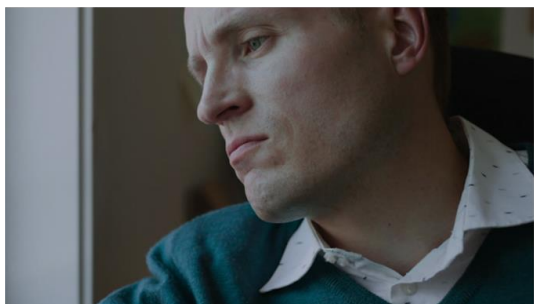


Subjektivitet i film: en kognitiv teoretisk tilnærming



Henrik Tjostolv Berget

Masteroppgave i film- og fjernsynsvitenskap

Avdeling for samfunnsvitenskap

Høgskolen i Lillehammer

Våren 2015

HØGSKOLEN I LILLEHAMMER



Lillehammer University College

En takk

Først og fremst må jeg takke min veileder Audun Engelstad for å ha brøytet seg gjennom gjørmete tekstutkast i jakt etter tekstenes poenger. Auduns gode tilbakemeldinger, interessante bemerkninger og nyttige tips til litteratur gjorde alle de syv timer lange kjøreturene til Lillehammer og tilbake til en fryd.

En takk til min familie på Kongsberg som har støttet meg gjennom dette året, og Aleksander Grønnestad for den språkvasken han rakk gjøre.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning 1

Subjektivitet – begrepsavklaring 3

Perseptuell subjektivitet 4

Mental subjektivitet 5

Modernistisk kunstfilm 7

2. Teori og metode 9

Filmnarratologi 9

Munsterberg og analogien mellom film og bevissthet 11

Kognitiv filmteori 12

Metodisk tilnærming 13

Tekstanalysen 16

Disposisjon 17

3. Tilskueraktivitet og kunstfilmen 19

Skjema og skript 21

Personskjemata og personifisering av karakteren 22

Modernismen og karakterens «ugjennomtrengelige psykologi» 27

Sammenfatning 28

4. Filmnarratologi 30

Bordwell, Branigan og filmens «forteller» 30

Subjektivitet og «avgrenset» informasjonsdistribusjon 34

Informasjonsdistribusjon og telefonsamtalen 35

Narrative nivåer 36

«Førstepersonsfilmen» og den konsentriske sirkel 37

“Subjektiv retorikk” som en konsekvens av avgrenset narrasjon 39

«Objektivitet» 41

«Subjektivering av det objektive» 43

Kognitiv filmteori 45

Nærbildet og speilnevroner 46

Musikk 49

Når informasjon om karakteren mangler eller holdes tilbake 50

Theory of mind og simulering 50

Karakterens skjemaer 52

Skjemaer 53

Skjema og narrativ avgrensing 54

5. Oslo 31. august og perseptuell subjektivitet 57

Perseptuell subjektivitet som representasjon av psykologiske fenomener 57

Stimuli og oppmerksomhet 59

Analyse av perseptuell subjektivitet i Oslo 31. august 61

Anders' skjemaer 62

Perseptuell subjektivitet og selektiv persepsjon 63

Fra perseptuell subjektivitet til mental subjektivitet 64

6. Blind, Mot naturen og filmatisk representasjon av bevissthetsstrømmen 68

Handlingsforløp og narrasjon 68

Bevissthetsstrøm 68

Subjektive virkemidler på det ytre virkelighetsplan 71

Narrasjonens skilnad mellom det ytre og det indre virkelighetsplan 72

Ingrids skjemaer 74

Ingrids oppmerksomhet 75

Sammenfatning 78

Mot naturen (Giæver, 2014) 78

Indre monolog som kommentar på ytre stimuli 79

Indre bilder 80

Mindfulness og flow 81

Sammenfatning 82

7. Naboer, mental subjektivitet og filmatisk representasjon av psykosen 84

«Mind-game filmen» og «psykotiske verdener» 84

Tilskueraktivitet og «den gale detektiven» 86

Flashbacks som korrelat til Johns selverkjennelse 87

Hallusinerte karakterer 89

Forvrengning av ytre stimuli i form av materielle objekter og miljø 92

Sammenfatning 93

8. Konklusjon 94

Litteraturliste 97

1. Innledning

Filmen som uttrykksform gir oss en umiddelbar perseptuell opplevelse av den fortellingen som fremstilles. Vi lar vår oppmerksomhet fanges av fortellingen som flyter av sted, ofte komplekse fortellinger som intuitivt forstås av oss tilskuere, vi trenger ikke vie store mengder resursser for å fortolke fremstillingen. Christian Metz forteller i *Film Language: A Semiotics of the Cinema* hvordan filmen gir oss et inntrykk av å «være mer sann» enn andre kunstformer:

They spontaneously appeal to his sense of belief—never, of course, entirely, but more intensely than do the other arts, and occasionally films are, even in the absolute, very convincing. They speak to us with the accents of true evidence, using the argument that "It is so." With ease they make the kind of statements a linguist would call fully assertive and which, moreover, are usually taken at face value. There is a filmic mode, which is the mode of presence, and to a great extent it is *believable* (Metz, 1974/1991, s. 4).

Dette *virkelighetsinntrykket* gjelder ikke bare «realistiske filmer» som portretterer karakterer og steder vi kan kjenne igjen fra vår egen hverdag, men også når det fremstilles karakters indre liv – deres drømmer, erindringer, hallusinasjoner, drømmer, perseptuelle inntrykk og forståelse av de omgivelsene som omfavner dem. Slik Lars Thomas Braaten påpeker så utvides filmfortellingens muligheter ved spesielle fortellergrep til å også kunne portrettere en abstrakt, indre verden:

Med basis i filmbildet forstått som en spesiell representasjonsform og ved hjelp av filmens mange muligheter til diskursiv manipulering av tids- og romfaktorer, kan en i den filmatiske fortelling bevege seg fra en registrering av den synlige og hørbare ytre virkelighet, over mot indre, subjektive opplevelser. Filmen både portretterer og kommenterer den gitte fenomenvirkeligheten. Den *filmatiske* «virkeligheten» utvides slik at den også kan innfange menneskets subjektive opplevelser og visjoner (Braaten, 1984/1995, s. 28).¹

¹ I *Filmfortelling og subjektivitet* benyttes en større del av boken til å argumentere for at filmen, til tross av å være en serie av fotograferinger, likner skjønnlitteraturens iboende muligheter til å kunne fremstille subjektivitet. Filmteorien i forkant av Braatens utgivelse var preget av diskusjonen omkring filmens essens – ved formalistene Rudolf Arnheim, Béla Balázs og Sergei Eisenstein på den ene siden, og filmens som «ren avfotografering» på

På denne måten sitter vi igjen med et inntrykk av å ha kommet ekstra nært inn på en fiksjonell filmkarakter² – vi kan oppleve hvordan tidligere hendelser fortsatt påvirker karakteren i dens nåtid ved flashbacket som i *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959), vi kan få innblikk i karakterens personlige, indre tanker og assosiasjoner slik de forløper i sanntid, som i filmene *Blind* (Vogt, 2014) og *Mot naturen* (Giæver, 2014), vi kan sammen med karakteren erfare en mørk, psykotisk oppfattelse av omverden, og dele karakterens forvirrelse over det manglende skillet mellom virkelighet og fiksjon, som i *Naboer* (Sletaune, 2005), eller vi kan dele de perseptuelle inntrykkene som «stikker seg ut» for karakteren i dens sosiale omgivelser, og se hvordan det henger sammen med karakterens indre liv som i *Oslo 31. august* (Trier, 2011).

Jens Eder påpeker hvordan disse filmene gir oss informasjon om karakteren og deres indre liv vi sjeldent får adgang til hos våre medmennesker, noe som gjør at vi føler oss «nær» personer vi ellers ikke ville møtt (eller ville ønske å møte) i virkeligheten (2006, s. 69). Gerald Mead kommer inn på liknende tanker i teksten "The Representation of Fictional Character" (1990). Han beskriver samtidig på hvordan dette sterke inntrykket av komme «nær» karakteren kan bli værende hos tilskueren lenge etter å ha sett filmen (1990, s. 1). Ofte er denne følelsen preget å kjennes sannferdig – våre inntrykk forløper seg som et «direkte bånd» til karakterens *subjektive* erfaringer.³

Hvordan kan filmen fremstille en slik ofte dyp menneskelig innsikt ved subjektive erfaringer, uten at fortellerformens arv fra fotografiet hindrer oss i å tolke denne fremstillingen på en så sømløs måte? Bak denne intuitive forståelsen av filmen, som på overflaten virker så enkel, foregår det «i skjul» komplekse fortellermessige mekanismer. I boken *Filmfortelling og subjektivitet* (1984/1995) går Lars Thomas Braaten i sømmene på filmens fremstilling subjektivitet ved studere hvordan den er «snekret sammen», ved «grunnmaterialene» bevegelige bilder, lyd (musikk) og tid (klipp). Det er det samme jeg har forsøkt å gjøre i denne oppgaven.

den andre siden ved André Bazin, Sigfreud Kracauer og Erwin Panofsky (Stam, 2000, s. 72ff).

² Jeg vil for enkelhetens skyld benytte ordet «karakter» i oppgaven, i stedet for alternativet «rollefigur».

³ I følge Murray Smith kan narrasjonen i ulik grad portrettere karakterens subjektivitet i form av «gjennomsiktighet» eller «ugjennomsiktige», i hvilken grad narrasjonen gir oss et «korrekt» innblikk karakterenes tanker, følelser, uttrykk og språk (Smith, 1995, s. 144).

Subjektivitet - begrepsavklaring

Denne oppgaven har som mål å studere på hvilken måte filmens *narrativ-stilistiske* virkemidler gir oss denne innsikten i karakterenes *subjektive* erfaringer, derfor vil det være nødvendig å gjøre en begrepsavklaring av ordet *subjektivitet*. Lars Thomas Braatens bok bærer begrepet i dens tittel (*Filmfortelling og subjektivitet*), og han innleder boken ved å skissere noen generelle definisjoner av begrepet. Han viser til dets bakgrunn i lingvistikken, hvordan *subjektivitet* knyttes til det grammatiske begrepsparet *subjekt* og *objekt*. Han gir også begrepet en mer filosofisk rettet definisjon ved at det betegner: «et oppfattende, tenkende og villende vesen eller en person, i motsetning til begrepet objekt som da betegner et vesen eller en ting som gjøres til gjenstand for utsagn og betraktninger, og som er uavhengig av subjektet» (Braaten, 1984/1995, s. 9).

Forståelsen av menneskelige fenomener og opplevelser vi i denne oppgaven baseres på kognitiv psykologisk vitenskap. Begrepet *subjektivitet* er ikke blitt omfavnet og tilpasset til denne teoretiske disiplinen utover *subjektivitetsbegrepet* meningsinnhold slik det er gitt filosofien. I boken *Oxford Companion to Philosophy*, finner vi en beskrivelse av *subjektivitetsbegrepet* med et grunnlag i en filosofisk- og psykologisk teoretisk kontekst:

Subjectivity. Pertaining to the subject and his or her particular perspective, feelings, beliefs, and desires. The term pervades modern philosophy, usually contrasted with 'objectivity', but it plays various and sometimes ambiguous roles in epistemology, in contemporary Continental philosophy, and in cognitive science (Solomon, 2005, s. 900).

I den første linjen av sitatet ser vi at begrepet henviser til enkeltindividets (subjektets) «særegne perspektiv, følelser, tro og begjær». Hvis vi bytter ut «enkeltpersonen» med «fiksjonskarakteren» i denne setningen, så vil subjektivitet betegne fiksjonskarakterens «særegne perspektiv, følelser, tro og begjær». Videre i sitatet får vi vite at denne *særegne* subjektiviteten kan stå i kontrast med noe «objektivt». Braaten inkluderer dette aspektet i sin definisjon av begrepets «normalspråklig bruksmåte», som «en indre, *psykisk* virkelighet til forskjell fra en ytre *fysisk* virkelighet» (Braaten, 1984/1995, s. 9).

For å bedre belyse dette skillet mellom subjektiv og objektiv virkelighet kan vi gå fra filosofien til psykologien, og se til Susan Fiske og Shelley Taylor som i boken *Social Cognition: From Brains to Culture* (2013), beskriver hvordan Kurt Lewin introduserte gestaltpsykologiens fenomenologiske forskningsmetode for sosialpsykologien, og senere kognitiv sosialpsykologi. Denne fenomenologiske forskningsmetoden skilte seg ut ved å ta

utgangspunkt i systematisk beskrivelse av enkeltpersonens erfaringer – som persepsjon og tanker. Lewin valgte å fokusere på de sosiale omgivelsenes innflytelse slik det ble oppfattet av det enkelte individet, noe han kalte det *psykologiske feltet* [psychological field]. Dette psykologiske feltet, mente Lewin, måtte studeres som et eget felt utenfor den «objektive virkelighet». I boken anvender Fiske og Taylor følgende eksempel for å illustrere hvordan denne metoden kunne bevise at en persons eget inntrykk kan variere fra en «objektiv beskrivelse» av hendelser:

For instance, a researcher may objectively report that Barb complimented Ann on her appearance. The researcher may even have strong hunches about why Barb did it. But Ann's reaction will depend on her own perception of Barb's intent: ingratiation, envy, reassurance, or friendliness. A prime way to find that out is to ask Ann to describe what happened in her own terms (Fiske & Taylor, 2013, s. 6).

Lewins *psykologiske felt* kan minne om *skjemabegrepet* fra kognitiv psykologi, som betegner hvordan vår tidligere kunnskap hjelper oss takle den enorme mengden sensoriske data som konstant er tilgjengelig for oss. Skjemaene styrer *hvilke signaler* vi plukker ut i våre omgivelser og hvordan vi *tolker* disse signalene, og kan sies å være fundamentet for individets «særegne perspektiv, følelser, tro og begjær» i en eventuell motsetning til en ytre «objektiv» virkelighet. I neste kapittel vil skjemaet utredes ytterligere.

Perseptuell subjektivitet

Hvis *subjektivitet* innebærer en persons særegne oppfatning, følelser, tanker, holdninger og ønsker, hvordan kan filmen som fortellerform fremstille dette? I filmene som ble nevnt tidlig i kapitlet ble det beskrevet virkemidler som flashback, bevissthetsstrøm, persepsjon og miljøskildringer påvirket av en mental tilstand (psykose). Et virkemiddel som gjerne forbindes med subjektivitet er kamerautsnittet som representerer karakterens optiske blikk, og er ofte betegnet som *point-of-view* (POV) eller *perseptuelt subjektiv kamerainnstilling* (jf. Braaten)⁴. For at dette audiovisuelle virkemiddelet skal knyttes mot en karakter i filmen, vil det gjerne fungere i sammenheng med en annen innstilling som fremstiller at karakteren kikker:

⁴ Slik Bordwell (1985, s. 60) og Persson (2003, s. 46) påpeker kan point-of-view betegne et narrativt perspektiv i teksten, en generell *synsvinkel* eller *perspektiv* til de portretterte hendelser. I tråd med Bordwell og Persson betegner det videre i oppgaven et optisk POV – en kamerainnstilling som gjengir deres visuelle persepsjon.

[V]i ser romlige forhold («the world») gjennom en bestemt persons persepsjon. Det typiske filmtekniske grep i denne forbindelse er de subjektive kamerainnstillinger, point of view shots (POV), hvor kameraet identifiseres direkte med den romlige posisjon til en person i filmfortellingen for å vise oss hva han ser (Braaten, s. 80)

I boken *Understanding Cinema - A Psychological Theory of Moving Imagery* gjennomgår Per Persson den *perseptuelt subjektive kamerainstillingens* opprinnelse i den amerikanske filmen i begynnelsen av 1900-tallet. Produksjonspraksisen og de tekniske begrensningene gjorde det vanskelig å flytte kameraet, samt gjøre store endringer på settet for å konstruere én innstilling, noe som var med på å begrense bruken av dette virkemiddelet. I begynnelsen var filmgrepet i seg selv en attraksjon, og det ble ofte brukt til nærbilder som fremstilte objekter som enormt store, eller som voyeuristiske innstillinger – fremfor å være et *narrativt virkemiddel* for å forankre fortellingens perspektiv i en av karakterene (Persson, 2003 s. 51). Senere ble POV standardisert på linje med den tradisjonelle Hollywoodfilmens visuelle virkemidler som «shot-reverse shot», grafisk likhet i klippingen og etableringsinnstillinger. Perssons filmhistoriske gjennomgang forteller oss noe om hvordan filmtekniske forhindringer – enkle ting som kameraets romlige posisjon – kan påvirke narrasjonens muligheter til å formidle informasjon i henhold til karakterenes tilknytning til de narrative hendelsene. Virkemiddelet *perseptuell subjektivitet* vil studeres nærmere i kapitlet «Perseptuell subjektivitet og *Oslo 31. august*».

Mental subjektivitet

I boken *Narration in the Fiction Film* (1985) forteller David Bordwell hvordan fremstilling av *subjektivitet* er typisk for kunstfilmen. Det anvendes ofte subjektive virkemidler som filmatisk representerer mentale aktiviteter som «drømmer, minner, hallusinasjoner, dagdrømmer, fantasier og andre mentale aktiviteter⁵:

Dreams, memories, hallucinations, daydreams, fantasies, and other mental activities can find embodiment in the image or on the sound track. Consequently, the behaviour of the characters within the fabula world and the syuzhet's dramatization both focus on the character's problems of action and feeling; which is to say that «inquiry into character» becomes not only the prime thematic material but a central

⁵ For Lars Thomas Braaten går virkemidlene erindringsbilder, flashback, fantasibilder, assosiasjoner og projeksjoner under begrepet *konseptuell subjektivitet* (1995, s. 80).

source of expectation, curiosity, suspense, and surprise (Bordwell, 1985, s. 208-209).

Senere, i Bordwell og Thompsons *Film Art: an Introduction*, betegnes disse virkemidlene som *mental subjektivitet* [mental subjectivity]) (2010, s. 95). Som det kommer frem i slutten av sitatet fra Bordwell, så blir filmens fokus på karakterens subjektive erfaringer underbygget av at narrasjonen også har sitt *tematiske fokus* med utgangspunkt i karakteren, som også driver stimulerer tilskuerens nysgjerrighet, forventninger og emosjoner.

En tidlig filmhistorisk bølge som praktiserte- og videreutviklet filmens evne til å portrettere karakterens mentale aktiviteter finner vi hos «de franske impresjonistene»⁶. I følge Bordwells doktorgradsavhandling *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style* (1980, [1974]) og igjen senere Bordwell og Kristin Thompsons filmhistoriebok *Film Art: An Introduction*, ble det i den franske impresjonistiske filmen ofte benyttet virkemidler som portretterte karakterenes mentale og perseptuelle subjektivitet i større grad enn de gjorde i filmer i andre land i denne tidsperioden (Bordwell og Thompson, 2010, s. 77-78)⁷.

I Richard Abels studie over de franske impresjonistene i perioden 1915-1929 fant han at den filmskaperen som var mest høylytt i sin proklamasjon av å fremstille *subjektivitet*, basert på sine tekster, var filmskaperen Germaine Dulac. I artikkelen *Aesthetics, Obstacles, Integral Cinégraphie* (1988, [1926]) kan vi se hvordan hun mener at den *psykologiske* og impresjonistiske filmen fant det «barnslig» å ikke studere karakterenes indre liv:

Another era arrived, that of the psychological and impressionist film. It seemed childish to place a character in a given situation without penetrating the secret domain of his inner life, and the actor's performance was annotated with the play

⁶ En annen kunstnerisk bølge som ofte knyttet til fremstilling av subjektivitet finner vi ved den tyske ekspresjonismen. Bordwell og Thompson påpeker dog at bevegelsen ikke kan sies å være fokusert på karaktersubjektivitet, selv om den ekspresjonistiske *mise-èn-scène* i blant var motivert av karakterene – som den gale protagonisten i *Dr. Caligaris kabinett* (1920) (Bordwell og Thompson, 2010, s. 94-95)

⁷ I Bordwells doktorgradsavhandling skisserer han de franske impresjonistenes virkemidler, som regel knyttet til en fremstilling av subjektivitet. Richard Abel argumenterer imot påstanden om at de franske impresjonistenes kunstneriske prosjekt var en prioritering av fremstilling av subjektivitet: «... it depends heavily on the assumption that these formal techniques primarily serve the cause of subjectivity. Although subjectivity may be an important tenet, it is only one of several in the full range of French narrative avant-garde film practice. Even though the paradigm offers evidence of particular features serving other functions – the abstract, the decorative, and the symbolic – it fails to account for them except insofar as they tend toward «pure cinema» (Abel, 1987, s. 288-289).

of his thoughts and his visualized feelings. By combining the description of manifold and opposing experienced impressions with the unambiguous facts of drama – actions are but the consequence of a mental condition, and vice versa – a duality of lines gradually emerged that had to be adjusted to the measure of a clearly defined rhythm in order to remain harmony (s. 393-4).

Modernistisk kunstfilm

De franske impresjonistene, sammen med den sovjetiske montasje-filmen og den tyske ekspresjonismen, sees som filmhistoriens tidligste *modernistiske* innflytelse. Lars Thomas Braaten påpeker hvordan fremstilling av subjektive virkelighetsopplevelser uløselig knyttet til det modernistiske prosjektet:

At en persons subjektivitet har muligheter til å prege og kontrollere den filmatiske diskurs, er en forutsetning for at filmen skal kunne behandle de tema og erkjennelsesmåter som er sentrale i modernistisk kunst, som er sentrale når det gjelder å beskrive og utforske det moderne menneskets virkelighetsopplevelse, så som for eksempel opplevelsen av diskrepans mellom indre og ytre virkelighet, mellom jeget og omverden (Braaten, 1984/1995, s. 33).

Modernismen var på mange måter et opprør mot 1800-tallets borgerlig-realistisk litteratur og teaterformer. I Skandinavia kritiserte forfatterne Knut Hamsun og August Stindberg verkene til Henrik Ibsen og deres menneskeskildringer for å foregå på et overfladisk nivå (McFarlane, 1991 [1976], s. 81-82). I boken *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930* (1991) [1978] beskrives det hvordan den modernistiske kunsten blant annet vektla fortellingens egenskaper i form av kompleksiteten i dens egen form, og et fokus på å *representere menneskets indre stadier av bevissthet* (Bradbury & McFarlane, 1991 [1976], s. 393). Slik vi kjenner det igjen fra Hamsuns ofte siterte artikkel "Fra det ubevidste Sjæleliv" (1890), så var det «en manglende vilje til å utforske "Fornemmelserenes uberegnelige Uorden" og "sælsomme Nervevirkosmheder, Blodets Hvisken og Benpibernes Bøn" (Hagen, 2014).

Modernismens innflytelse på filmen fremtrer igjen rundt 1960-tallet som ofte omtales som den modernistiske *kunstfilmen*. For Braaten viste den modernistiske innflytelsen seg ved blant

annet ved en endring i karakterdynamikken i filmfortellingen⁸. Det forekom:

... en forskyvning av interessen fra mellom-personlige forhold til innen-personlige forhold, fra et inter-personalt til et intra-personalt drama. Således kan fortellekunstens historiske utvikling i vårt hundre år leses som fortellerens søking etter teknikker som kan vise virkningene av forskjellige ytre omstendigheter på de fortalte personers psyke, det vil si deres indre reaksjoner og forestillinger (Braaten, 1984/1995, s. 34).

I filmhistorisk sammenheng trekker Lars Thomas Braaten, sammen med Ove Solum i artikkelen "Tancred Ibsen og Hollywoodparadigmet: Noen tendenser i norsk film" (2007) [1988], en parallell mellom 1800-tallets borgerlig-realistiske teaterformer og «Hollywoodfilmens tradisjonelle film drama og den kulturindustrielt forståtte internasjonale tradisjonen for film dramaturgi» (Braaten & Solum, 1997, s. 53)⁹.

Også for Bordwell stiller kunstfilmen seg kontrært til Hollywoodfilmen, noe som blir tydelig når en studerer deres forskjellige narrative konvensjoner. I boken *Narration in the Fiction Film* (1985) beskriver han begrepet *kunstfilm-narrasjon* [*art cinema narration*], og hvordan det er motivert av to prinsipper: portrettering av realisme og forfatterens tilstedeværelse. Det *realistiske* aspektet kan innebære et fokus på reelle samfunnsproblemer – som fremmedgjøring og klasseforskjeller, ofte filmet på reelle steder, utenfor en filmstudiosammenheng – eller det kan innebære en ekspressiv *subjektiv realisme*. I disse filmene kan karakterene være psykologisk motiverte, men kjennetegnes av at de ofte mangler tydelige mål og motivasjon. Deres handlinger motsvarer ofte hva vi kan forvente i forhold til deres situasjon og leder ut i ufruktbarhet (Bordwell, 1979, s. 718).

⁸ De samme kjennetegnene skisserer Bordwell frem i kunstfilmens «snevre fokus»: «The narrow focus is complemented by psychological depth; art-film narration is more subjective than is classical narration. For this reason, the artfilm has been a principal source of experiments in representing psychological activity in the fiction film (Bordwell, 1985, s. 209).

⁹ Braaten parafraserer E.M. Forster som argumenterer for at de aristoteliske prinsipper brytes ved at karakterene blir viktigere enn selve handlingen i fortellingen. «Handlingen blir bare et *middel* til å treng inn i personenes psyke» (Braaten, 1995 [1984], s. 34).

2. Teoreti og metode

Filmnarratologi

Denne oppgaven vil primært anvende narrativ teori for å besvare problemstillingen om hvordan subjektivitet fremstilles i film. Det er flere tilnæringsmåter til *narratologi* – «den vitenskapelige studien av hvordan ulike tekster er bygget opp» (Engelstad, 2015, s. 21). Brorparten av det tidligere kildemateriale som er blitt skrevet omkring subjektivitet i film er tilknyttet *narratologi*, da fremstillingen av subjektivitet dannes ved narrativ-stilistiske virkemidler. Ved siden nevnte *Filmfortelling og subjektivitet* (Braaten, 1995) og Bordwells nevnte *Narration in the Fiction Film* (1985), finner vi noen av de mest sentrale bidragene til diskusjonen av subjektivitet i film ved Maureen Turims *Flashbacks in film: memory and history* (1989)¹⁰, Bruce Kawins *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film* (1978), George Wilsons *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* (1986), Seymour Chatmans *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) og *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990).

Audun Engelstad skiller filmnarratologien i tre hovedgrupper (som ofte kan overlape hverandre): den retoriske, den kognitive og den kontekstuelle – som tar «utgangspunkt i henholdsvis selve verket, verkets effekt på publikum og i virkningsforholdet mellom samfunn og verk» (Engelstad, 2015, s. 23). Ved siden av Braaten og Bordwells bidrag, vil oppgaven anvende Edward Branigans narrative teori ved bøkene *Point of view in the cinema* (1984) og *Narrative Comprehension and Film* (1992). Branigan kjennetegnes sammen med Bordwell som blant de mest innflytelsesrike bidragsyterne til den kognitive filmnarratologien. Da oppgaven vil basere seg på deres teori, vil oppgaven gjøre en *kognitive tilnærming*. For å få en generell oversikt over filmnarratologien – særlig den *retoriske tilnærmingen* – vil jeg «støtte meg til» Audun Engelstads bok *Film og fortelling* (2015).

Noe av det som gjør Lars Thomas Braatens *Filmfortelling og subjektivitet* (1984/1995)¹¹ til en annen av oppgavens store inspirasjonskilder, er at hans bok fokuserer på hvordan filmen fremstiller subjektivitet, for så å kombinere teorien han drøfter med næranalyser av fire filmer

¹⁰ Maureen Turims *Flashbacks in film: memory and history* (1989) er en filmhistorisk gjennomgang av anvendelsen av flashbacket sett i lys av filmhistoriske bølger delt i geografisk beliggenhet og kunstneriske likheter.

¹¹ Disse bøkene kom ut rundt samme tid, og den eneste eksplisitte referansen de har seg imellom, er ved Braatens fotnote hvor han argumenter imot Branigans poenger i teksten «Formal Permutations of the Point of View Shot» (1975).

(*Hiroshima mon amour*, *Sult* (Carlsen, 1966), *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) og *En landsbyprests dagbok* (Bresson, 1951). Gjennom analysene demonstreres det hvordan de enkelte verkene har sine egne strukturer og normer som vanskelig kan dekkes av teoretiske betraktninger som forsøker å dekke de generelle kjennetegnene ved subjektivitet.

Det ville vært et langt større tilgjengelig materiale i arbeidet med denne oppgaven hvis jeg samtidig inkluderte narratologi fra litteraturvitenskapen¹². For å begrense arbeidet med oppgaven har jeg derfor unnlatt å inkludere dette, selv om mesteparten av alle filmnarratologiske bidrag likevel er uløselig knyttet til litterær narratologi, siden de fleste filmteoretiske bidrags teoretiske betraktninger henter deler av sin teori fra litteraturvitenskapen¹³. Eksempler på dette finner vi ved Gérard Genettes *fokaliseringsbegrep* som finner en etterfølger i blant andre Edward Branigan. Seymour Chatmans narratologi spenner ofte over både litteraturen og filmen (se Chatman 1990, s. 30ff). Hans *synsvinkelbegrep* er grunnlaget for Braatens «perseptuelle, konseptuelle og interessebetonte» kategorier (Braaten, 1984/1995, s. 80).

For å mest presist kunne besvare oppgavens problemstilling – *hvordan filmen kan representere subjektivitet* – har jeg fokusert på de stilistisk-narrative *virkemidlene*, filmens uttrykksmessige aspekter, som de viktigste «teoretiske byggeklossene» for oppgavens «grunnmur». I oppgavens næranalyser skisseres det først forskjellige *typer virkemidler* – henholdsvis perseptuell subjektivitet, bevissthetsstrøm og ekspressiv representasjon av psykose (alle tre *mental subjektivitet*) – for så å beskrive hvordan den enkelte filmen markerer seg i henhold til det enkelte virkemiddelet (og dens eventuelle filmhistoriske tradisjon) for fremstilling av subjektivitet.

I stedet for å forsøke å lage, videreføre, eller plukke ut eksisterende begreper som kan anvendes på en større, generell gruppe filmer, har det i oppgaven blitt prioritert å drøfte og nyansere begreper som mest nøyaktig kunne nøste opp hvordan den enkelte fortellingens iboende normer. Den teoretiske aktiviteten ble motivert av de funnene den enkelte filmanalysen ga, noe som førte til en bruk av «mindre», konkrete, teoretiske begreper i stedet for et generelt, abstrakt teoretisk nettverk som tilhører en større teoretisk doktrine (en *Grand Theory*).

Det har vært vanskelig å håndplukke de teorier og begreper fra forskjellige teoretiske disipliner som mest konsist besvarer oppgavens problemstilling. Ved den enkelte teoretiske

¹² For filmnarratologi som henter innflytelse fra nyere litteraturvitenskap, se Engelstad, 2015).

¹³ Som for eksempel Bordwells anvendelse av Gérard Genette og de russiske formalistene, og Braatens anvendelse av Gérard Genette og Seymour Chatman.

grenen finnes det ofte en manglende konsensus om dets begreper betydning (selv fra samme filmteoretiker). I arbeidet med oppgavens analyser fant jeg lite nytteverdi å arbeide med de forskjellige paraplybegrepene for subjektiv fremstilling – som ved Braatens inndeling av *konseptuell* og *perseptuell* subjektivitet, og «subjektivering av det objektive», eller Branigans *fokaliseringsbegrep*. Mer fruktbart var det i stedet å identifisere de individuelle virkemidlene (som kan sies å tilhøre disse overordnede begrepene), og se de i sammenheng med den enkelte filmens narrative struktur og dynamikk: Hvordan fungerer det spesifikke virkemiddelet i et vekselspill med andre typer virkemidler og de narrative nivåer i den gitte filmen?

Munsterberg og analogien mellom film og bevissthet

Foruten å være en av tidligste filmvitenskapelige bidrag, var teksten *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) av Hugo Münsterberg et tidlig tilfelle hvor det ble anvendt psykologisk teori for å beskrive filmatiske virkemidler. Münsterberg så paralleller mellom filmen og bevisstheten, filmen kunne fungere som analogi på forskjellige bevissthetsprosesser: et nærbilde kunne sees som en oppmerksomhetshandling, flashback («cut-back») som hukommelse og flashforward som forventning eller fantasi. Overtoningen fra nåtidsplanet i filmen til et flashback representerte bevissthetens skiftende oppmerksomhet fra nåtid til erindringen (Fredricksen, 2008 s. 422)¹⁴.

Braaten reagerte på at Münsterberg ga enkelte filmatiske grep og teknikker *a priori mening* – mening «uavhengig av deres funksjon i en fortellermessig sammenheng» (Braaten, 1995, s. 29). Noël Carroll kritiserte Münsterberg i teksten «Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg» (1988) for å se forholdet mellom film og bevissthet som en *analogi*, da vi vet mer om selve virkemidlene, enn de bevissthetsprosessene de skal være en analogi for:

The point here is crucial and it applies across the board to any mind/film analogy-approach to the cinema. In order to be instructive theoretically, an analogy must be such that one knows more about the term in the analogy that is supposed to be elucidated. That is, we need to know more, for example, about memory than we do about flashbacks if saying flashbacks are analogs to memory is to be informative (Carrol, 1988, s. 497)

Siden Münsterbergs bok (1916) og Carrolls tekst (1988) er det kommet ny kunnskap som

¹⁴ For andre relevante overveielser av Münsterbergs bidrag, se Maureen Turim (1989, s. 29) og Braaten (1995, s. 29).

beskriver hvordan bevisstheten fungerer på et konkret nivå. Innenfor kognitiv psykologi har prosesser som hukommelse, persepsjon, problemløsning, mentale bilder og oppmerksomhet er blitt studert ved empirisk forskning, som ved: case-studier, naturalistisk observasjon, eksperimenter i kontrollerte omgivelser, fysiologiske og biologiske målinger og spørreundersøkelser. Selv om resultatene krever tolkning, derav kontekstuell teoretisk forståelse, samtidig som at nye funn avkaster gamle funn og tilhørende teori, kan det sies at vi vet mer om hvordan den menneskelige bevissthet fungerer i dag enn på slutten av 1980-tallet.

Slik Brinton påpeker i sin analyse av hvorfor filmen *Lady in the Lake* (Montgomery, 1947)¹⁵ – hvor hele filmen foregår i en sammenhengende perseptuelt subjektiv kamerainnstilling – er virkemiddelet ikke være en «ren gjengivelse» av fenomenet persepsjon. Kameraet av tekniske årsaker ikke kan dekke det samme 180 grader synsfelt av den menneskelige representasjon uten å forstyrre bildet betraktelig, eller skildre våre fremtredende lemmer som vanligvis finnes observerbart i vår persepsjonsevne (1947, s. 363). Vi kan heller si at det i filmen foregår en filmatisk *representasjon* av visuell persepsjon

Kognitiv filmteori

Foruten å være en studie hvordan filmen kan direkte representere en persons mentale subjektivitet, vil oppgaven også se på hvordan disse filmene ellers fremstiller karakteren i sekvenser hvor den «sees utenfra», og hvorvidt dette kan kalles en «objektiv» fremstilling, eller en «semi-subjektiv» fremstilling, eller begge deler. Oppgaven vil ta utgangspunkt i narrativ teori som dekker denne problemstillingen, for så å se hvorvidt *kognitiv filmteori* kan hjelpe oss forstå dette problemet nærmere.

Det er flere årsaker til at det velges å anvende kognitiv filmteori. Én årsak er at teorien tar grunnlag i filmenes karakterer som en «psykologisk realistisk» *representasjon av mennesker*, noe som også passer den type kunstfilm oppgaven og dens analyseobjekter fokuserer på. En annen årsak kan «lånes» fra Bordwells forsvar av hans anvendelse av begrepet *poetikk*, hvor han påpeker at hvis en er interessert i hvordan filmskaperne benytter filmmediet for å skape en viss effekt hos tilskueren, burde en også være interessert i *hvordan* disse effektene registreres (Bordwell, 2008, s. 44). Nyere kognitiv filmteori har nettopp dette forholdet mellom tilskueren og filmen som hovedanliggende.

¹⁵ Filmen *Lady in the Lake* (Montgomery, 1947) dukker ofte opp i diskusjonen av subjektivitet i film, hele filmens spillelengde vies protagonistens POV (se Brinton, 1947; Moreno, 1953, s. 350ff; Braaten, 1984, s. 82; Branigan, 1984, s. 92; Branigan, 1992, s. 156-157; Sobchack, 1992, s. 242; Grodal 2009, s. 241; Gaut, 2010, s. 209).

Det som skiller annen-generasjon kognitivistisk filmteoritradisjonen (med bidragsyttere som Torben Grodal, Murray Smith, Ed Tan, Greg M. Smith, Amy Coplan, Carl Plantinga og Bruun Vaage) fra den kognitive filmteoriens opphav ved bidragsyttere som David Bordwell og Edward Branigan, er et større fokus på hvordan tilskuerens emosjoner samspiller med den kognitive konstruksjonen av *mening* i møte med filmen. Siden 1985, hvor Bordwell i *Narration in the Fiction Film* skilte “tilskuerens forståelse av filmen fra deres emosjonelle reaksjoner” (1985, s. 30), har kognitiv filmteori, ved hjelp av kritisk filosofi [«philosophy of mind»] og teori basert på nyere kognitiv vitenskapelig empirisk forskning, supplert den rent kognitive teorien med emosjonenes rolle i tilskuerens møte med filmen (Gjelsvik, 2007, s. 15).

Den siste tiden har det blitt vanligere i kognitiv filmteori å anvende kognitiv nevrovitenskap for å kunne beskrive hva slags effekt forskjellig film har på tilskueren, blant annet ved å kombinere fMRI (funksjonell magnetresonanstomografi) – som studerer hjernes aktivitet indirekte ved å se hvor i blodomløpet det forbrukes mer oksygen, noe som avslører hvor i hjernen det er mest aktivitet (Iacanobi, 2011, s. 49) – med stimuli i form av bilder og video/film.

Felles for den kognitiv- filmteoretiske tilnærmingen er at de opponerer mot Jaques Lacans psykoanalytiske teori anvendt på filmen, hvor tilskueren drives av irrasjonelle, underbevisste krefter, og Althusser-inspirert ideologikritisk teori hvor tilskueren er en passiv mottaker posisjonert innen filmens “ideologiske rammer” (Moseng, 2008, s. 136-137; Stam, 2000, s. 235ff). Disse teoretiske tradisjonene kan i henhold til Bordwells inndeling av *ekspisitt*, *implisitt*, *referensiell* og *symptomal*¹⁶ mening sies å tilhøre sistnevnte – hvor filmverkene sees som manifester uttrykk for underliggende eller skjulte betydninger som avdekkes av en ideologikritisk eller psykoanalytisk teoretisk forståelse (Bordwell, 1989, s. 9).

Metodisk tilnærming

Oppgaven er i stor grad inspirert av Braatens bok, særlig i dens disposisjon og tilnæringsmåte: ved innledende drøftelse av teori relevant til subjektivitetsbegrepet som videre utredes ved de kvalitative næranalysene av filmer, som på ulike måter anvender subjektive virkemidler. I *Filmfortelling og subjektivitet* (1984/1995) analyseres *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) ved at Lars Thomas Braaten anvender begreper som "Memoire

¹⁶ Tanken om den *symptomatiske* lesemåten ble introdusert innen litteraturvitenskapen i Norge på 1970-tallet, ved blant andre Atle Kittang (Rottem, 2013). For en gjennomgang av de ulike lesemåtene ved Kittang se Helland, Knapskog, Larsen og Østbye (2007, s. 60).

involuntair" (ufrivillig tilkalling av minner, jf. Marcel Proust) og «fortrengning» (psykoanalysen) til å beskrive de spesifikke fenomener (som «bevissthetsstrøm») slik de forekommer hovedkarakteren Elle:

Gjennom fortrengninger beskytter jeget seg midlertidig mot det ubehagelige og angstfylte [...] I egenskap av fortrengninger kan det komme til å virke nevroseskapende, få uønskede virkninger utenfor bevissthetens kontroll. Psykoanalysens poeng er på denne bakgrunn å integrere fortrengte opplevelser i bevisstheten gjennom en aktiv erindringsprosess der en via en såkalt overføringsituasjon på nåtidsplanet beveger seg tilbake mot, så å si gjentar de opprinnelige sansninger og opplevelser fra fortiden (Braaten, 1984/1995, s. 38).

Ved hjelp av detaljerte beskrivelser i form av tekst og bilder, belyser Braaten hvordan filmen visuelt og narrativt fremstiller et erkjennelsesfenomen – slik det forstås ved psykoanalysen – hos filmens hovedkarakter. I filmer hvor det ønskes å gis en representasjon av menneskers subjektivitet, ligger det som regel i bunn folkepsykologisk kunnskap om hvordan disse mentale aktivitetene og forskjellige fenomenologiske erfaringer utspiller seg, som de så representerer ved filmtekniske grep.

I motsetning til Braaten benytter ikke Bordwell seg av psykologisk teori da han analyserer filmen *La guerre est finie* (1966) av samme regissør med liknende kompleksitet i dens fremstilling av subjektivitet, selv om han berømmer Resnais for å åpne filmfortellingens muligheter for å fremstille fenomenologiske erfaringer som representerte hvordan vi kan gjøre oss flere mulige forestillinger i vår visualisering av hendelser som *kan* skje i fremtiden (1985, s. 219). Han kan i stedet sies å benytte en folkepsykologisk forståelse om hvordan menneskets mentale erfaringer utspiller seg, og mister derved noe av styrken som finnes i Braatens analyser.

Braaten benytter i sine analyser ofte en psykoanalytisk forståelse, samtidig som han trekker fra litteraturvitenskapen, behaviorismen og «persepsjonspsykologi». I den tid som har forløpt etter utgivelsen av *Filmfortelling og subjektivitet* har den kognitive-, biologiske- og nevrologiske psykologien hatt en stor vekst. I tråd med Braatens metodiske tilnærming, vil jeg anvende teori fra nyere psykologisk forskning i filmanalysene for å kunne mer møysommelig beskrive de fenomenologiske erfaringer som fremstilles. På denne måten er det med oppgaven en ambisjon å revidere Braatens metode – å «gå i hans fotspor» med ny kunnskap. Kognitiv-psykologisk teori vil altså inngå både for å belyse portrettingen av subjektivitet i de ulike filmene, og den filmnarratologiske forståelsen (jeg vil komme nærmere på dette i neste

kapittel).



Hovedkarakteren Elle ser sin elskers hånd, noe som assosiativt vekker en erindring av hånden til en tidligere, avdød, elsker.

Som nevnt tidligere har nyere kognitive filmteori i større grad begynt å knytte nevrovitenskap til filmvitenskap, samt introdusert «nye forskningsmetoder» som ønsker å få grunnfeste – som ved Shimamuras *psychocinematics* (Shimamura (red.), 2013) og *neurocinematics* ved Uri Hasson et. al. (2008).

Denne naturvitenskapelige anvendelsen kan forekomme overflødig da den ofte bekrefter åpenbare hypoteser («folketeori») angående filmatiske fenomener – som at filmmusikk kan gi oss innsikt til karakterens emosjoner, at høye lyder gjør at vi skvetter sammen med karakteren(e), og at et nærbilde av et trist ansikt kan smitte over på oss selv og påvirke våre egne emosjoner. Murray Smith forsvarer denne anvendelsen av naturvitenskapelig teori ved at den med større sikkerhet kan “stadfeste” hva som tidligere kan kritiseres for å være anekdotiske, selverfarte opplevelser:

Scientific findings arising from controlled experiments that broadly confirm hypothesis derived from everyday experience and folk theory may not be very sexy, because they leave the landscape of ordinary belief and practice unchanged. From an epistemological point of view, however, such findings are significant, adding methods to looser, anecdotal, and experiential evidence already in our possession. The point here is not to denigrate these latter forms of evidence, but just to point up the limited sense in which we can be said to “already know” something based upon them (Murray Smith, 2014, s. 42)

Gjennom oppgaven vil jeg derfor forsøke å trekke frem slike filmteoretiske funn og hypoteser i den litteraturen jeg anvender, som jeg kan underbygge ved nyere vitenskap. (De fleste av analysene til Braaten hvor han anvender psykoanalytisk teori har ofte en likhet i flere av de

beskrivelsene som gis ved nyere kognitiv psykologi.)

Faglitteraturen innen kognitiv og nevrologisk psykologi anvendt i oppgaven vil ha et fundament i standardlitteraturen for psykologi.

Tekstanalyse

I tekstanalysene vil det utforskes hvordan den enkelte film er bygget opp narrativt og stilistisk, samt hva slags prinsipper dens mekanismer er bygget rundt. Oppgaven kan også sies å finne tilhørighet innen Bordwells *analytiske poetikk* [*analytical poetics*], da jeg er interessert i å finne ut av hvordan filmen er bygget opp med henhold til stil, narrasjon og tematikk, og hva slags effekt dette gir tilskueren (Bordwell, 2008, s. 54)¹⁷. Analysene kan sees som et pragmatisk ønske om å studere hvordan filmskaperne konstruerer fortellinger som representerer subjektivitet, og minner på denne måten igjen om Bordwells poetikk som også er en “systematic inquiry into the presuppositions of artistic traditions. It's a practice-based theory of art. We want to know the filmmakers' secrets, especially those they don't know they know” (Bordwell, 2008, s. 22).

For å studere filmenes fremstilling av subjektivitet vil analysene nødvendigvis inneholde aspekter ved den *tematiske næranalysen*. I den grad det har vært mulig har jeg forsøkt å avgrense den tematiske tolkningen til et *eksplisitt* meningsnivå – den bokstavelige mening som uttrykkes direkte i filmen. Bordwell gjør et skille mellom *comprehension* og *interpretation*, hvorav førstnevnte betegner den mening i filmen som er eksplisitt og sjelden finner uenige stemmer blant de som analyserer filmen – som deskriptive beskrivelser av karakterenes handlinger (hovedkarakteren Anders i *Oslo 31. august* skal for første gang på lang tid ankomme sitt hjemsted etter et opphold på en avrusningsklinikk) og «åpenbare» tematiske fremstillinger (Anders finner det, av ulike årsaker, vanskelig å komme tilbake til hverdagen). Motsetningen *interpretation* berører filmens tematikk utover det som eksplisitt kommer frem ved filmen (Anders er et symptom at den patriarkalske autoritetens fall i Norge har gitt oss åpent og fritt samfunn hvor vi *oppmuntres* til å hedensk og «Id-drevet» nyte denne friheten. Men denne impulsen stammer paradoksalt nok fra det samme organet som fungerer som vårt *over-jeg* – vi er frie til å nyte samtidig som vi er *pålagt* å nyte, og føler derfor skam når vi ikke klarer å oppfylle kravet om å være lykkelige).

¹⁷ Tekstanalysene kan sies å være formalistiske, eller *objektiverende* – tekstens (filmens) indre strukturer og dens forhold til sine forløpere står i sentrum – jf. Atle Kittangs lesemåter i teksttolkingen (Helland et. al., 2007, s. 60).

Denne oppgaven vil ta utgangspunkt i de *tekniske virkemidlene* og den tematiske analysedelen vokser ut i fra dette ønske. På denne måten kan oppgaven kanskje kritiseres for å være «reduktiv» eller manglende i sin behandling av filmenes tematikk. Det er i stedet et ønske om å gjøre en «pragmatisk tilnærming» hvor de filmtekniske grepene kommer i forgrunnen, hvor den ferdige analysen gjenstår som åpen for en eventuelt videre tematisk analyse.

Hadde det vært mer plass for dette i oppgaven, ville jeg i tillegg studert hvordan den historiske konteksten med tanke på kunstneriske normer/konvensjoner og filminstitusjonelle forhold¹⁸. Samtidig ville det vært interessant å se hvordan filmskapernes psykologiske, sosiologisk- og/eller filosofisk- teoretiske bakgrunn eventuelt har påvirket deres fremstilling av subjektivitet. Det er dette Sarah Maike Reinhert påpeker i sin tekst «Intersubjective Subjectivity? Transdisciplinary Challenges in Analysing Cinematic Representations of Character Interiority»:

As audio-visual communication relies on the premise that intersubjective comprehension is possible, film-makers, in representing subjectivity and imagination, presumably refer to socially and culturally relevant and commonly shared beliefs about the functionality of the mind. Hence, through the employment of certain stylistic devices and narrative techniques that point to popular beliefs or experiences of perception, cognition, and emotion, they model representations of subjectivity partly after real-life concepts of subjectivity (Reinerth)¹⁹

Disposisjon

I kapitlet som følger denne innledningen vil jeg gjøre rede for den kognitiv- teoretiske forståelsen som utgjør grunnlaget for oppgavens narratologi. Her vil jeg se nærmere på *skjemabegrepet* slik det anvendes på tilskueren i møte med filmen, hvordan konvensjonsbrudd i kunstfilmen tolke, og hvordan karakteren kan tolkes som psykologisk- realistiske representasjoner av mennesker og «tekstuelle konstruksjoner» i kunstfilmen. I kapitlet «Filmnarratologi» vil jeg gjøre rede for den narrative forståelsen for analysene som kommer senere i oppgaven.

I delen «Karakterens skjemaer» vil jeg bygge videre på bacheloroppgaven hvor jeg anvendte *skjemabegrepet* på fiksjonskarakterene, både for å forklare deres psykologiske tilstand og opplevelser, og hvordan dette ofte la føringer på den narrative oppbygningen av filmen. Hvis karakterene anses som representasjoner av reelle mennesker, med egne

¹⁸ Noe som kan sies å falle inn under Bordwells historisk- rettede poetikk [*historical poetics*].

¹⁹ Takk til Aleksander Grønnestad som ledet meg til denne teksten.

motivasjoner, holdninger og meninger slik blant andre Bordwell og Smith påpeker: Vil vi da kunne bruke skjemabegrepet – altså deres antakelser om seg selv, andre og omverden – som en «fellesnevner/fundament» for de forskjellige subjektive virkemidlene i filmen?

De tre siste kapitlene (før oppgavens konklusjon) «*Oslo 31. august* og perseptuell subjektivitet», «*Blind, Mot naturen* og filmatisk representasjon av bevissthetsstrømmen» og «*Naboer*, mental subjektivitet og filmatisk representasjon av psykose» vil være næranalyser av fire forskjellige filmer med utgangspunkt i tre forskjellige virkemidler som representerer perseptuell og mental subjektivitet.

3. Tilskueraktivitet og kunstfilmen

Studiet av psykologiske fenomener typisk for kognitiv psykologi, som persepsjon, hukommelse og mentale bilder, var av interesse hos teoretikere og filosofer allerede tilbake til Arisoteles (284-322 f.Kr.) – som allerede da vektla empirisk basert forskning (Maitlin, 2009:4). Førstegenerasjons- kognitiv teori på 1950-tallet så «hjernen som en datamaskin», et organ som prosesserte informasjon [information-processing approach] (Iaconobi, 2011, s. 45; Maitlin, 2009, s. 9; Grodal, 2009). Fokuset på dette rasjonelle aspektet ved kognitiv psykologisk teori var fortsatt rådende da David Bordwell på 1980-tallet var blant de første filmteoretikerene som anvendte kognitiv teori for å belyse hvordan tilskueren konstruerer mening i møte med filmen (Bordwell, 1985, s. 30-31). Senere ville kognitiv psykologisk teori, derav kognitiv filmteori, integrere studiet av menneskelige emosjoner i forståelsen av menneskets informasjonsprosessering.²⁰

I Robert Stams redegjørelse for kognitiv og analytisk teori i *Film Theory: An Introduction* (1999), påpeker han et fellestrekk hos de fleste kognitivister: at de deler oppfatningen om at tilskuerprosessen må forstås som en rasjonell motivert aktivitet. I dannelsen av visuell og narrativ forståelse av tekstlige materialer benytter tilskuerne strategier de benytter ellers i hverdagssituasjoner (Stam, 1999, s. 237). De blir ikke svøpt inn i en total identifikasjon med filmens krefter hvor de kan leve ut sine fetisjer eller bli interpellert i et ideologisk system.

Den tidlige kognitive filmteoretiske tilnærmingen som kulminerte, med bidragsyterne Bordwell og Carroll i spissen, i boken *Post Theory* (1996). Her tok de avstand fra «høytflyvende» teori fra filmteoretiske paradigmer som dominerte filmteorien fra 1960- til 1980-tallet, som psyko-semiotisk teori og marxistisk influert ideologisk teori.

Kognitiv filmteori baseres på naturvitenskapelig vitenskap som beskriver menneskers biologisk medfødte egenskaper, og hvordan disse egenskapene er formet gjennom evolusjon. *Tilskueren* i Bordwells teori innebærer ikke spesifikke personer eller en «ideal leser», men er en hypotetisk entitet med medfødte evner til å gjennomføre ulike perseptuelle og kognitive prosesser. Dette er «universelle» evner som det å kunne følge bevegelser, gjenkjenne objekter, danne slutninger ved manglende informasjon og gjenkjenne kulturhistoriske konvensjoner (Bordwell, 1985, s. 30; Bordwell, 1989, s. 272). Disse basale egenskapene er nødvendige for

²⁰ Det var derfor Bordwell først foreslo at en heller skulle bruke psykoanalytisk teori når det angikk temaer som seksualitet og fantasi ved tilskueropplevelsen (Stam, 2000, s. 239). Torben Grodal gikk imot Bordwells forestillingen om at kognitiv filmteori måtte utelukke «ikke-rasjonelle» fenomener som emosjoner, han påpekte at det foregikk et samspill mellom kognitive og emosjonelle prosesser (Stam, 2000, s 243).

å danne en historie fra filmens audiovisuelle stimuli. Denne oppgaven vil i mindre grad overveie hvordan i hvilken grad tilskueren inkluderer sine egne tidligere erfaringer i møte med filmen, og hvordan dette påvirker hvordan filmen fungerer. (For en nærmere gjennomgang se Bruun Vaage, 2007a, 2007b).

Skaperne av filmen (som regissør(er), manusforfatter(e), skuespiller(e) og andre håndverkere og teknikere) legger i narrasjonen [cues] (*spor, markører, signaler, indikasjoner*) som leder tilskuerens persepsjon og fortolkning av filmen. Filmskaperne er «praktiske psykologer» som selv har vært tilskuere og som søker skape en viss effekt hos tilskueren de enten mislykkes eller klarer å gjennomføre, basert på hvordan tilskueren tolker deres *markører* (Bordwell, 2008:41). Det er viktig å merke seg at filmskapingen i motsetning til litteraturen er en kollektiv prosess (Engelstad, 2015, s. 211).

Under filmen leter tilskueren stadig etter relevant informasjon som lagres arbeidsminnet. Denne informasjonen er grunnlaget for tilskuerens dannelse av hypoteser – som hva som har skjedd tidligere i fabulaen, og hva som vil kunne komme til å skje senere i filmen (Bordwell, 1985, s. 37-40). Utelukker narrasjonen informasjon vil det oppstå *narrative hull* [narrative gaps] som enten forløses (midlertidig hull) eller ikke. Disse narrative hullene er enten tydelige (vi vet at vi ikke vet, men burde vite) [flaunted gap], eller ikke [suppressed gap]. Uansett vil de kreve at tilskueren danner hypoteser for å fylle igjen disse hullene, slik Bordwell illustrer i følgende sitat:

Our fairy tale calls the temporal gap to our attention, demanding that we fill the eighteen years of the princess's life with the help of our conventional assumptions. A detective story also typically calls attention to its gaps, making us fret over our lack of certain data. Other syuzhets do not call attention to their gaps. That Rear Window does not show Thorwald's mistress enter his apartment is a striking case of a suppressed gap. At the time we see her leave, we do not know that her entry has been omitted (Bordwell, 1985, s. 55).

Et fellestrekk for filmer generelt (men karakterportretter spesielt) er at de danner hypoteser hos tilskueren som relaterer til personene i fortellingen: Vil karakteren lykkes til slutt? Hvorfor reagerer karakteren slik den gjør? Hva foregår i karakterens bevissthet? Slike spørsmål belager seg ofte på tilskuerens interesse i karakteren, og/eller tilskuerens eventuelle sympati på vegne av karakteren.

Skjema og skript

Den tidligere kunnskapen som hjelper oss mennesker kategorisere all ny informasjon, samtidig som den legger føringer på vår atferd og opplevelser, betegnes i kognitiv psykologi som *skjema*. Skjema betegner en mental strukturering av tidligere generell kunnskap omkring hvilken som helst aspekter ved ens omverden. Vi har skjemaer til alt fra kjedelige og interessante personer, gode og dårlige filmer (Maitlin, 2009, s. 265; Bremner et al., 2009, s. 418). Dette rammeverket hjelper oss takle en stor mengde sensorisk data. Skjemaene strukturerer dataen og hjelper oss forutse og tolke, nye sensoriske data. Med andre ord så leder skjemaene prosesseringen av nye stimuli – et fenomen som innen kognitiv psykologi betegnes *ovenfra-ned prosessering* [top-down processing] (Bremner, A., Holt, N., Passer, M., Smith, R., Sutherland, E og Vliek, M. L.W., 2009, s. 200; Maitlin, 2009, s. 24).²¹

Skjemaer styrer også våre slutninger når vi ser en spillefilm. En filmscene som begynner med en innstilling av en pistol akkompagnert «truende» musikk vil sannsynligvis lede tilskueren til å anta at scenen vil kunne inneholde dramatikk og spenning, og at filmen sannsynligvis tilhører action- eller thriller-sjangeren. I dette tilfellet finnes det et skjema for «pistolen som et verktøy ofte brukt for å gjøre fysisk skade på omgivelser eller personer», skjemaer for tidligere filmer og sjangre, og hvordan pistolen passer inn i disse filmenes fortellinger, samt skjemaer for filmmusikk og hvordan lignende musikk har blitt anvendt i filmer tilskueren har sett tidligere (Bordwell, 2008, s. 138). Når vår kunnskap gjelder en vår forståelse av forløpet til en serie handlinger, kalles det gjerne *skript* (Bremner et al., 2009, s. 418).. Vi har for eksempel skript for hvordan en tur til butikken for å handle pleier å foregå.

Enhver film er nødvendigvis «uferdig» da vi ikke kan aldri vite alt ved fortellingen, og er avhengig av å fylle inn den informasjonen filmen unnlater å fremstille (eller holder tilbake). På samme måte som at vi mennesker fra vårt utkikkspunkt bare kan se tre sider av en sekskantet kube, vil vår tidligere kunnskap og forventninger (skjemaer) legge til de siste tre sidene slik av si oppfatter en hel kube²². Filmens narrasjon kan i ulik grad implisere den informasjonen som mangler, noen av tilskuerens slutninger vil være mer plausible enn andre. Ser vi tilbake til eksempelet med pistolen og den «truende» musikk, kan vi si at det er mindre plausibelt å tolke pistolen som et magisk objekt, hvor musikken er et diegetisk uttrykk for pistolens emosjoner.

På samme måte som at tilskueren har skjemaer for forskjellige typer filmer som

²¹ For mer informasjon om top-down- og bottom-up prosessering og filmteori, se Bordwell (2008, s. 44).

²² Dette eksempelet lånt av Thomas Elsaesser og Warren Buckland ved deres beskrivelse av Bordwells filmkognitive bidrag (Buckland og Elsaesser, 2002, s. 170).

sjangerfilmen, kan hver individuell tilskuer besitte skjemaer som inneholder kunnskap om de enkelte filmskaperne.²³ Denne kunnskapen kan for eksempel gjelde regissørens gjentakende tematiske elementer, gjengående filmgrep eller regissørens generelle “kunstneriske prosjekt”. Disse skjemaene vil kunne styre vår fortolkning av og søken etter de forskjellige spor en finner i filmen (Bordwell, 1985, s. 213). Hvis det i narrasjonen finnes en evaluerende holdning til de fremstilte miljøer, karakterer, hendelser og så videre, kan dette motivere en fortolkning rettet filmskaperens ideologiske perspektiver uten at dette nødvendigvis er tilfellet. I de tilfellene filmskaperen(e) eksplisitt uttrykker en spesifikk måte å tolke filmen på (som ved intervjuer, kommentarspor, filmteoretiske tekster), vil denne fortolkningen konkurrere mot andre fortolkninger.

Idet vi evaluerer en fiksjonell karakter benytter vi oss gjerne av skjemaer vi har angående fiksjonsfilmen, sjangertrekk (og dens påvirkning av utformingen av karakteren) og skjemaer basert på kunnskap vi besitter om våre medmennesker utenfor filmen – «vår evne til å forklare, forstå hva andre føler, tenker og gjør». Denne kunnskapen kalles gjerne «folkepsykologisk». Den vil gjerne preges av den umiddelbart tilgjengelige informasjon vi besitter basert på våre personlige erfaringer, men som ikke nødvendigvis er universalt representative (Bremner et al., 2009, s. 414-415).²⁴ Når vi i overveiende grad benytter oss av vår kjennskap til våre medmenneskers *egenskaper* for å tolke karakterene i filmen, kan vi si at vi i større grad benytter oss av *personskjemaer*, eller at vi *personifiserer* karakteren(e) (Bordwell, 1989; Smith, 1995).

Personskjemata og personifisering av karakteren

I filmer hvor karakterene er psykologisk- realistisk gjengitt vil de synes å ha menneskelige egenskaper som en gjennomgående, helhetlig kropp; evnen til selvbevissthet og perseptuell aktivitet, evnen til å tenke og holde verdier, evnen til å føle og at de har en gjennomgående stabil personlighet med spesifikke personlighetstrekk med kapasiteten til å gjøre målrettede handlinger (Bordwell, 1989, s. 152; 2008, s. 30).

I Bordwells bok *Making Meaning* (1989), og hans gjennomgang av kritikerens (filmviterens) overordnede anvendelse av ulike metoder for fortolkning, finner han at kritikeren i et fortolkningshierarki oftest setter *markørene* som utgjør menneskelige aktører

²³ Tilskuerens skjema som gjelder filmskaperne ligger teoretisk nært idéen om «den forestilte forfatteren», (se Booth, 1983 og Chatman 1983, s. 151)

²⁴ Et fenomen kalt *tilgjengelighetsheuristikk* [availability heuristics] (Bremner et al., 2009, s. 414-415).

høyest. Han begrunner dette ved at mennesker er disponert biologisk og kulturelt for å tilnærme seg fiksjonskarakterer som menneskelige aktører: «The character-as-person schema seems obvious because it is ours; it is us» (Bordwell, 1989:153).²⁵

Konsentrisk sirkel

Fremstillingen av subjektivitet i film er ikke alltid like intuitiv tolket, slik det ble nevnt i innledningen. Ved subjektivitetens «modernistiske arv» medfølger det ofte også egenskapen i form av å være komplekse fortellinger hvor tvetydighet verdsettes. Bordwell forteller i artikkelen "Art Cinema as a Mode of Film Practice" (1979) (senere publisert i *Poetics of Cinema*, 2008) hvordan vi konfrontert med et brudd fra filmkonvensjoner, eller ved filmens tvetydighet i disponering av dens *spor*, leter etter en motivasjon for bruddet ved å tolke det som enten springende fra en tilstand hos karakteren, eller at filmen/filmskaperne bryter illusjonen for å kommentere noe i filmens handling:

Whenever confronted with a problem in causation, temporality, or spatiality, we first seek realistic motivation. (Is a character's mental state causing the uncertainty? Is life just leaving loose ends?) If we're thwarted, we next seek authorial motivation. (What is being "said" here? What significance justifies the violation of the norm?) (Bordwell, 1979, s. 721).

Hvis vi ikke kan knytte konvensjonsbruddet til våre skjemaer for forskjellige typer filmer åpner det seg et skille hvor meningen kan tolkes i to forholdsvis distinktive retninger. Eventuelt vil tilskueren danne to parallelle hypoteser – konvensjonsbruddet representerer subjektivitet og/eller det representerer en kommentar til handlingen – som påvirker hvordan vi videre oppfatter filmen. Tolker en konvensjonsbruddet som et uttrykk for karakterens

²⁵ Et forskningseksempel fra psykologien som underbygger Bordwells påstand om at det finnes slike trekk hos mennesker, finner en i det kjente eksperimentet til Heberlein and *Adolphs* (2004), hvor deltakere så en film av Heider og Simmel (1944) der geometriske figurer beveget seg rundt i et todimensjonalt rom. Deltakere tilegnet figurene intensjoner, emosjonelle stadier og handlinger, bortsett fra de av deltakerne som hadde lesjoner i amygdala som tolket figurene som geometriske former. En enkel introduksjon ved en tittel for filmen, var med på å forme tilskuerenes skjemaene tidlig i filmen, noe som ga en tolkning av figurene som bærende av visse personlige karakteristikk tittelen introduserte (Adolphs, 1999).²⁵ Relevansen av eksperimentet og artikkelen av Heberlein og Adolphs ble funnet ved Ed Tans tekst «The Emphatic Animal Meets the Inquisitive Animal in the Cinema: Notes on a Psychocinematics of Mind Reading» I: *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies* (Shimamura (red.))

subjektivitet, kaller Bordwell dette *ekspressiv heuristikk* [expressivist heuristic]: «Meaning is taken to flow from the core to the periphery, from the characters to manifestations in the diegetic world or the nondiegetic representation. I call it 'expressivism' because the term echoes 'expressionism' in art, as well as the root meaning of "ex-press"-to 'press out.'» (Bordwell, 89, s. 181).

I boken *Making Meaning* (1989) (publisert elleve år senere) finner vi det samme motsetningsparet *ekspressiv subjektivitet/forfatterkommentar*, når Bordwell bygger videre på George Lakoffs *konsentriske sirkel*. I sirkelens senter finner vi karakterene og deres handlinger, egenskaper og relasjoner (se sirkel 1 i bildet nedenfor hentet fra *Making Meaning* (1989, s. 171)). Dette senteret fungerer i vekselvirkning med den diegetiske verdenen i sirkel 2, altså karakterenes omgivelser (inkludert lyssetting), og filmens ikke-diegetiske virkemidler i form av kameraarbeid, klipping og musikk i den ytterste sirkelen (3) (Bordwell, 1989, s. 170).

Når fortolkningen tar utgangspunkt i den innerste sirkelen (*personalisert*) for å forklare motivasjonen bak filmens kameraarbeid, klipping og musikk (sirkel 3), benyttes det ifølge Bordwell en fortolkning som går *innenfra-ut*. Når fortolkningen i stedet tar utgangspunkt i sirkel 3 vil karakterenes handlinger, egenskaper og relasjoner nedprioriteres og gjøres til et objekt for filmskaperne eller narrasjonens tilstedeværelse. Her gjøres fortolkningen *utenfra-inn*.

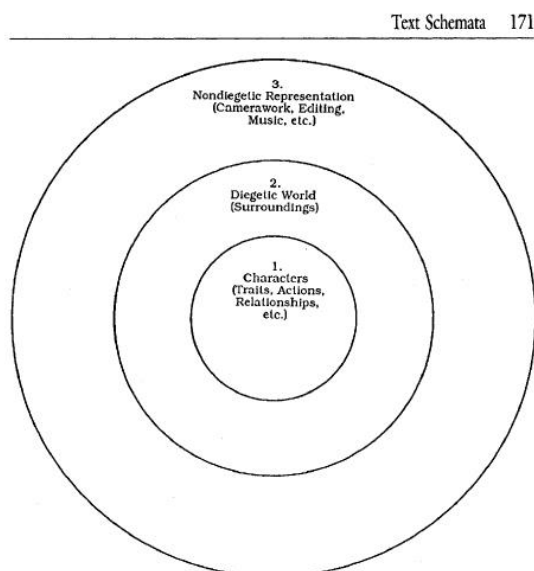


Figure 12. A core-periphery schema for textual structure

David Bordwell bruker kunstfilmen *Il Deserto Rosso* (Antonioni, 1964) og dens gråe industrisetting, som et eksempel på psykologisk realisme ved at karakteren Gulletta ser hennes liv som en «ørken». Samtidig forteller Bordwell hvordan kan settingen tolkes som

kommentar av regissøren Antonioni, om at «*dette* industrilandskapet gjengitt i filmen er som en ørken» (Bordwell, 1979, s. 721). Den første fortolkningen (*personalisert*) sees den diegetiske settingens som påvirket av karakterens psykologiske tilstand (fortolkningen skjer fra sirkel én til sirkel to). Den andre fortolkningen lar de ikke-diegetiske og/eller «eksentriske» virkemidlene fungere som en kommentar fra «forfatteren» Antonioni eller narrasjonen, til filmuniversets setting.

Den samme spenningen mellom en ekspressiv subjektiv realisme og en utenfra-kommenterende fortolkning kan vi finne i filmen *Oslo 31. august*, hvor Anders ved Frognerbadet sitter observerende og ser sine nye «utelivsvenner» bade. Dette vises ved at det veksles mellom kamerautsnitt som viser et nærbilde av Anders for så å klippe til hans POV av de andre som bader. Under denne sekvensen ser vi ansiktet til Anders gå gradvis fra smilende til trist og det virker som at hans oppmerksomhet forsvinner fra de badende. Det klippes så til bilder hvor vi ser Anders gående mot det som senere viser seg å være hans barndomshjem (som vi fikk høre at foreldrene måtte selge tidligere i filmen).²⁶



Anders observerer de andre badende idet vi introduseres for bilder av Anders gående gjennom Oslo på morgenkvisten.

²⁶ Et annet eksempel finner vi i Dag Sødtholts analyse av *Oslo 31. august*. Her tolker Sødtholt filmens stadige fokusforskyvninger som en kommentarer til karakteren Anders sin tilstand, og hvordan tilstanden er relatert til hans miljø (Oslo) (Sødtholt, 2011).

Min fortolkning av denne sekvensen er at vi presenteres for Anders visualisering av at han forlater Frognerbadet og går hjem. Idet han reiser seg for å gå klippes det så elliptisk til at han har ankommet hjemmet, og han har i mellomtiden realisert hans visualisering ved å gå veien dit hen. Dette er en *personalisert* fortolkning. En annen måte å tolke sekvensen på er at det ved narrasjonen representeres to parallelle handlingsplaner der det kryssklippes mellom Anders på Frognerbadet og Anders på vei hjem, dette for å *kommentere* filmuniversets dysterhet, fortellingens logiske endepunkt – hans «uunngåelige» selvmord. I denne fortolkningen kan vi se at filmen bryter de konvensjonene for realistisk gjengivelse av tid og rom for å kvele for tilskueren muligheten for et eventuelt handlingsforløp hvor det bedrer seg for karakteren.

Selv om jeg i denne sekvensen i *Oslo 31. august* valgte å tolke sekvensen *personalisert* og innefra-ut, kan det i andre sekvenser av filmen være mer plausibelt å tolke meningen utenfra-inn. I enkelte filmer kan det være fruktbart å inkludere begge tolkningsmåtene samtidig. Filmen *Reprise* (Trier, 2006) kan sies å være en «anti-psykologisk film da den ikke gir noen forklarende bakgrunnshistorie for karakterene» (Iversen & Solum, 278) Gunnar Iversen og Ove Solum trekker frem de formalistiske aspektene i *Reprise* og forteller hvordan filmen «tilstreber en sentral spenning gjennom en form og stil som framhever det ekspressive, flertydige, uavsluttede, prøvende og spørrende» (Iversen & Solum, 276). Likevel finnes det sekvenser i filmen som representerer karakterens mentale subjektivitet i form av bevissthetsstrømmen, noe steder operer den subjektive fremstillingen samtidig som at filmens stil fremmer en intensjon utenfra-inn hvor «filmmediets form utforskes».

I likhet med Braatens analyseobjekter i *Filmfortelling og subjektivitet* vil analyseobjektene i denne oppgaven kunne sies å være filmer med bånd til kunstfilmtradisjonen, hvor tematikken omhandler det *moderne* livet og store humane, filosofiske spørsmål – noe som reflekteres i filmenes fokus på karakteren fremfor plotet (Bordwell, 1985, s. 207). I disse filmene er det ofte en subjektiv, ekspressiv realisme som motiverer konvensjonsbruddene og de stedene i fortellingen det finnes tvetydighet:

«Ved å bryte de 'naturlige' lover for bevegelse i tid og rom konstrueres nettopp et diskursivt univers med sin egen kunstneriske rasjonalitet, en rasjonalitet som kan avspeile den subjektive *opplevelse* av relasjoner i tid og rom, og de følelsesmessige og intellektuelle assosiasjoner til en bestemt person i filmen» (Braaten, 1984/1995, s. 32).

Hvis vi setter dette sitatet fra Braaten mot Bordwells *kunsthilm-narrasjon* og videreføring av den *konsentriske sirkel*, kan vi si at det i Braatens bok og i min oppgave tas utgangspunkt i filmer som inviterer en *personalisert* fortolkningsmåte.

Modernismen og karakterens «ugjennomtrengelige psykologi»

Hollywoodfilmens karakterer er oftest rasjonelle, emosjonelle og handlekraftige vesener som har tydelige motivasjon og psykologi. Kunstfilmens karakterer er på sin side komplekse, iblant mindre dramatiske og emosjonelt tilbakeholdne vesener som ofte drives av irrasjonelle impulser, og representerer den side av mennesket vi ikke har like mye kunnskap om (Eder, 2010, 28). Kunstfilmen kjennetegnes ikke bare ved dens portrettering fiksjonelle personers indre liv, men kan også være abstrakt og estetisk selvrefleksiv med sin form og konvensjoner.

András Bálint Kovács, i hans gjennomgang av modernistiske filmer i boken *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980 (Cinema and Modernity)* (2007), argumenterer for at fiksjonskarakterene i den modernistiske filmen ikke er psykologisk portretterte, men at de er abstrakte entiteter frakoblet deres miljø – de representerer en generell menneskelig tilstand i stedet for et psykologisk, realistisk, sammensatt individ (Kovács, 2008:5). I henhold til Bordwells motsetningspar *ekspressiv subjektivitet/forfatterkommentar*, tolker Kovács Antonionis filmer med en auteur-rettet lesning hvor landskapene i Antonionis filmer fungerer som estetiske og ornamentale foran det psykologisk ekspressive:

Thus, landscape in modern Antonioni films, especially the ones following *The Cry*, is not a projection of the characters' interior life. They are *aesthetic* rather than *psychic*. The visual dimension of these films does not represent what is hidden from our eyes, because nothing is hidden. Everything is represented on a pure aesthetic surface (Kovács, 2007, s. 163).

En annen av denne periodens regissører som ofte dukker opp i diskusjonen av filmer med «gjennomsiktige karakterer» er den franske regissøren Robert Bresson. I boken *Engaging Characters* (1995) oppsummerer Murray Smith problemene ved å tolke Bressons karakterer som fiksjonelle *personer* på følgende måte:

... we are left in doubt as to whether to assign a trait to Yvon on the basis of his cold confession, or to suspend this impulse and see it merely as part of a style performance which does not allow the inference of character subjectivity from gestures and expressions (vocal and facial). Is the mode of performance to be taken as part of the story world, or is it a narrational intervention? (M. Smith 1995, s.

Hvis filmen holder tilbake informasjon angående karakterens følelser og tanker; er det en del av det diegetiske filmuniverset eller et narrativ inngrep som representerer regissørens stemme?

For Kovács er karakterene i Bressons tolket slik Bresson selv har definert dem – som *modeller*. De er abstrakte, irrasjonelle entiteter uten bevissthet, hvor intensjonene er fortrenget, noe som resulterer i at karakterenes ansiktsuttrykk bevisst lar være å kommuniserer deres emosjoner og derav fortellingens drama (Kovács, 2007, s. 147).

Bordwell argumenterer i likhet med Kovács at Bresson, i filmen *Pickpocket* (1959), ikke portretterer en psykologisk tvetydig person, men en «ugjennomskinnelig enhet»: «The russian formalists would here point out that the protagonist, far from being a creature with psychological depth, is construed as the point of intersection of two lines of material becoming the splice between domesticity and petty crime» (Bordwell, 1985, s. 290). For Bordwell tilhører filmen *Pickpocket* den narrative modusen *parametric narration*, hvor det utelates realisme eller sjangertilhørighet slik at stilen og den tekstlige konstruksjonen blir det som virker mest fremtredende (Bordwell, 1985, s. 280).

Sammenfatning

En ekstrem versjon av hver av disse to perspektivene minner om en Aristotelisk forståelse av karakterene som mimetiske eller syntetiske, hvor førstnevnte betegner en psykologisk realistisk karakter, mens den syntetiske er en tekstkonstruksjon (Engelstad, 2015, s. 77; Gjelsvik, 2007, s 17).

Gerald Mead omtaler disse forskjellige måtene å tilnærme seg fiksjonsfigurens status under en *psykologisk modell* [psychological model] og en *tekstuell modell*. Ved den *psykologiske modellen* minner karakterene oss om atferdsmønstrene og egenskaper vi finner i de menneskene som omgir oss i det virkelige liv. Ofte kan disse karakterene ha psykiske problemer som vi tilskuere forklarer ved (folke)psykologisk kunnskap. Karakterene som kjennetegner den *tekstuelle modellen* har ofte en narrativ funksjon, de er et kunstig objekt i fortellingen. Disse karakteren kan gjerne representere en sosial gruppe, er symptomatiske for et ideologisk perspektiv eller symboliserer et aspekt ved en menneskelig tilstand (Mead, 1990, s. 3).

Jens Eder gjør en liknende typologisering av ulike tilnærming til karakteren, og problematiserer tilnærmelsene ytterligere ved å påpeke flere variabler som påvirker

karakterenes status:²⁷

Closely related are typologies of characters by their artifact properties—such as individualized versus typified and realistic versus non-realistic characters, and by their character conceptions—mainstream realism, independent realism, estrangement, or postmodernism (Eder, 2010, s. 36).

Grunnen til at jeg trekker frem disse måtene å tilnærme seg fiksjonskarakteren på er at de er med på å styre hvordan vi tolker fortellingen. For at filmen skal kunne si oss noe om aspekter ved menneskets subjektive opplevelser og erfaringer er det ofte nødvendig å anse karakteren som et realistisk psykologisk vesen.

Slik Smith påpeker, så vil fiksjonsfiguren er nødvendigvis også et tekstlig element som ofte tjener visse narrative funksjoner (1995, s. 34). Felles for filmene jeg har valgt ut i denne oppgaven er at de i større grad inviterer til en fortolkning hvor de representerer psykologisk realistiske vesener. Likevel finnes det flere punkter i filmene hvor meningen er tvetydig – som når det formmessige ved filmen blir fremtredende, eller hvor vi i mangel på informasjon om karakteren må gjøre oss våre egne slutninger. Hvis narrasjonen anvender en «observerende» stil og fremstiller karakterer som ikke er særlig meddelsomme med deres emosjoner: bær de da tolkes som tekstuelle eller psykologiske karakterer? Dette vil jeg se nærmere på i slutten av kapittelet om narrativ teori.

²⁷ Eder deler de inn diegetiske, kunstige [artificial], symbolske og symptomatiske karakterer. Et annet innslag i denne diskusjonen finner vi hos Deborah Knight. I sin kritikk av filmkognitivistenes anvendelse av *simulasjon* og psykologiske prosesser vanligvis anvendt på mennesker i møte med fiksjonsfigurer, peker hun på at det finnes to forskjellige tilnærminger til karakteren, et internt og et *eksternt perspektiv*, hvorav det *interne perspektivet* ser karakterene som om de skulle være mennesker og det eksterne at det er fiksjonelle vesener avhengig av tekstlige elementer som tematikk, stil og representasjonsmåte (Knight, 2006, s. 274).

4. Filmnarratologi

Selv om oppgavens tydeligste inspirasjon er Lars Thomas Braatens bok *Filmfortelling og subjektivitet*, vil det filmnarratologiske tyngdepunktet bygge på videre David Bordwells teoretiske bidrag ved *Narration in the Fiction Film* (1985) og *Poetics of Cinema* (2008), i tillegg til Edward Branigans *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film* (1984) og *Narrative Comprehension and Film* (1992)²⁸. Både Bordwell og Branigans teori deler en forståelse av narrasjonen ved *skjemabegrepet*, men det er like mye som skiller dem.

Et like opplagt bidrag til en kognitiv filmnarratologi, og et senere innflytelsesrikt bidrag til annen-generasjon kognitiv, er Murray Smiths *Engaging Characters* (1995). Hans bok dekker både hvordan tilskueren i ulik grad «lever seg inn i karakterene» og hvordan dette reflekteres i *narrasjonen*. Hans tanker som tilhører *filmnarratologien* blir på tilfredsstillende vis dekket Bordwell og Branigans teori, men han innflytelse vil være å finne i den delen av oppgaven diskuterer hva slags strategier tilskueren gjør for å kompensere for en manglende fremstilling av subjektivitet.

Bordwell, Branigan og filmens «forteller»

I kapittelet "Making Sense of *Lost Highway*" fra boken *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Buckland, W. (red.)) illustrerer Warren Buckland hvordan henholdsvis Bordwell og Branigans narrative teori rent praktisk kan anvendes i en narrativ analyse. Han demonstrerer dette ved en analyse av filmen *Lost Highway* (Lynch, 1997). Kapittelet ble opprinnelig publisert i Buckland og Thomas Elsaesser bok *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (2002) som er rettet særlig mot institusjoner hvor det studeres filmvitenskap. Kapittelet fungerer som en utredelse av henholdsvis Bordwell og Branigans teori, som så settes mot hverandre i en praktisk analyse av filmen. Først gjør han «Bordwell-analysen», deretter «Branigan-analysen» for så å diskutere funnene de forskjellige tilnæringsmåtene gir.

Han kommer frem til at Branigans narrative inndeling av forskjellige *fortellernivåer* [levels of narration] og hans anvendelse av Genettes *fokaliseringsbegrep* kan bidra til å nyansere og

²⁸ Branigan og Bordwell sees gjerne som de mest innflytelsesrike bidragsyterne til kognitiv filmteori (Bettinson og Rushton, 2010:156; Stam, 2000:235)

definere tvetydighet i fortellingen på en bedre måte enn hva Bordwells narrative teori kan gjøre:²⁹

Branigan develops a methodology that reads a film both horizontally *and* vertically, which enables the analyst to recognize the complexity of an individual shot or scene. A notable example from *Lost Highway* is the shot of the hallway in the second video, which Fred is watching. Branigan's method of analysis not only revealed the complexity of this shot, but also supplied the tools to analyze it in detail (Buckland, 2009, s. 60).

Buckland benytter seg av tre av Branigans fokaliseringsbegreper; *intern fokalisering*, *ekstern fokalisering* og *objektive innstillinger* [non-focalization]. *Intern fokalisering* deles i hvilken grad de er «overfladiske» (perseptuelt subjektiv kamerainnstilling) eller «dype» (som drømmer og hallusinasjoner, de samme virkemidlene vi finner i Thompson og Bordwells *mentale subjektivitet*). “Internal focalization ranges from simple perception (e.g., the point-of-view shot), to impressions (e.g., the out.of.focus point-of-view shot depicting a character who is drunk, dizzy, or drugged), to «deeper thoughts» (e.g., dreams, hallucinations, and memories)” (1992, s. 103). *Ekstern fokalisering* viser til innstillinger som fremstiller karakterens bevissthet over de diegetiske hendelsene og karakterens reaksjon på disse «sett utenfra».

En av de største forskjellene ved Bucklands to analyser er at kamerautsnittene ikke nyanseres i like stor grad ved «Bordwell-analysen» som det gjøres i analysen «Branigan-analysen». Det er dette Buckland påpeker i hans sitat ovenfor, og kommer som et resultat av at næranalysene er gjennomført primært ved de respektive analyseverktøyene hos Bordwell og Branigan. I «Branigan-analysen» gis en POV-innstillingen i *Lost Highway* status først som objektiv innstilling [non-focalized], deretter som *intern fokalisering* tilhørende hovedkarakteren, for så å endre status da den er å finne i en videotape i fortellingen, for så igjen bli hovedkarakterens *interne fokalisering*. På denne måten blir Branigans fokaliseringsbegrep nøkkelen til å nyansere filmens tvetydige narrative nivåer: «Branigan's method of analysis not only revealed the complexity of this shot, but also supplied the tools to

²⁹ Artikkelen inneholder mye av de samme poengene, og er nesten identisk kapittelet "Cognitive Theories of narration (*Lost Highway*)" fra boken *Studying Contemporary American Film* (Buckland & Elsaesser, 2002, s. 168-194).

analyze it in detail» (Buckland, 2009, s. 60).

Ved å ta utgangspunkt i *fokaliseringsbegrepet* i arbeidet med analysen legges det visse føringer som gjør en mer bevisst på den enkelte innstillingens status, noe som igjen kan være med på å avsløre filmens kompleksitet. Ved å motivere funnene i analysene basert på deres teoretiske begreper, kan analysene bli i overkant rigide. Mer rettferdig mener jeg det ville det være å heller se til Bordwells analyse av *La guerre est finie* i *Narration in the Fiction Film* som grunnlag i denne sammenligningen. Selv om Bordwell ikke benytter begrepene *objektive innstillinger*, *intern- og ekstern fokalisering*, skiller han i analysen av *La guerre est finie* (Resnais, 1966) mellom innstillinger som tillegges en status som subjektive ved POV og flashforwards, med en motsetning «objektive» sekvenser (Bordwell, 1985, s. 223). Det gjøres også et møysommelig arbeid i å spesifisere de forskjellige narrative nivåene og de stedene i fortellingen hvor deres status er tvetydig – på samme måte som Buckland gjør i sin «Branigan-analyse».

Slik det ble vist ved *den konsentriske sirkel* i kapittelet «Tilskueraktivitet og kunstfilmen», kan bildenes status være tvetydige, noe inviterte til å leses innenfra-ut (perseptuell- eller mental subjektive) eller utenfra-inn («objektive innstillinger»). Jeg har valgt bort Branigans *fokaliseringsbegrep* da det ikke i stor nok grad tilføyer noe mer enn ved anvendelse av begrepene som ble introdusert i innledningskapittelet – *perseptuell* og *mental subjektivitet*.

Fokaliseringsbegrepene som Buckland har plukket ut har sin posisjon i det narrative hierarkiet, hvor en også finner nivåene *ekstrafiksjonell forfatter*, *diegetisk forteller* og *ikke-diegetisk forteller* (1992, s. 87). I filmnarratologien finner vi den mye omdiskuterte debatten om hvorvidt det er en *forteller* [narrator] i filmen eller ikke. Hvis ikke fortellingen tilhører en karakter i eller utenfor fortellingen, eller en annen fortellerinstans; hvem er det da som gir oss filmens fortelling? Branigan tilhører blant de som anvender *fortellebegrepet*, men gjør dette med en viss distanse. Han forteller hvordan begreper som *forteller*, og *implisert forfatter* [*implied author*] er fungerer som «beleilige merkelapper» som hjelper oss gjøre epistemologiske avgrensninger i møte med narrasjonen (1992, s. 85).

I stedet for å anvende en «beleilig merkelapp» som konnoterer til litterær narratologi vil jeg følge Bordwell som mener at vi like godt kan tilskrive det narrative fenomenet begrepene *narrasjonen /narrasjonsprosessen* i stedet for en antropomorf *forteller*.³⁰ En av de som har

³⁰ Eller lignende begreper som *monstrator* (André Gaudreault og François François Jost), *the image displayer* [*le*

reagert på Bordwells bidrag i diskusjonen er Seymour Chatman, som i boken *Coming to Terms: the Retic of Narrativ in Fiction and Film* problematiserer *narrasjonsbegrepet*. Det skjer konflikt ved anvendelsen av Bordwells *narrasjonsbegrep* i filmer hvor vi representeres ulike versjoner av det samme handlingsforløp. Chatman stiller seg spørsmålet om hvordan det kan være flere enn én narrasjon når filmen presenterer to forskjellige fortellinger:

Who has invented both the incorrect and the correct versions? Bordwell's theory would have to say "the narration." But which narration, since there are two competing ones? Controlling both narrations there must be a broader textual intent—the implied author. It is the implied author who juxtaposes the two narrations of the story and "allows" us to decide which is true (1990, s. 132).

Bordwell mener vi her har å gjøre med en inkonsistent anvendelse av begrepet *narration*. I stedet for å si at det finnes en overordnet *implisert forfatter* som gir oss to motstridende *narrasjoner*, slik Chatman gjør, kan vi si at *narrasjonsprosessen* fremstiller to motstridende *fortellinger* eller *hendelsesforløp*. Hvis *narrasjonsbegrepet* dekker den samme effekten som *fortellerbegrepet*, hvorfor ikke bare si at det finnes informasjonkonflikt i narrasjonsprosessen i stedet for å gi fortellerinstansen et menneskelig aspekt?

Chatman suggests that thinking of the narrator can be helpful in certain problematic cases, as when we try to track unreliable narration. When the image track contradicts the soundtrack, as in *Badlands* (1973), we have "a conflict between two mutually contradictory components of the cinematic narrator." Again, however, what have we gained by postulating this extra agent and then saying that two "components" of it clash? Why not simply say that we encounter an organized disparity of image and sound? From the standpoint of theoretical parsimony, what more does the virtual figure of the narrator add? (Bordwell, 2008, s. 46-47, fotnote fjernet fra sitat).

Det finnes det likevel noe antropomorft ved Bordwells *narrasjon* i måten den styrer fortellingen og kan vise en dømmende holdning over det filmatiske hendelsene. Engelstad forteller hvordan Bordwell ved flere anledninger beskriver hvordan filmens fortellermåte:

montreur d' images] (Albert Laffay) eller "narrator-system" (Tom Gunning). Eksemplene er hentet fra Bordwell (2008 s. 39).

«som at den kan inneha kunnskap, henlede oppmerksomhet, legge bånd på seg, antyde og så videre» (2005, s. 189). En av grunnene til at jeg velger å anvende Bordwells «beleilige merkelapp» narrasjon foran *forteller* er for å ikke vekke assosiasjoner til semiotisk filmteori.

Subjektivitet og «avgrenset» informasjonsdistribusjon

Narrasjonen distribuerer fortløpende informasjon til tilskueren vanligvis ved hjelp av bevegelige bilder og lyd. *Hva* slags informasjon og *hvordan* det fremstilles avhenger av en rekke valg gjort av filmskaperne. Av forskning innen sosialpsykologien har det kommet frem at vi mennesker, ved minimal eksponering av en persons atferd og/eller oppholdssted (som i form av et arbeidskontor eller soveværelse) trekker komplekse slutninger om personene basert på våre skjemaer (Fiske & Taylor, 2013, s. 222). Når narrasjonen distribuerer informasjon belager dens seg på å spille på våre skjemaer, slik som vi så tidligere i oppgaven hvor en innstilling av en pistol gir oss grobunn til å danne hypoteser om hva slags film vi ser.

I *Filmfortelling og subjektivitet* belyser Lars Thomas Braaten hvordan motsetningsparet «avstand/nærhet» kan innebære et romlig aspekt relatert til hvor kameraet plasseres i forhold til karakteren. Som et eksempel på et *nærhet* til karakteren benyttes filmen *Sult* og dens anslag hvor kameraet gradvis nærmer seg informasjon i form av karakterens *ansiktsuttrykk og blikkretning*. Som en motsetning til *Sults* «nærhet», benytter Braaten «distansen» vi finner til karakterene i filmen *Arbeiderne forlater fabrikken* (1895), hvor tilskuerens forhold til karakterene er av en «utenfrabeskrivende fjernhet» (Braaten, 1984/1995, s. 91)³¹. Gjennom filmens statiske kamerainnstilling presenteres en gruppe mennesker, en folkemasse som deler et arbeidsted de nå forlater³². Vi kan skille arbeiderne på deres utseende og kroppsspråk, men ingen individer fremheves ved nærbilder eller handlinger som virker å tiltrekke vår oppmerksomhet.³³

Grunnleggende for kunstfilmen som portretterer en karakters subjektive erfaringer, er at filmen nesten hele tiden fremstiller karakteren visuelt eller auditivt – fokuset på karakteren

³¹ For en retorisk narratologisk beskrivelse av *distanse*, se Engelstad (2015, s. 165-167).

³² Eller som Jakob Lothe beskriver det: «Effekten er at personen framstår som identitetslause figurar» (2003, s. 71).

³³ Bordwell bemerker seg hvordan en slik fysisk distanse ofte oversettes til en emosjonell distanse – filmen kan «involvere seg» eller «trekke seg tilbake» fra handlingen. Andrew Sarris analyse av *La Notte* (Antonioni, 1962) er et av Bordwells eksempler, hvor Andrew Sarris i sin analyse beskriver hvordan regissøren "Antonioni drifts away from his coupled protagonists with the evasive camera movement and overhead angle of the biologist." (Bordwell, 1989, s. 94).

opptar kameraet og lydens «oppmerksomhet». Som vi var inne på tidligere er fungerer disse karakterene som en «fellesnevner» for filmens tematikk og er ankepunktet for tilskuerens forventninger, nysgjerrighet, spenning og overraskelser narrasjonen vil vekke hos filmseeren. I *Oslo 31. august* «følger vi» Anders' hjemkomst etter et opphold på en rusklinikk, i *Naboer* følger vi Johns vei mot selverkjennelse over hans voldelige handlinger, og i *Blind* følger vi Ingrid i tiden etter hun har mistet synsevnen.

Når filmen på denne måten gir oss informasjon som er tilknyttet en enkeltkarakter sier vi jf. Bordwell at den er *avgrenset* [*restricted*] (Bordwell, 1985, s. 57; Bordwell & Thompson, 2009, s. 93, min oversettelse)³⁴. Tilskuerne blir forsynt med visuell og auditiv informasjon (stimuli) som samsvarer mer eller mindre med det som er tilgjengelig for karakteren basert på Newtonske lover for tid og rom – hvis en karakter befinner seg i Oslo, vil narrasjonen unnlate å vise hva som skjer i Bergen.

«Telefonsamtalen» og informasjonsdistribusjon

Branigan og Bordwell illustrerer hvordan filmens informasjonsdistribusjon kan variere ved en hypotetisk filmscene hvor det foregår en telefonsamtale mellom to karakterer (Branigan, 1992, s. 70-75; Bordwell, 2008, s. 13). Velges det i filmen å introdusere tilskueren et stykke ut i telefonsamtalens forløp, vil tilskueren finne seg på etterskudd og må gjøre seg slutninger om hva slags informasjon som kan ha blitt delt mellom de to karakterene tidligere i samtalen. Filmskaperne kan også velge hvilken av karakterene den visuelt og/eller auditivt fremstiller – ser vi begge karakterene prate i telefonen, hører vi alle utsagnene i dialogen?

Hvis narrasjonen avgrenset til den enkelte karakteren vil vi kanskje høre, men ikke se karakteren på den andre siden av røret. Hvis vi får tilgang til den bifiguren i stedet for hovedkarakteren gir narrasjonen tilskueren mer informasjon enn hovedkarakteren, den vi får se den andre karakterens reaksjoner visuelt. Filmene kan også fremstille karakterene samtidig via «split-screen» eller kryssklippe mellom karakterene og fremstille de mest relevante utsagnene i dialogen. På denne måten blir narrasjonen i stedet mer *allvitende* eller tar et *optimalt utkikkspunkt*, som Engelstad beskriver som følgende: “Det vil si at kameraets skiftende posisjoner, både i korte enkeltscener og i lengre sekvenser, er valgt for å vise det utsnittet som til enhver tid er best egnet til å fremme fortellingen, mer eller mindre uavhengig av karakterenes plassering i rommet” (Engelstad, 2015, s. 168).³⁵

³⁴ Bordwells begrep *restricted narration* deler noen av egenskapene til Murray Smiths begrep *romlig tilknytning* [spatial attachment] (Smith, 1995, s. 146-147).

³⁵ Vi kan også legge til Engelstads bemerkning om at filmens hovedkarakter i ulik grad er meddelsom når det gjelder informasjon den gir fra seg (2015, s. 167).

En mulig måte å fremstille *mental subjektivitet* i en slik scene ville være å fremstille en representasjon av hvordan hovedpersonen *forestiller seg* personen «på den andre siden av røret». Når filmen fremstiller *mental subjektivitet* hos karakteren(e) har narrasjonen ifølge Bordwell subjektiv *dybde* (Bordwell, 1985, s. 58).³⁶

Selv om narrasjonen i den enkelte filmen generelt sett er avgrenset til hovedkarakteren og ofte viser subjektiv dybde, vil det ofte finnes sekvenser eller innstillinger i fortellingen hvor narrasjonen avviker fra dette mønsteret. Selv i en film som *Taxi Driver* (Scorsese, 1974) – kjent for sin fremstilling av hovedkarakterens subjektivitet – gjøres det et avvik i informasjonsdistribusjonen da det i en av filmens scener foregår en telefonsamtale hvor vi får se og høre Bickle prate, men ikke får tilgang til den informasjonen Bickle besitter, i form av Betsys utsagn på andre siden av røret.



I drosjesjåfør Travis Bickles telefonsamtale med Betsy står kameraet statisk observerende før den gjør en dollykjøring til høyre og «forlater» Bickle visuelt mens vi enda kan høre han vagt på lydbildet.

Slik Bordwell påpeker blir filmens stil uløselig knyttet til filmens narrasjon:

In a comedy, we might want to see both characters speak their lines and react to each other. In a mystery, it might serve the scene's purpose to omit one side of the conversation, so we don't know who the speaker is, or whether the speaker is sincere, or why the listener reacts as she or he does it (Bordwell, 2008, s. 13).

Narrative nivåer

I populærfilmene som henspiller seg til et bredt publikum vil overgangen fra en «objektiv» diegetisk virkelighet til en subjektiv, mental virkelighet markeres tydelig. Eksempler på dette kan være at et flashback initieres ved at kameraet kjører inn mot nærbildet av karakteren

³⁶ Begrepet *subjektiv dybde* deler likheter med Murray Smiths begrep *subjective access* (se Smith, 1995, s. 143).

sammen med en lydeffekt, eller det kan markeres ved å skille seg fra filmens naturlige måte å skildre handlingen på, som ved bruk av fargefiltre eller svart-hvitt foto. På denne måten dannes det to ulike narrative nivåer – ett nivå på filmens nåtidsplan, og et nivå ved karakterens erindring som springer ut ifra dette planet.

Det er ved en konsistent distribusjon av informasjon at det i narrasjonen dannes *narrative nivåer*, og det er filmens interne logikk og gjennomgående mønstre som legger føringer på hvordan vi kategoriserer de forskjellige narrative nivåene. I analysen av *Hiroshima mon amour* gjør Braaten et stilistisk-narrativt skille mellom et “ytre” og et “indre/psykologisk” virkelighetsplan; hvor det ytre, materielle virkelighetsplanet står i kontrast til filmens fremstilling av subjektive minner og bevissthetsstrøm: “Vi har her sett hvordan den filmatiske anvendelse av lydsporet er med på å definere både overganger fra ytre til ulike former for indre, subjektiv virkelighetsreferanse...” (Braaten, 1984/1995, s. 53). I Bordwells analyse av *La guerre est finie* skilles de narrative nivåer mellom subjektivitet – ved erindringer og karakterens visualisering av mulige hendelsesforløp i fremtiden (“flashforwards”) – mot et «objektiv troverdig» nåtidsplan kjennetegnet ved bruk av ekte lokasjoner og basert på en faktisk politisk situasjon (1985, s. 213). “The viewer’s prevailing hypothesis about the film’s intrinsic narrational norm emerges: any images or sounds that cannot be related to an «objective» construction of the scene are then most likely Diego’s subjective anticipation” (Bordwell, 1985, s. 220).

«Førstepersonsfilmen» og den konsentriske sirkel

Braatens teori angående subjektivitet fra boken *Filmfortelling og subjektivitet* (1984/1995) startet tidligere i boka *Roman og film* (1972), hvor det ble tatt et utgangspunkt i romanens forskjellige fortellerteknikker som representerte subjektivitet for å studere hvordan filmen kunne fremstille subjektivitet. I filmen *Sult* (Carlsen, 1966) anses filmen som en adaptasjon av boken, som er i et memoarformat, og derfor oppleves også *filmens* fortelling underlagt protagonisten som blir en diegetisk forteller.³⁷ Den samme status gis hovedkarakteren Alex DeLarge i hans analyse av filmen *A Clockwork Orange*:

De to mest direkte teknikker som markerer Alex' kontroll over den filmatiske diskurs, er

³⁷ Braatens førstepersonsfilm likner Morenos definisjon av *subjektiv narrasjon* hvor den hele og fulle filmfortellingen er en gjenfortelling av tidligere hendelser tilskrives én fiksjonsperson. Moreno definerer også en annen type narrasjon hvor karakteren som forteller «transporterer» tilskueren til tidligere hendelser, for så å forsvinne fra filmfortellingen mens det viker plass for en mer *allvitende narrasjon* (Moreno, 1953, s. 343-344).

den utbredte bruk av subjektive kamerainnstillinger og bruken av voice-over fortellerkommentar, ofte i form av personlige henvendelser til filmseeren. Disse teknikker, disse retoriske grep, gjør det helt klart at han forteller en historie om seg selv som hendte en gang i fortiden. Slik får vi innblikk i hans personlighet både gjennom de representerte handlinger og gjennom hans kommentarer til disse (Braaten, 1985, s. 159).

Braaten kan sies å gjøre en tungt *personalisert* fortolkning, det er hovedkarakteren som styrer «den filmatiske diskurs». For Braaten er jeg-fortellingen overordnet flere av filmens retoriske grep: «Det er gjennom hans sinn vi for eksempel opplever en koreografert slow motion slåsskamp med ham og gjengen ... Brutaliteten, blodet og smerten transformeres til en vakker, drømmelignende ballet» (Braaten, 1984/1995, s. 160).

Scenen Braaten referer til blir av Carl Plantinga tolket på to forskjellige måter: Den ene er den samme som Braatens, hvor slåsskampen representerer gjengens lettbeinte holdning til voldtekt og vold. Den andre tolker scenen som en auteur-kommentar ved Stanley Kubrick ved en distansert beskrivelse av menneskers tilbøyelighet til voldelig atferd (Plantinga, 2014, s. 150-151). “A Clockwork Orange, like many other Kubrick films, is a cerebral narrative that sacrifices strong concerns for characters with a more distanced consideration of abstract themes regarding human nature” (Plantinga, 2014, s. 151). Igjen finner vi et skille mellom fortolkninger innenfra-ut og utenfra-inn.

I *A Clockwork Orange* markerer DeLarges voice-over at hva vi får se er *hans* fortelling (på samme måte som i boken), men steder i filmen finnes informasjon DeLarge ikke har hatt tilgang til; som scenen DeLarge gjennomgår Ludovico-behandlingen hvor vi får høre hva legene diskuterer lavt seg imellom, før de så må rope for å kommunisere med DeLarge.³⁸ I tillegg finnes det implisitte kommentarer det er mer plausibelt å attribuere *narrasjonen* eller filmskaperne enn jeg-fortelleren; som filmens implisitte kritikk mot den totalitære stat og dets utfoldelse av makt som kan sies å gå imot DeLarges personlighet, temperament og hans kunnskap om samfunnet.

Braaten erkjenner til en viss grad regissør Kubricks «nærvær» ved «musikalske ledemotiver og kontrapunkter». Han forteller hvordan Kubrick fastholder «seeren i en overordnet fortellersynsvinkel som hele tiden korrelerer med den handlende hovedpersonen» (Braaten,

³⁸ Engelstad fører et lignende poeng: «Perspektivet kan ligge forankret hos en karakter gjennomgående i filmen, men i enkelte scener kan vi likevel få privilegert tilgang til informasjon som ikke karakteren deler (vi ser det som skjer i bakgrunnen), eller det kan være informasjon vi ikke får ta del i (vi ser ikke det karakteren ser)» (Engelstad, 2015: 171)

1984/1995, s. 161). Selv om filmfortellingen på et punkt i fortellingen befester tilhørighet til et narrativt nivå – som ved en homodiegetisk eller ektradiegetisk forteller – skjer det likevel ofte en informasjonskonflikt der de epistemologiske avgrensningen flyter over i hverandre. Selv om en karakter i filmen forankrer et narrativt nivå ved overstemme, og at det nå er hennes/hans fortelling vi nå blir presentert – vil informasjonsdistribusjonen sjeldent kunne følge opp denne rigide skillingen av fortellernivåer. Det er dette Bordwell påpeker i hans sitat nedenfor, ved filmen *Jerry Maguire* (Crowe, 1996) som et ekstremt eksempel på dette:

Jerry Maguire's opening voice-over narration presents what follows as his story, but we see many scenes that he doesn't witness; the film's narration is, as we say, omniscient. Yet it would be strange to protest, "But Jerry's the narrator! He's telling the story. How could he know what Dorothy told her sister? Did Dorothy confide in him after they were married?" ... The narration has borrowed a piece of ordinary action, somebody talking to someone else, and recruited it for its own purposes (exposition, characterization, setting up larger patterns of sense and emotion) (Bordwell, 2008, s. 42).

Slik Kristin Thompson påpeker i sin artikkel om subjektivitet i film påpeker er denne opportunisten Bordwells snakker om ofte pragmatisk motivert – et flashback kan både gi tilskueren innblikk i karakterens erindringer, samtidig som at den kan gi «objektiv informasjon» som utelatt av narrasjonen ville gitt narrative hull i fortellingen (Thompson, 2008).

“Subjektiv retorikk” som en konsekvens av avgrenset narrasjon

Når narrasjonen er avgrenset til en enkelt karakter vil tilskueren ekskluderes for informasjon utenfor hovedpersonens rekkevidde. I *Oslo 31. august* får vi høre Anders beskrive en person til sin kamerat som «en som hadde en greie med kjæresten min mens vi fortsatt var sammen». Tar vi denne kommentaren for gitt, blir vi tilskuere konfrontert med denne negative informasjonen da denne personen senere snakker med Anders. Her sår det tvil om Anders bilde av han som en totalt usympatisk person, noe som fører til at karakteren fremkommer som mer kompleks enn da vi bare hadde fått tilgang til «en side av saken».³⁹

Noel Carroll beskriver hvordan tilskueren kan sympatisere med moralsk avvikende

³⁹ I teksten "Blinded by familiarity" (2014) påpeker Bruun Vaage den samme effekten denne avgrensningen av informasjon har påvirket fjernsynspublikummet de siste årene, som har ført til at moralsk avvikende karakterer som Tony Soprano (*The Sopranos* (1999-2007)) og Walter White (*Breaking Bad* (2008-2013)) har blitt akseptert av et større publikum.

karakterer om de andre karakterene i filmens karakterkonstellasjonen fremtrer med et enda større moralsk avvik (Carroll, 2011, s. 177). Vi tar side med karakterer som Hannibal Lector fordi fiendene hans er så mye mer grufulle.

Nevrovitenskapelig forskning støtter Carrolls argument. I en studie ved Singer, T., Seymour, B., O'Doherty, J. P., Stephan, K. E., Dolan, R. J. & Frith, C. D. (2006) fant de at personer viste mindre empati når de så usympatiske personer (jukset i spill) bli påført smertefulle stimuli. Hos mennene i undersøkelsen fant de samtidig aktivitet i belønningssystemet:

This effect was accompanied by increased activation in reward-related areas, correlated with an expressed desire for revenge. We conclude that in men (at least) empathic responses are shaped by valuation of other people's social behaviour, such that they empathize with fair opponents while favouring the physical punishment of unfair opponents, a finding that echoes recent evidence for altruistic punishment (Singer et. al., 2006, s. 446)

Når narrasjonen avgrensner informasjonen til protagonisten, kan tilskuerens begrensede informasjon om de aspekter som vedrører tidligere hendelsesforløp og de andre karakterene i fortellingen føre til at vi lar våre oppfatninger formes av den informasjonen som er tilgjengelig for protagonisten.⁴⁰

Fiske og Taylor viser til kognitiv- sosialpsykologisk forskning som viser hvordan vi mennesker pleier plukke ut våre venner, filmer, kronikker, og annet av interesse som samsvarer med og forsterker våre meninger (skjemaer) (2013, s. 236). Det er naturlig at de samme mekanismene finner sted i en psykologisk realistisk portrettert protagonist, noe som kan føre til at protagonisten bevisst unnlater å eksponere seg for informasjon som setter han/henne i et dårlig lys (og heller setter de andre karakterene i et dårlig lys). På denne måten vil narrasjonen kunne gi tilskueren «forvrengt», manipulert informasjon ved protagonisten som kan forme deres meninger omkring fortellingens hendelser og karakterer.

Denne karakterstyrte manipulering av narrativ informasjon vil kunne forklares ved skjemaegrepet. I filmen *Taxi Driver* kan vi se hvordan hans skjema om menneskene langs gatene er at det er «avskum». Dette reflekteres i hvordan filmen ofte fremstiller voldelige episoder i gatene, som to eldre menn i håndgemeng og barn som kaster egg

⁴⁰ For Gaut føyer denne epistemologiske identifikasjon seg under hans forskjellige aspekter av *identifikasjon* (Gaut, 1999, s. 209).

etter drosjen. Hovedkarakteren legger bare merke til de negative hendelsene rundt han, som igjen bekrefter hans negativt ladde skjema. I oppgavens del «Karakterens skjemaer» vil jeg gå nærmere inn på hvordan narrasjon avgrenset til karakteren og dens skjemaer påvirker hvordan situasjoner og hendelser i filmens univers fremstilles.

En annen årsak til filmseerens aksept av moralsk avvikende karakterer kan vi kanskje tilskrive det allmennmenneskelige fenomenet *mere exposure effect*. Basert på 200 eksperimenter i forskjellige land, viste Peskin og Newells hvordan vi ved å stadig eksponeres mot et viss stimuli – som for eksempel våre arbeidskollegaer, fotografier av ansikt, eller geometriske former – gjør at vi i økende grad favoriserer disse stimuliene, så lenge de ikke er ubehagelige og anmassende (Bremner et al., 2009, s. 640).

«Objektivitet»

Ved å tilskrive filmen muligheten til å representere subjektivitet impliserer det at det finnes noe «objektivt». Tilskuerne bygger sin hypotese hvorvidt narrasjonen er subjektiv eller «objektiv», og om vi på et hvert punkt i fortellingen befinner oss på et indre eller ytre virkelighetsplan, basert på filmens iboende normer. Branigan forteller at hvis dette skillet mellom de narrative nivåene tvetydig, så vil denne usikkerheten som regel avklares mot filmens slutt. En vanlig måte å gjøre dette på er å la en karakter representere den empirisk observerbare virkeligheten, og dermed avklarere de narrative nivåenes virkelighetsstatus:

If the two meanings created across a shift in narration tend to converge, the text works toward a confirmation of empirical, observable reality where the truth of reality is guaranteed by an observer/character. If the meanings tend to diverge, then a schism is opened between the narrations. The question then arises which is the real — where will the text settle its truth? ... Truth may be in the 'objective' (what we see independent of character) or in the subjective (a 'hidden' reality) or in both or neither (another narration) (Branigan, 1984, s. 92).

I filmen *Naboer* finnes det en slik karakter – kollegaen til den psykoserammede protagonisten (som motiverer filmens tvetydige skille mellom virkelighet og fantasi) bekrefter hypotesen om at protagonisten er «gal», at vi tidligere i filmen er blitt presentert et indre virkelighetsplan. På denne måten avklarer filmen hvilken versjon av hendelsene i filmen som er den «sanne».

Naboer kan samtidig sies å tilhøre thriller-sjangeren, der verdensanskuelsen gjerne er truende uten at det er nødvendigvis er subjektivt motivert av en irrasjonell, paranoid karakter.

Når arbeidskollegaen i *Naboer* bekrefter at vi i deler av filmen har befunnet oss i et «psykologisk rom», så er det bare visse aspekter i filmens fremstilling av dens diegetiske setting som endrer seg – filmen fremstiller fortsatt en «mørk» diegetisk setting ved dunkle farger i dens produksjonsdesign og lyssetting. I denne filmen er det med andre ord store likheter i den mørke, atmosfæriske portrettingen av den gale hovedpersonens indre virkelighetsplan og filmens «objektive», ytre virkelighetsplan. I filmer hvor fiksjonsuniverset avviker fra en realistisk gjengivelse av sted, tid og rom, kan det være vanskelig å skille hvilke avvik som motiveres av karakterens psykologi (*personalisert tolking*), og hva som tilhører filmuniversets diegetiske univers.⁴¹ Grodal beskriver denne problematikken i boken *Embodied Visions* (2009):

Sometimes it is unclear whether a given phenomenon in a film is to be understood as supernatural or as the projection of an interior, deviant consciousness. Take, for example, Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari*, in which there are numerous unreal deviations from the normal world. Such borderline scenes allow for two competing hypothesis: either this is an artificial expression of mental phenomena or it is an unreal, supernatural space (245).

På samme måte kan filmer ha en særegen *stemning* hvor stadfestelsen av stemningens opphav kan være vanskelig å avklare. Med begrepet *stemning* menes her den affektive virkningen filmen har på tilskueren som ikke er knyttet til et spesifikt objekt eller hendelse i filmen, men en underliggende, vedvarende affekt som preger tilskueren (Plantinga, 2013). Ricard Sinnerbrink kategoriserer stemningen i fire deler, blant disse stemning som er basert på portretting av filmens univers, samt stemning som er forankret i en karakter (innenfra-ut) (Sinnerbrink, 2012, s. 155-161).

Branigan avdekker svakheter ved å benytte et enkelt begreper som «objektiv narrasjon» som en motsetning til subjektivitet, da disse elementene i filmen stilistisk kan ta mange forskjellige former (Branigan, 1992, s. 171-172). I stedet for «objektivitet» vil det kanskje være mer fornuftig å skille mellom de deler av filmen som stikker seg ut ved dens portretting av subjektivitet, og de delene hvor narrasjonen benytter andre narrativ-stilistiske virkemidler. I filmen *Naboer* kan vi si at de stedene som ikke vies *mental subjektivitet*, anvendes stilistiske elementer fra thrilleren som preger utformingen av både filmens *indre* og *ytre*

⁴¹ Eller som Moreno karakteriserer det objektive universet i filmen *Der letzte Mann* (Murnau, 1924): “this public and impersonal world which is the same for all” (Moreno, 1953, s. 346)

virkelighetsplan.

«Subjektivisering av det objektive»

Hvis narrasjonen lar være å gi tilskueren innsikt i karakterens mentale og/eller perseptuelle subjektivitet – kan elementer som mise-èn-scene, nærbilder, musikk, kamerabevegelser, lyssetting og klipperytme gi oss informasjon om karakterens «særegne perspektiv, følelser, tro og begjær»? Hvis dette er tilfellet: hvordan kan filmen gi oss den innsikten? For å gjøre meg noen tanker om dette vil jeg se nærmere på hvordan disse virkemidlene beskrives hos andre filmvitere, og i hvilken grad de mener disse virkemidlene portretterer karakterens subjektivitet.

Margrethe Bruun Vaage påpeker hvordan populærfilmen i stor grad anvendes *emosjonelle markører* – signaler ved filmen som er designet for å vekke en viss emosjonell reaksjon hos tilskueren – som ekspressivt uttrykker hva karakterene føler og hvordan de reagerer på de situasjoner befinner seg i.⁴² For å illustrere dette viser hun til en scene i filmen *Titanic* (Cameron, 1997) hvor karakterene forsøker finne vei ut av korridorer i skipet som stadig fylles med vann. Her fremstilles blinkende lys, ansiktsuttrykk fulle av panikk og dramatisk musikk som representerer hvordan karakterene må oppleve situasjonen uten å fremstille deres mentale aktivitet:

These close-ups are shot in a rapid, blinking manner, stressful in itself as it mimics perception when we are frightened: Fearful experiences will often, at least in my experience, be experienced in glimpses of action where you focus only on the unfolding event of importance and no unnecessary details. The shots could have been perception shots as the spectator probably sees the scene as Rose does. However, the shots are not from Rose's point of view. Therefore, the shots are more accurately *projection* [egen kursiv], where the space around the characters become a *metaphor* [egen kursiv] for their state. This is strengthened by dramatic music that also works to communicate to the spectator how stressful the situation is for the two main characters. Thus, due to the directly stressing effects of Rose's fearful face in close-up on the screen, blinking lights that mimic perception while frightened, and loud dramatic music, most spectators will probably feel some of Rose and Jack's fear (Bruun Vaage, 2008, s. 159).

For Bruun Vaage er det altså ikke en kommenterende scene *utenfra-inn* ved narrasjonen eller

⁴² Disse inntrykkene utgjør hva Bruun Vaage kaller *embodied empathy*, et begrep som er tilknyttet hennes teori om hvordan tilskueren empatiserer med karakteren (Bruun Vaage, 2008, s. 158).

forfatteren som beskriver deres opplevelser, men *projeksjon* og *metafor* forankret i karakterens opplevelser, som fremstilles. Hun tolker disse sekvensene i *Titanic* *personalisert* og *innenfra-ut* – det er karakterene (sirkel 1) som motiverer filmens kameraarbeid, musikk og klipping ved at virkemidlene projiserer og metaforisk fremstiller karakterens tilstand.

For Braaten gjøres en gjennomgående bruk av slike «objektive», utenfra-beskrivende innstillinger knyttet til den enkelte karakteren subjektive ved at de *konnoterer* karakterens psykiske tilstand:

Selv om personen sees utenfra, som objekt i filmbildet, vil selve den filmatiske diskurs, måten bilderommet presenteres og avgrenses på gjennom bestemte kameravinkler, bevegelser og utsnitt, kunne oppfattes som korrelat til hans psykiske tilstand. Det filmatisk gjengitte rom kan alltid oppfatte som «hans rom», i og med at vi konsekvent og nært følger ham i tid og rom. Funksjonen innen rammen av den filmatiske fortelling blir å forstå som en «subjektivering av det objektive» (1984/1995, s. 81).

Det er også viktig å legge merke til det spatiotemporale aspektet ved narrasjonens avgrensning til karakteren i Braatens sitat – og hvordan dette gjør filmens univers til «hans rom». Denne forståelsen er gjennomgående for Braatens teori: ved at karakteren hele fremstilles i bildet på variert vis skapes det en assosiativ tilknytning til hans tilstand (subjektivitet).

Hos Branigan ville slike innstillingene i scenen fra *Titanic* kategoriseres som *ekstern fokalisering*. Ved å se *hva* karakteren ser på og dens reaksjoner, får vi informasjon som leder våre slutninger med henhold til karakterens subjektive opplevelser. Vi får likevel ikke innblikk i *hvordan* karakteren reagerer på sine omgivelser. Slike innstillinger er derfor «semi-subjektive»:

External focalization represents a measure of character awareness but from outside the character. It is semi-subjective in the manner of an eyeline match: we see *what* Manny looks at, *when* he looks, but *not from* his unique spatialposition; we must *infer* that we have seen what he has seen and how he has seen it (Branigan, 1992, s. 103).

I Søren Birkvads tekst "Spilletts regler: Om stilens konsekvenser i *Manndomsprøven*" benytter han seg av Bordwells *konsentriske sirkel* i utførelsen av sin analyse. Birkvad filmens mening representert *innenfra-ut* mot elementer i *mise-en-scène* som “farger fremstillingen, eller som

kjennetegnes en integrert symbolsk funksjon. Med *integrert funksjon* menes at den symbolske gjenstanden glir inn som en naturlig del av setting eller kostyme” (2008, s. 70). Selv om filmens setting eller kostyme representerer aspekter ved karakteren, er den diegetiske settingen likevel «naturlig» – vi befinner oss ikke i en univers formet alene av karakterens psykologi. Birkvad viser hvordan filmen kan representere karakterens subjektivitet ved et ekspressivt mise-en-scène, *samtidig* som at mise-en-scène forekommer naturlig.

En av de som argumentere imot tanken om at slike virkemidler kan regnes for å fremstille subjektivitet er Kristin Thompson. I et innlegg på hennes og Bordwells blogg “Observations on film art” skiller sistnevnte hun mellom innstillinger som viser karakteren “utenfra”, fra mental og perseptuell subjektivitet:

Another misconception comes when students assume that the facial expressions, vocal tones, and gestures used by actors are subjective because they convey the characters’ feelings. Again, best to scotch that notion up front. Those techniques are projected outward from the character, and we observe them. Cinematic subjectivity goes inward (Thompson, 2008).

På denne måten beskriver ikke narrasjonen karakterenes mentale aktiviteter, men vi får likevel en god innsikt i karakterens opplevelser: Ved musikk, klipp og lyssetting gir sekvensene i *Titanic* tilskueren tydelige markører som legger føringer på hvordan tilskueren gjør skal gjøre seg slutninger angående karakterenes tilstand – ikke bare ved bilde de reagerer på (den umiddelbare faren ved den økende vannstanden), men gis også informasjon markerer *hvordan* de reagerer på situasjonen. Musikken beskriver situasjonens alvor, et alvor som deles av karakterene og kamerabevegelsene og klippingen reflekterer situasjonens panikk. De flikkende lysene er naturlig motivert av omgivelsene, men fungerer samtidig med en integrert symbolsk funksjon som representerer persepsjon slik den fungerer påvirket av frykt.

Kognitiv filmteori

I de resterende delene av kapittelet vil jeg ved nyere kognitiv filmteori og nevrovitenskap undersøke nærmere hvordan filmen gir oss informasjon om karakterenes tilstand, uten å representere dette direkte ved perseptuell og/eller mental subjektivitet. De mest sentrale bidragene fra annen-generasjons kognitiv filmteori i denne oppgaven er Margrethe Bruun Vaages doktorgradsavhandling *Seeing is feeling: the function of empathy for the spectator of fiction film* (2008) og antologisamlingen *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (Coplan, A., & Goldie, P. (Red.)), som inneholder en rekke bidrag fra sentrale

filmteoretikere, filosofer og teoretikere innen kognitiv nevrovitenskap. Oppgaven vil anvende teori fra nevrovitenskapelig forskning som kan si oss noe om hvordan audiovisuelle stimuli «affektiv informasjon» ved fenomenet *speilnevroner*. For en generell oversikt litteraturen på området vil jeg benytte Anne Gjelsviks og Margrethe Bruun Vaages tekster fra antologisamlingen *Følelser for film* (Erstad & Solum (Red.), 2007)

Empati/sympati

Kognitiv filmteori forsøker å beskrive forholdet mellom fiksjonskarakterene og tilskueren, og i hvilken grad vi identifiserer oss med karakterene i filmen. På tross av begrepet *identifikasjon* og dets negative konnotasjoner til psykoanalytisk- og ideologikritisk teori, forsøkte Berys Gaut å rehabilitere begrepet for kognitiv filmteori i teksten «Identification and Emotion in Narrative Film» (Gaut, 1999, s. 201). Murray Smith argumenterte i stedet for å bytte ut hele identifikasjons-begrepet med begrepet engasjement (*engagement*) (Smith, 1995; Rushton og Bettinson, 2010). I nyere kognitiv benyttes i større grad begrepene *empati* og *sympati*, og har en fordel over alternativer da det referer til en psykologisk prosess som er studert ved empirisk forskning i psykologien.

Flere teoretiske diskuterer i hvilken grad vi forestiller oss at vi er «i karakterenes sko», eller hvordan det ville vært å være seg selv i *deres* situasjon. I hennes eksempel fra *Titanic*, mener Bruun Vaage forekommer en *kroppslig empati* [embodied empathy] til karakterene da filmens mange følelsesmarkører gjør at vi *deler* deres opplevelse.

Teorien i denne oppgaven vil i forholdet mellom filmen og karakteren, ikke beskrive *hvordan* tilskueren relaterer til karakterene på et detaljnivå, men i stedet beskrive hva *slags type informasjon* narrasjon gjør tilgjengelig for tilskueren. Noen filmer fremstiller karakteren på en slik måte at det legger føringer på hvordan vi relaterer til den, men hvordan denne relasjonen er vil i oppgaven forbli ubeskrevet og åpent.

I den følgende delen om *speilnevroner* vil min tilnærming se de som et fenomen som reflekteres i hvordan filmskaperne benytter en folkepsykologisk forståelse av denne effekten for å gi *informasjon* om karakterens indre tilstand.⁴³

Nærbildet og speilnevroner

I de siste årene har teorien om *speilnevroner* spilt en sentral rolle i kognitiv nevrovitenskap. *Speilnevroner* ble først oppdaget på 1990-tallet under et studie av aper av slekten makake. Her

⁴³ Tilskueren i den teorien jeg drøfte kan kanskje sies å være en mer distansert tilskuer med en mer «ekstern posisjon» til opplevelsen av filmen, jf. Bruun Vaage, 2007b, s. 37).

fant de ut at en gruppe nevroner var aktive både hos en ape som utførte en målrettet *motorisk handling*, òg hos apen som bevitnet denne handlingen (Coplan og Goldie, 2011, s. XXIX; Iacanobi, 2011, s. 46; Goldman, 2011, s. 33)⁴⁴. Siden dette funnet har studier vist den samme *motormimikken* hos mennesker – som når en person ser en annen person bite i et eple, sparke en ball, gripe etter en kopp og andre handlinger som involverer munnen, hendene og føttene (Goldman, 2001, s. 34).

I tillegg til nevroner som speiler motorikk, finnes det en annen gruppe speilnevroner som etteraper *affektiv* [affective mimicry].⁴⁵ Disse nevronene gir oss evnen til å lodde oss til andre personers affektive tilstander gjennom ledetråder fra ansikts- og kroppsuttrykk, med liten eller ingen kjennskap til disse stimuliens kontekst. Ved å lese ansiktsuttrykkene til de rundt oss kan denne mekanismen hjelpe oss finne relevante stimuli i våre omgivelser.⁴⁶ Decety og Meyer beskriver hvordan dette fenomenet kan opptre i en helt hverdagslig situasjon:

While enjoying a walk in the park with your son, you suddenly notice a young woman with a sad expression on her face who is sitting on a bench reading a letter. A wave of melancholy consumes you, and your son and you both express a wish to console the woman. This natural tendency to share and understand the emotions and feelings of others in relation to oneself, whether one actually witnesses another person's expression, perceived it from a photograph, read about it in a fictive novel, or imagined it, refers to the phenomenological experience of empathy (Decety & Meyer, 2008, s. 1053).

Slik Decety og Meyer påpeker i sitatet, så kan også «kulturelle stimuli» smitte føre til *affektiv mimikk*.⁴⁷ Vi kan kjenne igjen denne effekten beskrevet i Braatens beskrivelse av hvordan Per

⁴⁴ Carroll beskriver hvordan Sergei Eisenstein brukte Theodor Lipps idé – kjent som en forgjenger til moderne nevrovitenskap – for å beskrive hvordan filmen kan gi tilskueren kroppslige sensasjoner av persepsjoner som figurer og musikk kroppslig (Carroll, 2011, s. 178).

⁴⁵ I en av disse studiene som viser denne affektive smitten ble deltakernes nevrologiske aktivitet målt i en situasjon hvor de inhalerte motbydelige odører via en maske, og målt ved en annen anledning betraktet video av mennesker som inhalerte forskjellige odører der deres reaksjon kom tydelig frem ved ansiktsmimikk. Her fant de at den delen av hjernen som forbindes med følelser av motbydelighet ble aktivert også når de betraktet andre som luktet vondt duft (Goldman, 2011, s. 35)

⁴⁶ Hos personer med diagnoser fra det autistiske spektrum og schizofreni er disse reflektive evnene mindre funksjonelle.

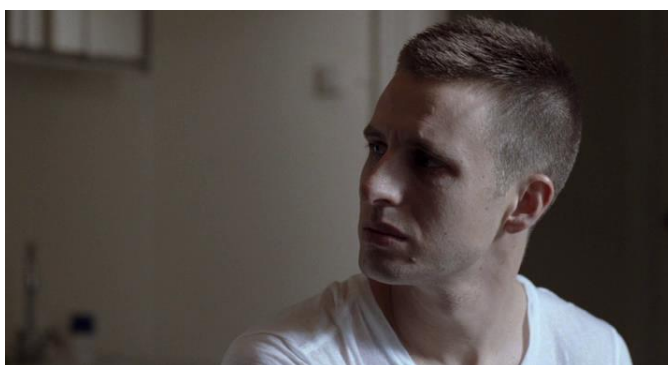
⁴⁷ En av de mer kjente anvendelsene av affektiv mimikk innen filmteorien finner vi ved Carl Plantingas tekst “The Scene of empathy and the Human Face on Film” og dens idé om en «scene of empathy». Plantinga argumenterer for at filmskaperne perseptuelt konkretiserer en karakters emosjoner ved innstillinger av et nærbildet i lengre varighet for å informere om personens tilstand, samtidig som emosjonene “smitter” [emotional

Oscarssons skuespill i filmen *Sult* gir tilskueren muligheten til å leve seg inn i karakteren:

Skuespilleren Per Oscarssons ansiktsuttrykk og mimikk blir her å oppfatte som et sjelelig landskap, en sjelelig seismograf hvis tilstand vi som filmseere nå har flere impulser og nøkler til å avlese og leve oss inn i også ut fra den øvrige narrative kontekst. De minste detaljer i minespillet, munnbevegelsene og trekninger i ansiktet trer fram som symptomer på den indre tilstand. Eller for å si det med Dreyer - «det er mimiken, der forlener ansigtet med sjæl (Braaten, 1984/1995, s. 92).

Bruun Vaage mener at emosjonene *affektiv mimikk* kan gi oss, fungerer som en type «affektiv kunnskap» angående karakterenes psykiske tilstander. Denne kunnskapen er et viktig ledd i narrasjonens strukturering av den emosjonelle effekten filmen ønsker å gi tilskueren (Bruun Vaage, 2008, s. 80).⁴⁸

Et eksempel på viktigheten av denne «affektive kunnskapen» ser vi i de første delene av filmen *Oslo 31. august*, som består av en «observerende stil» – oftest ved totale, halvtotale eller halv-nære bildeutsnitt. I begynnelsen av filmen holder narrasjonen holder tilbake informasjon om hvem Anders er, og hvorfor han handler som han gjør når han lar være å returnere en ung dames ønske om kontakt, og går ut i et tjern med jakkelommene fulle av steiner. Et av de viktigste virkemidlene som gir oss en viss fornemmelse av motivasjonen bak hans atferd blir ved nærbilder av ansiktet (se bildet nedenfor). Anders' ansiktsuttrykk gir oss en inntrykk av at han er deprimert, og basert på denne «affektive informasjonen» leder det tilskuerens fortolkning av tidligere, og kommende, hendelser.



contagion] over på tilskueren som ser denne «scene of empathy». Dette gjøre gjerne etter at karakteren har gjort en inntrykksfull erfaring og gir tilskueren informasjon om karakterens affektive status, reaksjoner på sitt miljø eller indre tanker (Plantinga, 1999).

⁴⁸ Eller som Gjelsvik beskriver det: «Følelser er viktige for vårt møte med film, fordi følelsene både styre tilskuerens opplevelse gjennom filmen og *strukturerer tilskuerens forståelse* [egen utheving]» (2007, s. 15).

Musikk

Et annet av de nevnte virkemidlene som kunne gi oss informasjon om karakterens psykiske tilstand var bruk av musikk. En av funksjonene ved musikksporet er at det kan trigge skjemaer hos tilskueren for forskjellige type filmer. Ser vi en innstilling av en pistol som plukkes opp av en mann, mens vi samtidig hører et «mørkt og truende» musikkspor, kan vi anta at vi ser en film som vil inneholde en portrettering av kriminell aktivitet (som actionfilmen eller thrilleren). Skjemaene musikken trigger vil også lede tilskuerens søken etter videre informasjon i filmen: Hvem blir det eventuelle offeret for mannen med pistolen? Hva er motivasjonen til mannen med pistolen?

Marylin G. Boltz (2001) gjorde en spørreundersøkelse hvor deltakerne først ble presentert for tre videoer uten musikk. Disse viste flere klipp hvor en karakteren hvor dens handlinger var tvetydig i forhold til dens motivasjon og hvilken affektive/kognitive tilstand den befant seg i. Deretter ble to nye grupper deltakere eksponert for den samme filmen, den ene gruppen så dette klippet akkompagnert et musikkspor med romantisk musikk, og den andre gruppen hvor musikken var skummel.

Et av disse filmklippene viste en sekvens fra filmen *Vertigo* (Hitchcock, 1958), hvor den privatdetektiven Scottie (Stewart) følger en kvinne (Madeleine (Novak)) i sin bil. Klippet uten musikkspor ga et inntrykk av at Scottie var en kald og kalkulerende privatdetektiv. I klippet med den «skumle» musikken var Scottie antatt å være en leiemorder som skulle drepe kvinnen, mens det i klippet med det «romantiske» musikksporet ga han et inntrykk av å være kvinnens tidligere elsker (Boltz, 2001, s. 440).

Slik det kom frem ved Boltz' undersøkelse, så kan musikken i filmen lede våre slutninger om hva slags karakter vi ser. Dette gjelder i alle fall når narrasjonen ikke har gitt noen informasjon tidligere om karakteren og karakterens fremtoning er lite meddelsom. I tillegg at det la føring på tilskuerens fortolkning av karakteren, påvirket det også hva slags skjemaer for ulike typer filmer musikksporet trigget.

Lyd og musikk kan også fungere som en markør for hvilket nivå i fortellingen vi befinner oss i. I analysen av *Sult* forteller Braaten hvordan musikkeffektene markerer at vi befinner oss i protagonistens *mentale rom*:

De har så å si sitt utspring i et indre rom, mens den påfølgende bruk av reallyd fra gatetrafikken, fra en hestekjerre, fra den stabile gangrytmen til de velklede byborgere, som med selvtilfredse miner, sin hatt og stakk, flaner langs gaten – den har i bokstavelig forstand sitt utspring i det ytre rom (Braaten, 1984/1995, s.

Filmen konstruerer fortløpende en narrativ logikk. I Braatens eksempel markerer realistisk lyd markere et ytre virkelighetsplan som en kontrast til lydsporets musikk og musikkeffekter som kontinuerlig vil referere til dens tidligere konnotasjon av karakterens indre rom.

Når informasjon om karakteren mangler eller holdes tilbake

I motsetning til filmer hvor vi får et rikt innblikk i karakterens subjektive opplevelser og psykiske tilstander, finnes det filmer som holder tilbake slik informasjon. Hvis narrasjonen likevel inviterer til en fortolkning av karakteren som *psykologisk realistisk*, hva gjør tilskueren for å fylle inn for denne informasjonsmangelen?

Våre skjemaer er ofte nok til å dekke den informasjonen som mangler når vi ser en Hollywoodfilm, da den for å kommunisere til et så bredt publikum som mulig, fremstiller klare karaktertyper (som «helten», «skurken», «antihelten», «den romantiske hovedpersonen», «offeret i behov for hjelp») i tillegg til å «fylle» de narrative hullene angående karakterene underveis i filmen.

Men hva med den den *dedramatiserte kunstfilmen* fra europeisk etterkrigsfilm – ved regissører som Michelangelo Antonioni, Bresson og Theodoros Angelopoulos? Bruun Vaage forteller hvordan denne typen film kjennetegnes tilskueren gis ingen subjektiv innsikt, skuespillet er ofte tilbakeholdent, og det anvendes ingen virkemidler gir oss noen indikasjon på deres affektive tilstand (Bruun Vaage, 2008, s. 85-86). Her klarer ikke våre skjemaer å fylle inn den manglende informasjonen på tilfredsstillende vis, noe som gjør at vi må ty til andre metoder.

Theory of mind og *simulering*

De to oftest anvendte begrepene innen kognitiv teori og kritisk filosofi som tilbyr en beskrivelse slike metoder er *theory of mind* og *simulasjon*. Disse begrepene anvendes også innen kognitiv filmteori, ved blant andre Margrethe Bruun Vaage (2008), Murray Smith (2011) og Amy Coplan (2004; 2011).

Begrepet *theory of mind* har sin bakgrunn i utviklingspsykologien og den analytiske filosofien på 1980-tallet (Coplan og Goldie, 2011, s. XXXII). Den beskrives av Fiske og Taylor som en kognitivt bevisst strategi for å forklare andre menneskers sinn som går utover den umiddelbare persepsjonen av inntrykk. Strategien begynner å utvikle seg i 2-årsalderen, og ved 4-års alderen har vi utviklet et system som attribuerer andre menneskers *holdninger* og *oppfatninger* (Fiske & Taylor, 2013, s. 151-152). *Theory of mind* er en teoretisk prosess: på

samme måte som at vi benytter oss av kunnskap innen fysikk for å beregne et objekts akselerasjon, benytter vi oss av tilegnet kunnskap om våre medmennesker for å forklare menneskelig atferd (Grodal, 2009, s. 196; Coplan og Goldie, 2011, s. XXXII).

Et av hovedargumentene imot forestillingen om *theory of mind* er at folkepsykologisk teori ikke kan sammenlignes med andre teoretiske disipliner, da vi selv er selve objektet for denne teorien. Alternativet *simulasjonsteori* forklarer hvordan vi i stedet benytter vi vårt eget sinn for å *simulere* andres sinn for å gjøre oss et inntrykk av hva andre føler og tenker (Coplan og Goldie, 2011, s. XXXIII; Tan, 2013, s. 353). Denne simuleringsprosessen deles gjerne i *selv-orientert perspektivtagning* [self-oriented perspective-taking] hvor en forestiller seg selv i «en annens sko», og *andre-orientert perspektivtagning* [other-oriented perspective-taking] hvor en forestiller seg at en *er* den andre personen i deres situasjon. (Decety 2013, Coplan 2011, s. 9-10; Coplan, 2013).

Bruun Vaage mener at tilskueren i møte med filmer som lar spørsmål angående karakteren forbli ubesvart, benytter seg av en kombinasjon av *theory of mind* og *simulasjon*. Disse prosessene krever at tilskueren *aktivt* forestiller seg karakteren på skjermen og deres mentale tilstand. Denne prosessen er en *empatisk* prosess, og kan hjelpe oss få innsikt til karakterer som vi ellers ikke deler livsanskuelse og ideologisk perspektiv med (Bruun Vaage, 2008, s. 85).

Noël Carroll er uenig i at vi gjør oss slike *simuleringer*, vi mener at vi belager oss på våre *skjemaer* og *skript* for å gjøre oss slutninger - tilskueren strekker seg ikke noe lengre enn det. Den tvetydigheten og avvikene fra realistisk gjenkjennbar atferd som finnes hos karakteren i kunstfilmer, må heller tolkes for hva de er: mystiske, abstrakte «psykologisk ugjennomtrengelige» konstruksjoner: "... most of those characters are simply too opaque to simulate. Their beliefs and desires are often far too murky for us to process through our own cognitive-conative architecture" (Carroll, 2008, s. 176).⁴⁹

Carrolls kritikk kan minne om den forståelse av kunstfilmens karakterer vi fant hos Kovács tidligere i oppgaven – hvor karakteren ikke representerer et menneske med en fullverdig personlighet, men en tekstuell konstruksjon, et symbol på visse *aspekter* ved mennesket. Kritikken er rimelig når det gjelder karakterene i filmene til Robert Bresson, og andre kunstfilmer hvor karakterene er psykologisk «ugjennomtrengelige». Men hvis narrasjonen inviterer til en tolkning hvor karakterene synes psykologisk realistiske, men ikke gir oss den

⁴⁹ Deborah Knight deler Carrolls skeptisisme og avfeier en simuleringsprosess hos tilskueren – det er i stedet en imaginativ emosjonell projeksjon som ikke nødvendigvis kan kategoriseres som empati (Knight, 2006, s. 278).

informasjonen vi behøver for å gjøre oss enkle, raske slutninger, vil det være mer naturlig argumentere for at vi benytter oss av *theory of mind* og/eller *simulering*.

For å forsøke å forstå hovedkarakteren Anders i *Oslo 31. august* kan det være mer naturlig å anvende *theory of mind*. Vi kan benytte oss av folkepsykologisk innsikt i våre medmennesker, eller som jeg gjør i analysen senere i oppgaven: anvende kognitiv psykologisk teori om negative skjemaer og kognitiv atferd karakteristisk hos personer med rusproblemer og depresjon.

Hvis narrasjonen representerer karakterens perseptuelle og/eller mentale subjektivitet og/eller legger føringer for tilskueren om hvordan de skal tolke deres tilstand ved ekspressive utenfra-registrerende innstillinger, blir resultatet at tilskueren gis informasjon som representerer hvordan det er å «være i deres sko». Ed Tan påpeker noe liknende:

For instance, high depth of information – the degree to which a viewer is granted access to a protagonist's inner life (for example, through dialog or close-ups) – makes for emphatic engagement, whereas low depth of information results in a more detached attitude (Tan, 2014, s. 110).

Slik Ed Tan påpeker vil narrasjonens manglende informasjon om karakteren gjøre at vi ikke får den samme muligheten til å la oss rive med i karakterens opplevelser. I stedet kan vi si at narrasjonen oppfordrer tilskueren til å vie ekstra kognitive ressurser for å så å eventuelt gjøre seg en fortolkning. En av strategiene for å finne frem til en fortolkning er ved vår kunnskap om oss selv og våre medmennesker (*theory of mind*), og/eller ved å simulere karakterens fenomenologiske opplevelser. Finner vi ikke dette fruktbart i fortolkningen av filmens karakter kan vi spørre oss om teksten egentlig oppfordrer til en lese måte som ser den som en *tekstlig konstruksjon*.

Karakterens skjemaer

Narrasjonen kan gi oss informasjon om hva slags emosjoner karakteren erfarer, hva slags holdninger den besitter og hva slags motivasjon som styrer dens atferd. Berys Gaut har kategorisert dette som «perspektiver», som hver for seg tolkes av tilskueren og som hver kan gi sin egen effekt i hvordan tilskueren relaterer til karakteren:

Her psychological properties can be thought of in terms of her perspective on the (fictional) world. But that perspective is not just a visual one (how things look to her); we can also think of the character as possessing an affective perspective on events

(how she feels about them), a motivational perspective (what she is motivated to do in respect of them), an epistemic perspective (what she believes about them), and so forth (Gaut, 1999, s.205).

Jens Eder bygger videre på Gauts idé om karakterens «psykologiske perspektiv» og nyanserer kategoriene Gaut skisserer ut i sin tekst, og navngir disse kategoriene «mentale perspektiver» [*mental perspective*]. Disse kategoriene er inndelt i: 1) som det *perseptuelle* og *fantasirettede*, som for eksempel hørsel, syn, hallusinasjoner og drømmer; 2) karakterens *epistemologi* og *logikk*, som for eksempel hva karakteren vet og tror; 3) det *evaluerende* og *konnotative* som interesser, bedømmelse, evalueringer, bekymringer, ønsker og mål; 4) og det *affektive*, som karakterens emosjoner og sinnsstemning (Eder, 2006, s. 73-74). Eder konkluderer med at vi danner en *mental modell* av karakteren dersom vi oppfatter den som et stabilt psykologisk og fysiologisk vesen med gjennomgående personlighetstrekk.

Skjemaer

Selv om Gaut og Eders kategorisering gir oss en god oversikt over de personlige egenskapene til karakteren, føler jeg at vi ved å anvende skjemaet fra kognitiv psykologisk teori bedre kan disse belyse disse aspektene ved karakteren. På samme måte som tilskueren erfarer filmen via en rekke skjemaer, benyttes skjemaer også i vår hverdag. Blant de forskjellige typer skjemaer finner vi blant annet skjemaer for våre og andre menneskers *atferd*, *motivasjon* og *affekt* – som alle fungerer dynamisk og preger hverandre. Kombinasjonen av disse aktiverte skjemaene kalles *modus* og danner sammen en *sinnsstemning*. Et aktivert skjema vil farge og filtrere alt innhold i vår tenkning og bearbeiding av ny informasjon, og er med på å forme våre oppfatninger og begrensninger for videre erkjennelse (Arendt, Mærch og Rosenberg 2012, s. 28).

Skjemaene legger føringer på vårt inntak av informasjon og hvordan dennes informasjonen tolkes. Stiller de tilgjengelige stimuli (informasjon) seg imot skjemaenes meningsinnhold kan det forekomme en *forvrengning* som endrer denne informasjonens status for å i stedet forenes med skjemaene. Av de forskjellige typer *forvrengning* finner en blant annet «selektiv abstraksjon» som betegner hva slags aspekter av situasjonen som vektlegges. For eksempel vil en opprettholdelse av skjemaet «jeg er mislykket» kreve at personen kun fokuserer på sine feil, mangler, og manglende suksess, og lar være å se positive hendelser og sider ved seg selv. «Forstørrelse og forminskelse» beskriver en ubalansert vurdering av hvordan forskjellige hendelser oppfattes – små feil oppfattes som store, mens positive elementer gis liten betydning. Ved «generalisering» farges forventningene angående en situasjons utfall i tråd

med skjemaet. «Personalisering» setter personen i senter for inntrykk – noe som fører til tilfeldige hendelser oppfattes som rettet mot ens person. Mens «dikotom tenkning» betegner sort/hvitt- tenkning, informasjon blir tolket helt negativt eller helt positivt – «jeg er udugelig, andre er perfekte» (Arendt, M., Mørch, M. M., & Rosengberg, N. K., 2012, s. 29).⁵⁰

Skjemabegrepet dekker på denne måten de samme aspektene som Eder «mentale perspektiver». Jf. Eders første kategori kan vi i stedet si at skjemaene styrer karakterens atferd, derav hva slags stimuli karakteren kan eksponere sine persepsjoner for, samt hvordan disse tilgjengelige stimuliene *tolkes*. For å opprettholde visse skjemaer kan det føre til at ytre stimuli *forvrenses* i fortolkningen, som ved *hallusinasjoner* (slik vi vil se i analysen av filmen *Naboer* senere). Hvis en karakter kan sies å ha skjemaene «jeg er mislykket» og «det er ingen som vil være sammen med en mislykket person som meg» vil dette reflektere hva karakteren *vet* og *tror* om seg selv (kategori 2 jf. Eder). Motivasjonelle skjema kan sammenliknes med Eders *evaluerende* og *konnotative* perspektiver (kategori 2), og affektive skjema med Eders *affektive* perspektiv (kategori 4).

Kognitiv psykologi forsøker å forklare hvordan menneskers persepsjon, atferd, tanker, kropp og emosjoner spiller sammen. En fordel anvendelsen av skjemabegrepet på karakteren har, som ikke finnes ved Gaut og Eders *psykologiske/mentale perspektiv*, er at vi i analysen kan knytte filmens portrettering av subjektive opplevelser mot karakterenes skjemaer, ved å anvende kognitiv psykologisk teori som på et detaljnivå beskriver hvordan atferd, bevissthet, persepsjon og skjemaer henger sammen. Jeg vil illustrere dette senere i oppgaven ved næranalysene.

Skjema og narrativ avgrensing

Som vi har sett tidligere i den teoretiske drøftelsen av narrativ teori, gir avgrenset narrasjon oss en viss mengde og/eller type informasjon. Når avgrensingen er knyttet til én karakter vil dette bety at informasjon vi gis om andre karakterer bare presenteres når de er i romlig kontakt med hovedkarakterer, eller ved at hovedkarakteren bli eksponert for informasjon om karakterene – som ved omtale, tekst hovedkarakteren leser, eller videooptak.

Vi så også hvordan vi mennesker pleier «plukke ut våre venner, filmer, kronikker, og annet av interesse som samsvarer med og forsterker våre meninger» (2013, s. 236). I psykologisk realistiske karakterskildringer kan dette naturlig motivere hvordan narrasjonen formidler tilskueren informasjon som avhenger av, og er formet av karakteren. Hvis protagonisten

⁵⁰ Dette kan leses mot Friedrich Nietzsches *perspektivisme* – hvor han påpeker hvordan ens omgivelser tolkes gjennom den enkeltes interesser, holdninger og synspunkt (Haaland 1969, s. XIX).

bevisst unnlater å eksponere seg for informasjon som strider imot han/hennes selvskjemaer vil heller ikke tilskueren få adgang til slik informasjon.

Et eksempel på narrasjon som avgrenses til en karakter og de stimuli som er for han tilgjengelige finner vi i filmen *Sult*. Lars Thomas Braaten forteller hvordan byen Kristiania og dens innbyggere for hovedkarakteren i *Sult* oppleves som en labyrint og “et klatresamfunn, der man enten befinner seg over eller under andre mennesker. Her råder alle kamp mot alle, enhver blir sin egen lykkes smed. Betegnelser som fellesskap, samhörighet og solidaritet har ingen plass i denne verden...” (Braaten, 1984/1995, s. 126). I stedet for å se Kristianias klatresamfunn utenfra-inn: «Denne fremstillingen av Kristiania i filmen *Sult* representerer visse aspekter ved det virkelige Kristiania». Kan vi se fremstillingen av de overfladiske og kyniske innbyggerne som motivert av hovedkarakterens skjemaer (innenfra-ut). Fortellingen tar med andre ord hovedkarakterens «perspektiv».

På denne måten kan også det ytre virkelighetsplanet få en subjektiv dimensjon da narrasjonen fremhever de elementer av omgivelsene karakteren legger merke til, og fremstiller de på en måte som passer hovedkarakterens skjemaer. Hadde filmen i stedet fulgt en av de suksessfulle karakterene på toppen av klatresamfunnet i fortellingens univers, kunne portretteringene av byen og dens innbyggere blitt gitt et annet lys.

Braaten viser videre hvordan filmens avgrensning til hovedkarakteren preger hvordan filmen skildrer de andre karakterene:

Et annet uttrykk for denne sentraliseringen, er at bipersonene ikke får noen selvstendig interesse i filmen, og de blir ikke representert i egne scener. Selv om det stadig er flere personer til stede i gatebildet, blir de aldri oppfattet som noe mer enn ledd i hovedpersonens omgivelser. Han trer heller aldri inn i noen gruppe eller i et likeverdige forhold til andre personer (Braaten, 1984, s. 129).

Den manglende innsikten til de andre karakterene i filmen motiveres naturlig ved at hovedpersonen i *Sult* er en karakter utenfor samfunnet. På denne måten reflekteres det formalistiske aspektet ved filmens flate karakterer slik hovedkarakteren ser dem. Selv om disse karakterene er endimensjonale kan det tolkes utifra karakterens oppfatning, sannheten er at de *egentlig* er mer komplekse vesener, det er bare at Sults hovedkarakter ikke blir utsatt for denne informasjonen.

I analysen av *Oslo 31. august* vil jeg vise hvordan Anders negative selvskjemaer slik de kommer frem i filmens handling og hans samtaler med de andre karakterene, underbygges de styrer hans oppmerksomheten mot de forskjellige negative historiene blant gjestene i

caféscenen (og hvordan disse samtalene gir stimuli for hans negative indre fortellinger).

I *Blind* vil jeg vise hvordan hennes antakelse om at «en blind kvinne ikke utgjør en passende morsfigur» styrer hennes relasjon til Morten og utfallet i en av hennes forfattede fortellinger (ved virkemiddelet *bevissthetsstrømmen*).

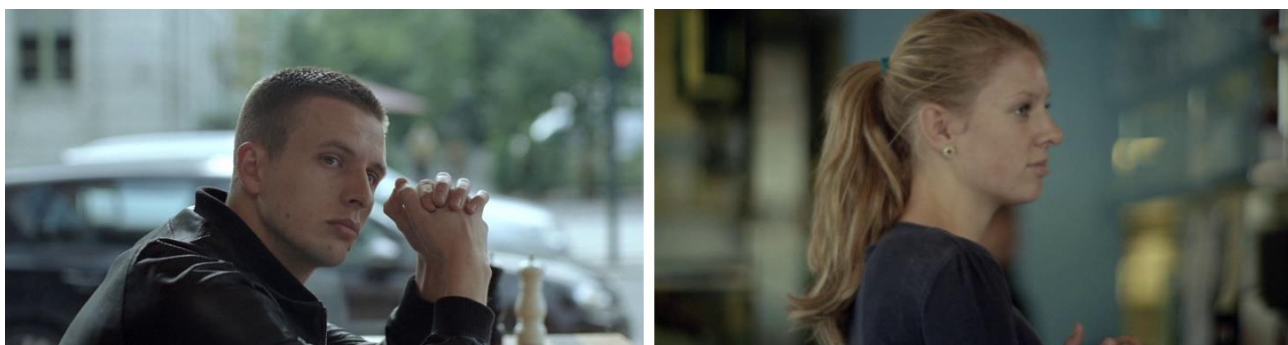
I *Naboer* vil jeg trekke en tråd mellom hovedkarakterens skjemaer over hva slags menneske han er – som at han «aldri kunne funnet på å gjøre sin ekskjæreste noe vondt» – og hvordan motstridende informasjon gjør at han for å opprettholde skjemaet som en moralsk forsvarlig person, gjøt at han havner i en psykose da han tar livet av ekskjæresten Ingrid.

5. Oslo 31. august og perseptuell subjektivitet

Perseptuell subjektivitet som representasjon av psykologiske fenomener

Perseptuell subjektivitet beskriver hvordan narrasjonen representerer, ved lyd og/eller bilder en karakters visuelle og/eller auditive persepsjon. Den perseptuelle informasjonen forankres gjerne i karakteren ved å vise oss karakteren lyttende eller kikkende i et nærbilde mens den påfølgende innstillingen gjengir visuell og/eller auditiv informasjon som er naturlig tilgjengelig fra karakterens romlige posisjon. Narrasjonen kan deretter ved *reaksjonsbilde* velge å vise oss hvordan karakteren påvirkes av disse perseptuelle inntrykkene.

Som det ble nevnt i oppgavens introduksjon, benytter Braaten seg av begrepet *perseptuelt subjektiv kamerainnstilling* for å beskrive narrasjonens representasjon av karakterens optiske utkikkspunkt. Siden ordet «persepsjon» dekker både auditiv og visuell stimuli, vil jeg forkaste Braatens begrep *perseptuelt subjektiv kamerainnstilling*, og i stedet anvende begrepet *optisk subjektiv kamerainnstilling*. Når lydsporet i filmen avviker fra konvensjoner for et realistisk lydspor for å representere lyden slik den høres ut for karakteren, vil jeg kalle dette *auditiv subjektivitet*.



Et forankringsbilde av Anders følges av en optisk subjektiv kamerainnstilling som representerer hva han ser fra sin romlige posisjon.

I en sekvens med forankringsbilde, optisk subjektiv kamerainnstilling og reaksjonsbilde kombineres deres effekt og kulminerer en felles overordnet mening. Dette kom frem i det kjente eksperimentet til den russiske filmskaperen Lev Kuleshov, hvor han viste deltakere et forankringsbilde av mann med et nøytralt ansiktsuttrykk sammen med tre forskjellige innstillinger: En innstilling viste død person i en kiste, en viste en tallerken mat, og en viste en attraktiv dame. Ved å variere de optiske innstillingene, forandret de nøytrale forankring- og

reaksjonsbildenes betydning seg – han var trist, sulten, så lystfull.⁵¹

Er ansiktsuttrykket i en POV-sekvens ladet med affekt vil denne affekten gi *nevrologisk speiling* kunne «smitte over» [affective contagion] på tilskueren. Tilskueren vil da besitte informasjon som sier noe om *hva* karakteren føler, mens den optiske innstillingen avslører årsaken, eller mot hva denne emosjonen er rettet.

I filmen *Lady in the Lake* ble det i filmen representert en kontinuerlig optisk subjektiv innstilling. Filmeksperimentet fikk en dårlig mottakelse av publikum, og igjen ble det tydelig hvor avhengige innstillingene er av hverandre. Branigan forteller hvordan mangelen på innstillinger som viser filmens detektiv og protagonist Phillip Marlowe, gjør at tilskueren hele tiden må benytte kognitive ressurser hvis oppgave er å kontekstualisere karakterens posisjon i fortellingen:

The sustained use of a single type of narration reduces the range of information available since the spectator must attempt to continuously infer relevant contexts while holding surface details in place – details normally discarded in creating a narrative when contexts are objectively narrated (Branigan, 1992, s. 157)

I teksten "Cognitive theory and the individual film: the case of *rear window*" (2014) forteller Noël Carroll og William Seeley hvordan vi mennesker automatisk følger andre persons blikkretning dersom den signaliserer noe av større interesse, en effekt kalt *shared attention mechanism*. Gjennom vår evolusjon har vi utviklet denne evnen for å kunne tolke andre menneskers intensjoner og mentale tilstander, og hvordan disse signalene er relatert til de stimuli som tiltrekker seg deres oppmerksomhet. Det hjulpet oss mennesker unngå farer ved at en annen persons blikk gir oss en umiddelbar forståelse av at finnes noe truende i nærheten. Denne effekten utnytter filmen mener Carroll og Seeley:

What this should make clear is that the purpose of POV shots is rarely just to deliver information about the target of the point/object shot alone. Their broader purpose is to articulate a relationship between the perceiving agent and the object of their perception, which is constitutive of the mental and emotional states of characters. Facial expressions are usually not neutral (Carroll & Seeley, 2014, s. 247).

⁵¹ I stedet for å klippe til reaksjonsbildet kan narrasjonen elliptisk klippe til et annet tidspunkt i fortellingen eller klippe til en annen karakter, noe som skaper en usikkerhet i hvorvidt den ene innstillingen representerte optisk subjektivitet. (For en mer møysommelig gjennomgang av usikkerheten ved forskjellige kombinasjoner av sekvensen «Subjekt-Objekt-Subjekt» se Branigan, 1992, s. 161-164).

Lars Thomas Braaten beskriver i boken *Filmfortelling og subjektivitet* hvordan optisk subjektivitet «konnoterer indre tilstand» i analysen av *Sult* (1984/1995, s. 94-105). Her beskriver Braaten hvordan filmen “transkriberer behaviouristisk og derved forklarer motivasjonen bak og reaksjonene på en påfallende oppmerksomhetsforskyvning, en påfallende opptatthet av bestemte fenomener i omverdenen” (1984/1995, s. 97). En av disse «transkriberingene» vies hovedkarakterens sultfølelse:

Bruken av perseptuelt subjektive kamerainnstillinger som symptomatiske for hovedpersonens sultetilstand, gjentas med jevne mellomrom, som stadige ekkovirkninger i løpet av hele filmen. Plutselig kan hans blick bli trukket mot en liten hund som løper langs rennesteinen med et kjøttbein i munnen. Så kan kontinuiteten i hans gatevandring brått bli avbrutt ved at hans blick suges mot et utstillingsvindu der en veltilfreds katt sitter og slikker seg, ved siden av prangende brød og andre matvarer (Braaten, 1984/1995, s. 99)

I disse sekvensene fremstiller filmen hvordan hovedkarakterens oppmerksomhet styres av det basale behovet for føde. Han er bevisst på at de rundt han kan «lese» hans lave sosiale posisjon som fattig, ved at hans blick tiltrekkes av mat.

Den optisk subjektive kamerainnstillingen kan ved visse filmtekniske virkemidler representere en indre tilstand hos karakteren. Et eksempel på dette finner vi i *Sult*, hvor Braaten beskriver hvordan det benyttes overeksponering for å representere karakterens svimlende sulthetsfølelse (1984/1995, s. 104).⁵² Et annet eksempel finner vi i *Insomnia* (Skjoldbjærg, 1997) representer den søvnløse Engströms sensitivitet for sollyset. På denne måte avslører disse symptomene ved den optisk subjektive kamerainnstillingen i tillegg en fysiologisk tilstand, som igjen forteller noe om den mentale tilstanden hos karakteren.

Stimuli og oppmerksomhet

I boken *Cognitive Psychology* forteller Margaret Matlin hvordan *bevissthet* kjennetegner en konsentrasjon av mental aktivitet som lar deg ta inn en begrenset porsjon av den store strømmen av tilgjengelig informasjon tilgjengelig fra ens sensoriske omgivelser og en minner (2009, s. 67). I hjernen finnes visse nevroner utviklet for å omgjøre energier som lysbølger, lydbølger og andre stimuli til informasjon hjernen kan benytte seg av. *Sensation* betegner den

⁵² For Braaten glir mange av de perseptuelt subjektive innstillingene i *Sult* over i *konseptuelt subjektive innstillinger* da innstillingene ikke lenger viser *hva* karakteren ser men *hvordan* han ser.

prosessen hvor stimuli tas opp av våre nerveimpulser, mens *Perception* beskriver hvordan stimuli organiseres og gjøres om til mening, noe som krever en viss aktivitet og kreativitet i den enkelte personens bearbeiding og fortolkning av disse sensasjonene (Bremner et al., 2009, s. 167). Sansesystemet, ved forskjellige reseptorer, plukker opp de stimuliene som anses viktige for vår overlevelse. For eksempel vil en hånd som berører en varm stekeplate sende signaler til hjernen fra sensorene i huden som gjør at hånden umiddelbart trekkes vekk.

Som vi var inne på i delen «Karakterens skjemaer» så styrer våre skjemaer hva slags stimuli som tiltrekker vår oppmerksomhet. Et vanlig fenomen som er med på å styre denne utvelgningen finner vi *uoppmerksomhetsblindhet* [*inattentional blindness*], som er en konsentrert ovenfra-ned prosessering som skiller ut informasjon som ikke samstemmer med våre konsepter, forventninger og hukommelse og gjør at vi ikke alltid gjenkjenner nye eller forandrede stimuli (Matlin, 2009, s. 50).

Et eksempel som illustrerer hvordan skjemaet kan feilaktig vurdere de ytre stimuli finner vi i filmen *Insomnia*. Etterforskeren Engström har i jaken etter en drapsmann skutt sin kollega Vik ved et uhell, noe som plager han resten av filmfortellingen. I en scene hvor Engström besøker en annen kollega på sykehuset ser han i et kort øyeblikk den avdøde kollegaen Vik i sykehuskorridorene. Ansiktet til Engström fylles med skyldfølelse og trekker blikket vekk i skam. Når han ser opp igjen mot kollegaen Vik, ser vi at det egentlig bare var en pasient med liknende fysiske trekk og at Engström så feil.

I forkant av dette øyeblikket har Engström diskutert episoden hvor kollegaen døde med den andre kollegaen. Her kan vi anta at Engström har hatt Vik i tankene (bevisstheten) da hans blick var rettet mot sykehuskorridorene så det han trodde var Vik.

I psykologien kalles slike dette fenomenet som filmen representerer – hvor forventning («ovenfra-ned» prosessering) i større grad påvirker persepsjon – *perseptuelle sett* [*perceptual sets*]. Eksempler fra virkeligheten som illustrerer dette fenomenet finner en ofte i krigstider, hvor soldater har skutt ned flyvende passasjerfly eller sine egne allierte i tro om at de har skutt mot fienden (Bremner et. al., 2009, s. 206). Her har forventningene om å spotte fiendens fly ført til at deres inntak av stimuli (sensation) har tolket alle stimuli som kjennetegner «et fly» som «fiendens fly».



Engström ser kollegaen Vik gående mot han og viker blikket av skyldfølelse, før han igjen ser opp ser at det i stedet var en person som liknet.

Før jeg begynner på analysen av Oslo 31. august vil jeg av forskningsetiske årsaker bemerke at noen av poengene i den følgende analysen av Oslo 31. august har sin opprinnelse i min bacheloroppgave «Subjektivitet og depresjon/melankoli i Joachim Triers foreløpige filmografi» (Berget, 2013).

Analyse av perseptuell subjektivitet i *Oslo 31. august*

Oslo 31. august handling følger kronologisk hovedkarakteren Anders' siste døgn før han velger å ta sitt liv. Morgengry introduseres vi for Anders som har overnattet hos en dame ved navn Malin. Han drar derfra mot rehabiliteringssenteret, og på veien dit stopper han innom et kjern hvor han fyller jakkelommen med steiner og går ut i vannet til han er under overflaten. Slik vi så tidligere så gir narrasjonen oss lite informasjon angående hans karakterstatus – er han en psykologisk realistisk person eller et tekstlig element, og hva slags menneske han er (se s. 48).

Videre ser vi han i gruppeterapi i samtale med andre med rusproblemer og han forteller hvordan han «ikke hat hatt noen sterke følelser, hverken den ene eller den andre veien». Vi lærer at han skal hjem for første gang på lenge og at han skal på jobbintervju for et kulturmagasinet. Etter en drosjetur ser vi han møte hans gamle venn Thomas (Hans Olav Brenner). Kameraten byr han inn hvor vi ser hans partner og deres barn. I en samtale ved familiebordet forteller Anders at ikke lenger føler noe begjær for Malin (kvinnen han våknet

opp hos). Anders og Thomas har så en lengre prat mens de går omkring Stensparken hvor Anders åpner seg opp og forteller seg om sin følelse av håpløshet, og at han vurderer å ta sitt liv. De ender likevel samtalen med en hyggelig tone og de avtaler å møtes i en bursdagsfest hos en felles venninne.

Etter et mislykket jobbintervju drar han på en café for å møte sin søster, men blir i stedet møtt av hennes kjæreste som forteller at hans forrige avtalebrudd er grunnet til at søsteren ikke ville møte han. På festen møter han gamle bekjente, for så å stjele kontanter fra en av jakkene fra gjesten som han bruker til å kjøpe rusmidler. Han drar så på en nattklubb før han blir med noen nye bekjente til Frognerbadet hvor han observerer de andre bade. Han forlater de andre og går hjem, før han så tar sitt eget liv. I epilogen blir vi presentert med en rekke statiske innstillinger fra forskjellige steder i Oslo.

Narrasjonen i *Oslo 31. august* er, bortsett fra i anslaget og epilogen, avgrenset til hovedkarakteren Anders. Narrasjonen seg i liten grad på virkemidler som fremstiller perseptuell og mental subjektivitet og det brukes sjeldent ikke-diegetisk musikk, kamerabevegelser, eller mise-en-scène som uttrykker aspekter ved karakteren indre tilstand.

Stilen har i stedet en realistisk, «observerende» kvalitet, og vi får en «nærhet» til karakteren i form av at kameraet er håndholdt og romlig nær karakteren. Stilen kan minne om den Ricard Rushton beskriver i Dardenne-brødrenes filmer: hvor vi som tilskuere føler at vi er «til stede» med karakterene, samtidig som det håndholdte kameraarbeidet, med lite dybdenivå og sitt fokus på ansikt og nakker, portretterer en «sensuell realisme» (Rushton, 2014).

Anders' skjemaer

I diskusjonen av *nærbildet* tidligere i oppgaven, så vi hvordan nærbildene av Anders i *Oslo 31. august* var sentrale for at tilskueren kunne gjøre seg et inntrykk angående karakterens indre tilstand (s. 48). Det som gir oss mest innsikt til Anders' psykologiske tilstand er ved scener som, viser han i dialog med de andre karakterene i filmen. Det er her vi får innblikk i de negative selvskjemaene som påvirker han.

I samtalen med hans kamerat Thomas i Stensparken kommer det frem hvordan Anders, ved hans dysfunksjonelle skjemaer, stadig avfeier kameratens positive kommentarer: Anders forteller hvordan han egentlig ikke er skikket for jobben han skal til intervju for, grunnen til at han har fått sine artikler publisert tidligere er fordi han kjente redaktøren. Når de diskuterer Anders' tidligere forhold til Iselin og hvor fint de hadde det sammen attribueres dette av Anders til at han på denne tiden hadde begynt med tyngre rusmidler: “Det var mens jeg var sammen med Iselin at jeg gikk over til å skyte opp”.

Gjentatte ganger forvrenger Anders sin oppfattelse ved tidligere hendelser og sin egen kompetanse, ved å *forminske* de positive aspektene og *forstørre* de negative (Berget, 2013). Hvis vi forsøker å «oversette» informasjonen i samtalen, kan vi si at er noe sånt som: «Min tidligere suksess var grunnet eksterne årsaker» og «den gode tiden jeg hadde med Iselin var egentlig bare preget av ruseffekten».

Senere i scenen bringer Anders opp en tidligere samtale mellom han og Thomas, hvor Thomas hadde sagt at “hvis et menneske i et samfunn ønsker å gå til grunne, så bør vedkommende ha lov til det”. Da Thomas avfeier meningen i utsagnet slik Anders har forstått det, reagerer Anders ved å eksplisitt uttrykke et negativt skjemaer om seg selv: “Jeg er en privilegert fyr som har fucka opp alle sjanser”.

Perseptuell subjektivitet og selektiv persepsjon

Oslo 31. august er i likhet med Louis Malles film *Le Fou Follet* (1966) basert på boken med samme navn (1931) av Pierre Drieu La Rochelle. Begge filmene inneholder scener hvor hovedfigurene – henholdsvis Anders og Alain Leroy – sitter på en café og kikker på menneskene rundt dem. I disse scenene forankres hovedkarakterene ved nærbilder som så veksles med optisk subjektive kamerainnstillinger hvor vi ser de menneskene som caféen og andre tilfeldige forbipasserende.

På lydsporet i *Oslo 31. august* hører vi summingen av alle de forskjellige samtalene som foregår i caféen. *Le Fou Follet* derimot anvender ikke-diegetisk musikk ved Erik Saties "Gnossienne No.1", noe som gir sekvensen en melankolsk stemning og konnoterer karakterens indre tilstand. Sammen med nærbildet av Leroy's triste ansikt, «farger» musikken inntrykket av innstillingene som viser menneskene rundt han. I *Oslo 31. august* går filmen fra å fremstille optisk subjektivitet til å fremstille auditiv subjektivitet da Anders (og narrasjonen) begynner velge ut enkelte samtaler på caféen.

Anders auditive oppmerksomhet portretteres ved vi presenteres for et forankringsbilde av Anders hvor vi ser nærbilder som viser han lytte ut mot rommet. Lydsporet begynner så fremheve de samtalene som tiltrekker Anders sin oppmerksomhet. De neste innstillingene varierer i hva de presenterer, noen ganger kan de fortolkes som Anders optiske innstillinger. Andre ganger representeres innstillingene, som uten å være optisk subjektive, Anders' tilgjengelige visuelle informasjon. Dette gjøres ved at innstillingene ofte har et lavt dybdefokus som begrenser den visuelle informasjonen.



Auditiv subjektivitet: Mens vi ser et forankringsbilde av Anders hører vi på lydsporet at det fremheves én av samtalene i caféen. I neste innstilling ser vi Anders lytte mens personene som snakker gjøres visuelt utydelige ved å være ute av fokus.

I en av samtalene hører vi to unge menn pratende om en tredjepart som «hadde det tøft» og «var under stort press». Den ene av de bemerker at det er mange i samme situasjon som tredjeparten som likevel ikke reager på samme måte som han gjorde. Det impliseres i samtalen at hans handlinger var av en ekstrem grad.

I en annen samtale diskuterer tre nybakte mødre barnehageplasser. Måten de er lumpet sammen på i komposisjonen på, med Anders' «skeptiske mine» i forgrunnen, iscenesetter dem på en måte som fremhever deres «flokkaktige» likhet. Sett i kontekst av resten av filmen gis de inntrykk av å representere en idé om familiekvinnens simple behov i Anders' aldersgruppe. Narrasjonens fremstilling av kvinne som flate karakterer representere Anders' stereotypisering av dem.

Idéen om selvmordet fra samtalen med Thomas introduseres igjen da vi hører en gruppe jenter prate om en popstjerne som tok livet sitt. Selvmordet som en fiksert forestilling hos Anders og fungerer som et gjengående element (motiv) i fortellingen (Berget, 2013, s. 15).

Vi ser i denne delen av caféscenen som representere optisk subjektivitet, hvordan deler av oppmerksomheten til Anders styres av hans negative selvskjemaer. Hans skjemaer holder ved like sin relevans ved at de plukker ut informasjon, som i mangel på andre inntrykk, bekrefter Anders' idé om eksistensen preges av negative situasjoner og opplevelser.

Fra perseptuell subjektivitet til mental subjektivitet

Vi har sett hvordan *Oslo 31. august* begynte i likhet med *Le Fou Follet*, fremstilte optisk subjektivitet. Men mens *Le Fou Follet* anvendte musikk på lydsporet, hørte vi i *Oslo 31. august* sammensuriet av menneskene rundt han. De to filmene skilte her lag, ved at scenen i *Oslo 31. august*, med grunnlag i dens lydspor begynte å fremstille Anders' *auditive* subjektivitet. Lydsporet, avgrenset til Anders tilgjengelige auditive stimuli, fremhevede visse

samtaler ved å øke dens volum, samtidig som at de andre samtalenes volum minsket.

Samtalen Anders plukket ut korrelerte med de negative skjemaene vi ble introdusert for i samtalen med Thomas, og ga skjemaene på den måten legitimitet.

Ved å portrettere hans oppmerksomhet får vi innblikk i *hvor* hans oppmerksomhet er rettet, og ved de valgene han gjør i utvelgelsesprosessen og hans reaksjoner på disse samtalene, får vi en idé om hva han *føler* ved de stimuli som tiltrekker hans oppmerksomhet og de assosiasjoner disse gir. I neste del av denne scenen går narrasjonen et steg nærmere Anders indre liv ved å direkte representere hans bevissthetsprosess i form av indre fortellinger.

Den første av disse samtalene som utgjør grunnlaget for Anders' fiktive fortellinger er en samtale mellom to unge damer som diskuterer kjæresten til den ene av dem. Mens vi hører samtalen i ytre virkelighetsplanet (ved *auditiv* subjektivitet), begynner narrasjonen på billedsiden å fremstille Anders' *optisk* perseptuelle subjektivitet. Denne innstillingen fester sitt fokus på en ung mann gående utenfor caféen. Etter en innstilling av Anders klippes det til en kort sekvens innstillinger hvor vi ser denne unge mannen gående alene i parken med et mismodig kroppsspråk – en ensomhet fremheves i en av innstillingenes komposisjon (se det tredje bilde av de neste bildene).⁵³ Det som motiverer denne indre fortellingen er hvordan den ene damen i samtalen forteller den andre hvordan hennes kjæreste den siste tiden er blitt mer fraværende, og at han ikke lenger vet han føler om henne og deres forhold. På denne måten fremstilles det hvordan de ytre stimuli (ved selektiv abstraksjon) i kombinasjon med Anders negative skjemaer utgjør en negativ fortelling i Anders tanker (bevissthetsprosess). På bildesiden klippes fra det *indre* virkelighetsplanet til Anders på det ytre virkelighetsplanet, noe som avslutter denne sekvensen noe som motiveres av at hans oppmerksomhet flytter seg over på en annen samtale i caféen.

I denne samtalen hører vi en jente lese til sin venninne fra sin blogg, hvor hun ramser opp fra sin liste «50 ting jeg vil gjøre før jeg dør». Vi hører hun blant annet nevne at hun vil «plante et tre, lage en ordentlig middag fra bunnen av og føle seg tvers igjennom lykkelig». Anders seg igjen ut av vinduet, denne gang ser han en ung dame gående i sportstights med en bag over skuldrene. Denne gangen fremstilles ikke Anders' optiske subjektivitet, i stedet ser vi en innstilling med Anders i forgrunnen som ser ut mot kvinnen i bakgrunnen utenfor. Kameraet gjør her en horisontal kjøring – en uvanlig innstilling i filmen, noe som markerer flyttet mellom det indre og ytre virkelighetsnivå, som også kjennetegnet begynnelsen av den forrige

⁵³ Vi får aldri se et nærbilde av mannen, noe som motiveres av Anders manglende informasjon om hvordan hans ansikt ser ut.

fortellingen.



Vi ser en optisk perseptuell innstilling av en tilfeldig forbigående, samtidig som vi hører en samtale mellom to unge damer på lydsporet (auditiv subjektivitet). Et forankringsbilde av Anders leder så til en mentalt subjektiv sekvens hvor de to stimuliene (samtalen mellom damene og mannen) og Anders negative skjemaer. Sekvensen avsluttes i et nytt nærbilde av Anders som flytter sin oppmerksomhet til en annen samtale.

I denne sekvensen ser vi den unge kvinne Anders observerte løpende på en tredemølle i et treningsstudio, noe som motiveres av lyden av jenta på det ytre virkelighetsplanet, som leser opp fra lista på bloggen sin at hun vil “gjennomføre et maraton”. Videre ser vi kvinnen handle mat, som hun så legger i et kjøleskap, før hun står ved kjøkkenbenken med en kroppsholdning og ansiktsuttrykk som minner om den vi så hos den unge mannen. Denne gangen motiveres det negative i fortellingen ved Anders skjemaer alene. Den fortsetter på den melankolske stemningen fra den første fortellingen og lager en konflikt mellom jentas ambisjoner og drømmer for fremtiden, med en mer kynisk fortelling som portretter den unge kvinnens tomme hverdag.

I denne analysen har vi ved kognitiv psykologisk teori og narrativ analyse gått i sømmene på hvordan sett hvordan *Oslo 31. august* fremstiller hovedkarakteren Anders’ depresjon. Vi fikk først innblikk i Anders psykiske tilstand ved å «observere» Anders’ samtale med Thomas. På caféen så vi hvordan hans «deprimerte» skjemaer styrte hans perseptuelle oppmerksomhet ved «selektiv abstraksjon». Filmen skiftet så fra å fremstille *perseptuell* subjektivitet til å også

fremstille *mental* subjektivitet basert på denne perseptuelle subjektiviteten. Her så vi hvordan hans dysfunksjonelle skjemaer preget de indre fortellingene.

6. *Blind, Mot naturen* og filmatisk representasjon av bevissthetsstrømmen

Handlingsforløp og narrasjon

Filmen *Blind* handler om Ingrid som har mistet synsevnen i voksen alder, og har flyttet inn i ny leilighet sammen med kjæresten Morten. Ved siden av å skildre Ingrid realistisk på et ytre plan – ved kronologisk handlingsforløp, samt atferd hos Ingrid som fremtrer psykologisk realistisk – portretterer filmen Ingrids refleksjoner over hennes blindhet: som hennes forhold til samboeren Morten, hennes skriveprosess og de fiksjonelle karakterene Elin og Einar. Denne *indre aktiviteten* blir en erstatning for en manglende reell interaksjon med verden utenfor. Manusforfatter og regissør Eskil Vogt forteller i et intervju i nettbloggen for filmfestivalen *Kosmorama* en filmisk relatert fascinasjon over “[...] en blind person som forestiller seg ting visuelt. Hun sitter egentlig i sitt eget personlige mørke og lar bilder flikke forbi, i sin indre virkelighet” (Sæther, 2014).

Disse fortellingene opptar store deler av filmens spillelengde og blir et av filmens viktigste narrativ-stilistiske virkemidler som gir oss et innblikk i hovedkarakteren. Karakteren Einar er en ensom og noe stusselig mann. I en av scenene ser vi hvordan hans savn etter medmenneskelig kontakt gjør at felleskapet etter den tragiske hendelsen på Utøya den 22. juli betyr ekstra mye for han. Et aspekt ved Einars personlige egenskaper er at han representerer Ingrids følelse av å være utenfor samfunnet. Elin vil underveis i filmen representere hvordan blindheten har Ingrid usikkerhet ved hennes rolle som kjæreste og blivende mor. Videre i analysen vil jeg komme nærmere inn på hvordan Ingrids skjemaer reflekteres i hennes fiktive fortellinger.



Figuren viser hvor stor del av filmens spillelengde som befinner seg på det ytre virkelighetsplan (mørk grått) og Ingrids fiksjonelle historier på det indre virkelighetsplan (lyst grått).

Filmens grundige forarbeid i skildringen av selve prosessen ved å være blind, underbygger dens portrettering av de psykologiske konsekvensene blindheten gir karakteren Ingrid. Vi får et realistisk innblikk i hvordan blinde håndterer praktiske oppgaver som matlaging og navigering av rom, og tilskueren blir introdusert for egne verktøy for blinde – som fargedekodere, og mikrobølgeovner og mobiltelefoner med tale. Blindheten gis en

hverdagslighet ved å settes inn i en samfunnskulturell kontekst, med referanse til humoristiske vitser omkring tap av synsevnen i det virkelige fjernsynsprogrammet *Brille* (2012-), og "pussige" observasjoner som hvordan det å se på fjernsynet som blind kan sies å være som før, da bilder overflødige i deres kommunikasjon med tilskueren (en påstand som like gjerne kan være filmskaperens mening, smuglet som en sannhet i munnen til en realistisk portrettert blind person).

Filmen er rik på informasjon og innsikt den gir tilskueren om karakteren, noe som naturlig følger av at den portretterer dens *indre verden*. Når filmens narrasjon hovedsakelig reflekterer en enkeltkarakters kunnskap, kan vi ifølge Bordwell si at den er *begrenset/avgrenset* [*restricted*] til karakteren (Bordwell, 1985, s. 57). Tilskuerne blir forsynt med informasjon, visuelt og auditivt (*stimuli*), som samsvarer mer eller mindre med hva som er tilgjengelig for karakteren. I *Blind* står all informasjon i relasjon til hovedkarakteren Ingrid, enten tilskueren blir presentert hennes handlinger, eller vi får innblikk i hennes visuelt fremstilte fiksjonsfigurer og tankestrømmer.

Det er vekselvirkningen av en *indre* og *ytre* virkelighet som er "motoren" for filmens oppbygning, struktur og tematikk. Den indre aktiviteten påvirker hennes forhold til Morten og hennes oppfatninger om hennes livssituasjon – noe som igjen påvirker hennes fiksjonsfigurers fortellinger og personlige refleksjoner. Som Lars Thomas Braaten påpeker i sin analyse av filmen *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959), kan vi også her si at det er "begivenhetene på det ytre plan er primære og fungerer som stimuli for endringsprosessen og de assosiasjoner som settes i gang på det indre plan, som igjen får konsekvenser for hva som skjer på det ytre plan osv." (Braaten, 1984/1995, s. 39). I dette tilfellet er det Ingrids usikkerhet rundt blindheten og dens mulige negative virkninger på hennes livssituasjon som primære for hennes indre fortellinger.

Bevissthetsstrøm

Rammevilkåret for *Blinds* konvensjoner og virkemidler, finner sted i anslaget i form av en monolog om erfaringen ved blindhet. Anslaget begynner ved at tilskueren oppstilles med en representasjon av de visuelle og auditive stimuli en totalt blind person vil besitte – et svart bilde akkompagnert av lyd. Vi hører bakgrunnslyd av trafikkstøy før Ingrids indre tanker introduseres i form av en monolog, eller *intern diegetisk lyd* [internal diegetic sound] (Bordwell og Thompson, 1985, s. 193). Hennes stemmeleie er intim, rolig og intellektuelt utprøvende og suppleres med bilder som kan sies å visuelt representere denne monologen. Anslagets virkemiddel er hva Braaten i *Filmfortelling og subjektivitet* (1984/1995) betegner "filmatisk representasjon av bevissthetsstrømmen" (1984/1995, s. 39-41).

Bevissthet som fenomen er fortsatt et diskutert begrep med varierende tolkninger i nåtidens kognitive psykologi. En av definisjonene, hentet fra Fiske og Taylors *Social Cognition: From Brains to Culture* (2013), betegner bevissthet som «et stimulifelt dannet av tanker, emosjonelle erfaringer, kroppssensasjoner som kan suksessfullt konkurrere med den eksterne verden». Disse *indre landskapene* inkluderer gjerne uferdige oppgaver og bekymringer av varierende alvorsgrad (Fiske & Taylor, s. 45). Slik det vil komme frem i analysen er det nettopp denne kollisjonen mellom «indre landskap» og ytre stimuli *Blind* (og *Hiroshima mon amour*) portretterer.

Fortsatt anvendt i kognitiv- psykologisk teori, er begrepet «stream of consciousness» eller bevissthetsstrøm – et begrep som stammer fra behaviouristen William James, betegner en beskrivelse av en fortløpende (derav ordet *strøm*) bevissthetsprosess, hvor nye inndata gjerne dannes assosiativt, i motsetning til en logisk lineær struktur (Braaten, 1984/1995, s. 39; Fiske & Taylor, 2013, s. 41). Begrepet *bevissthetsstrøm* i relasjon til filmen beskrives av Braaten som “den filmatiske representasjon av mentale prosesser til personer som er deltagere i den filmede fortelling” (1984/1995, s. 39).

I anslaget forklarer Ingrid hvordan hun ved en øvelse for å beholde kunnskap til objekters visuelle egenskaper, forsøker "lete frem" deres visuelle kvaliteter hun tidligere har registrert perseptuelt, i bevisstheten. Her følger filmen tankenes springende kvaliteter, hvor ulike klipp av forskjellige hunderaser dukker opp etter hvordan hun maner de frem ved hukommelsen. Den assosiative, litt tilfeldige kvaliteten ved Ingrids (og mennesker generelt) bevissthet finner sted på slutten hvor den tidligere visualiserte schäferen siden dukker opp i et butikkvindu, i hennes visualisering av Paleet i Oslo. Hun er selv bevisst på dette fenomenet og noterer seg på lydsporet hvordan det gjelder å “[...] må bruke det man husker. Det gjelder bare å ikke spore av... begynne å assosiere”.



Ingrids konseptuelle, «leksikon-aktige» visualisering av en hund dukker siden opp i visualiseringen av Paleet og demonstrerer tankenes assosiative og lekne egenskaper.

I sosial- personlighetspsykologi skilles det mellom *stimuliavhengige* og *stimuli-uavhengige*

tanker, hvorav førstnevnte er rettet mot ens miljø, mens den sistnevnte betegner fenomener som *tankevandring*. Selv når vi er høyt motiverte mot å rette oppmerksomheten mot vårt miljø, opplever vi konstant stimuli-uavhengige tanker (Fiske og Taylor, 2009, s. 45). I det Ingrids fortelling om Einar avbrytes av at Morten kommer hjem, fortsetter hennes tanker og overstemme sømløst fra monologen i fiksjonsfortellingen, bare at hun retter dem mot mulige skjulte intensjoner i Mortens utsagn angående hennes isolasjon i leiligheten. På denne måten representerer filmen en overgang av presentasjon av *stimuli-uavhengige* tanker og *tankevandring*, til *stimuliavhengige* tanker.

Subjektive virkemidler på det ytre virkelighetsplan

Deler av filmen observerer/betrakter Ingrid og hennes rutiner, og kan sies å være "objektivt" skildrende. Det som ofte truer filmens objektive status er et lydbilde hvor den auditive stimuli som er tilgjengelig for Ingrid, markerer seg ved å ha høyere volum enn hva som er konvensjonelt og på denne måten tilknytter oss Ingrids (*selektive*) *persepsjon* ved auditiv subjektivitet. Filmens klipper Jens Christian Fodstad påpeker dette virkemiddelet i en tekst han forfattet for *Rushprint*: "Når vi visuelt beveger oss mot å observere Ingrid flytter subjektiviteten over i det lydige. Hvordan låter det der? Hva hører Ingrid? Hvordan er hennes auditive omgivelser?" (Fodstad, 2014).

I en undersøkelse av Keysers, C., Wicker, B., Gazzola, V., Antong, J.L., Fogassi, L. & Gallese, V. (2006) fant de at en deltaker som så en annen deltaker bli berørt ved fysisk kontakt, aktiverte speilnevroner for denne hendelsen. Keyser et al. mener at denne *sensoriske mimikken* kan forklare hvorfor en sekvens fra en James Bond-film – hvor en edderkopp klatrer oppover hans brystkasse – gjør at vi tilskuere grøsser som om vi var i Bonds sted (2006).

I en av scenene ser vi Ingrids hånd berøre vinduskarmen mens hun leter etter en tekopp. Her er lydvolument høyt, noe som fremhever teksturen av håndflaten i friksjon med treverket i vinduskarmen, og vi tilskuere kjenner på hennes sensoriske opplevelse ved speiling av *sensoriske nevroner*. Hadde filmskaperne benyttet et lavere volumnivå i denne sekvensen ville kanskje mistet den sensoriske effekten sekvensen gir oss. I stedet ville narrasjonen gitt en mer "distansert" til karakteren, ved å miste den auditive subjektiviteten og lydens bidrag til det taktile i hennes sensoriske opplevelse.



I portretteringen av tilberedelse av en kopp te, fokuserer kameraet og lydbildet på Ingrids hender i berøring av forskjellige objekter.

Fodstad har påpekt viktigheten av den informasjonen vi som tilskueren får tilgang til ved å se et ansikt betrakte noe (gjerne i en optisk subjektiv kamerainnstilling etterfulgt av et reaksjonsbilde), og at denne muligheten i mindre grad var tilgjengelig da karakteren var blind (Fodstad, 2014). Likevel kan vi ved nærbilder av Ingrid tyde hennes reaksjoner på lyder rundt henne og hennes egne tanker – som da hun lattermildt betrakter sin egen tanke om Morten skulle befinne seg i rommet og skjule sin tilstedeværelse for henne.

Narrasjonens skilnad mellom det ytre og det indre virkelighetsplan

I filmens første overgang til Ingrids fiksjonsfortellinger klippes det fra Ingrid i leiligheten til Einar i rulletrappen på togstasjonen. I mangelen på informasjon om at Einar er en fiktiv karakter som stammer fra Ingrids fantasi, kan publikum kunne forestille seg (danne hypotese) om at Einar er en reell figur i filmens fortelling, og at filmens narrative fokus har skiftet fra karakteren Ingrid til Einar. Noe som underbygger denne hypotesen er at fotoet og lydbildet ikke skiller seg stilistisk fra den diegetiske settingen vi har blitt introdusert for ved sekvensene med Ingrid. Det som retrospektivt kan sies å markere et skille mellom virkelighetsplanet med Ingrid og fiksjonsplanet med Einar, er at Ingrid bruker lyden av t-banen utenfor som utløsende for settingen i begynnelsen av Einars fortelling.

Lyden av t-banen som et slikt stimuli kan under første gjennomspilling av filmen virke som en lydbro (se "The Hook" Bordwell, 2008a) som sømløst binder scener og karakterer sammen, slik vi kanskje kjenner det igjen fra *flettverksfilmen*. Her fungerer Ingrid som filmens *ekstradiegetiske/homodiegetiske forteller* – en karakter innad i filmen som samtidig betrakter fortellingen utenfra (slik det benyttes i filmer som *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950) og *American Beauty* (Mendes, 1999)). Det samme virkemiddelet inntreffer to ganger til i overgangene mellom fortellingene – begge motivert av diegetisk musikk spilt i Ingrids leilighet – før vi en tredjedel ut i filmen blir presentert det første konvensjonsbruddet som gjør at denne hypotesen faller sammen. Denne sekvensen er den første som inkluderer Morten, og følger naturlig etter at han på det ytre virkelighetsplan fortalte Ingrid at han skulle ut for å

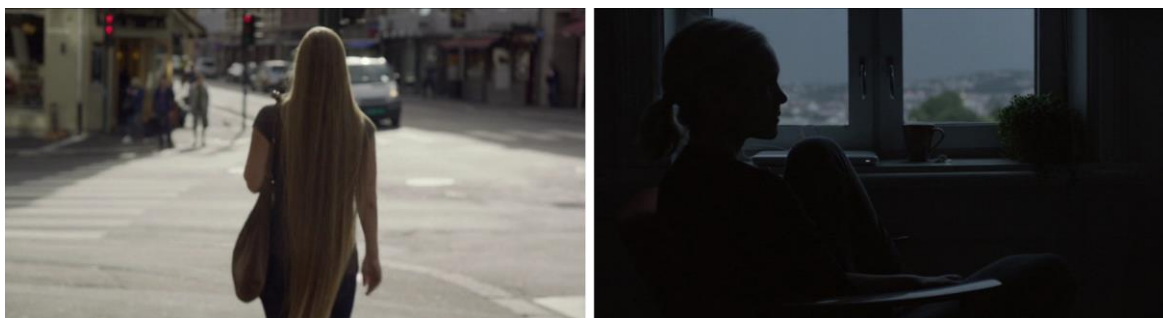
trene. Morten og Einar representeres som tidligere kamerater som treffer hverandre tilfeldig på cinemateket, hvorpå de setter seg for å prate. Underveis i scenen veksler filmen plutselig lokasjon fra å være på kafélokalet til å sitte på en buss. Dette skiftet inntreffer første gang ved en subtil grafisk lik kamerainnstilling, og motiveres i tråd med introduseringen av slike assosiative tankesprang fra anslaget hvor Ingrids tidligere visualiserte hund dukker opp i visualiseringen av Paleet.



Samtalen mellom Morten og Einar følger den klassiske "shot-reverse shot", og fortsetter slikt selv når det romlige bruddet inntreffer.

I etterkant av denne sekvensen klippes det fra Einar til Ingrid (igjen bundet at musikken som er ekstradiegetisk i Einars fortelling, men diegetisk for Ingrid) som skriver mens hennes indre stemme kommenterer skriveprosessen: "Det blir fort litt rot når jeg skriver ting rett ned. Jeg burde være flinkere til å sitte og tenke ut ferdig. Vente til jeg har det klart for meg."

Dette virkemiddelet dukker opp flere ganger senere i fortellingen, konkrete stimuli som musikk og objekter, som for eksempel Ingrids tekopp som finner vei til Einar og Morten på cinemateket, sofaen til Ingrid finnes i Elins leilighet, og bildet av Morrissey på Ingrids LP som dukker opp i Einars leilighet i form av en plakat. Anvendelsen av lydbroene, blant annet i eksempelet med Einar nevnt tidligere, blir forkastet med en tolkning hvor lydene stammer fra konkrete stimuli i det ytre virkelighetsplan "tilpasset" de fiksjonelle fortellingene. Den franske musikken i sekvensen om Einar og hans fascinasjon for kvinnekroppen blir ekstradiegetisk, hvor den tilbake til Ingrid får musikksporet en diegetisk opprinnelse ved at det den spilles på hennes radio. Her knyttes ytre- og indre virkelighetsplan, hennes tilgjengelige ytre stimuli former hennes bevissthetsstrøm.



I det første bildet har musikken en funksjon som ekstra-diegetisk musikk som passer Ingrids monolog, som i det andre bildet har en funksjon som diegetisk musikk spilt på Ingrids radio.

Idet at filmen først «avslører» at narrasjonen representerer hva Ingrid skriver, at Einar og de andre figurene er hennes fiksjonsverk – skjer en tredjedel ut i filmens spillelengde kan kunne påvirke tilskueren til å danne en hypotese hvor filmen fungerer som en film hvor grensene for hva som er "sant" eller ikke blir utydelige. Men filmen kan ikke sies å være ikke interessert i å vanskeliggjøre realitetsstatusen til bildene, narrasjonen representerer ikke karakterens subjektive vanskeligheter med å skille mellom fantasi og virkelighet som i *Naboer* (og andre eksempler som *Repulsion* (Polanski, 1965), *Black Swan* (Aronofsky, 2010) og *Lost Highway* (Lynch, 1997)). Filmen fokuserer på å realistisk skildre Ingrids subjektive opplevelser.

Ingrids skjemaer

Antydninger til Ingrids skjemaer avdekkes hovedsakelig gjennom hennes tanker og fortellinger, og i hennes fiktive samtaler med Morten. Filmen uttaler nærmest eksplisitt et av Ingrids skjemaer da hun i sin fantasi forteller Morten at: “Ingen som gidder å være sammen med noen som har problemer vet du, ikke i lengden”, mot slutten av filmen. Dette er en påstand som i mindre tydelig grad var hintet til via Einar i hans fortelling, som nå ved gjentakelsen forsterkes, samtidig som at Einar (som nå bryter fortellingens rammer for tid og rom) nikker bekreftende til påstanden. Dette skjemaet som kan oversettes til "det er ingen som gidder å være sammen med meg og mine problemer, ikke i lengden" innebærer Ingrids frykt for forlatelse, og idéen om at Morten skal være utro.

Ingrids frykt for blindheten som en årsak til sosial ydmykelse finner vi i Elins fortelling, hvor hun erstatter Ingrids faktiske planlagte tur til stedet hvor Mortens yrkesrelaterte prosjekt skal feires. Elin lar datteren velge kledning og sminke – noe som viser seg upassende for anledningen – og hun griser seg til under selskapet uten å selv kunne registrere dette. Eskill Vogt forteller at han i samtale med personer som har blitt blinde, ofte ble fortalt om: “frykten for at de har tatt på sminken feil, at det det er noe sjenerende ved utseendet deres som de ikke har kontroll over. Det er jo en helt forferdelig og sår tanke, å ikke være i besittelse over hvordan man fremstår for andre” (Kristiansen, 2014). Den sosiale ydmykelsen kombineres med frykten for utroskap da Elins mobiltelefon og dens funksjon som leser teksten på dens høyttaler, høres av medpassasjerene på bussen, hvor de blir eksponert for hennes «dumping» av *karakteren* Morten.

Blindheten er også årsaken til hennes frykt for å bli en dårlig mor. Dette visualiseres i fortellingen til Elin, hvor hun blind, gående med sin datter, mister hennes kontakt mens de går

ute blant mange mennesker på en tungt trafikkert gate. I Elins samtale med Morten mot slutten av filmen argumenterer han mot å at de skal ha barn når hun er blind. Argumentet: “Du vet jo hvor vanskelig de er å holde styr på, selv om man kan se. Tenk om det skulle skje noe”, ble tidligere visualisert gjennom Elin og datteren og blir ved denne gjengivelsen en forsterket. Ingrid's frykt for at blindheten skal være arvelig og at hun aldri vil kunne se barnet vokse blir også tydeliggjort gjennom denne fiksjonelle samtalen. Vi kan dermed føye til hennes antakelse om at «det er ingen som gidder å være sammen med meg og mine problemer, ikke i lengden», med at «en blind kvinne ikke utgjør en passende morsfigur». Fortellingene mister den lekne kvaliteten den hadde i begynnelsen, Ingrid's sunne distanserte ironiske blikk over hennes situasjon minskes og blir i større grad preget av et utløp for negative antagelser om seg selv, andre og verden rundt henne.

Ingrid's oppmerksomhet

Slik det ble nevnt tidligere i oppgaven, så er bevissthet en konsentrasjon av mental aktivitet som lar deg ta inn en begrenset porsjon av den store strømmen av tilgjengelig informasjon tilgjengelig fra ens sensoriske omgivelser og en minner. For å gjøre oss *stimuliavhengige* tanker må vi altså ved en stor mengde stimuli, velge de som er relevante for oss.

Tidlig i filmen, når Ingrid setter seg ved vinduet med en kopp te, følger vi Ingrid's auditive oppmerksomhet representert i filmen ved at det fokuseres på visse lyder. Ved siden av trafikkstøyet som konnoterer de fysiske farene en blind kan møte i trafikken utenfor, hører vi tydelig høylytte barn, noe vi kan knytte til hennes ønske om å bli mor. Like etter hører vi lyder uten tydelig opprinnelsesstand, og vi ser en frykt i Ingrid's ansikt. Her enten tones lydene av barna og trafikken ned, og vi kan si at disse lydene velges bort av Ingrid idet hun retter oppmerksomheten mot de fremmede lydene som er med på å danne hypotesen om at det befinner seg noen i rommet (muligens Morten).

Det samme irrasjonelle og feilaktige inntrykket kommer tilbake senere i filmen, introdusert av drone-lignende musikk hvor kamerainnstillingen fremstilles som «morderens optisk subjektive kamerainnstilling» slik vi kjenner det fra skrekkfilmen – et håndholdt kamera som observerer det intetanende offeret.

[...] men noe av det jeg synes er interessant med blindhet er dette med å hele tiden måtte forestille seg flere bilder; når man hører lyder, vil man visualisere seg frem til hva som lager den lyden; man kan ikke snu seg og se, men er hele tiden prisgitt det å bytte mentale bilder for å danne seg et inntrykk av verden rundt seg (Kristiansen, 2014).

Som Vogt påpeker i sitatet ovenfor vil den manglende synsevnen hindre Ingrids i å enkelt avfeie forestillinger som at det skulle være noen gjemt i leiligheten. I en av sekvensene søker Ingrid et svar på om forestillingen stemmer ved å bruke hånden til å kjenne etter om Morten sitter i stolen, og får på denne måten avfeid denne forestillingen.



Ved siden av subtil dronemusikk på lydsporet ser vi komposisjoner hvor Ingrid anspent retter oppmerksomheten mot hva som skjer bak henne, en spenning forsterket av komposisjonen (første bildet). I andre bilde er kameraet håndholdt og observerende som fra et "truende blikk".

Indre visualisering av atferd på det ytre virkelighetsplan

Et virkemiddel som har vist seg å være gjennomgående i filmene Eskil Vogts har vært involvert i, er benyttelsen av handlingssekvenser som først gir seg ut for å være reelle på det ytre virkelighetsplan for så å vise seg egentlig være indre bilder knyttet til en karakter i filmen. I den tidlige nevnte scenen, hvor Ingrid avkrefter tesen om at Morten sitter i stolen i hennes rom ved å fysisk berøre stolen, viser seg å være en sekvens som stammer fra Ingrids fantasi. Virkemiddelet representerer karakterens indre liv (tankevandring) motiveres av de ytre stimuli, og fremstiller hypotetiske situasjoner som *kunne skjedd*, eller *kan skje* karakteren.⁵⁴ Virkemiddelet skiller seg fra fiksjonsfortellingene i den egenskap at den er mer direkte knyttet mot Ingrids umiddelbare situasjon.

I en annen slik sekvens ser vi Ingrid *tilsynelatende* gående langs gatene utenfor leiligheten med blindestokk leiligheten, for *tilsynelatende* første gang. Idet hun skal krysse veien holder en buss på å treffe henne, noe som visualiseres på en måte hvor vi som tilskuere blir like

⁵⁴ Det samme virkemiddelet anvendes også i *Mot naturen* hvor hovedkarakteren Martin forstiller seg at og kona Helle er på vei til å ha sex. Denne fiktive sekvensen avbrytes av sønnen. Dette virkemiddelet finner vi også i *The Getaway* (Peckinpah, 1972, filmen er nevnt som en av Eskil Vogts nevnte inspirasjonsfilmer for filmen *Blind* (Sæther, 2014).

overasket som Ingrid – en nevrologisk effekt Murray Smith (og andre) kaller «startle-effect» (Smith, 2014, s. 31). Det klippes deretter til Ingrid som står ved vinduet, og på lydsporet høres den samme bussen, noe som indikerer at lyden igjen har fungert som ytre stimuli benyttet til å visualisere hvordan det *kunne vært* for Ingrid å gå utenfor på gaten. I stedet for *visuelle stimuli* som pådriver av assosiative bevissthetsstrømmer som i *Hiroshima, mon amor* og *Reprise*, fungerer *auditive stimuli* på lignende måte:

Fordi hun ikke ser kan vi ikke spille på hennes blikk, på hva hun ser og hvordan hun ser, og de megetsigende nærbildene der blikket fungerer som et slags sjelens speil er ikke tilgjengelig for oss. Point of view blir et indre anliggende, og berøring og hørsel avgjørende for hennes tilgang til omverdenen (Fodstad, 2014).

Det samme virkemiddelet finner sted i Einars fiksjonelle fortelling, da Einar ved butikkhyllen med sanitærprodukter for kvinner forestiller seg at han spiller musikk han vet Elin liker, noe som gjør at hun tar kontakt med han. Gjennomgående for bruken av virkemidlene i *Blind* er knyttet til Ingrids karakter og viser hennes manglende ytre handlingskraft – enten det er Ingrids reelle frykt for trafikken utenfor eller fiksjonsfiguren Einars frykt for å tilnærme seg en attraktiv kvinne. Virkemiddelet representerer hvordan Ingrid kompenserer for en ytre handlingskraft med indre visualiseringer av handlekraft.

Frykten blindheten har gitt henne vises i hennes manglende evne til å visualisere positive konsekvenser av å utfordre sitt handikapp. På samme måte har hun har vanskeligheter med å visualisere seg som blind mor, en rolle hun «latterliggjør» i en monolog: “Jeg tror jeg aldri har sett gravid, blind kvinne. Synshemmede mødre må visst dra barnevognen etter seg, for ikke å dytte den foran seg ut i det ukjente. Det burde man huske å ha sett; en blind mor som sleper en vogn etter seg - hvit stokk i hånden”.

En annen av disse "umulige visualiseringene" Ingrid reflekterer over, er å se “en svart mann på sykkel”. Hun husker tilbake til en fest hvor Ingrid, Morten og noen av deres venner kommer frem til at dette er et uvanlig syn. Mot filmens slutt beveger hun seg utendørs og får avkrefte noe av usikkerheten ved å gå utenfor som blind – ingen buss holder på å treffe henne – og tilskueren får se den svarte mannen på sykkel gi henne veidireksjoner. Begge eksemplene avkrefter deler av Ingrids negative skjemaer og gir håp videre for et liv som en som elskes, og at hun kan bli en fungerende mor. I motsetning til Anders forvregninger av informasjon for å opprettholde hans negative skjemaer, endrer Ingrids skjemaer seg etter hun har blitt eksponert for informasjon som er motstridende disse.



Bussen kommer uforutsigbart og plutselig inn i bildet og presenterer Ingrids antakelser om mulige farer. Lyden av bussen høres på det ytre virkelighetsplan, og viser igjen hvordan lydstimuli påvirker hennes tanker og assosiasjoner.

Sammenfatning

I *Blind* får vi se ser vi hvordan Ingrids blindhet preger henne og gjør henne usikker på mange aspekter ved hennes liv, som hennes parforhold med Morten og frykten for å bli forlatt, hvor vanskelig det kan bli å være en blind mor, sosial ydmykelse ved at hun ikke kan kontrollere hennes utseende, og noe så enkelt som å navigere seg i et bylandskap. Denne usikkerheten som tydelig kommer til syne i hennes tanker og fiksjonsfortellinger, og påvirker hennes atferd ved at hun isolerer seg i den nye leiligheten – som *igjen* gjør at hun vier mer av sin bevissthet til *indre aktivitet*.

Filmens kronologiske narrasjon struktureres som en «ond sirkel»: vi ser hvordan hennes tanker hemmer hennes atferd, som igjen gir grobunn for negative tanker. Denne gradvis negative holdningen/anskuelsen kulminerer mot filmens slutt, hvor hun preget av alkohol, går i et slag «indre klimaks» hvorpå de negative tankene krysser en grense i det absurde og komiske – noe som distanserer henne fra hennes indre forestillinger og fortellinger, og gir vei til en sunn og rasjonell distanse som kulminerer i en utfordring av disse negative idéene.

Ved forskjellige handlinger utfordrer hun sine negative skjemaer (som da hun mot filmens slutt faktisk går utenfor) og motbeviser dem. Hennes overvinnelse av frykten for å gå utenfor, og den oppklarende samtalen med Morten om hennes graviditet reflekteres i hennes fiksjonsfortellinger om Einar og Elin hvor det også for dem ser lysere ut.

Mot naturen (Giæver, 2014)

En annen nyere norsk film som hengir seg til bevissthetsstrømmen som virkemiddel finner vi i *Mot naturen* regissert av Ole Giæver og Marte Vold. Handlingen følger hovedkarakteren Martin (Giæver) avslutte arbeidsuken for så å dra på helgetur alene i skogen. Tilskueren får innblikk i Martins tanker, drømmer og fantasier, akkompagnert av hans overstemme som ofte

kommenterer hans omgivelser og erfaringer. I likhet med *Oslo 31. august* og *Blind* er denne filmen er avgrenset til én karakter, vi får innblikk i livene til de andre karakterene som hans kone Sigrid (Magnusdotter Solem), sønnen Karsten (Giæver Solem), arbeidskollegaene og søsterparet på hytta, gjennom Martins sosiale samvær med disse karakterene.

Der *Blind* i stor grad representerte Ingrids fantasi ved hennes fiktive fortellinger, fremstilles det i *Mot naturen* hovedkarakterens tanker basert på hans interaksjon med naturomgivelser (ytre stimuli), tidligere hendelser og tanker om hans planer for fremtiden. Anne Gjelsvik forteller i en analyse av filmen hvordan *Mot naturens* tematikk behandler eksistensielle temaer ved at karakteren ikke klarer forene hans rolle som familiefar og hans ønsker, lengsler og drifter som ligger utenfor den tradisjonelle familieinstitusjonen (Gjelsvik, 2014). Denne indre konflikten hos karakteren gjør grunnlaget for mange av filmens fremstillinger av bevissthetsstrømmen.

I første del av filmen benyttes overstemme som det mest fremtredende subjektive virkemiddelet. Hans kommentarer er rettet mot hans nære omgivelser og på den måten skapes det ikke noe stort skille mellom Martins og tilskuerens informasjonsgrunnlag. Narrasjonen er ellers "observerende" – miljøet, karakterene og situasjonene er realistisk skildret. I tillegg til innsikt i Martins bevissthet vises det nærbilder av Martins ansikt noe som gir oss anledning til å trekke slutninger om hvordan han relaterer hendelsene rundt han.

Indre monolog som kommentar på ytre stimuli

I filmens anslag representeres det hvordan Martin gjør seg *stimuliavhengige tanker* da han kikker ut av vinduet på kontoret sitt og leker med tanken på hvem disse personene utenfor kan være. Dette fremstilles ved optisk subjektive kamerainnstillinger som viser menneskene utenfor, mens Martins refleksjoner høres på lydsporet. Mens han ser en eldre mann i vinduet på andre siden av gaten hører vi han tenke: "Hva kan han være for noe, par-og-femti kanskje. Jeg tror han må ha etablert seg tidlig og fått barn i tyve-årene. Kanskje han har hatt den samme jobben hele tiden. Herregud, det er ikke så lenge jeg er så gammel".

Lyden av et trafikkskilt som viser «grønn mann» tiltrekker seg Martins oppmerksomhet, det søkende blikket – representert ved at kameraet leter etter lydets opphav - havner på en eldre dame gående utenfor. Denne damen blir en videreføring av Martins refleksjoner og oppdiktede bakgrunnshistorie om mannen han nettopp observerte.



“Kanskje det er kona hans? Hun ser ut som ei sånn dame som liker å ha masse prosjekter på gang ... sy nye gardiner og legge sånne anti-sklmatter under teppene.” Vi ser Martins optisk subjektive innstilling mens vi hører hans tanker på lydsporet.

Indre bilder

I en scene senere i filmen ser vi Martin ta på seg øretelefoner med låten *Forever Young* av Alphaville for så å jogge i skogen. Lyden representeres først som diegetisk, før han har tatt på seg øreklokkene. Når han får de på seg tar musikken over lydsporet og vi hører han synge (indre diegetisk) til musikken. Musikken minner om det ikke-diegetisk lydsporet, bildene viser heller ingen kronologi, men er en montasje av innstillinger som viser hans energiske og lettbeinte steg(utenfra-inn). Samtidig representerer musikksporet den auditive stimuli slik den forekommer Martin og blir på denne måten subjektiv (innenfra-ut).

I dette øyeblikket er det en pause i de stadige tankene som ellers preger Martin (og narrasjonen). Hans aktivitet og musikkopplevelse opptar hans fulle oppmerksomhet. Denne sekvensen i filmen minner om Csikszentmihalyis *flow-begrep* – det finnes hos Martin en glede over å utøve aktiviteten (joggingen) og den stadige selvreflekteringen opphører (Csikszentmihalyi, 1990).

Dette avbrekket fra tanker opphører ved en indre forestilling som representerer en montasje av innstillinger som viser familie-idyll. De lette bevegelser fra joggingen blir assosiativt inkludert i den hypotetisk forestilte situasjonen, eller erindringsen, vi ser Martin løpe lekende med sønnen før det klippes til glade ansikt og kroppskontakt de imellom.



Vi ser Martin løpende med Alphavilles "Forever Young" på musikksporet før det klippes til en mentalt subjektiv montasje av "familie-idyll"

Mindfulness

Ved siden av mental subjektivitet anvender filmen seg av ikke-diegetisk musikk for å uttrykke stemninger og emosjoner karakteren går igjennom. I flere steder i filmen ser vi naturbilder som ved siden av Ola Fløttums musikkspor representerer den euforiske effekten naturen gir Martin. I disse segmentene fremhever narrasjonen musikken, samtidig som at Martins tanker (ved overstemme) er fraværende. Det er tvetydig hvorvidt filmen unnlater gi oss denne adgangen til tankene, eller om det representerer Martin ikke gjør seg noen særlig tanker akkurat da. Disse segmentene kan også tolkes som en signal som forteller noe generelt om karakterens eget stemningsleie som ikke nødvendigvis er knyttet til en temporalt realistisk representasjon av hans bevissthet.

En sekvens som inviterer til en tolkning av at filmen representerer Martins bevissthet finner vi i scenen hvor Martin hviler på et berg. Bildene viser Martin som spiser en brødkive, mens lydsporet øker lyden av de ytre tilgjengelige auditive stimuli fra naturen. Her representeres Martins fokus på de *ytre* stimuli fremfor hans *indre* tanker. Vi ser Martin ligge med øynene lukket mens han puster tungt ut. Nærbildet av Martins ansikt sammen med lydsporets representasjon av hans fokus på ytre stimuli representerer opplevelsen av en type kroppslig velbehag og sinnsro. Musikksporet toner etter hvert inn og reflekterer et ytterligere lag av Martins tilstand. Det klippes så til en optisk subjektiv kamerainnstilling hvor vi ser en innstilling dekket av et lag av «rødt slør» som representerer den optisk perseptuelle

opplevelsen av solen som skimtes gjennom øyenlokkene. I motsetning til tidligere i filmen kommenterer ikke Martin hva han ser. En «objektiv» innstilling viser så hans arm i solen, og vår *sensoriske mimikk* hjelper oss intuitivt forstå den kroppslige sensasjonen dette medføre. Denne perseptuelt subjektive sekvensen avbrytes ved lyden av en tekstmelding som tiltrekker seg Martins oppmerksomhet, noe som representeres ved at den rolige musikken forsvinner.

Denne pausen fra Martins grublerier og overdrivende fokus på fortid og fremtid, til et fokus på kroppslige sensasjoner, ytre auditive stimuli fungerer som en pause i filmens – og Martins stadige strøm av tanker. Denne subjektive tilstanden minner om hva kognitiv psykologi kaller "mindfulness" som defineres som en bestemt måte å være oppmerksom på – en lar være å dømme, analysere, kategorisere eller evaluere det som registreres ved oppmerksomhetsfeltet, men iakttar dette i stedet nøytralt (Piet & Overby Fjorback, 2012, s. 472).



Martin (og filmen) fremhever først de auditive stimuli, for så å introdusere en beroligende musikk, mens gjenkjennbare fenomener som solens effekt på øyelokk og hud representeres.

Sammenfatning

I begge filmene får vi et godt innblikk i de to hovedkarakterene. Murray Smith påpeker hvordan filmens fremstilling av karakterenes subjektivitet kan være «*falsk*» eller «*ugjennomsiktig*»: In the case of false subjectivity, performance invites a construction of character's psyche which is inaccurate; in the case of opaque subjectivity, performance does not allow to form a clear picture of the character's motives and intentions (Smith, 1995, s.

151). Det er ingen tegn på at tilskueren ikke får den store mengden «ærlig innsikt» i fremstillingen av Ingrid og Martins tanker og oppfatninger, noe som fører til tilskuerne ikke trenger gjøre noe stort fortolkningsarbeid av karakterene.

Det var denne «lukketheten» Anne Gjelsvik reagerte på i sin analyse av *Mot naturen*:

Likevel, kanskje skulle filmen ha borret seg enda dypere i meg, eller gravd seg dypere ned i myra. Verkets ærlighet og kompromissløshet gjør ironisk nok at **Mot naturen** ikke har flere hemmeligheter, og oppleves som en film som er ferdig fortalt, som ikke krever så mye av meg (Gjelsvik, 2014).

Begge filmenes kjennetegnes ved at deres mål er å beskrive karakterenes bevissthetsprosesser med filmen som medium, noe som krever mye av filmens ressurser i form av narrasjon og stil. Ved at filmseeren ikke trenger å danne hypoteser og fortolke karakterene, kan mer av filmopplevelsen fokuseres mer på selve utførelsen i fremstillingen av karakteren og deres opplevelser.

7. *Naboer*, mental subjektivitet og filmatisk representasjon av psykose

I filmen *Naboer* er vi avgrenset til karakteren John (Joner) som nylig har blitt forlatt av kjæresten Ingrid (Bache-Wiig) for hennes nye kjæreste Åke (Nyquist). Samtidig som at John stadig fremkaller nye minner som avslører mer om hva som skjedde da Ingrid hentet sine ting i Johns leilighet, møter vi Johns nye naboer Anne (Mosli) og Kim (Schacht). De nye naboene fremkommer som mystiske og som en direkte i kontrast til Johns sjenerte, litt passive, væremåte. I en av filmens nøkkelscene ser hvordan Kim manipulerer frem en seksuelt avvikende voldelighet hos John. Hans erindringer om tidligere grufulle hendelser, naboenes frekke nysgjerrighet forenes i filmens klimaks, hvor Anne og Åke fremprovoserer det faktum at han tar begått et drap og at naboeliligheten er en del av Johns fantasi. Vi får til slutt se et flashback som viser at John tok livet av Ingrid og Åke den dagen hun kom for å hente tingene sine, en realisering som ender med at han igjen faller tilbake til psykosen. Filmens siste scene viser han i sengen med Ingrid avdøde kropp, som for John forekommer fullt levende (For enkelthetens skyld vil denne situasjonen i resten av analysen refseres til som «mordepisoden».)

«*Mind-game film*» og «*psykotiske verdener*»

Naboer tilhører, i likhet med Bordwells eksempler *Repulsion* (Polanski, 1965), *Belle de Jour* (Bunuel, 1967) og *Juliet of the Spirits* (Fellini, 1965), en viss type kunstfilm [art cinema narration] hvor konvensjonsbruddene inviterer en personalisert fortolkning, bruddene for tid, rom og masse motiveres av karakterens subjektivitet. I disse filmene er deler av miljøene de skildrer en manifestasjon av karakterens «indre liv» – filmen materialiserer emosjoner og fantasier som tilskrives karakterens tilstand (Bordwell, 1985, s. 209).

Naboers avgrensning til den psykotiske hovedkarakterer motiverer filmens manglende narrativ-stilistiske markeringer skille av det *ytre* og *indre* virkelighetsplanet. Denne egenskapen ved fortellingen kjennetegner et av Thomas Elsaessers karakteristikk ved hans begrep «mind-game film», som ofte portretterer identitetskriser, seksualitet, kjønn, dysfunksjonelle miljøer og «ødipale familier» (Elsaesser, 2010, s. 15-18).

Blant de andre kjennetegnene som plasserer *Naboer* innen denne betegnelsen finner vi i hvordan protagonisten (John) har kontakt med personer som viser seg å være oppdiktede, og at protagonisten og tilskuerne er ikke klar over at det eksisterer flere virkelighetsnivåer før det avsløres at virkelighetsplanet i fortellingen har vær basert på falske premisser I *Naboer* er disse oppdiktede karakterene hans nye naboer Anne og Kim.

Elsaesser forteller videre hvordan filmene tar opp epistemologiske problemer som

«hvordan vet vi hva vi vet?» og ontologiske tvil omkring andre verdener og andres sinn, en gjerne finner i populærfilosofiske spørsmål som angår den menneskelige bevisstheten, bevisstheten og hjernen, og parallelle universer (Elsaesser, 2010, s. 15). Ved å skildre hvordan John lyver til seg selv om hva som er sant, kan tilskueren inviteres til å stille seg spørsmålet hvordan *de* kan være sikre på at *de vet* er sant.

Naboer stiller seg ved filmer som *Repulsion* (Polanski, 1965), *Naked Lunch* (Cronenberg, 1991), *Lost Highway* (1997, Lynch), *The Machinist* (2004, Anderson), *Black Swan* (Aronofsky, 2010) og *Shutter Island* (Scorsese, 2010) hvor vi fortolker denne tvetydigheten i skillet mellom virkelighetsnivåene som motivert av karakterenes *psykotiske tilstand*.

Psykoset er betegnelsen på en tilstand der de indre ideene og forestillingene overtar helt eller delvis opplevelser, tanker og følelser hos en person, og der virkeligheten blir mindre vesentlig. Den psykotiske personen vil derfor ofte oppføre seg merkelig og uforståelig, fordi handlingene og tankene er styrt av det som skjer inne i personen. Dermed vil de vanlige sanseinntrykkene og input fra omgivelsene, som vanligvis er det som påvirker handlingene våre, bli satt mer eller mindre ut av spill (Håkonsen, 2010, s. 330).

Slik det kommer frem i Kjell Magne Håkonsen sitat så oppleves deres atferd som «merkelig og uforståelig». Dette elementet forsvinner i disse filmene, da tilskuerens posisjon er forankret i karakterens psykotiske perspektiv. Her er det filmatiske rom allerede en representasjon av karakterens indre verden og dens «logikk».

I tråd med oppgavens tilnæringsmetode vil den tematiske tolkningen av filmen bygge på en forutsetning om at filmskaperne har benyttet filmens formmessige egenskaper til å portrettere aspekter ved menneskelige erfaringer. I *Naboers* tilfelle en folke-psykologisk forståelse av en psykotisk tilstand (blandet med konvensjonene til en viss type sjangerfilm).

I de tidligere analysene kunne vi ved kognitiv psykologisk teori belyse de forskjellige subjektive erfaringer filmene fremstilte (som *stimuliavhengige tanker* og *selektiv persepsjon*). Det finnes ikke like deskriptiv teori om hvordan psykoset erfarer av den lidende, og fenomenet varierer fra individ til individ. I motsetning til de subjektive opplevelsene som fremstilles i de tidligere analyserte filmene er psykoset noe de færreste av oss kan kjenne igjen fra egen erfaring, men vi kan kjenne igjen beskrivelsen av å huske noe feil og frykten for å miste kontroll over sine handlinger.

Likevel vil jeg forsøke å gjøre en analyse ved å lese Johns som et psykologisk realistisk individ som opptrer på grunnlag av sine skjemaer. Jeg vil gjennom analysen vise hvordan

narrasjonen i *Naboer* representerer Johns *forvrenget perspektiv*. Det vil si at karakterenes *indre aktivitet/rom* «flyter over» i det *ytre rom* ved å erstatter og tillegge nye stimuli ved hallusinasjoner, og/eller *forvrenge* (jf. skjema-begrepet) de eksisterende ytre stimuli.

Tilskueraktivitet og «den gale detektiven»

Ved å være avgrenset til Johns informasjon i begynnelsen av filmen, blir også tilskueren ført under lyset av psykosens bedrag. En annen årsak til at vi «lar oss lure» er at dette paranoide univers minner om de vi finner i thriller- og skrekkfilmen. Naboenes bisarre oppførsel og filmens tunge og mørke musikkspor tilkaller våre skjemaer for thrilleren like mye, eller mer enn, våre skjemaer som for filmer som representerer en gal karakters univers.

Torben Grodal påpeker hvordan tilskueren hele tiden bearbeider informasjon gitt filmen i sin bevissthet. I visse steder av filmen kan det forekomme at tilskueren overlesses med informasjon – som plot, emosjonelt ladde scener og scener som overlesser tilskueren med stimuli (eksplosjoner, musikk, høye lyder og så videre) – som overgår kapasiteten til deres kognitive og affektive resurser [cognitive load]. Effekten er at tilskueren blir "oppslukt" i filmens narrative "flyt" (2009, s. 198).

På liknende vis argumenterer Daniel Barratt i sin tekst "'Twist Blindness': The Role of Primacy, Priming, Schemas, and Reconstructive Memory in a First-Time Viewing of The Sixth Sense" at tilskuerens bevissthet ikke har kapasitet til å reflektere over flere parallelle hypoteser når narrasjonen overlesser tilskueren med informasjon. Dette bidrar til at vi ikke plukker opp de sporene som avslører den kommende plot-tvisten (2009 s. 67). Denne effekten forekommer i *Naboer*; da vi under Johns upålitelige narrasjon retter vår oppmerksomhet mot de mystiske nabokarakterene. I tillegg vil vår oppfattelse av filmen ved våre skjemaer for sjangerfilmen styre vår søken etter videre informasjon (slik vi så i delen om kognitiv filmteori og musikk, s. 49).

Naboers narrasjon minner om Bordwells beskrivelse av de narrative fellestrekkene for «detektivfilmen». Denne typen narrasjon distribueres informasjonen i henhold til detektivens informasjon. «Detektivfilmen» introduserer gjerne en kriminell handling hvor skyldspørsmålet er uavklart, og informasjonen som avslører dette narrative hullet kommer til skue for tilskueren i tråd med detektivens eksponering for den manglende informasjonen.⁵⁵ I *Naboer* håper vi tilskuere på at vår «detektiv» John finner ut av *hvem* naboene er og *hva* de

⁵⁵ I filmen *Shutter Island* er den "gale detektiven" en faktisk detektiv inntil han "oppklarer saken" hvor det viser seg at dette var en del av hans vrangforestilling.

vil, da denne manglende informasjonen driver vår nysgjerrighet. Idet John lærer mer om sine naboskikkelser avdekkes denne informasjonen også for tilskueren, og det er denne nysgjerrigheten som etter hvert vil gi oss signaler om det er Johns psykiske tilstand som motiverer filmens absurde univers.

Det første konkrete tegnet avdekkes da John ringer en teletjeneste for å spørre etter naboens navn og adresse, hvorpå det viser seg at leiligheten ikke er registrert hos denne tjenesten. Det viser anvendes flere slike tegn som markerer en empirisk objektivitet i kontrast til Johns psykose. Slik det ble nevnt tidligere i oppgaven (s. 41) så avkrefter kollegaen til John at naboileiligheten eksistere. For å avfeie muligheten av at også kollegaen er en hallusinasjon, berører John han fysisk (slik som Ingrid gjorde i *Blind*). John spør også om hvorfor naboene kan høre han igjennom veggen på leiligheten, da han ikke kan høre dem.

Da disse tegnenes informasjon avslører i hvilken grad menneskene og objektene rundt John er virkelige, trigger samtidig flashbacks som avslører sannheten ved «mordepisoden». Dette forsterker videre en eventuell hypotese om at fortellingen portretterer Johns fantasi.

Flashbacks som korrelat til Johns selverkjennelse

Det er hendelsen på det ytre virkelighetsplan hvor John har drept Ingrid og Åke, som tvinger frem en psykosetilstand der denne informasjonen er fortrenget. Johns grad av selvinnsett reflekteres utover i filmen i hvordan hans erindringer gradvis fremstiller han som mer moralsk avvikende.

Det er fem flashbacks som på forskjellige måte fremstiller deler av «mordepisoden». Det første av de («flashback 1a» i figuren) gjengir upålitelig den første delene av hendelsesforløpet. Det andre flashbacket (flashback 1b) viser den samme delen i hendelsesforløpet, men i en versjon nærmere sannheten hvor John fremstilles mindre sympatisk. Det tredje flashbacket er kortere enn de andre og viser korte glimt av at John angriper Kim (Ingrids stedfortreder) ute i gangen. *Flashback y* viser hvordan John slår Åke ned ed en hammer. Det femte (flashback 2b) viser en fortsettelse av *flashback 1b*. Her ser vi John drepe Ingrid, og fungerer som John realisering over hans grufulle handlinger.



Flashback 1a: I anslaget gis det ingen tegn på at vi ser et upålitelig flashback. Først senere, da vi ser det samme tidsintervallet representert på en annen måte forankret som Johns erindring, vil det av tilskueren retroaktivt gis status som et upålitelig flashback. Anslaget

representerer Johns oppfatning av hvordan hendelsesforløpet foregikk da Ingrid skulle hente tingene hun hadde i Johns leilighet.

I *flashback 1a* får vi et innblikk i hvordan John ser seg selv og avslører Johns skjemaer i sine antagelser om hva slags person han er og hvordan han var i hans tidligere forhold til Ingrid. John er behjelpelig da Ingrid skal hente tingene sine, atferden kan minne om den vi ser senere på arbeidsplassen hvor han tar på seg for mye arbeid (i kontrast til kollegaen som reagerer sterkt idet mer arbeid kommer deres vei). Når Ingrid sier at Åke venter utenfor ser vi hvordan John tolker det som at han er blitt vurdert som en trussel: “Trodde han at jeg skulle gjøre deg noe? Du vet at jeg aldri kunne ha gjort deg noen ting som helst? Jeg har alltid prøvd å gjøre det som er best for oss”.⁵⁶

Det finnes informasjon i denne sekvensen som strider imot den formildende fremstillingen av John. Narrasjonen presenterer hans passive atferd som et symptom på fortrenge emosjoner som til slutt «får utløp» i hans voldelige handlinger. Vi vises små øyeblikk hvor han reagerer aggressivt mot Ingrid, og tilskueren gis et tegn på at han har noen mørke sider ved hans seksuelle preferanser.

Slik vi var inne på tidligere i oppgaven (s. 41), gir narrasjonen motstridende informasjon motivert av pragmatiske årsaker. Narrasjonen gir tilskueren «negative hint» om hovedkarakteren, samtidig som at scenen er ment å representere Johns psykose og dens fortrenge og forvrenging av informasjon til hans fordel.

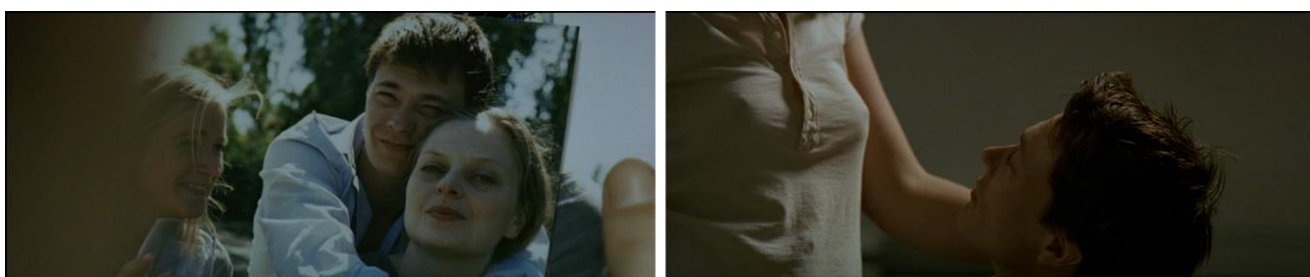
Flashback 1b: Filmens neste flashback «korrigerer» hendelsene slik de forekom i *flashback 1a*. Markøren som viser at vi blir presentert en «alternativ versjon» av *flashback 1a*, ikke en annen situasjon som likner på denne, er at de to flashbackenes hendelser forløper seg identisk – ofte fremstilt i de samme innstillingene – bortsett fra forskjeller i dialogen mellom John og Ingrid. I denne versjonen får vi *ekstra informasjon* innenfor det samme tidsforløpet. Ingrid forteller hvordan hun og John har pratet om at de fant det unormalt at John tente seksuelt for første gang på seks måneder etter at han hadde brent henne med en kaffe. Johns overraskede til Ingrid idet hun sier dette gir oss tegn om at han fortrenger informasjon han ikke vil vedkjenne seg. Flashbacket fortsetter temporalt *flashback 1a* sluttet og vi ser Ingrid minne John om at hun tidligere måtte fortelle han historier der hun har sex med andre menn for at John skulle bli seksuelt opphisset.

⁵⁶ Filmens første innstilling er et etableringsbilde hvor Ingrid og Åke ankommer i en bil, informasjon som bryter med konvensjonene for flashbacket da det viser informasjon John ikke var vitne til. Denne informasjonen motarbeider en eventuell hypotese om at det vi blir presentert er en subjektiv erindring.

Flashback x og y: I Johns konfrontasjon med Anne og Åke fremprovoseres det et minne som fremstiller John som angriper Kim ute i gangen (*flashback x*). Teknisk sett er flashbacket falskt ved at det viser at John angriper Kim og ikke Ingrid (slik det senere blir fremstilt i *flashback 2b*). Likevel avslører det at John har begått et drap. På tross av denne forvekslingen av den hallusinerte Kim for Ingrid, fungerer flashbacket som et ledd i John gradvise selverkjennelse.

Når John mot slutten av filmen forsøker låse seg inne i leiligheten for å holde Anne og Åke utenfor, ser vi John høre noen lyder inne i leiligheten. Det virker først som om at John slår ned hallusinasjonen Åke, før det klippes til en innstilling av John som fungerer som et reaksjonsbilde på denne hendelsen som en erindring (*flashback y*). Denne fortolkningen av Åke som erindring forsterkes da John går på badet hvor vi ser Åke ligge død.

Her kan vi si at situasjonen John befinner seg i på det indre virkelighetsplanet – med Åke og Anne på jakte etter John i hans leilighet - assosiativt vekker erindringen hvor John faktisk drepte Åke ved «mordepisoden».



Et bilde av Ingrid trigger et flashback hos John som skildrer hvordan han ønsker å huske deres tid sammen og bygger opp ideen om John som en sympatisk kjæreste.

Flashback 2b: *Flashback 2b* og fungerer som Johns endelige realisering over hva som faktisk skjedde den dagen. Filmens siste flashback motiveres ved at John erindrer dialog fra *flashback 1b* hvor Ingrid og John er i gangen utenfor leiligheten. Vi ser hvordan han tar livet Ingrid på gangen (hintet til fra *flashback 2x*) og hans anger da han innser hva han har gjort. Her får vi sannsynligvis tilgang til hendelsene slik de faktisk foregikk, da denne informasjonen gir en logisk forklaring over *hvorfor* John er psykotisk, og *hvorfor* psykosen utarter seg slik som den gjør.

Hallusinerte karakterer

Hallusinasjoner betegner falske persepsjoner som for den hallusinerende fremstår som reelle.

Det vanligste er å hallusinere lyder (ofte i form av stemmer), selv om visuelle og taktile hallusinasjoner også forekommer (Bremner et al., 2009, s. 812; World Health Organization, 1993).⁵⁷ De som oftest rammes av hallusinasjoner har nylig opplevd en traumatisk hendelse – og hallusinasjonene fungerer som strategi for å mestre denne traumen (Bentall, R. P., Dunn, H., Morrison, A. P., Renton, J. C. & Williams, S., 2004, s. 49).

I *Naboer* er «mordepisoden» den traumatiske hendelsen, og fremstilles i filmen indirekte ved et flashback. John «gjenopplever» her traumen da han erkjenner hva han har gjort mot Ingrid. Hans reaksjon fremstilles ved innstillinger som vise nærbilder av John og hans fortvilelse over realiseringen, akkompagnert dronemusikk hvor reallyden fjernes helt. Dette representerer hvordan han forsvinner fra den ytre, materielle virkelighets stimuli (representert ved reallyd), til Johns *indre* traumatiske opplevelse.

Johns hallusinasjoner tar form i hans to nye naboer Anne og Kim, samt den egentlig avdøde Åke. Anne og Kim kan sies å være et sammensurium av elementer: som aspekter ved personen Ingrid, tidligere episoder mellom John og Ingrid, og som begjærsubjekter ved Johns avvikende seksualitet.

Den første gangen narrasjonen introduserer en hallusinert karakterer finner sted iscenen etter anslaget. Vi ser John, Anne og en eldre nabo ta heisen opp til leilighetene i bygget de bor i. Tilskueren vanligvis et utgangspunkt i at personer som representeres i filmen er reelle i deres virkelighetsstatus, i hvert fall så lenge ingen markører gir grobunn for noen motsigende hypotese.⁵⁸ Anne fremstår på denne måten som en reell person.

En av filmens sentrale scener finner sted når John blir bedt av Anne om å passe på Kim mens hun gjør noen ærend, hvor Kim fremprovoserer Johns mørkere sider (ved å blande seksualitet med vold). Denne "fantasi-scenen" fra Johns indre virkelighetsplan baseres på personer og hendelser fra det ytre virkelighetsplanet. I denne scenen ser vi hvordan Kim tenner John ved å fortelle om hvordan hun har sex med andre menn, noe vi kjenner igjen fra *flashback 1b*. Det er Kims slag mot Johns ansikt som dytter John over terskelen sin og begynner slå tilbake. Dette kjenner vi igjen fra *flashback 2b* hvor Ingrid slår John først, for at han så ender opp med å ta livet hennes.

Vi ser Johns traumatiske reaksjon idet han vasker vekk blodet på badet etterpå. Reaksjonen kann sies å assosiativt stamme fra «mordepisoden», eller andre tidligere situasjoner hvor han

⁵⁷ I ICD-10 beskrives de psykopatologiske fenomenene vanligst forekommer ved schizofreni som «tankeekko, tankepåføring eller tanketyveri, tankekringkasting, vrangforestillinger når det gjelder persepsjon og kontroll, influens eller passivitetsbevissthet, hallusinatoriske stemmer som kommenterer eller diskuterer pasienten i tredje person, tankeforstyrrelser og negative symptomer".

⁵⁸ Dette poenget er lånt av Daniel Barratts analyse av *Den sjette sansen* (Shyamalan, 1999) (Barratt, 2009: 66).

har slått henne som han har forglempt. Siden det fremstilles at dette er nytt for han, samtidig som at han ble provosert av Kim gjør han ikke like moralsk avvikende som en representasjon av «mordepisoden» ville gjort. På denne måten tilpasser hans psykose drevet av hans selvskjemaer seg selverkjennelsens gradvise forekomst ved å formilde den informasjonen som kommer frem, han fremstiller seg selv mer sympatisk i våre øyne (slik vi var inne på i delen om «Karakterens skjemaer»).

Hans opplevelse av skyldfølelse fremheves av narrasjonen ved virkemidler som uttrykker dette. Urolige håndholdte sekvenser, fokuserer på blodet i vasken, hører enkelte av Johns hulk og hikst mens lydsporet er ubehagelig musikk.

En av funksjonene Johns hallusinerte karakterer innebærer, er at de fungerer som *projeksjoner* jf Freuds *forsvarsmekanismer*. *Projeksjon* betegner hvordan en person: "tilegner andre sine egne uakseptable, fiendtlige eller negative tanker eller følelser" (Håkonsen, 2010, s. 284). Det er særlig Åke-hallusinasjonen som har denne funksjonen. Idet han og Anne konfronterer John hører vi han spørre om tips for hvordan han kann få Ingrid til å tenne, og om Ingrid tenner på "er hon den der typen som gillar sånn". Han spør om hun egentlig er så forsiktig som hun fremkommer. Dette er videre et resultat av hvordan Johns skjemaer for å opprettholdes gjør de andre karakterene mindre sympatiske. Åke er Johns mørkeste sider materialisert i en slags marerittkarakter. Samtidig skaper det tvil om Ingrid er så uskyldig som hun fremkommer i de tidligere flashbackene som jeg har fortolket som «sanne».



I bildet ovenfor ser vi John lytte til de fortrenkte lydene fra hans drap på Ingrid (fra flashback 2b). Psykosen fremstiller erindringen som en ekstern stimuli fra naboeligheten (som igjen er en blanding av forvrengte stimuli og hallusinasjoner).

Forvrengning av ytre stimuli i form av materielle objekter og miljø

Ved siden av danne nye stimuli i form av hallusinasjoner for å bekrefte Johns selvskjemaer, representerer filmen hvordan ytre stimuli forvrennes for å underbygge det miljøet disse hallusinerte karakterene befinner seg i. Slik Håkonsen påpeker vil en psykotisk tilstand føre til at ytre stimuli som sanseintrykk, lyder og berøringer endrer karakter og tillegges en annen betydning enn hva den felles forståelsen det sosiale fellesskapet erfarer den (Håkonsen, 2010, s, 333).

I *Blind* så vi hvordan objekter fra Ingrid's hukommelse fant vei i hennes fiksjonelle fortellinger: Hennes tekopp dukket plutselig opp under scenen mellom Einar og Morten på cinemateket, sofaen til Ingrid fant veien til Elins leilighet og bildet av Morrissey på Ingrid's LP-plate var å finne i Einars leilighet i form av en plakate. Samtidig ble hennes fortellinger i økende grad formet av hendelser som foregikk på det ytre virkelighetsplan, ved at hun mer og mer inkluderte hennes egen usikkerhet i disse fortellingene. På lignende måte baseres elementer ved Johns psykose seg på stimuli og situasjoner fra det ytre virkelighetsplan.

Den mest fremtredende forvrengningen av ytre stimuli i *Naboer* er naboleiligheten. Den er basert på Johns egen leilighet, men som skiller seg ut ved dens rot, trange ganger og en «drømmeaktig», geometrisk umulig, labyrintliknende arkitektur. Naboleiligheten status som en *forvrengning* av Johns egen leilighet avsløres i slutten av filmen. Anne og Åke fører John til sin egen leilighet fra en «umulig» tilhørende gang i naboleiligheten, informasjon som gjør at en i stedet revurderer realitetstatusen av naboleiligheten.



I de to øverste bildene ser vi Johns skap først i den fiktive naboleiligheten, deretter i sin egen leilighet. I det nederste bildet ser vi hvordan det samme ytre stimuli (i form av et fotografi) først fremstår forvrent, deretter uten denne forvrengningen.

Flere objekter i naboeliligheten har grafiske med objekter i Johns leilighet: Skapet han flytter i slutten av filmen finner sin parallell i en tidligere episode hvor han flyttet et liknende skap flytter naboenes skap for å sikre de mot inntrengere. Feriebildet av Kim har grafiske likheter med et feriebilde av Ingrid. Duene som befinner seg på soverommet hvor Ingrid ligger død, ser vi for første gang som et surrealistisk element i naboeliligheten. Johns middagstallerken med erter, tomater og kyllingben han har spist i sin leilighet, ryddes senere bort av Anne i naboeliligheten.

Sammenfatning

Ved å bruke John som et «upålitelig filter» for narrasjonens informasjon gis tilskueren en gjengivelse av hendelsesforløpet slik John først velger å erindre de, så slik de egentlig foregikk. Filmen inviterer tilskueren til å ta side med karakteren, som ved fra andre karakterer, i andre filmsjangre, ville blitt funnet mindre sympatiske. John kunne like gjerne vært antagonisten i en annen filmfortelling. Selv om narrasjonen ledes av en upålitelig forteller, gir filmens subjektive virkemiddel gir oss likevel en «nærhet» til karakteren hvor vi oppfordres til å delta i karakterens vonde opplevelser.

Benytter vi oss av skjemabegrepet på karakteren som tolkningsverktøy kan vi forstå *Naboer* som en karakterbeskrivelse der skjemaene, for å holde seg ved like, farger de tilgjengelige stimuli så mye at objekters fysiske egenskaper og romlige miljøer endrer karakter. For å holde sin bevissthet og skjemaer fri for motstridende signaler må karakteren hallusinere helt nye stimuli i form av mennesker og objekter.

I scenen hvor Anne forteller John at Kim er et tidligere voldsoffer, ser vi John forståelsesfull og bekymret på Kims vegne. Dette underbygger Johns selvskjemaer som «en som aldri kunne funnet på å gjøre noe voldelig» – det er det *andre* som er.

8. Konklusjon

I denne oppgaven ville jeg studere nærmere hvordan filmen ved narrative og stilistiske virkemidler kunne fremstille *subjektivitet*, hvordan tilskueren kunne få tilgang til fiksjonelle karakterers indre liv. I tråd med Lars Thomas Braatens *Filmfortelling og subjektivitet* (1984/1995) ble det først drøftet relevant filmnarratologi, som så ble anvendt og nyansert ved praktiske næranalyser. For å mest presis kunne svare på denne problemstillingen tok jeg utgangspunkt i de stilistisk-narrative virkemidler analyseobjektene anvendte, som ble mine byggeklosser som speilet tilbake til den teoretiske drøftingen. Med analysene som utgangspunkt for teorien, ble den teoretiske forståelsen «skjært ned til beinet», noe som resulterte i at det ikke ble brukt høytflyvende teoretisk forståelse hvor filmatiske virkemidler gis a-priori mening, som ved psykoanalytisk, psykosemiotisk eller ideologikritisk forståelse. Det førte også til at oppgavens del som angikk kognitiv filmteori ikke gikk for detaljer inn på hvordan tilskuerens relasjon til karakteren utarter seg, men i stedet beskrev hva *slags type informasjon* narrasjonen gjør tilgjengelig for tilskueren, og hvilke muligheter det kan gi til fortolkning.

Grunnlaget for filmnarratologien i oppgaven baserer seg på Bordwell og Branigans tanker om tilskueraktiviteten ved å anvende *skjemabegrep* fra kognitiv psykologi. Filmene vi ser trigger våre skjemaer, som så styrer våre antakelser om hva slags film vi ser, og hvilke tegn i filmen bør leter etter. Hvis skjemaene ikke kan gjøre rede for konvensjonsbruddene i filmen vil tilskueren ofte fortolke dette som enten motivert av karakterens subjektivitet, eller som en kommentar til filmens karakterer og/setting fra narrasjonen eller filmskaperne. Disse to lesemåtene kan knyttes til Bordwells bearbeiding av *den konsentriske sirkel*, som viste hvordan vi tolket innenfra-ut eller utenfra-inn i en sirkel hvor karakterene representerte senteret, men forfatterkommentaren stod ytterst. Sammen ble de anvendt for å søke et svar på hvorvidt en films utenfra- registrerende kamerainnstillinger kan fremstille subjektivitet. I tråd med den konsentriske sirkels fortolkningsmåter, kom vi fram til hvordan de kunne tolkes som subjektive, objektive, eller begge deler.

Filmatisk representasjon av subjektivitet er naturlig nok avhengig av kunstformens formalistiske, tekstuelle og kunstige kvaliteter. Når narrasjonen tilbakeholdt informasjon om karakterene så vi hvordan det i kognitiv filmteori er en diskusjon hvorvidt vi kunne attribuere dette til at narrasjonen inviterte en tolkning som krevde ekstra kognitive resurser fra tilskueren – som ved *theory of mind* og *simulering* – eller om karakterene skulles fortolkes som abstrakte og «psykologisk ugjennomtrengelige» konstruksjoner

Ved siden av å belyse i hvilken grad utenfra-registrerende innstillinger kunne tolkes som

subjektive, ble det i oppgaven benyttet kognitiv nevrovitenskap som de siste årene i større grad har belaget seg på fMRI (funksjonell magnetresonanstomografi) i sin forskning. Vi så hvordan speilnevroner kunne gi oss «affektiv kunnskap» ved nærbilder av karakteren.

Filmer som deler den egenskapen ved at de fremstiller subjektivitet har ofte et felles mål om å si noe om menneskets *indre stadier av bevissthet*. Filmskaperne har en folkepsykologisk forståelse av hvordan menneskelige opplevelser forekommer, og hvordan filmen kan fremstille dette. Braaten anvendte psykoanalytisk teori i sine analyser, noe som bidro til å nyansere beskrivelsen av hovedkarakterens subjektive erfaringer i filmen *Sult* og *Hiroshima mon amour*. Jeg fortsatte i Braaten fotspor, men ved å anvende en kognitiv psykologisk forståelse, som siden utgivelsen av Braatens bok på 1980-tallet har hatt en stor vekt, og samtidig integrert de emosjonelle aspektene ved bevisstheten.

Hvis filmen inviterte til en «personalisert» lese måte, kunne vi ifølge Bordwell regne de som menneskelignende, med egne motivasjoner, holdninger og meninger. Ved å tillegge skjemaer på karakterene kunne vi se hvordan kognitiv psykologisk teori kunne forklare samspillet mellom våre skjemaer og de forskjellige subjektive virkemidlene.

I psykologisk realistisk karakterskildringer kunne skjemaet forklare hvordan vi settes opp mot karakterens holdninger, tanker og tolkning av det filmatiske universet. Hvis hovedpersonen bevisst unnlater å utsette seg for informasjon som strider imot hennes/hans selvskjemaer vil heller ikke tilskueren få adgang til denne motstridende informasjonen.

De enkelte analysene viste hvordan filmene med samme type virkemidler kunne fremstille subjektivitet på helt forskjellige måter. I *Oslo 31. august* ble det anvendt ytre beskrivelser av hoved karakteren i sosial interaksjon, perseptuell subjektivitet for å vise hvordan karakterens oppmerksomhet og valg av ytre stimuli bekreftet hans negative selvskjemaer, ved å i utvelgelsen av stimuli. Denne informasjonen ble så brukt til å lage fiktive fortellinger som ga oss et bilde av den håpløsheten han følte.

I *Blind* så vi hvordan hovedkarakterens usikkerhet på det ytre virkelighetsplan ble reflektert i hennes kreative fiksjonsfortellinger, i form av å fremtre opp som aspekter ved de enkelte karakterene. I motsetning til Anders så utfordret hun sine negative antagelser, og endret på denne måten hennes oppfatning om hva slags effekt blindheten vil ha på hennes liv. I *Mot naturen* så vi hvordan denne filmen også fremstilte bevissthetsstrømmen, men at den her portretterte fenomener som «mindfulness» og «flow» som en kontrast til den stadige kommenterende stemmen filmen ellers representerte.

I *Naboer* så vi hvordan Johns forsvarsstrategier skapte en psykotisk verden der hans egne

mangler og mørke sider ble projisert i hallusinerte karakterer hvis leilighet ble dannet av hans egen forvrengte leilighet (stimuli).

Litteraturliste

- Abel, R. (1988). *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1929*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Abel, R. (1984). *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Adolphs, R. (1999). "Social cognition and the human brain. *Trends in Cognitive Sciences*, (s. 469-479).
- Arendt, M., Mørch, M. M., & Rosengberg, N. K. (2012). Kognitiv adferdsterapi - teori og metoder. I Arendt, M. og Rosengberg, N. K. (Red.), *Kognitiv terapi. Nyeste utvikling* (s. 23-52). København: Hans Reitzels Forlag.
- Arendt, M. og Rosengberg, N. K. (red.) *Kognitiv terapi. Nyeste utvikling*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Barrat, D. (2009). "Twist Blindness": The Role of Primacy, Priming, Schemas, and Reconstructive Memory in a First-Time Viewing of *The Sixth Sense*. I Buckland, W. (Red.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (s. 62-86). Singapore: Blackwell Publishing Ltd.
- Bentall, R. P., Dunn, H., Morrison, A. P., Renton, J. C. & Williams, S. (2004). *Cognitive Therapy for Psychosis: A formulation-based approach*. Brunner-Routledge.
- Berget, H. T. (2013). *Subjektivitet og depresjon/melankoli i Joachim Triers foreløpige Filmografi*. Bacheloroppgave.
- Birkvad, S. (2008). Spilletts regler: Om stilens konsekvenser i *Manndomsprøven*. I Moseng, J. S. & Bakøy, E. (Red.), *Filmanalytiske tradisjoner* (1. utg) (s. 67-78). Oslo: Universitetsforlaget.
- Boltz, M. G. (2001). Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 18 (4), 427-454.
- Bordwell, D. (1979). Art Cinema as a Mode of Film Practice, *Film Criticism*, 4(1), 56-64.
- Bordwell, D. (1980) [1974]. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*. New York: Arno Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010). *Film Art: an Introduction* (9. utg). Boston: McGraw Hill.

- Bordwell, D. & Carroll, N. (Red.) (1996). *Post Theory*. Madison, Wis University of Wisconsin Press.
- Bradbury M. & McFarlane J. (Red.). (1991) [1978]. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books.
- Braaten, L. T. (1972). *Roman og film: en studie over forholdet mellom ord og bilde*. Oslo: Gyldendal.
- Braaten, L. T. (1995). *Filmfortelling og subjektivitet*. Stavanger: Universitetsforlaget AS. (Publisert første gang 1984).
- Braaten, L. T. & Solum, O (1997). Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet: noen tendenser i norsk film. I Iversen, G. & Solum, O., *Nærbilder: artikler om norsk filmhistorie* (s. 45-59). Oslo: Universitetsforlaget.
- Branigan, E. (1976). Formal Permutations of the Point of View Shot. *Screen*, 16(3) 54-63.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Hentet fra Ebrary.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge
- Bremner, A., Holt, N., Passer, M., Smith, R., Sutherland, E & Vlieg, M. L.W. (2009). *Psychology: The Science of Mind and Behaviour*. Maidenhead: McGraw- Hill.
- Brinton, J. P. (1947). Subjective Camera or Subjective Audience? *Hollywood Quarterly*, 2(4), 359-366.
- Buckland, W. (2009). Making Sense of *Lost Highway*. I Buckland, W. (Red.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (s. 42-61). Singapore: Blackwell Publishing Ltd.
- Carroll, N. (1988) Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(4) 489-499.
- Carroll, N (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Singapore: Blackwell Publishing.
- Carroll, N. (2011). On Some Affective Relations Between Audiences and the Characters. I Coplan, A., og Goldie, P. (Red.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (s. 162-184). Oxford: Oxford University Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Coplan., A. og Goldie., P. (2011). Introduction. I Coplan, A., & Goldie, P. (Red.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (s. IX-XLVII). Oxford: Oxford

University Press.

- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow – the Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.
- Decety, J. & Meyer, M. (2008). From Emotion Resonance to Emphatic Understanding: A Social Developmental Neuroscience Account, *Development and Psychopathology* 20(4), 1053-1080. doi:10.1017/S0954579408000503
- Decety, J., Hoeckner, B., Nusbaum, H. og Wyatt, E. W. (2011). Film Music Influences: How Viewers Relate to Movie Characters. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5(2), 146–153. doi: 10.1037/a0021544
- Eder, J. (2006). Ways of Being Close to Characters. *Film Studies*, (8), 68-80.
- Eder, J. (2010). Understanding Characters. *Projections*, 4(1), 16–40. doi: 10.3167/proj.2010.040103
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Elsaesser, T. (2009). "The Mind-game Film", I *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Buckland, W. (Red.)). Singapore: Blackwell Publishing Ltd.
- Engelstad, A. (2015). *Film og fortelling*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Iaconobi, M. (2011). Within Each Other: Neural Mechanisms for Empathy in the Primate Brain. I Coplan, A., og Goldie, P. (Red.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (s. 45-57). Oxford: Oxford University Press
- Falldalen, J. I. (2011). Nordisk filmpris 2011 – Musikk for svarte tangenter. Hentet 02. mai 2015, fra <http://rushprint.no/2011/9/musikk-for-svarte-tangenter/>
- Fiske, S. & Taylor, S. (2013). *Social Cognition: From Brains to Culture* (2. utg.). Los Angeles: SAGE
- Fodstad, J. C. (2014). Kunsten å klippe Blind, hentet fra: <http://rushprint.no/2014/03/kunsten-a-klippe-blind/>, [Lest 12.03.2015].
- Fredericksen, D. (2009). Hugo Münsterberg. I: Livingston, P. & Plantinga, C. (Red.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s. 422-434). Hoboken: Taylor & Francis.
- Fuglsang Bliksted, V., Kjær Vandborg, S. og Østergaard Christensen, T. (2012) Kognitive behandlingsformer ved skizofreni I Arendt, Mikkel og Rosenberg, Nicole K. Rosenberg (Red.) *Kognitiv terapi. Nyeste utvikling* (s. 79-115). København: Hans Reitzels Forlag.
- Garety, P.A. & Hemsley, D.R. (1994). *Delusions*. London: Psychology Press.
- Gaut, B. (1999). Identification and Emotion in Narrative film. I Plantinga, C. R., og Smith,

- G. M. (Red.), *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (s. 200-216). Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- Gjelsvik, A. (2007). Med deg selv som detektor: Film, følelser og teorier om engasjement for fiksjon, I Erstad, O & Solum, O. (Red.), *Følelser for film*. Dimograf, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Gjelsvik, A. (2014). Analysen: Mot naturen (2014), Hentet 12. mars 2015, fra <http://montages.no/2014/09/analysen-mot-naturen-2014/>
- Goldman. A. I. (2011). Two Routes to Empathy: Insights from Cognitive Neuroscience. I Coplan, A., og Goldie, P. (red.), *Empathy: Philosophical and Ppsychological Perspectives* (s. 31-44). Oxford: Oxford University Press.
- Gripsrud, J. (2011). *Mediekultur, mediesamfunn*. (4. utg). Oslo: Universitetsforlaget.
- Grodal, T. K. (2009). *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Haaland, A. (1969). Den modne Nietzsche, og den overmodne, I *Moralens genealogi: et stridsskrift [Moralens genealogi: et stridsskrift]*. Overs. av Arlid Haaland. Oslo: Gyldendal.
- Hagen, E. B. (2014, 24. september). Knut Hamsun. I Store norske leksikon. Hentet 5. mai 2015 fra https://snl.no/Knut_Hamsun
- Hallam, J., & Marshment, M. (2000). *Realism and popular cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Hasson, U., Knappmeyer, B., Landesman, Heeger, D. J., O., Rubin, N. og Vallines, I (2008). Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections* 2(1), 1–26. doi: 10.3167/proj.2008.020102
- Helsedirektoratet. (2013). *ICD-10: Den internasjonale statistiske klassifikasjonen av sykdommer og beslektede helseproblemer* (10. rev.). Hentet 03 januar 2015, fra <http://finnkode.kith.no/>
- Håkonsen, K. M. (2010) [2009]. *Innføring i psykologi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Kawin, B. F. (1978). *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Keysers, C., Wicker, B., Gazzola, V., Antong, J.L., Fogassi, L. & Gallese, V. (2006). A Touching Sight: SII/PV Activation during the Observation and Experience of Touch. I *Neuron*, 42(2) , 335–346. doi: 19.1016/S0896-6273(04)00156-4
- Knight, D. (2006). In Fictional Shoes: Mental Simulation and Fiction. I Carroll og Choi (Red.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology* (s. 271-280). Malden: Blackwell Publishing Ltd.

- Kovács, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980* (*Cinema and Modernity*) Chicago: The University of Chicago Press.
- Kristeva, J. (1994) [1989]. *Svart sol: depresjon og melankoli [Soleil Noir. Dépression et mélancolie]*. Overs. av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Kristansen, L. O. (2014). En samtale med Eskil Vogt – del 2, Hentet 05 mars 2015, fra <http://montages.no/2014/03/en-samtale-med-eskil-vogt-del-2/>
- Lothe, J. (2003) [1994]. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. (2. utg). Oslo: Universitetsforlaget
- Matlin, M. W. (2009). *Cognitive psychology*. [New York]: John Wiley & Sons.
- McFarlane, J. (1991) [1978]. "The Mind of Modernism". I Bradbury M. & McFarlane J. (Red.). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930* (s. 71-93). Penguin Books.
- Metz, C. (1991). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. (Oversatt av Michael Taylor). United States of America: Oxford University Press, Inc. (Publisert første gang 1974).
- Mead, G. (1990). The Representation of Fictional Character. I: *Style*, 24(3). Accession Number: 9606211499
- Moreno, J. L. (1953). Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person. I: *The Quarterly of Film Radio and Television* Vol. 7, No. 4 (Summer, 1953), (s. 341-358).
- Moseng, J. S. (2008). Ideologi og film. I: Moseng, J. S. & Bakøy, E. (Red.), *Filmanalytiske tradisjoner* (1. utg) (s. 132-139).. Oslo: Universitetsforlaget.
- Persson, P. (2003). *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press
- Piet, J., & Overby Fjorback, L. (2012). Mindfulness. I I Arendt, M. og Rosenberg, N. K. (Red.), *Kognitiv terapi. Nyeste utvikling* (s. 471-485). København: Hans Reitzels Forlag.
- Reinerth, S. M. (2010/2011). Intersubjective subjectivity? Transdisciplinary challenges in analysing cinematic representations of character interiority. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, hentet 13 oktober 2014, fra: http://cf.hum.uva.nl/narratology/a11_reinert.htm
- Rottem, Ø. (2013, 2. juni). Atle Kittang. I Norsk biografisk leksikon. Hentet 13. mai 2015 fra https://nbl.snl.no/Atle_Kittang.
- Rushton, R. og Bettinson, G. (2010). *What is Film Theory?* Berkshire: McGraw Hill.
- Rushton, R. (2014). Empathic projection in the films of the Dardenne brothers. *Screen* 55(3), 303-316.

- Singer, T., Seymour, B., O'Doherty, J. P., Stephan, K. E., Dolan, R. J. & Frith, C. D. (2006). Empathic neural responses are modulated by the perceived fairness of others. *Nature*, (439) 466–469. doi:10.1038/nature04271
- Sinnerbrink, R. (2012). Stimmung: exploring the aesthetics of mood. *Screen*, 53(2), 148-163.
- Sobscack, V. C. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- Solomon, R. C. (2005). Subjectivity I: (Honderich, T (Red.), *Oxford Companion to Philosophy*. (2. utg). Oxford University Press.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, M. (2011). "Empathy, Expansionism, and the Extended Mind". I: Coplan, A., og Goldie, P. (red.), *Empathy: philosophical and psychological perspectives*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, M. (2014) The pit of naturalism!: neuroscience and the naturalized aesthetics of film I Nannicelli, T. og Taberham, P. (Red.), *Cognitive Media Theory* (s. 27-45). New York: Routledge.
- Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Subjektiv. (2009, 15. februar). I Store norske leksikon. Hentet 22. april, 2015 fra <https://snl.no/subjektiv>
- Sødtholt, D. (2011). Alt skal glemmes, men ikke *Oslo, 31. august*, Hentet 04 juni 2014, fra <http://montages.no/2011/09/alt-skal-glemmes-men-ikke-oslo-31-august/>
- Sæther, S. I. (2014). Regi: Eskil Vogt – et intervju, <https://kosmoramablog.wordpress.com/2014/02/17/regi-eskil-vogt-et-intervju/>, [Lest 12.03.2015].
- Tan, E. (2013). The Empathic Animal Meets the Inquisitive Animal in the Cinema: Notes on a Psychocinematics of Mind Reading. I Shimamura, A. P. (Red.), *Psychocinematics* (s. 337-367). New York: Oxford University Press.
- Thompson, K. (2008). Categorical coherence: A character subjectivity. closer look at [Web log post] Hentet 02 februar, 2015m, fra: <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/10/24/categorical-coherence-a-closer-look-at-character-subjectivity/>
- Turim, M. (1989). *Flashbacks in Film*. New York: Routledge.
- Vaage, M. B. (2007a). Self-reflection: Beyond Conventional Fiction Film Engagement *Nordicom Review*, 30 (2), 159-178.
- Vaage, M. B. (2007b). «Hold pusten når jeg teller til tre!» I I Erstad, O & Solum, O. (Red.), *Følelser for film*. Dimograf, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- Vaage, M. B. (2008). *Seeing is feeling: the function of empathy for the spectator of fiction film*. Doktorgradsavhandling. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Vaage, M. B. (2014). Blinded by familiarity: partiality, morality, and engagement with television series. I Nannicelli, T. og Taberham, P. (red.), *Cognitive Media Theory* (s. 268-284). New York: Routledge.
- Vignemont, F. de & Singer, T. (2007). The Empathic Brain: How, When, and Why? *Trends in Cognitive Sciences*. (10), 435-441. doi: 10.1016/j.tics.2006.08.008
- Wilson, G. N. (1986). *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- World Health Organization (1993). *The ICD-10 classification of mental behavioral disorders. Diagnostic criteria for research*. Geneva: World Health Organisation.

Audiovisuelle kilder:

- Blind*, regi Eskil Vogt 2014. [DVD] Star Media Entertainment.
- Mot naturen*, regi Ole Giæver 2014. [DVD].
- Naboer*, regi Pål Sletaune 2005. [DVD] Nordisk Film Distribusjon.
- Oslo 31.august*, regi Joachim Trier 2011. [Blu-ray] Norsk Filmdistribusjon.

