 'go morn' og småprat. Mor sier: "Morning Eileen. Nervous love?" Det visuelle er begrenset til et statisk bilde av trappen i huset. Dagen er i gang. Vi forstår senere at dette er det fortellemessige nåtidsplanet i *Distant Voices* og dagen Eileen gifter seg.

Dernest hører vi mors stemme på lydsporet, hun synger sangen "I get the blues when it's raining" mens kamera kjører gjennom et rom, nå akkompagnert av melodien "There's a Man Goin' Round Takin' Names". En stor svart bil ruller opp foran inngangen. En kiste er plassert i bilen. I neste bilde er fire svartkledde og alvorlige mennesker oppstilt ved siden av hverandre (mor sitter foran søsknene), ubevegelige som om de var foran et kamera. Bak dem på veggen henger et helt ordinært innrammet svart /hvitt fotografi. Denne oppstiltheten av familiegruppen er filmens første tableau vivant, i betydningen illudert familiebilde av et familierituale. Det er også første gang vi presenteres for fotografiet av den vi snart vil forstå er Mr. Davies. Kamera kjører langsomt inn mot fotografiet slik at vi kan ta motivet nøyere i øyesyn mens de fire svartkledde reiser seg og forsvinner ut av billedruten.

Fotografiet fyller til slutt billedruten. Det er nærliggende å slutte seg til at den som er avbildet innehar en sentral posisjon i familiens historie og i filmen. Sangen "There's a man goin' round" antyder at den som er avbildet på fotoet er av betydning i familien, muligens også i filmen. Gruppen som står oppstilt sammen, går ut av billedruten sammen og som vi til slutt i denne scenen ser gå ut av huset og setter seg i den svarte bilen sammen, indikerer at filmen handler om et vi, et oss.

Familiebildet, fotografiet og familieritualet (begravelsen) er med andre ord narrative elementer som skaper et intimt familieunivers. Dette fellesskapet forsterkes ytterligere av det kontrasterende familieritualet som nå følger: Eileens bryllup. Nok en gang er Davies'ene oppstilt mens de ser mot (et) kamera, denne gang festpyntet. Det samme fotografi henger på den samme veggen bak dem. "There's a Man Goin' Round Takin' Names" har fulgt oss hit, det har nå gått fem minutter av filmen. Fra gruppebildet av de fire kjører kamera inn på Tony og Eileen til halvtotal. Filmene har allerede vekslet mellom to tidsplaner i rekkefølgen bryllup, begravelse, bryllup. Men det er fra nå av at filmen blir *erindringsfilm* i den forstand at et annet (for) tidsplan introduseres som erindring.

Kollektive erindringer og krysningspunkter

På denne gledens dag sier Eileen høyt: "I wish my dad was here". Kamera beveger seg til Maisie som står ved siden av, i sine tanker kommenterer hun søsterens utsagn: "I don't, he was a bastard and I bleedin' hated him!". Hennes voice-over fører oss inn i en situasjon som Maisie erindrer fra farens mange voldsomme utbrudd. Hun har spurt om penger til å gå på dans og faren svarer at hun må skure kjelleren først: "No cellar, no dance". Det auditive minnet glir over i et visuelt (tilbakeblikk) av en hvor Maisie ligger på på kjellergulvet og skurer mens Mr. Davies går frem og tilbake ved siden av. Hun stopper med skuringen et øyeblikk og spør: "Can I go to the dance, dad?". Faren kaster noen mynter på gulvet til henne. Maisie fortsetter å skure gulvet mens faren plutselig begynner å denge løs på henne med en langkost og brøler: "You're just like your Aunty Mary and she was no bleedin' good!" Lyden av slag og brøl fra faren og Maisies skrik, avbrytes av 'bryllupstableauet' i fiksjonens nåtid og total stillhet på lydsporet. Filmene har ikke vendt tilbake til bildet av Maisie, men til Tony og Eileen i halvtotal, det vil si til forankringssituasjonen.

Filmens første subjektive tilbakeblikk og ufrivillige minner fremkalt av Eileens utsagn primært, og i en familierituell kontekst, anslår en vanskelig familiesituasjon dominert

av en voldelig og lunefull far. Minnenes valør er satt, noe som forsterkes ytterligere av neste subjektive tilbakeblikk, Tonys. "Wish my dad was here", gjentar bruden Eileen. Tony snur hodet mot henne og smiler litt, deretter ser han tenksomt fremover igjen. Ansiktet hans blir forankringsbilde for minnet om en konfrontasjon med faren der Tony (i militæruniform) knuser et vindu inn til stua og roper rasende til faren: "Come out fight, you bastard!" Umiddelbart følger en situasjon hvor Tony ber faren om å ta en øl med ham, men avvises til tross for Mrs. Davies' bønnfallende oppfordring til mannen om å si ja. Mor introduseres som en forsiktig kvinne. Hennes ord er få, de veier heller ikke tungt, hun har hvertfall ingen innflytelse på mannens avgjørelse i denne situasjonen.

Maisies og Tonys subjektive erindringer om Mr. Davies, anslår tematisk sett fortiden som smertefull, som en tid med krancling, konflikt og vold. Særlig Maisies erindring er dramatisk når det gjelder negative følelser overfor faren: 'I bleedin' hated him'. Hittil er det bare hun som (gjennom indre stemme) har ytret seg om ham, en ytring og informasjon kun tilskueren mottar. Tonys minne om faren presenteres nærmest som en kommentar til Eileens ønske om at han var til stede hos dem. Hans erindring kan leses som en assosiasjon fremkalt av hennes utsagn, og som mer sammenfallende med hva Maisie føler.

Søskenparets minner er et første og viktig narrativt steg inn i et filmatisk erindringsunivers dominert av kollektive (familie) minner. Et viktig aspekt ved Tony og Maisies minner er forbundet med filmens meningsinnhold: fordi far er så sentral i begge tilbakeblikkene, bidrar de til å skape en forventningshorisont hos tilskueren om hans betydning i familiens fortid og i filmen. Et annet aspekt er at minnene skaper forventning om fortellemessig fokus på fortidighet og dermed 'styrrer' vår resepsjon av scenene fra fortiden som snart følger: disse blir mer nærliggende å oppfatte som erindringer fordi de første og klare subjektive tilbakeblikkene har forankret dem (eller skapt deres forutsetning). De etterfølgende er av mer løs og dislokalisert karakter, det er noe uklart hvem som erindrer om vi sammenligner med konvensjonelt forankrede subjektive erindringsbilder (mentalt bilde eller konseptuell subjektivitet).

Den første av jeg betegner som 'kollektive erindringer' i *Distant Voices* presenteres rett etter de to subjektive: Også denne er forankret i bryllupstableau'et som i denne scenen forekommer for tredje gang: De fire står på rad og rekke, vi har nettopp vendt tilbake til dem etter Tonys erindring. Han spør Eileen om hun er klar til å dra i kirken, dernest klippes det til et sykehusinteriør hvor de fire går bort til en seng hvor Mr. Davies ligger. Det er intet som antyder at sykehusbesøket er en erindring som har utspring i én av de fire, med

andre ord er ikke dette et subjektivt minne, det er et kollektivt. Spørsmålet blir da hvordan et begrep som 'kollektivt minne' skal forstås både spesifikt og generelt?

Den franske sosiologen Maurice Halbwachs hevder at minnepsykologi tenderer mot å betrakte mennesket som et indre og isolert vesen, en kritikk som også rammet den bergsonske vektlegging på individuell tid (la durée) og subjektiv bevissthet. Selv understreket Halbwachs (tidligere elev av Bergson, senere i Durkheim-kretsen) at individet alltid er en del av kollektive kontekster, derav begrepet 'kollektivt minne' og betegnelsen 'sosiale rammeverk for minnet' (social frameworks). Et slikt rammeverk er familien - "the framework of family memory"(Halbwachs 1992: 62). Viktig hos Halbwachs er at vi som individer er del av samfunnet og kollektive kontekster, dvs ulike miljøer og grupper, familien er en av disse.. Riktignok er det individene som erindrer, erindringen er en individuell bevissthetsakt. Som psykologen Ernest Schachtel også understreker: upersonlig opplevelse eller persepsjon eksisterer ikke, det samme gjelder minnet; det er grunnleggende subjektivt og styres av en rekke faktorer (Schachtel,1982:191). Subjektivt ja, men ikke individuelt isolert, ville kanskje Halbwachs kommentar til dette ha vært, siden han også understreker følgende: "While the collective memory endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember"(1992: 22). Et kjernepunkt hos sosiologen er altså at i likhet med andre menneskelige erfaringsområder, har minnene våre røtter og er blitt tilegnet i sosiale kontekster.

Sett i forhold til Davies' biografiske materiale, det vil si hendelser og situasjoner hans søsken har fortalt om, selve grunnlaget for filmen hans, berører dette også en slik problematikk rundt kollektivt minne, ikke minst i den forstand at vi husker eller minnes det andre har fortalt, det vil si innholdet i de andres minner. Men først og fremst er det *Distant Voices, Still Lives* som film som viser relevansen av Halbwachs' sosiologiske innfallsvinkel til minnet, siden den er en form for familiebiografi hvor historien er mer sentrert rundt et vi (familie, gruppe) enn et jeg. Man kan betrakte det som familieminne, i tråd med Halbwachs når han sier: "(...) the family has its own peculiar memory, just as do other kinds of communities. Foremost in this memory are relations of kinship" (1992: 63).

Imidlertid er det flere jeg som erindrer i filmen, og siden de tilhører familien, bidrar jeg' ene til å fortelle historien om familien som et oss. Den kollektive dimensjonen ved minnet understrekes også i det diskursive, siden det er så få subjektive tilbakeblikk i filmen. Men også i filmens klart subjektive minner, som i starten, inngår disse i en familielokontekst. Disse scenene gir relevans til Halbwachs' poeng om at vi bare kan forstå enkeltindividets

erindring om vi lokaliserer den i krysningspunktet mellom det individuelle og kollektive (sosiale). På et mer generelt plan forteller ikke det stort annet enn at mennesket alltid er en del av et samfunn, en kultur og ulike sosiale grupper. Men om vi trekker en linje fra det generelle til det spesifikke, som til en film som *Distant Voices, Still Lives*, blir Halbwachs' krysningspunkt mer interessant fordi hele filmen kan sees som et eneste stort krysningspunkt; mellom individ og familie, mellom familie og samfunn. Således kan *Distant Voices, Still Lives* også betraktes som en film som gir begrepet kollektivt minne både konkret innhold og kunstnerisk form.

Polyfoni og kontraster

Når vi nå vender tilbake til sykehusscenen ovenfor hvor kamera dveler ved Mr. Davies, hører vi en jentestemme på lydsporet: "He was all right your dad (...)". Det er stemmen til Eileens venninne Jingle som fører oss over til en scene med Eileen, Jingle og Mr. Davies hvor de får penger til å dra på dans mens han med glimt i øyet karakteriserer dem som dansegale. Deretter følger et par hverdagsscener med venninneprat. Av søsknene Davies er det kun Eileen vi ser i disse scenene med tilbakeblikk, de er derfor nærliggende å oppfatte som hennes minner. Da innebærer det i så fall at det kollektive minnet har glidd over til et mer subjektivt. Slike krysningspunkt mellom det subjektive og det kollektive kommer også til uttrykk i enkelte fragmenter med diskursiv klarhet om hvem sitt minne dette gjelder. Minnene eller fortidsfragmentene er uansett kollektivt forankret i bryllups- og begravelses-tableauet og i bildet av Davies-familien på sykehuset, en markering av at det er familien som er sentral. Filmen er preget av polyfoni, av den tilgangen vi som tilskuere får til mange flere subjekter og stemmer. Det er like fullt en hel families følelser og minner det handler om.

Etter scenene fra hverdagslivet presenteres vi atter en gang for Eileens giftemål og bryllupsfesten. Det er her utenfor festlokalet mens Maisies sang fremdeles ligger på lydsporet, at vi ser Eileen bryte sammen i gråt mens Tony holder rundt henne. Hun roper: "I want my dad!" Det klippes til kamera som beveger seg bort fra dem, med en kjøring gjennom et dunkelt rom hvor familien deltar i et religiøst rituale, her er levende lys og snø langs vinduskarmen. Salmesang høres. Det er jul og Davies-søsknene er barn, det er tidlig på 40-tallet. Faren står og pynter et lite juletre og barna ønsker ham god natt. Han smiler og sier mildt godnatt tilbake. Senere lister han seg seg inn på soverommet og kikker rolig på de sovende barna sine mens han sier: "God bless you kids". Denne våre stemningen med

julesangen på lydsporet, brytes brutalt mot neste scene hvor far og de tre pyntede barna sitter stille rundt et dekket spisebord. Plutselig reiser Mr. Davies seg fra stolen, river av duken i en voldsom fart så alt detter på gulvet, mens han dernest brøler til kona: "Nellie, clean it up!".

Disse kontrasterende scenene synes å ha to funksjoner; den ene er å poengtere at familiens historie også rommer gode minner om far. Den andre funksjonen er å skildre opplevelsen av Mr. Davies' lunefulle psyke. Den siste scenen viser Mr. Davies ved enden av bordet (mot oss, lengst borte i bildet). Han er skjelven og taus, og de like tause pyntede barna ser redde ut med blikket vendt mot bordet, som om de venter på at noe forferdelig skal skje. Denne mise-en-scene uttrykker en ladet situasjon med forknytte mennesker. Hos tilskueren vil nok situasjonen fremkalle en empati for barna primært. Mr. Davies' aggresjon vil oppleves hovedsaklig som et overgrep mot kona og barna, selv om vi også ser at han lider. En scene som denne har en sterk emosjonell kraft, ikke minst som kontrast til forrige scene og som uløselig forbundet med det vi har sett forut i filmen. Hendelsen blir en gjentakelse, en variasjon over samme tema.

Det er først nå etter den dramatiske bordscenen at filmen vender tilbake til situasjonen på sykehuset hvor alle fire er samlet rundt fars sykeseng. Nå presenteres flere situasjoner med Tony, hans venner og tiden i militæret, dernest tilbake til sykehuset hvor faren ber ham om unnskyldning. Mr. Davies presser fram: "I was wrong, lad". Herfra klippes det til Eileens bryllup hvor sang og feststemning skaper en sterk kontrast til gravvoret på sykehuset. Vi er tilbake til det fortellemessige nåtidsplan; midten av 50-tallet. Fokuset på Tony i episodene ovenfor kan i likhet med scenene hvor Eileen er den av søsknene det fortelles om, forstås som hans subjektive minner. Til tross for at det er et nærbilde av Mr. Davies som er forankringsbilde for de påfølgende episodene om Tony, så er det lite som tyder på at de er farens erindringer. Bildet forankrer mer en tid og hendelser i Tonys liv og dermed mer betraktes som hans minner. En slik minnediskurs bryter således med konvensjonen om forankringsbilde av subjektet som erindrer før selve minnet/episodene presenteres. I likhet med Eileens minner, er også Tonys minner situert i sykebesøket. Forskjellen er at episodene med Tony tar utgangspunkt i det halvtotale bildet av far på i sykesengen. Familien som sosial enhet utgjør altså en narrativ ramme for minneskildringen samtidig som den er et helt sentralt innholdselement i minnene. Og selv om bildene fra fortiden ofte fokuserer på en av familiemedlemmenes opplevelser, inngår hans/hennes minne like fullt i det kollektive, i familiens fortid.

Neste steg i analysen er minnediskursens kompleksitet og struktur for å vise at til tross for alle fragmentene og til tross for bevissthetsstrømmen, eksisterer det en narrativ logikk som i seg selv er bemerkelsesverdig i seg selv og ikke minst forbundet med filmens innhold.

En struktur av minner, i kretsløp og ritualer

Siden bryllupet både er fiksjonens nåtidige utgangspunkt og returpunkt for minnene, danner minnesekvensene som hittil er beskrevet, et lukket kretsløp, med filosofen Deleuze's term for flashback. Kjentegnet på flashback som lukket kretsløp er et bilde, sier han: "(...) which goes from the present to the past, then leads us back to the present" (Deleuze 1989: 47). Dette er ikke ulikt forholdet mellom forankringsbilde – konseptuell subjektivitet – reaksjonsbilde, hvor det konseptuelle betegner en filmatisk representasjon av indre bilder (Braaten, 1984: 50). Men flashback er et konvensjonelt virkemiddel som nærmest roper ut: "Watch out! Recollection!" Deleuze mener således at det bidrar til å stadfeste progresjonen i en lineær fortelling. Men selv om *Distant Voices* også er en film som vender tilbake til sin nåtid (bryllupet) etter at bildene fra fortiden er blitt presentert, er den ikke en lineær film som passer inn i Deleuze's beskrivelse av flashback som lukket kretsløp. 'Ordensregelen' for tilbakeblikkets struktur med suksesjonen nåtid -fortid- nåtid, avviker nødvendigvis fra en ordinær flashback-struktur i og med at filmen i seg selv er mer syklisk enn kronologisk. I *Distant Voices* er fiksjonens nåtidsplan og fortidsplan organisert slik at de presenteres vekselvis, det blir dermed umulig å snakke om et lineært narrativt plan (et dominerende fortelleplan) som flashback kan inngå i.

Filmen har preg av å være en kontinuerlig strøm av fragmenter og episoder uten narrativ utvikling og fremdrift i ordinær forstand. Derfor blir Deleuze begrep om 'lukket kretsløp' nyttig først og fremst i forståelsen av hvordan *Distant Voices* avviker fra mer ordinære (lineære) narrativer og ordensregelen for flashback. Begrepet 'kretsløp' er likefullt anvendbar i denne analysen, både for å angi en filmatisk diskurs og for, som nevnt, synliggjøre hvordan det komplekse og 'flytende' er strukturert. Strukturen i *Distant Voices* består av større og mindre kretsløp. Det er kort tid mellom nåtidsplanet på midten av 50-tallet og det ene fortidsplanet tidlig på 50-tallet, hvor sistnevnte inkluderer begravelsen og sykehusscenen. Slik disse hendelsene presenteres i filmen, utgjør de mindre kretsløp innenfor det større kretsløpet. I likhet med bryllupet som er utgangspunkt og returpunkt for erindringer i et stort kretsløp (se nedenfor), har sykehusscenen samme kretsløpfunksjon, men som et lite et.

Innenfor det større bryllupskretsløpet er sykehusscenen både utgangspunkt og returpunkt for andre erindringer. Kretsløpene danner ramme rundt de løsrevne fragmentene og skaper orden eller system i en nærmest kontinuerlig minnestrøm. De fungerer som orienteringspunkter for tilskueren i den komplekse narrative vekslingen mellom fiksjonens fortids - og nåtidsplan. Eileens bryllup representert i form av familietableau og en rekke situasjoner, er det familieritualet som forekommer hyppigst og altså i tillegg skaper et større kretsløp i filmen. Dette forekommer mot slutten av *Distant Voices* og utgjør alene ca. en tredjedel. Nedenunder presenteres segmenter fra dette kretsløpet for å vise både strukturen og innholdet i den:

1. Nåtid og Eileens bryllupsfest. Allsang som fortsetter over i neste scene (nåtid).

Året er 1940:

2. Hele familien er samlet i kjelleren, de driver med opphugging og sortering av småved

3. Flyalarmen går, alle løper til bomberommet. Det eksploderer bak dem, flammer tilværs.

4. De er i trygghet i bomberommet sammen med naboer. Far gir Eileen en ørefik fordi hun kom sent og spør hvor i helvete hun har vært. Der nest kommanderer han henne: "Sing, Eileen, sing!" Hun synger "Roll out the Barrel" og etterhvert synger alle.

Noe senere tidsmessig, tidlig på 40-tallet:

5. Mor kommer inn på rommet hvor Eileen ligger og har skarlagensfeber, dette er en rolig stund hvor Mrs. Davies sitter på sengekanten. Eileen spør etter Tony

6. Tony banker på utgangsdøra, faren åpner døra. Tony spør om å komme inn, men Mr. Davies sier at det ikke er plass for ham der. Den lille gutten slipper ikke inn. Mor ser trist ned på ham fra vinduet i 2. etasje og han ser opp mot henne, før han løper bort.

7. Tony og hans søsken hos bestemoren, vi hører en bønn, ser ansiktene deres i et speil og bestemorens stemme: "If you look into a mirror after midnight, you'll see the devil".

8. Far strigler en hest mens han synger, det er en fredfull situasjon. Barna (søsknene Davies) klatrer opp en stige og ser ned på han i all hemmelighet mens han holder på med hesten.

De fleste segmentene er situasjoner som ikke er dramatiske eller særskilt emosjonelle når det gjelder opplevelser knyttet til faren. Det er kun i segment **6** at en vond opplevelse med faren blir skildret. Scenen med Tony som avvises og moren som passivt bivåner det, føyer seg inn i

rekken av de smertefulle opplevelsene i Davies-familiens fortid. Samtidig viser segmentene hvordan filmen kontrasterer hverdagslige versus vonde opplevelser, eller som beskrevet tidligere (med bordscenen); gode opplevelser raskt etterfulgt av dramatiske/vonde. Etter disse minnene er vi tilbake til fiksjonenes nåtidsplan. Kretsløpet er avsluttet. Men herfra dannes et mindre kretsløp i seg selv med nåtid, retur til fortid og nåtid igjen. Det består av følgende segmenter:

9. Nåtid og bryllupsfest (midten av 50-tallet) .

10. Fortid. Eileen og hennes to venninner på telttur (tidlig på 50-tallet).

11. Nåtid og bryllupsfest.

Bryllupet som ramme for bare denne ene erindringen (sekvens 10) er forøvrig et eksempel på kollektivt minne som ikke er knyttet til familien, men til vennskap. Igjen kan Halbwachs' hovedpoeng om at våre minner har røtter i det sosiale, trekkes fram. Et aspekt ved kollektivt minne angår de situasjoner hvor f eks foreldre og venner ansporer oss til å minnes eller påminner oss. Når vi erindrer, sier Halbwachs, er det for det meste andre som ansporer oss til denne aktiviteten: "(...) their memory comes to the aid of mine and mine relies on their" (1992: 38). Denne sosiale/ kollektive dimensjonen ved minnet er velkjent for oss, og i filmen er segment 10 et eksempel på hvordan en slik ansporing skjer: Scenen med teltturen er venninnenes felles minne. I likhet med de andre kollektive minnene er det ikke subjektivt forankret visuelt, men verbalt forankret hos Eileen. Det er hun som begynner å snakke om turen og det morsomme som skjedde på teltturen når Monica under kringel slo Jingles i hodet med en gummikølle slik at hun segnet om inne i teltet. Det er Eileen og Monica som her mimrer om 'den gang'. Dernest presenteres det situasjonen visuelt. Det er sannsynlig at Monicas nærvær ansporer Eileen til å erindre, mens Eileen gjenkaller minnet for Monica. Minnets kollektive betydning understrekes ved at begge kvinnene fyller billedruten i forankringsbildet for minnet. Nåtid –fortid – nåtid –fortid - nåtid: en slik rytmisk/ poetisk vekselvirkning utgjør stil og form i *Distant Voices*. Etter telts scenen er forøvrig bryllupet nok en gang forankringsbilde, denne gang for den korte skildringen (bestående av tre innstillinger) av Mr. Davies' død.

Med bilder fra Eileens bryllup avsluttes snart det i alt fjorten minutters kretsløpet, De siste scenene i syklusen eller kretsløpet slik de beskrives nedenunder viser eksempler på

erindringer som kan karakteriseres som subjektive, men benytter en annen erindringsdiskurs enn den vi er fortrolig med både fra den klassiske og modernistiske filmen. Scenene skildres også som ledd i innholdsanalysens fokus på understrømmen av smerte hos familien Davies. Her dreier dette seg om farens avvisning av Eileen.

En annen subjektivitet og fars avvisning

Mens det kun er filmens første to erindringer som er helt klart diskursivt subjektivt forankret, så er det mange minner i *Distant Voices* med en sterk innholdsmessig vektlegging på enkeltindivider i familien. En av karakterenes opplevelser kan gi inntrykk av å være klart subjektiv/individuell, men dette klargjøres ikke diskursivt, det blir mer som et fenomen i krysningspunkter (eller gråsoner) mellom kollektiv og subjektiv erindring, mellom familien og det enkelte familiemedlem. Et eksempel på en slik 'annen subjektivitet' i representasjonen av minner, er scenen(e) med Eileen som følger rett etter Mr. Davies' død. Den består av følgende innstillinger:

1. Familietableau av Davies' ene i hverdagsklær De er alvorlige og intet sies.
2. Nærbilde av den døde Mr. Davies.
3. Nærbilde av Eileen i profil. Hun sier: "Won' t you say ta'ra dad?"
4. Halvtotal av Eileen og Mr. Davies. Han sitter på en stol, hun står ved siden av. Han svarer henne ikke. Hun sier til slutt irritert: "I'm only going for the season".
5. Nærbilde av Eileen (samme som innstilling 3). Hun sier sint: "Do you know what? If I ever get a gun I'll blow your bleedin' brains out!"

Dette er en mer neddempet konflikt enn et par andre konfliktsituasjoner med Mr. Davies, der han er voldelig og slår eller river duken av bordet. Her vil han ikke si adjø til datteren sin som reiser bort for å ta sommerjobb. Eileens utblåsning viser hennes aggresjon mot farens oppførsel, årsaken er at han avviser henne. Som beskrevet har vi to ganger tidligere i filmen sett hvordan Tony ble avvist, første gang i ungdommen da faren ikke ville ta en øl sammen med ham og andre gangen var han barn og slapp ikke inn i huset fordi han (sannsynligvis) hadde kommet for sent hjem. I likhet med fars aggresjon og vold, er avvisningen et tematisk motiv som inngår i de smertefulle opplevelsene filmen skildrer. Neste scene viser Eileen i drosjen og mor som vinker adjø til henne fra huset. Rett etter setter hun seg på toget sammen

med sin venninne som er i perlehumør. Eileen forsøker også å smile og sitter og ser ut gjennom vinduet mens hun røyker. Hun klarer ikke å holde tilbake gråten som presser seg fram, gråten er en reaksjon på situasjonen hvor faren nekter å si et ord til henne. Uten denne ville ikke hennes emosjonelle tilstand gitt samme mening, episodene henger sammen, som erindringer om det samme. I neste scene ser vi Eileen i jobb som servitør, snart med morens stemme på lydsporet som ber henne komme hjem fordi faren er så syk.

Filmens skildring av Eileen og faren er en 'liten fortelling' i tradisjonell forstand, siden det er en sekvens som er bygd opp etter en årsak - virkning logikk, med aksjon /konflikt (far-Eileen) og hennes reaksjon. Som minne mangler det likefullt en klar subjektiv forankring i Eileen. Istedet er det familietableau' et og nærbildet av den døde faren (1, 2) som er forankringsbilder for det som klart kan oppleves som Eileens minne, derfor min betegnelse'en annen subjektivitet'. Etter dette klippes det igjen til bryllupsfesten og fiksjonens nåtid. Søsknene Davies står og sitter ved siden av hverandre. Her avsluttes også det store kretsløpet på i alt 14 minutter som startet med Eileens bryllup og allsang.

Bryllupet

Tidsveven i *Distant Voices* viser hvordan situasjoner i nåtid og fortid (i alt 1/3 av filmens første del) er diskursivt strukturert/organisert som større og mindre kretsløp. Formstudien av dette viser også hvordan Eileens bryllup fungerer som forankringspunkt for episoder og situasjoner som springer ut herfra og vender tilbake hit. Som motiv skaper bryllupet en gjenkjennelig kontekst og et mytisk familierituale for tilskueren. Et slikt rituale er nærliggende å betrakte som bilde på familie og lykke, noen ganger som realitet, andre ganger falsk fasade. Bryllup konnoterer fest, glede og håp, framtid. I likhet med andre flere andre familieritualer kan det betraktes som et imperativ som insisterer på samhold og glede, på 'normalitet' og at alt er bra. Bryllupet insisterer på lykken.

Ved å bruke bryllupet som minnekretsens anker, deriblant for vonde minner, skildrer filmen det som er bak fasaden. Det er gjennom erindringene det 'skjulte' kommer fram; opplevelsene det ikke snakkes om i en sådan stund, det skjulte er følelsene, smerten, sinnet mot faren, sorgen over alt vonde som har funnet sted. 'Understrøm av smerte' betegner derfor en strøm av bilder (bevissthetsstrøm) under overflaten, her bryllupet. Understrømmen er bildene vi som tilskuere tar del i og bryllupsgjestene ikke har tilgang på. Det er en erfaring av tiden, en indre tid, i Bergsons termer, som presenteres for oss gjennom erindringene eller

strømmen av 'uensartede sinnstilstander'. Det er med andre ord en psykisk tid (delvis en individuell tid) som kontrasteres mot en ytre tid. Familietableauet fra Eileens bryllup, som også er forankringssituasjonen for Maisies og Tonys minner, blir en overflate som skjuler noe. Rituelle høydepunkter, som bryllup og dåp er viktige familiebegivenheter, i likhet med hendelser som fødsler og dødsfall. Slike ritualer og hendelser er gjennomgående i filmen. Som i det virkelige liv har de blant annet den funksjon å ordne tiden og nedtegne en offisiell versjon av familienes historier. Allerede i filmens start blir bryllupet, som rituell lykke og fasade, meningsbærende i kontrasten til de vonde følelsene som parallelt uttrykkes via erindringene.

En slik kontrast kan sees som analog til Ernest Schachtel og hans teori om minnet på den ene siden minnet som stereotype - tegnposter (veivisere, skilt) og på den andre siden transskjematisk opplevelse, det vil si opplevelser vi glemmer eller ikke erindrer fordi vi mangler kulturelle og språklige redskaper til å huske dem. Schachtel spør hva som er årsaken til voksne menneskers generelle manglende evne til å erindre opplevelser fra barndommen og er opptatt av hva vi voksne husker, og spesielt hvorfor. Det vi glemmer, sier han, er ikke nødvendigvis glemt fordi det er fortrent i freudiansk forstand, men fordi vi langt på vei styres av konvensjoner eller kulturbestemte klisjører om hva som anses for å betydningsfullt å huske, noe som er Schachtel mener at voksenlivet reflekterer livet som en vei med tegnposter og milepæler av overveiende skjematisk karakter. Vi opplæres til å minnes hendelser/begivenheter som samfunnet betrakter som livets hovedstasjoner, f.eks. eksamener, første jobben, ekteskap, barnefødsler, familiefeiringer, dødsfall; vi erindrer i språktermer og konsepter. Han knytter denne type minner an til kategorien 'frivillig minne' fordi de mer er erindringer om skjematiske 'opplevelser' og erfaringer enn opplevelser i seg selv. Noe annet er det med de 'transskjematiske opplevelsene' som lettere glemmes fordi de ikke passer inn i kulturens mønstre. Dette gjelder ikke minst med barnets komplekse og ikke-artikulerte opplevelser og det er derfor de fleste av oss husker så lite fra tidlig barndom (Schachtel 1982: 198):

Early childhood amnesia is the most striking and dramatic expression merely of a dynamism operative throughout the life of people: the distortion or forgetting of transskjematic experience, that is, experience for which the culture provides no pattern and no schema.

Med bryllupet som dominerende tegnpost eller familieritualet kan *Distant Voices, Still Lives* betraktes utfra Schachtels perspektiv. Bryllupet er en kulturell konvensjon og slik sett et kulturelt skjema også for minnet. I filmen blir de emosjonelle erindringene som utgår fra bryllupet mer å betrakte som en type transskjematiske opplevelser, som erindres og lever sin understrøm og indre tid bak tegnposten (signpost).

Bryllupet er tradisjonelt familieritualets og samholdets dag, en dag familien feirer og fester sammen, men det er også en dag som minner oss om hvem som mangler: "I wish my dad was here", sier Eileen i starten av filmen. De andre er tause, men vår auditive og visuelle tilgang til deres bevissthet informerer oss om at ikke alle ønsker og føler det samme som Eileen akkurat nå. Søskenenes taushet kan betraktes som fasadens taushet, situasjonens pålagte taushet (eller glede) og den offisielle familiehistoriens taushet. Tonys og Maisies subjektive erindringer blir den virkelighet som viser seg bak masken, bak ritualet.

Både i virkeligheten og i fiksjonsverdenen er det gjerne slik at vi har forskjellig tilgang til enkeltpersoner. Hvordan disse struktureres i en film, avhenger blant annet av de fortellemessige synsvinklene. En klargjøring av synsvinklene i filmen vil derfor bidra til bedre å få fram både det tematiske, familierelasjonene og karakterenes funksjoner i filmen.

Mor som interessefokus

I et fortelleteoretisk perspektiv, med utgangspunkt i Seymour Chatmans synsvinkel (point-of-view) begreper i "Coming to terms" (1990), er det Maisie og Tony som med sine tilbakeblikk i filmens begynnelse innehar synsvinkelen filter. Chatman definerer den som en av flere narrative funksjoner, filterbegrepet omfatter karakterenes mentale aktivitet, som persepsjon, minner, følelser, fantasier. Det dreier seg således om tilgang på informasjon, hva vi får vite og ikke vite. Karakterene har det Chatman karakteriserer som 'diegetisk bevissthet', det er de som ser. Chatmans filterbegrep dekker dermed såvel perseptuell som konseptuell subjektivitet (Braaten 1984). Gjennom Maisie og Tony får vi altså tilgang til to diegetiske bevisstheter i form av minner, og filmen inneholder ikke flere distinkt eller formelt subjektivt forankrede erindringsbilder.

Siden de kollektive erindringene og /eller det kollektive aspektet er så fremtredende er det relevant å betrakte hele familien som bærer av synsvinkelen filter i *Distant Voices*. I likhet med Halbwachs' sosialt konstruerte begrep 'kollektivt minne', som rommer både det felles og individuelle, kan muligens synsvinkel-begrepet filter gjøre det samme i betydningen 'en families bevissthet'. I en analyse av nettopp denne filmen, mener jeg det er en

hensiktsmessig anvendelse av synsvinkelen filter. Men det er interessefokus (interest-focus) som dominerer som synsvinkel, det innebærer at vi som tilskuere ikke ser noe fra karakterens optiske synsvinkel eller ikke ser hva hun/han tenker, men likefullt 'identifiserer' oss med karakteren og tolker hendelser som angår og berører ham/henne etc. I *Distant Voices, Still Lives* er interessefokuset på søsknene Davies og deres mor. Vi kommer tett innpå dem, selv om vi i liten grad blir kjent med karakterene via filterfunksjonen. Tyngden av interessefokus ligger hos Maisie, Tony og Eileen. De deltar i flest situasjoner, de handler og sier mest, særskilt Eileen. Det skulle imidlertid framgå i analysen av filmens erindringsdiskurser, at synsvinklens filter og interessefokus ikke alltid er klart atskilte kategorier, som eksemplifisert i analysen av 'en annen subjektivitet'.

Gjennom hele filmen er Mrs. Davies gjenstand for sterk interessefokus. I *Distant Voices* er det spesielt én scene hvor dette er markant. Utgangspunktet er Eileens bryllupsfest: Sang, prat og latter ligger på lydsporet. Fra Eileen og Maisie som sitter lett henslenget og tett ved siden av hverandre, klippes det til barndomstiden tidlig på 40-tallet. Vi ser en mørkhåret jentunge med lange fletter (Maisie) speide oppover, hun ser på noe. Neste bilde viser at den hun ser på er Mrs. Davies som sitter utsatt til i vinduskarmen og pusser vindu. På lydsporet hører vi en bekymret barnestemme: "Don't fall, mam. Please don't fall". I neste innstilling ser vi de to andre barna som står inne og kikker på mor. Det dveles ved vinduspussingen mens en voksenstemme (Maisies voice-over) spør: "Why did you marry him, Mam?" Moren svarer (voice-over): "He was nice, he was a good dancer". Slike fortellegrep benyttes flere ganger i filmen: det vil si at et visuelt minne som ikke er forankret i et enkeltsubjekt, legges over et annet minne. En tid nærmest veves over eller inn i en annen tid. I nevnte tilfelle tar dette form av at et auditivt voksenminne legges over et visuelt barndomsminne. Kamera dveler fortsatt på mor som pusser vinduet og kjører tett opp mot henne mens sangen "Taking a Chance of Love" av Ella Fitzgerald, ligger på lydsporet, nærmest som påminning om fortidig optimisme. Den trivielle vinduspussingen brytes brutalt av neste scene; filmens andre voldsscene, hvor Mr. Davies slår kona si. Musikken overdøves av Mr. Davies' slag og kjefting og Mrs. Davies rop om at han må slutte: "Tommy, Tommy! Oh, stop. Tommy! Stop!" Bildet er statisk og todelt, med trappen på venstre side og gangen ved siden av, hvor slagene hagler. Vi ser faren forsvinne ut av billedruten etter han er ferdig å slå, mens mors gråt høres parallelt (og paradoksalt) med "Taking a Chance of Love". Så følger et nærbilde fra siden av hennes forslåtte ansikt, hun biter tennene sammen for ikke å gråte. Kamera tilter ned til hendene som polerer en kommode, langsomt, det ser ut som om hun klamrer seg fast til kluten. Det klippes

til Maisie som står og spar koks i kjelleren. Plutselig stopper hun opp, ser i taket og sier høyt og hatefullt: "If anything happens to my Mam I'll bleedin' kill you!" Dernest er vi tilbake til utgangspunktet, Eileens bryllupsfest.

Mor er altså gjort nærværende i filmuniverset, med ett trer hun i forgrunnen, hennes historie komprimeres: Han var hyggelig, flink til å danse, "(...)taking a chance (...)". Utfra voldsscenen aner vi gjentagelsen, ikke minst basert på andre scener i filmen, med aggresjon og vold, i forhold til både henne og barna. Interessesynsvinkelen på mor kommer også fram gjennom vindusscenen (redd for at noe skal skje henne), som ikke minst kan sees som en kjærlighetserklæring til og omsorg for henne. Dette kommer uttrykk også gjennom scenen med Maisie i kjelleren. Hun vet at moren mishandles, hun er redd for konsekvensene og hater faren for det han gjør. Det er sannsynlig at hun hørt moren bli slått og ropene i etasjen over. Vi ser aldri en tilsvarende interessesynsvinkel på Mr. Davies. Som karakter innehar han istedet filmens senterfunksjon, en funksjon som en eller flere karakterer i en fortelling kan ha. Den er forskjellig fra både point-of-view filtrering og interessefokus. Karakterene er mer lukkede for oss, men likevel av den største betydning i historien. Mr. Davies innehar en slik synsvinkelfunksjonen. Han er den mest lukkede karakteren i filmen, men helt sentral. Med den rollen Mr. Davies innehar i *Distant Voices*, som en som i hovedsak fremstilles som voldelig og årsak til familiens traume, får tilskueren mer distanse til ham enn hva tilfellet er med Mrs. Davies. Hun vil lettere vekke sympati /medfølelse hos oss (som offer og lidende) mens han som voldsutøver og viktig årsak til familiens smerte heller vil fremkalle antipati og sinne hos oss.

Mr. Davies' senterfunksjon kommer til uttrykk også symbolsk, gjennom et **fotografi** på veggen i Davies-hjemmet. Fotografiet er et sentralt motiv i filmen og et gjennomgående fortellemessig og meningsskapende element. Det er ikke ofte et enkeltfoto i så stor grad er meningsbærende motiv i en fiksjonsfilm. I det følgende skal vi se på hvordan fotoet fungerer som symbol og redskap for å meddele mening. Dette vil bli belyst nedenunder gjennom analyser/tolkninger av scener hvor fotografiet forekommer. Noen av dem er blitt beskrevet tidligere i teksten og vil derfor kun bli henvist til.

Fotografiet av far: det autentiske og fasaden

Et mer generelt trekk ved bruk av stillsfoto i fiksjonsfilm, er den autentifiserende funksjon fotografiet kan ha i betydningen av dokumentarisk vitnesbyrd. Fotografier utstyrer

karakterene med fortid (minner), relasjoner, familie, noe som bidrar til en ekstra dimensjon av troverdighet ved karakterene og konteksten. I en rekke fiksjonsfilmer brukes familiefotos og familiealbum som meningsskapende elementer. Ofte dreier det seg om identitet og identitetsspørsmål knyttet til familie og fortidens hendelser, som f.eks. i *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) når hovedpersonen Travis blar i et familiealbum sammen med sønnen Hunter, han peker på bilder av dem, som en måte å erindre seg selv på og knytte de to sammen på. I anslaget på *Smultronstället* (Ingmar Bergman, 1957) presenterer Isak Borg selv sin sønn og svigerdatter, sin gamle mor og avdøde kone via familiefotos, noe som har den narrative funksjon raskt å etablere en karakter med en viss historie og personlig status. Fotografiene informerer både om Isaks nåtid og fortid, sistnevnte en funksjon fotoene også er ment å ha i fremtidsfabelen *Blade Runner* (Ridley Scott, 1981). Her er de tiltenkt å være bevis for at replikantene i filmen har en fortid og minner, som når replikanten Rachels designer har utstyrt henne med familiefotos for å dempe frustrasjon over ikke å ha en fortid/barndom, slik som menneskene. Hun tildeles 'kunstig' fortid med fotos som 'bevis' på at hun ikke er androide. Fotoet utstyret karakterer med (fiktiv) biografisk fortid og familie, noe som tilfører nåtiden en fylde av historie og levd liv. Slik kan fotoet (og fotoalbumets bilder) fungere autentifiserende og bidra til karakterenes og fiksjonens troverdighet. Hvilken funksjon har så fotografiet i *Distant Voices, Still Lives*?

Fotografiet av Mr. Davies som henger på veggen i huset er en symbolsk rekvisitt og innfallsport til familien Davies' minner. I starten av filmen er det nøytralt, men etterhvert blir det et emosjonelt ladet motiv der det henger på veggen bak den oppstilte familiegruppen, aller første gang i forbindelse med begravelsetableauet. Fra å være en prosaisk rekvisitt som sammen med familieritualene og tableauene bidrar til å etablere en intim familiekontekst, ekspanderer meningsfeltet. Allerede fra starten av i begravelsscenen fungerer fotoet som en posisjonering av fars betydning. Fotografiet er et svart hvitt/bilde av Mr. Davies stående ved siden av en hest. Det forekommer i alt fire ganger i *Distant Voices*, første gang i forbindelse med begravelser i anslaget. Den svartkledde familien Davies, søsknene Tony, Eileen, Maisie og deres mor Nellie (Mrs. Davies), delvis sitter/står oppstilt og ser mot oss/kamera. De er ubevegelige, som om de tas bilde av, men intet klikk høres og snart begynner personene å bevege seg for så å forsvinne ut av billedruten. At både fotografiet og 'familiebildet' etableres tidlig i filmen, indikerer at disse narrative elementer (motiv) er meningsbærende, både i henhold referenten (far) og familien (mor og søsken i tableauet). At fotoet viser far ved siden av hest er heller ikke uten betydning, siden et positivt ladet minne barna har om faren er når de kikker ned på ham fra høyloftet mens han strigler en hest (segment 8). Men det er først når

dette minnet presenteres i siste delen av *Distant Voices* at fotografiet skaper en direkte kobling til Davies-barnas barndom. Hestescenen er minnet om faren i en situasjon da han var omsorgsfull og fornøyd. Det er nærliggende å se omsorgen for hesten som en kontrast til oppførselen hans mot sine nærmeste.

Den grunnleggende egenskap ved **fotografiet** kan sies å være et avtrykk av det som det representerer. I "La chambre claire" - Det lyse kammer" ([1980]1987) forstår Roland Barthes fotografiets essens (uansett kontekst) som at det avfotograferte har 'vært der', Barthes betegner dette som fotografiets noem. Det avgjørende, sier Barthes, er at fotoet har konstativ kraft og at det konstative ved fotografiet ikke dreier seg om objektet, men tiden. Fotografiets virkning består i å bevitne at det vi ser faktisk har vært. Fotografiets evne til å autentifisere går forut for evnen til å representere, sier han. Bevisstheten (vår) rettes mot referenten; den reelle ting som har befunnet seg foran objektivet. Fotografiets evne til å autentifisere i en bevitnende forstand, er både et dokumentarisk og eksistensielt fenomen. Som tegn er fotografiet indeksikalsk, dvs et tegn som står i en fysisk eller kausal forbindelse med det representerte. Dette danner utgangspunkt for å forstå hvilken virkning et slikt 'tilstedeværelsesbevis' kan forstås å inneha når det plasseres innenfor rammene av fiksjonsfilmen *Distant Voices, Still Lives* .

Barthes kontrasterer fotografiet mot de levende bilder. Han mener fotografiets noem endres når det settes i bevegelse og blir til film fordi den fastfrysingen benektes av den fortsatte rekken bilder. Det er selve tidsstansen som gjør at fotografiets referent ikke glir vekk, at den gjør krav på sin virkelighet, sier han (Barthes 1987:11). Levende bilder som fotografisk fenomen og innholdet i disse bildene tilfører imidlertid i *Distant Voices, Still Lives* fotografiet en kontekst og bestemte situasjoner - og dermed en betydningsdimensjon. Det viktigste blir ikke at fotoet bevitner at den vi ser på bildet har 'vært'. De levende bildene forteller i stedet hvordan denne væren fremdeles er og at den tidsmessige avstanden til objektet ikke er brutt ned. Filmens narrative bruk av det bestemte fotografiet forteller om referentens betydning i fiksjonen. Den konstative kraft ved fotografiet i *Distant Voices, Still Lives* dreier seg først og fremst om objektets betydning og på hvilken måte han (referenten) har vært og er, hvordan referenten er tilstede i deres indre tid (varighet) eller som en eksistensiell klangbunn.

Nedenunder skal vi se at fotomotivet også har den narrative funksjon å kontrastere sosial og rituelle overflate mot familiens understrøm av følelser og minner. Fotoet symboliserer referentens mentale tilstedeværelse i karakterenes liv. I *Distant Voices, Still Lives* blir fotografiet et konkret bilde på nærværet av et fravær.

Fotoet: fraværets nærvær

At fotoet anvendes i en film bidrar generelt til at objektets tidsmessige frossenhet forsterkes, det isolerte øyeblikk trer tydelig fram i kontrast mot de levende filmbilder og tiden som går. Denne kontrasten dempes likefullt i *Distant Voices* fordi familieritualer og tablåer i seg selv har så sterke likhetstrekk med bilder fra et familiealbum. Familiebilder og familieritualer konnoterer fortidighet, familieliv og gruppefelleskap, men i like stor grad tradisjon og konvensjon.

Scenen hvor fotografiet av far og hesten forekommer første og andre gang, er beskrevet tidligere. På dette tidspunktet i filmen innehar såvel fotografiet som referenten en nøytralitet. Melodien "There's a man going round (...)" kan riktignok oppfattes som illevarslende, men det er primært Maisies og Tonys subjektive tilbakeblikk som introduserer en negativ valør på far. Deres minner blir samtidig en kontrast til den type udramatiske situasjoner eller festsammenhenger som ofte avbildes på familiefotos. Fotoet beviser at Mr. Davies 'har vært' (tidsstansen). Han har også vært ved siden av en hest. Fotoet blir øyeblikket som er forbi, et fryst moment, det forgjengelige som en kontrast til de levende bilders bevegelser og - som kontrast til fortidensom gjenkalles i filmen. Fotomotivet av far og hesten er dessuten en prosaisk kontrast til Maisies og Tonys vonde minner, og dette gjør noe med fotoets autentifiserende funksjon: det autentiske er ikke lenger knyttet til fotoet alene, men til minnene om fotoets referent. At Mr. Davies har eksistert og at fotografiet, dets essens, viser dette faktum, får dermed liten betydning i filmen. Fotoet har opphørt å være nøytralt, det har så og si endret status. Etter Maisies og Tonys erindringer i den innledende sekvensen, transformeres fotografiet nærmest til en fasade som slår sprekker, for å vise hva som skjuler seg under. Familiens smerte er uløselig forbundet med fotoets referent og filmens senterfunksjon hva synsvinkel angår. Slik sett blir fotografiet og dets motiv frarøvet en uskyld, ja det framstår til og med som noe løgnaktig i relieff av familievirkeligheten slik den skildres gjennom erindringene som i stor grad utgjør fortellingen om familien Davies. En scene som også bidrar til å forsterke et slikt forhold mellom fotografi og fortelling, er konflikten mellom Eileen og Mr. Davies der han nekter å si adjø. Fotografiet henger på veggen bak dem når Eileen avvises av faren, og i sinne roper at hun kunne tenke seg å blåse ut hjernen hans... Det henger trygt på sin plass, en stabil rekvisitt som påminner tilskueren om hans ustabile psyke.

Mot slutten av *Distant Voices* dukker fotoet opp igjen. Etter at bryllupsmotivet har forekommet for siste gang dveler kamera på den karakteristiske arbeiderboligen til familien Davies. Bryllupsgjestene har gått. På lydsporet hører vi Mrs. Davies: "They soon grow old...", hvorpå hun konstaterer at det antaglig snart blir Tonys og Maisies tur til å gifte seg. Sakral musikk høres (Vaughan Williams' Pastorale symfoni no.3) mens kamera beveger seg sakte oppover og inn mot et vindu i huset. Det tones over til hvitt og vi befinner oss inni huset hvor gardinene blafrer i vinden. Vi hører Mrs. Davies stemme: "I love the light nights..." mens Maisies voksenstemme kiler seg inn i lydbildet: "But they're starting to draw in now, aren't they, Mam?". Bare vinduet, gardinene og veggene synes i billedruten. Tordenskrall tar over for musikken og plutselig høres en mannsstemme som med økende irritasjon og sinne roper: "Nellie... 'Nellie... 'Neeeeell... !" Det overtones til et bilde hvor Mrs. Davies sitter i en stol til venstre i bildet. Vi gjenkjenner fotografiet av avdøde Mr. Davies på veggen bak. Scenen er drømmeaktig, med hvitt lys og bilde i softfokus, som om Nellie Davies sitter på en sky eller befinner seg i dødens lys. De sinte ropene fra hennes avdøde mann bidrar sammen med tordenskrallet og fotoet av Mr. Davies til å understreke hans nærvær. Dysterheten i denne scenen avløses raskt av glade jentestemmer på lydsporet. Eileens og Maisies, Jingles' og Mickeys stemmer og 'small-talk' er et motiv og fremtredende stilistisk særtrekk ved filmen. Denne bruk av det auditive som polyfone minnefragmenterer er forøvrig også en form for representasjon av minne, i dette tilfellet Mrs. Davies'.

Med avslutningen på *Distant Voices* er det også slutt på den formmessige kompleksiteten bestående av mindre og større kretsløp i tidsplanveksling. Som det framgår av analysen har den i stor grad vært opptatt både av subjektivitetsproblematikk og fenomenet 'kollektivt minne'. Ikke minst har denne analysedelen vært opptatt av å vise hvordan familietableauer og familieritualer strukturerer minnene og strømmen av episoder, samtidig som de er meningsbærende som kontrast mellom fasade og understrøm. Familietableauer og ritualer fortsetter imidlertid i *Still Lives*, fotomotivet likeens.

Still Lives* - merket av *Distant Voices

Still Lives er fortsettelsen av *Distant Voices* og filmens andre del. Også her er de tradisjonelle kultur- og familieritualene fremtredende. I likhet med *Distant Voices* rammer de inn filmen. *Still Lives* starter med fødsel og avslutter med bryllup. Terence Davies skriver: "All the family history is packed into *Distant Voices*, while in *Still Lives*, life has reached an even keel and ticks silently away" (A Modest Pageant, 1992:103). Diskursivt veksler ikke *Still Lives* mellom

flere tidsplan, men både helheten og noen enkeltscener, gir et annet grunnlag for opplevelse og mening på grunnlag av *Distant Voices*. Fortolkningen og opplevelsen av enkelte scener og situasjoner i andre del vil bero på det vi har sett i første, som et byggetrinn, det gjelder blant annet fotografiets narrative og symbolske funksjon og Tonys følelsesmessige reaksjon i sitt eget bryllup:

I *Still Lives* dukker **fotoet** av Mr. Davies opp én gang, for femte gang totalt sett. Det skjer mot slutten av filmen og atter en gang i forbindelse med et familierituale: bryllup. Nå er det Tonys tur. Familien er samlet i Davies-huset for snart å dra til den katolske kirken. Tony står i profil til høyre i billedruten og retter på slipset. Til venstre for ham henger fotoet av far. Eileen entrer så billedruten og blir stående i profil til venstre. De to utgjør nærmest en ramme rundt fotografiet. "Well sun-bun - mustn't keep the bride waiting", sier hun til broren. Alle forlater huset, Tony og Eileen forsvinner ut av billedruten. Bare fotoet er tilbake, noe som kan sees som forvarsel om det som snart vil skje. Etter scenen med vielse i kirken er det fest i Davies-huset. Vi ser et bilde av en festkledd Mrs. Davies som synger sangen "Thanks to You", vemodig, hvor de første verselinjene går slik: "For all you mean to me, my thanks to you, for every memory, my thanks to you, my thanks for everything, we had to share, for all the joy you brought when you were there". I likhet med et par tidligere beskrevne scener fra *Distant Voices*, er det her et sterkt interessefokus på Mrs. Davies. Fra nærbildet av henne klippes det nå til Tony som står alene ved inngangen til huset og gråter mens sangen tones ned. Det skulle være en lykkelig dag, alle er glade, det er fest og det synges og skåles. I slike rituelle festsammenhenger er det nærmest påbudt med glede, derfor blir Tonys gråt en sterk kontrast slik vi som tilskuere har tilgang til den. Gjestene applauderer etter at sangen er ferdig, brudgommens gråt stilner mens "Thanks to you" overtas av en mannsstemme i bryllupet, som kjapt synger: "I got into a Boxing Ring with a Fella Named Big-nosed Jim" før lyden av bryllupsgjestenes stemmer legger seg på lydsporet. Deretter høres "Oh mein Papa"(Eddie Calvert) mens kamera hele tiden dveler på Tony. Hans følelsesmessige utbrudd minner oss forøvrig om en lignende situasjon i filmen på Eileens bryllup (i *Distant Voices*) hvor hun brister i gråt og roper: 'I want my dad'. Bortsett fra aller første gang i begravelsscenen er fotografiet en konsekvent synlig rekvisitt i forbindelse med (negative) såre, vonde følelsesladde minner om far. Det blir et symbol på fortidens betydning og emosjonelle kraft filmen gjennom. Fotoets referent 'kleber' emosjonelt, han er tilstede i erindringene og dermed i nåtiden.

Med fotoet kontrasteres det ubevegelige og forgjengelige, ikke bare mot filmens levende bilder, men også mot selve minnene og deres innhold (bak fasaden). Man kan nærmest si at filmen i seg selv 'overskrider' fotografiets ramme og forstørrer sitt objekt i skildringen av familien Davies. Filmen tilfører fotoet detaljer som det ikke selv besitter. Slik blir det en meningsbærende rekvisitt og et viktig narrativt element i filmen, fortrinnsvis i *Distant Voices*. Også Tonys gråt i *Still Lives* kan knyttes an til denne symbolske betydningen av fotografiet på veggen før vielsen. Hans reaksjon blir dessuten den siste i rekken innenfor kombinasjonen av fotografi, far og smerte.

You're married now...

Tonys gråt i bryllupet kan være tvetydig, noe Geoff Eley påpeker i et essay i antologien "Revisioning History" (1995). Her relaterer han scenen til den sosiale kontinuitetens tristhet: "The young man cries because he knows that *it will go on like this*, that nothing will change; that the endless streets, the marriages made like his parents', the begetting of sons and daughters, all will stretch on forever: no end in sight" (Rosenstone 1995: 38). Selv opplever jeg situasjonen mer som en påminnelse om farens fravær og det smertefulle han har påført dem, eller kanskje riktigere: ambivalensen mellom fortidens savn og smerte. Kameras dveling på fotoet før de drar i kirken blir som nevnt å betrakte som forvarsel om hva som vil komme; den døde vil sette sitt preg på dagen. Tonys gråt peker slik sett tilbake på fotoet i scenen før og på det som hovedsaklig er blitt formidlet av episoder og følelser som i *Distant Voices*. Det er på dette grunnlaget vi kan fatte årsakene til gråten, det tilføres da også en ekstra tyngde, på grensen til det overtydelige, med sangfragmentet fra "Oh mein Papa".

De ulike tolkningene utelukker imidlertid ikke hverandre. Om man vektlegger eller tar med klasse- og kjønnsrolle- tematikken i *Distant Voices*, *Still Lives*, det tragiske ved at ingenting forandres, kan det relateres til hvordan ekteskapet fungerer, til gjentakelser og hvor statiske kjønnsstrukturene er osv. Følgende scene viser nettopp et slikt sosialkritisk aspekt ved filmen:

Rett etter at de glade jentestemmene har inntatt lydbildet mot slutten av *Distant Voices* mens Mrs. Davies sitter i stolen omgitt av hvitt lys, klippes det til Eileen sittende foran peisen. Hun gråter mens vi hører mannens sinte, høye stemme på lydsporet når han roper til henne: "You're married now, I'm your husband, your duty's to me, frig everyone else..."! Det er som et ekko av Mr. Davies' brøling på lydsporet et minutt tidligere. Gjentakelsen fra generasjon til

generasjon er utvetydig. Man ser, slik Terence Davies skriver om *Still Lives*, at livet tikker avgårde uten store forandringer. *Distant Voices*, *Still Lives* er definitivt (også) en kritisk kommentar til familieinstitusjonen og kjønnsrollene i den engelske arbeiderklassen på 50-tallet.

Foruten de store familieritualer som fødsler, dåp og bryllup består *Still Lives* også for en stor del av hverdagslivsskildringer. Livet på 50-tallet utspiller seg med pubturer, radiolytting, tipping og barnestell. Det er til en viss grad en todelt verden som skildres hva kjønn angår. Det er kvinnenes samvær med barn, small-talk og sterkt kvinnefellesskap (i Davies-familien) på den ene siden, og mennenes øldrikking og tipping på den andre. Et tematisk motiv som fremkommer gjennom enkelte episoder og i samtaler venninnene seg imellom i *Still Lives* er deres behov for mer kontakt med hverandre og 'umuligheten' i dette samværet. Mennene opplever konenes venninnefellesskap fra ungdomstiden som truende og/eller noe man ikke skal fortsette med når man har inngått ekteskap. Kvinnens plass er hos mannen, i familien og helst bare der.

Kritikken av den sosiale arven understrekes også av narrasjonens smønstre av gjentakelser. Syklusene eller strukturen av kretsløp i *Distant Voices* er betegnede både for det sykliske ved livsløpene og de sosiale gjentakelsene ved roller og relasjoner. Kontrasten mellom fasade og understrøm i *Distant Voices* er blitt understreket tidligere i analysen i forhold til fotografiet og familieritualene versus minnene. Også i *Still Lives* finner vi en slik kontrast, tematisert i episoder og gjennom imperativer, og svært ettertrykkelig i en krangel mellom Eileen og hennes mann, Dave. Det starter med at Eileen uttrykker at hun synes synd i sin venninne Jingles som har vært nødt til å forlate dem på pub'en fordi henne mann ikke ønsker å være der. "Poor Jingles" sier Eileen medfølende, mens Dave mener at dette har hun ingenting med: "You sit there! It's none of your business. Don't get involved". Munnhuggeriet fortsetter, men stoppes av Mrs. Davies som sier til Eileen: "Now come on ! We don't want any upset". Eileen og Dave sier OK, mens Mrs. Davies fortsetter: "We're here to enjoy ourselves. Come on Mickey - give us a song". Konfliktene og problemene skal stoppes og skjules ved hjelp av sang. Imperativet er at man skal more seg! Både Dave og Mrs. Davies beordrer oppmerksomheten bort fra noe de mener ikke sømmer seg å snakke om. Det synes som om dette dreier seg delvis om tabuisering av følelser og konflikter, delvis om å opprettholde en sosial fasade.

Avslutning

Denne analysen har imidlertid konsentrert seg om en utlegning av strukturen og organisering av minnene i filmen (fortrinnsvis *Distant Voices*) samt fortolkningen av filmens innhold, med fokus på erindringsmotivet som 'understrøm av smerte' i familien Davies' liv. Forholdet mellom tidsplanene nåtid og fortid (er) i filmen formidler både den kollektive og individuelle erfaringen av tid - forstått som opplevelser fra fortid slik disse eksisterer i en samtidig tid, i et krysningspunkt mellom fortid og nåtid.

Ved å gripe fatt i *Distant Voices* spesielt og min opplevelse av filmen har jeg tolket familieskildringen som at smertefulle følelsene er et sentralt meningsinnhold i filmen. Erindringene gir oss innsynet i dem, de er understrømmen i nåtiden, bak familieritualer og fotografiet – bak og samtidig med. Henri Bergson stilte det generelle spørsmålet: Hva gjør tiden med oss? *Distant Voices*, *Still Lives* kan betraktes som et svar på nettopp et slikt spørsmål, svaret som ensbetydende med filmens representasjon av en familie og individene der. Slik sett kan den som poetisk uttrykk og narrativ sees som en filmatisk metafor for la durèe, varigheten

Menneskets indre tid og de uensartede sinnstilstander som varigheten i generell betydning betegner, er grunnleggende sett psykisk og subjektiv utfra at minnet er et gitt fenomen. Erfaringen er individuell siden det å minnes og erfare er mentalt individuelt. Med grunnlag i det sosialt konstruerte begrepet 'kollektivt minne' og de filmanalytiske poengene som knyttes an til begrepet i analysen, skulle det imidlertid framgå at erfaringen og erindringen også er kollektiv.

LITTERATURLISTE

- Amadou, Anne- Lisa (2001) "Henri Bergsons estetikk", i Kolstad, Hans og Aarnes, Asbjørn (red.) *Den skapende varighet*. Oslo: Aschehoug.
- Barthes, Roland ([1980] 1987) *Det lyse kammer*. København: Rævens Sorte Bibliotek.
- Bergson, Henri ([1895] 1991) *Matter and Memory*. New York: Zone Books.
- Braaten, Lars Thomas (1984) *Filmfortelling og subjektivitet*. Stavanger-Oslo: Universitetsforlaget AS
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to terms*. USA: Cornell University Press.
- Davies, Terence (1992) *A Modest pageant. Children, Madonna & Child, Death & Transfiguration, Distant Voices, Still Lives and The Long Day Closes*. London-Boston: faber and faber.
- Deleuze, Gilles ([1985] 1989) *Cinema 2 The Time-Image*. London: The Athlone Press.
- Eley, Geoff (1995) "Distant Voices, Still Lives. The family is a dangerous place: Memory, gender and the image of the working class" i Rosenstone, Robert A. (ed.) *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Halbwachs, Maurice ([1941, 1952] 1992) *On collective memory*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Hunt, Martin (1999) "The poetry of the ordinary: Terence Davies and the social art film", *Screen* 40:1, 1999.
- Kolstad, Hans (2001) "Tiden som handling i Bergsons filosofi", i Kolstad, Hans og Aarnes, Asbjørn (red.) *Den skapende varighet*. Oslo: Aschehoug.
- Proust, Marcel ([1913] 1992) *På sporet av den tapte tid · 1 Veien til Swann · 1 (Combray)* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Schachtel, Ernest ([1947] 1982) "On memory and childhood amnesia" i Neisser, Ulric (ed.) *Memory Observed. Remembering in Natural Contexts*. New York: W.H.Freeman and Company

FILMER

Blade Runner (Ridley Scott, 1981)

Distant Voices, Still Lives (Terence Davies, 1988)

Hiroshima, mon amour (Alain Resnais, 1959)

My beautiful Laundrette (Stephen Frears, 1985)

Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

Smultronstället (Ingmar Bergman, 1957)

Wish you were here (David Leland, 1987)

