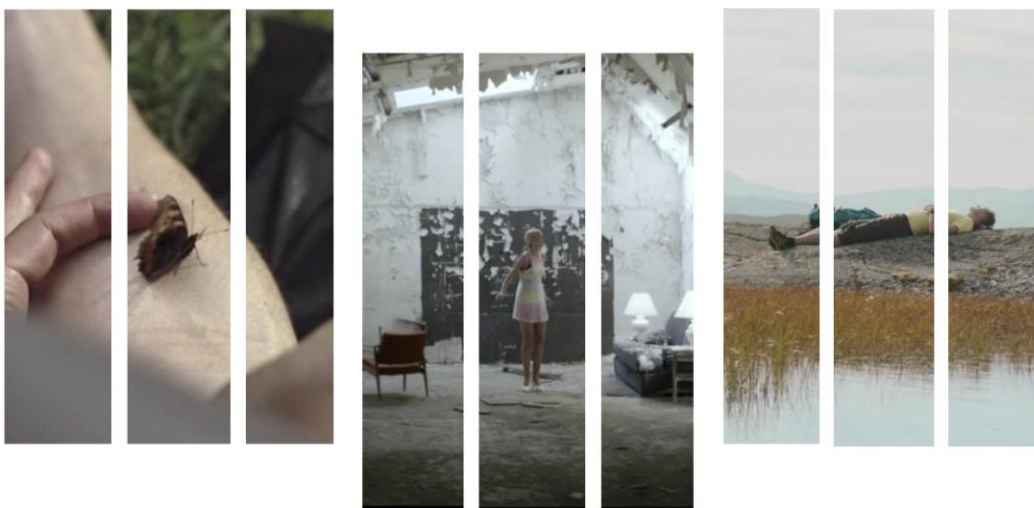


## - Den subjektive opplevelsen -

Hvordan kommer karakterenes subjektive opplevelser  
til uttrykk i nyere norsk film?

- en tematisk og stilistisk analyse av *Oslo, 31.august*, *Mot Naturen* og *Blind*.



Masteroppgave  
Våren 2016  
Kandidatnr: 72  
Høgskolen i Lillehammer

## Forord

Jeg vil benytte anledningen til å takke min veileder Anne-Lise With for to år med veiledning og støtte. Samtidig vil jeg takke min far Truels J. Rigvår for korrekturlesing og mental støtte. Wenche Rigvår, Thomas Fossum Anderssen, Veronica Byfuglien, Synne Nilsen Oppberget og andre familiemedlemmer/venner som har holdt ut med meg under denne stressende, tidkrevende, men ikke minst givende og lærerike tiden.

Takk til alle lærere på høgskolen, og takk for muligheten til å studere film- og fjernsynsvitenskap over en periode på seks år.

## Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b> .....	<b>s.2</b>
<b>Innholdsfortegnelse</b> .....	<b>s.3</b>
<b>Kapittel 1: Innledning og problemstilling</b> .....	<b>s.4</b>
1.1. Oppgavens problemstilling.....	s.4
1.2. Metode og oppgavens struktur.....	s.7
<b>Kapittel 2: Filmbegreper, subjektivitet og filmhistorie</b> .....	<b>s.14</b>
2.1. Filmbegreper og subjektivitet.....	s.14
2.2. Det subjektive blikket i tidlig filmhistorie.....	s.19
<b>Kapittel 3: <i>Oslo, 31.august</i></b> .....	<b>s.25</b>
3.1. Meningsstap, verdiløshet og håpløshet – en tematisk analyse av <i>Oslo, 31. august</i> .....	s.26
3.2. Aksebrudd og disharmoni – en stilistisk analyse av <i>Oslo, 31.august</i> .....	s.40
<b>Kapittel 4: <i>Mot Naturen</i></b> .....	<b>s.62</b>
4.1. Indre frykt, skyldfølelse og mannsrollen – en tematisk analyse av <i>Mot Naturen</i> .....	s.64
4.2. En strøm av tanker – en stilistisk analyse av <i>Mot Naturen</i> .....	s.77
<b>Kapittel 5: <i>Blind</i></b> .....	<b>s.91</b>
5.1. Virkelighetsflukt, forvirring og ensomhet - en tematisk analyse av <i>Blind</i> .....	s.93
5.2. To handlingsplan – En stilistisk analyse av <i>Blind</i> .....	s.105
<b>Kapittel 6: Oppsummering og konklusjon</b> .....	<b>s.126</b>
<b>Kapittel 7: Referanseliste</b> .....	<b>s.130</b>

## Kapittel 1: Innledning og problemstilling

### 1.1 Oppgavens problemstilling

”A film takes us on a journey, offering a patterned experience that engages our minds and emotions. It doesn’t happen by accident. Films are *designated* to have effects on viewers” – Bordwell og Thompson (Bordwell og Thompson, 2010:35).

Fiksjonsfilm gir en unik mulighet til å gjenskape verden rundt oss og hvordan vi oppfatter den. Eller den kan skape noe helt annerledes, noe vi kun har forestilt oss i våre fantasier. Filmens unike egenskap er at den fysisk visualiserer levende bilder fremfor oss i tillegg til at vi hører karakterenes stemmer.

I mange filmer blir karakterenes subjektive opplevelser fremstilt for oss og gir en mulighet til å få et innblikk i filmkarakterenes subjektivitet. På den måten åpner filmen som medium opp for muligheter til å se og forstå andre mennesker på en helt annerledes måte. At noe er subjektivt vil si at all erkjennelse tar utgangspunkt i det erkjennende subjekt, og står som en motpol til objektivisme. Vi følger karakterene tett i deres opplevelser og utvikling underveis som filmen utspiller seg. Gjennom blant annet kamerabruk, musikk, lyd og lys tar filmen oss med på en reise i opplevelser der vi følger utviklingen til karakterene i historien. Tilskueren får mulighet til å ta del i øyeblikkene karakterene opplever og deres indre følelsesliv.

Allerede tilbake i 1916 skrev psykolog Hugo Münsterberg om filmens unike evne til å etterlikne (*mimesis*) en indre virkelighet, som følelser, forestillinger, minne og oppmerksomhet (With, 2003:81). En som tidlig utnyttet seg av disse mulighetene var den franske illusjonisten og filmskaperen George Méliès. Han lagde flere kortfilmer tidlig på 1900-tallet, der han utviklet en rekke med spesialeffekter og nyvinninger som han overførte fra sitt yrke som illusjonist. Fantasien satte ingen grenser.

Den franske filmteoretikeren André Bazin delte inn i to estetiske tendenser for den filmatiske fortellingen; *Den formative retningen* som hadde fokus på bildets form og uttrykk, og den *realistiske retningen* som hevdet at fotografiet og filmen måtte streve etter å være objektive reproduksjoner av virkeligheten: ”Without the creative intervention of man” (Braaten, 1984:11) Bazin var forkjemper for den realistiske retningen innen film og beskrev skillet følgende:

”Those directors who put their faith in the image and those who put their faith in reality” (Bazin, 1967:24).

Bazin beundret filmskapere som forsøkte å gjenskape virkeligheten gjennom dybdefokus, lyd, kontinuitetsklipp, lange tagninger etc. Denne retningen finner vi fremherskende i italiensk neorealisme og fransk poetisk realisme osv. Jean-Luc Godard var en av flere regissører fra den franske nybølge som fant Bazin som en stor inspirasjonskilde (Birkvad i Bakøy og Moseng, 2008:52). Her la man vekt på det innholdsmessige.

Tilhengere av den *formative retningen* var bl.a. Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim og Sergei Eisenstein. Filmretningene sovjetisk montasjefilm, fransk surrealisme og tysk ekspresjonisme føyde seg også inn under den formative retningen. Her ble standard konvensjoner for bildets form og uttrykk satt til side, for heller å legge vekt på det uttrykksmessige. Münsterberg la vekt på filmmediets evne til å etterlikne den *indre verden*. Ved å distansere seg fra den ytre virkelighet kunne filmen anses som kunst. ”Filmen følger heller sinnets lover enn den ytre verdens lover” (Münsterberg i With, 2003:81).

Münsterbergs poeng når det gjelder filmmediets evne til å etterligne den indre verden, er relevant i forhold til min studie. Det var et tema allerede for hundre år siden. Samtidig i min analyse av karaktersubjektivitet vil den realistiske retningen med referanse til Bazin være aktuell. De tre filmene jeg analyserer er alle opptatt av å ha en autentisk estetikk, så vel som bildets form og uttrykk varierer.

Diskusjonen om hvordan film skal bli betraktet som en subjektiv representasjon har lenge blitt drøftet i forbindelse med litteratur. Her oppstod to hovedtradisjoner; den *puristiske* og den *formidlende* tradisjon. I den *puristiske tradisjon* fant man bl.a. George Bluestone og Alfred Estermann som hevdet hovedforskjellen mellom litteratur og film lå i det visuelle og mentale skillet (Braaten, 1984:15). De mente film først og fremst var et visuelt medium som skulle ta utgangspunkt i en mekanisk reproduksjon av omverden. Bakgrunnen for denne argumentasjonen lå i at de mente filmmediet skulle være mest mulig realistisk og ikke vise til karakterenes indre liv. Litteraturen på sin side kunne gjengi karakterenes følelser, drømmer, tanker etc. Denne tradisjon kan man tilknytte Bazin og den realistiske retningen

Den andre tradisjonen kaller man den *formidlende tradisjon* som ble representert bl.a. av Sergei Eisenstein og Robert Richardson. De hevdet film og litteratur benyttet seg av liknende fortellerteknikker og ønsket et felles teoretisk fundament. Den formidlende tradisjonen var mer åpen for en videreformidling av metoder og begreper fra litteraturvitenskapen over til filmvitenskapen (Braaten, 1984:18). Derfor ble det mer åpent å vise til karakterenes indre liv ved ulike fortellerteknikker, slik som litteraturen gjorde.

Det er kanskje en større utfordring å vise tanker på film enn i litteratur. Filmen som medium har lenge vært opptatt av å beskrive karakterer gjennom deres handling: ”Show, don’t tell it”. Dette kan synes å legge begrensinger på muligheten for skildring av karakterens subjektivitet. F.eks. har bruken av voice-over i filmer blitt betraktet som ufilmisk (Hughes, 2011). Fra litteraturen har vi ofte den klassiske jeg-personen som veileder oss gjennom historien. Denne synsvinkelen kan overflyttes til filmen, men ikke kun ved bruk av en voice-over.

Jeg vil i min oppgave se på diverse fortellergrep filmen tar i bruk i dag for å fremme karaktersubjektivitet i film. Jeg vil utforske hvordan filmens forteller geleider oss gjennom historien og hvordan tilskuerens forhold blir til protagonisten i filmen etableres.

Dette bringer meg over til oppgavens problemstilling:

Hvordan kommer karakterenes subjektive opplevelser til uttrykk i nyere norsk film? Jeg vil i denne oppgaven undersøke hvordan tre filmer lar tilskueren ta del i karakterenes liv, ved å skrive tre tekstanalyser av filmenes tema og stil i *Oslo, 31.august* (2011), *Mot Naturen* (2014), og *Blind* (2014).

Felles for filmene er at de omtales som smale kvalitetsfilmer. De opplevde ikke store kinosuksesser, men nådde ut til et begrenset publikum. De har fått en rekke priser både innenlands og utenlands, og er av høy kvalitet. Grunnen til at jeg har valgt ut akkurat de filmene er for deres aktualitet (de er alle relativt nye), og for at de alle har ulike måter å fremstille ett førstepersons perspektiv på. Den subjektive opplevelsen til protagonistene uttrykkes ved ulike filmatiske teknikker, samt at de deler noen likheter som jeg i det følgende også vil utforske.

Ved å analysere hvordan de tre overnevnte filmene fremmer det subjektive perspektivet til protagonistene, har jeg som mål å se hvilke teknikker som brukes for at vi som tilskuere knytter ett nært bånd til karakteren.

## **1.2 Oppgavens metode og struktur**

For å få svar på min problemstilling har jeg skrevet en kvalitativ tekstanalyse av tre norske filmer. Jeg har valgt ut norsk film fordi det er filmer fra min egen kulturkrets og jeg har fått mulighet til å delta på foredrag hvor regissørene har delt sine tanker om filmene.

Selve prosessen med å skrive på oppgaven startet tregt. Jeg begynte i 2014 å lese engelsk fagstoff for film fra 1960/70-tallet, men fant det hele veldig tungt. Dessuten var det utfordrende å utdype hva oppgaven min skulle handle om, da jeg manglet nødvendige fagbegreper og kunnskap om temaet. Jeg visste jeg ville skrive om subjektivitet i film, men hvordan jeg skulle gå frem var krevende.

Den første boken jeg fant nyttig var Lars Thomas Braatens "Filmfortelling og subjektivitet" (1984). Det var i november og etter henvising fra veileder jeg ble sittende med denne boken i fanget. Etter å ha lest Braatens bok klarte jeg å definere en problemstilling og ting falt mer på plass. I boken fant jeg mange nyttige begreper som jeg kunne bruke i analysene mine. Særlig var det tre begreper om gjengivelse av person subjektivisering som gjorde at jeg kunne gå fremover med oppgaven min. Siden Braatens bok er fra 1984 supplerer jeg den med andre teorier og begreper Audun Engelstad gjør anvendelig i sin bok fra 2015 "Film og Fortelling". Etter å ha forsøkt å lese eldre litteratur ble jeg svært takknemlig for at denne boken på norsk kunne gi en så omgjengelig og presis forklaring på kjente filmfaglige begreper.

Bordwell og Thompson virker samtidig som en naturlig grunnstøtte der de står som selve filmguruene blant filmteoretikerne. Bøkene "Film History: An introduction" (2003), samt "Film Art: An introduction" (2010) vil bli henvist til i oppgaven min.

Jeg har valgt å dele opp analysene av filmene i to deler. En tematisk analysedel og en stilistisk analyse. Det er her nødvendig å se dem som en helhet og ikke adskilte deler som

er uavhengige av hverandre. I den tematiske analysen kan jeg ikke unngå å nevne det stilistiske. Grunnen til at jeg har valgt å skrive en tematisk og stilistisk analyse av hver av filmene er fordi analysen blir mer oversiktlig ved at jeg gir hver av delene et tyngdepunkt. Analysedelene henger sammen og vil naturlig flettes inn i hverandre. Stiltrekk fra filmene vil nevnes i den tematiske analysen, og omvendt. Først kort om hva en tematisk og stilistisk analyse er.

### **Tematisk analyse**

Å skrive tematisk analyse er en fortolkningskunst. Formålet er å se på filmen som helhet og beskrive hva den enkelte film sier om ett eller flere temaer. Filmens tema betyr hva som er dens underliggende tanke, altså en underliggende mening eller idé. Det finnes ikke et konkret svar på hva temaet er, men fortolkeren skal undersøke hvordan tema blir behandlet i filmen og hva filmen sier om temaet. Hans-Georg Gadamer sier et tematisk fokus er basert på egne interesser i filmopplevelsen, og hvilken kunnskap, interesser og erfaring vi har tilegnet oss fra før. Formålet er ikke å finne ut forfatterens egen mening med boken/filmen. Utfordringen ligger i å forstå forfatteren bedre enn han/hun har forstått seg selv (With og Rommetveit, 2008:111).

Fortolkningskunst skapes gjennom vårt møte med filmen og oss som meningsprodusenter (fortolkere). En tematisk analyse går derfor ut på å fortolke og lete etter skjulte lag i verket som knyttes opp mot helheten. Hva tror man filmen vil fortelle? Det finnes ingen konkrete fasitsvar underveis, men man må ha støtte av en god selvforståelse og refleksjon omkring hvordan man fortolker en tekst.

Den tematiske analysen har blitt kritisert for å lage generelle og vage tolkninger av filmer. Bordwell og Thompson kritiserer den tematiske analysen for å skape for abstrakte og generelle tolkninger. Fortolkningen inviterer til en implisitt mening. Tolkningen vil variere fra person til person, og fremlegge ulike temaer og kan føre til abstrakte og vide tematiske analyser.

Formålet med en tematisk analyse er ikke å fastslå et fasitsvar på hva temaet er, men *hvordan* temaet blir behandlet i filmen og hva filmen sier om temaet (With og Rommetveit, 2008:110). Filosof og hermeneutiker, Hans-Georg Gadamer, sier

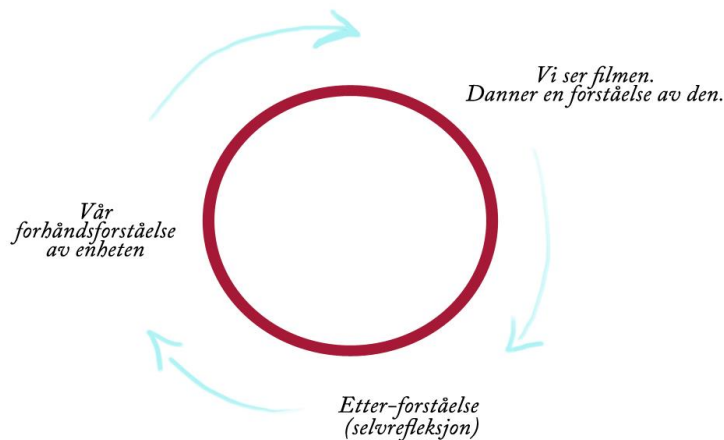


fortolkning er en uendelig prosess der det alltid vil være plass til meningsbrytninger og ulike fortolkning. Humaniora blir en kontrast til empiriske og naturvitenskapelige metoder, som blir uegnet i en slik fortolkningsprosess. Filmens tema stiller krav til menneskelig forståelse og fortolkning. Vi velger ut et tematisk fokus basert på egne interesser i filmopplevelsen, og hvilken kunnskap, interesser og erfaring vi har tilegnet oss fra før. Metaforer som ”grave fram” og ”avdekke” kan betegne en tematisk analyse som beveger seg fra overflaten til dypere lag nedover. Man starter analysen med å se på overflaten der beskrivelser av karakterer, handling og argumenter beskrives. Deretter fortsetter man med en utdypende beskrivelse av verdier karakterene har og argumenter som man bygger på (Østby, Helland, Knapskog, Larsen, 2007:74).

Gadamer snakket om en forståelseshorisont. Hans påstand var at man kun kan forstå noe, en tekst, person eller en handling hvis man allerede har en felles forforståelse (at man har en ”overlapp” mellom ens egen forståelseshorisont og det man ønsker å forstå) (Pésceli, 2003: 42). Dette fører til en horisontsammensmelting.

Ved å analysere den hermeneutiske sirkel (illustrasjon 1), ser vi hvordan vi kan gå frem i å fortolke en film. Ved å peke på enkeltscener og fortolkninger av dens formål kan man sette den opp mot en overordnet tematikk. Når vi skal fortolke noe nytt bruker vi den kunnskapen vi allerede har (forforståelse) til å fortolke hva som skjer i historien.

For å forstå noe med mening (tekst, bilde, film etc.), må vi gå ut ifra vår egen forforståelse av enheten. Seerens første posisjon i sirkelen står med sine fordommer mot filmen. Gjennom en fortolkningsprosess som starter med seerens forhåndsforståelse, ser den filmen som skal tolkes utfra del og helhet. Til slutt skal seeren oppnå en etterforståelse. Han/hun sine opprinnelige fordommer mot filmen er revurdert og en utdypet forståelse av filmen forekommer (selvrefleksjon) (Alnes, 2015)



(Illustrasjon 1)

Fortolkningskunst skapes gjennom vårt møte med filmen og oss som meningsprodusenter (fortolkere). En tematisk analyse går derfor ut på å fortolke og lete etter skjulte lag i filmen som knyttes opp mot helheten.

Jeg vil i mine analyser av filmene *Oslo*, *31.august*, *Mot Naturen* og *Blind* fordype meg i enkeltscener som kan understøtte min fortolkning over hva temaet er. Ved å peke på enkeltscener og fortolkninger av deres formål kan jeg sette de opp mot den overordnede tematikken i filmen, slik jeg har valgt å fortolke den. Etter analysene av filmene vil jeg oppsummere og reflektere over funn som jeg har kommet frem til.

### Stilistisk analyse

I "Film Art: an introduction" (2010) av Bordwell og Thompson skriver de om filmens to systemer: filmens form og filmens stil. Filmens form er summen av alle delene i filmen og hvordan det blir satt sammen for å lage mønstre, repetisjon, variasjon, historielinjer og rollefigurenes karaktertrekk (Bordwell og Thompson, 2010:37). Dette kaller Bordwell og Thompson det formelle systemet som angår filmens narrative, eller ikke narrative karakter.

Det andre systemet kaller de det stilistiske systemet. Filmens stil er hvordan man bruker de ulike filmteknikkene. De delers opp i fire kategorier: 1. *mise-en-scène* (hvordan

omgivelsene ser ut, hvor karakterer, objekter etc. blir plassert i bildet). 2. *kinematografi* (bruk av kameraer og andre maskiner for å ta opp bilder/lyder). 3. *redigering* (hvordan man setter filmen sammen). 4. *lyd* (Bordwell og Thompson, 2010:37).

Bordwell og Thompson skriver at de to systemene ikke kan skilles fra hverandre. Alt innhold kommer til oss som form. Ved å sammenblende både det formelle systemet og stilistiske systemet er man på vei til å finne hele filmens form.

Filmstil kan også bli omtalt i et mer ”snevert” begrep. Det vil si at man ser på en enkel filmperiode, eller enkeltverk, som har spesielle lysforhold, farger, lyd etc. Her kan man påpeke trekk fra f.eks. en filmperiode eller en film-auteurs stilistiske særpreget (Birkvad, 2008:52).

Jeg vil i de stilistiske analysene av filmene se på begge stilforståelsene. Den brede forståelsen representert av Bordwell og Thompson; hvordan stil vekker våre følelser og former vår tolkning gjennom filmteknikker. Samtidig vil jeg se på filmbevegelser som modernisme og fransk nybølge, og trekke stilistiske paralleller opp til filmene som blir analysert. Jeg vil likedan bruke samme framgangsmåte som jeg brukte i den tematiske analysen, og se på enkeltscener for å knytte opp mot helheten. I den stilistiske analysen vil jeg se nærmere på hvilke stilgrep som er tatt i bruk for å formidle tema og oppgavens problemstilling: Hvordan karakterenes subjektivitet kommer til uttrykk gjennom fortellerteknikker.

## **Struktur**

Jeg har valgt å dele oppgaven min inn i 7 kapitler.

*Kapittel 1.* tar for seg filmens **innledning / problemstilling (1.1)**. I innledningen går jeg inn på subjektivitetforståelsen i filmteori der Münsterberg og Andre Bazin blir omtalt. I andre del av kapitlet vil jeg presentere **oppgavens metode og struktur (1.2)**. Jeg skriver her kort om relevant litteratur for oppgaven og litt om hvordan prosessen har vært. Videre går jeg over til å definere hva en tematisk og stilistisk analyse er. Her henviser jeg til “Filmanalytiske tradisjoner” 2008, med With og Rommetveit sine tekster

om tematisk analyse, samt Birkvads tekst om stilanalyse. Her supplerer jeg også med litteratur fra “Metodebok for mediefag” (2007) og “Film Art: An introduction” (2010).

*Kapittel 2.* går inn på subjektivitetsbegrepet der jeg vil hente frem filmteoretiker Lars Thomas Braaten sin bok ”Filmfortelling og subjektivitet” (1984) der han deler inn en førstepersons synvinkel inn i tre kategorier. Kapittelet kaller jeg **Filmbegreper og subjektivitet (2.1)**. Neste del består av en begrepsliste. Her bruker jeg flere begreper hentet fra Audun Engelstad sin bok ”Film og fortelling” (2015). Begrepene fungerer som mine redskaper i oppgaven og gir meg mulighet til å fortolke på best mulig måte. Dvs. være mest mulig presis og få et bedre sammenlikningsgrunnlag.

Videre fra Braaten og begrepslisten ser jeg på filmhistorien og filmene jeg skal skrive om i **Det subjektive blikket i tidlig filmhistorie (2.2)**. Jeg vil kort gjøre rede for noen tidlige filmbevegelser der estetikk står i sentrum. Her vil jeg begynne med fransk impresjonisme, for så bevege meg over til tysk ekspresjonisme og til slutt filmatisk modernisme. Formålet mitt ved å gå tilbake til tidlig filmhistorie er for å trekke historiske linjer, se sammenheng og påpeke estetiske tradisjoner som går igjen i de norske nye filmene. Jeg vil se hvordan filmene brukte ulike filmatiske teknikker og stilistiske kjennetegn for å fremme karakterenes subjektive følelser. Dermed vil jeg se filmene i lys av en filmvitenskapelig kontekst. Jeg vil i denne delen referere til Bordwell og Thompson, samt Engelstad.

*Kapittel 3.* består av en **tematisk analyse (3.1)**, samt en **stilistisk analyse (3.2)** av *Oslo, 31.august*.

I den stilistiske analysen av *Oslo, 31.august* har jeg valgt å trekke paralleller til både den modernistiske filmen *Sult* og den franske nybølgefilmen *À bout de souffle*. Dette med den hensikt å se på hvordan filmene har valgt å utføre liknende stilmessige grep og fortellerteknikker som kan knytte *Oslo, 31.august* til den modernistiske tradisjon, samt fransk nybølge. Jeg vil avslutningsvis oppsummere mine analytiske funn.

I *kapittel 4.* blir *Mot Naturen* analysert ut ifra samme struktur som *Oslo, 31.august*. Det

vil bli en **tematisk (4.1)** og **stilistisk (4.2)** analysedel. I denne analysen har jeg valgt å legge mer fokus på fortellerstemme og narrasjon. Lyden blir en viktig del av filmen der en indre monolog dominerer lydbildet, samtidig som filmen åpner opp for en intern fokalisering av protagonistens indre tanker. Dette i kontrast til *Oslo, 31.august* der vi stort sett kun ser det som skjer rundt protagonisten og ikke får tilgang til hans “indre verden”:

I *kapittel 5*. analyserer jeg *Blind* som en **tematisk (5.1)** og en **stilistisk (5.2)** analyse. Jeg har valgt å analysere denne filmen til slutt for det er her vi får mest tilgang til protagonisten Ingrid's visuelle tanker. I store deler av filmen skildres karakterens fantasifortellinger og vi får gjennomgående tilgang til hennes indre verden. I den tematiske og stilistiske analysen vil jeg se på begrepet *mind-games* og spesielt se hvordan filmen viser flere handlingsplan.

Rekkefølgen fra den første filmen til den tredje filmen vil vise ulike måter å gjenspeile en karakters subjektive sinnsstemning på. Fra å vise det gjennomgående i ytre omgivelser (som *Oslo, 31.august* er et eksempel på), til at tilskueren får se hva som skjer i karakterenes indre fantasier (*Blind*).

*Kapittel 6*. vil bestå av en **oppsummering og konklusjon (6.1)** der jeg sammenlikner de tre filmene/analysene.

*Kapittel 7*. vil bestå av en **referanseliste (7.1)**.

## Kapittel 2

### 2.1 Filmbegreper og subjektivitet

Vi har allerede i oppgavens innledning sett på hvilke hovedtradisjoner som tidlig oppstod i drøftelsen av en subjektiv representasjon på film. Men hvilke begrep bruker man for å betegne subjektivitet i dag på film? Og hvilke fortellertekniske grep anvender man for å vise en karaktersubjektivitet for tilskueren? Jeg vil prøve å besvare dette i delen under. Her vil jeg skrive om Lars Thomas Braatens tre kategorier for en filmatisk representasjon av en førstepersons synsvinkel. Siste del vil bestå av en begrepsliste.

I film følger vi som oftest en protagonist i bildet. Det er gjennom han/hun vi fortolker og til tider deler karakterenes erfaringer, sanseintrykk, følelser og stemningsleie. At noe er subjektivt vil si at det utgår fra et subjekt i filmen og at form blir oppfattet fra subjektet. Sannhetsspørsmålet får et relativt forhold til fortellerens synsvinkel. Det opplevende jeget fortolker og oppfatter verden rundt seg fra sin særegne posisjon. Subjektivitetsbegrepet kan videre brukes til å betegne en indre *psykisk* virkelighet til forskjell fra en ytre, *fysisk* virkelighet” (Braaten, 1984:9).

Filmviter Lars Thomas Braaten deler inn tre ulike filmatiske gjengivelser av person subjektivisering. Jeg har laget en illustrasjon over hans tre kategorier i eksempelet under.

### Braatens tre kategorier

for filmatisk gjengivelse av 1.persons synsvinkel

1. Perseptuelt subjektiv kamerainnstilling (POV)	2. Konseptuelt subjektiv kamerainnstilling	3. “Subjektivisering av det objektive”
Gjengir subjektive visjoner og opplevelser hos karakteren	Karakterens mentalitet: tanker, drømmer, erindringer, flashbacks fremstilles	Sentraliserer hovedkarakteren
Kamerainnstillingen overtar og imiterer blikkretningen til karakteren	Blikket vendes innover mot en indre bildestrøm	Karakteren kan være med i filmbildet, eller stå i forhold til det
Voice-over: mest direkte måten å gjengi en 1.persons synsvinkel	Overgangene angis ofte ved ett “fraværende blikk”, lydeffekt, ufokus etc	Bevisst utnyttelse av nærbilder
		Bruk av farge/lys kan avspeile karakterens indre subjektive forhold til de fortalte begivenheter

(Braaten, 1984: 81)

### 1. Perseptuelt subjektiv kamerainnstilling (POV):

En slik kamerainnstilling viser direkte fra karakterens subjektive synsvinkel. Kameraet overtar og imiterer karakterens blikkretning. Det gjør at vi får se *med* karakteren ut i det *ytre* rommet. Denne kamerainnstillingen er den mest direkte gjengivelsen av karakterens subjektive opplevelse. Overgangen til en perseptuelt kamerainnstilling skjer ofte ved at karakteren filmes i et nært utsnitt, for så i neste innstilling at kameraet overtar dens blikkretning. Hvis karakteren beveger blikket bortover i rommet, vil følgelig kameraet panorere den retningen han/hun ser og imitere synsperspektivet. På lydsiden er voice-over den mest direkte formen for å uttrykke en førstpersons synsvinkel (Braaten, 1984:29).

Et tidlig filmeksempel på en perseptuelt subjektiv kamerainnstilling var *Lady in the Lake* (1947) av Robert Montgomery. Filmen skapte furore hos filmkritikerne, noe som har fulgt med den helt til den dag i dag. Den blir fortsatt omtalt som et ”klassisk” eksempel på hvordan førstehåndsperspektiv *ikke* skal utføres. Filmkameraet ble festet til protagonistens hjelm og filmet uavbrutt fra en perseptuelt subjektiv synsvinkel (POV). Protagonisten selv var aldri synlig i billedutsnittet, med unntak av hender og føtter som syntes på kanten av utsnittet, eller når han så seg selv i et speil. Filmen fikk massiv kritikk fra flere som mente det var en for bokstavelig tilnærming til jeg-begrepet. Ved kun å skildre fra en perseptuelt subjektiv blikkretning ble filmens kunstneriske muligheter begrenset (Braaten, 1984:30). Kritikerne etterlyste at man kunne filme karakteren både ”utenifra” og ”innenifra”, noe som ville gi et bredere innblikk i karakterens mentalitet.

Å filme fra et POV avskrekket likevel ikke filmregissørene helt. En ny film som kun viser fra den perseptuelle opplevelsen er den russisk/amerikanske filmen *Hardcore Henry* (2015). Hele filmen er filmet fra et førstehåndsperspektiv og gjentar den filmatiske teknikken som fikk slakt et halvt århundre tidligere.

Gaspar Noés film *Enter the Void* (2009) utmerker seg også som et liknende filmeksempel som i store deler av filmen viser fra en perseptuelt subjektiv synsvinkel. Men her får vi også se hvordan protagonisten hallusinerer når han tar dop og opplever ulike figurer og

mønstre som en effekt av rusen. Tilskueren får da en tilgang til karakterens indre opplevelser ved konseptuelt subjektiv kamerainnstilling. Det oppfyller kritikernes ønske om innsyn i karakterens indre.

## 2. Konseptuelt subjektiv kamerainnstilling:

Konseptuelt subjektiv kamerainnstilling viser hva karakteren ser for seg i sitt indre. Filmen visualiserer karakterens indre bilder fremfor oss, der tanker, drømmer, erindringer, flashbacks etc. forekommer. Den konseptuelt subjektive innstillingen er basert på å vende blikket *innover* mot en indre virkelighet, i motsetning til å se *utover* på ting og fenomener i det ytre rom (Braaten, 1984: 105).

Det blir brukt ulike markeringer for å tre inn i karakterens sinn. Selve overgangen kan skje på flere måter. Deriblant at karakteren blir fraværende i blikket, en lydeffekt forekommer, uskarpe bilder, forvrenging av perspektiv osv. Bordwell har et annet begrep på denne kamerainnstillingen: *mental subjectivity*. Dvs. skildringer av karakterens drømmer, fantasier, erindringer etc. Evt. kan man også høre karakterens indre tanker gjennom en voice-over på lydsporet (Bordwell og Thompson, 2010: 177).

## 3. ”Subjektivisering av det objektive” :

Denne teknikken innebærer en fortellermessig identifikasjon med en bestemt person i filmbildet (Braaten, 1984:81). I samme innstilling ser vi karakteren og det den ser på. Kameraet bruker utenifra-registrerte-kamerainnstillinger som inkluderer hovedkarakteren i bildet, eller viser bilder som står i direkte forhold til denne opplevelsen (Braaten, 1984:31). Det er vanlig å filme nært på karakteren for lettere å se mimikk og diverse sanseintrykk som tydeliggjør hva karakterene legger merke til. Her kan man trekke parallellen til et narrativt interessefokus, der vi knytter en nærhet til karakteren og fortolker dens sanseintrykk, følelser, erfaringer etc.

Også visuelt kan filmen angi en bestemt karakters subjektive forhold til og styring av de fortalte begivenheter. Ved f.eks. bruk av karakteristiske farger i mise-en-scène kan man gi en pekepinn på følelsesstemningen til den sentrerte karakteren. Om filmbildet gjennomgående bærer preg av sterke kontraster og farger kan dette imitere en karakters



fascinasjon, lykkefølelse, eller håpefullhet for omverden. Om vi derimot blir vitne til gråbelagte vegger, duse fargespektre, generelt dystre omgivelser kan dette være indikasjoner på en deprimert karakter som ser omverden i et negativt/trist synsbilde. Skrekkfilmer har en svært markant effektbruk i form av lysbruk. Ved mørke lyssettinger opprettholder skrekkfilmen en stemningsladet stemning, og kan skjule store deler av mise-en-scène for oss.

Braatens inndeling av en filmatisk gjengivelse av en førstepersons synsvinkel, er fruktbare begreper å benytte i filmanalysene, supplert av andre narrative begreper. Jeg har nedenunder laget en liste med begreper som vil være nyttig å gjøre rede for før analysene.

Narrativt interessefokus:

Når fortellingen følger en karakter i filmen over en tidsperiode og vi får en nærhet til karakteren der vi fortolker karakterenes erfaringer, sanseintrykk, følelser og stemningsleie (Engelstad, 2015:168).

Relasjonell kunnskapsmengde:

Et begrep som blir brukt til å beskrive hvor stor kunnskapsmengde vi får, er *relasjonelt*. I filmen kan man som tilskuer enten få vite mer enn karakterene, mindre, eller få tildelt lik mengde med informasjon om fortellingens univers. (Engelstad, 2015:169).

*Et tilbakeholdent perspektivbruk* innebærer at vi som tilskuere får begrenset tilgang til informasjon om karakterens planer og handlinger. Det perspektivet filmen viser fra kan derfor virke ekskluderende. Dette kaller David Bordwell ”restricted narration”.

Fokalisering:

Film fremstiller karakterenes erfaringer på ulike måter. I filmen kan man se *på* karakterene, og *med* dem. Fokalisering handler ikke utelukkende om hvem som ser på, det er også forbundet med hva karakteren ser på, og hvordan blikket arter seg. Det vil si hvilke følelser/holdninger og opplevelser som fremmes eller føles av objektet blikket møter (Engelstad, 2015:173). Fokalisering er subjektivt forankret i karakteren, og

innenfor karakterens synsvidde. Derfor skiller begrepet seg fra *perspektiv*, som kan vise utenfor karakterens synsfelt.

Ved å se nærmere på begrepet fokalisering, kan man dele den opp i to grupper. *Intern fokalisering* og *ekstern fokalisering*.

*Intern fokalisering* innebærer at tilskueren tar del i samme syn- og sanseinntrykk som karakteren i filmen. Vi inntar samme ståsted som karakteren, og ser det samme som den. Det betyr vi vil se på akkurat samme måte som karakteren, og dens sinnstilstand kan påvirke formidlingen av synet. Indre fantasier, drømmer, hallusinasjoner havner også inn under denne gruppen.

*Ekstern fokalisering* har vi når karakteren selv er objektet for fokalisering. Vi ser han/hun i bildet, men synet er ikke fra en konkret person som ser på. Det er fortellerinstansen som styrer hva vi skal se og hvordan.

*Dobbel fokalisering* innebærer tilfeller der karakteren har det dominerende perspektivet, men kan også sees utenfra. Man ser *med* karakteren og får innblikk i karakterens opplevelser av omverden. Samtidig kan man også se *på* karakteren og få tilgang til hvordan karakteren kan oppfattes.

*Projisert fokalisering* er når formidlingen av omgivelsene er et resultat av karakterens indre blikk (Engelstad, 2015:245).

Intern fortellerposisjon:

Når filmens forteller befinner seg i samme univers som handlingen utspiller seg i, som oftest i form av en karakter.

Stream-of-consciousness (Bevissthetsstrøm) i film:

Bevissthetsstrøm betegner den filmatiske representasjon av mentale prosesser (tanker, fantasier, erindringer, drømmer, forestillinger) til karakterene i filmen (Braaten, 1984:35). Bevissthetsstrømmen kan visuelt presenteres foran oss med bilder, og / eller i form av voice-over på lydsporet (beslektet med "den indre monolog").

## 2.2. Det subjektive blikket i tidlig filmhistorie

Før jeg starter å skrive om filmene vil jeg kort gjøre rede for noen tidlige filmbevegelser som satte skildringer av karakterenes subjektivitet i fremsetet. Her finner vi fransk impresjonisme og tysk ekspresjonisme som hadde sin storhetstid på 1920-tallet. Senere kom filmatisk modernisme på 50/60-tallet med ”the shock of the new”. Bordwell påpeker at den allerede startet på 1940-tallet med italiensk neorealisme (Bordwell og Thompson, 2003:357)

**Fransk impresjonisme** hadde sitt høydepunkt i årene etter første verdenskrig (1918 til 1927) Til tross for økonomisk krise og problemer med gjenreisning etter krigen, skulle nedgangen føre til at en ny generasjon filmskapere kunne tre frem (Bordwell og Thompson, 2003:85). Frankrike stod på bar bakke etter krigen, men benyttet denne muligheten til å utforske filmen som kunstform. Fransk impresjonisme ville fange karakterenes flyktige øyeblikk. Fransk impresjonisme videreføret det Münsterberg la vekt på; filmens evne til å etterlikne en indre virkelighet, som følelser, forestillinger, minne og oppmerksomhet (se side 4).

Fransk impresjonisme satte fokus på den stilistiske innovasjonen, der kamerabruk, lyd, lys etc. var viktige elementer. Karakterene i filmene gjennomgikk ofte en følelsesladet situasjon, og taklet det på ulike måter. Noen karakterer ble fulle, andre besvimte, hadde flashbacks, drømte seg vekk etc. Slike begivenheter ble gjenskapt ved ulike kamerateknikker. Fransk impresjonisme brukte ikke kun en perseptuelt subjektiv kamerainnstilling i filmene, men en subjektivisering av det objektive ble løftet frem. For å gjøre det brukte de ofte en teknikk som het *superimposition*. Hvis man slår opp begrepet i *Film Encyclopedia* står det følgende:

”The technique of photographing or printing one (or more) image(s) on top of another so that both (all) may be seen simultaneously in screening. The effect may be achieved in any of the several ways, including by the exposure of the same piece of film more than once in the camera, by a glass shot, or by a double or multiple printing” (Ephraim, 1979:1110).

Man kunne legge bilder over bilder for å fremme en stemning. F.eks. om det var en romantisk scene, kunne man ta bruk et diffust bilde over for å gi det et drømmeaktig preg. Som de gjorde i filmen *The Smiling Madame Beudet* (se bildet under).



I *The Smiling Madame Beudet* (1922), møter vi en ung husmor som er stengt inni huset av sin sinte ektemann. Hennes ensomhet kommer til uttrykk gjennom teknikker som bruk av filter, slow motion, lys etc. (bilde: The Hindu, 2012)

En annen bevegelse som også ble sett som en stilistisk innovasjon var den **tyske ekspresjonismen**. I likhet med den franske impresjonismen ville den tyske ekspresjonismen frembringe karakterenes indre mentalitet. En film som satte standard for tysk ekspresjonistisk filmstil var *Das Cabinet des Dr. Caligari*. I 1920 hadde den premiere og viste seg raskt til å bli en enorm suksess. Filmens malte bakgrunner, surrealistiske bygningene, og mise-en-scène utpekte seg og åpnet opp for en ny filmstil i ekspresjonismen.

Fantasien satte nærmest ingen grenser. Filmen eksperimenterte med sterke kontraster, urealistiske former, og ”tegneserieaktige figurer”. Skuespillerne vendte seg vekk fra realistiske skildringer med overdrevne gestikuleringer og danselignende bevegelser for å stå i stil med filmens stilistiske uttrykk (Bordwell og Thompson, 2003:103).

Mise-en-scène hadde ofte som hensikt i å avspeile karakterenes mentale tilstand.

Skuespiller Conrad Veidt som spilte Cesare i *Das Cabinet des Dr. Caligari* sa følgende om det:

”If the décor has been conceived as having the same spiritual state as that which governs the character’s mentality, the actor will find in that décor a valuable aid in composing an living his part. He will blend himself into the represented milieu, and both of them will *move* in the same rhythm” (Bordwell og Thompson, 2003:106).



Conrad Veidt i *Das Cabinet des Dr. Caligari* (bilde: pinterest).

På 50/60-tallet kom **filmatisk modernisme** på banen. Bordwell kalte det ”The return of modernism” (Bordwell og Thompson, 2003:357). Den hentet inspirasjon fra tidlig filmhistorie som tysk ekspresjonisme og fransk impresjonisme fra 1920-tallet. Etter andre verdenskrig ville modernismen bygge opp Europa med ”the shock of the new”. En filmbevegelse vokste frem sammen med en ny generasjon filmskapere som søkte etter noe annet enn de standardiserte fortellingene. Slik oppblomstret den modernistiske filmbevegelsen. Hensikten for modernistiske filmer var å eksperimentere og bryte vekk fra de etablerte tradisjonene man så i hollywoodfilmen.

Jeg vil nedenunder gå igjennom noen kjennetegn for filmatisk modernisme i stil og form med kilder fra Engelstad og Bordwell. Til slutt vil jeg knytte den opp til filmene jeg skal skrive om i analysene.

Modernisme *innenfor* film dekker et vidt omfang filmer og strømninger fra bl.a. fransk impresjonisme, tysk ekspresjonisme og sovjetisk montasjefilm. Når man skriver om modernistisk film omtaler man film som strekker seg fra 1950-tallet til slutten av 1960-tallet som høymodernisme (Engelstad, 2015:81). En tendens blant modernistisk filmfortelling var å utfordre sin egen status som filmfortelling. Hva tilskueren trodde var filmens fiksjonelle virkelighet kunne forveksles med karakterenes drømmer, fantasier, forestillinger etc. Drøm og virkelighet gled ofte naturlig over i hverandre og hendelser var ofte subjektivt formidlet gjennom karakterene. Karakterens mål og hensikter var som regel uklare i filmene. Det var heller fokus på de små hverdagslige begivenhetene som kunne vise seg å bli betydningsfulle etterhvert.

Bordwell beskriver modernismen gjennom tre formalistiske trekk. Jeg vil gå igjennom dem enkeltvis.

1. "First, filmmakers sought to be truer than they considered most classical filmmakers had been" (Bordwell og Thompson, 2003:357).

Filmene skulle vise til hverdagens vanskeligheter der krig, classeskille og frykt ble skildret. På samme måte som i italiensk neorealisme vendte man kameraet mot sosiale problemer og ville skildre realiteten i hverdagen. Kameraet kunne ofte ligge lenge i en scene og hadde ikke behov for å la noe skje hele tiden. Stilistisk var kjennetegn som lange tagninger uten klipp ofte brukt for å etterlikne en realistisk tid. Med tyngde på realisme kunne filmens slutt ende åpent og konflikter stå igjen uavklarte.

Det andre formalistiske trekket:

2. "Modernist filmmakers' drive to record objective reality was balanced by a second feature; they also sought to represent *subjective reality* – the psychological forces that make the individual act in particular ways- The whole of mental life now lay open to exploration" (Bordwell og Thompson, 2003:358).

Den subjektive virkeligheten ble tidlig et fremtredende tematisk og stilmessig trekk ved modernistisk film. Karakterens mentale liv skulle utforskes og det psykologiske perspektivet ble satt i fokus. Flashback ble spesielt populært fordi man kunne skildre fortiden sett gjennom karakterens øyne. Drømmer, fantasier, hallusinasjoner etc. var nyttige grep for å komme inn i karakterens subjektive sinn.

Det tredje og siste formalistiske trekket beskriver Bordwell slik:

3. "The third feature of the European art films of the postwar era is what we might call *authorial commentary* the sense that an intelligence outside the film's world is pointing out something about the events we see" (Bordwell og Thompson, 2003:358).

Filmstil ble et fremtredende hjelpemiddel i å poengtere ut ting om det vi ser. Tilskueren blir minnet på filmen som medium og den auditive kommentaren blir selv-refleksiv når den påpeker filmen som en fiksjonell konstruksjon.

*Oslo, 31.august, Mot Naturen* og *Blind* kan beskrives som filmer med modernistisk filmestetikk. Etter å ha gått igjennom Bordwell tre formalistiske trekk for modernisme kan man tilknytte de tre filmene opp mot de to første overnevnte trekkene.

For det første har filmene fokus på realisme der man vender kameraet mot sosiale problemer. Filmene jeg skriver om tar for seg vanskelige temaer der ensomhet, isolasjon, meningstap og frykt står frem.

For det andre skildrer filmene karakterens "indre liv", der dømmer, visjoner og forestillinger fremstilles. Tilskueren får tilgang til karakterenes tanker gjennom ulike fortellergrep, der drøm og virkelighet glir over i hverandre.

I *Mot Naturen* hører vi gjennomgående i filmen protagonistens tanker på lydsporet. I *Blind* får vi se det protagonisten ser, der hennes fantasier skildres foran oss i filmen. I *Oslo, 31.august* får vi lite tilgang til karakterens indre, men gjennom samtaler karakteren har med venner åpner han seg litt.

Slik jeg ser det, kan filmene enkelt plasseres i den modernistiske tradisjon. De trekker paralleller tilbake til ukonvensjonell filmfortelling og stil. Det er dype temaer som skildres og karakterene er "tenkere". De filosoferer over tilværelsen uten å ha et klart mål

i sikte, og stiller seg eksistensielle spørsmål: Hva er meningen med tilværelsen? Var livet bedre før? Hvordan blir jeg lykkelig?

Jeg vil i kapitlene som følger analysere de tre filmene enkeltvis. I hver av analysene har jeg valgt å starte med en tematisk analyse før den stilistiske analysen. Jeg har gjort det for å gå i dybden på karakterene og se hvilket forhold de har til den tilværelsen de lever i. På den måten kan jeg i den stilistiske analysen se nærmere på hvilke stilistiske filmteknikker som er tatt i bruk for å fremme filmens tema og karaktersubjektivitet.



## Kapittel 3 – Oslo, 31.august

Under finner man en faktaboks med bakgrunnsinformasjon om filmens premiere, priser og generell mottagelse. Det vil også stå litt om Joachim Triers tidligere arbeider.

### Faktaboks:

*Oslo, 31.august* er en norsk spillefilm av Joachim Trier som hadde premiere på Cannes-festivalen under programmet Un certain regard i 2011. Trier har i samarbeid med Eskil Vogt skrevet manus basert på den franske romanen "Le Feu Follet"(1931) skrevet av Pierre Dreu La Rochelle. Filmen fikk 7 av 12 priser under Kosmorama i Trondheim 2012 (Skogrand, 2012), og vant prisen for beste film og foto under filmfestivalen i Stockholm 2011. I Frankrike fikk filmen tildelt hovedprisen og pris for beste skuespiller i Premier Plans Film Festival (NFI, 2012).

Fra før hadde Trier oppnådd suksess med *Reprise*(2006) som var hans første spillefilm. Den vant pris for beste film både under Istanbul Internasjonale Filmfestival og hovedprisen i Rouen (Filmweb, 2008).

I 2015 slapp han filmen *Louder Than Bombs*(2015), som er en internasjonal samprodusert film, hvor også Eskil Vogt skrev manus sammen med Trier. Filmen ble valgt ut til å konkurrere om Gullpalmen under Cannes Filmfestival samme år. Dette er første gang en norsk film er plukket ut siden 1979, da Anja Breien deltok med sin spillefilm *Arven*.

*Oslo, 31.august* er den andre spillefilmen til Joachim Trier som utforsker den nye generasjonen med unge-voksne på Oslos beste vestkant. Hans debutfilm *Reprise*(2006) omhandler to karakterer (Philip og Erik) som bærer på drømmen om å bli forfattere. Begge kameratene sender inn hvert sitt manus i håp om at det blir antatt. Philips manus blir det, og han utgir sin første bok. Imens forelsker han seg i Kari, men blir psykisk syk og livet tar en helomvending. Når han slipper ut fra psykiatrisk avdeling får kompisen Erik mulighet til å gi ut sin bok. Filmen følger ikke en lineær strømlinjet narrasjon, men hopper stadig mellom tid og rom. Tematisk omhandler den en ny generasjon som forventer fremgang og suksess i livet sitt. Den utforsker hva som skjer dersom man opplever motgang og ikke takler det psykisk.

Trier sin nye film, *Louder Than Bombs*, lar også temaet psykisk ubalanse spille en relevant rolle. Moren i filmen begår selvmord og vi følger den dysfunksjonelle familien før og etter hendelsen. En far står igjen med to sønner, der eldstemann har stiftet sin egen familie, og minstemann går på videregående. Vi får i filmen innblikk i hvert av deres subjektive perspektiv, hvordan situasjoner kan oppfattes forskjellig for dem, og hvor lett det kan være å misforstå hverandre. De mange perspektivene gir oss et mer helhetlig bilde over familiesituasjonen og øyeblikkene som forekommer. Filmen vant filmkritikerprisen i 2016.

*Oslo, 31. august* ble laget imellom *Reprise* og *Louder Than Bombs* i 2011. Det er en film som først og fremst setter enkeltindividet i fokus. Gjennom ett døgn følger vi hovedpersonen Anders tett når det er hans første dag ute fra rehabilitering. Anders føler på tomheten i hverdagen og opplever et meningstap i livet. "Alt skal glemmes", sier han senere til jenta på festen. Han skal i løpet av de neste 24 timene oppsøke den byen han er oppvokst i og snakke med de som har betydning for han.

### Synopsis

Handlingen i *Oslo, 31.august* strekker seg over ett døgn i Norges hovedstad. Vi møter Anders, en 34 år gammel mann som er oppvokst på Oslos beste vestkant. Foreldrene er veletablerte og har gitt Anders frie tøyler til å gjøre det han vil under oppveksten. Anders havnet i ett dårlig miljø preget av rus og dop, og har brukt år på rehabilitering. Filmen

starter med at det er hans første dag ute fra rehabilitering. I løpet av dette døgnet besøker han familie, venner og bekjente fra fortiden. Innledningsvis i filmen ser vi Anders prøve å ta livet av seg med drukning, noe han ikke klarer å gjennomføre. Han kjører inn til hovedstaden og besøker en tidligere barndomskamerat, Thomas. De blir sittende i en park og diskuterer livets verdi. Thomas innser at Anders har planer om selvmord og råder han til å stå imot. Anders prøver stadig å ringe ekskjæresten Iselin som ikke tar telefonen. Thomas forteller at Iselin er lei av å hjelpe Anders, som ikke setter pris på at folk prøver å hjelpe han. Etter møtet med Thomas går Anders videre på et jobbintervju der han innrømmer narkotikamisbruket og stormer ut i skam. Ut på kvelden drar han på en fest med gamle venner han for lengst har mistet kontakten med, og drikker alkohol. Han stjeler penger fra jakkene gjestene har hengt fra seg og kjøper dop. Han drar tilbake til festen og senere drar de på nattklubb. Her treffer han blant annet ei jente han så tidligere på kvelden. Sammen med et annet par drar han og jenta mot Frognerparken og sykler gjennom byen. Solen begynner å stige opp og de andre tar et bad i bassenget i Frognerparken. Anders putter hånda i lomma og kjenner på stoffet som han tidligere har kjøpt. Så går han derifra. Filmen avslutter med at han tar stoffet og siger ned i en seng i barndomshjemmet.

### 3.1 Tematisk analyse

#### **Meningstap, verdiløshet og håpløshet – en tematisk analyse av *Oslo, 31. august***

Første gangen jeg så *Oslo, 31. august* visste jeg allerede inn i filmens første minutter at jeg ville like filmen. Anslaget montasjesekvens opplevde jeg som dynamisk og kraftfull. De vekslende bildeutsnittene, de mange stemmene på lydsporet, og den raske klippertytmen gjorde inntrykk. Etter montasjen ble filmen derimot mer rolig, men opplevdes ikke som mindre kjedelig. Filmens rolige tempo stod som en kontrast til Anders urolige tanker.

Slik jeg tolker filmens hovedtema opplever jeg meningstap som en overordnet tematikk i filmen, som en følge av depresjon. Typiske symptomer på depresjonen kan være følelsen av håpløshet og verdiløshet. De vil stå som mine undertemaer i den tematiske analysen. Jeg vil ta utgangspunkt i tre enkeltscener i filmen som jeg mener belyser filmens tema.

Først vil jeg i delen under presentere og undersøke filmens anslag slik jeg har tolket det. Her vil jeg se hvordan man kan bruke bygningen som en metafor til Anders og hans indre tilstand.

### **Anslaget – En ustabil konstruksjon**

Filmens anslag bryter med resten av filmen ved å gjøre tilskueren bevisst på at vi ser en refleksiv film. Det benyttes klipp fra gamle hjemmelagde småfilmer fra siste halvdel av forrige århundre som består av ulike utsnitt, farger, belysning etc. Personene som blir filmet ser som oftest inn i kameraet og er bevisste på kameraets tilstedeværelse. Virkemiddelet ved å vise gamle hjemmelagde filmer og arkivfilmer, enten det er småfilm eller videofilm, er et grep vi finner i flere filmgenre. Det gir oftest en oppsummering av protagonistens liv (barndom), og er kjent for raskt å gi oss mulighet til å knytte et bånd til karakteren.

På samme måte får anslaget i *Oslo, 31. august* oss til å legge merke til kameraets tilstedeværelse. Ut i fra anslaget er det vanskelig å si noe om filmens form. Er det en informasjonsfilm om byen Oslo? Hvem av de som snakker skal vi følge videre i filmen? Det åpningsmontasjen gjør er å etablere et rom. Det er tilsynelatende byen Oslo som er fokus, og de mange menneskene som bor i den. Amatørøptakene kan frembringe en nostalgisk følelse i oss. Opptakene vekker til live minner, og vi får vi et historisk innblikk i byen og menneskers oppfattelse av Oslo.

I anslagets første bilder ser vi videoopptak av Oslo på morgenkvisten med voice-over fra flere personer. Deretter glir bildene over til en montasje bestående av flere hjemmevideoer fra ulike tidsperioder. Dette er bilder av ulike personer som forteller om sine første minner om byen Oslo ved hjelp av voice-over. Innledningsvis starter de med "jeg husker.." for så å dele en personlig opplevelse, eller øyeblikk de har fra byen. Vi blir presentert for gamle videoklipp av Oslo, i ulike utsnitt og formater.

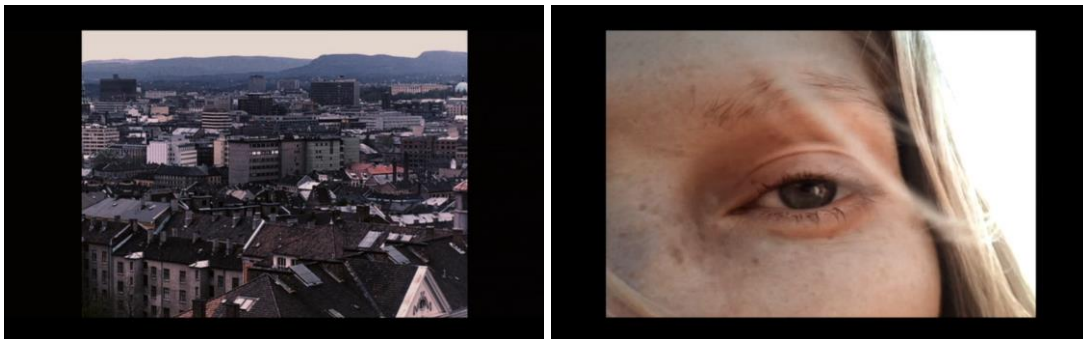
Det starter med et oversiktsbilde av byen, så ser vi ulike bilder av bl.a. gatekryss, trikkeskinner og Sagene kirke. En mann deler minnet om et tomt Oslo en søndag ettermiddag. Ei jente nevner hun synes trærne var veldig høye her i forhold til i Nord-

Norge. Videre i anslaget presenterer filmen menneskelige relasjoner; det vil si hva man husker ved personen og hva man gjorde sammen.

"Jeg husker ikke så mye Oslo, men det er menneskene man husker", er det en som sier. Filmen går fra et generelt bilde av Oslo, til personene som deler sine minner med oss om sine relasjoner; "Jeg husker veldig godt latteren hennes". "Jeg husker ingen som ikke røyka", "Jeg husker vi hadde enormt med tid". Minner hentes frem og presenteres foran oss.

Denne delen av anslaget er bygget opp formmessig på lydsporet lik en intervjusituasjon og involverer virkemidler fra dokumentaren som f.eks. henvendelse til kameraet, uttalelser fra tilsynelatende virkelige mennesker og arkivbilder. Vi blir presentert for personlige opplevelser som virker reelle og bildene støtter opp under det autentiske preget. En rekke klipp fra hjemmevideoer blir presentert for oss og vi antar det er fra situasjoner som faktisk har blitt dokumentert i det "virkelige liv" og brukt i filmen. Formatet varierer fra 4:3 til 16:9, fra nærbilder til totalbilder, fra bevegelig kamera til statisk. Det er alt fra hverdagsglimt til festlige begivenheter, og klipp fra barndommen som glir over til voksenlivet.

Første del av anslaget er på drøye tre minutter, og består av presentasjoner av minner fra forskjellige subjektperspektiver. Dette har en kraft der det fanger vår oppmerksomhet ved sin dynamiske montasjeform. Byen, minner og relasjoner blir delt med oss, satt sammen i ulike bildeformater og kvaliteter.





(Over er bilder hentet fra montasjesekvensen).

“Jeg husker da de rev Philips-bygget”, sier en kvinne. Dette er det siste minnet som blir delt med oss på lydsiden. I motsetning til de andre stemmene har hun en hard tone, og introens anslag får en brutal avslutning med film fra rivingen av Philips-bygget.

Når jeg første gang så filmen lurte jeg på hvorfor slutten på denne montasjesekvensen var dette minnet med Philips-bygget. Det virket noe malplassert i forhold til de andre minnene som folk tenkte tilbake på. Jeg ville undersøke nærmere og søkte etter historien bak bygget i diverse aviser.

Bygget har blitt omtalt som et katastrofe-prosjekt som aldri skulle vært bygget. Det ble hevdet at bygget var en ingeniørmessig skandale, hjem søkt av lekkasje og rust. Rivingen av Philips-bygget var en planlagt avslutning, der alle rundt var forberedt på en skånsom riving.

I en artikkel fra 9. mai 2000 fant jeg ut at Philips-bygget var det første bygget i Norge som ble revet med en sprengningsteknikk, kalt “blow down”. Sprengladningen var nøye plassert for å få til en så skånsom riving som mulig, gitt den tette bebyggelsen rundt. Selve bygningens implosjon tok bare fire sekunder (Børringbo, 2000).

For meg fremstår bygningen som en metafor for Anders og hans kollaps.

Philips-bygget var opprinnelig tenkt til å bygges høyere, men fundamentet ville ikke ha klart det. Anders har mulighet til å bygge seg et liv. Han kan få en jobb, og starte en familie. Mulighetene for å konstruere noe nytt er der, men klarer Anders den ekstra vekten i livet sitt? “Et par etasjer til”. Er han sterk nok til å begynne på nytt?

Anders opplever slitasje på kroppen etter dopmisbruket og har mistet mye av viljen til å

leve. Sett fra Anders sitt perspektiv kan man tenke seg at han vil dø og forestiller seg at det vil være den mest skånsomme løsningen for de rundt han.

Selve rivingen av Philips-bygget presenteres i filmen fra fire vinkler. Først i svart hvitt med en klar logo av at det er Philips-bygget. Det ser ut som bygget allerede begynner å falle nedover her (se bildet under).



I filmens neste bilde ser vi at det er dag og det er mange folk i gaten som står vendt mot bygget. Bygget starter å rase sammen.



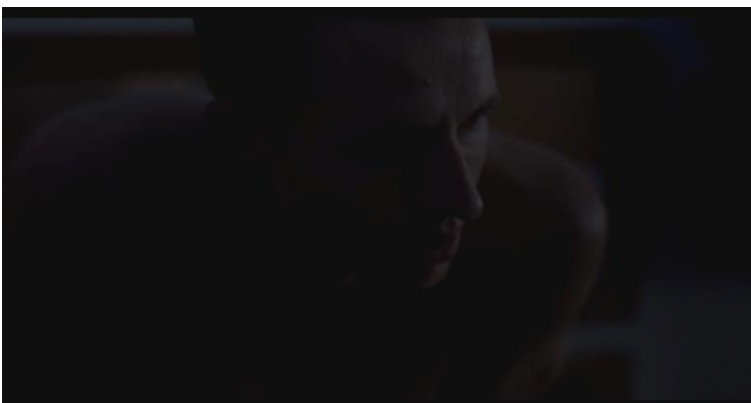
Filmen viser så sprengningen av bygget på avstand. Man ser røyken rundt bygget, og at det forsvinner i mengden av byggverk rundt.



I det siste bildet vi ser av bygningen er perspektivet subjektivt forankret i bygget.



Kameraet er festet som en del av Philips-bygget og vi følger med nedover når det raser. Vi blir ett med bygget som rives og til slutt utslettes. Det blir mørkt og tittelen kommer. Anslaget forsettet med at Anders sitter i mørket.



Han stirrer ut i luften. Det er første gang vi ser Anders i bildet. Han introduseres i mørke omgivelser, og vi ser han bare så vidt i bildet. Det er filmet fra et fugleperspektiv som kan henvise til at han kan føle seg underordnet og uviktig.

Det klippes til en dame (Malin) som ligger i senga bak han. Hun våkner og stryker han over armen. På lydsporet hører vi motorveien utenfor. Anders trekker for gardinene mens vi hører hun er i dusjen. I neste scene ser vi Anders gå ned til et vann alene.



Han ser utover vannet. Anders er i ufokus, mens vannet er klart. Slik jeg tolker valg av kamerafokus er det med på å formidle Anders sitt ønske om å utviske seg selv.

Han går ned mot vannet og tar steiner i jakkelommene. Til slutt plukker han opp en stor stein som han bærer når han går ut i vannet. Han dukker under og vi ser luftbobler dukke opp på overflaten. Etter en stund stiger han opp fra vannet og gisper etter luft. Anders drar så til rehabiliteringshjemmet han bor på.

I anslaget blir vi introdusert for Anders som sitter i mørket, og en dame stryker han over armen. Han går for å ta livet av seg rett etterpå. Filmen starter med at protagonisten prøver å begå selvmord, og dette definerer også tonen for resten av filmen. Vi vet nå hva han er i stand til og hvor langt nede han må føle seg. Men hva er det som trigger Anders til å forsøke å ta livet av seg?

For å forstå noe av Anders følelsestilstand når han våkner den dagen, må vi bevege oss rundt tju minutter inn i filmen da han og Thomas snakker sammen i parken. Her er et utdrag fra hva Anders sier til kameraten.



Anders sier:

”Jeg gledet meg skikkelig til å treffe Malin.. men da jeg så henne skjønnte jeg ikke hva jeg hadde gledet meg til en gang”.

Her kan man reflektere om det skjer et vendepunkt for Anders. Morgen etter han våkner opp med Malin i senga, innser kanskje Anders at de tunge tankene er kommet for å bli. Etter å ha gledet seg til å møte Malin, blir skuffelsen stor da han skjønner hun ikke kan hjelpe ham. Som en følge av en slik åpenbaring går han til vannet for å drukne seg. Slik jeg tolker denne scenen kan dette møtet være det som får Anders til å tro tomheten er konstant. Hvis det var noen som skulle få ham til å føle seg bedre, så var det henne. Når han innser hun ikke kan hjelpe han, ser han ingen annen utvei enn å ende livet.

Man kan også finne en symbolsk tilknytning til Philips-byggets nedrivning i Anders. Han går ned i vannet, og utvisker seg selv. Likedan går Philips-bygget til grunne. Selvmordsforsøket skaper en uro for hovedpersonen og setter en tidlig tone for resten av filmen. Vi innser her at Anders er svært langt nede psykisk. I motsetning til Philips-bygget som går til grunne, står derimot Anders opp igjen. Det at han ikke ender livet nå, gjør at vi kan spore et håp som fortsatt lever i han.

Jeg vil nå ta for meg Anders første stopp ute fra institusjonen. Han besøker sin gamle venn Thomas og de går en tur i parken sammen. I denne scenen betrør Anders seg til Thomas og vi få ett innsyn i hans tanker.

### **Parkscenen – Møtet med Thomas**

Anders har nettopp blitt kjørt inn til Oslo fra rehabilitering og hans første stopp er hos kameraten Thomas. Han setter seg ned og spiser frokost med Thomas sin kone, Thomas og barnet deres. De to kameratene har ikke sett hverandre på en stund og tar en tur i parken som ligger i nærheten.

Mangel på interesse og lyst kommer til uttrykk gjennom samtalen Anders har med kameraten i parken. Anders føler seg langt nede og skjuler ikke dette for kompisen.

Jeg vil analysere scenen nærmere som et eksempel på meningstapet han opplever. Her vil jeg hente ut enkelte dialoger de tidligere kameratene deler for å påpeke Anders sin tvil om livet er verdt å fortsette.

Thomas og Anders sitter på en benk i parken. Vi blir presentert et oversiktsbilde som etablerer en romlig dimensjon.



Det klippes inn til et halvnært utsnitt av Thomas som sitter vendt mot Anders.



Thomas sier til Anders:

“Iselin (ekskjæresten) er sterk, da. Hun ringte meg hele tiden, ikke sant. For å få meg med ut, for du ble jo borte, og så ville hun ha meg med ut å lete. Jeg må innrømme etterhvert så orket jeg ikke og.. men Iselin hun ga aldri opp på deg”.

Filmen klipper til et halvnært utsnitt av Anders sin profil. Han ser fremover, vekk fra kameraet og kameraten. For første gang nevnes Anders sin ekskjæreste, Iselin.



Anders svarer: “Ja, men det er meg da. Det betyr liksom ikke nok for meg. Jeg gledet meg skikkelig til å treffe Malin, men da jeg så henne så skjønnte jeg ikke hva jeg hadde gledet meg til en gang. Jeg bare ..”

Anders nikker med hodet. Scenen gir uttrykk for at Anders hadde et håp om at ting kunne bli bedre når han traff Malin. Når det viser seg å ikke være tilfellet blir tomheten total.

Anders sier:

“Se på livet mitt da, jeg er 34 år og jeg har ingenting. Og jeg orker bare ikke begynne på nytt igjen”.

Han uttrykker at han føler seg verdiløs, og at det er for sent å starte på nytt. Han sier han ikke ønsker det livet kameraten har, med kone og barn, men vet heller ikke hva han har lyst til. Litt senere i samtalen sier han:

“Jeg vil bare at du skal forstå at det.. hvis det ble utgangen på det hele så er det et valg jeg har tatt”.

Mentalt er Anders på bunnen, og føler ingen behov for å skjule det for Thomas som håpløst prøver å få han til å ta seg sammen:

“Kom igjen nå da”, sier Thomas. “Kom igjen hva da?”, spør Anders.

Slik jeg opplever denne scenen er det vanskelig for Thomas å få til en endring hos Anders. Gjennom kroppsspråket ser man han engasjerer seg dypt i samtalen. Hele kroppen hans er vendt mot Anders i et inderlig ønske om å hjelpe han, mens Anders sin

kropp er vendt rett frem. Anders ser innimellom kort på Thomas, men mest ut i luften. Thomas vil så gjerne oppmuntre ham, men Anders er vanskelig å nå frem til. Bildeutsnittet rammer inn de to og kameraet er ustødig. Det er lite rom mellom dem, og vi er nærme Anders, selv om kameraten er i fokus. “Det kommer til å bli bedre. Alt kommer til å ordne seg”, sier Anders og de ler. “Det gjør ikke det vet du”, fortsetter Anders.

Thomas har hittil tatt på seg rollen som den medfølende vennen som prøver å hjelpe Anders ut av de tunge tankene. Etterhvert som scenen utfolder seg skal Thomas selv innrømme han heller ikke har det perfekte liv.

“Lykkelig er vel å dra det litt langt. Men det er bra innimellom”, sier Thomas.

Thomas åpner seg opp for Anders og deler en rekke med problemer han selv opplever. At han sliter med ryggen, ikke klarer å konsentrere seg om noe som helst, om det manglende sexlivet til han og kjæresten, og sønnens utslett. Etterpå følger en rekke andre klager, men Anders må til slutt småflire av hans betroelser. De kan virke som trivielle problemer i forhold til hans situasjon.

Samtalene de har er både rørende og humoristiske, men de deler også noen intense øyeblikk. Anders viser en total ærlighet overfor kameraten og er én han føler han kan betro seg til. Anders åpner seg for Thomas og deler sine indre dilemmaer. Det at Anders er såpass åpen for Thomas gjør at vi kommer nærmere han.

Engelstad skriver om komplekse karakterer i sin bok “Film og Fortelling”. Der beskriver han forskjellen mellom flate karakterer og komplekse karakterer. Motsetningen er at flate karakterer ofte er endimensjonale, med en eller to konvensjonelle/stereotypiske karaktertrekk. Komplekse karakterer er kjent for å ha psykologisk dybde. De bærer ofte med seg en fortid som virker inn på nåtidens hendelser (Engelstad, 2015:66).

For tilskueren gir filmen lite tilgang til Anders subjektivitet i form av voice-over og indre bilder. Han fremtrer som en lukket karakter, der kameraet beveger seg etter han i stillhet. Når vi er alene med Anders føler vi på tomheten hans, og vi får sjelden tilgang til hans indre tanker. En subtil måte å tolke hans følelsesstemning på er å analysere kroppsspråket

hans og undersøke hvordan kamerastilen fremtrer. Mer direkte informasjon om Anders får vi gjennom samtaler Anders har med venner og familie. Det er når han møter mennesker av betydning for han, han deler tankene sine verbalt med dem. Her får vi høre om hans holdninger til den tilværelsen han er i. Anders virker apatisk til livet rundt seg, og leter etter en mening som tilsynelatende er umulig for han å finne.

Dialogen mellom karakterene blir en inngang til deres subjektive refleksjoner. Det er derimot lite tilskueren får vite om Anders sin fortid, men filmen avdekker litt og litt ettersom handlingen utspiller seg. Vi blir mer og mer kjent med Anders ettersom filmen utspiller seg. I filmens sluttscene besøker vi barndomshjemmet til Anders og han viser han har et talent (se side 38).

I begynnelsen av filmen ser vi Anders har lite håp for fremtiden, og han forsøker å ta livet av seg. Men når han stiger opp fra vannet og gisper etter pust får jeg inntrykk av at han ikke har gitt opp. Når Anders drar fra jobbintervjuet går han tilsynelatende målløst omkring i byen. Det han derimot gjentatte ganger gjør i løpet av filmen er å ringe ekskjæresten Iselin som aldri tar telefonen.

Vi får vite litt om Iselin gjennom Thomas som sier hun alltid ville ut og lete etter han (se side 34). Etter hvert ga hun opp, sier Thomas. På telefonsvarer til Iselin sier Anders at de kan få et liv sammen og at han har skjerpet seg. Hun ringer derimot aldri Anders opp igjen. Ved at Anders stadig forsøker å ringe ekskjæresten ser vi han prøver å få til en endring og et håp er å spore.

En av de siste tingene Anders gjør før han tar dop i filmens sluttscene er å forsøke å ringe Iselin. Jeg vil se nærmere på denne scenen under.

### **Sluttscenen – Håpet forsvinner**

Det er ca. ti minutter igjen av filmen og Anders går fra Frognerbadet og hjem til barndomshjemmet sitt som foreldrene skal selge.

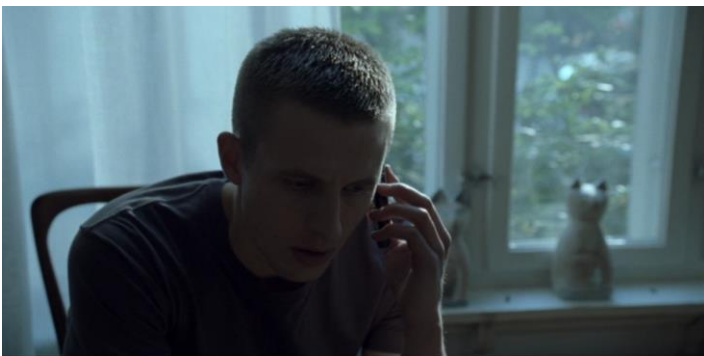
Anders går inn av døren til huset og ser seg om i rommet. Han henger fra seg jakken på en stol, og tar mobilen ut av lomma. Rundt han er det kaos med flyttebokser og stoler som er stablet oppå hverandre.



Kameraet følger etter Anders i en long-take. Filmen klipper ikke, men kjører sakte gjennom rommet. Anders går vekk fra filmens synsfelt med mobilen, og kameraet tilter nedover til noen bilder som ligger på bordet.

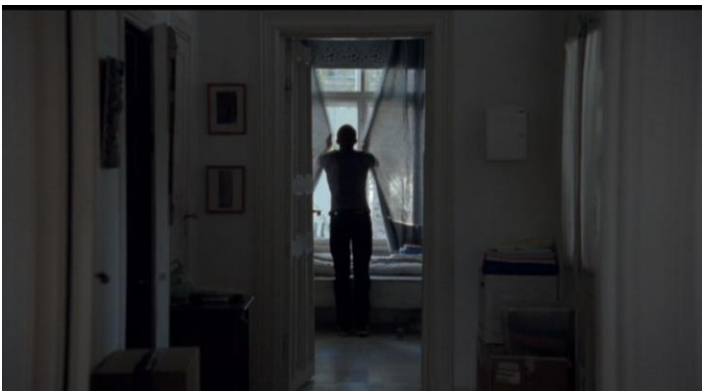


Kameraet som fortsetter å kjøre forbi bildene tar igjen Anders som står ved vinduet og ringer Iselin. Han kommer til telefonsvareren og legger igjen en beskjed. Han forteller at alt det han sa til henne tidligere ikke var seriøst, og at han ville bare snakke med henne en siste gang. Han sier unnskyld og legger på.



Anders har ikke fått noe svar fra Iselin denne dagen. Han forteller henne at han egentlig ikke mente det han sa om at de kunne få en fremtid sammen så lenge de jobbet med forholdet. Håpet vi hadde for Anders blekner i denne scenen. Iselin var den ene tingen han “kjempet” for når han stadig forsøkte å ringe henne. Ved å si farvel til Iselin, gir han slipp på noe av betydning for han. Kanskje det eneste.

Anders legger fra seg mobilen og går mot et flygel som står i rommet. Han starter å spille et klassisk pianostykke. Anders spiller omtrent feilfritt og viser talent gjennom sin spilling. Filmen avdekker at Anders har en begavet evne som vi ikke har sett før nå. Det viser at Anders har jobbet seg til å bli en flink pianospiller. Han spiller lekent og lett på pianoet, fra et stykke som virker til å ha høy vanskelighetsgrad. Anders melankolske stemning veier han ikke ned når han spiller på pianoet, og jeg opplever at filmen skildrer en ny side av han. En side der han viser handlingskraft og talent. Midt i pianostykket avbryter han pianospillingen brått. Kanskje det er her Anders bestemmer seg for å gi opp? I neste øyeblikk går han mot jakken sin og tar ut dopet. Han tar et glass vann, går inn på soverommet og trekker for gardinene.



Som i filmens første scene med Anders sitter han i mørket på sengekanten. Det ender slik det startet. Kameraet kjører sakte mot han. Han binder beltet rundt armen, og får i seg dopet mens han sner ned i sengen. Kameraet trekker seg nå tilbake og beveger seg ikke lenger mot Anders men fra han. Hele scenen er et long-take (plan-séquence) som følger langsomt bak Anders. Anders har gjennom hele filmen vært vårt interessefokus, og kameraet har fulgt han tett. I scenen går Anders dvelende gjennom rommet, mens

kameraet følger han tett. Kameraet beveger seg gradvis nærmere han, men når han tar dopet og siger ned i sengen trekker kameraet seg tilbake. Gjennom denne kamerabevegelsen kan man tolke at filmen gir “slipp” på Anders når det tyder på at han har tatt en overdose.

Slik jeg tolker filmens sluttscene sier Anders farvel til livet. Han ringer Iselin en siste gang, og spiller et siste pianostykke. Filmen har tatt for seg ca. ett døgn av Anders liv, og avrunder scenen med flere elementer fra den første scenen med Anders. I anslaget blir Anders introdusert i mørket, og trekker gardinene til side (se side 32), et tegn på håp. I sluttscenen trekker han for gardinene. Håpet i form av lyset er stengt ute og filmen avslutter.

Jeg vil nå videreføre tema i den stilistiske analysen, med vektlegging på stilgrep og narrasjon.

## 3.2 Stilanalyse

### **Aksebrudd og disharmoni - en stilistisk analyse av *Oslo, 31. august***

I denne stilanalysen vil jeg hente frem eksempler fra den filmatiske modernismen og fransk nybølge ved å peke på to kjente filmer fra hver av periodene: *Sult* (1966) og *À Bout de souffle* (*Breathless*) fra 1960. Jeg ønsker å sette fokus på to enkeltfilmer fra periodene for å få et nærmere innblikk i hvordan filmene har benyttet ulike stilgrep for å belyse tema. De stilistiske elementene utfordret filmkonvensjonene fra den perioden, og fortsetter stadig å utfordre stilkonvensjoner i filmer anno 2016. Jeg vil også gå grundigere inn i det filmatiske subjektbegrepet slik det er omtalt hos Braaten og Engelstad. Til slutt i den stilistiske analysen vil jeg skrive om kaféscenen.

*Oslo, 31. august* og *Sult* har flere likhetstrekk som binder dem til den modernistiske filmfortellingen. Dette vil jeg skrive om i neste avsnitt.

### ***Sult* og *Oslo, 31. august* – Filmatisk modernisme**

*Oslo, 31. august* har flere trekk som knytter den til filmatisk modernistisk. Ofte er realismen sentral i modernistisk fortelling, og den viker unna det storslagne og episke til



fordel for skildringer av hverdagens små begivenheter (Engelstad, 2015:83). Det samme ser vi i *Oslo, 31.august*. Den faste grunnstrukturen vi kjenner fra den klassiske Hollywood-modellen er satt tilbake til fordel for en skildring av episodiske begivenheter som omfavner hverdagen og tilfeldigheter som kan forekomme.

Litterær modernisme hadde fokus på karaktersubjektivitet og viste ofte til deres indre følelsesliv. Filmatisk modernisme overførte fokuset på subjektivitet, og hendelser som forekom var ofte subjektivt formidlet gjennom karakterene.

*Oslo 31.august* utviser en melankolsk estetikk som preger uttrykket i stemningsbildet og reflekterer Anders indre følelser gjennom en utenfra-registrert kamerainnstilling som inkluderer Anders i bildet, eller viser bilder som står i direkte forhold til hans opplevelser. Dette kaller Braaten beskrivelser av filmseerens oppfatning av subjekt objekt relasjoner i det filmatiske rom (Braaten, 1984: 30). Selv om Anders vises i mise-en-scène kan ulike fortellerteknikker som bruk av nærbilde, farger, mimikk og kamerabevegelse tydeliggjøre hans følelsestilstand. Man sentraliserer hovedpersonen og skaper en fortellermessig identifikasjon med protagonisten i bildet.

Dette kan linkes til begrepet *narrativt interessefokus*. Det vil si at vi får en nærhet til karakteren ved å fortolke hans/hennes erfaringer, sanseinntrykk, følelser og stemningsleie (Engelstad, 2015:168).

I løpet av 24 timer skal vi følge Anders som tilsynelatende vandrer målløst omkring i Oslo sentrum. Det er gjennom Anders vi ser og oppfatter verden rundt han. Selv om filmen nesten ikke bruker voice-over, eller skildrer fantasier og drømmer, formidles likevel Anders tilstand. Vi følger en person utenifra, men filmen reflekterer Anders sinnsstemning med diverse grep. Med tette nærbilder, håndholdte bevegelser, valg av utsnitt, fokusforskyvning etc. bidrar grepene til å vekke liknende emosjonelle følelser i tilskueren som i protagonisten. Å skildre karaktersubjektivitet var populært i den modernistiske filmen. Jeg vil i delen under skrive om den filmatiske modernismen gjennom én enkeltfilm og knytte den opp mot *Oslo, 31.august*.

*Sult* (1966) av Henning Carlsen er en filmatisering av Knut Hamsuns roman av samme navn utgitt i 1890. Jeg ønsker å fremheve både tematiske og stilmessig paralleller til Knut

Hamsuns litterære verk ”Sult” (1890), som gjorde seg bemerket for sin modernistiske tidsånd (m. blant annet bruk av stream of consciousness). I boken følger vi en ung mann i Kristiania i 1880-årene. Han har et ønske om å bli forfatter, og er på søken etter arbeid da han vandrer rundt i byen. Romanen skildrer det moderne menneskets sjeleliv der uberegnelige følelser og spontanitet fremtrer. Vi får tildelt lite bakgrunnsinformasjon om hovedpersonen selv, foruten at han kommer fra bygda og spilte i teater med noen venner. Braaten har analysert filmen i ”Filmfortelling og subjektivitet” (1984) og undersøkt hvordan protagonistens (Pontus) subjektperspektiv blir fremstilt i filmen. Som beskrevet før analysen (se side 14) deler Braaten inn tre ulike filmatiske gjengivelser av person subjektivitet: En perseptuelt subjektiv kamerainnstilling, en konseptuelt subjektiv kamerainnstilling og en «subjektivering av det objektive» ved fortellermessig identifikasjon med en bestemt person i filmbildet. Disse tre filmatiske gjengivelsene av persons subjektivitet vil jeg se nærmere på i *Sult* og knytte opp til *Oslo, 31.august*. Dette vil jeg bruke et par sider på.

Carlsens filmatisering av *Sult* hadde som mål å lage en subjektiv film som sentrerer hovedpersonen i det filmatiske rom (Braaten, 1984:86). Uten direkte å overta hans synsvinkel får vi en nærhet til karakteren. Gjennom musikkbruken, kamerakjøringer, nærbilder etc. fremmes en tilknytning til hans indre kamp for selvkontroll. Ved nærbilder av ansiktet hans kan vi se den minste mimikk og hans følelser kommer klarere til uttrykk ved nære utsnitt. Slik som i *Oslo, 31.august* er det ingen gjennomgående voice-over som gir informasjon om hva hovedpersonene tenker, og vi blir desto mer avhengig av de andre filmatiske fortellergrepene.

Jeg vil først se på to scener i de to filmene som har likheter i handling og stil. Begge karakterene i *Sult* og *Oslo, 31. august* går på et jobbintervju. Jeg vil undersøke hvordan de stilistiske filmgrepene fremmer underliggende temaer i de to scenene og bruker utenifra registrerte kamerainnstillinger der man får en fortellermessig identifikasjon med protagonisten i bildet. Først blir det en kort gjennomgang av handlingen i de to scenene.

Vi er litt over halvveis i *Sult* og Pontus treffer omsider redaktøren på kontoret hans. Pontus har lenge ønsket å møte redaktøren for å levere fra seg et manuskript han har skrevet. Redaktøren er positivt innstilt ovenfor Pontus sitt manuskript og sier han kan

vente seg ti kroner om han ferdigstiller manuskriptet i løpet av morgendagen. Dette skjer derimot ikke når Pontus sin forvirrede sinnstilstand kommer i veien for arbeidet.

I *Oslo, 31. august* kan man se liknende paralleller. Omtrent midt i filmen går Anders på et jobbintervju. Han blir rost for at han skriver godt av redaktøren. Intervjuet tar en annen retning når redaktøren spør hva han har gjort de siste par årene, og Anders oppgitt sier han har vært dop-misbruker og stormer ut av rommet. Ingen av protagonistene i filmene tar imot sjansen som bys dem, selv om de har fått ros for sitt skrivetalent.

Ikke bare har handlingene mellom de to filmene flere likheter, men også stilistiske paralleller. Under vil jeg analysere de to scenene og se hvordan det stilistiske fremhever tema.



I bildet ovenfor kan vi se møtet mellom jeg-personen og redaktøren i *Sult*. Det er et totalbilde som filmer de fra siden, med vinduet i bakgrunnen.

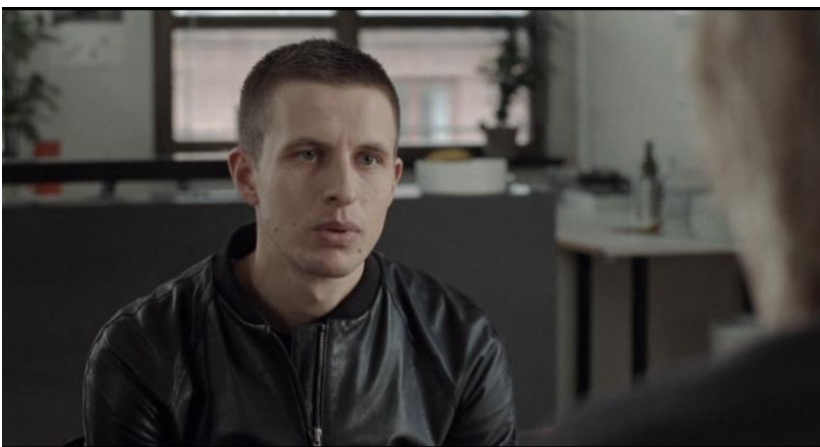


I bildet over ser vi Anders møte redaktøren i *Oslo, 31. august*. Mise-en-scène har mange av de samme elementene som den overnevnte scenen i *Sult*. Bl.a. redaktøren og

protagonisten som møter hverandre for første gang, vinduet i bakgrunnen, og karakterene filmet fra siden.

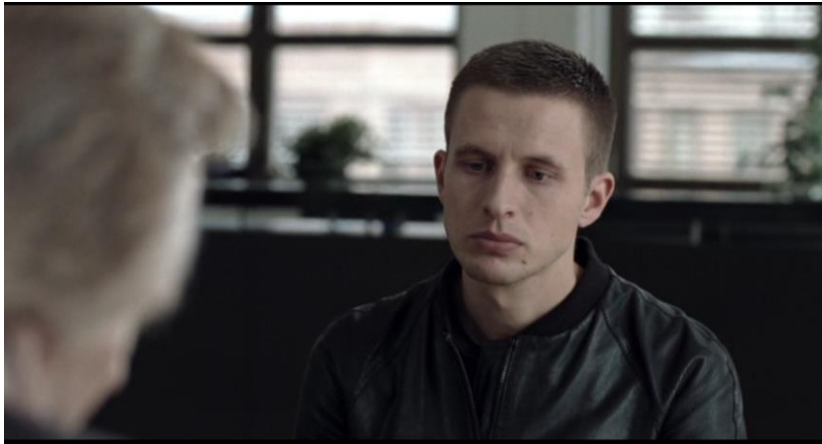
I *Sult* starter scenen med at Pontus går inn døren til redaktøren. Kameraet holder lenge på han mens han sakte går inn i rommet og lukker døren lydløst bak seg. Kameraet panorerer fra Pontus til redaktøren som sitter med ryggen til og noterer. Han vender seg så om og henvender seg til Pontus. Redaktøren henter frem manuskriptet til Pontus og sier han skriver godt. Pontus blir stående og sier ikke mye. I kontrast til filmens nærbilder av Pontus tar kameraet en avstand til redaktøren gjennom bildeutsnitt. Det nærmeste vi kommer redaktøren er et halvnært utsnitt, samtidig som han stadig vender ryggen mot oss og Pontus. Interessecfokusset ligger på Pontus og det er han vi opplever øyeblikket med. Nærbildet blir en funksjon som knytter oss til protagonisten. Det er en stor avstand mellom redaktøren og Pontus i rommet som underbygger at Pontus har stor respekt for redaktøren. Makten ligger hos redaktøren, noe Pontus føler på når han ikke våger å bevege seg nærme han og kameraet bevarer avstanden til redaktøren.

Scenen i *Oslo, 31. august* bruker også flere filmatiske grep som står i forhold til Anders subjekt-objekt-relasjon. Når Anders snakker med redaktøren i begynnelsen, veksler det mellom nærbilder av de to, og i likhet med *Sult*, følger konvensjonelle klippeteknikker. Anders tør å si hva han mener om bladet og snakker nesten med hovmod om forandringer redaktøren burde gjøre. Blant annet kritiserer han en artikkel for å likne en mellomfagsoppgave på media. Dette kan virke provoserende for redaktøren, men han har selv et smil om munnen.



“Jeg tenkte litt på den artikkelen om *Mad Men* og *mannen uten egenskaper*, for jeg synes ikke det er en dum idé i seg selv, men nå er det veldig mange som skal skrive intellektuelt om HBO Tv-serier og Tv-spill og.. jeg vet ikke, jeg får sånn mellomfagsoppgave på media feeling da”, sier Anders.

Redaktøren ler og sier ikke alle vil lese tungt stoff, og det betyr ikke at artiklene ikke skal være bra skrevet. Redaktøren reiser seg og lukker vinduet. Når redaktøren reiser seg skjer det ett aksebrudd. Anders blir nå filmet fra redaktørens motsatte side. Når redaktøren setter seg ned igjen filmes det over hans høyre skulder.



Vi befinner oss på andre siden av aksens i bildet ovenfor. Anders sier han har en kjæreste i New York så han har kontakter der. Han ser ned i gulvet mens han snakker, noe som kan antyde at han lyver ved at han ser vekk.

Anders holdning endrer seg når redaktøren lukker vinduet og kameraet filmer over redaktørens andre skulder. Anders er nå mer lavmælt, og redaktøren spør han om tidligere jobberfaring. Anders forteller om dopmisbruket og stormer raskt ut fra bygningen etter innrømmelsen. Det skjer et vendepunkt når redaktøren lukker vinduet, og filmen gir oss et tegn på at nå skifter Anders holdning. Han er ikke like selvsikker som i begynnelsen av intervjuet, og skiftet av kameravinkel er med å understreke dette.

I de neste eksemplene vil jeg også her analysere to scener fra *Sult* og *Oslo, 31.august*.

Jeg vil se nærmere på kamerabevegelsene, utsnitt, og fortellerperspektiv i de to scenene og se og hvordan de kan knyttes opp mot karakterenes psykiske tilstand.

I *Sult* lengter Pontus etter mat, og gjennom diverse kameragrep ser vi hans tiltrekning mot mat. Det har knapt gått seks minutter inn i filmen og Pontus er med en venn på et spisested. Pontus sier han ikke er sulten, men kan holde vennen med selskap. Vi ser han snur seg bort fra maten, og vender blikket ut i rommet og mot nærbilder av en mann og en kvinne som spiser (se bildet under).



Filmen klipper til nærbilder av folk som spiser. Kameraet filmer fra Pontus sitt perspektiv, men utsnittet er mye tettere på gjestene enn der han sitter. Nærbildene forsterker følelsen Pontus får av å observere de andre gjestene. Som vi ser blir dette presentert fra et internt fokaliseringsperspektiv. Vi inntar Pontus sin persepsjon, og ser fra hans synsvinkel (se bilder under).



Pontus har ett anstrengt forhold til mat. Gjennom nærbildene i bildene ovenfor, ser vi gjennom kamerabruken at Pontus føler en stor tiltrekning mot mat. Han “zoomer” inn

blikket på de spisende gjestene. Pontus forsøker å dra seg ut av sin hypnose ved å vende blikket mot et annet sted, men blikket dras så mot kameratens tallerken. Han reiser seg raskt opp fra stolen og forlater kameraten med noen få ord.

For å trekke parallellen til Carlsens film femti år frem i tid ser vi at Anders sliter med et liknende anstrengt forhold. Pontus har et begjær etter mat, mens Anders viser et begjær etter alkohol og narkotika. Dette kan vi se i scenen under hentet fra *Oslo, 31. august*.

Scenen finner vi rundt en time ut i filmen. Det har det blitt kveld og Anders går på en bursdagsfest til en tidligere venninne. Han blir tatt imot på festen av henne og hun sier han kan gå opp og ta noe å drikke. Anders går opp trappen og ser utover rommet der alle gjestene står. Han går mot bordet med champagneglass. Tidligere i filmen har vi fått vite han ikke har drukket alkohol på en stund og har ikke sett han har tatt noe før nå.



Anders går litt til siden, og ser seg rundt. Tydelig usikker om han skal ta et glass, eller om han blir avslørt hvis han gjør det.



Anders snur seg to ganger, for å se seg om. Når to fyrer går fra bordet går Anders målrettet mot champagneglassene.

Anders drikker en god slurk av champagnen.



I neste bilde ser vi et aksebrudd (se bildet under).



Vi befinner oss nå på andre siden av Anders. Dette aksebruddet kan underbygge flere ting. Det kan være at han kanskje mentalt blir klar for å møte de andre på festen. Men også at det er et point of no return-øyeblikk, det er ingen vei tilbake for han. Det er i dette øyeblikket ting begynner å falle fra hverandre.



I neste bilde går han ut til de andre på festen, der blir han møtt av flere som smiler til han og gir han en klem. Han møter gamle bekjente som deler historier om gamle dager.

Anders blir bedt om å gjenfortelle en flau opplevelse som kameraten legger han opp til å gjøre. Han klarer midlertidig ikke å fullføre historien så kameraten må hoppe inn og fortelle historiens “punchline”.

På festen drikker Anders mer og mer. Han går inn på et avsides rom der han ringer Iselin og prøver å overbevise henne på telefonsvareren om at de burde være sammen. Etter at han har lagt på går Anders og tar penger fra jakkelommene til gjestene. Han drar så og kjøper dop.

Slik jeg tolker denne scenen blir Anders mer ukritisk til sin egen drikking og det utvikles til at han blir sugen på mer. Han trer over en grense når han begynner å drikke alkohol, og den grensen utvides når han stjeler penger fra gjestene og kjøper dop for dem. Håpet om at Anders kan komme seg på et bedre spor sviner bort. Aksebruddet kan markere et vendepunkt, akkurat som scenen der Anders møtte redaktøren. Ting begynner så å gå nedover.

Ut fra min forståelse av filmene ser vi her hvordan stilistisk virkemiddel forteller om indre drama. Stilen forteller hvilke kvaler Pontus og Anders har og hvilken valgsituasjon de står i. Det er gjennom en fortellerinstans vi ser Anders og Pontus i bildet, og det er den som bestemmer *hva* vi skal se og *hvordan*. Felles for protagonistene er at de begge har et anstrengt forhold til mat og drikke. I *Oslo 31. august* vender Anders mot alkoholen og trer over sin egen grense når han tar et glass med champagne. Aksebruddet som forekommer når han drikker champagne er markant i filmen, og fanger tilskuerens oppmerksomhet. Det gjør oss kanskje ekstra oppmerksom på øyeblikket og at det er noe betydningsfullt som skjer.

I *Sult* vender Pontus blikket vekk fra vennens mat og ser ut i rommet. Han blir derimot raskt distraheret av maten til gjestene. Vi inntar hans perseptuelle synsvinkel og ser hvordan blikket blir ”dratt mot” maten gjennom de tette nærbildene. Ut fra hans synsvinkel sitter gjestene lengre unna, men blikket hans forstørker bildene vi ser av maten. Gjennom en slik fortellerteknikk ser vi hvor lysten han er på mat, og hvordan blikket ”zoomer” inn på det.

### ***À bout de souffle* og *Oslo 31.august* – Den franske nybølge**

Den franske nybølge (Nouvelle Vague) vokste frem på 1950-tallet i Frankrike. Unge filmskapere brøt med de klassiske filmkonvensjonene og bidro til innovasjon i form og stil. På 1950-tallet åpnet teknologien for en ny type filmlaging. Det ble konstruert kameraer som var enkle å håndtere og lette nok til at man kunne ta dem med seg ut i gatene. Nå kunne man dokumentere gatelivet og gå på location uten å være avhengig av stativ, lys, filter, tripoder osv. (Bordwell og Thompson, 2003:440). Den franske nybølge utforsket det fragmenterte bildet. I motsetning til den usynlige klippeformen i den klassiske hollywoodfilmen, satset den nye stilistiske trenden på å eksperimentere med bl.a. jump-cuts, long takes, ekstreme nærbilder, et diskontinuerlig bilde og collage.

Joachim Trier har før gjort det kjent at han har funnet inspirasjon i den franske nybølgen. Under et intervju med Rushprint i 2011 sier Trier følgende om arbeidet med *Oslo, 31.august*:

”Vi klarte ikke la være å eksperimentere. Vi er jo glad i å vise tankeprosesser. Vi elsker jo Alain Resnais, det å følge en poetisk flyt av tankeprosesser” (Yazdan, 2014). Samtidig forteller han til Rushprint i 2009 om sin fascinasjon for Godard der han sa: ”Film hadde vært annerledes uten ham” (Rushprint, 2009).

Trier viderefører noen av disse stilistiske elementene over på *Oslo, 31. august*. Jeg vil i likhet med avsnittet ovenfor, sammenlikne *Oslo, 31. august* opp mot en av kjernefilmene fra den aktuelle filmbevegelsen. *À bout de souffle* (1960) av Jean-Luc Godard markerer seg som en av de meste kjente filmene fra den franske nybølgen. Filmen ble kjent for sitt brudd med kontinuitetsklipping, og kunne midt i scenen bruke jump-cuts for å oppnå et dynamisk uttrykk.

*À bout de souffle* og *Oslo, 31.august* har flere likheter i fortellerstil som jeg ønsker å eksemplifisere med bilder fra filmene.

I *À bout de souffle* filmes karakterene gjentatte ganger bakfra, og kameraet følger etter dem med håndholdte bevegelser når de går bortover gaten. Vi ser ikke ansiktene. Scenen

er filmet i et long take (plan-sequence), en populær stilistisk trend i fransk nybølgefilm.



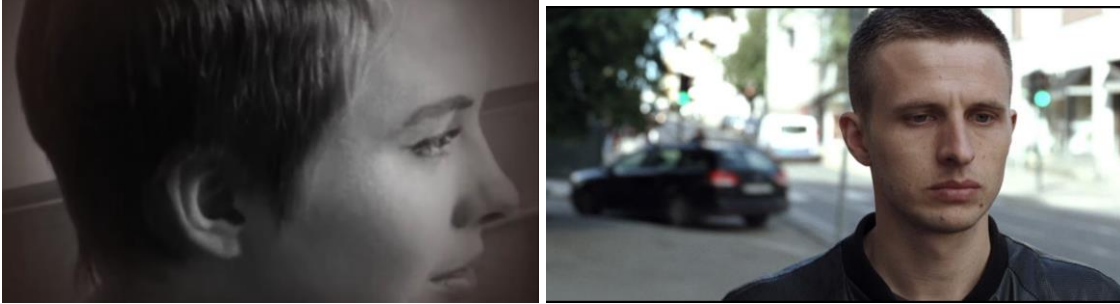
I *Oslo, 31.august* finner vi de samme håndholdte bevegelser som følger etter karakteren bakfra.



De håndholdte bevegelsene etterlikner hvordan det er å gå bakom karakterene og man kan få en følelse av å være tilstede i situasjonen. Ved ikke å vise ansiktet til karakterene kan vi også få følelsen av å spionere på dem. Stilistisk kan den minne om *direct cinema*, en type dokumentar som passivt observerte personene i utsnittet.

De to enkeltscenene bærer likevel på svært ulike stemninger. I *À bout de souffle* filmer man to personer som ler og snakker løssluppet med hverandre, mens i *Oslo, 31.august* går karakteren melankolsk rundt i hovedstaden alene.

Karakterenes plassering i utsnittet er også markant i de to filmene.



I bildet over til venstre ser vi et nærbilde av en jente hentet fra *À bout de souffle*. Utsnittet rammer henne inn på en utradisjonell måte. Hun har lite luft i blikkretning og skiller seg ut fra det klassiske bildeutsnittet hvor karakteren plasseres i det gyldne snitt for å skape harmoni.

Scenen fra *Oslo, 31. august* plasserer også karakteren til høyre i utsnittet (se bildet over til høyre) og lar det være lite luft foran han. Anders ser vi først i venstre del av utsnittet, men han glir så gradvis over i høyre del. Det håndholdte bildet blir mer dynamisk når han har lite luft i blikkretningen. Slik jeg tolker denne innstillingen opplever Anders at han får mindre og mindre luft. Han kan føle seg innestengt i tilværelsen, og at han har lite å se frem til.

Anders blir ofte plassert ukonvensjonelt i bildeutsnittet. Her ser man Anders ringe på døra til kameraten Thomas. Han er plassert nederst i bildet mot midten.



Bruken av et disharmonisk bilde kan reflektere karakteren Anders indre uro.

I *Oslo, 31. august* ser vi hovedsakelig protagonisten utenifra, men ved bruk av ulike stilgrep, kamerainnstillinger, avgrensinger, bevegelser, uttrykkes hans situasjon og

psykiske tilstand. Den omverden han opplever tar også vi som tilskuere en del i. Braaten skriver om å bruke utenifra-registrerte kamerainnstillinger for å portrettere en karakters subjektive sinn (Braaten, 1984:31). Med den hensikt er filmen konsekvent på Anders og fremviser et subjektivt perspektiv, foruten å innta hans synspersepsjon.

I neste avsnitt vil spesielt begrepene narrativt interessefokus og subjekt-objekt-relasjonen stå i fokus når jeg analyserer kaféscenen. Denne scenen har også et annet element ved seg. For første gang i filmen får vi tilgang til Anders konseptuelle subjektivitet. Noe som senere i teksten vil føre meg videre til filmens voice-over.

### **Kaféscenen – Anders oppmerksomhet og konseptuelle subjektivitet**

Anders har gått fra jobbintervjuet og setter seg ned på en kafé i byen. Vi er her ca. førti minutter inn i filmen.

Anders sitter på en fullsatt kafé i Oslo sentrum og hører på fragmenter av andre personers samtaler. I det åpne rommet som er Oslo, befinner nå Anders seg i et begrenset areal der kaférommet etablerer grensen. Kaféen har vegger av glass som holder kafégjestene inne i en ”boble”. Slik jeg tolker valg av setting er rommet en avgrensing til verden utenfor kaféen, men Anders har likevel utsyn til menneskene utenfor. Skillet skaper et nærvær med andre enkeltindivider som sitter i kaféen, og gjør at omverden ikke blir så stor i forhold til han selv. I dette rommet kan han lytte inn på andres samtaler, uten selv å bli lagt merke til.

Anders sitter rolig på en krakk og lener seg forover med armene på bordet. Kaféen virker fullsatt rundt ham og støy dominerer rommet. Anders observerer de menneskelige samhandlingene rundt seg og oppmerksomheten hans trekkes mot enkelte samtaler.

Det er først når det kommer et nærbilde av Anders, med jump-cut til et ultranært utsnitt av øret hans, en dialog skiller seg ut blant støyen i kaféen. Dette forankringsbildet viser hans oppmerksomhet med hørselssansen.

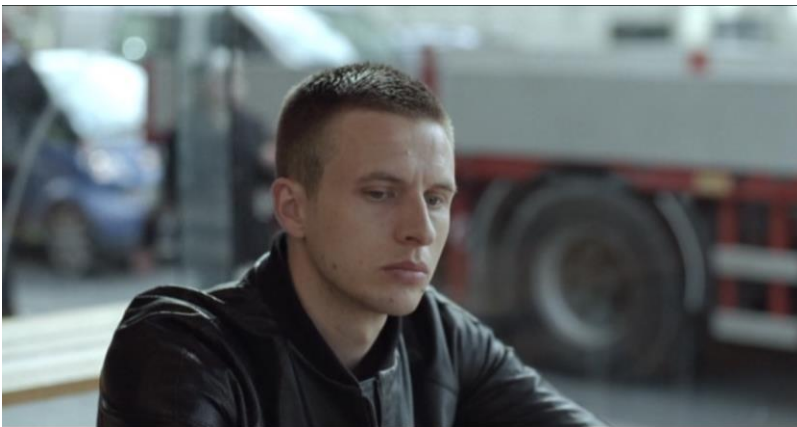
En ung gutt sier: ”Jeg spiller piano”. Jenta svarer: ”Det gjør jeg og, men jeg er dårlig da” hun småflirer. ”Ja, okay, så hva spiller du da?” Stadig holder vi på nærbilde av Anders.



Det klippes så til en halv-total innstilling av ungdommene som fortsetter samtalen.



Det klippes til Anders igjen, som nå har vendt oppmerksomheten mot noen andre.



Neste innstilling viser Anders i fokus, mens kafégjestene lenger fremme i bildet er ufokusert. Bildet viser ikke fra hans perseptuelle synsvinkel, men sentraliserer han i

bildet selv om lydbildet tilhører menneskene nærmest kamera. Som tilskuere hører vi med Anders og det han lytter til.



Neste innstilling er en halvtotal av Anders ufokusert i bildet. I bakgrunnen sitter det en gruppe mødre med barna sine i fokus.



Kameraet kjører sakte inn mot Anders og her skjer en fokusforskyving. Det vil si at han blir tydelig i bildet, mens de andre blir utydelig. Nå er Anders det klare blikkpunktet og samtalen svinner bort til fordel for andre distraksjoner (se bildet under).





Disse eksemplene viser hvordan Anders sanser omgivelsene i kaféen. Ved ulike filmatiske virkemidler som forankringsbilde, nærbilder, fokusforskyving, kamerakjøringer og lyd fremmer det hans oppfattelse av rommet rundt han. De samtale vi hører er hverdagssamtaler fra personer som deler gode, dårlige, og håpefulle begivenheter med hverandre. Vi kan tenke oss smerten av å være utenfor, og hvordan Anders har det av å sitte i dette rommet.

I scenen blir hovedpersonen den observerende, og lik oss, en tilskuer inn i andre menneskers liv. I denne scenen ser vi både *med* Anders og *på* han. Tilskueren inntre i Anders interne fokalising, samtidig som filmen skildrer en ekstern fokalising. Anders har det dominerende perspektivet, men vi kan samtidig observere han utenfra. Vi får se det han ser gjennom en POV, samtidig som filmen vekslende viser han i bildeutsnittet.

Mot slutten av scenen begynner Anders konseptuelle subjektivitet (intern fokalising) å skildres i filmen. Filmens interne fokalising overtar og vi får en visuell tilgang til hans indre forestillinger. Innholdet er som følger: Det starter med at en jente, som også sitter på kaféen, leser opp en liste over ting hun vil gjøre før hun dør. Anders oppmerksomhet vendes mot denne stemmen i rommet. Jenta leser med optimisme fra listen for venninnen som småflirer av forslagene hennes. Anders ansikt er derimot mer alvorsbetonet og vi ser at han blir preget av det hun leser opp. Vi kan forestille oss hvor spesielt det virker for Anders å høre på henne når han selv ligger så langt nede. Samtidig kan man se en merkbar kontrast i dette øyeblikket. Filmene presenterer en ung jente som har høye



forventninger til livet sitt, mens Anders først og fremst ønsker å flykte fra tilværelsene. På bildesiden går en dame forbi utenfor kaféen. Anders forestiller seg hvordan det ville være å gå med henne, og hvordan hun fører sitt liv denne dagen. Kameraet filmer bakom Anders skulder og mot henne, og klipper så til at kameraet følger etter henne på gata. Det vises korte glimt av at hun går på treningsstudioet, butikken, og så til slutt hjemme hos seg selv. Hun puster tungt og ser ned i benken, tydelig sliten eller opprørt. I neste innstilling får vi se et nærbilde av Anders som ser ned, og kameraet trekker seg sakte ut. Ved å la kameraet sakte trekke seg ut kan det indikere at vi nå trer ut fra hans indre forestillinger om damen, og fokuset flyttes til der han befinner seg fysisk. Anders har fantasert om en dame utenfor kaféen og forestilt seg hvordan hun opplevde resten av dagen sin. Her kan vi tolke det som hans melankoli overflyttes til hans fantasiforestillinger av damen vi følger med hjem. Etter å ha vært på treningsstudioet og butikken kommer hun hjem og følelsene slippes ut. Hun virker sliten og lei seg. Anders gjenspeiler sine vanskeligheter gjennom damen han forestiller seg. Betragtningene vi ser av henne er eksplisitt farget av Anders sin sinnstilstand, og får et relativt forhold til Anders sin synsvinkel. Det er han som oppfatter og fortolker verden fra sin bestemte posisjon og forestillingene han har om henne er subjektivt preget av hans egen livssituasjon.

Det er få ganger vi får innblikk i Anders konseptuelle sinn. Litt senere i filmen kommer det en scene der Anders forteller om sin oppvekst i en voice-over.

### **Voice-over – filmens eneste voice-over**

Bordwell og Thompson skriver om en *depth of information* i film. Under denne betegnelsen står det om en *restricted narration*. Det innebærer at man ikke nødvendigvis får tilgang til alt som skjer i filmen. Ofte kan perspektivet være subjektivt forankret i protagonisten. Det betyr likevel ikke at vi får en større tilgang til hans konseptuelle subjektivitet og får vite hva han tenker på (Bordwell og Thompson, 2010:179). *Oslo, 31.august* har en slik restricted narration. Filmene holder tilbake informasjon om Anders, og vi får vite lite om hans fortid. Det er kun to ganger vi får tilgang til hans ”indre verden” (mental subjectivity). Første gang skjer på kaféen, da han forestiller seg hvordan

dagen forløper seg for en tilfeldig forbipasserende (se side 57). Den andre gangen skjer gjennom en voice-over. Dette skal jeg beskrive i avsnittet nedenfor.

Solen begynner å gå ned i Oslo, og Anders har vært i møte med kjæresten til søsteren. Søsteren skulle egentlig komme, men dukket ikke opp. Han går litt formålsløst rundt i byen, mens han tenker på sin fortid og foreldrene sine. I filmen får vi tilgang til hans tanker gjennom en voice-over der han deler sine refleksjoner om oppveksten med oss. Dette er det eneste tilfellet vi hører om Anders oppvekst fra han selv, og første gangen han tar på seg rollen som filmens forteller ved direkte å snakke til oss på lydsporet. I voice-overen forteller Anders om sine foreldres holdninger til diverse moralske spørsmål over hvordan han ble oppdratt. Her er et utdrag fra voice-overen:

”De respekterte mitt privatliv, kanskje for mye noen ganger. De lærte meg at det var en karakterbrist å tro på Gud, en slags svakhet. Jeg vet ikke om jeg er enig om jeg føler det sånn nå(..) Hun sa jeg kunne gjøre hva jeg ville med livet. Bestemme selv hva jeg ville bli, hvem jeg skulle elske, hvor jeg ville bo. Hvis jeg trengte hjelp slapp de alt de hadde i hendene. De var strengere mot søsteren min enn med meg”.

Etter denne scenen har vi fått mer informasjon om Anders oppvekst. Fra å være en nokså lukket karakter får vi gjennom voice-overen innblikk inn i hans tanker og det gir oss muligheten til å forstå han mer.

Ut fra det han sier i voice-overen får vi vite han hadde mye frihet, mer enn søsteren sin. Friheten gjorde kanskje retningslinjene mer uklare for Anders. Han fikk ikke strenge nok regler fra foreldrene sine, og det kan antyde at Anders føler foreldrene førte han i feil retning. Han forteller videre at moren stod for en liberal narkotikapolitikk, noe man kan tenke hadde påvirkning på valgene Anders selv tok.

Filmens form bryter ved å la voice-overen gjøre sin entré. Dette er også den eneste voice-over i filmen. Voice-overen kan være brukt som et hjelpemiddel for å fremme tilskuerens oppmerksomhet. Anders forteller direkte til oss tilskuere på lydsporet, og det er informativ informasjon som gir oss mulighet til å tolke mer. Hvorfor det ble som det ble for Anders. Ved kun å bruke voice-overen én gang kan man oppnå en ønsket effekt om at

tilskueren kanskje spisser ørene ekstra godt. Jeg vil beskrive voice-over nærmere i neste analyse av *Mot Naturen* (se side 61).

### **Oppsummering**

Filmen er svært vakker, men tung å være vitne til.

Slik jeg tolker filmens tema, sliter Anders med depresjon og meningstap som følge av rusproblematikk. Han har kommet seg på rett spor og er på vei ut av rehabilitering, men finner ikke en mening med, eller følelse av glede i livet sitt. Han uttrykker tidlig sin misnøye til livet sitt overfor kameraten Thomas i parken, og hvordan han ikke ønsker noe av livet. Dette i stor kontrast til jenta fra kaféen som leser opp ting hun vil gjøre før hun dør. I motsetning til Anders har hun en endeløs rekke med drømmer hun ønsker å få oppfylt i livet sitt.

Ved å la Anders være vårt narrative interessefokus dannes en interesse der vi fortolker hans erfaringer, sanseinntrykk, følelser og stemningsleie. Det betyr likevel ikke at vi får en ubegrenset tilgang til hans tanker/fantasier. Det er få ganger vi visuelt får se hans indre tanker, eller hører hva han tenker på. Anders opptrer som en lukket karakter for tilskueren, der han deler lite informasjon til oss. Det er først gjennom dialogene og bildespråket vi lærer Anders å kjenne. Kun et fåtall ganger åpner han seg (foruten om samtalene), og lar oss få innblikk i hans tanker. F.eks. i voice-overen der han forteller om foreldrene sine og forestillingene han har om en dame når han sitter på kaféen. Symbolsk er det også flere tolkningsaspekter som kan virke relevante for å forstå Anders som karakter. Slik jeg forstår det er anslaget et av disse. Philips-bygget kan representere han, en ustabil konstruksjon. Bygget blir som en metafor for Anders og gir oss et frempek på hva som kan skje. Også filmens tittel *Oslo, 31.august* kan ha en symbolsk verdi. Datoen kan betegnes som sommerens siste dag, noe som også gir en subtil pekepinn på utfallet av dagen.

Kamerabruken har virkemidler som er dokumentarisk i sin stil og kan minne om ”direct cinema” (også kjent som *cinéma vérité*), som oppstod på 1950/ 60-tallet. Det lettvektige kameraet ble da oppfunnet, og førte til at man kunne ta med filmutstyret ut til gatene (Bordwell og Thompson, 2010:643). Dokumentarene strevde etter en ”usynlig” kameraføring som lot virkeligheten utfolde seg foran kameraet. Personene som ble filmet

ble ofte så oppslukt i sine handlinger at de ”glemte” at de ble filmet. I *Oslo, 31. august* benyttes denne ”usynlig” kameraføring og gir en virkelighetsfølelse som drar tilskueren inn i Anders sin opplevelse av verden. Filmen lar «virkeligheten» utfolde seg foran oss og nærmer seg den realistiske retningen med André Bazin i spissen som ønsket en objektiv virkelighetsgjengivelse på film.

Ved stadig å ramme inn Anders i bildet, er det få ganger kameraet slipper protagonisten ut av bildet. De håndholdte bevegelsene gir et autentisk inntrykk av hvordan det ville være å følge etter ham gjennom den ene dagen. Derfor kan man få en følelse av å være en deltakende tredje person som går ved siden av han. Vi lytter til samtaler han har med kamerater, på jobbintervjuet, festen, nattklubben. Kameraet påpeker ytterligere denne nærheten til Anders siden den ofte filmer tett på han i form av nærbilder. Ved håndholdte bevegelser og jump-cuts får vi inntrykk av at det er en urolig stemning, som kanskje gjenspeiler at Anders ikke finner ro i omgivelsene, eller seg selv. Søren Birkvad skriver:

”Filmen fører meg til steder jeg aldri har vært, og lar meg skamløst tre inn i rollen som den som kikker på. Denne posisjon kan medføre ubehag, idet filmen kan forsyne meg med syns- og hørselsinntrykk som jeg finner støtende, eller kanskje burde finne støtende” (Birkvad i Bakøy og Moseng, 2008:54).

At vi følger Anders tett kan som Birkvad beskriver, medføre ubehag. Vi blir vitne til en vanskelig livssituasjon, og kan ikke gjøre noe for å hjelpe. Jeg ble selv sittende å hviske for meg selv: ”kom igjen da Anders”, som kameraten Thomas sier til han i parken.

Filmens bildespråk uttrykkes i lys av Anders forståelse av omverden. Det kan man f.eks. se i scenene der han går ute på gata blant flere folk. Bildet er ustødig, og ligger ofte tett på ham. Dette forekommer også når han går fra jobbintervjuet og nedover gaten. Det håndholdte kameraet følger tett etter ham bak slik at vi ikke ser ansiktet hans. I en annen scene er solen i ferd med å gå ned og Anders røyker mens han står ved et lyskryss. Kameraet sirkler rundt ham. Med et bevisst bruk av nærbilder skapes det identifikasjon og lar han bli den tydelige senterfunksjonen i filmen. De høye bygningene i byen i mise-

en-scène rammer Anders inn, og kan være en effekt som skaper en klaustrofobisk stemning. Dette støttes opp av det ustødige kameraet og fokusforskyvingene.

Det mislykkede selvmordsforsøk i begynnelsen antyder at han fortsatt har noe å leve for, men at han er en person som balanserer på eggen mellom liv og død. Vi blir interessert i hvordan det går med han og om han kan komme seg ut av de depressive tankene.

Slik jeg opplever filmen er det håpet som driver historien et stykke fremover. Anders prøver å ringe Iselin, men hun tar aldri telefonene. Han sier til henne at de kan starte på nytt, og at han er på vei til å bli bedre. Han kjemper for henne.

Vi følger en deprimert person gjennom en dag, men ser også de positive stundene. Som da Anders kysser jenta på nattklubben. Derfor bygges våre forventninger om at hans holdninger skal snu og han vil oppdage noe som er verdt å leve for. Vi venter på at det skal komme et positivt vendepunkt og det skal skje en forandring. Men Anders avskriver håpet i dialogene. Først med kameraten Thomas; ”Alt kommer til å ordne seg. Det gjør ikke det vet du”, sier Anders. Eller med jenta på nattklubben: ”Du kommer til å ha tusen sånne kvelder som dette. Du kommer ikke til å huske dette her. Alt skal glemmes”, sier han. ”Alt?”, spør hun. ”Alt”, svarer han og smiler til henne.



## Kapittel 4 - Mot Naturen

*Mot Naturen* er en norsk film fra 2014 med manus og regi av Ole Giæver. Han spiller også selv hovedrollen. Filmen har fått stor anerkjennelse internasjonalt.

### Faktaboks:

*Mot Naturen* er produsert gjennom NFI's (Norsk filminstitutt) talentprogram "Nye veier". Begrepet "nye veier" kommer fra 2007, og var innledningsvis forbeholdt dokumentar- og kortfilm. I 2012 ble ordningen utvidet til også å gjelde langfilm som var fiksjon. Dette forteller produksjonsrådgiver for "nye veier" Bjørn Arne Odden. (telefonintervju, 4.februar, 2015 ). Med ordningen "Nye veier" kan inntil 85 prosent av filmens budsjett bli dekket av offentlig tilskudd (På nett: NFI). På den måten kan produsenten tørre å satse på kunstneriske prosjekter og ikke nødvendigvis skjele til inntjeningsmulighetene. Andre filmer som har nytte godt av dette er f.eks. den gullpalmenominerte kortfilmen *Ja, vi elsker* av Hallvar Witzø, og kinodokumentaren *Flink Pike* av Solveig Melkeraaen (Gjelsvik, 2014).

Under Kosmorama Trondheim internasjonale filmfestival 2014, fikk Giæver kanonprisen for beste mannlige hovedrolle i *Mot Naturen* og ble også nominert for beste manus og regi. Filmen vant også pris på Berlins internasjonale filmfestival som beste europeisk film i Panorama-delen av programmet 2015 (*Blind* fikk samme pris året før) (NRK, 2015). Panoramadelen består for det meste av kunstfilmer. *Mot Naturen* vant i 2015 også en distribusjonspris på den samme filmfestivalen og en slik pris åpnet mulighetene for salg til flere land.

I Norge ble *Mot Naturen* tungt promotert av produksjonsselskapet Mer Film. Både på trikker og billboards i de største byene så man plakater av en halvnaken Ole Giæver på sprang i naturen. Likeså lanserte man kampanjen #hvilke-tanker-deler-du-ikke-med-noen, hvor man på filmens hjemmeside bl.a. kunne dele sine tanker som anonym. Under premieren i Berlin og senere under Amandaprisutdelingen gjorde en lang rekke av halvnakne menn kostymert som Giævers rollefigur entré.

I Film & Kinos årbok fra 2014 står det at *Mot Naturen* hadde 20 781 besøkende på kino. Dette er betydelig mindre enn kinosuksessen *Børning* som fikk 382 104 besøkende på kino med premiere måneden før (Film & Kinos årbok 2014). Besøktallene kan indikere at *Mot Naturen* er en smal film, og i likhet med filmer som havner i denne kategorien, blir de ofte utkonkurrert til fordel for blockbustere fra Hollywood.

Jeg har sett noen av Ole Gieværs tidligere filmer, som kortfilmen *Tommy* (2007) og spillefilmen *Fjellet* (2011).

Giæver plasserer ofte karakterene ute i naturen, gjerne nær til sitt hjemsted Tromsø i Nord-Norge. Både *Tommy*, *Fjellet* og *Mot Naturen* lar handlingen utfolde seg i norsk natur, som gjerne skildres med fjellandskap, vidder og tett skog. Et annet fellestrekk er at karakterene befinner seg i en krisetilstand. Ytre handling settes til side for den indre problematikken som oppstår.

I tillegg har jeg fått sjansen til å lære av Ole Gievær under Tromsø Internasjonale Filmfestival (TIFF) i 2009, der han var mentor for vår workshop-gruppe. Vi var fem ungdommer fra ulike land som skulle lage en kortfilm på fem dager. Ole Giæver tok selv på seg ansvaret med å spille hovedkarakteren siden det var lite tid på til å finne skuespillere. Han var svært engasjert i filmprosessen og ønsket at alle skulle få en god opplevelse av å delta på workshopen. Hans lidenskap for film viste seg, og han framstod selv som en sympatisk og dyktig mentor for oss. Derfor er også min interesse for hans nye spillefilm desto større etter å ha jobbet med han.

### Synopsis

I *Mot Naturen* møter vi familiefaren Martin (Ole Giæver) som med kona (Marte Solem) har en sønn (Sivert Giæver Solem). Gjennom en voice-over uttrykker Martin hele tiden sine innerste tanker for oss. Han ramser først opp hva han skal pakke ned til turen sin denne helgen. Dette glir plutselig over i misnøye med tilværelsen og et ønske om å starte helt på nytt. Han sier: "ha det" til familien hjemme og drar til skogs. Så tar skyldfølelsen overhånd. Hvorfor kan han ikke være mer sosial og invitere alle vennene med på fest? Skulle han ikke egentlig tatt med sønnen på tur for å vise han kan ta ansvar? Martin går lengre inn i skogen og i voice-overen lar han tankene løpe fritt. Tankene har stor spennvidde og dreier seg om bl.a. om familielivet, fiskens tilfluktssted og hvordan

formulere fraværs-sms til kollegaene. Martin forestiller seg et annerledes liv. Han er innstilt på å ta et valg, enten det er å slutte i jobben eller skille seg. Martin vil forandre på det tilsynelatende ”normale” livet han har falt inn i. Han stopper opp ved en åpen slette og tar lunsj. Stadig hører vi på voice-overen at han ramser opp rutinene i hverdagen med en utilfreds tone. For å komme på andre tanker starter han å onanere. Han forestiller seg en dame han kjenner fra butikken som går ned på han. Fantasien av butikkdamen skifter. Hun blir til en mann og Martin prøver å justere fantasien tilbake. Martin blir avbrutt av en jeger som hilser blidt, som så går vekk når han ser at Martins bukser er nede på knærne.

Martin går lengre inn i skogen mens han uttrykker engstelse for å bli som sin far. Martins forventninger om farsrollen har falt i grus og han føler på skyldfølelsen av å ikke strekke til for sønnen. Det begynner å bli mørkt ute og Martin husker tilbake på studenttilværelsen og følelsen av at ”alt kunne skje”. Han kunne gå gatelangs med en ny jente hver fredag, til han en dag møtte henne som skulle bli hans kone.

Det har blitt kveld og Martin legger seg til å sove i soveposen. Han våkner tilsynelatende opp den natten av et mareritt om noen som trenger hjelp nede ved vannet. Martin leter febrilsk i vannet, mens han hører en svak stemme som spør rolig etter pappa. Alt dette viser seg å være en drøm, og Martin våkner av at han har tisset i soveposen. Han vasker seg i vannet nedenfor og sender en småfrekk melding til kona. Martin opplever en lykkefølelse når han med løper gjennom naturen mens han smådanser til låten ”Forever young” som han hører på med headset. Musikken blir avbrutt når han trår i et myrhull. Martin forestiller seg sin død der, men gjenoppstår som en ørn. Han flyr hjem og kona skjønner det er han.

Martins tanker hopper tilbake på sin far og funderer på hvor lite han kjente han. Martin får flashbacks fra da han var liten gutt og stod opp alene på natten. Han hadde tisset på seg og fortalte det ikke til noen. Så trekker han paralleller til sin egen sønn og blir engstelig for at sønnen holder sine tanker inni seg. Den kvelden går han til hytta han skal overnatte i, og møter to jenter som også skal sove der. Han blir sittende oppe med en av jentene, og senere går de til sengs sammen. Martin har ikke med seg beskyttelse og jenta stopper dem i å ha sex. Han går tilbake på rommet sitt og onanerer til en pornofilm på mobilen. Dagen etter tar skyldfølelsen overhånd. Han graver seg ned i jorden, blir

liggende en stund, og når han kommer opp river og sliter han i et lite tre. Martin drar hjemover, og i det han ankommer huset sitt ser han sønnen leke ut i hagen alene. Filmen avslutter med at de kaster frisbee sammen.

#### 4.1 Tematisk analyse

##### **Indre frykt, skyldfølelse og manssrollen – en tematisk analyse av *Mot Naturen*.**

Ved første blick synes *Mot Naturen* å gå inn i rekken med filmer der den usikre mannen i krise skal portretteres. Hovedkarakteren Martin er ikke tilfreds i sin tilværelse og føler livet ikke har blitt slik han forestilte seg. Han må rømme vekk.

Første gang jeg så filmen på kino fikk jeg ingen sympati for Martin. Han framstod som egoistisk og selvmedlidende.

Slik jeg tolker filmen i dag er ikke manssrollen den dominerende faktoren, men heller portretteringen av individet gjennom den strømmen av tanker som foregår i et hode og det indre kaoset som kan oppstå, uavhengig av kjønn. I denne tematiske analysen vil jeg se på hvorfor Martin føler det slik, og hvordan filmen benytter seg av ulike fortellergrep som lar tilskueren bli bedre kjent med Martin. Filmen veksler mellom tre narrative nivåer som bidrar til å se Martins ulike sider: Det første nivået der Martin er voksen foregår i filmens realtid, det andre nivået viser hva Martin forestiller seg i sin forestilling, mens det tredje nivået omhandler Martins barndom gjennom tilbakeblikk.

Slik jeg opplever filmens hovedtema handler det om en manns indre frykt og frihetslengsel. Jeg vil også analysere scener hvor undertemaene skyldfølelse og manssrollen kommer til uttrykk.

Min tematiske analyse vil bestå av fem deler der hver del avdekker ulike aspekter ved karakteren Martin. Allerede i filmens anslag gjør Martin det klart for oss at han ønsker seg noe mer enn det livet han har. Jeg vil se nærmere på denne scenen for å vise at filmen tidlig tar opp temaet frykt og en frihet han lengter etter. I andre del bringer jeg opp Martins skyldfølelse som henger sammen med hans indre frykt for å ta et valg. I tredje del analyserer jeg en scene der Martin tenker tilbake på studenttilværelsen. I fjerde del går vi enda lenger tilbake i Martins minner og ser han som liten gutt. Her avdekkes en



far/sønn relasjon. I siste del av den tematiske analysen vil jeg hente frem en diskusjon omkring mannsrollen i *Mot Naturen* som filmmagasinet ”Montage” hadde på sin podcast.

### **Anslaget – Frykt og frihet**

I anslagetets første innstilling ser vi en ørn som flyr over viddene på fjellet. Den er filmet i slow-motion og fra et froskeperspektiv. Bildet blir deretter svart og tittelen på filmen kommer opp.

I neste innstilling presenteres vi for et halvnært bilde av Martin hvor hans voice-over informerer om ting han vil ta med på turen; ”Tannbørste, sovepose, en pute..”. Dette er første gang vi hører hans tanker på lydsporet.



Martin ser ut gjennom vinduet og bort på en eldre mann som også sitter ved vinduet i bygningen ovenfor. Han fabulerer over livet til den eldre mannen i voice-overen; ”Lurer på når han fikk grått hår? Hva kan han være for noe, et par år femti kanskje? Så tror jeg at han har etablert seg tidlig, og fått barn i 20-årene. Kanskje han har hatt den samme jobben hele tiden”, hører vi Martin tenke.



Bildet klipper tilbake til et ultranært bilde av Martin.



Martin fortsetter; ”Herregud, det er ikke så lenge til jeg er så gammel. Han kan jo godt være fem og seks og seksti”

Martin grubler over den ukjente mannens tilværelse og sammenlikner seg selv med den eldre mannen. Martin fortsetter å se ut av vinduet, men vender blikket ned mot gaten. Han ser en dame og forestiller seg hun kan være kona til den eldre mannen; ”Sikkert en som liker å drive på med anti-skli-matte- under-teppene-prosjekter”, spår han i voice-overen.



”Seksti-seks. Det er jo nesten 30 år til. Kan rekke å gjøre mye på den tiden der. Ja, og starte helt på nytt”, tenker Martin.

Martin avslutter sekvensen ved å tenke det er tid til en forandring. Her får vi en første pekepinn på at Martin ikke er helt tilfreds med sin tilværelse. Martin uttrykker et ønske om endring og hans refleksjoner avslører en underliggende frykt for at livet skal stagnere. Han vil ikke bli som den eldre mannen i vinduet, men ha mulighet til å starte på nytt. Gjennom nærbildene vi ser av Martin, og at hans voice-over på lydsporet, dannes det en tett kontakt med han. Nærbildet blir en funksjon som trekker oss tett på protagonisten, og den direkte tilgangen til hans tanker gjør at vi raskt stifter et bekjentskap med Martin og gjør at han blir filmens interessefokus.

Jeg vil bevege meg tilbake til filmens første innstilling som viser en ørn som flyr over himmelen. Ørnen dukker gjentatte ganger opp i resten av filmen, og Martin vil senere forestille seg at han er en ørn. Jeg lurte på hvorfor ørnen stadig dukket opp som et element i filmen og søkte opp historikken bak dyret som et symbolsk begrep. Her fant jeg flere definisjoner. Ett av dem beskrev ørnen som en symbolsk fugl som førte de døde sjel til gudene. Ørnen er også kjent for å være et symbol i hæren, og er forbundet med styrke (Adresseavisen, 2006). Ut fra denne informasjonen tolker jeg det som Martin søker etter ørnens kraft og frihet. Han forbinder ørnen med makt og kontroll over eget liv, en livssituasjon Martin søker etter. På den måten kan man tolke at ørnen blir et slags forbilde for Martin.

I anslaget viser allerede Martin at han er misfornøyd. Han uttrykker en motvilje mot å bli som den eldre mannen i vinduet overfor han, og bestemmer seg for å gjøre noe før det er for sent. Slik jeg tolker det presenterer anslaget to motpoler: Den eldre mannen som Martin tilknytter et rutinepreget og avgrenset liv, og ørnen som viser til frihet og utfoldelse.

I anslaget ser Martin stadig ut av vinduet, og jeg forstår det slik at han viser en tiltrekning mot utsiden. Der er det ingen vegger som burer han inne, og han kan oppleve en følelse av frihet. Selv om det fysiske rommet i naturen er åpent og fritt, er Martins psykiske rom preget av urolige tanker som plager han. Gjennom voice-overen hører vi han diskutere med seg selv over valg han har tatt eller ønsker å ta, noe som oftest leder han til å få skyldfølelse.

### **Skyldfølelse – indre uro**

Martin har et ønske om å få til en forandring i livet sitt, noe han allerede uttrykker i anslaget. Han vil ikke ende opp som den eldre mannen i bygningen tvers overfor han. Martins følelser veksler mellom skyldfølelse og et ønske om å bryte opp og oppleve frihet. Hvis han skal få til en endring må han gjøre noe raskt, men tankene forhindrer han. Et eksempel er når Martin fyller på vannflasken ved bekken. Det har gått rundt femten minutter av filmen og han har nettopp dratt hjemmefra og stopper ved en bekk i skogen. Martin viser anger for at han dro alene til skogen.

På lydsporet hører vi Martin tenke:

”Hvorfor må jeg alltid ha så dårlig samvittighet? Hvis hun mener at jeg bare skal være hjemme så kan hun bare si ifra. Egentlig burde jeg bare tatt med meg Karsten (sønnen) og vise at det er ikke er det det handler om. Jeg kan også ta ansvar hvis det er det som.. ikke at jeg prøver å stikke av fra ansvaret”

Vekselsbalansen mellom skyldfølelse av å distansere seg fra familien, og ha alenetid er stadig i konflikt med hverandre. Martin fortsetter i sekvensen med å si han ikke finner på noe å gjøre med sønnen. Imens ser vi han jogge innover i skogen som blir tettere og mørkere. Martin vender tankene mot alt det de kan finne på i fremtiden når sønnen har blitt eldre. Tankene hans duellerer med hverandre. Han unnskylder sin oppførsel med å tenke han kan gjøre opp for seg når sønnen blir eldre. Martin forsvinner inn i den tette

skogen med tankene sine. Jeg tolker valg av mise-en-scène med de tette trærne kan avspeile hans kaos av tanker. Tanker som isolerer Martin inne.

Trærne kan også være en motsetning til det åpne rommet og frihetsfølelsen Martin har forestilt seg.

Martin frykter livet ikke gir han nok mening og viser bekymring for at det skal fortsette slik. Samtidig som han har et ønske om å være der for sønnen sin og vise at han kan ta ansvar. Noen minutter senere i filmen legger Martin skyldfølelsen på hylla. Han tar lunsj mens han oppsummerer sin tilværelse.

Vi hører følgende voice-over fra Martin på filmens lydspor:

”Hvis jeg ikke gjør noe med livet mitt så er det sånn her det blir. Salmalaks hver fredag. Kanskje taco hvis jeg er heldig. Sigrid som gråter av Idol, eller Norske talenter. Mens jeg svelger gråten nede uten å si noen ting. Så går helga med til at jeg står og ser på Sigrid og Karsten leke. Jeg gir han litt fart på huska og da ler han jo, men det varer ikke så lenge”.

I voice-overen beskriver Martin dagene der rutiner allerede er satt og lengselen etter å komme seg unna uttrykkes. Martin har problemer med å leve et standard liv der rutinene for lengst er etablert og søker mot naturen for frihet og alenetid. Han spør seg selv om livet hjemme: Er det slik jeg vil leve? Martin er ikke lykkelig og ønsker et annet liv. Han stiller seg kjernespmå spørsmål mennesket har til livet. Hva om jeg hadde tatt andre valg, ville jeg vært lykkeligere? Er dette alt?

Martin er opptatt av å få et bedre liv, men ser ikke klart hvordan han skal få til det. Hans indre uro gjenspeiler frykt og bekymringer for at fremtidsmulighetene har lukket seg, og at løpet er lagt. Når Martin reflekterer over studenttilværelsen og frykten for rutiner i livet sitt, får vi vite at Martin har strevd med en urolig følelse lenge. Martin lengter etter et annet liv og står i et veikryss, klar til å ta en avgjørelse for hvordan han vil leve fremover. Det kommer til uttrykk i scenen når han husker tilbake på studenttiden.

### **Blikk på fortiden – studenttilværelsen**

Vi er ca. halvveis inn i filmen og det begynner å bli mørkt. Martin går gjennom skogen og lur på om han skal flytte tilbake til hjembyen Tromsø for å leve livet han levde før.

Han slår tanken vekk når han innser han ikke vil bo i samme by som sin mor, og hvor vennene har flyttet bort. Martin minnes en fortid som ikke kommer tilbake og hans uttrykk for vemod og filmens mørklagte mise-en-scène, får frem en melankolsk stemning.



”Kanskje det ikke er byen, men tiden jeg savner? At det alltid var en forventning om at noe kom til å skje” hører vi Martin tenke.

På voice-overen hører vi han tenke tilbake på fredagskveldene da han var student. Vi ser han forsvinner inn bak trærne, og kameraet stopper og lar han gå ut av bildeutsnittet.



At han går ut av utsnittet, understreker at han forsvinner ut av nåtiden og inn i sine minner fra studentlivet. Samtidig starter det en up-beat musikk på lydsporet. Kameraet kjører glidende i naturlandskapet mens musikken og Martins tanker høres i voice-overen. Han beskriver fredagskvelden og gleden over at ”alt kan skje”.



Martin forteller at han finner seg en jente og de tuller og flørter mens de går gatelangs tilbake på hybelen sammen. De kler av seg, men Martin er for full til å ha sex, og ønsker raskt å dra hjem til seg selv. Han forteller at årene går og det samme gjentar seg selv. Martin gir uttrykk for at også dette ble en rutine han ikke trivdes med. På lydsporet hører vi musikken forsvinne og omgivelsene blir mørkere. Det er stille. Martins voice-over begynner igjen og han forteller om hvordan han møtte kona. Det var ikke tvil om at det skulle bli dem to, hører vi han si.

Bildet er mørkt og musikkens fravær fremhever stemningsbildet i et mer alvorspreget øyeblikk (se bildet under).



”Så vet jeg ikke hva som skjedde, men nå vil jeg bare bort igjen”, sier Martin.

Deretter avslutter scenen.

Denne scenen kan fortelle om Martins lengsler etter å leve et annet liv. Martin gir uttrykk for at tiden var bedre før, og innbyr til en nostalgisk stemning.

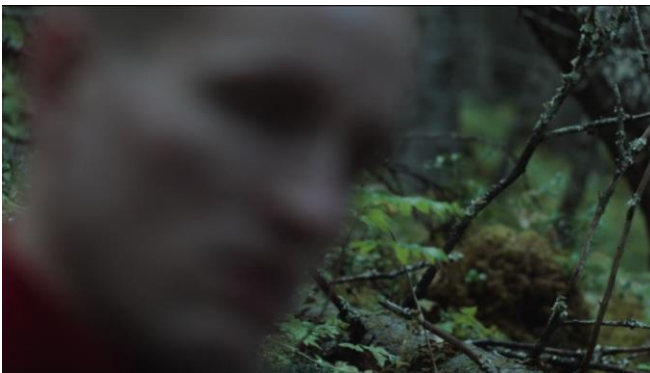
Han tenker tilbake på en fortid som er forbi, og uttrykker et ønske om å kunne dra tilbake. Samtidig virker det som om også fredagskveldene i studenttiden ble en rutine etterhvert, og at han ble lei av å gå på byen for å finne seg ei jente hver fredag. Da han fant sin nåværende kone var det noe nytt og spennende. Men etter et par år som familiefar leter Martin etter noe annet igjen. Noe som kan få han vekk fra rutinene. Martin mangler en glede i livet sitt. Han finner ikke ro i omgivelsene eller i seg selv. Jeg tolker det som om filmen prøver å fortelle om den eksistensielle søken etter å være tilfreds i sin tilværelse. Å få til en endring som gjør at han kan føle seg fri, men samtidig tilfreds. Ingen av delene opplever Martin nå.

Som nevnt øverst i den tematiske analysen veksler filmen mellom tre narrative nivåer/plan: Filmens realtid, Martins forestillinger og tilbakeblikk. Jeg vil i delen under se på ulike eksempler der de tre nivåene fremtrer hyppig.

### **Minner – Far og sønn**

Vi er ca. tretti minutter ut i filmen og det begynner å mørkne. Martin går dypt inn i skogen mens han reflekterer over livet sitt. På lydsporet hører vi han tenker på hvilke forhåpninger han hadde om å bli en god far for sønnen sin. Hvordan han ønsket å ha overskudd og tid til å leke med han. Filmene viser også en fantasi om at han smiler og ler med sønnen sin. Her skildres Martins forestillinger av å være den ”perfekte far” gjennom en konseptuelt subjektiv kamerainnstilling.

Filmene går nå tilbake til filmens fiksjonelle nåtid. Martin vises ufokusert i bildet og filmene markerer at nå skjer det en overgang fra fantasi til den fiksjonelle virkelighet.





Martin blir gradvis fokusert i bildet og vender oppmerksomheten mot den ytre virkeligheten igjen (fiksjonelle nåtid). Martin sier han ikke orker å leve opp til forventninger om å være en far med overskudd. Han spør seg selv om han alltid har vært sånn, og om han har arvet det. Martin begynner så å tenke tilbake på sin barndom. Hittil har filmen vekslet mellom de to førstnevnte nivåene (realtid og forestilling), og vil nå gå over til det tredje nivået: tilbakeblikk.

Ved å gå inn i hans tidlige liv kan vi lære mer om hvorfor Martin opplever en indre frykt i hverdagen. Engelstad skriver om tilbakeblikk:

”Tilbakeblikk kan gi utfyllende informasjon om tidligere hendelser, som igjen kan settes i sammenheng med hva som senere vil inntreffe” (Engelstad, 2015:128).

Jeg vil nedenfor i neste del antyde/undersøke hvordan Martins barndom reflekteres over på hans nåværende liv som voksen.

Dette er første gangen vi får et innsyn i Martins oppvekst. Filmene viser nå til et minne Martin har og vi ser faren hans som sitter og spiser ved bordet. Martin som ung gutt sitter også ved bordet og ser opp på faren. Dette er første gang vi ser Martin fra sin oppvekst. Øyeblikket varer ikke lenge, men vi får her etablert hvem som er Martins far.

Litt senere inn i filmen får vi et lengre glimt fra Martins oppvekst. Ca. tjue minutter lengre inn i filmen setter Martin seg fast i et myrhull og tenker tilbake på et annet minne som leder oss til nok et tilbakeblikk.

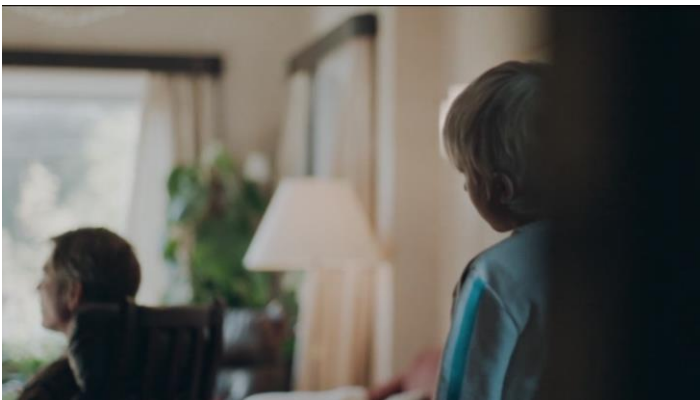
I første bilde ser vi faren som sitter i stolen og ser på TV. Vi hører lyden fra programmet.



I neste bilde ser vi Martin stå bak faren. Han sier svakt: ”Pappa”, for å få oppmerksomheten hans.



Martin fortsetter å snakke med svak stemme: ”Jeg går på rommet mitt”. Faren svarer ikke, men snur hodet litt til siden og viser at han hører sønnen. Han responderer ikke og vender blikket mot skjermen igjen.



I neste bilde har det blitt mørkt og Martin ligger i senga.

Martins to minner kan antyde en fraværende far. Martin prøver å få farens oppmerksomhet, men han viser distanse ved å unngå sønnen. Martin forflytter tankene over til sitt forhold til sønnen sin.

Litt senere i filmen går Martin bortover i fjellandskapet. Han forestiller seg sønnen som går fremfor han, og Martins voice-over uttrykker bekymring for om sønnen føler det samme som han gjorde på hans alder. Han frykter at sønnen ikke deler ting med han, men har sine tanker han ikke deler med noen andre.



Er Martin redd for at han blir mer lik sin egen far, når han distanserer seg fra sønnen? Han sammenlikner forholdet mellom sønnen og seg selv mot det forholdet han hadde til faren sin. Det skjer gjennomgående i filmen.

En far/sønn problematikk utmerker seg i filmen. Det gjelder både Martins forhold til sin egen far, men også til sin sønn. Martin viser engstelse/frykt for at han selv skal bli som faren sin som distanserte seg fra familielivet. I stedet for å tilbringe helgen ute i naturen, kunne han tatt med sønnen på tur. Han unnskylder seg ved å tenke det er slike ting de kan gjøre når sønnen blir eldre. Da kan de gå på fotballkamp sammen og snakke om jenter. Martin gir her uttrykk for at han ønsker å være en bedre far for sønnen sin. I filmens sluttscene ser vi at Martin komme hjem fra turen og oppdage at sønnen leker alene i hagen. Han spør om de skal kaste frisbee, og filmen ender med at far og sønn gjør noe sammen.

Minnene Martin deler med oss gir uttrykk for at han har hatt et distansert forhold til sin far. Han er selv engstelig for at han har vokst inn i samme rolle som faren sin ved å distansere seg fra familien. Gjennom tilbakeblikk og voice-over blir det klart at Martin lærte å gjøre ting på egenhånd og holdt tankene inni seg selv. Han viser engstelse for om sønnen føler det samme. Litt etter litt avdekkes Martins barndom og vi forstår kanskje bedre hvorfor han er blitt den personen han er i filmens realtid. Ved å få tilgang til glimt

fra hans oppvekst knytter vi en ytterligere nærhet til Martin og forstår opphavet for hans trang til å komme seg vekk.

### **”Mannen i krise”**

Med referanse til bl.a. *Mot Naturen* har det oppstått diskusjoner omkring kjønn som tema i nyere skandinavisk film. Mannsrollen i både Eskil Vogts *Blind* og Ruben Østlunds *Turist* har vært diskutert. Det dreier seg om relasjonene mellom menn og kvinner. Filmmagasinet ”Montages” har lagt ut en podcast på sin nettside der Giæver blir intervjuet og diskuterer *Mot Naturen* og mannsrollen i nyere skandinavisk film. Det er relevant å se på mannsrollen i filmen og sette den i perspektiv utfra mannsrollen i samfunnet. Slik kan vi analysere den i kontekst av verden vi opplever til daglig. Med henblikk på kjønnsroller i moderne tid kan man påstå det har skjedd en forskyvning. På podcasten stilte de spørsmål om mannen føler seg forvirret og bortkommen i samfunnet i dag, og om behovet for å komme seg vekk blir trigget av et kjønnsrollemønster der menn i prinsipp bare har like mye makt som kvinner.

Ideen om en ny mannsrolle og samlivet som settes under lupen er ikke nødvendigvis noe regissøren selv hadde i bakhodet å tematisere (Montages, 2014).

Giæver gir ikke inntrykk i dette intervjuet av å sette fokus på kjønn, men heller å rette lyset på hvilke tanker vi ikke deler med noen, uavhengig om man er mann eller kvinne. Mannen i midtlivskrise er skildret flerfoldige ganger og kan virke som en enkel fremstilling av en mann som vil bryte vekk. Martin som karakter deler svakheter, tvil og lengsler med oss. Han blir et medmenneske som deler lengsler, frykt og pinlige fantasier. Martin utmerker seg ikke som en klassisk helt vi finner i Hollywood-filmene. Der er filmens protagonist drevet av å vite hva han vil, og hvor han skal.

”Den maskuline protagonisten, slik vi kjenner ham i klassiske helteroller, som detektiv eller actionhelt, beskrives gjerne med ord som aktiv og handlekraftig” (Gjelsvik i Bakøy og Moseng, 2007:183).

I actionfilmer finner vi den standardtypiske mannskarakteren som er aktiv og handlende. Han blir oppfattet som en løsningsorientert mann som har satt seg et mål og må overvinne diverse utfordringer for å lykkes. Karakteren er kjent for sin forutsigbarhet og

vet hva han må gjøre og står på for å bekjempe den maktsyke fienden (Gjelsvik, 2007: 183)

Martin har et mål om å få til en endring i livet sitt, men vet ikke hvordan eller hvorfor han vil det. Filmen viser en søkende mann som går inn i sine tanker og grubler over spørsmål. Men er han løsningsorientert og klarer han å sette et mål for så nå det? Ved å høre hans indre monolog får vi innblikk i Martins følelsesliv der han uttrykker misnøye med jobben og livet hjemme. Samtidig får han dårlig samvittighet av å dra på tur, og sier til sønnen de kan lage vafler når han kommer tilbake. Hva ønsker Martin? Det er vanskelig å få grep om hva han egentlig vil, og om han har et mål mer konkret enn ”noe annet”.

Det er her nødvendig å peke på Martins andre sider. Han er ikke helt tiltaksløs, men viser en kraft i løpingen og at han drar på en helgetur ut i skogen alene.

Martin er muskuløs og tar i et tak for å holde seg i form. Til tross for dette blir han ingen prototype på den typiske manns karakteren fra Hollywood som er mål og løsningsorientert. Kanskje det er fordi filmen avslører Martins indre psyke og avdekker de sårbare tankene han har. Dette er en informasjon vi ikke er godt vant med å få tilgang til i kinosalen. Martin er her kanskje langt fra Hollywoodheltens karakter, og kanskje nærmere tilskuerens egen virkelighet.

## 4.2 Stilanalyse

### **En strøm av tanker – en stilistisk analyse av *Mot Naturen***

*Mot Naturen* lar tilskuerne knytte seg til protagonisten på en unik måte. Martin blir det klare blikkfanget i naturens åpne rom, der tankene leder oss gjennom hans turbulente følelsesliv. Kameraet følger han konstant. Det er få ganger bildet ikke viser Martin i utsnittet. Når det skjer så er det enten fra hans perseptuelle synsperspektiv, eller i hans konseptuelle bevissthet. Dermed slipper vi aldri taket på protagonisten.

Filmen tar i bruk flere gjenkjennelige grep fra modernistisk film som ofte vektla et subjektivitetstema. I mange filmer var det slik at karakterenes indre liv og subjektivitet skulle utforskes og fortelles om. Modernistiske filmer kunne skildre karakterens sinn gjennom flashbacks, fantasiskildringer, drømmervisualiseringer etc. (Bordwell og

Thompson, 2003:358). Bordwell skriver at stil er måten film bruker ulike teknikker i filmskaping. Teknikkene faller inn under fire kategorier; mise-en-scène (iscenesettelse), kinematografi (bruken av kameraet), redigering, og lyd (Bordwell og Thompson, 2010: 37). Jeg vil under i analysen henviser til kategoriene regelmessig, og starte med den sistnevnte: lyd.

### **Fortellerstemme og narrasjon**

Begrepet "Stream of consciousness" ble først anvendt i en bok psykologisk teori fra 1890, skrevet av William James. Han beskrev det som en assosiasjonspreget "strøm" der erindringer, følelser og tanker lå utenfor hva vi kaller den primære bevisstheten (Braaten, 1984:39). Selve definisjonen, slik man omtaler det i en filmatisk sammenheng, er å fremstille karakterenes mentale prosesser. Drømmer, hallusinasjoner, fantasier, erindringer havner da under en samlebetegnelse som vi kjenner som *stream of consciousness*. Det blir en tilgang til et indre subjektivt sinn. Det er her verdt å merke seg to begreper som skiller mellom to typer indre opplevelser. En som viser til en visuell forestilling, og en annen som er opptatt av det verbale, også kalt den indre monolog (voice-over). Teknikken ble kjent i moderne litteratur fra bøker som bl.a. James Joyces "Ulysses", Virginia Wolfs "Mrs. Dalloway" og Knut Hamsun sin bok "Sult". I filmens verden brukte regissører som Alan Resnais, Federico Fellini, Ingmar Bergman tidlig denne teknikken på 1950/60-tallet. I tidlig filmteori ble voice-over betraktet som ufilmisk og en "siste nødløsning". Argumentet var at filmen skulle gi nødvendig informasjon på bildesiden, mens lydsiden frembragte følelsene (f.eks. ved en spenningsladet musikk). Sarah Kozloff skriver om voice-over i sin bok "Invisible Storytellers" (1989). Her presenterer hun fordommer som har vært mot fortellerstemmen i film, og stiller spørsmålet omkring hvorfor. Hovedargumentet mot bruken av voice-over i film var at film skulle bli omtalt som et visuelt medium (Kozloff, 1989:9). Frykten for å la film bli en mindre vellykket form av teateret var én av en rekke motforestillinger som ble lagt frem. Teateret ble sett på som kultur til overklassen, og med en slik spesifikk målgruppe var man redd for å miste filmens masseappell.

I dag ser vi det annerledes. I filmer med fortellerstemme introduserer fortelleren ofte karakterene i filmen og blir filmens forteller. F.eks. i *American Beauty*, der Kevin

Spaceys karakter påpeker hvem han er og diverse karaktertrekk familien hans har. Vi som tilskuere får en introduksjon til den fiksjonelle verden som presenteres og får dermed en umiddelbar tilknytning til fortelleren som skal ”guide” oss gjennom historien. Også i Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) geleides vi gjennom historiene av en protagonist som høres på lydsporet. Hensikten med voice-over kan i slike sammenhenger være å effektivisere nødvendig informasjon til seeren.

Dette skjer derimot ikke i *Mot Naturen*. Martin henvender seg ikke direkte til oss, men til seg selv. Vi blir en del av hans tanker uten at han vet det, og vi gis ikke så lett anledning til å tenke på vår tilskuerposisjon. Slik jeg velger å tolke det kan det være en nødvendig effekt som gjør at vi får en nær tilknytning til Martin. Vi ser han ikke på avstand, men blir en del av han. Gjennom voice-overen kommer vi lett inn i Martins sinn, og det er gjennom hans indre monolog vi blir kjent med han. Vi får vite hvor utenfor han føler seg i sin tilværelse hjemme, hvorfor han har lyst til å rømme fra ansvaret, og engstelsen for om han har arvet trangen til å distansere seg fra sin egen sønn.

Da Lillehammer kino hadde regibesøk av Ole Giæver på premieren av *Mot Naturen* fortalte han om hvordan han tilnærmet seg Martins subjektive indre. Han kunne gå inn i lydstudio og la tankene vokalt ta overhånd. Slik oppsto flere av tankesprangene han uttrykte i filmen. Hans hensikt var å uttrykke en realistisk tankeskildring der han kunne snakke fritt uten begrensinger (Lillehammer kino: 22.9.2014).

Stemmen på lydsporet driver filmen fremover, og slik jeg oppfatter det, inntar bildene en sekundær posisjon i forhold til lyden. Stemmen opplyser og forvirrer i det den skildrer en ”berg og dalbane” av følelser i det vi får tilgang til alt Martin tenker på.

Et eksempel på det er når Martin løper i skogen og hører på musikk. Han virker glad og fri i det han hører på låten ”Forever young”. Plutselig blir hans fot sittende fast i et myrhull og musikken slutter brått. Han klarer ikke å få foten opp av hullet og fra voice-overen hører vi:

”Her kunne jeg dødd og råtnet og blitt til et tre. Eller en meitemark. Så kunne den meitemarken bli spist opp av en mus, som så ble spist opp av en bjørn. Så vandrer

sjelen min videre fra dyr til dyr. Også blir jeg til en ørn. Så kunne jeg flydd rundt omkring og sett ned på verden”.

Martins bevissthetsstrøm tar overhånd i det han sitter fast i myrhullet. Han forsvinner inn i sine tanker om å bli et dyr, som gjenoppstår som et annet dyr, for igjen bli til noe nytt. I en annen scene ser vi også et eksempel på hans flyktige tankestrøm. Martin tenker på å skille seg, men forestiller seg det ville vært enklere om kona døde. Da hadde ting løst seg lett. Men om hun ble lam da ville han blitt “stuck” for resten av livet. Han fortsetter med å ønske at han selv var lam, og da kunne han bli like feit som moren til Gilbert Grape og ta del i et omreisende sirkus.

Martins bevissthetsstrøm inviterer også til indre liv preget av både banale og meningstomme bekjennelser. Martin prøver i en scene å tenke på ”ingenting” og maner ut enkeltord over hvordan han beveger føttene og hva han ser rett foran seg;

”..høyre, høyre, høyre. Kom igjen nok høyre nå. Jeg er så lei av å tenke. Kan jeg ikke tenke på ingenting. Bare se opp. Hvitt, grønn, litt beige bak i der og rødt, gulbrunt, også litt grønt, og sånn smågult, Mest brunt egentlig. Svart og gul. Høyre, høyre, høyre”.

Jeg tolker det som om Martin her ønsker å komme unna de vanskelige tankene og leve i nåtiden. Derfor forsøker han å holde fokus på detaljer rundt seg og distraherer seg selv fra vonde tanker. I *Mot Naturen* får den indre monologen en fremtredende rolle, og er i motsetning til *Oslo, 31.august*, en film som tar i bruk voice-over for å få frem informasjon om karakterens sinnstilstand. Vår nærhet til karakteren blir dermed helt unik når vi både ser og hører han.

### **Kinematografi, redigering og mise-en scène – det subjektive rommet**

Som jeg har skrevet om på side 14, betyr ikke subjektivt kamera at man nødvendigvis må overta blikkretningen til karakteren i filmen. Filmen *Lady in The lake* var et ekstremt eksempel på benyttelse av førstehåndsperspektiv. Sett bort fra den perseptuelle (POV) kamerainstillingen kan også hovedkarakteren være delaktig i rommet, men bildene vil



likevel gjengi karakterens oppfatning av omverden. Ved f.eks. bruk av farger kan man gi en pekepinn på følelsesstemningen til den sentrerte karakteren.

Om filmbildet gjennomgående bærer preg av sterke kontraster og farger kan dette imitere en karakters fascinasjon, lykkefølelse, eller håpefullhet for omverden. Om vi derimot blir vitne til gråbelagte vegger, duse fargespektre og generelt dystre omgivelser, kan dette være indikasjoner på en deprimert karakter som ser omverden i et negativt/trist synsbilde.

Dette kan man se i scenen der Martin reflekterer over faren sin.



Kameraet følger uavbrutt Martin uten å klippe mens vi hører han minnes faren på lydsporet. Det håndholdte kameraet er erstattet med en mer flytende kamerabevegelse. Omgivelsene er skyet og en svak vind treffer ham. Han minnes faren og meddeler i voice-overen hvor lite de kjente hverandre. Martin forsvinner dypt inn i sine minner om faren. De tåkelagte omgivelsene kan gi uttrykk for Martins syn på seg selv og livet sitt. Han vet ikke hva han skal gjøre for å komme ut av skydekket, og se en klar vei. De flytende kamerabevegelsene og de lange tagningene understøtter dette og vi får en fortellermessig identifikasjon med Martin i bildet.

Filmteknisk tar *Mot Naturen* i bruk mye jump-cuts underveis. Teknikken kan bli brukt til å forkorte tidsperspektiv eller f.eks. fremme en stemning. Det skapes brudd i kontinuiteten og det frembringer i noen tilfeller forvirring eller uro. I Bordwell og Thompsons bok blir jump-cuts beskrevet som følgende:

”An elliptical cut that appears to be an interruption of a single shot. Either the figures seem to change instantly against a background or the background changes instantly while the figures remain constant” (Bordwell og Thompson, 2003:734).

De henviser til *elliptical editing* under beskrivelsen av *jump-cuts*. Det angår redigering som utelater deler av handlingen, med den hensikt å “ryste” tilskueren eller vekke spørsmålstegn ved den utelatte handlingen (Bordwell og Thompson, 2003:733). Som Bordwell og Thompson påpekte er *jump-cuts* stimulerende for seerne. Det skaper dynamikk og oppmerksomhet.

I *Mot Naturen* finner vi også rolige partier som tar i bruk *jump-cuts*. Her brukes de ikke for å stimulere den ytre handlingen, men heller for å signalisere Martins indre uro. En uro som står i kontrast mot den fredelige naturen. Filmen kan også knyttes til dokumentarfilmen ved sin bruk av håndholdt kamera. Det ustødige bildet som følger etter Martin fremmer følelsen av å gå ved siden av han i skogen og skaper ytterligere en nærhet til han foruten om hans indre monolog. Terrenget er ofte vanskelig å ta seg gjennom, men han går stadig dypere inn i skogen og graver seg ned i tankene. Ved å legge stilen opp mot dokumentarisk form skapes autensitet, vi befinner oss i øyeblikket der og da, og ingenting virker planlagt. Ved å ta i bruk slike teknikker kan man skape en økende identifikasjon med karakteren og hans sinnsstemning, også kalt et narrativt interessefokus.

### **Martins forestillinger**

Martin tenker ofte tilbake på barndommen sin ved tilbakeblikk. Vi inntar en intern fokaliserings til Martin og ser hva han forestiller seg i sitt indre. Samtidig danner Martin seg forestillinger, men de er ikke minner. Igjen skildrer filmen en intern fokaliserings over hva han visualiserer fremfor seg. Ett eksempel jeg vil hente frem er når kona hans dukker opp i det samme landskapet som han selv er i, men hun er kun en fantasi. Jeg vil se på stilistiske virkemidler som er brukt i fantasien, og hvordan overgangene fra fantasi til fiksjonell virkelighet markeres.

Det er snaue tjuefem minutter igjen av filmen og Martin er på vei til hytta for å overnatte. Han går bortover i et åpent terreng og forestiller seg kona gå foran han.

Filmkameraet viser Martin i bildet men glir så fremfor han og viser kona i bildet. Hun er en forestilling Martin har. Her veksler filmen mellom to nivåer. Det første som foregår på det fiksjonelle virkelighetsplanet med Martin i bildet, mens det andre viser Martins forestillinger av at kona går i terrenget foran han. Filmkameraet glir i en og samme innstilling over fra å vise Martin i utsnittet til å panorere foran han og avdekke kona. Blikket vendes ”innover” med en konseptuelt subjektiv kamerainnstilling. Overgangen til en slik filmatisk representasjon kan tydeliggjøres på flere måter. Film- og bildeteknisk kan forandringer som fokusskifte, markant bruk av musikk/lydeffekter, slow motion, forvrenging av perspektiv osv. markere en slik overgang. Det kan også gjøres med skuespillerteknikk, f.eks. ved karakterens fraværende blikk (Braaten, 1984:105). Vi inntar en projisert fokalisering og vender blikket innover i Martins forestillingsfantasier.

*I Mot Naturen* finner vi ikke en klar visuell overgang som skiller Martins indre og ytre virkelighet. Derfor er det viktig å legge merke til fortellerteknikkene. Det er dette jeg vil undersøke i delen under. Jeg vil gi en kort oppsummering med bildeeksempler over hva som skjer i sekvensen. Det er tjuefem minutter igjen av filmen, og Martin går mot hytta han skal overnatte på. Han går bortover i landskapet mens vi hører hans tanker på lydsporet.

”Jeg burde gitt henne en klem før jeg dro. Jeg ga henne ikke en klem når jeg kom hjem heller”. Kameraet kjører etter Martin og kommer opp langs hans høyre side.



Momentant befinner kameraet seg på andre siden av Martin. Her gjør filmen et aksebrudd ved jump-cut som hopper fra hans høyre profil til hans venstre side.



Martin fyller nå venstre del av bilderuten. Aksebruddet kan indikere at Martin vender blikket mot sitt mentale indre.

Kameraet panorerer så fra Martins venstre profil og fremfor han i en bevegelse. Her ser vi kona til Martin gå foran han.



Vi følger henne innover i skogen fra Martins perseptuelle synsvinkel. De vinglete kamerabevegelsene, og jump-cuts skaper en kaospreget stemning når vi går bak henne. Sammen med en tung synthmusikk hører vi hennes voice-over:

”Alt vi hadde er borte. Når du tar på meg så er det som du gjør det fordi du må. Som om du tror at jeg forventer det av deg. Og når du ser på meg så er det som du insisterer på noe. Som om du smiler for min skyld. Ikke fordi du er glad. Jeg vet

ikke hva som har skjedd mellom oss, men jeg tror ikke jeg er så glad i deg lenger.”



Dette er et eksempel på hvordan filmen skildrer en utvidet virkelighet. Filmen visualiserer nærværet til kona for Martin. Det blir ikke kun Martins rom, men dem som par. Scenen presenterer et innblikk i hva Martin antar kona tenker om samlivet deres. Visuelt ser vi fra hans synsvinkel kona som går fra oss og inn i skogen. Det kan tolkes som han vil være nær henne, men strekker ikke til og hun forsvinner.

Som omtalt tidligere, la modernismen vekt på den subjektive virkeligheten og undersøkte hvordan karakteren lot seg styre av de psykologiske kreftene. Karakterenes mentalitet var under utforskning og filmskaperne lot seg begeistre av nye teknikker i å skildre et subjektivt indre som drømmer, hallusinasjoner, fantasier, flashbacks etc.

I *Mot Naturen* ser vi Martins kone i omgivelsene rundt han. Vi som tilskuere skjønner det er en forestilling fra Martin og at hun egentlig ikke går foran han. Dette forstår vi når vi ser på filmens helhetlige form. Martins tanker dominerer på lydsporet, og persepsjoner av hans tanker vises visuelt fremfor oss. Slik som når han masturberer og en dame fra hjembyen går ned på ham, men blir plutselig en mann i stedet. I neste innstilling er det ingen der, og Martin står for seg selv. Dermed forstår vi at Martins forestillinger/indre tanker også visualiseres i form av bilder og ikke kun gjennom voice-over.

For å peke på nok et eksempel der Martins visuelle forestilling fremtrer, vil jeg gå igjennom scenen der han drømmer.

Det er natt og Martin har lagt seg til å sove ute i soveposen. Han hører noen lyder og setter seg opp i soveposen og roper ”hallo”. Det høres så et skrik og Martin løper ned mot vannet. Der vasser han uti og leter febrilsk etter noe. I mens kan man høre en svak synthmusikk i bakgrunnen, og en guttestemme som sier ”pappa”.

Vi ser Martin i bildeutsnittet. Kameraet er svært ustødig og filmen bruker jump-cuts som bidrar til å fremme den panikkfylte stemningen. Dette skal vise seg å være en drøm Martin har på natten, for i neste klipp er det dag og han våkner i soveposen. Nattscenen visualiserer for oss skildringer over hva han drømmer. Martins drøm åpner opp for tolkninger. Ved å analysere drømmen kan vi prøve å forstå Martins underbevissthet.

Jeg forstår denne sekvensen som et uttrykk for en indre uro. Martin søker etter noe han ikke finner, kanskje en balanse i livet sitt? Eller å finne en ro i hverdagen? Guttens stemme sier ”pappa”, som om han har lyst på oppmerksomheten hans og søker etter kontakt. Gutten roper ikke, men spør avslappet etter pappaen sin. Tidligere i *Mot Naturen* har vi gjennom flashbacks sett at Martin har prøvd å få oppmerksomheten til sin far. I en scene står han bak faren (se side 73), og spør ”pappa”. Faren unngår han. Tilbake til drømmen Martin har, reagerer han på en helt annen måte enn sin far. Martin viser at han handler og leter nesten i panikk etter noe som han ikke finner. Slik jeg tolker drømmen viser Martin en frykt for å bli som sin far, at han ikke vil unngå sønnen sin, men vise at han er tilstede.

Den visuelle forestillingen er her åpen for tolkning og kan virke som en mer diskret måte å fremstille en karakters indre tanker på enn ved å høre en voice-over. Drømmen gir oss ingen konkret informasjon, men er som drømmer flest, åpen for tolkninger.

Sammenblandingen av disse fortellermetodene gir et nært bilde av karakteren Martin. Illusjonen av å være i ett med ham blir ytterligere forsterket når vi også får innpass i hans drømmer.

### **Filmens avslutning - stillhet**

Filmen har så langt formidlet mye av Martins følelser og tanker gjennom bruk av voice-over. Mot slutten spisser den klassiske dramaturgien seg til og den visuelle handlingen overtar.

Den siste natten sover Martin over i en hytte i skogen, der også to andre jenter skal overnatte. Han sitter oppe med en av jentene og de går til sengs sammen. Da det viser seg at Martin ikke har med seg beskyttelse avbryter hun akten. Martin går tilbake til sitt rom. Dagen etter når Martin våkner preges scenen av stillhet. Når vi helst vil høre hva han tenker etter å ha vært utro mot kona, får vi ikke tilgang til hans indre tanker og bruken av voice-over er fraværende. Når Martin våkner tar skyldfølelsen overhånd. Han går ut fra hytta og vi ser han graver seg selv ned i jorden. Nå *viser* filmen hvordan Martin har det gjennom det han gjør, ikke gjennom hva vi hører på lydsporet.

I denne avslutningssekvensen hører vi kun pusten til Martin når han ligger under bakken i jorda. Filmen tar en pause fra tankene hans og lar handlingene stå for seg selv. Vi kan kun forestille oss skyldfølelsen han sitter inne med, noe som også blir en selvfølge ved å se hvordan han agerer gjennom kroppsspråket. Det verbale bli unødvendig. Martin puster tungt under bakken og vi ser den løse jorden som sakte går opp og ned. I neste innstilling viser filmen fra et fugleperspektiv. Kameraet kjører glidende over fjellandskapet og kan etterlikne en fugls perspektiv når den flyr bortover. Kanskje Martin igjen forestiller seg at han er en ørn, og vi ser hva han tenker. I neste bilde ser vi et nært profilbilde av en ørn, og det klippes til kona og sønnen som går i skogen. De går vekk fra oss. Slik jeg tolker denne scenen kan det virke som om Martin endelig har gjort det han hadde tenkt. Han har brutt ut av rutinene. Men i stedet for å oppnå en frihetsfølelse som ørnen kan forestille, har han brutt seg selv ned. Kontrasten mellom ørnen som svever i luften, og Martin som velger å grave seg ned under jorden er markant. Valget han har tatt fører til at han har skjøvet kona og sønnen enda lengre vekk. Det illustreres når de går fra han i landskapet. De blir en forestilling som sannsynligvis symboliserer hva han taper.

I neste klipp er han oppe fra jorden igjen og går sporadisk rundt. Det hele filmes med et ustødig håndholdt kamera, noe som kan understreke Martins indre kaos. Han går løs på et

lite tre i det han sparker og river i det. Martin gråter og legger seg over det hengende treet. Han som flyktet til naturen for å finne frihet fra hverdagen, tar nå problemene sine ut på naturen som han før forbandt friheten med.



Resten av filmen får vi ikke tilgang til hans indre monolog gjennom voice-over. Det har skjedd et vendepunkt som får ham til å snu seg vekk fra oss, og muligens seg selv. Kanskje han føler på en tomhet etter utroskapen? Har han greid å gjøre det han har gått og tenkt på? Når han gjennomfører har han derimot ikke tenkt nøye over hvordan han vil føle det i ettertid, og konsekvensene som evt. vil følge. Martin er ikke blitt lykkeligere.

### **Oppsummering**

Med *Mot Naturen* lager Ole Giæver en film med få midler og et begrenset budsjett. Den minimalistiske bruken av karakterer og setting lar voice-over få en dominerende plass i filmen. Vi hører konstant Martin sin indre monolog der tankene kommer til uttrykk. Filmene viser en mann i konfrontasjon med seg selv, en som sliter med skyldfølelse og frykt for at livet skal stagnere. Han har en frykt for å bli gammel, frykt for etablerte rutiner, frykt for at livet skal gå han forbi. Martin frykter livet har stagnert og at det er vanskelig å endre. Martin viser også uttrykk for ensomhet og at han ikke kan snakke ordentlig med noen. Som en følge av den indre frykten og ensomheten får han depressive tendenser.

Slik jeg ser filmen er det en poetisk og naturtro skildring av en manns filosofiske reise etter noe annet i livet. Med den minimalistiske bruken av karakterer og natur som mise-



en-scène gis det plass til å sentrere Martins tanker. Lyden blir en essensiell del av filmen der voice-overen gir oss tilgang til hans indre tanker.

Ole Giæver uttalte i et intervju på Lillehammer Kino (22.9.2014) at meningen med tittelen *Mot Naturen* var mannen som gikk i møte med naturen og inn i seg selv. Han sa at i naturen fikk man tid til ettertanke og muligheten til å få livet på avstand. Han påpekte at det lå en dualisme i tittelnavnet: å gå mot naturen, men også mot seg selv.

I *Mot Naturen* går Martin med et kaos av tanker og gir uttrykk for en rekke følelser der både sinne, uro, fortvilelse, og skyldfølelse kommer frem. Han strever med å finne en løsning på sine problemer og leker seg med tanken om å få til en forandring. Han lengter etter et liv som består av mer enn etablerte rutiner med folk han ikke liker. I naturen har han ingenting å gjemme seg bak, og det kan gjøre at han får tid til tankene sine. Martins fabuleringer over egen livssituasjon gir oss en fremstilling av en manns indre liv.

Denne eksistensielle fortellingen appellerer til mange av oss i at den tar for seg universelle spørsmål som vi alle kan gå og gruble på. Martin er ikke fornøyd med livet sitt og ønsker seg noe annet, han vet ikke hva, men en forandring må til. Han er ingen løsningsorientert karakter. Han er en tenker som ønsker seg et bedre liv, men usikker på hvordan han skal få det til. Den klassiske helteskikkelsen som er mål- og løsningsorientert er utelatt, og Martin tar heller avstand ved å rømme ut i naturen. Vekk fra bylivet og menneskene han finner håpløse. Den maskuline protagonisten vi kjenner fra klassiske hollywoodkarakteren er borte, og igjen står Martin, en mann som deler sine følelser av skyldfølelse og indre uro med oss.

Giæver sa følgende i et intervju med filmpolitiet: ”Veien til å si noe universelt går gjennom å finne de helt konkrete, spesifikke tankene et menneske kan ha. Det er først da du treffer noe som føles sant og som folk kan kjenne seg igjen i” (Vestmo, 2014).

Giæver vil si noe universelt, men går dypt inn i enkeltmennesket for å vise det. Et viktig fortellergep i filmen er dens bruk av voice-over. Men det er ikke kun gjennom den vi får en tilgang til Martins subjektive sinn. Forestillingene han har av kona og sønnen, flashback fra da han var liten gutt, og drømmen gir oss et kikkhull inn i hans

konseptuelle indre. Musikken er også med på å klargjøre Martins følelser. Når Martin setter på seg høretelefonene og hører på låten ”Forever young” mens han nynner med sangen, får vi et inntrykk av en munter stemning. Vi ser han løper rundt i naturen og virker å være lykkelig mens han smådanser til låten. Innimellom ser vi glimt av at han er med familien, og de smiler og omfavner hverandre. Det klippes tilbake til Martin som løper, men musikken forsvinner umiddelbart når han setter seg fast i et myrhull.

Det er ikke kun på lydsiden vi får tilgang til Martins indre liv. Gjennom håndholdte bevegelser, og en ubalansert klipperytme (f.eks. jump-cuts) gjenspeiles Martins indre kaos. Hans fantasier vises også i mise-en-scène. I flere scener ser Martin kona eller sønnen gå foran seg. De går aldri mot han. Kameraet inntar Martins perseptuelle synsvinkel og følger etter dem mens de går fra han. Dette er fantasier han har dannet seg av dem, og plasserer dem i samme rom og tid som han selv er i. Gjennom et slikt fortellergrep forsterkes ytterligere Martins subjektive opplevelser av forholdet til familien sin. De går fra han og kan på den måten forestille Martins følelse av at avstanden eskalerer mellom dem. Hans tanker visualiseres fremfor oss i en rekke flashbacks han har fra barndommen sin. Her blir vi presentert for faren og det anstrengte forholdet dem imellom. Martin synes å søke etter svar ved å tenke tilbake på fortiden, og viser engstelse for at han blir mer og mer lik sin egen fraværende far.

*Mot Naturen* er en film som lar oss komme tett på protagonisten. Vi trer inn i Martins hode og hører alt hva han tenker på. Når Martin har gjort et skjebnesvangert valg (se side 86) stopper derimot filmen med voice-over. Når vi helst vil høre hva han tenker, stoppes tilgangen til hans indre tanker og stillheten dominerer. På bildesiden får vi likevel et inntrykk av hvordan Martin må føle seg. Ved at han graver seg ned under jorden blir det en kontrast til ørnen som flyr fritt over slettene. I bildeutsnittet ser vi kona og sønnen gå fra han, og etterlikner sannsynligvis hva Martin tenker vil skje i fremtiden. Martin har ikke blitt lykkeligere ved å bryte med rutine. Forhåpningene han hadde om å bli fri som ørnen har ikke blitt oppfylt. I stedet står han igjen tom, noe som gjenspeiles i stillheten på lydsporet.

## Kapittel 5 - Blind

### Faktaboks:

*Blind* er en norsk film fra 2014 som er regissert av Eskil Vogt. Han debuterer som regissør i denne filmen, men har tidligere erfaring fra å jobbe som manusforfatter til bl.a. *Louder Than Bombs* (2016), *Oslo 31. august* (2011) og *Reprise* (2006). Med *Blind* vant han Kanonprisen 2015 for både beste manus og beste regi. Filmen vant også i april 2015 den gjeve filmkritikerprisen for beste norske film, der konkurransen stod mellom førstnevnte, *Mot Naturen* (2014) av Ole Giæver og *1001 Gram* (2014) av Bent Hamer.

*Blind* hadde norgespremiere 28.mars 2014 og ble solgt til en rekke land bl.a. Frankrike og England. Ett år etter premieren i Norge fikk filmen kinodistribusjon i USA. Filmen gjorde seg bemerket blant flere utenlandske filmkritikere, og den ble også omtalt i flere forskjellige medier som formidlet filmnyheter. Her hjemme klarte den ikke å appellere til det norske kinopublikumet.

Hva er det som gjør filmen bemerket blant filmkritikerne, samtidig som det kun er et fåtall av kinogjengere som har fått med seg filmen? Den ble sett av 12 969 på kino i Norge, litt i underkant av *Mot Naturen* som fikk rundt 20 000 kinobesøkende (Film & Kinos årbok 2014). Filmmagasinet Montages arrangerte den 8.april 2015 en paneldebatt på Litteraturhuset i Oslo om det norske filmåret 2014. Panelet tok også et skråblikk tilbake på tidligere norske filmer. En av dem beskrev filmene som forutsigbare, lite kreative, med bruk av konvensjonelle og velkjente fortellergrep. Selv om ikke alle var enige i denne beskrivelsen, var de derimot enige om at fjorårets filmer (2014) representerte en positiv fremgang. Både *Mot Naturen* og *Blind* ble berømmet for sin originalitet både i form og stil. Det ble derimot vanskelig å plassere dem i spesifikke filmkategorier siden de lekent eksperimenterte med filmform, noe som ble verdsatt av panelet. Filmene ble løftet ut og pekt på som representanter for ”noe nytt” i norsk film.

Jeg har fått muligheten til å høre på Eskil Vogt to ganger under kinobesøk de siste to årene. I første omgang med *Blind*, der han presenterte filmen under en før-premiere på Lillehammer Kino i 2014. Og sist under før-premierer av filmen *Louder Than Bombs*(2015) på Cinemateket. Her snakket han om sin oppgave som manusforfatter. Joachim Trier var også til stede som filmens regissør.

Filmduoen Vogt og Trier har i ti år jobbet sammen om norske filmer som har skilt seg ut: *Reprise* (2006), *Oslo, 31.august* (2011), *Louder Than Bombs* (2015). I de overnevnte filmene har Trier jobbet som regissør og Vogt hatt ansvar for manus.

I 2014 vant *Blind* kritikernes stemmer i avgjørelsen om årets filmkritikerpris 2014 (Dagbladet, 2015).

### Synopsis

Ingrid er en kvinne i 30-årene som nylig har mistet synet sitt. Hun bruker mesteparten av dagen hjemme i leiligheten sin på Frogner, som hun deler med mannen sin Morten (Henrik Rafaelsen). Hennes usikkerhet overfor sin mann er fremtredende i det hun forestiller seg at mannen sniker seg hjem i hemmelighet for å spionere på henne. Ingrid sliter med redselen om å glemme synsinntrykk, og hennes løsning blir å skrive ned historier der hun kan visualisere situasjonene i sitt indre. Filmen skildrer Ingrids indre fantasier som bl.a. omhandler en pornofiksert, ensom mann som heter Einar (Marius Kolbenstvedt), og alenemoren Elin (Vera Vitali) som lengter etter en omgangskrets. Einar blir begeistret for Elin og spionerer på henne fra nabobygget der han selv bor. Han

møter henne "tilfeldigvis" i butikken og i gangen der hun bor. Elin føler seg også ensom som Einar, men bruker nettet til å finne seg en mann. Her møter hun Morten, Ingrids ektemann.

Ingrids eksterne verden kolliderer med hennes indre i det hun trekker med mannen sin i historiene. I Ingrids verden møter Morten Einar tilfeldigvis på en kino. Det viser deg de er gamle klassekamerater og bestemmer seg for å ta en kopp kaffe på en kafé.

Når Morten og Einar sitter på kaféen, skifter omgivelsene i neste klipp til at de sitter på en trikk. Ingrid forestiller seg også at Morten møter Elin på en restaurant, men hun blir blind under stevnemøtet deres. De ender opp med å ha sex, men Elin sovner underveis. I neste bilde ser vi også at Ingrid har lagt seg til å sove.

Kvelden etter vil Morten ha med Ingrid på et arrangement, hun ombestemmer seg i siste øyeblikk og Morten går alene. I neste scene ser vi Ingrid kle på seg, og vi ser en drosje kjøre til arrangementet. Det er Elin som går ut av drosjen og dukker opp på festen. Hun har blitt dumpet av Morten på tekstmelding og oppsøker han der. I mens parallellsklippes det til Ingrid som skjenker i vinglasset sitt hjemme i leiligheten. Elin treffer så Morten på festen, men han er i et rom fullt av jenter, dop og sexleketøy. Elin konfronterer Morten. I neste innstilling er Ingrid med i fantasien og har tatt over rollen til Elin. Veggene rundt dem har blitt slitte når de konfronterer hverandre. Omgivelsene skifter hyppig, fra å være på deres favorittrestaurant til kjøkkenet deres hjemme. Morten sier hun ikke kan skjule ting for han, ellers vil ikke forholdet deres fungere.

Ingrid våkner opp neste dag på sofaen med vinflaskene foran seg. Hun kler på seg og går ut av leiligheten. Hun spør en syklist om veien til apoteket. I neste klipp ser vi hun går inn av døren hjemme og tar en graviditetstest som hun legger på badet. Hun går på kjøkkenet og lager kaffe, mens Morten går på do. Hun går inn til han og spør hva testen viser. Hun er gravid og Morten smiler. Filmen avslutter med at Ingrid forestiller seg at hun onanerer foran Morten som har sneket seg inn i rommet for å spionere på henne. Hun gleder seg over fantasien og i voice-overen sier hun at de skal nok få til dette her.

## 5.1 Tematisk analyse

### **Virkelighetsflukt, forvirring og ensomhet - en tematisk analyse av *Blind***

Første gang jeg så filmen *Blind* var på kino med regibesøk av Eskil Vogt. Jeg opplevde filmen forvirrende når den vekslet mellom to handlingsplan. Dette var likevel ingen negativ egenskap da jeg satte pris på at filmen utfordret min fortolkningsevne. Når jeg så den igjen falt flere brikker på plass og jeg klarte å skille Ingrids fantasier fra hennes ytre fiksjonsverden. Filmen var blitt et puslespill som jeg måtte finne ut av og tolke på egenhånd. I ettertid har jeg sett filmen flere ganger og hver gang har ulike lag avdekket seg.

Slik jeg tolker filmens tema er virkelighetsflukt et av hovedtemaene i filmen. Ingrid forsøker å fraskrive seg sin fysiske virkelighet ved å dikte opp andre mennesker med problemer. Ingrid har vanskeligheter med å holde fokus i historiene hun konstruerer og forvirring oppstår underveis. Dermed tolker jeg filmens andre hovedtema som forvirring. Filmens form leker med tilskuerens oppfattelse av hva som skjer på filmens nåtidsplan, versus hva som er konstruerte historier fra Ingrids fantasi. Ingrids virkelighetsoppfattelse blir uklar når det ikke er tydelig hva som er skildringer av hennes interne fokalisering og eksterne fokalisering. Jeg vil også se på noen undertemaer i filmen. Ensomhet og isolasjon står fremtredende i filmen, både for Ingrid selv og karakterene hun skaper i fantasihistoriene sine.

Aller først vil jeg se på hovedtemaene ved å analysere og fortolke tre scener. Den første i filmens anslag, og så to fantasier Ingrid konstruerer om Einar og Elin. I forbindelse med virkelighetsflukt og forvirring vil jeg også gjøre rede for ”mind-games” i film, og hvordan tilskueren blir geleidet gjennom filmens fiksjon. Til slutt i den tematiske analysen vil temaene isolasjon og ensomhet bli utdypet.

#### **Virkelighetsflukt og forvirring**

*Blind* er en film om Ingrid som sliter psykisk etter nylig å ha mistet synet. Livet er blitt vendt om og hun søker trygghet ved å isolere seg i leiligheten hun deler med ektemannen. Hun tyr til vin og skrivemaskinen for å fantasere seg bort fra hverdagen.

Ingrid ønsker noe annet enn det livet hun lever nå. Gjennom historiene hun skriver kan hun drømme seg vekk og fraskrive seg virkeligheten.

Filmen foregår på to handlingsplan. Første plan foregår i den fiksjonelle virkelighet der Ingrid og Morten lever. På det andre planet visualiseres Ingrids fantasiforestillinger, og vi møter Einar og Elin. Samtidig blander Ingrid etterhvert inn seg selv, og ektemannen Morten inn i fantasiene. Ingrid er selv filmens forteller, og inntar en intern fortellerposisjon. Det er hun som geleider oss gjennom de ulike historiene i filmen. Filmen viser både fra Ingrids indre fokalisering og eksterne fokalisering. Ingrid lar oss ta del i fantasiene sine og vi ser de fremtre i filmen. Samtidig som vi ser *med* Ingrid, ser vi også *på* henne. Den eksterne og interne virkeligheten kolliderer når tilskueren ikke lengre klarer å skille de to planene.

Ingrid jobber med å bevare synssansen ved å dikte opp historier. På den måten kan hun trene sitt indre syn og ikke glemme hvordan omverden ser ut. Allerede i filmens anslag får vi visuelle innsyn i Ingrids fantasier.

I anslaget memorerer hun hvordan det var å kunne se. Vi ser flere bilder av det Ingrid beskriver i voice-overen. ”Et tre. Barken på treet. Sprekkene i barken”, sier Ingrid. Plutselig klippes det til en agurk som ligger ved treet, men vi hører ikke henne beskrive det på voice-overen. Hun går videre til å snakke om hunder. Vi ser en hund gå bortover, men det klippes til at den blir til ulike hunderaser. Ingrid bestemmer seg for å tenke på en schæfer. Hun forsøker så å huske tilbake på hvordan Paleet så ut. Hvilken farge det var på utsiden av bygningen. Tankene hennes skifter raskt, og tilfeldige elementer dukker opp i fantasien hennes. På innsiden av Paleet står det en schæfer og bjeffer til oss gjennom vinduet.

Etter anslaget forteller hun gjennom voice-over om tilstanden sin:

”De sier at evnene mine til å se ting for meg vil forsvinne. At nervene visner uten nye synsinntrykk. Men jeg kan bremse det, jobber jeg med det hver dag kan jeg holde det vedlike”.



I bildet over ser vi et ultra-nært utsnitt av Ingrids øye. Dette er første gangen vi ser Ingrid.

Ingrids voice-over fortsetter:

”Det er ikke så viktig om det er riktig, bare så lenge jeg kan se det foran meg. Klart og tydelig”.

I bildet ser vi tittelen i filmen fremtre.

Ingrid forteller direkte til oss gjennom en voice-over og etablerer seg som filmens forteller. Hun gjør det klart for oss at det er viktig for henne å trene opp sin indre synssans slik at hun ikke glemmer omverden. Selv om det ikke er riktige historier eller forestillinger, har det lite betydning for henne. Første gang vi blir presentert en av karakterene i Ingrids fantasiforestillinger, er det ikke åpenlyst for tilskueren at det foregår på et annet virkelighetsplan. Det gis lite informasjon om at det er en konstruert historie i Ingrids sinn.

Jeg vil dermed hente frem en scene i filmen som viser til Ingrids virkelighetsforvirring. Det har gått ca. femten minutter av filmen og vi har blitt introdusert for Einars liv. Ingrids forestillinger blir avbrutt når mannen kommer hjem fra jobb, men filmen klipper raskt tilbake til hennes fantasier igjen.

Det er kveld og Einar ser ut av vinduet på naboen Elin, som ser på et program på TV. Han skrur på det samme programmet. I neste bilde er vi i leiligheten til Elin og ser et halvnært profilbilde av henne. Ingrids voice-over høres på lydsporet og forteller om Elins historie. Hvordan hun kom til Oslo fra hjemstedet Sverige. At hun giftet seg med en norsk mann og at de fikk et barn sammen. Ekteskapet endte i skilsmisse og Elin ble svært

ensom etter det. Vennepar de hadde hatt på besøk, var egentlig mannens venner og hun mistet raskt kontakt med dem. Imens på bildesiden klippes det fra at Elin sitter i sofaen på kvelden, til det er dag og at hun støvsuger i stua. Deretter får vi se ulike øyeblikk av at hun går forskjellige steder og hverdagene hennes blir beskrevet av Ingrid gjennom voice-over. Vi ser Elins ti år gamle sønn komme og besøke henne.

Fortellingens elementer begynner her å endre seg. Sønnen og Elin er på stranden, men bildene forandres. Først ser vi sønnen hennes på stranden ved siden av henne (se bildet under).



I neste bilde sitter det en jente der i stedet.



Det narrative forløpet fortsetter der det slapp, bare at sønnen har blitt hennes datter. Elin og datteren går fra stranden og opp til bilen. I neste klipp rydder Elin rommet til datteren, men man kan se hun bli forvirret over forandringene. Ingrid stokker om ordene ”han” og ”henne” da hun skal beskrive Elins sønn/datter på lydsporet.



Tidlig i sekvensen ryddet Elin rommet til sønnen sin. Barnerommet har romraketter på veggene, lekebiler, og ”Cars”-sengetøy.



Etter de har vært på stranden går moren tilbake med datteren, og barnerommet er blitt forandret. Nå har det en rosa tapet med hjerter og hester på, samt et rosa sengeteppe. Elin står derimot og holder på et cars-putetrekk.



Man kan også se moren blir forvirret av Ingrid som i voice-overen bytter på kjønnene. Hun skifter sengetøyet på puten som har biler på seg, men resten av rommet skal være endret til et rosa-tema. Elin snur seg raskt rundt i rommet, forvirret over sceneskiftet som har oppstått.

Ingrids fantasihistorie om Elins liv bærer spor av kaos og manglende sammenheng. Dette antyder at Elin er en av fantasikarakterene dannet i Ingrids indre bevissthet. Barnerommet har blitt forandret fra først å være et typisk gutterom med blålige farger, til å bli ett jenterom med rosa nyanser. Historien henger ikke på greip.

Nok et eksempel på forvirring som oppstår i Ingrids historiekonstruksjoner forekommer i scenen når Einar og Morten tar en kaffe sammen på en kafé. Mens de sitter ved et bord hører vi Ingrids voice-over beskrive relasjonen dem imellom. Hun fortsetter med å gjengi Einars private tanker om Morten. Det er kun Einars indre tanker vi hører fra.

I det første utsnittet ser vi Einar sitte på en kafé med en kaffe i hånden



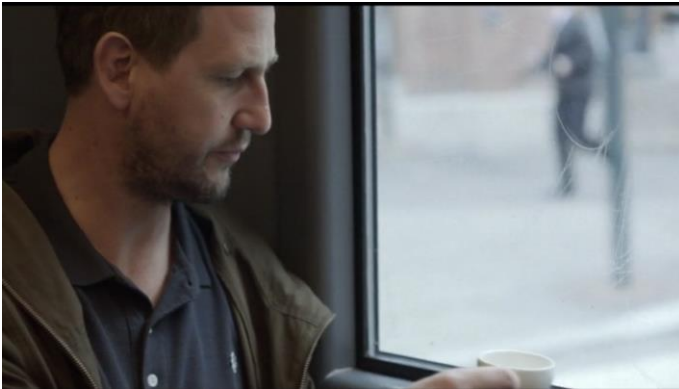
Det klippes, og i neste utsnitt av ham har det skjedd et skifte av rom. Nå er vi på en trikk og ikke en kafé. Samtalen fortsetter der den slapp og karakterene ser ikke ut til å legge merke til scenskiftet.



De sitter nå begge på trikken og holder på kaffekoppene fra kaféen.



I neste klipp prøver Morten å sette ned kaffekoppen, men rynker med øyebrynene når han ikke finner et bord å sette den ned på. Ansiktsuttrykket viser forvirring.

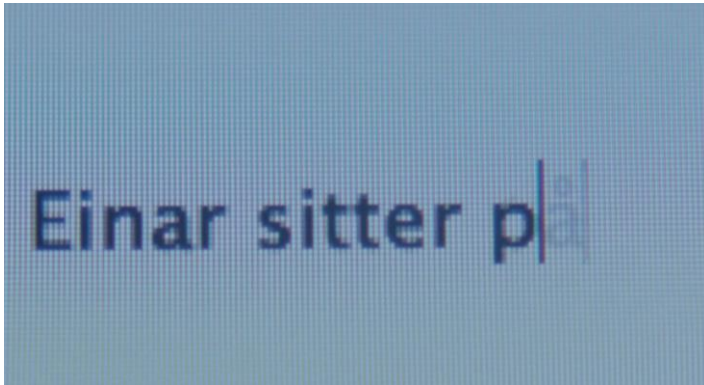


I neste innstilling befinner de seg på kaféen igjen, og Morten setter ned koppen på bordet.



I de nevnte eksemplene kan man se Ingrid's forvekslinger igjen. I likhet med historien om Elin har hun ikke kontroll over hvor Einar og Morten befinner seg. Det kommer tydelig frem at dette er en del av Ingrid's fantasier. Etter at Morten har sagt ”ha det” til Einar, ser vi han er på innsiden av en trikk, mens Einar fortsatt er på kaféen. ”Jeg roter”

sier Ingrid, og redigerer ut noe av teksten på word-dokumentet. Filmen viser et nærbilde av dokumentet hun skriver på, og at hun hvisker ut setningen.



Dette er første gangen vi ser at hun sitter og skriver fysisk på fortellingen.

Nå har det kommet en avsløring. Fantasihistoriene i filmen er laget i Ingrid fantasi, og hun skriver dem ned på datamaskinen sin. Denne skrivescenen gjør kanskje oss tilskuere ekstra oppmerksomme på at det er hennes historier. Teksten som skrives avslører at Ingrid konstruerer historien i fortellingen.

### **Den troverdige forteller – Mind-games**

Tilskueren kan bli brakt i en ”limbo-situasjon” der forvirringen over hva som faktisk er virkelige hendelser i filmen, og hva som er Ingrids rene fantasier er krevende å klargjøre. Det er her nyttig å se på, begrepet *mind-games* i film. Vi finner det i en analyse (”The Mind-Game Film, 2009) av Thomas Elsaessers. Jeg vil knytte begrepet til *Blind* og se hvordan filmen holder tilbake informasjon for tilskueren.

Elsaesser beskriver begrepet *mind-games* ved å dele inn i to nivåer. I det første nivået handler det om filmer der karakterene blir lurt og/eller spilt spill med av de andre karakterene, ofte med onde hensikter. F.eks. kan man se dette i filmer som *Silence of the Lambs* (1991), og *Se7en* (1995) der antagonistene forsøker å lure politiet (protagonistene).

Det andre nivået handler om filmer som tilbakeholder informasjon for tilskueren og noen ganger protagonist(e). I *The Sixth Sense* (1999), og *The Others* (2001) vet ikke

protagonistene de allerede er døde, det blir først avslørt for oss og dem, mot slutten av filmen (Elsaesser, 2009:14).

I eksempelet under har jeg laget en illustrasjon over de to nivåene.

### "Mind-games" i film

2 nivåer :

1. Karakterene spiller spill med hverandre i fiksjonen	2. Filmen tilbakeholder informasjon for tilskueren
Eks: Silence of the Lambs (1991) Se7en (1995) The Truman Show (1998) The Game (1997)	Eks: Fight Club (1999) The Sixth Sence (1999) Lost Highway (1997) Mulholland Dr.(2001) Shutter Island (2010)

Det andre nivået er det jeg ønsker å fokusere på. *Blind* leker med tilskuerens oppfattelse av filmens form. Det kan virke som en flettverksfilm der karakterskjebnene flettes sammen og møtes. Men ettersom filmen utspiller seg, avsløres det at de er historier Ingrid fantaserer fram. Vi blir vitne til hennes fantasiskildringer, der overgangene fra filmens fiksjonelle nåtid og hennes fantasier er uklare i begynnelsen. Når Ingrid ukontrollert blander tid, sted og karakterer, blir det mer tydelig at noe er på gang.

Elsaesser påpeker det økende behovet blant tilskuere for å bli utfordret i filmene. Ved å holde tilbake informasjon, og veilede dem i motsatt retning kan man oppnå en ønsket sjokkeffekt. I *Shutter Island* (2010) følger vi Teddy, en U.S. Marshall, som etterforsker en mentalt ustabil fange som har rømt fra det psykiatriske fengselet. Filmen leder oss til å tro han er pådriveren for etterforskningen og eneste karakteren som ikke sniker i kulissene. Det skal derimot vise seg at de rundt ham har spilt et spill ovenfor ham. Han er egentlig ikke den personen vi har blitt ledet an til å tro, men en pasient på det psykiatriske

fengselet han har etterforsket på. De andres hensikt var å bryte hans forvridde konspirasjoner ved å tillate han å spille ut rollen som etterforsker.

Ved at filmen holder tilbake informasjon krever den noe ”mer” fra oss som ser på. Det krever at tilskueren blir en aktiv deltaker som tolker evt. tegn i filmen.

I *Blind* blir Ingrid filmens forteller. Hun har flere steder voice-over i filmen, samtidig som hennes fantasifortellinger blir visualisert foran oss. Vi blir med en gang svært knyttet opp til henne ved å høre tanker hun har rundt sitt eget liv, og en imaginær virkelighet hun har konstruert. Men skillet mellom hennes fantasier og det livet hun lever er ikke for markant i begynnelsen. Ingrids egne problemer blir gjenspeilet i karakterene som skildres i fortellingene hun danner seg. Spekulasjoner om mannen er utro kommer i forgrunnen da hun ikke lenger klarer å holde tilbake fantasiene og tror de er virkelige. Samtidig begynner Elin å få problemer med synet, men hun er selv en fiksjonell karakter Ingrid har skapt som gjenspeiler hennes egen situasjon.

Vi får tildelt begrenset med kunnskapsmengde om fortellingens univers når overgangene som skiller Ingrids fantasiforestillinger og faktiske hendelser i den fiksjonelle virkelighetsverden er uklar. Engelstad skriver om en relasjonell kunnskapsmengde: I filmen kan man som tilskuer enten ha mer, mindre, eller likt med informasjon som karakteren(e) i fortellingens univers (se side 17). I *Blind* vet Ingrid at karakterene Einar og Elin er konstruksjoner laget i hennes egne fantasihistorier. Og forestillinger hun har om Morten som spionerer på henne er noe hun visualiserer i sitt indre. Tilskueren vet ikke umiddelbart dette, og får ulikt med kunnskapsmengde enn Ingrid. Filmene holder bevisst viktig informasjon tilbake for oss.

Filmene skildrer Ingrids fantasier som blandes med den fiksjonelle virkeligheten der skillelinjene blir diffuse. Derfor blir tilskueren veiledet gjennom en film der Ingrids konseptuelle skildringer smeltes sammen med filmens allerede etablerte handling og skillet mellom fantasi og virkelighet blir uklart.

### **Isolasjon og ensomhet**

Ingrid har nylig mistet synet og som følge av det har hun også mistet en del av seg selv. Tilstanden hennes minner om sosial angst, der hun vil holde andre mennesker på avstand. Hun isolerer seg inne i leiligheten og stenger for verden utenfor. Den eneste hun snakker med er mannen når han kommer hjem fra jobb. Ingrid føler på en hjelpeløshet av ikke klare seg selv, og livskvaliteten synker betraktelig.

Ingrids isolering fra andre mennesker fører til at hun også driver lengre vekk fra Morten. Hun har ikke beveget seg ut fra leiligheten siden sykdommen rammet henne, og Morten syns det er på tide at hun beveger seg ut igjen. Han ønsker å hjelpe henne, og prøver forgjeves å få henne med på ting. Enten det er å møte venner, eller gå en tur ute. Men Ingrid har alltid en unnskyldning.

Jeg vil hente opp en scene i filmen som viser hvor desperat Ingrid er etter å bli værende i leiligheten. Det er ca. tretti minutter igjen av filmen og ektemannen spør Ingrid om hun har laget ”en sånn playlist” for i kveld. Han spør henne i forbindelse med en fest han er med å arrangere.

”Du..Kom hit litt”, sier Ingrid. Morten setter seg på sengekanten. ”Hva er det?”, spør Morten.



Ingrid tar hendene hans og sier: ”Du har sikkert masse folk å snakke med og sånn i kveld, ikke sant? Er det ikke bare bedre om jeg blir her?”

I neste utsnitt klippes det til et nært bilde av dem som holder hender. Han tar vekk hånden sin. Ingrid sier: ”Det er så masse folk og jeg.. er ikke klar enda”.



”Vi drar dit sammen, som vi sa. Det går fint”, sier Morten. Han reiser seg fra sengekanten og går ut av bildet. ”Vi trenger ikke være så lenge”, fortsetter han og går på badet for å gjøre seg klar.

Ingrid reiser seg fra senga, og føler på blåmerkene hun har på leggene. Hun går ut til gangen og snurrer en gang rundt, før hun går rett frem. Med hendene føler hun seg frem til dørkanten og snurrer igjen flere ganger i håp om å gå på den harde kanten. Ingrid går nå rett inn i den og det er smertefullt. Hun går inn til mannen sin på badet og sier hun ikke kan gå i kveld fordi hun sikkert har fått et merke i pannen. Det har hun ikke og Morten sier det ikke er synbart. Ingrid viser gjennom handling hvor mye hun ønsker å bli værende hjemme den kvelden.

Ingrid snakker ikke med mannen sin om sine innerste følelser, og vi får vite lite om andre venner eller familie i livet hennes. Ingrid viser at hun føler en avmakt i tilværelsen. Hun vil ikke bevege seg ut av døren i frykt for å rote seg vekk, eller se dum ut når hun går bortover veien. Ingrid vil heller ikke møte gamle venner og bli den ”alle” synes synd på. Ingrid har lagt igjen en del av seg selv i fortiden, og har følgende mistet en del av seg selv. Mannen hennes prøver å få henne med ut, men til ingen nytte. Ingrid vil heller tilbringe dagene vekk fra livet utenfor, inne i sin egen fantasiverden. Karakterene i hennes fantasi historier bærer også preg av ensomhet. Alenemoren Elin har flyttet fra Sverige til Norge med sin mann, men har mistet vennepar etter skilsmissen med ektemannen. Einar bruker mesteparten av tiden sin til å se på porno i leiligheten sin, og innrømmer ovenfor Morten at han har sosial angst som gjør det vanskelig å møte andre



folk. Ingrids indre tankestrømninger reflekteres over i historiene hun danner seg og gir et klarere bilde av hennes eget forhold til tilværelsen.

## 5.2 Stilanalyse

### **To handlingsplan – En stilistisk analyse av *Blind***

I *Blind* følger vi Ingrid i det ytre (fiksjonsrommet), og indre rommet (fantasihistoriene). Ingrid har mistet synssansen, men vi får tilgang til hennes indre liv/tanker. Ingrid blir filmens interessefokus. Det er hun som står sentralt. Enten vi ser henne i bildet eller trer inn i hennes fantasier.

Det at Ingrid er blind lager ingen stilistiske hindringer i filmen. Tvert imot åpner den opp for en visualisering av hennes tanker. Filmen nytter seg av filmens evne til å etterlikne den indre virkelighet, som Munsterberg skrev om allerede tilbake i 1916 i ”The Photoplay: A psychological study”. Her skrev han filmen følger heller sinnets lover enn den ytre verdens lover (se side 5).

Ingrid bruker tiden sin inne i leiligheten og lar dagene gå uten at noe særlig skjer. Det er først i hennes fantasier spennende ting vises. Einar forelsker seg i Elin og oppsøker henne i gangen og på butikken. Elin flørter med Morten og ender opp med å bli gravid med hans barn.

Ingrid er en lukket karakter som ikke deler sine innerste følelser med dem rundt seg. Det er først gjennom karakterene Einar og Elin hun kan uttrykke seg selv.

Ingrid er en vi ser *med*. Men hun er også en vi ser *på*. Aksen pendler mellom å se med hennes øyne (altså i det indre), og se på henne (dvs. se Ingrid på et ytre virkelighetsplan). Dette skillet kan synes mindre åpenbart i filmen. Når jeg selv så filmen på kino, var det ikke helt klart hva de ulike karakterhistoriene var. Det var først mot slutten av filmen jeg forstod at Einar og Elins liv var skapt av Ingrids fantasi. To eldre damer som også så filmen på kino, reiste seg forvirret etter visningen av filmen og den ene sa: ”Jeg skjønnte ingenting jeg..”.

Jeg vil i denne stilistiske analysen bruke store deler av teksten til å skrive om overgangene mellom fantasi og virkelighet i filmen. Samtidig vil jeg se på ulike fortellergrep som brukes for å vise til hva som er fysisk virkelighet for Ingrid og hva som er konstruerte historier dannet i Ingrids indre fantasier.

### **Filmens overganger/fantasier**

Filmen skiller mellom Ingrids fiksjonelle nåtid, og Ingrids fantasier. Men det er ikke like klart om historiene er dannet av Ingrid selv. Einar og Elin er ikke filmet i et spesielt lys som skiller seg ut stilistisk fra resten av filmen. Det er heller ikke brukt et filter som kan vise til at dette er en fantasi Ingrid skaper.

Filmen er subjektivt forankret hos Ingrid. Det er hun som blir det fortellende subjekt og det styrende prinsipp. Filmen viser hyppig fra Ingrids interne fokalisering og eksterne fokalisering.

Fokalisering betyr hvilket utkikkspunkt filmen velger å vise fra. Som beskrevet under *begreper* (se side 17) vil det si at perspektivet er subjektivt forankret til karakteren og objektet som blir sett på er innenfor denne karakterens synsfelt. Intern fokalisering og ekstern fokalisering fungerer tett mot hverandre gjennom filmen. Vi ser inn i Ingrid fantasiverden (intern fokalisering), der Einar og Elin er en del av Ingrids indre forestillinger. Likedan ser vi Ingrid og mannen hennes i bildet når vi befinner oss på det reelle nåtidsplanet (ekstern fokalisering).

Ingrids fantasier kan virke forvirrende. Spesielt når hun blander inn sin egen mann Morten inn i fantasihistoriene. Morten er en karakter som beveger seg i samme fysiske univers som Ingrid, men plutselig befinner han seg også i hennes fantasier. Han møter tidlig i filmen Einar som er en gammel studiekompis av han. Morten chatter også med Elin når han er sammen med Ingrid, og vil etterhvert også være utro med henne.

Vi blir usikre om det Ingrid forestiller seg er sant og faktisk skjer. Er det kun hennes fantasier som har blitt fremvist foran oss, eller er det reelle hendelser som har skjedd på det fiksjonelle virkelighetsplanet?

Et konvensjonelt grep i å formidle at vi nå inntreer i en indre sinnstilstand kan være at lydbildet endrer seg. Det kan angi et annet stemningsleie, eller volumet heves eller senkes. Det er heller ikke uvanlig at bildet endrer karakter i en slik grad att vi forstår at ”det vi ser i filmen, er farget i lys av karakterens indre blikk” (Engelstad, 2015:180).

I tidlig fransk impresjonistisk film brukte de ulike bilder over bilder for å portrettere en karakters subjektive sinn. ”*Superimpositions* may convert a characters thought or memories” (Bordwell og Thompson, 2003: 91). F.eks. kunne det være et overeksponert bilde, fokusskifte, et forvridt utsnitt etc. I *Blind* antyder filmen at alle historiene er på det samme virkelighetsplanet, og dette foregår i lang tid. Det er ikke før vi ser Ingrid hviske ut fortellerstemmen på datamaskinen vi får bekreftet at dette er en historie Ingrid selv komponerer.

Jeg vil i delen under se på overgangene mellom de ulike verdener (virkelighet og fantasi) i filmen og hvordan lydbildet utmerker seg.

### **Bruk av lydbildet**

Den første gangen vi hopper fra Ingrids virkelighetsverden til Einar som bor i hennes fantasiforestillinger, er når Ingrid sitter i mørket ved vinduet.



Ingrid sitter i en stol ved vinduet.

Filmen klipper til et nytt bilde.



Vi ser bakhodet på en person. I neste klipp får vi for første gang se Einar som står rett bak denne personen vi så bakhodet til. Einar kjenner diskré på hårspissene hennes.

Nå befinner vi oss inni Ingrids fantasi, og vi hører hennes voice-over på lydsporet, som forteller om Einar. Etterfulgt følger en montasje av Einar som ser på porno og Ingrid forklarer om hans ulike fetisjer. Vi presenteres ulike klipp av at Einar går ute og ser på jenter. Ingrid forteller om hans ønske om å holde en jente fysisk i sine armer, og ikke bare observere. Musikken på lydsporet er fransk, og i neste bilde sitter Ingrid i den samme stolen ved vinduet. Hun hører den samme musikken på radioen.

Overgangen glir naturlig og stille fra Ingrid til Einar. Det gir oss ingen antydning om at vi trer inn i Ingrids fantasier. Men når vi går tilbake fra Einar til Ingrid blir lydbildet påfallende. Ingrid hører den samme musikken som forbindes med Einar, men nå forklares lydkilden. Musikken kommer fra Ingrids radio. Vi opplever her at lyden brukes fortellerteknisk for å gi oss en pekepinn om de to planene i filmen.

Når vi introduseres for Einar i filmen, hører vi Ingrids voice-over på lydsporet som forteller om Einar som person. Hva han liker, ikke liker, hvordan han er etc. Hans innerste følelser deles for oss. Det samme gjelder for Elin. Når hun introduseres er det Ingrid igjen som forklarer om henne. Samtidig er det i flere sekvenser av dem brukt en montasje av bilder, der både Einar og Elin forflytter seg i tid og rom mens Ingrid voice-over høres. På det ytre handlingsplan forteller Ingrid lite om hvordan hun selv føler seg. Hun forteller om når hun fikk den første svarte prikken på øyet, og når hun fikk vite av legen hun skulle bli blind. Men vi får ikke vite hvordan hun føler seg. En mulig tolkning

er at Ingrid uttrykker sine følelser gjennom karakterene hun skaper, og det er derfor unødvendig å fortelle om sine følelser på lydsporet. Musikken blir også en viktig faktor i å skille den ytre virkeligheten fra Ingrids fantasier. F.eks. hører vi en ikke-diegetisk fransk musikk når Einar går rundt i gatene og ser på jenter. Når det klippes tilbake på Ingrid som sitter og skriver på historien om Einar, har musikken blitt dempet og lydkilden blir lokalisert ved at det er en radio rett ved siden av Ingrid. Dermed blir lydkilden plassert. Ingrid hører gjentatte ganger på musikk, men musikk-kilden er som oftest i utsnittet. Enten hun hører via radioen, eller gjennom øretelefoner så er det en diegetisk musikk. Musikken er mulig å spore hvor kommer fra. Dette blir ikke tilfellet i fantasiene, og påpeker ytterligere dette skillet som ligger mellom fantasi og ytre handlingsplan (fiksjonelle virkelighetsplan).

”Et konvensjonelt grep når fokaliseringen formidler en form for indre sinnstilstand, er at lydbildet skifter (volum økes eller senkes, eller musikken/lydene angir et stemningsleie), eller ved at bildets status endrer karakter og vi forstår at det vi ser, er farget av karakterens indre blikk” (Engelstad, 2015: 180).

*Smultronstället* (1957) av Ingmar Bergman har også en liknende form som *Blind*. I begge filmer finnes det to nivåer i handlingen: et nåtidsplan i virkeligheten, og et parallellt fantasinivå. I *Smultronstället* markeres overgangene fra virkelighet til drøm ved en lydeffekt. Når vi trer inn i protagonistens Isaks drømmer, hører vi en lyd som kan minne om en harpe. Filmen gjør det tydelig for oss at vi nå inntreer i hans drømmer. Dette er ikke bare pga. av lydeffekten, men også at Isak geleider oss igjennom historien. Han forteller gjennom en voice-over at han nå vil huske tilbake på drømmen, eller minnes om fortiden. Dermed blir skillet mellom en intern, og ekstern fokalisering, markert tydelig for oss. Ingrid har ikke den direkte kontakten med oss tilskuere, og veileder oss ikke gjennom historien på samme måte. Derfor er det essensielt å analysere lyd- og musikkbruken i filmen for å skille de to nivåene i handlingen.

### **Bruk av utsnitt**

Ultranære/ tette bilder blir ofte brukt som et hjelpemiddel i film.

Braaten skriver om Hugo Münsterbegs syn på fortellerteknikker ved styring av en førstepersons synsvinkel:

”Münsterberg oppfatter nemlig en korrespondanse mellom en rekke filmatiske grep og visse indre tilstander, for eksempel mellom oppmerksomhet og nærbilde, avgrensing av bildefeltet, fokusering, mellom erindringer og flashback. Det vil si: nærbildet blir en funksjon av oppmerksomhet og flashback av erindringen” (Braaten, 1984:29).

Münsterberg skriver at nærbildet blir en funksjon av oppmerksomhet. Jeg vil hente frem en scene i *Blind* der dette filmatiske grepet blir tatt i bruk. Vi er ca. midt i filmen, og Ingrid har skrevet ferdig møtet mellom Einar og Morten på caféen. Hun sitter i stolen ved vinduet og hører på musikk i høretelefonene. Desto nærmere utsnittet er på Ingrid jo høyere blir musikken. I neste bilde hører vi fortsatt musikken, men veldig svakt, og vi ser Ingrid bakfra mens hun fortsatt sitter i stolen.

Ingrid tar seg til håret. Musikken høres svakt i bakgrunnen.



I neste utsnitt vises et ultra-nært bilde av Ingrids øye (se bildet under). Vi ser noen bevegelser avspeiles i øyet hennes. Kan det være henne selv?



Ut ifra Münsterberg kan næbildet virke som en inngang til fantasier og forestillinger som kommer til liv i filmen.

Filmen viser nå et bilde av Ingrid, mens det panorerer til venstre for henne og avdekker en ufokusert mannskarakter i bakgrunnen.



Ingrid tar av seg høretelefonene, og går mot Morten som sitter i en stol bak henne. Hun forestiller seg at det er Morten som sitter bak og spionerer på henne. Han prøver å krympe seg når hun går forbi ham og vi ser desperasjonen i øynene hans når hun nærmer seg han. Ingrid leter gjennom vinyl-platene som står like ved Morten, og hun tar en av dem ut fra hyllen. Hun mister platen fra coveret og den lander i Mortens hender. Han prøver lydløst ikke å bli lagt merke til. Ingrid griper raskt etter Morten som sitter i stolen, men i bildet vises det at hun griper ned i en tom stol. I neste bilde sitter Ingrid i den samme stolen ved vinduet med høretelefonene på. Hun smiler.

Scenen spiller lekent med oss i det vi lurte på om Morten faktisk gjemmer seg for Ingrid. Vi ser hans engstelse når hun står nærme han, men som det viser seg er dette kun en

visuell gjenskapelse av hennes tanker. Igjen leker filmen med tilskuerens oppfatning av hva skjer i filmen og fremmer en ønsket sjokkeffekt.

Ingrid har forestilt seg at Morten har sittet bak henne, og når man klipper tilbake til at hun sitter i stolen ved vinduet skjønner vi det ikke har skjedd i Ingrids fiksjonelle virkelighetsplan. Overgangen til å skildre Ingrids fantasi skjer ved det ultranære bildet av øyet hennes. I det øyeblikket fanges vår oppmerksomhet og vi følger kanskje ekstra godt med. Dette nærbildet kan fungere som et hjelpemiddel om at vi nå trer inn i Ingrids konseptuelle forestillinger og viser intern fokalisering.

Jeg vil også hente frem en scene litt senere i filmen der kamerabevegelsene diskre avspeiler Ingrids tanker. Ingrid har satt seg i stolen etter å ha ryddet bort mat hun har sølt på kjøkkengulvet.

Vi ser et nært bilde av Ingrid som sitter stille.



Hun snur seg litt mot venstre side, og antyder at noe har fanget hennes oppmerksomhet. Forsvinner vi nå inn i fantasien hennes igjen?





Det klippes til et bilde av Ingrid som sitter foran oss med ryggen til kameraet (se bildet over). Kameraet er ustødig. Sitter Morten bak henne og spionerer på henne? Er det nå hans perseptuelle synsvinkel vi inntar?

Ingrid skrur på radioen som står i vinduet. På lydsporet hører vi den rolige musikken fra radioen og Ingrids voice-over begynner:

”Jeg får noen ganger en følelse av at han er her. At han fortsatt er i leiligheten. Jeg sier ikke noe. Han ville bare sagt at jeg må slutte å bare sitte her inne og innbille meg ting. Og han ville vel aldri gjort noe sånt”.

Ingrids voice-over høres mens det klippes til et halv-nært bilde av Ingrid.



Ingrid prøver å fortelle seg selv at Morten ikke er en sånn person som spionerer på henne. Det er stillhet. Så klippes det til et profilbilde av Ingrid.



Kameraet kjører så vekk fra henne og Ingrid spekulasjoner begynner å blusse opp igjen.

På lydsporet hører vi igjen hennes voice-over:

”Men gulvet i gangen er ganske lydløst. Og tar han et langt skritt inn i stuen kunne han nådd det tykke teppet. Og da kan han bare sette seg der, og se på meg”.

Kameraet kjører så lenger vekk fra Ingrid og det kan symbolisere en voksende avstand fra virkeligheten. Hun forsvinner inn i sine spekulasjoner om mannen, og flytter seg også lengre vekk fra omverden. I likhet med det Münsterberg skriver om funksjonen av nærbildet, kan kamerakjøringen symbolisere en økende distanse fra en reell virkelighetsoppfattelse.

Filmen fletter inn intern og ekstern fokalisering og det blir ikke enkelt å forstå hva som er Ingrids fantasi og ikke. Nå har jeg pekt på noen virkemidler som kan gjøre det lettere å forstå når vi befinner oss i hennes indre fokalisering. Men i og med at Ingrid også fantaserer når hun selv er med i bildet, blir det enda mer forvirrende. I eksempelet der hun sitter i stolen og forestiller seg Morten spionerer på henne, befinner vi oss fortsatt i det samme rommet som før hun begynte å fantasere. Hun sitter på den samme plassen, og Einar og Elin er ikke delaktig i scenen. Det er først når hun slår ned i stolen for å avsløre at han sitter der, og at det i neste bilde klippes til at hun sitter i stolen og flirer, vi forstår dette var en fantasi hun skapte. Filmen kamuflerer diskrete overgangene og får oss til å lure hva som faktisk skjer på det fiksjonelle virkelighetsplan. Derfor spiller filmen lekent med oss, og får oss stadig til å undre.

### **Bruk av mise-en-scène**

Ingrid har under hele filmen hatt problemer med å plassere karakterene Einar og Elin i riktige omgivelser. Dette ser vi i eksemplene på ovenfor. F.eks. når Morten og Einar tar en kaffe ute på en kafé sammen, men i neste klipp sitter de plutselig på en trikk med kaffekoppen i hånden. Det samme skjer i scenen med Elin som rydder på soverommet til sønnen. Plutselig har det blitt forandret og ser nå ut som et rosa jenterom. Ingrid har allerede blandet mannen sin inn i tidligere fantasier. I denne scenen nærmer filmen seg slutten og Ingrid plasserer seg selv inn i sin fantasi.

Konfrontasjonen mellom Morten og Ingrid skjer i denne fantasien. Det er her vendepunktet i filmen forekommer. Elin har nylig mistet synet, og oppsøker Morten på festen for å fortelle hun er gravid med hans barn. Morten er på et avlukket rom på loftet, der festen pågår nedenunder. Elin banker på og Morten åpner opp døren. Ut av rommet lister tre lettkledde damer seg forbi Elin og går ned til festen. Når Elin går inn i rommet, ser vi i bildet det er en annen fyr der og dop på bordet. Imens parallellklippes det til Ingrid som drikker vin i sofaen. Det klippes tilbake til Morten som forteller Elin han skal støtte henne når hun får barnet. Men hun må tenke på risikoen for at barnet også kan arve øyesykdommen hun har fått. Elin virker forvirret, og forteller hun først ble blind etter ett takras som traff henne i hodet. På denne måten blander Ingrid inn seg selv som har dette arvelige genet. Hun lar Elin teste ut Mortens reaksjon hvis hun selv hadde fortalt hun var gravid.

Elin oppdager den ukjente mannen i rommet og konfronterer Morten:

”Tror du at jeg vil ha barn med deg? Jeg kjeder meg med deg hver dag. Hvorfor giftet jeg med deg hvorfor? Hvorfor gjorde jeg det?”



”Hva er dette her for noe egentlig? Hva er det du innbiller deg? Tror du at jeg driver med sånt som dette her?” sier Morten, mens han ser bort på dopet og flaskene.



”Hva er dette her for noe studentrevy-greier?”, spør Morten og tar opp en agurk med kondom på.

I neste bilde ser vi Ingrid ta agurken og spise av den.



Nå ser vi Ingrid i samme kjole som Elin. Hun har overtatt hennes plass og Morten konfronterer henne i fantasien. ”Hvorfor skal alt skal være så sexfiksert og drøyt?”, fortsetter han.

Rundt dem ser vi omgivelsene forandre seg. Rommet bak Ingrid er forfallent, mens den andre halvdel er som før.



Morten tar et oppgjør med Ingrid om hvorfor hun er så slem mot karakterene i historien sin. Hvorfor kan ikke Einar og Elin finne sammen, spør han. Kan hun ikke la det skje noe fint? Elin stormer ut av rommet, tydelig forvirret og stresset. Einar er også i det samme rommet nå, men holder seg i bakgrunnen.

Morten ber henne sette seg. Mise-en-scène skifter igjen og de er nå på favorittrestauranten til Ingrid.



”Tror du virkelig jeg ville tatt med noen andre hit?”, spør Morten. ”Jeg elsker deg, du vet det. Men se på deg selv ”

Ingrid snur seg og ser seg selv sitte full på sofaen. Det oppstår et slags parallelt univers der ulike dimensjoner møtes på samme tid.



Ingrid reiser seg og vender blikket bort fra seg selv i sofaen. Hun går mot et kjøkken som er full av matrester, døde planter og tomme skap.



”Hvorfor har du ikke kjøpt mer vin?”, spør Ingrid mens hun leter gjennom de tomme skapene. ”Du burde ikke drikke når du er gravid”, sier Morten.

Morten skjønner ikke hvorfor hun ikke kan fortelle om hun er det. Han fortsetter med å si de ikke kan fortsette på samme måte som de har gjort før.

I siste scenskifte er hun i et rom der alt er forfallent og Morten har forsvunnet.



Nå er hele rommet forfallent. Ingrid roper desperat ut etter Morten.

Braaten skriver om ulike metoder filmen kan bruke lyd, lys, objekter etc. til å konnotere de indre, psykiske tilstander til karakterene. Filmens valg av farger og belysning kan ha som funksjon å angi en bestemt persons subjektive forhold til begivenheten som oppstår. Protagonistens følelser kan dermed avspeiles i det filmatiske rom stilistisk (Braaten, 1984:31). Mise-en-scène avspeiler Ingrids psykiske tilstand i fantasien hennes. Sceneskiftene som oppstår i denne scenen kan vise til de ulike stemningene Ingrid føler på. Ting starter å forfalle rundt henne når Morten konfronterer henne.

Fra å være i et rom der dop og alkohol er på bordet, viser de kanskje til hvor langt Ingrid har latt fantasiene ta overhånd og hvor mye tiltroen til mannen har falt. Når Ingrid tar Elins plass i bildet oppstår en konfrontasjon mellom henne og Morten, og stedet bak henne forfaller. Murene rives ned og kan være et symbol på at fantasiene til Ingrid blir dekonstruert. Den virkeligheten hun har skapt i sitt hode blir ødelagt. Hvorfor forestiller hun seg at han er utro, når hun innerst inne vet han ikke er en sånn fyr. Dette spørsmålet stiller Morten henne. Ved neste sceneskifte roer Morten Ingrid ned og de befinner seg nå på favorittrestauranten hennes. Han forteller han elsker henne, og atmosfæren underbygger Mortens kjærlighet til Ingrid. Han sitter knelende foran henne. Han ber henne se bort på seg selv, og det er her Ingrid for første gang ser den sanne seg. Ingrid vrir på hodet i fantasien og vil ha vin. Hun har vanskeligheter med å se seg selv full på sofaen, og leter febrilsk etter alkohol i skapene på kjøkkenet. Stedet er rotete og kan avspeile Ingrids følelse av å miste kontrollen igjen. Morten sier de ikke kan fortsette sånn

her, hun kan ikke holde alt skjult for han. I neste sceneskifte er Morten vekk og hele rommet er forfallent. Alt er revet ned og hun står igjen alene og fortvilet. Ingrid's subjektive følelser gjenspeiles i mise-en-scène. Fantasien hun har konstruert faller fra hverandre og hun ser seg selv. Ingrid når et vendepunkt. Dagen etter våkner hun og går ut fra leiligheten for å kjøpe en graviditetstest. Endelig våger hun å dra ut.

### **Klipperytme mellom flere handlingsplan**

Filmens klippertempo kan minne om flettverksfilm der karakterene med individuelle historier møtes og deltar i hverandres liv. Denne filmformen har blitt en fremtredende narrasjonsmodell i filmer som spesielt skildrer temaer angst, globalisering og kommunikasjonsproblemer (F.eks. *Babel*, *Crash*, *Magnolia*, *The Hours*). De ulike karakterenes skjebner tvinnes inn i hverandre og knytter paralleller. Slikt sett får vi et overordnet perspektiv over de enkelte og hvordan deres egen livshistorie flettes inn med hverandre.

Filmen *The Hours* (2002) har flere likheter med *Blind* som jeg ønsker å utdype. Først vil jeg kort beskrive handlingen i *The Hours* nedenunder.

Filmene dramatiserer siste del av livet til forfatteren Virginia Woolf (Nicole Kidman) da hun jobbet med boken "Mrs. Dalloway" (1925). Samtidig blir vi kjent med to andre karakterer i filmen fra ulike tidsperioder. Laura Brown (Julianne Moore), en hjemmевærende kone/mor som sliter med depresjon på 1950-tallet. Og Clarissa Vaughan (Meryl Streep) som lever i 2001, og jobber med å forberede en fest til ære for sin AIDS-syke venn i New York. Skjebnene blir knyttet sammen når Virginia Woolf skriver på en historie som likner Clarissas liv, samtidig som Laura leser boken hjemme. Vi skal også finne ut at sønnen til Laura er skildret i Clarissas verden som mannen med AIDS, og som omtaler Clarissa som "Mrs.Dalloway".

Formmessig likner *Blind* og *The Hours* på hverandre. Jeg vil undersøke hvordan filmenes stilistisk overganger mellom de ulike tidsepokene utføres i *The Hours*, og sammenlikne de med overgangene i *Blind*.



Ca. ti minutter inn i filmen *The Hours* markeres det en overgang som knytter de tre karakterene sammen.

Woolf sitter i en stol og holder fjærpenne over det tomme papiret. Hun sier følgende ut høyt; ”Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (se bildet under).



Filmen klipper til et utsnitt av Laura som sitter i sengen med boken ”Mrs. Dalloway”. Laura leser den første setningen høyt ut; ” Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself”.



Igen hopper filmen i tid og klipper til et utsnitt av Clarissa. Hun roper ut til Sally, sin samboer, om at hun skal kjøpe blomstene selv.



Her klipper kameraet lett innom alle karakterene. Bindeleddet blir denne setningen som de leser, eller roper, ut høyt. Woolf skriver den, Laura leser den, mens Clarissa akter å utgjøre den.

I *Blind* finner man en scene som lett hopper mellom de tre karakterene; Ingrid, Einar og Elin. Ingrid blir som Woolf, forfatteren i filmen. Hun skaper en historie som blir dramatisert foran oss. I *The Hours* er ikke denne fremstillingen like direkte som i *Blind*. Einar og Elin er begge fiksjonelle karakterer dannet i Ingrids indre fantasi. Mens i *The Hours* er ikke Clarissa og Laura eksakte konstruksjoner av Woolf, men har likhetstrekk til karakteren i boken.

Ca. tjue minutter inn i *Blind* er det kveld og Einar ser ut gjennom vinduet på naboen Elin som bor i leiligheten ovenfor han. Han ser hun har på TVen og programmet *Brille* står på. Einar skrur på det samme programmet på sin TV. En av deltakerne i programmet spøker og publikum ler.

Vi ser Einar le. Han kikker over på Elin.



Det klippes til Ingrid som sitter foran TVen med *Brille* på og ler mens hun tar en slurk av vinglasset sitt.



I neste bilde ser vi Elin, som småflirer av den samme spøken på TV.



Alle karakterene ser på det samme programmet og ler av den samme spøken. Filmen klipper raskt mellom dem, og alle har den samme reaksjonen på spøken. De ler. Som i filmen *The Hours* klippes det raskt, og gjentakelsene kommer fra alle karakterene. Enten det er at de sier den samme setningen, eller ler av den samme spøken på TVen.

Det samme skjer ved en senere anledning. Alle karakterene gjør den samme tingen, de sovner.



Filmen klipper raskt mellom karakterene og velger omtrent samme utsnitt. Det halvnære bildet rammer dem inn og få lyder høres på lydsporet. Filmen plasserer karakterene i den samme søvnboblen, selv om de er på ulike steder.

Det de overnevnte eksemplene viser er de ulike teknikkene som brukes til overgangen i filmene *The Hours* og *Blind*. De har på samme måte brukt en parallellklipping som hopper i tid og rom, ved vekselvis å vise til flere karakterer.

### **Oppsummering**

Slik jeg ser filmen opplever jeg fantasihistoriene som en måte Ingrid kan uttrykke sine innerste følelser på. Det er gjennom Einar og Elin Ingrids subjektive perspektiv kommer til uttrykk. Ingrid deler sin indre fantasier med oss tilskuere. Hun presenterer karakterene Einar og Elin for oss ved en fortellerstemme som beskriver hva slags personer de er og bakgrunnshistoriene deres. Vi blir slik veiledet gjennom historiene hennes.

Ingrid buker dagene sine i stolen ved vinduet mens hun hører på musikk og fantaserer seg bort i historieskrivingen sin. Ingrid kompenserer ofte historieskrivingen med vin som hun nesten daglig drikker alene i leiligheten. En kan tolke Ingrids historieskriving som en form for terapi og virkelighetsflukt. Hun tilegner karakterene i historiene sine mye av de samme følelsene og begrensingene som hun selv opplever. Einar er en isolert og ensom karakter. Flere av hans karaktertrekk er godt synlige i Ingrid selv. Elin er en enslig mor som oppdager hun er gravid med Mortens barn. Ingrid vet innerst inne det er en sjanse for at hun selv er gravid, men lar Elin først utspille scenarioene Ingrid selv burde ha med Morten. Ingrid gjør Elin også blind i historiene og skriver det er fra et takras. Hun plasserer Elin i liknende situasjon som henne selv, og lar henne forutse hva som kommer til å skje i fremtiden. Det går ikke bra for Elin, og Ingrid viser en pessimisme til livet fremover. ”Ingen vil være sammen med en person som har problemer”, sier hun til Morten i den siste fantasisekvensen.

I den stilistiske analysen av filmen har jeg spesielt sett på overgangene, samt fantasisekvensene, for å undersøke hvordan den fortellertekniske har brukt ulike hjelpemidler til å skille de to virkelighetsplanene. Hva som foregår i den ytre

virkelighetsverden, og hva som er historier skapt i Ingrids fantasier. Filmen har flere diskre overganger, og det er ikke like klart i begynnelsen av filmen at Einar og Elin er konstruerte karakterer laget i Ingrids fantasi. Musikken er her et hjelpemiddel, der det i flere scener med Einar høres en ikke-diegetisk musikk. I en scene blir lydkilden derimot lokalisert når vi klipper tilbake til Ingrid som sitter og skriver på Einars historie. I Einar og Elins scener hører vi Ingrids voice-over på lydsporet som forteller om han (og hennes) bakgrunnshistorie og indre tanker.

Det er Ingrid som skriver historiene om dem. Samtidig blander hun seg selv og mannen sin inn i deres verden. Dermed oppstår det enda større forvirring når de to virkelighetsplanene kolliderer i hverandre. I sluttscenen tar Ingrid et oppgjør med Morten, men kun i fantasien sin. Morten svarer tilbake og hun konfronterer dermed seg selv i denne scenen. Gjennom mise-en-scène ser vi den berg og dalbanen av følelser Ingrid går igjennom. Rommet rundt henne forfaller når hun er på sitt verste psykisk. Morten prøver å roe henne ned og mise-en-scène endrer til at de er favorittrestauranten hennes. Men når Morten ber Ingrid se på sin virkelige fysiske jeg, som sitter full i sofaen, vrir Ingrid seg bort og leter etter vin i skapet. Omgivelsene skifter igjen til et forfallent rom.

*Blind* er en film som blander fiksjonens virkelighet med fantasi. Vi følger Ingrid tett i filmen og inntar både en intern og ekstern fokalisering. På den måten ser vi både *på* og *med* henne. Filmen bruker over halvparten av filmen til å visualisere Ingrids fantasier og det er den filmen (av *Oslo, 31.august* og *Mot Naturen*) vi får mest tilgang til protagonistens indre verden i form av bilder.

## Kapittel 6

### 6.1 Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har jeg gjort en dybdeanalyse av tema og stil i tre nyere norske filmer. Målet med denne oppgaven har vært å svare på problemstillingen:

*Hvordan kommer karakterenes subjektive opplevelser til uttrykk i nyere norsk film? Jeg vil i denne oppgaven undersøke hvordan tre filmer lar tilskueren ta del i karakterenes liv.*

I *Oslo, 31.august*, *Mot Naturen* og *Blind* er protagonistene unge voksne (30-årene), som ikke er tilfredse med sin tilværelse. De lever i vår samtid, under liknende kår og har mange av de like mulighetene. De har alle falt inn i en tilværelse som de mistrives i og har vanskeligheter med å komme seg ut av.

Temaene i filmene dreier seg om karakterenes opplevelser av håpløshet, depresjon og meningstap. Protagonistenes tanker i filmene omhandler eksistensielle spørsmål der menneskets følelser av lengsel, savn og ensomhet stilles i forgrunnen. Jeg har i dybdeanalysene analysert hvordan filmenes fortellergrep formidler karakterenes følelsesliv og subjektivitet.

Her har jeg analysert hvordan man stilistisk kan formidle jegets tilstand på film. Det vil si hvordan karakterenes opplevelser, tanker, fantasier og minner skildres.

I *Oslo, 31.august* tolket jeg filmens hovedtema som meningstap, med undertemaene verdiløshet og håpløshet. I filmen får vi lite tilgang til protagonisten Anders sin ”indre verden” i form av indre bilder og tanker på lydsporet. Det er først gjennom dialoger han har med venner Anders åpner seg opp og vi får høre hva han tenker. Filmen anvender mange ytre beskrivelser av Anders, der kameraet presser seg nært på han i form av nærbilder. Ved de tette nærbildene er det enkelt å legge merke til hans melankolske ansiktsuttrykk som forteller at han har det vanskelig. I filmen følger kameraet konstant etter Anders og det er få ganger filmen unnværer å vise han i utsnittet. Denne nærheten til karakteren kan fremme en klaustrofobisk følelse da det ikke etablerer et pusterom mellom

han og oss som tilskuere. Dermed forsterkes Anders sine følelser ytterligere ved at vi også blir dratt inn i hans problemer og dette kan oppleves som intenst for tilskueren.

I *Mot Naturen* møter vi Martin som også ikke er fornøyd med sin tilværelse. I analysen tolket jeg filmens hovedtema som en indre frykt og frihetslengsel, med undertemaene skyldfølelse og mannsrollen. Martin har en mindre form for depresjon enn Anders og søker ut i naturen for å få tid til sine tanker og få til en endring i livet sitt. Han vil vekk fra de etablerte rutinene og frykter livet skal stagnere om han ikke gjør noe. Filmen er som *Oslo, 31.august* dominert av håndholdt kamera og bruker gjennomgående jump-cuts, noe som kan være brukt for å avspeile Martins urolige indre.

Martin ønsker en forandring i livet sitt og på lydsporet hører vi han debattere med seg selv over hva han må gjøre for å få det til. Filmen lar oss få tilgang til karakterens indre tanker via voice-over som vi gjennomgående hører på filmens lydspor. Det er den indre monologen via voice-overen som får en fremtredende rolle med å gi oss informasjon om karakterens psyke. *Mot naturens* markante bruk av voice-over skiller den seg fra de andre filmene. Den auditive bruken er filmens filmatiske grunnelement. Nærheten til protagonisten i *Mot Naturen* blir dermed helt unik når vi både ser og hører han.

I analysen av *Blind* tolket jeg filmens hovedtema som virkelighetsflukt og forvirring, med undertemaene isolasjon og ensomhet. Ingrid burer seg selv inne i leiligheten og isolerer seg fra andre ved å “rømme” inn i fantasiene hun konstruerer. *Blind* tar steget videre fra de andre filmene ved å skildre protagonistens indre verden, og er den filmen hvor vi får hyppigst tilgang til protagonistens mentale verden i form av bilder, dvs. fortrinnsvis fantasier. I over halvparten av filmen ser vi Ingrids fantasihistorier om Einar, Elin og hennes mann. I den stilistiske analysen av filmen fokusert jeg på hvordan overgangene mellom de to virkelighetsplanene (fantasi og den fiksjonelle virkelighet) ble utført. Filmen markerer ikke et tydelig skille mellom de to planene, og det er lett å bli forvirret over hva som skjer i Ingrids fiksjonelle virkelighet og hva som er hennes fantasier. Dette kan være en bevisst bruk av fortellerteknikk som gjør at tilskueren får den samme følelsen av forvirring som Ingrid til tider opplever.

Vi ser at de tre norske filmene formidler en ulik tilgang til subjektet. Filmene viser gjennom fortelleteknikker varierte måter i hvordan man kan tematisere menneskelig psyke på. Filmenes stil understreker temaet og formidler diverse følelser protagonisten har.

Jeg har vist i oppgaven min hvordan tre filmer skildrer karaktersubjektivitet forskjellig. Tilskuerens tilgang til karakterenes subjektivitet er ulik ut fra hvilke virkemidler som blir tatt i bruk. Ved å ta utgangspunkt i Braatens tre kamerainnstillinger for førsteperson synsvinkel ser man filmene benytter seg av de ulike teknikkene. Mens *Oslo, 31.august* mest benytter seg av ”subjektivisering av det objektive”, tar *Mot Naturen* mest i bruk en perseptuelt subjektiv kamerainnstilling der vi hører Martins tanker på lydsporet. I *Blind* benyttes stadig en konseptuelt subjektiv kamerainnstilling der vi får tilgang til karakteren Ingrids mentalitet.

I oppgavens innledning presenterte jeg to teoretikere som hadde ulike syn på hva film burde være; André Bazin og Hugo Münsterberg. Bazin ville at filmen skulle streve etter å lage en objektiv reproduksjon av virkeligheten, mens Münsterberg mente filmen hadde en unik evne til å etterlikne menneskets indre virkelighet (minner, fantasier, drømmer..). Selv om Bazin og Münsterberg presenterer to motstridende sider ovenfor hva film burde være, ser man i filmene jeg har analysert at begge retninger står sterkt.

I analysen av *Oslo, 31.august* skrev jeg filmen hadde et dokumentarisk preg over stilen. Det håndholdte kameraet følger protagonisten tett med et håndholdt kamera som utviser autensitet. Filmens handling foregår over et kort tidsperspektiv og scenene er lange, noe som bidrar til at det er fokus på øyeblikkene. Det samme skrev jeg om i analysen av *Mot Naturen*. Også i denne filmen er bruken av håndholdt kamera hyppig brukt, og kan forsterke en autentisk stemning.

Begge filmene åpner derimot også opp for fremstillinger i karakterenes ”indre” verden. *Oslo, 31.august* lar den ytre virkeligheten komme i fokus ved å bruke mange utenifra-registrerte kamerainnstillinger som sentraliserer protagonisten i utsnittet. I to enkeltscener skjer derimot et unntak der vi får tilgang til hans indre virkelighet. Først når Anders sitter



på kaféen og forestiller seg hvordan dagen utfolder seg for en tilfeldig forbipasserende, og den andre i form av en voice-over der han reflekterer over foreldrene sine. Anders indre verden blir visualisert/ hørt og oppfyller Münsterbergs ønske om skildringer av en indre virkelighet.

I *Mot Naturen* blir voice-overen en inngang til Martins ”indre” verden, samtidig som vi blir presentert for flere scener der Martins forestillinger, drømmer og flashbacks forekommer på bildesiden. Vi får konstant høre Martins stemme som gir en verbal formidling av sine indre tanker og følelser.

*Blind* er den filmens som mest setter Münsterbergs teori ut i praksis. I analysen av *Blind* skriver jeg det er her vi får mest tilgang til protagonistens indre verden i form av bilder. I over halvparten av filmen får vi se Ingrids fantasier der Elin og Einars liv blir oppdiktet. Ingrids ytre virkelighet står sekundært i forhold til fantasiene hun dikter opp. I fantasiene har handlingen et mye raskere tempo i forhold til den ytre fiksjonelle virkelighet Ingrid lever i.

På den måten kan både Bazin og Münsterbergs utsagn om hva film burde være forenes i filmene. Filmene bevarer en realistisk stemning, så vel som de åpner opp for skildringer av karakterenes indre liv. *Oslo, 31.august* er den som bruker flest utenifra-registrerte kameravinkler og minst gir tilgang til protagonistens tanker på lyd-, og bildesiden. *Mot Naturen* tar steget videre med bruken av konseptuelt subjektive kamerainnstillinger der minner, flashbacks og drømmer forekommer. *Blind* lar over halvparten av filmen vise fra protagonistens fantasier, men er også den filmen som skjuler dette mest, med bruk av diskre overganger fra hennes ytre- og indre virkelighetsplan.

## Kapittel 7

### 7.1 - Referanseliste

#### Litteratur alfabetisk:

- Bakøy, E., & Moseng, J, S. (2008). *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget. Artiklene: *Tematisk analyse som balansekunst* av Ingrid Rommetveit og Anne-Lise With. *Kunstens stedfortredend sanselighet: stil i film* av Søren Birkvad.
- Bazin, Andre. (1967). *What is cinema*. Los Angeles: University of California Press
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003) *Film History: An Introduction*. America: The McGraw-Hill Companies
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010) *Film Art: An introduction*. The McGraw-Hill Companies
- Braaten, L., T. (1984) *Filmfortelling og subjektivitet*. Norge: Verbum/Randaberg Trykk.
- Engelstad, E. (2015) *Film og Fortelling*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Katz, Ephraim (1979) *The International Film Encyclopedia*. The Macmillian Press Limited
- Kozloff, Sarah (1989) *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. University of California Press.
- Pésceli, Benedicta (2003) *Idéhistorie for de Pædagogiske Fag*. Gyldendalske Boghandel.
- With, Anne-Lise. Norsk medietidsskrift (2003) *Nedslag i det globale Årg. 10 Nr.2*.
- Østby, H. Helland, K. Knapskog, K. og Larsen, L. O. (2007) *Metodebok for mediefag*. Fagbokforlaget.

Elektroniske artikler: (oppført kronologisk fra tekstene)

Hughes, M. (2011) *What are examples of narrative films that successfully utilize voice-over narration? Why is voice-over narration so tricky for filmmakers/screenwriters?* Hentet fra: <https://www.quora.com/What-are-examples-of-narrative-films-that-successfully-utilize-voice-over-narration-Why-is-voice-over-narration-so-tricky-for-filmmakers-screenwriters>

Filosofi.no. *Objektiv/subjektiv*. Hentet fra: <http://filosofi.no/epistemologi/objektivsubjektiv>

Alnes, J. H. (2015) *Hermenutikk*. Hentet fra: [www.snl.no/hermenutikk](http://www.snl.no/hermenutikk)

### **Oslo, 31.august :**

Skogrand, Merete (2012) *Sju av tolv priser til «Oslo 31. august»*. Hentet fra: <http://www.dagbladet.no/2012/03/19/kultur/film/kanonprisen/kosmorama/trondheim/20754380/>

NFI (2012) *God timing for Oslo 31. august i Frankrike: Festivalpriser nå, premiere i februar*. Hentet fra: <http://www.nfi.no/norskfilm/arkiv/god-timing-for-oslo-31.august-i-frankrike-festivalpriser-n%C3%A5-premiere-i-februar>

Filmweb (2008). *Den norske regissøren Joachim Triers film «Reprise» er solgt til filmselskapet Miramax*. Hentet fra: <http://www.filmweb.no/filmnytt/article709120.ece>

Børringbo, Klaus (2000). *Philipsbygget lagt i grus*. Hentet fra: <http://tux1.aftenposten.no/nyheter/iriks/oslo/d137563.htm>

Yazdan, Benjamin (2014). *Å se med og på – det fenomenologiske blikket i Joachim Trier og Eskil Vogts filmer*. Hentet fra: <http://montages.no/2014/03/a-se-med-og-pa-det-fenomenologiske-blikket-i-joachim-trier-og-eskil-vogts-filmer/>

Rushprint (2009). *Klassisk scene fra "Band a part"*. Hentet fra: <http://rushprint.no/video/klassisk-scene-fra-band-a-part-2/>

### **Mot Naturen:**

NFI. *Nye veier – kinofilm*. Hentet fra: <http://www.nfi.no/bransje/varetilskuddsordninger/kinofilm/nyeveier>

Gjelsvik, Anne (2014) *Mot Naturen* (2014). Hentet fra:  
<http://montages.no/2014/09/analysen-mot-naturen-2014>

NRK (2015) «*Mot naturen*» vant pris i Berlin. Hentet fra:  
[http://www.nrk.no/kultur/\\_mot-naturen\\_-vant-pris-i-berlin-1.12207311](http://www.nrk.no/kultur/_mot-naturen_-vant-pris-i-berlin-1.12207311)

Film & Kinos årbok 2014. Hentet fra:  
<http://www.kino.no/incoming/article1214127.ece/binary/Film%20%20Kino%20-%20%C3%85rbok%202014.pdf>

Adresseavisen (2006) *Ørn som symbol*. Hentet fra:  
<http://www.adressa.no/kultur/article729204.ece>

Vestmo, Birger (2014). – *Det er ikke en selvbiografisk film!* Hentet fra:  
<http://p3.no/filmpolitiet/2014/09/det-er-ikke-en-selvbiografisk-film>

### **Blind:**

Kosmorama (2015) *Her er de nominerte til Kanonprisen 2014!* Hentet fra:  
<http://kosmorama.no/2015/02/her-er-de-nominerte-til-kanonprisen/>

Film & Kinos Årbok (2014). Hentet fra:  
<http://www.kino.no/incoming/article1214127.ece/binary/Film%20%20Kino%20-%20%C3%85rbok%202014.pdf>

Dagbladet (2015) *Filmkritikerprisen til "Blind"*. Hentet fra:  
[http://www.dagbladet.no/2015/04/08/kultur/film/kritikerprisen/eskil\\_vogt/38592423](http://www.dagbladet.no/2015/04/08/kultur/film/kritikerprisen/eskil_vogt/38592423)

### **Artikler:**

Elsaessers, Thomas. *The Mind-Game Film* (2009)

### **Kilder til bilder:**

The Hindu (2012) *French Impressionism*. Hentet fra:  
<http://www.thehindu.com/news/cities/chennai/chen-columns/french-impressionism/article2801136.ece>

Pinterest. *The Cabinet of Dr. Caligari*. Hentet fra:  
<https://www.pinterest.com/pin/126874914474404850>.

#### Podcast:

Montages (2014). Filmfrelst #161: *En samtale med Ole Giæver om Mot Naturen, Gone Girl og andre fornemmelser*. Hentet fra: <http://montages.no/2014/12/filmfrelst-161-en-samtale-med-ole-giaever-om-mot-naturen-gone-girl-og-andre-fornemmelser>

#### Telefon:

Produksjonsrådgiver for "Nye Veier" Bjørn Arne Odden. Telefonintervju, 4. februar, 2015